



*«Хореографическое искусство  
и профессиональное образование в Казахстане:  
традиции, инновации, перспективы»*

*Материалы международной научной конференции,  
посвященной 25-летию факультета хореографии  
Казахской национальной академии искусств  
им. Т. К. Жургенова*

1–2 апреля 2020 года  
Алматы, Казахстан

Республиканское государственное учреждение  
«Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова»  
Министерства культуры и спорта Республики Казахстан

***«Қазақстанның хореография өнері және кәсіптік білім:  
дәстүрлері, жаңашылдықтары, болашағы»***

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының  
хореография факультетінің 25 жылдығына арналған халықаралық  
ғылыми конференция материалдарының жинағы

***«Хореографическое искусство  
и профессиональное образование в Казахстане:  
традиции, инновации, перспективы»***

Сборник материалов международной научной конференции,  
посвященной 25-летию факультета хореографии  
Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова

***Choreographic art and professional education in Kazakhstan:  
traditions, innovations, prospects***

Collection of materials of an international scientific conference  
dedicated to the 25th anniversary of the choreography faculty  
of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

г. Алматы, Казахстан  
1–2 апреля 2020 года

УДК 709 (063)  
ББК 85.32  
Х74

Печатается по решению Ученого совета факультета хореографии  
Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова.  
Протокол №9 от 16.04.2020 г.

**Рецензенты:**

А. И. Мухамбетова, доктор искусствоведения, профессор  
К. З. Халыков, доктор философских наук, профессор

Х74

Хореографическое искусство и профессиональное образование в Казахстане: традиции, инновации, перспективы : сборник материалов международной научной конференции, посвященной 25-летию факультета хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова. 1–2 апреля 2020 года / Ред.-сост. Д. Д. Уразымбетов. – Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2020. – 318 с.

ISBN 978-601-265-254-3

**Аннотация:** В сборнике представлены материалы международной научной конференции «Хореографическое искусство и профессиональное образование в Казахстане: традиции, инновации, перспективы», посвященной 25-летию факультета хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова.

Ученые, педагоги, балетмейстеры, начинающие исследователи, теоретики и практики из России, Кыргызстана, Италии, Литвы и Казахстана рассматривают в своих исследованиях актуальные исторические, теоретико-методологические и прикладные вопросы различных областей искусства, а также пути хореографического образования и его эффективности, обобщают и анализируют опыт деятелей хореографии и искусства.

Сборник будет интересен всем любителям хореографического искусства, исследователям, практикующим специалистам, а также студентам среднеспециальных и высших учебных заведений в области искусства.

*На обложке использована фотография Д. В. Сушкова.*

*Корректурa текстов на казахском языке: Т. Ж. Молдалим*

*Корректурa текстов на английском языке: Д. Д. Уразымбетов*

*Общая корректурa и верстка: Д. Д. Уразымбетов*

ISBN 978-601-265-254-3

© Авторы, текст статьи, 2020

© Д. Д. Уразымбетов, верстка, 2020

© Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова, 2020

УДК 709 (063)  
ББК 85.32  
Х74

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының  
хореография факультетінің Ғылыми кеңесінің шешімімен басылған.  
№9 хаттама 16.04.2020 ж.

**Рецензенттер:**

Ә. И. Мұхамбетова, өнертану докторы, профессор  
Қ. З. Халықов, философия ғылымдарының докторы, профессор

Қазақстанның хореография өнері және кәсіптік білім: дәстүрлері, жаңашылдықтары, болашағы : Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография факультетінің 25 жылдығына арналған халықаралық ғылыми конференция материалдарының жинағы. 1–2 сәуір 2020 ж. / Ред.-құраст. Д. Д. Уразымбетов. – Алматы: Т. Қ. Жүргенов ат. ҚазҰӨА, 2020. – 318 б.

ISBN 978-601-265-254-3

**Түйіндеме:** Жинақта Т. Қ. Жүргенов Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография факультетінің 25 жылдығына арналған «Қазақстанның хореография өнері және кәсіптік білім: дәстүрлері, жаңашылдықтары, болашағы» атты халықаралық ғылыми конференция материалдары ұсынылған.

Ресей, Қырғызстан, Италия, Литва және Қазақстаннан келген ғалымдар, оқытушылар, хореографтар, жаңа зерттеу бастаушылар, теоретиктер мен практиктер өз еңбектерінде өнердің әртүрлі салаларының тарихи, теориялық, әдіснамалық және қолданбалы мәселелерін қарастырады, сондай-ақ хореографиялық білім мен оның тиімділік жолдарын қарастырады, хореография мен өнер қайраткерлердің тәжірибесін талдап жинақтайды.

Жинақ хореография өнерінің барлық әуесқойларын, зерттеушілерді, практик мамандарды, сондай-ақ өнер саласындағы орта арнаулы және жоғары оқу орындарының студенттерін қызықтырады.

*Мұқабада Д. В. Сушковтың фотосуреті қолданылған.*

*Қазақ тіліндегі мәтінді түзету: Т. Ж. Молдалім*

*Ағылшын тіліндегі мәтінді түзету: Д. Д. Уразымбетов*

*Жалпы оқу және мәтінді орналастыру: Д. Д. Уразымбетов*

ISBN 978-601-265-254-3

© Авторлары, мақала мәтіні 2020

© Д. Д. Уразымбетов, мәтінді орналастыру, 2020

© Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, 2020

UDC 709 (063)

It is published by decision of the Academic Council of the Choreography Faculty  
of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.

Minutes No9, April 16<sup>th</sup>, 2020

**Reviewers:**

Assiya Mukhambetova, Doctor of Art Sciences, professor

Kabyl Khalykov, Doctor of Philosophy Sciences, professor

Choreographic art and professional education in Kazakhstan: traditions, innovations, prospects : collection of materials of an international scientific conference dedicated to the 25th anniversary of the choreography faculty of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. Apri 1–2, 2020 / Compiled and edited by D. D. Urazymbetov. – Almaty: T. K. Zhurgenov KazNAA, 2020. – 318 p.

ISBN 978-601-265-254-3

**Summary:** The collection contains materials of the international scientific conference ‘Choreographic art and professional education in Kazakhstan: traditions, innovations, prospects’ dedicated to the 25th anniversary of the Choreography Faculty of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.

Scientists, teachers, choreographers, beginning researchers, theorists and practitioners from Russia, Kyrgyzstan, Italy, Lithuania and Kazakhstan consider in their works relevant historical, theoretical, methodological and applied issues of various fields of art, as well as ways of choreographic education and its effectiveness, summarize and analyze the experience of choreography and art.

The collection will be of interest to all lovers of choreographic art, researchers, practitioners, as well as students of secondary and higher educational institutions in the field of art.

*On the cover is a photo by Dmitry Sushkov*

*Proofreading of texts in Kazakh: Togzhan Moldalim*

*Proofreading of texts in English: Damir Urazymbetov*

*General proofreading and layout: Damir Urazymbetov*

ISBN 978-601-265-254-3

© Authors, texts of aticles 2020

© Damir Urazymbetov, layout, 2020

© T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, 2020

# Содержание

## **ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ**

<i>Уразымбетов Д. Д.</i> Четверть века в высшем хореографическом образовании Казахстана.....	12
--	----

## **ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

<i>Меловатская А. Е.</i> Начало творческой деятельности хореографа Геннадия Малхасянца.....	18
<i>Розанова О. И.</i> Мариус Петипа (опыт биографии) .....	27
<i>Сушков Д. В., Байсеитова Р. Х.</i> Балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро» на сцене ГАТОБ им. Абая .....	39
<i>Уразымбетов Д. Д., Гизатова Г. Б.</i> Балетное творчество Алмабека Меирбекова. Размышления современников.....	53
<i>Янкаускас А.</i> Литовский балет. Начало формирования национального репертуара .....	61

## **ТЕОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

<i>Абакаева А. Б.</i> Школа М. Грэм как средство для развития технического мастерства артистов балета.....	78
<i>Кусанова А. Е.</i> К вопросу о некоторых принципах современной режиссуры.....	83
<i>Маробаева А. Т., Саитова Г. Ю.</i> Элементы архаичной танцевальной пластики в объектах изобразительного искусства стран Шелкового пути... ..	90
<i>Роспетти Т.</i> Танец для людей, живущих с болезнью Паркинсона .....	98
<i>Тургумбаева Б. Д., Шанкибаева А. Б.</i> Культурно-философские основы исследования танцевального искусства .....	104
<i>Цой А. В.</i> Перформативный аспект хореографического искусства эпохи авангард .....	110
<i>Шомаева Д. Е.</i> Авторский стиль хореографа Айгуль Тати в театре «Астана Балет» .....	121

## **ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ**

<i>Алишева А. Т.</i> Проблемы хореографического образования .....	130
<i>Андосов К. Н.</i> Высшая школа хореографии. Начало пути .....	137

<i>Габбасова Гульмира Н., Аухадиев И. Р.</i> Непрерывное хореографическое образование: от ученика до руководителя.....	144
<i>Габбасова Гульнара Н., Аухадиев И. Р.</i> Становление дисциплины «Современная хореография» в КазНАИ им. Т. К. Жургенова и проблемы Contemporary Dance .....	152
<i>Гончарова Н. Л.</i> Классический танец как базовая дисциплина в формировании будущих педагогов-хореографов.....	162
<i>Жумагалиева А. М.</i> Историко-бытовой танец на факультете хореографии Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова ...	165
<i>Капанова Г. Ж.</i> Психологические критерии профессиональной пригодности артиста балета.....	175
<i>Карымбаева А. Н. Школа Б. Г. Аюханова и ее роль в развитии хореографии Казахстана .....</i>	185
<i>Козлова И. Г.</i> Специфика работы концертмейстера-пианиста на факультете хореографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова .....	196
<i>Минаханов Р. В., Саитова Г. Ю.</i> Проблемы состояния спортивного бального танца на современном этапе в Казахстане .....	200
<i>Молдалим Т. Ж.</i> Преподавательская деятельность А. А. Тати в вузах Казахстана .....	210
<i>Николаева Л. А.</i> Использование методов и приемов народной педагогики в современном процессе обучения и воспитания будущих режиссеров-хореографов .....	219
<i>Садыркулов Д. Н.</i> Хореографическое образование в Кыргызстане .....	223
<i>Сушков Д. В.</i> Влияние танцев Средневековья и Возрождения на развитие дуэтно-классического танца.....	229
<i>Терехова Т. В.</i> Формирование профессиональных компетенций в условиях кредитной технологии .....	241

## **ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

<i>Жуйкова Л. А.</i> Рафаэль Санти: взгляд сквозь пять столетий .....	247
<i>Махлина С. Т.</i> Традиционный жилой интерьер — основа формирования культурной идентичности .....	257
Аннотации .....	271
Сведения об авторах .....	305

# Мазмұны

## АЛҒЫ СӨЗДІҢ ОРНЫНА

*Уразымбетов Д. Д.* Қазақстанның жоғары хореографиялық біліміндегі ширек ғасыр..... 12

## ХОРЕОГРАФИЯ ӨНЕРІНІҢ ТАРИХЫ

*Меловатская А. Е.* Хореограф Геннадий Малхасянцтың шығармашылық қызметінің басталуы ..... 18  
*Розанова О. И.* Мариус Петипа. Өмірбаян тәжірибесі ..... 27  
*Сушков Д. В., Байсеитова Р. Х.* Абай атындағы МАОБТ-ның сахнасында П. И. Чайковскийдің «Аққу көлі» балеті (1936–2016) ..... 39  
*Уразымбетов Д. Д., Гизатова Г. Б.* Алмабек Мейірбековтің балеттік шығармашылығы. Замандастарының толғаныстары..... 53  
*Янкаускас А.* Литва балеті. Ұлттық репертуардың қалыптасуының басталуы..... 61

## ХОРЕОГРАФИЯ ӨНЕРІНІҢ ТЕОРИЯСЫ

*Абакаева Ә. Б. М.* Грэм мектебі балет әртістерінің техникалық шеберлігін дамыту құралы ретінде ..... 78  
*Құсанова А. Е.* Қазіргі заман режиссурасының кейбір қағидаттарына қатысты..... 83  
*Марабаева А. Т., Саитова Г. Ю.* Жібек жолы елдерінің бейнелеу өнері объектілеріндегі архаикалық би пластикасының элементтері ..... 90  
*Роспетти Т.* Паркинсон ауруымен өмір сүретін адамдар үшін бидің рөлі..... 98  
*Тургумбаева Б. Д., Шәнкібаева Ә. Б.* Би өнерін зерттеудің мәдени-философиялық негіздері..... 104  
*Цой А. В.* Авангардизм дәуіріндегі хореографиялық өнердің перфомативті түр-қыры..... 110  
*Шомаева Д. Е.* «Астана Балет» театрындағы хореограф Айгүл Татидің авторлық стилі ..... 121

## ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ БІЛІМ

*Алишева А. Т.* Хореографиялық білім беру мәселелері ..... 130  
*Андосов Қ. Ғ.* Қазақстандағы жоғары хореография мектебі. Басталуы ..137



<i>Габбасова Гульмира Н., Аухадиев И. Р.</i> Үздіксіз хореографиялық білім: студенттен көшбасшыға дейін .....	144
<i>Габбасова Гульнара Н., Аухадиев И. Р. Т. Қ.</i> Жүргенов атындағы ҚазҰӨА-дағы «Заманауи хореография» пәнінің қалыптасуы және Contemporary Dance мәселелері.....	152
<i>Гончарова Н. Л.</i> Классикалық би болашақ педагог-хореографтардың қалыптастырудағы негізгі пән ретінде.....	162
<i>Жұмағалиева А. М. Т. Қ.</i> Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография факультетіндегі тарихи-тұрмыстық би ..	165
<i>Капанова Г. Ж.</i> Балет әртісінің кәсіби жарамдылығының психологиялық өлшемдері .....	175
<i>Қарымбаева А. Н. Б. Ғ.</i> Аюханов мектебі және оның Қазақстан хореографиясының дамуындағы рөлі .....	185
<i>Козлова И. Г. Т. Қ.</i> Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография факультетінің концертмейстер-пианист жұмысының ерекшелігі .....	196
<i>Минаханов Р. В., Саитова Г. Ю.</i> Қазіргі кезеңдегі Қазақстандағы спорттық бал биі жағдайының мәселелер .....	200
<i>Молдалім Т. Ж.</i> Айгүл Татидің Қазақстанның жоғарғы оқу орындарында сабақ беруі .....	210
<i>Николаева Л. А.</i> Болашақ режиссер-хореографтарға қазіргі заманға сай білім беру және тәрбиелеу процесінде халықтық педагогиканы қолдану әдістері.....	219
<i>Садыркулов Д. Н.</i> Қырғызстандағы хореографиялық білім .....	223
<i>Сушков Д. В.</i> Орта ғасыр және Қайта өрлеу дәуірі билерінің дуэтті-классикалық бидің дамуына әсері .....	229
<i>Терехова Т. В.</i> Несиелік технология жағдайында кәсіби құзіреттілікті қалыптастыру.....	241

## **ӨНЕР ЖӘНЕ МӘДЕНИЕТТАНУ**

<i>Жуйкова Л. А.</i> Рафаэль Санти: бес ғасырлық көзқарас.....	247
<i>Махлина С. Т.</i> Дәстүрлі тұрғын үй интерьері — мәдени сәйкестілікті қалыптастырудың негізі .....	257
Андатпалар .....	283
Авторлар туралы қысқаша ақпарат.....	309

# Contents

## INSTEAD OF THE FOREWORD

<i>Urazymbetov D. D.</i> A quarter of a century in the higher choreographic education of Kazakhstan .....	12
---	----

## HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Melovatskaya A. E.</i> The beginning of the creative activity of the choreographer Gennady Malkhasyants .....	18
<i>Rozanova O. I.</i> Marius Petipa (biography experience) .....	27
<i>Sushkov D. V., Bayseitova R. Kh.</i> Ballet of P. I. Tchaikovsky “Swan Lake” on the stage of the Abay Opera House (1936–2016) .....	39
<i>Urazymbetov D. D., Gizatova G. B.</i> Almabek Meirbekov’s ballet music. Reflections of contemporaries.....	53
<i>Jankauskas A.</i> Lithuanian ballet. The beginning of the formation of the national repertoire .....	61

## THEORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Abakayeva A. B.</i> Martha Graham School as a means for the development of the ballet dancers’ technical skill.....	78
<i>Kussanova A. E.</i> To the question of some principles of modern direction .....	83
<i>Marabayeva A. T., Saitova G. Yu.</i> Elements of an archaic plastic dance in the objects of fine art Silk Way countries .....	90
<i>Rospetti T.</i> Dance for People Living with Parkinson’s.....	98
<i>Turgumbaeva B. D., Shankibayeva A. B.</i> Cultural and philosophical foundations of the study of dance art .....	104
<i>Tsoy A. V.</i> Performance aspect of the choreographic art at the avant-garde era.....	110
<i>Shomayeva D. E.</i> Original style of choreographer Aigul Tati in Astana Ballet Theatre .....	121

## CHOREOGRAPHIC EDUCATION

<i>Alisheva A. T.</i> Problems of choreographic education .....	130
<i>Andosov K. N.</i> The Higher School of Choreography in Kazakhstan. The Beginning .....	137
<i>Gabbassova Gulmira N., Aukhadiyev I. R.</i> Continuing choreographic education: from student to leader .....	144

<i>Gabbassova Gulnara N., Aukhadiyev I. R.</i> Formation of the discipline “Modern choreography” at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts and problems of Contemporary Dance.....	152
<i>Goncharova N. L.</i> Classical dance as a basic discipline in the education of teachers-choreographers.....	162
<i>Zhumagaliyeva A. M.</i> Historical dance at the choreography faculty of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts .....	165
<i>Kapanova G. Zh.</i> Psychological criteria of a ballet dancer’s professional suitability .....	175
<i>Karymbayeva A. N.</i> School B. G. Ayukhanov and his role in the development of Kazakhstan’s choreography .....	185
<i>Kozlova I. G.</i> The specifics of the work of accompanist-pianist at the choreography faculty of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.....	196
<i>Minakhanov R. V., Saitova G. Yu.</i> Problems of the ballroom sports dance at the present in Kazakhstan .....	200
<i>Moldalim T. Zh.</i> Aigul Tati’s teaching in higher schools of Kazakhstan .....	210
<i>Nikolayeva L. A.</i> The use of methods and techniques of folk pedagogy in the modern process of training and education of directors-choreographers.....	219
<i>Sadyrkulov D. N.</i> Choreographic education in Kyrgyzstan .....	223
<i>Sushkov D. V.</i> Influence of medieval and renaissance dances on the development of duet-classical dance.....	229
<i>Terekhova T. V.</i> Formation of professional competencies in the conditions of credit technology .....	241

## **ART AND CULTURAL STUDIES**

<i>Zhuikova L. A.</i> Rafael Santi: a look through five centuries .....	247
<i>Makhlina S. T.</i> Traditional residential interior – the basis for the formation of cultural identity .....	257
Summaries.....	294
Briefly about the authors.....	313

*Вместо предисловия*

УДК 793.3 + 378.12  
МРНТИ 14.35

## **ЧЕТВЕРТЬ ВЕКА В ВЫСШЕМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ КАЗАХСТАНА**

*Д. Д. Уразымбетов*

Более 25 лет уже прошло с тех пор, как в Казахстане появилась Высшая школа хореографии (далее – ВШХ), где впервые начали готовить кадры – балетмейстеров и педагогов – для работы в профессиональных театральных и образовательных учреждениях. Перед тем, как открыть новую страницу жизни факультета, необходимо сделать небольшой документальный экскурс в его историю. Небольшой потому, что полновесная его история – это отдельное большое исследование, которое в будущем, надеюсь, будет продолжено.

ВШХ учреждена 22 июня 1994 года на базе Алматинского хореографического училища им. А. В. Селезнева по приказу Министерства образования Республики Казахстан. Директором назначен Б. У. Джантаев, зам. директора по учебной работе А. С. Ивков. Первый декан ВШХ К. Н. Андосов вспоминал: «При организации мы с Людмилой Антоновной [Жуйковой], Булатом Михайловичем Джантаевым, Алексеем Степановичем Ивковым и другими педагогами очень много работали – приходили с самого утра и до девяти-десяти часов вечера – ведь нужно было разработать все образовательные программы, планы. А в августе уже начались приемные экзамены» [1, с. 76].

В 1996 году ВШХ вошла в состав Казахского государственного института театра и кино им. Т. К. Жургенова. В архиве КазНАИ им. Т. К. Жургенова хранятся документы, проливающие свет на события тех лет. В Приказе №66-У от 03.07.1996 г. прописано семь пунктов по вхождению ВШХ в состав института театра и кино, среди которых: *создание комиссии о приеме и передаче в юридическое ведение КазГИТиК им. Т. К. Жургенова (ответственный – начальник учебной части Г. М. Молдажанова), перевод студентов ВШХ в КазГИТиК (ответственный – декан театрального факультета Ж. Н. Капесов), открытие факультета хореографии, перевод штата профессорско-преподавательского состава и вспомогательного персонала ВШХ в КазГИТиК (ответственный – начальник отдела кадров Капышев К. К.) и др.* [2, л. 103].

Последний пункт интересен тем, что по сведениям другого документа можно восстановить первоначальный преподавательский

состав ВШХ. Приказ №103-К от 18.09.1996 г., подписанный ректором института Т. Д. Теменовым, изложен таким образом:

«В соответствии с Приказом Минобразования РК от 10.06.96 г. №179 “Об организации подготовки специалистов танцевального искусства с высшим образованием (специальность 0604 “Хореография”)” приказываю:

Принять профессорско-преподавательский состав, включая преподавателей-совместителей и учебно-вспомогательный персонал, включая концертмейстеров-совместителей Высшей хореографической школы в состав КазГИТиК им. Т. Жургенова с 1 сентября [19]96 г.» [2, л. 75–79]. Отсюда можно понять, что все педагоги автоматически перешли работать на факультет. Далее в приказе идет перечисление фамилий, должностей и педагогической нагрузки каждого. Опустим это, приведя только список *первых* преподавателей и концертмейстеров ВШХ (в алфавитном порядке):

Андосов К. Н., Есырева Э. Г., Жакипова К. М., Жуйкова Л. А. (зав. кафедрой общеспециальных дисциплин), Косманов С. Ж., Курпешева Р. М., Мамбетова Л. А. (зав. кафедрой специальных дисциплин), Мельник А. Э., Мурзашева С. С., Наурызбаева С. А., Садырова Ж. К., Шубладзе О. Б.

Далее в приказе: «Для чтения лекций, проведения практических и индивидуальных занятий на факультете хореографии принять следующих высококвалифицированных деятелей искусства на условиях совместительства» [2, л. 75–79]. Приводим список совместителей в алфавитном порядке, опуская должности, звания, педагогическую нагрузку: Абиров Д. Т., Аюханов Б. Г., Бегимбетова Д. Ж., Буламбаев Ж., Газизова Л. Ш., Гамарник М. Я., Ивков А. С., Ким Хя Сон, Кудрявцев Г. А., Кушербаева С. И., Мальбеков Э. Д., Манжасова Т. И., Рабиева Ф. Л., Райбаев З. М., Садыкова Р. К., Тлеубаев М. Ж., Усин Е. А., Черник С. А.

Следует уточнить, что вышеприведенный список совместителей таков, потому что все они имели основную работу в других театральных и образовательных учреждениях. Но многие из них были мастерами курсов, преподавателями специальных дисциплин ВШХ, а потом и факультета хореографии. Первыми концертмейстерами были: Андосова С. И., Атаева Н. А., Билявская Н. Г., Жидилова Г. Ш., Каримова Н. А., Копылова Л. Н., Николаева Л. А., Перец О. А., Сулейменова Т. Н., Харина Т. А. Старшим лаборантом, диспетчером факультета, секретарем-машинистом — Изтлеуова К. Таковы сведения, восстановленные из архивов.

Факультет хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (как теперь называется ВШХ) сегодня состоит из

двух кафедр: балетмейстерского искусства и педагогики хореографии, на которых готовят специалистов по четырем специализациям высшего хореографического образования: режиссура хореографии (с 1994 г., балетмейстерское искусство – с 2020 г.), педагогика хореографии (с 1994 г.), педагогика спортивного бального танца (с 2001 г.), педагогика современной хореографии (с 2018 г.).

За прошедший период сменилось поколение педагогов. Сегодня на факультете работают народные и заслуженные артисты, заслуженные деятели, кавалеры орденов, кандидаты наук, доктора философии, магистры искусств. 74% из них – выпускники факультета. **Преподаватели:** Абакаева А. Б., Андосов К. Н., Байсеитова Р. Х., Габбасова Гм. Н. (зам. декана), Габбасова Гн. Н., Гончаров В. А., Гончарова Н. Л., Досбатыров Д. К., Жуйкова Л. А., Жумагалиева А. М., Исалиев А. Т., Капанова Г. Ж., Карымбаева А. Н., Ким Л. В. (зав. кафедрой педагогики хореографии), Клышбаев Т. Д., Меньшикова Н. О., Молдахметова А. Т., Николаева Л. А., Сушков Д. В. (декан), Терехова Т. В., Тургинбаева А. Н., Туткибаева Г. У. (зав. кафедрой балетмейстерского искусства), Уразымбетов Д. Д. **Концертмейстеры:** Антонова Н. А., Досмухамбетова А. М., Калмурзаева З. Н., Козлова И. Г., Шаталова Е. А. **Старшие лаборанты:** Бурангулова И. С., Пернебекова Н. О. Из первого состава преподавателей ВШХ на факультете работают Андосов К. Н., Жуйкова Л. А. и Николаева Л. А.

За прошедший период в четверть века проделан большой путь поисков, ошибок, успехов и признаний. Каждый преподаватель в силу своих возможностей (а в общем деле все умножается) прокладывает дорогу к искусству танца: образованию, науке, методике, творчеству. Но еще так мало сделано в исследовании тем факультета: *не* проанализированы методики ведущих педагогов и хореографов, работавших и работающих на факультете, *не* написана его документальная история, *не* обобщены все творческие мероприятия, постановки, дипломные работы, магистерские и докторские диссертации и так далее. Это работа большого кропотливого труда, сбора фактов по крупницам. Но и сделано немало. К числу недавних достижений факультета относится проведение круглых столов, семинаров, творческих встреч с видными деятелями хореографии и театрального искусства, презентации книг и учебных пособий профессорско-преподавательского состава. Отдельно стоит сказать о творческой деятельности факультета – студенты и преподаватели принимают участие в республиканских и международных мероприятиях под эгидой Фонда Первого Президента Республики Казахстан – Елбасы, Казахстанской национальной федерации клубов ЮНЕСКО, акимата, министерства культуры и спорта и т. д., где представляют свои авторские

хореографические постановки. В начале 2020 года факультет хореографии примкнул к мировому движению, став членом международного совета по танцу (Conseil International de la Danse – UNESCO).

На факультете разработаны различные государственные профессиональные общеобязательные стандарты в сфере высшего образования Казахстана по траекториям балетмейстерского искусства, педагогики хореографии, педагогики спортивного бального танца, педагогики современной хореографии. Функционируют три образовательных уровня: бакалавриат, магистратура и докторантура, последние два – по профильному и научно-педагогическому направлениям. Выпускники факультета работают в профессии, полученной в стенах академии искусств, не только в Казахстане, но и в странах ближнего и дальнего зарубежья.

Факультет за время своего существования провел две научно-практических конференции *«Хореографическое искусство XXI века: теория, практика и перспективы развития»* (2014) и *«Вопросы хореографического искусства и образования конца XX – начала XXI вв.»* (2017) и издал два сборника материалов по их итогам, а также книгу *«Танец. Поиск. Достижения. 20 лет факультету хореографии»* (2014). Третья (нынешняя) конференция *«Хореографическое искусство и профессиональное образование в Казахстане: традиции, инновации, перспективы»* посвящена 25-летию факультета хореографии. К сожалению, ее практическая часть не состоялась по причине пандемии, благодаря чему по всему миру отменены все массовые мероприятия, театральные представления, конференции и форумы, а образовательный процесс переведен в дистанционный режим (хотя трудно представить хореографическое образование дистанционным). Тем не менее, коллеги откликнулись на зов и присылали свои работы. Потому удалось собрать весомый ряд исторических, теоретико-методических искусствоведческих, культурологических работ, которые представлены в настоящем сборнике.

Сборник включает в себя статьи интернационального коллектива авторов из разных городов мира: Санкт-Петербург (Россия), Москва (Россия), Бишкек (Кыргызстан), Каунас (Литва), Рим (Италия), Нур-Султан (Казахстан), Алматы (Казахстан), что говорит о нахождении факультета внутри мирового хореографического процесса.

Как редактор-составитель я максимально сохранил все тексты в их первоначальной редакции, лишь некоторые из них подвергнув небольшой корректуре, заключающейся в форматировании текстов и их оформлении в едином ключе. Потому можно говорить о том, что статьи представлены в авторском изложении, что иногда немаловажно. Хотя



подготовительная работа с каждым автором была большая. Радует и то, что в написании статей приняли студенты, магистранты, докторанты, кандидаты и доктора наук, методисты и практики хореографии. Это говорит еще и об охвате поколений, а значит, разных контекстов и подтекстов.

Статьи в сборнике материалов поделены на четыре раздела: «История хореографического искусства» (5 статей), «Теория хореографического искусства» (7 статей), «Хореографическое образование» (15 статей), «Искусствоведение и культурология» (2 статьи). В них раскрыты взгляды авторов на исторические и современные процессы в хореографии и культуре. Из них 27 статей на русском языке и по одной статье на казахском и английском языках. Авторы поднимают вопросы творческого пути балетмейстеров и композиторов, пишут о некоторых аспектах истории и развития хореографического искусства, размышляют о методике преподавания дисциплин хореографии и хореографического образования, рассматривают танец через призму медицины и биологии. Сборник также включает искусствоведческие и культурологические статьи.

Структура *трехязычного* сборника конференции проста и удобна и выстраивается в таком порядке:

- выходные данные;
- содержание;
- статьи (на представленном автором языке);
- аннотации;
- краткая информация об авторах.

Все 29 статей сборника — это увлекательное путешествие в мир искусства, где и студент, и преподаватель, и теоретик, и практик найдет для себя полезное и необходимое.

В добрый путь, читатель!

### **Список литературы, источников:**

1. Неповторимые слова : К юбилею Людмилы Антоновны Жуйковой / Авт.-сост. Д. Д. Уразымбетов. — Алматы: Книжный легион, 2016. — 96. — Текст непосредственный.
2. Приказы по личному составу сотрудников. 04.01.96–30.12.96 // Архив Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова. 230 л.

# *История хореографического искусства*

УДК 377.6 + 372.87 + 792.8 (075)  
МРНТИ 18.49.09

## **Начало творческой деятельности хореографа ГЕННАДИЯ МАЛХАСЯНЦА**

*А. Е. Меловатская*

1960-е годы для советского балета — эпоха новаторских преобразований. В балетный театр пришло поколение молодых хореографов-постановщиков, готовых представить верность традициям и собственное видение современного балетного театра. Хореографы 1960-х годов дали мощный импульс развитию советского балетного театра. Среди них выдающиеся имена Ю. Н. Григоровича, И. Д. Бельского, О. М. Виноградова, Н. Н. Боярчикова, Г. Д. Алексидзе, И. А. Чернышёва, Г. А. Майорова, В. Н. Елизарьева, Г. Г. Малхасянца, М.-Э. О. Мурдмаа, Е. Я. Чанги, А. Ф. Шекеры и более молодых Д. А. Брянцева, Б. Я. Эйфмана, Н. Д. Касаткиной и В. Ю. Василёва и других.

После кризиса эпохи драмбалета 1930–1950-х годов, главное, в чём заключалось новаторство в балетном театре периода 1960-х годов, — возвращение хореографическому языку его ведущего положения в балетном спектакле, создание новой хореографической образности.

В конце 1950-х годов происходит важное событие: советский балет впервые выходит на мировую арену. В 1956 году состоялись первые гастроли Большого театра в Лондоне, прошедшие с большим успехом. Советские артисты покорили зрителей своим танцем и актёрским мастерством. После 1956 года руководство Большого театра регулярно организовывало выезды наших коллективов за границу, а также гастроли у нас многочисленных трупп из разных стран. Разнообразие форм и стилей, различные приёмы, сюжетные и бессюжетные балеты, увиденные у других, — это заставило задуматься над собственными проблемами, в особенности над теми, что касались роли танца и музыки.

Сценарии в 1960-е годы в большинстве случаев стали писать не сценаристы-профессионалы, а сами постановщики. Сценаристы прошлых лет писали балетные сценарии по законам драматического театра и не учитывали специфики, природы балетного театра. Для балетного театра гораздо важнее не цепь событий, а реакции, внутренние переживания этих событий в душе героев. Хореографы, писавшие сценарии, обращались к произведениям мировой литературы, к историческим сюжетам, к эпосу, но стремились, чтобы сюжеты эти получили новое хореографическое решение. Они, как и раньше, выстраивали крепкий драматургический «каркас» спектакля. Теперь на основе музыкально-

хореографической драматургии, а не сценарной. Актёрскому мастерству исполнителей неизменно уделялось внимание. Но, даже строя роль по законам драмы, балетмейстеры давали артисту возможность изъясняться на языке танца.

Хореографы 1960-х годов вернули форму одноактного балета. Теперь в репертуаре были как сюжетные, так и бессюжетные одноактные спектакли. И всё же, большая форма преобладала, так как спектакли на литературные сюжеты требовали последовательного и подробного развития действия.

В 1960-е годы возник интерес к прошлому балетного театра — к спектаклям эпохи М. И. Петипа: в хореографических картинах его балетов зародился принцип хореографического симфонизма — непрерывного музыкально-хореографического действия. Молодые постановщики 1960-х годов вернули этот принцип на балетную сцену и развили его, представив сквозную систему лейтмотивов и тематическую разработку. Действенный танец (*pas d'action*) также зародился в балетах XIX века. В действенном танце, в отличие от дивертисментного танца, выражающего состояние, происходит развитие самого действия спектакля. В отличие от пантомимы действенный танец раскрывает действие танцевальными средствами, а не жестами. В 1960-е годы он также был возрождён и обрёл новую жизнь в соединении с приёмами хореографического симфонизма. Само действие и его развитие были полностью выражены танцем, без вспомогательных пантомимы и жестикуляции.

Постановщики 1960-х годов создавали с помощью танца образы героев, представляя их внутреннее развитие. Они выстраивали структуру балетов в чередовании сольных эпизодов (танцев главных героев) и массовых сцен. Возникла новая форма сольного танца — монолог. В старых балетах формой сольного танца была вариация, окрашенная определённой эмоциональной краской. Например, танец Эсмеральды перед Фебом во дворце в «Эсмеральде» или танец Никии перед Гамзатти и Солором в «Баядерке». В спектаклях 1960-х годов герой оставался один на один с самим собой, внешнее действие спектакля останавливалось, свет угасал. При этом зритель становился свидетелем размышлений вслух. Танцуя, герой переживал произошедшее с ним, искал пути решения возникшей проблемы. Например, монологи Спартака и Красса в «Спартаке», монологи Мехменэ Бану в «Легенде о любви». Появились действенные дуэты (например, дуэты Спартака и Эгины из «Спартака», дуэты Риты и Бориса, Риты и Яшки из «Золотого века»), трио (например, танец Ширин, Мехменэ Бану и Ферхада из «Легенды о любви»). Появились развёрнутые хореографические картины, имеющие разные функции в зависимости от задачи постановщика. Танец раскрывал не

только внутреннее состояние героя, но и создавал обобщённый образ какого-либо явления действительности. Например, образ воды или образ всепоглощающей власти в шестивии в «Легенде о любви».

Постановщики занялись поисками новых сочетаний разных видов танца, как в начале века М. М. Фокин и А. А. Горский, а в 1920-х годах К. Я. Голейзовский и Ф. В. Лопухов. Теперь, широко используется традиционный классический танец, который всегда является основой постановок «шестидесятников», его сочетали с историко-бытовым танцем, спортивной акробатикой, разными формами пластики, танцем-модерн, джаз-танцем и пр. На этой базе у каждого хореографа формировался свой авторский язык.

Особое внимание музыке, как и тесная работа с композитором, в тех случаях, когда для балета создавалось новое музыкальное произведение — также отличительная черта балетного театра 1960-х годов. Необходимо было преодолеть один из существенных недостатков предыдущего периода — недооценку музыки. Теперь хореографы опирались на музыку, экспериментировали, отталкиваясь от её внутреннего смысла. Иначе слушали знакомую музыку, открывали в ней для себя новое. В конце 1950-х и в 1960-е годы на музыку выдающихся советских композиторов были поставлены балеты «Каменный цветок» С. С. Прокофьева, «Спартак» А. И. Хачатуряна, «Ленинградская симфония» Д. Д. Шостаковича, «Весна священная» И. Ф. Стравинского, «Сотворение мира» А. П. Петрова и многие другие.

Художники 1960-х годов руководствовались новыми принципами оформления балета и новыми задачами. Они стремились освободить сцену от жизнеподобия, описательности и донести до зрителя своё понимание идеи спектакля. Его образ раскрывался через некий изобразительный символ. Это неизменно присутствующая во всех сценах балета малахитовая шкатулка в «Каменном цветке» Ю. Н. Григоровича — С. Б. Вирсаладзе, из которой словно выходили герои. Создавалось впечатление, что зритель сам раскрывает тайну, скрытую в этой волшебной шкатулке. Или старинная книга в их же «Легенде о любви», со страниц которой сходят герои восточной легенды; чуть намеченный силуэт Адмиралтейства в «Ленинградской симфонии» И. Д. Бельского — М. А. Гордона, точно определяющий место действия и атмосферу эпохи; арена для боя быков, которая одновременно метафорически воспринимается как арена жизни в «Кармен-сюите» Альберто Алонсо — Б. А. Мессерера.

В советском балете с первых же лет его существования неизменно звучало требование создавать произведения о современности. Эта неизменно актуальная тема по-своему прозвучала в 1960-е годы. Как и раньше, хореографы продолжали обращаться к проблемам

современности посредством исторических сюжетов и сюжетов мировой литературы. Сюжеты современной литературы использовались редко.

Г. Г. Малхасянц является одним из ярких и самобытных представителей поколения хореографов-новаторов 1960-х годов. В настоящее время творчество хореографа Г. Г. Малхасянца практически не изучено. Постановочные приемы и принципы автора 17 балетов, оперы, многочисленных хореографических сцен в драматических спектаклях, концертных номеров и т. д. могли бы приоткрыть важные неисследованные страницы истории развития советского и российского балетного театра второй половины XX века. В рамках статьи мы остановимся на начальном этапе творческой деятельности Г. Г. Малхасянца.

Благодаря супруге Г. Г. Малхасянца Н. И. Кондратьевой-Малхасянц<sup>1</sup> и дочери Ю. Г. Малхасянц<sup>2</sup> у автора статьи была возможность обратиться к домашнему архиву семьи Малхасянц, к видео и фотоматериалам, документам. Вышло учебное пособие по авторскому курсу Геннадия Гараевича, на основе которого он преподавал в ГИТИСе и в Институте современного искусства [1].

Геннадий Гараевич Малхасянц родился 4 марта 1937 года в г. Кисловодске. Геннадий с детства активно занимался в кружках: по классу скрипки, в танцевальном кружке, в котором еще ребенком поставил хореографическую сюиту на военную тему. Геннадий обладал абсолютным слухом, любил петь, выступал на радио. Начиная с юности, Геннадий писал рецензии на художественные фильмы. Возможно, это увлечение сформировало в нем желание стать кинорежиссером. Сразу после окончания школы Геннадий поехал в Москву поступать во ВГИК. На вступительных экзаменах он произвел хорошее впечатление на комиссию, но по возрасту в этот год его не могли принять. И было решено принять Геннадия через год на курс к А. П. Довженко. Геннадий остался в Москве, ожидая следующего года. В тот же год старший брат Петр собирался ехать из Москвы в Пермь и решил забрать Геннадия с собой. В Перми надо было куда-то пристроить младшего брата и тогда, совершенно случайно, Геннадий попал в Пермское хореографическое училище. Вновь прибывший взрослый ученик не ходил на общеобразовательные уроки, а занимался только специальными дисциплинами. По классическому танцу Геннадий занимался

---

<sup>1</sup> Нина Ивановна Кондратьева-Малхасянц — прима-балерина Воронежского театра оперы и балета 1960 – 1970-е годов, педагог, заслуженная артистка России.

<sup>2</sup> Юлиана Геннадьевна Малхасянц — ведущая характерная солистка Большого театра 1990–2000-х годов, хореограф, педагог, педагог-репетитор, заслуженная артистка России.

у Ю. И. Плахта<sup>1</sup>, по народно-сценическому танцу — у К. А. Есауловой<sup>2</sup>. Еще, будучи учащимся, Геннадий начал преподавать народно-сценический танец в Пермском хореографическом училище.

В 1959 году после окончания хореографического училища Геннадий был принят в труппу Пермского театра оперы и балета. Практически сразу ему стали давать сольные характерные партии. Г. Г. Малхасянц стал первым исполнителем в спектаклях балетмейстера М. М. Газиева<sup>3</sup>: Влюбленный из «Болеро», Черный рыцарь из балета «Шахматы», Абдерахман из «Раймонды» и др. Также он исполнял главные и ведущие партии: Ма Личен из «Красного мака», Эспада из танцевальной сцены в опере «Травиата», Гирей из «Бахчисарайского фонтана», Тибальд из «Ромео и Джульетты», Солор из «Баядерки», Базиль из «Дон-Кихота», Нурали из одноименного балета и др. Практически в то же время Г. Г. Малхасянц начал ставить танцы в оперных спектаклях, например, в «Оводе» А. Спадавеккиа.

В 1965 году Геннадий переходит на положение солиста в Воронежский театр оперы и балета. Одновременно начинает преподавать народно-характерный танец в Воронежском хореографическом училище. В этот период у Г. Г. Малхасянца возникает мысль поступить в ГИТИС на балетмейстерский факультет. О годах учебы, о своем мастере в ГИТИСе Г. Г. Малхасянц написал в статье «О моем учителе» в сборнике, посвященном 100-летию со дня рождения Анатолия Васильевича Шатина<sup>4</sup>: «Поступать в ГИТИС я собирался долго. Работая в театре на положении солиста балета, я много раз бывал в Москве, заходил в институт, присматривался, прислушивался к разговорам, общался со знакомыми студентами. Успешная карьера артиста мешала принять решение поступать в институт. Сложилось так, что рано начал «ставить». Это происходило еще в пору учебы в школе, в хореографическом училище, а затем в театре, где мне доверяли постановку танцев в оперных спектаклях, а также концертных номеров для артистов балета. Чуть позже поставил балеты «Болеро», «Жизель» в канонической редакции. К тому времени я участвовал во Всесоюзном конкурсе балетмейстеров — получил диплом. Параллельно начал преподавать в Пермском

<sup>1</sup> Юлий Иосифович Плахт (1918–1988) — советский артист балета, педагог классического танца, балетмейстер-репетитор, заслуженный деятель искусств РСФСР.

<sup>2</sup> Ксения Андреевна Есаулова (1911–1989) — советская артистка балета, педагог, балетмейстер.

<sup>3</sup> Марат Мусаевич Газиев (1924–1988) — советский артист балета, педагог, балетмейстер.

<sup>4</sup> Шатин Анатолий Васильевич (1904–1972) — русский советский артист балета, балетмейстер, педагог, выдающийся деятель хореографии, один из создателей высшего балетмейстерского образования в России. В 1946 году вместе с Р. В. Захаровым организовали балетмейстерское отделение при режиссерском факультете ГИТИСа, которое позднее преобразовалось в балетмейстерский факультет. На протяжении 25 лет А. В. Шатин был бессменным деканом факультета и как мастер вел балетмейстерские курсы.

Хореографическом училище. Одним словом, все в полном порядке, «чего же боле»?! [2, с. 26].

В один из приездов в Москву Г. Г. Малхасянц неожиданно встретился с деканом балетмейстерского факультета ГИТИСа А. В. Шатиным, после разговора с которым, решение поступать в ГИТИС укрепилось. В то время существовала только одна форма обучения – очная, заочного отделения не было: «В то время я совмещал в театре артистическую работу с работой балетмейстера, являясь официально «очередным балетмейстером». Надеялся, что письма-характеристики помогут мне поступить в институт, не бросая театр. Поступал с надеждой на возможность совмещать учебу с работой в театре» [2, с. 27]. Но, как выяснилось позднее, трудовую книжку необходимо было сдавать в отдел кадров института и речи о совмещении работы и учебы быть не могло.

На вступительных экзаменах А. В. Шатин, который сам набирал курс, засомневался, надо ли принимать Г. Г. Малхасянца. Ведь он уже был «действующим» балетмейстером, зачем ему учиться? Г. Г. Малхасянцу пришлось убедить А. В. Шатина в своем желании и необходимости учиться.

Первый семестр прошел между учебой в ГИТИСе и работой в Воронежском театре оперы и балета, где Г. Малхасянц продолжал танцевать и ставить. Перед первой зимней сессией А. В. Шатин поставил его перед выбором: или учеба, или работа. Г. Г. Малхасянц решил ставить театр, хотя это решение далось ему нелегко. Годы учебы у А. В. Шатина в ГИТИСе Г. Г. Малхасянц вспоминает с благодарностью: «Он требовал терминологической точности в определениях точек репетиционного зала, динамических направлений в композициях. Его теория о «тенденции движения» (переход из позы в позу) на практике помогла логично выстраивать хореографический текст. Анатолий Васильевич в каждом студенте воспитывал самостоятельность в выполнении заданий. Мы писала рефераты, сочиняли либретто, работали с исполнителями. Бесчисленное количество этюдов надо было сочинить в течение семестра. Большое внимание уделял Анатолий Васильевич обсуждению студенческих работ самим студентами курса. При этом он требовал воспринимать каждую работу, исходя из замысла автора, не навязывая ему своей точки зрения. Одним словом, у Анатолия Васильевича студенты учились по-настоящему. Анатолий Васильевич ввел в учебный процесс обязательные уроки с концертмейстером, что давало возможность студенту не только слушать много разной музыки, но и детально разбираться в ней. А. В. умел также создать творческую атмосферу на курсе, благодаря составу преподавателей, в числе которых были: Л. М. Таланкина, В. А. Гонзалес, Н. В. Чефранова, Т. С. Ткаченко, В. С. Хомяков, А. Д. Цейтлин» [2, с. 28].



Несмотря на запреты, Г. Г. Малхасянц продолжал ставить танцы в Москонцерте, на телевидении, в других театрах и т.д. При этом успевал вовремя сдавать все зачеты и экзамены, учился на «отлично». В течение всего периода обучения А. В. Шатин был с ним строг и придирчив. Все изменилось, когда началась преддипломная практика. В 1960-1970-е годы Министерство культуры было заинтересованно в новых кадрах и потому следило за распределением будущих балетмейстеров на период преддипломной практики. В течение 2-х месяцев выпускники направлялись в коллективы, театры и на деле постигали «производственный процесс»: присутствовали на классах, репетициях, спектаклях.

Г. Г. Малхасянц вспоминал: «В 1971 году на преддипломную практику я попал в Свердловский театр оперы и балета. Были и другие театры, где можно было найти практику, но в данном случае меня заинтересовало конкретное предложение театра поставить балет “Корсар”, о чем я сообщил А. В. Шатину без всякой надежды на его согласие, зная его осторожность в подобных вопросах. Но он неожиданно согласился. На меня обрушилась работы жуткой сложности. Не хотелось делать повтор, хотелось поставить “своего” “Корсара” (этому учил Шатин). За короткий срок надо было написать новое либретто (этому учил Шатин), создать новую музыкальную редакцию, новый клавиш (пригодились уроки с концертмейстером). Одновременно выстроить взаимоотношения с дирижером, художником, исполнителями (это было постоянным требованием А. В. в наших студенческих работах). Но самым главным экзаменом стал приезд А. В. Шатина в Свердловск на премьеру “Корсара” [2, с. 29–30].

После премьеры А. В. Шатин подошел к Г. Г. Малхасянцу и сказал «Теперь я за вас спокоен» [2, с. 30]. За этими лаконичными словами мастера было скрыто многое: тревога за будущее ученика, огромная ответственность самого педагога, радость и гордость за успехи и т. д. После окончания 4-го курса Г. Г. Малхасянца пригласили в Министерство культуры и сообщили, что он назначен главным балетмейстером Воронежского театра оперы и балета. «Я продолжал быть студентом, приезжал в Москву, вовремя сдавал экзамены, возвращался в театр, ставил спектакли. Никогда и ни в чем не хотелось подвести своего мастера, а может быть проявлялась закалка «гитисянина», которым я чувствую себя постоянно» [2, с. 30].

Начав большую научно-исследовательскую работу по творчеству хореографа Геннадия Малхасянца, на данный момент мы поставили перед собой несколько задач. Во-первых, исследовать творческий путь, специфику и основные приемы постановочного мастерства Г. Г. Малхасянца. Во-вторых, исследовать контекст, в котором жил и

работал Г. Г. Малхасянц, определить запросы эпохи. Мы отдаем себе отчет в том, что, с одной стороны, эпоха формирует мировоззрение художника, воздействует на его формирование, становление и развитие. С другой стороны, сам художник, его личность и индивидуальность, проявляя себя, формирует контекст, атмосферу вокруг себя. Задача исследователя состоит в том, чтобы сопоставить эти два аспекта и выявить основные тенденции и течения, приемы и принципы творчества художников, работавших в конкретный исторический период.

Личность Геннадия Малхасянца, начиная с детства и юности, ярко заявляла о себе. Широта интересов, любопытство, желание узнать многое, поиск себя и т. д. — все это подтверждает наличие творческой индивидуальности, требующей своего проявления. На протяжении всей исполнительской карьеры он был одновременно артистом балета, педагогом и хореографом. Дальше эта тройственность только развивалась и укреплялась: в Пермском, Воронежском театре оперы и балета и т.д. И дальше он поступает на учебу в ГИТИСе. Таким образом, творческая молодость, желание учиться дальше, познавать, открывать, передавать оставалась у Геннадия Гараевича Малхасянца до конца жизни. Возможно, в этом и скрыт секрет творческого долголетия мастера.

#### **Список спектаклей Г. Г. Малхасянца:**

1. «Жизель», муз. А. Адана (1966). Воронежский театр оперы и балета.
2. «Корсар», муз. А. Адана (1971). Свердловский театр оперы и балета.
3. «Антоний и Клеопатра», муз. Э. Лазарева (1972). Воронежский театр оперы и балета.
4. «Раймонда», муз. А. Глазунова (1972). Воронежский театр оперы и балета.
5. «Тщетная предосторожность», муз. Л. Герольда (1974). Воронежский театр оперы и балета.
6. «Память», муз. Р. Щедрина (1974). Воронежский театр оперы и балета.
7. «Озорные частушки», муз. Р. Щедрина (1974). Воронежский театр оперы и балета.
8. «Кармен-сюита», муз. Ж. Бизе — Р. Щедрина (1974). Воронежский театр оперы и балета.
9. «Лауренсия», муз. А. Крейна (1975). Воронежский театр оперы и балета.
10. «Адам и Ева», муз. А. Петрова (1976). Воронежский театр оперы и балета.

11. «Сотворение мира», муз. А. Петрова (1977). Горьковский театр оперы и балета.
12. «Альбаярек», муз. А. Башир (1986). Багдадская балетная труппа «Аштар балет».
13. «Карнавал игрушек», муз. П. Чайковского (1987). Багдадская школа балета.
14. «Айтуган — дочь Карчи», муз. М. Качкарова (1995). Краснодарский театр классического балета.
15. «Кармен-сюита», муз. Ж. Бизе — Р. Щедрина (1995). Краснодарский театр классического балета.
16. «Эмрах и Сельвихан», муз. Ч. Изыкозлу (2004). Сопостановщик и автор либретто. Стамбульская национальная опера.
17. «Мадам Баттерфляй», опера, муз. Дж. Пуччини (2007). режиссер-постановщик. Красноярский театр оперы и балета.
18. «Коппелия, или Девушка с эмалевыми глазами», муз. Л. Делиба (2008). Красноярский театр оперы и балета.

#### **Список литературы:**

1. Меловатская А. Е. Авторский курс Г.Г. Г. Малхасянца по дисциплине «Искусство балетмейстера» : учебное пособие. — Москва: Институт современного искусства, 2020. — 48 с.
2. Шатин Анатолий Васильевич. Сборник. — Москва: ГИТИС, 2005. — 38 с.

УДК 792.8  
МРНТИ 18.49.09

## **МАРИУС ПЕТИПА. ОПЫТ БИОГРАФИИ**

*О. И. Розанова*

Основу репертуара балетной труппы ГАТОБ имени Абая, как и любой государственной или частной труппы мира, составляют спектакли так называемого классического наследия. Лучшие из них, прошедшие испытание временем, помечены именем Мариуса Петипа. В 2018 году весь цивилизованный мир отметил великую дату — двести лет со дня рождения гениального хореографа. Но, независимо от юбилейной даты, уже давно стала очевидной исключительная роль, которую сыграл этот выдающийся мастер для развития балетного искусства. Балеты Петипа любят зрители, на них совершенствуют мастерство артисты, они остаются незаменимым образцом для балетмейстеров, изучающих основы хореографической композиции и режиссуры спектакля.

Сегодня мировой балетный театр невозможно представить без таких шедевров, как «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Баядерка» и другие. К этому нужно прибавить балеты, дошедшие до нас в редакции Петипа. Например, непревзойденная романтическая «Жизель» приобрела свой окончательный вид благодаря Петипа, предпринявшем капитальную реконструкцию балета в 1880-х годах.

Список балетов, возобновленных Петипа в более современной редакции, был бы куда длиннее, если бы большая их часть не была безвозвратно утрачена. В их числе балеты непосредственных предшественников мастера — Жюль Перро, Артюра Сен-Леона и даже Шарля Дидло. Утрачена и большая часть гигантского наследия самого Петипа. В первые советские годы на сцене еще сохранялись «Дочь фараона», «Царь Кандавл», «Пахита», но в 1930-е и они исчезли с афиши бывшего Мариинского театра.

Не забудем и о множестве дуэтов, вариаций, прочих композиций, разбросанных по разным спектаклям и часто фигурирующих без указания их автора.

Продуктивность творчества Петипа поразительна. По приблизительным подсчетам это — 64 собственных балета, 17 редакций балетов других авторов, 34 танцевальных актов и сцен в операх. Общее количество — 115 постановок разных жанров и форм. Это не считая отдельных номеров, сделанных к случаю.

Интересно заметить, что только 10 небольших — одноактных балетов были сочинены до приезда в Россию (правда, документальные свидетельства о них пока не найдены). Весь основной массив произведений был создан в России. И это вовсе не удивительно.

В России Петипа нашел, можно сказать, идеальные условия для интенсивной творческой работы, получил такое материальное положение, о котором не мог и мечтать. Кроме того, здесь он обрел семью — был дважды женат на русских женщинах, имел 8 законных детей и внебрачного сына (вполне возможно, что таких детей было больше). Но главное — здесь он обрел вторую родину, подтвердив это принятием российского подданства.

В мемуарах, написанных в последние годы жизни, Петипа имел веские основания заявить: «Я возблагодарил провидение, приведшее меня на гостеприимную русскую землю» [1, с. 37]. И действительно, благодарить было за что. Ведь прежде чем навсегда обосноваться в России, ему довелось испытать немало трудностей и лишений.

Казалось бы, самой судьбой ему был предсказан путь на балетную сцену. Будущий артист и хореограф родился в 1818 году театральной семье. Отец Жан-Антуан Петипа (1787–1855) — танцовщик и хореограф, мать Викторина Грассо — драматическая актриса. С 1819-го по 1830 отец служил первым танцовщиком и хореографом в Брюсселе, где только что построили Королевский театр Ла Моннэ. Здесь прошло детство Мариуса и его старшего брата Люсьена. Здесь они впервые вышли на сцену. Отец видел в сыновьях законных продолжателей его дела, однако к балетной карьере братья относились по-разному.

Как вспоминал Мариус Петипа, «семи лет я начал обучаться танцевальному искусству в классе моего отца, переломившего о мои руки не один смычок для ознакомления меня с тайнами хореографии /... В детстве я не чувствовал ни малейшего влечения к этой отрасли искусства. Юному мыслителю казалось, что недостойно мужчины кривляться перед публикой во всевозможных грациозных позах» [1, с. 25]. Возможно, Петипа несколько преувеличивал, но, несомненно, его отец был строгим учителем, и его сыновья получили хорошую профессиональную школу.

Учась танцу через сопротивление, Мариус одновременно получал общее образование в гимназии и осваивал музыкальную науку в местной консерватории (игра на скрипке и сольфеджио). Интерес к балету возник, по-видимому, после того, как Мариус начал участвовать в спектаклях театра. Первый раз он вышел на сцену в пять лет (1823), изобразив Амура в балете Гарделя «Амур и Психея». В восемь лет (1826) новоиспеченный артист исполнил маленькую роль Савояра в балете отца «Танцемания», где он выходил из фонаря с обезьяной в руках. Затем последовал балет «Жоко или бразильская обезьяна», в балете

«Мельники» Мариус выступал вместе с братом и заслужил положительный отзыв, тогда же в 1827-м он с Люсьеном исполнил главные роли в «Тщетной предосторожности». Сведения об этом периоде крайне скудны. Известно, что в репертуаре было 28 балетов, из них половина принадлежала Жану Петипа. Во многих балетах участвовали его сыновья.

Дела у семьи Петипа шли неплохо, но в 1930-м в Бельгии разразилась революция. Театры закрыли на 15 месяцев. Последним балетом стала «Спящая красавица» Омера-Петипа. Пройдут десятилетия, и 72-хлетний Мариус Петипа в содружестве с Петром Чайковским создаст свою «Спящую красавицу», которая станет эталоном классического балета. Но тогда, в Брюсселе, для его семьи пришла пора нелегких испытаний. Лишившись твердого заработка, отец, чтобы как-то прокормиться, давал уроки бального танца в пансионе для девочек. Но денег катастрофически не хватало. Порой неделями семья сидела на одном вареном картофеле, жадно вдыхая его запах. Не дожидаясь голодной смерти, отец перевез семью в Антверпен и там снял театр. Из горожан набрал статистов и наскоро подготовил, как гласила афиша, «Первое представление знаменитой труппы г-на Петипа, балетмейстера театра де Ла Монне в Брюсселе». Это был комический балет «Мельники», в котором все роли исполняли члены семьи Петипа.

Однако антреприза потерпела полное фиаско: зрителей было так мало, что сбора едва хватило, чтобы расплатиться за жилье. В Антверпене дело не заладилось. Отцу пришлось искать заработка, ставя балеты в Лионе, Марселе, Бордо. Семья путешествовала вместе с ним. В конце 1832 года Петипа вернулись в Брюссель, и Мариус продолжил усердно учиться танцу и музыке в Королевской Консерватории, хотя заметных успехов не делал. Так, в экзаменационной ведомости 1835 года сообщалось: «способностей не проявлял, учится по особым соображениям», то есть по протекции. Возможно, сказывались бытовые трудности. Для заработка Мариусу и Люсьену приходилось даже заниматься перепиской нот у князя — любителя музыки, композитора-дилетанта. К тому времени Жан Антуан оставил карьеру танцовщика, однако, карьера балетмейстера и на этот раз не заладилась, и семья перебралась в Бордо.

С 1835 по 1838 Мариус самым серьезным образом занимался танцем, вдохновляясь примером брата Люсьена, блиставшего на сцене Большого театра Бордо, где с ним выступали именитые гастролерши Фанни Эльслер и Лиз Нобле. Вскоре его пригласили в Парижскую оперу. Там Люсьену Петипа предстояло стать незаменимым премьером, а затем и балетмейстером — до конца его дней (1815–1898).

Мариус не обладал ни превосходной внешностью старшего брата, ни его данными. Но одаренность к танцу, дремавшая в годы учения, проявилась позднее. В 1838-м двадцатилетний артист был приглашен на должность первого танцовщика в Нант. За один сезон Мариус натанцевался всласть, но еще начал сочинять, поставив три балета — «Права синьора», «Маленькая цыганка», «Свадьба в Нанте», а также танцы в операх и дивертисменты. Успешную карьеру прервал несчастный случай: в 1840-м Петипа во время танца сломал ногу и полтора месяца провел в постели. «Тут пришлось мне узнать, как относятся к эксплуатируемым ими артистам большинство импресарио», — вспоминал Петипа. Дело в том, что директор не собирался платить пострадавшему танцовщику, хотя травма была получена на спектакле. Но Петипа нашел способ получить причитающееся ему по закону. «Придумал я новое па, руками показывал танцовщице, как ей действовать ногами, а сам фигурировал в этом па, аккомпанируя на кастаньетах. Но не улыбалась мне уже служба у этих господ, и я с удовольствием отправился вместе с отцом в Нью-Йорк» [1, с. 29].

После странствий по Европе, 2 сентября 1839 года, отец и сын с небольшой труппой отплыли из Лондона на парусном судне в Америку. Путешествие продолжалось три недели, но по прибытии гастролеров ожидала печальная новость — Национальный театр, арендованный для французов, только что сгорел. Импресарио нашел другой театр на Бродвее. Балеты пользовались успехом, но все же гастроль оказалась убыточной. Артистам перестали платить, две недели они сидели без денег. Антрепренер, как пишет Петипа, оказался «интернациональным аферистом», к тому же в Нью-Йорке свирепствовала эпидемия желтой лихорадки. И Петипа, не солоно хлебавши, покинули негостеприимную Америку на вовремя подоспевшем судне.

В начале 1840-го семья наконец-то перебралась в столицу Франции, где уже пустил корни Люсьен. Но и Париж оказался не слишком гостеприимным. Главе семьи пришлось зарабатывать на жизнь уроками танцев, и вскоре он уехал в Брюссель. Мариус остался с матерью. Благодаря протекции брата регулярно посещал Оперу, знал весь балетный репертуар. В частности ему удалось побывать на премьере «Жизели», где роль графа Альбера исполнял Люсьен. Впечатления от этой исторической премьеры пригодились впоследствии, когда Петипа создаст свою редакцию великого романтического спектакля в Петербурге. Эта редакция и по сей день остается классической. Но главное — он получил возможность заниматься в классе знаменитого танцовщика и педагога Огюста Вестриса.

В его класс стремились попасть лучшие танцовщики мира. Восьмидесятилетний маэстро учил без скидок на возраст. «Веселость не

изменяла ему так же, как легкая походка и моложавый вид, — удивлялся известный хореограф Август Бурнонвиль. — Держа в руках скрипку, он воодушевлял и себя и учеников» [2, с. 53]. Петипа посещал класс Вестриса два месяца, поскольку уроки были платными, а денег едва хватало на жизнь. Но и этого было достаточно, чтобы называть себя учеником Вестриса, что являлось своеобразным дипломом о высшем профессиональном образовании.

Результаты уроков у знаменитого маэстро не замедлили сказаться. Петипа написал о том сам: «Я удостоился счастья, о каком и мечтать не смел, — участвовать в бенефисе великой артистки Рашели, где танцевал с такой крупной звездой, как гремевшая тогда Карлотта Гризи. Участие в таком выдающемся спектакле выдвинуло меня, и через несколько дней я получил приглашение в Бордо в качестве первого танцовщика» [1, с. 30].

Фамилия Петипа не была новостью для Бордо. На сцене Большого театра ставил балеты Жан-Антуан, танцевал Люсьен. Но по традиции этого театра Мариусу предстояло заслужить одобрение публики, прежде всего, — держателей абонементов, от которых зависело материальное обеспечение труппы. В мемуарах, написанных в преклонном возрасте, Петипа приукрасил реальные события, рассказав, с каким волнением он ждал приговора и как был счастлив, получив одобрение судей. Совсем иначе выглядит эта история в документах, найденных французскими исследователями в архивах Бордо. Оказывается, три роли, исполненные дебютантом в балетах «Жизель», «Пери» и «Тщетная предосторожность», вызвали противоречивые отклики в прессе (приведем их в переводе автора очерка).

Одни мнения были вполне доброжелательны. «М. Петипа совсем молодой танцовщик, но он уже демонстрирует превосходные возможности; правда, его танец слабоват, но держится он молодцом, у него хорошая мимика и позы; в общем, мы полагаем, что он будет на месте в балетной труппе». Другие высказывались более сдержанно: «Есть молодость, красота, легкость и хорошая школа, но жестковат и неопытен. Эти качества вполне подходят для второго танцовщика». Третьи заключали: «Г-н Мариус Петипа в качестве первого танцовщика разных жанров не оправдал надежд, связанных с его именем». Комиссар полиции, следивший за соотношением аплодисментов и свистков (именно таким забавным способом оценивали успешность дебюта), высказался осторожно: «Думаю, что первый танцовщик Петипа получил равное количество того и другого и вряд ли он будет иметь успех, на который рассчитывал» [3, с. 97–98]. В конце концов, Петипа была предложена должность второго танцовщика, которую он принял с готовностью. Теперь о нем писали: «С каждым днем г-н Мариус Петипа все больше нравится публике» [3, с. 109]. В конце сезона покладистый и



трудолюбивый танцовщик получил первый в своей жизни бенефис и был ангажирован на следующий сезон.

В мемуарах Петипа сказано, что он поставил в Бордо четыре балета: «Бордоская гризетка», «Сбор винограда», «Любовные интриги», «Язык цветов», которые, по его словам, «имели большой успех и всегда делали хорошие сборы». И все-таки в конце сезона 1843–44 гг. он внезапно ушел из театра. Причиной была нависшая над театром угроза закрытия из-за финансовых проблем. Не дожидаясь краха предприятия, Петипа отправился в Мадрид, где по протекции брата Люсьена получил место первого танцовщика в Королевском театре.

Летом 1844 года Петипа прибывает в Мадрид. Ему 26 лет, впереди два месяца отпуска. Но не отдохнуть после напряженного и психологически сложного сезона намеревается первый танцовщик столичной сцены. Он отправляется на гастроли вместе с партнершей Ги Стефан, а все свободное время посвящает изучению танцевальной культуры Испании. Он увлечен темпераментными танцами испанцев, они кровно близки его артистической натуре, ведь по рождению он южанин — пылкий, экспансивный марселец. В мемуарах Петипа не без гордости сообщал: «танцевал я и владел кастаньетами не хуже настоящего андалузца» [1, с. 31].

Вообще же рассказ Петипа о его пребывании в Испании похож на приключенческий роман. Чего стоит хотя бы история с дуэлью из-за красавицы-испанки. По словам Петипа, после дуэли с высокопоставленным аристократом он должен был спешно покинуть Испанию. Однако недавно найденные архивные материалы свидетельствуют, что дуэль действительно была, но гораздо раньше, а Мадрид Мариус покинул тайно 10 января 1847 года, под чужим именем, вместе с возлюбленной Кармен Мендохо и Кастро — дочерью маркиза Вилла Гарсиа (возможно, не случайно первый балет, поставленный Мариусом в Испании, назывался «Кармен и ее тореро»!) Родители беглянки подняли шум, требуя ее возвращения домой.

Продолжение этой романтической истории пока что остается тайной. Но совершенно очевидно другое: испанская эпопея вооружила будущего хореографа ценным опытом и знаниями в области испанской культуры и хореографии. Все это неоднократно пригодится ему в дальнейшем, когда он станет автором множества испанских танцев и балетов, в том числе такого популярного, как «Дон Кихот».

Покинув Мадрид, Мариус прибыл в Париж с надеждой найти здесь работу. И снова на помощь младшему брату пришел Люсьен, устроивший так, что оба они приняли участие в престижном событии - прощальном бенефисе Терезы Эльслер. Па-де-катр исполнили две сестры Тереза и Фанни с братьями Петипа. Однако положение безработного Мариуса это

не изменило. И тут снова помог Люсьен: с помощью Титюса, занимавшего пост балетмейстера в Петербурге, выхлопотал как раз освободившееся место первого танцовщика для младшего брата.

В начале лета того же 1847 года Мариус прибыл в Петербург, чтобы остаться здесь навсегда. Начало оказалось прямо-таки сказкой. Три месяца отпуска (театральный сезон открывался в сентябре), солидный денежный аванс и полная свобода. Петипа вспоминал, что выйдя от директора, он сказал себе: «Вот счастье-то! Это рай земной, да и только! <...> И я возблагодарил провидение, приведшее меня на гостеприимную русскую землю» [1, с. 37].

Свободой Мариус распорядился по-хозяйски. Утром — балетный тренинг, репетиции, сочинение танцев, затем — посещение музеев, прогулки по Петербургу, поездки за город — на острова, в Царское село, Петергоф. К началу сезона он был в отличной профессиональной форме и сразу приступил к постановке нового балета, где ему предназначалась главная мужская роль.

Первой постановкой Петипа стала «Пахита» — последняя премьера Парижской оперы. Там центральную роль французского офицера Люсьена исполнял его брат — премьер труппы, любимец парижан, именно поэтому герой носил его имя. Мариус хорошо запомнил постановку, и дело спорилось. Сопостановщиком Петипа был его соотечественник Пьер Фредерик Малавернь, он же исполнял роль злодея Иниго. Себе Мариус отдал главную роль, вступая в негласное соревнование с братом. Роль Пахиты предназначалась прима-балерине Елене Андреевской. Балет был осуществлен за три недели и 26 сентября 1847 года состоялась премьера, имевшая шумный успех. Известный критик Р. Зотов писал: «Недавно возвратившиеся путешественники, видевшие этот балет в Париже, сознались, что у нас гораздо более великолепия в постановке, и что в исполнении труппа наша, особливо удивительный наш кордебалет, нисколько не уступают парижским» [4]. Еще через месяц рецензент вновь обратился к «Пахите»: «В пифическом нашем восторге, в котором мы были после первого представления *Пахиты* (так. — О. Р.), мы предсказывали, что с этой минуты превосходная балетная труппа наша начнет опять подниматься и снова обратится к этому роду спектаклей, который она прежде любила и потом несправедливо оставила. Наше предсказание покуда в полной мере выполняется» [5].

Позднее Петипа с гордостью вспоминал, что на премьере был император Николай 1, наградивший его — балетмейстера-дебютанта кольцом с рубином и восемнадцатью бриллиантами. Награда была заслуженной. Зотов утверждал, что Петипа удалось возродить пребывавшую в упадке труппу, «явившуюся здесь во всем своем блеске»,

и даже заявлял: «постановка и успех “Пакиеты” будут новою эрою для существования нашего балета» [4]. Критик заглянул далеко вперед. Пройдут годы, и Петипа действительно откроет новую эру в истории русского и мирового балета. А пока двадцатидевятилетний Мариус пожинал плоды первой в своей жизни крупной и безусловной победы.

Темперамент и азарт новоиспеченного балетмейстера и его исключительный актерский талант не могли не увлечь труппу. И хотя балет практически повторял парижский образец, можно не сомневаться, что, получив свободу действий, Петипа не пренебрег ею. Без изменений, скорей всего, осталась вторая — пантомимная картина, где происходили основные сюжетные события. Но танцевальные номера первой и заключительной третьей картины Петипа наверняка подчинил собственной фантазии. Ведь запомнить и воспроизвести целый балет, виденный даже несколько раз, в принципе не возможно. К тому же в конце финальной картины Пахита и Люсьен — по воле Петипа — выходили в испанских костюмах и танцевали *El jaleo de Cadix*, сочиненный Мариусом. Ему принадлежал и стремительный галоп всех участников бала на музыку Константина Лядова, увенчивавший балет. «Музыка гремит, пары понеслись — великолепный, очаровательный галоп, — восхищался рецензент премьеры. — Вот поэзия жизни, вот верх наслаждения. Магометов рай на земле!» [6].

Успех «Пахиты» закрепил положение Петипа в Императорском театре. По требованию дирекции балет был перенесен в Москву, где имел не меньший успех. В том же сезоне Петипа перенес на петербургскую сцену балет «Сатанила или «Любовь и ад». Теперь его помощником был перебравшийся в Петербург отец — Жан-Антуан Петипа, вскоре занявший пост преподавателя балетной школы, который занимал до самой кончины в 1855 году. Оба Петипа исполняли в этом балете центральные роли.

Тогда же, в 1848-м году, главным балетмейстером Императорских театров стал известный хореограф Жюль Перро. Через десять лет его сменил не менее знаменитый Артюр Сен-Леон. После его отъезда в Париж в 1869-м, где он внезапно скончался от разрыва сердца, пост главного балетмейстера занял Мариус Петипа. Его кандидатура была бесспорной и ожидаемой. Исполняя обязанности первого танцовщика (главные роли в «Жизели», «Эсмеральде», «Катарине, дочери Разбойника», «Пери», «Корсаре», «Фаусте» и др.), Петипа с 1855-го (после смерти отца) преподавал в балетной школе, а кроме того, достаточно регулярно сочинял балеты.

Практически все он ставил для своей молодой жены Марии Суровщиковой-Петипа, обыгрывая ее красоту и грацию. Ему удалось организовать ее гастрольные заграничные, прошедшие с огромным успехом.

Но главный успех случился в 1862-м, когда Петипа поставил грандиозный балет «Дочь фараона», показавший его поразительную фантазию в сочинении крупных и малых форм и столь же поразительное мастерство в компоновке всего спектакля. Тогда же, в 1862-м, он был официально назначен балетмейстером петербургской труппы.

Вплоть до 1869 года Петипа сотрудничает с Сен-Леоном, возобновляет балеты Перро «Корсар» и «Фауст», ставит новые на музыку штатного композитора Цезаря Пуньи: «Ливанская красавица или горный дух», «Путешествующая танцовщица», «Флорида», «Царь Кандавл». Вторично возобновляя «Корсара» 1868 году, он фактически ставит заново все танцы и добавляет картину «Оживлённый сад» на музыку Лео Делиба. Эта картина, как и Па д'эскляв, Трио одалисок, пляски корсаров и другие фрагменты, сохранились в спектакле до наших дней, определяя художественную ценность старинного балета.

Став в 1869-м полновластным хозяином труппы и оставаясь таковым до 1903 года, Петипа развивает невероятную активность. Его творческая энергия не знает границ. Он сочиняет по два и даже три балета в год, несметное количество танцев и картин в операх, спектакли для торжественных случаев и для летних загородных сцен притом, что до 1887 года продолжает трудиться в балетной школе. Самые значительные работы этих лет — «Дон Кихот» (1869 — Москва, 1871 — Петербург), «Баядерка» (1877), обновленная «Пахита» (1881: в первом акте Па-детруа, в последнем — детская мазурка и Классическое Гран па). Музыка всех балетов 1870—1880-х сочинил новый штатный композитор Людвиг Минкус. Долгая жизнь выше названных произведений, идущих по сей день на многих сценах России и мира, определили не в последнюю очередь мелодичные, дансантиные партитуры Минкуса, созданные в содружестве с Петипа.

Новый, наиболее значительный этап деятельности хореографа наступил в 1890-е годы, когда Петипа разменял седьмой десяток. В течение восьми лет были созданы шедевры, определившие дальнейшее развитие балетного театра, — «Спящая красавица» (1890), «Щелкунчик» (1892), «Лебединое озеро» (1895) и «Раймонда» (1898). Творческий взлет престарелого мастера обусловила встреча с великими композиторами П. И. Чайковским, а вслед за ним — с А. К. Глазуновым. Но эти исторические встречи вряд ли состоялись бы без инициативы высококультурного, дальновидного директора императорских театров И. А. Всеволожского. Ему принадлежала идея балета «Спящая красавица», но главное — ему удалось заинтересовать этой идеей Чайковского, охладевшего к балету после неудачной постановки его первой партитуры «Лебединое озеро» в Москве (1877). Теперь ставить балет должен был сам Петипа. От такого содружества композитор не мог

отказаться, да и сценарный план балета, детально разработанный Петипа, позволял увидеть будущий спектакль, как в целом, так и в частностях.

Франкоману Всеволожскому представлялось пышное зрелище в стиле Людовика ХIУ. Будучи художником-любителем, он так и оформил спектакль — в духе многокрасочной феерии. Однако Чайковский вышел далеко за рамки постановочного плана, да и за рамки сказочного сюжета. С подлинно симфонической мощью он выразил противостояние полярных сил — добра и зла, утвердив безоговорочную победу жизни, движимой любовью. Притом он в точности воспроизвел заданную хореографом структуру балета, порядок номеров, подчеркнув их образность небывалой красочностью оркестровки. Но и Петипа не спасовал перед новаторской партитурой. С поразительной чуткостью он претворил музыкальные образы в танцевально-пластические и сделал центром каждого акта крупномасштабные ансамбли-кульминации, развивавшие поэтическую идею балета. За богатство танцевальных форм «Спящую красавицу» назвали «энциклопедией классического танца».

День премьеры (3 января 1890) ознаменовал начало прочного союза балетного театра с симфонической музыкой. В успехе Петипа не было случайности — к такому союзу он шел, создавая сложно «оркестрованные» композиции на музыку еще вполне традиционную, оттачивая и закрепляя структуру и внутреннюю логику крупных хореографических форм, основывая их на принципе тематического развития. К таким опытам прежде всего относятся картины «Оживленный сад» в «Корсаре» (1869), «Тени» в Баядерке» (1877), Гран па в «Пахите» (1881).

Обратим внимание на еще один существенный момент. Друг Чайковского, музыкальный критик Герман Ларош отмечал «русский пошиб музыки», осязаемый в ее «внутреннем строении», в «основании стихии мелодии». Ему «ужасно нравилась <...> французская сказка, сопровождаемая музыкой на русский лад» [7, с. 178]. Спустя столетия глубочайший исследователь музыки Чайковского Б. В. Асафьев расслышал в пейзажных страницах партитуры глубоко личные переживания юноши-правоведа, затем студента Консерватории, будущего композитора-симфониста, зачарованного красотой весеннего Петербурга и его окрестностей. «Образ Зари связывает всю композицию, сопровождаемый весенним образом феи Сирени, с ее прелестной мелодией, вьющейся, как лента <...> словно разливая волны аромата цветов сирени в ночном оцепенении садов и парков», — пишет Асафьев [8, с. 203]. Ему вспомнилось, как высоко ценимый композитором Риккардо Дриго, выражая думы Чайковского, мечтал о «новом сценическом оформлении» «Спящей красавицы», где отразились бы

запечатленные музыкой образы природы, «красота садов и парков» Петербурга [8, с. 202].

Эта мечта превратилась в театральную явь в 1952 году, когда было предпринято капитальное возобновление «Спящей красавицы». Балетмейстер Константин Сергеев, используя предыдущие находки Федора Лопухова, укрупнил танцевальную партию Феи Сирени и ее антуража, наделил виртуозными вариациями Принца Дезире, а художник Солико Вирсаладзе создал поэтичное оформление. Восхищая изысканным колоритом декораций и костюмов, зрительный образ спектакля выявляет драматургию музыки и хореографии, на свой лад утверждает симфонический масштаб и «русский пошиб» гениальной партитуры. В таком виде «Спящая красавица» закрепилась на русских и мировых сценах и уже больше не нуждается в «улучшениях».

Зато неоднократно возникали новые версии «Щелкунчика» Чайковского. План-сценарий, как и для «Спящей красавицы», был тщательно разработан Петипа, но ставить балет из-за болезни Петипа пришлось второму балетмейстеру Льву Иванову. За исключением вальса снежный хлопьев, постановка была признана неудачной (1892). Спустя десятилетия стали появляться различные версии партитуры. Наиболее интересными, близкими музыке признаны постановки Василия Вайнонена (1934) и Юрия Григоровича (1966). Заслуживает внимания и опыт реконструкции первой постановки, предпринятый Василием Медведевым и Юрием Бурлака в Берлине (2016). Но, видимо, судьба «Щелкунчика» — провоцировать все новые подходы и художественные решения.

После неожиданной кончины Чайковского в 1893 году Мариинский театр предпринял постановку «Лебединого озера» (1895). По обновленному сценарию ее осуществили Петипа (первая и третья картины) и Лев Иванов (лебединые вторая и четвертая картины). Друг Чайковского — композитор и дирижер Риккардо Дриго серьезно переработал партитуру, страдавшую длиннотами, дав ей новую жизнь. В таком виде балет идет и сегодня на сцене Мариинского театра. После многих возобновлений неизменными остались лучшие фрагменты Петипа: Па-де-труа первой картины и знаменитое «черное» Па-де-де Одиллии и Принца в сцене бала.

Поразительный факт: свой последний крупномасштабный с шедевр — «Раймонду» на музыку Александра Глазунова Петипа создал восьмидесятилетним патриархом русского балета (1898). Огромный опыт помог найти ключ к грандиозной по симфонической мощи партитуре. Поверх незамысловатого сюжета Петипа выстроил стройную драматургическую конструкцию. Конфликтное противостояние европейского и восточного миров он представил через контраст больших

классических и характерных сюит и разрешил конфликт гармоничным слиянием классического и характерного (венгерского) танца в финальном Классическом венгерском гран па.

Фантазия Петипа по-прежнему была неиссякаемой, но внешние обстоятельства резко изменились. Ивана Всеволожского — покровителя хореографа, высоко ценившего его талант, сменил на посту директора императорских театров Владимир Теляковский, ратовавший за кардинальное обновление художественной политики. Петипа казался ему безнадежно устаревшим. После неудачной постановки балета «Волшебное зеркало» (1903) заслуженный хореограф был отправлен на пенсию.

Последние годы жизни Петипа преимущественно проводил на своей даче в Гурзуфе, писал мемуары, вел дневник. Подводя итоги прожитому, он писал: «Вспоминая свою карьеру в России, я могу сказать, что то была наисчастливейшая пора моей жизни, и мне остается только поблагодарить публику, а также и прессу как в Москве, так и в Петербурге, за всегдашний их теплый прием и ту доброжелательность, которую они неизменно проявляли и к сочинениям моим и ко мне самому. Да хранит Бог вторую мою родину, которую я люблю всем своим сердцем» [1, с. 67].

Вторая родина Петипа не забыла своего гения. Лучшие творения Петипа продолжают сценическую жизнь. О балетмейстере написаны книги, диссертации, сотни статей. Его двухсотлетний юбилей широко отмечается в России. Новые поколения хореографов учатся на его примере культуре и смелости мышления, мастерству формы. Словом, Петипа жив!

### Список литературы:

1. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. — Ленинград: Искусство, 1971. — 447 с.
2. Ильичева М. Неизвестный Петипа: Истоки творчества. — Санкт-Петербург: Композитор — Санкт-Петербург, 2015. — 456 с.
3. Natalie Morel Borotra. Marius Petipa, “second danseur” au Grand Theatre de Bordeaux // (Натали Морель Боротра. Мариус Петипа — «второй танцовщик» Большого театра Бордо). В кн.: Slavica Occitania, № 43. De la France a la Russie, Marius Petipa (ed. Pascalr Melani). Toulouse, 2016. Octobre.
4. Р. З(отов). Театральная хроника // Северная пчела, 1847. — 6 окт.
5. Р. З(отов). Большой театр. Бенефис г. Иогансона: «Пакита» // Северная пчела, 1847, 10 ноября.
6. В. Т. Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости, 1847, 7 окт.
7. Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. Том 2, часть 1. — Москва: Госиздат-Музсектор, 1922. — 183 с.
8. Асафьев Б. О балете. — Ленинград: Музыка, 1974. — 296 с.

УДК 792.8  
МРНТИ 18.49.09

## **БАЛЕТ П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» НА СЦЕНЕ ГАТОБ ИМ. АБАЯ (1936–2016)**

*Д. В. Сушков, Р. Х. Байсеитова*

На протяжении последних лет, начиная с 2013 года, в Казахском Государственном академическом театре оперы и балета им. Абая осуществлён ряд постановок и возобновлений балетных спектаклей, составляющих сокровищницу мирового хореографического наследия, украшающие сценические площадки во всём мире. Такие названия балетов, как «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Баядерка», «Коппелия», «Бахчисарайский фонтан», «Дон Кихот» имеются в репертуаре театра им. Абая и каждый из этих балетов имеет свою сценическую историю, своих героев в лице исполнителей в отдельно взятом временном отрезке. Осуществление новых постановок, обновление этих балетов, является важным фактором в деле сохранения опыта предшествующих поколений, в деле сохранения хореографического наследия.

Балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро», впервые поставленный в Казахстане в далёких уже 30-ых годах XX века, имеет свою особую, интересную и неповторимую сценическую судьбу.

3 июля 1936 года — дата первого представления «Лебединого озера» в Алма-Ате, на сцене Казахского музыкального театра оперы и балета. В тот день на сцене театра алматинскому зрителю был показан второй акт, или как его называют «Белый акт лебедей», в программе Вечера балета [1, с. 142], в котором также были представлены отдельные номера из балета Р. Глиэра «Красный мак» и «Половецкие пляски» из оперы Н. А. Корсакова «Князь Игорь» в постановке Михаила Фокина, перенесённые артистом балета театра им. Кирова Н. Бабуриным [1, с. 56]. Вечер балета исполнялся балетной труппой при русской опере театра, состоящей из артистов балета передвижного театра оперы и балета из г. Куйбышев (ныне г. Самара, Россия), в числе которых были солисты балета: И. Игнатова, Н. Бабурин, В. Николаев, А. Кузнецова, М. Спиридонов, А. Ярославцев, Д. Гацина, З. Стоянова, В. Добровольская, И. Малышев. По решению руководства республики того времени — Совета народных комиссаров КазССР — театр, приехавший на гастроли в Алма-Ату в 1935 году, «становится постоянно действующим и объединяется с казахской оперой Алма-Аты» [1, с. 56].



Вот уже на протяжении более восьмидесяти лет, пережив несколько постановок, «Лебединое озеро» не сходит со сцены одного из старейших театров Казахстана.

Полноценная премьера всего балета, впервые поставленного на алма-атинской сцене, состоялась 28 марта 1938 года, в постановке Леонида Жукова, в которой главные партии исполнили Зоя Плужникова (Одетта–Одиллия) и Александр Селезнёв (Зигфрид).

*«Лебединое озеро» – балет в 4-х действиях. Премьера 28 марта 1938 года. Музыка П. Чайковского. Постановка Л. Горского. Возобновление Л. Жукова. Художник В. Теляковский. Дирижёр А. Шмаргонер [1, с. 143].*

Леонид Алексеевич Жуков, выпускник балетно-драматического отделения Московского императорского училища (1909 г.), после окончания которого долгие годы служит артистом балета в Большом театре в Москве, как классический и характерный танцовщик, и во втором десятилетии XX века (1912–1914 гг.) был партнёром известной балерины Марии Рейзен, выступая с ней в Лондоне, Берлине, Париже, странах Прибалтики. В 1920-х годах, одновременно с артистической карьерой, совмещает и балетмейстерскую деятельность, поставив на сцене Большого театра СССР балеты: «Испанское каприччио» (1923 г.) и «Шехеразада» (1923 г.). В 1937 году он приезжает в Алма-Ату, в уже ставший в то время музыкальный театр Государственным театром оперы и балета, и становится главным балетмейстером, а также ведущим танцовщиком и педагогом балетной труппы. С объединением русской и национальной балетных трупп, Л. Жуков определяет для себя направление работы и осуществляет свои постановки. Для русской балетной труппы он ставит «Коппелию» и «Лебединое озеро», а также, в 1938 году, осуществляет постановку первого национального балета «Калкаман и Мамыр».

Одновременно с Л. Жуковым, в 1937 году, на работу в Алма-Ату из Ленинграда приезжают исполнители главных партий, З. Плужникова, получившая хореографическое образование в студии при Наркомпросе в г. Тбилиси (Грузия), служившая во многих театрах Советского Союза, запомнившаяся зрителям своим профессионализмом, артистичностью и «глубоким проникновением в образ» [1, с. 159], а также А. Селезнёв, чьё имя, по праву, ныне носит Алматинское хореографическое училище. Сегодня имя А. Селезнёва, артиста балета и педагога, воспитавшего не одну плеяду выдающихся деятелей хореографического искусства и внёсшему огромный вклад в развитие хореографического искусства и образования нашей страны, известно всему хореографическому сообществу Казахстана.

В приложении своей книги «Балетное искусство Казахстана» Лидия Петровна Сарынова знакомит читателя с перечнем классических и национальных спектаклей, шедших в репертуаре ГАТОБ им. Абая со дня его основания и охватывает период с 1933 по 1975 годы. Как указывает автор, в постановках классических балетов на сцене театра им. Абая в этом перечне указываются имена балетмейстеров, которые осуществляли постановки спектаклей, без указания авторства общепринятых хореографических версий, которые принадлежат выдающимся хореографам прошлого: Шарлю Перро, Мариусу Петипа, Льву Иванову и другим.

Согласно этому приложению, как уже говорилось выше, первое упоминание балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» мы находим в сезоне 1935–1936 гг. в Вечере балета, где исполнялся второй акт из этого спектакля. Далее, в сезоне 1936–1937 гг. «Лебединое озеро» не упоминается и получается, что его исполнения в том году не было.

Лишь в следующем театральном сезоне 1937–1938 гг., в репертуаре театра мы вновь встречаем наименование этого балета. Как мы знаем, в сентябре 1937 года, руководителем балетной труппы ГАТОБ им. Абая становится Л. Жуков, приглашённый для работы в Алма-Ату из Большого театра в Москве. Согласно Л. Сарыновой, в приложении, о котором мы уже упоминали, даются имена балетмейстеров, которые ставили или возобновляли балетные спектакли, даты премьер, имена исполнителей, дирижёров, художников по костюмам и декорациям.

Премьера «Лебединого озера» 28 марта 1938 года, в котором главные партии исполняли З. Плужникова и А. Селезнёв, прошла в возобновлении Л. Жукова. Автором постановки указывается А. Горский.

Согласно вышеизложенному, здесь возникает вопрос?! Почему Л. Сарынова пишет, что «Лебединое озеро» шло в возобновлении Л. Жукова, а не в переносе хореографии А. Горского на алматинскую сцену, если ранее, согласно Л. Сарыновой, в репертуаре театра исполнялся только второй акт из этого спектакля и первое упоминание о полноценной его постановке относится к пятому театральному сезону со дня основания театра (1937-1938 гг.). Ведь под возобновлением мы подразумеваем, что значит это было раньше! Но ранее «Лебединое озеро» полностью не ставилось и, возможно, Л. Сарынова имела в виду, что шедший до этого второй акт балета, считался, как первая постановка и тогда всё становится на места. Ни в коем случае не умоляя заслуг и труд Л. П. Сарыновой, мы всё же можем предположить, что возможно имеет место быть какая-либо техническая ошибка или опечатка при наборе и печати текста книги или какая-нибудь другая причина. Но вопрос этот остаётся пока открытым?!

Как бы то ни было, спектакль в этом сезоне со дня премьеры прошёл 8 раз, и если учесть, что премьера состоялась в конце марта, то до июня, а как правило именно в этом месяце закрывается театральный сезон в театрах, спектакль в этом году шёл в среднем по два-три раза в месяц. Столько же представлений, 8 раз, «Лебединого озера» было показано в театральном сезоне 1938–1939 годов.

С отъездом из Алма-Аты Л. Жукова и его уходом из театра, на его место был приглашён *Александр Иванович Чекрыгин*, артист балета, балетмейстер и педагог, работавший в театрах Москвы и Ленинграда и проработавший в Казахском театре оперы и балета в театральном сезоне 1939–1940 гг. Но постановка новой версии «Лебединого озера» принадлежала не А. И. Чекрыгину, возглавлявшему балетную труппу театра, а Юрию Павловичу Ковалёву, который приехал в Алма-Ату из Свердловска (ныне Екатеринбург, Россия) в сезоне 1936–1937 годов в качестве балетмейстера и премьеры балета. Одновременно с ним, как уже говорилось, в Казахстан приехали З. Плужникова и А. Селезнёв.

Премьера «Лебединого озера» в постановке Ю. Ковалёва прошла на сцене театра им. Абая 5 апреля 1940 года [1, с. 144], спустя два года после постановки Л. Жукова. Запись об этом в книге Л. П. Сарыновой гласит:

*«Лебединое озеро» – балет в 4-х действиях. Премьера 5 апреля 1940 года. Музыка П. Чайковского. Постановка Ю. Ковалёва. Художник В. Теляковский. Дирижёр Е. Манаев. Одетта–Одиллия – З. Плужникова. Принц Зигфрид – В. Баканов.*

К сожалению, ни у Л. П. Сарыновой, ни у коллектива авторов учебника по «Истории хореографии Казахстана» (Т. А. Кишкашбаев, А. Б. Шанкибаева, Л. А. Мамбетова, Г. Т. Жумасейтова, Ф. Б. Мусина. Алматы, 2005), мы не находим описания постановок «Лебединого озера», принадлежащих Л. Жукову и Ю. Ковалёву. В этих источниках мы находим лишь упоминание имён исполнителей главных партий и сольных номеров, о которых речь пойдёт ниже. И пока остаётся открытым вопрос о том, в чём же было собственно отличие этих постановок одна от другой, и было ли оно вообще, в чём выражались особенности хореографической лексики и режиссуры спектакля?!

Но попробуем порассуждать и выдвинуть, логичную, на наш взгляд версию о том, в каких именно редакциях шло «Лебединое озеро» в постановках этих балетмейстеров, сыгравших значительную роль в развитии казахстанского балета.

В 1938 году Л. Жуков осуществил постановку «Лебединого озера» в редакции А. Горского. Из истории балета, мы знаем, что в своём творчестве А. Горский неоднократно обращался к этому спектаклю начиная с 1900-х годов, ставил свою оригинальную версию балета в 1920 году и вновь возвратился к первоначальному источнику М. Петипа и

Л. Иванова в 1922 году. И вполне вероятно, что Л. Жуков в своей постановке опирался на спектакль А. Горского, о чём в общем-то и упоминается в афише спектакля. А как мы знаем, новшества А. Горского, привнесённые в хореографию и режиссуру балета, прочно вошли во многие последующие постановки других балетмейстеров.

Какую именно редакцию «Лебединого озера» использовал в своей постановке Ю. Ковалёв у Л. Сарыновой в примечании не упоминается.

*Юрий Павлович Ковалёв*, воспитанник Ленинградской балетной школы, после окончания которой, с 1925 года вплоть до своего приезда в Алма-Ату в 1937 году, выступал в театрах Ленинграда, Харькова, Свердловска<sup>1</sup>. Из этого мы можем предположить, что за основу своей постановки «Лебединого озера» он мог взять спектакль, шедший на сцене Кировского (Мариинского) театра, в то время как творческий путь Л. Жукова был связан с Большим театром Москвы и он сам являлся выходцем балетно-драматического отделения Московского Императорского училища, которое окончил в 1909 году.

И ещё один интересный момент! Упомянутый уже, Александр Иванович Чекрыгин, являлся соратником выдающегося балетмейстера XX века, реформатора Михаила Фокина и именно А. Чекрыгину принадлежит запись по системе Степанова балетов в постановке М. Петипа, Л. Иванова, Ш. Перро и других, в пору его работы артистом балета в Мариинском театре в Санкт-Петербурге в 1900-ых годах XX века. И ведь могло так случиться, что Александр Иванович Чекрыгин, как человек, который непосредственно соприкасался с авторской редакцией «Лебединого озера», мог как-то невольно оказать влияние или подействовать в виде подсказок, консультаций, в ходе частных бесед с Юрием Ковалёвым о самом балете, о его хореографии, режиссуре, в период их совместного непродолжительного творчества в Алма-Ате и балетмейстер позднее воспользовался этими сведениями. Но всё это не более чем предположение авторов!

Ольга Ковалик, в своей книге из серии ЖЗЛ «Галина Уланова», пишет, что Ю. Ковалёв при постановке «Лебединого озера» в 1940 году, перенёс «на алма-атинскую сцену вагановскую редакцию балета Чайковского» [2, с. 388].

Как бы ни было, спектакль продолжал свою сценическую жизнь на алма-атинской сцене и количество исполненных спектаклей П. Чайковского «Лебединое озеро» в постановке Ю. Ковалёва 1940 года, выглядело следующим образом: театральный сезон 1939–1940 гг. — 8 раз, 1940–1941 гг. — 9 раз, 1941–1942 гг. — 8 раз.

Главные партии в постановке Ю. Ковалёва, на премьере 5 апреля 1940 года, исполняли, упоминавшаяся выше Зоя Плужникова в партии

<sup>1</sup> Ныне г. Екатеринбург (Россия)

Одетты-Одиллии и в роли принца Зигфрида выступил Владимир Баканов, окончивший хореографическое училище в г. Баку и приехавший в Алма-Ату в качестве ведущего артиста балета. Как отмечает Л. Сарынова, Владимир Баканов был стройным и высоким артистом балета, имевшим атлетическое телосложение и отличавшимся на сцене мужественной манерой исполнения, а также *«собранностью и лёгкостью каждого движения»* [1, с. 73]. С первых выступлений в театре он демонстрировал высокий уровень подготовки классического танцовщика.

В театральном сезоне 1942–1943 годов, в тяжёлые годы Великой отечественной войны, в Казахском театре оперы и балета, получившем звание академического в 1941 году и 7 ноября в этом же году, переехавший в новое здание<sup>1</sup>, в котором находится и сейчас, состоялась новая постановка «Лебединого озера». По одним источникам, свою версию возобновления спектакля осуществляет Г. Берёзова, балетмейстер из Киева, находясь в эвакуации в Алма-Ате в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., по другим, эта постановка принадлежала Г. Улановой и она *«создала собственную версию»* [2, с. 388]. По свидетельству самой балерины — это была её совместная работа с Анной Алексеевной Берёзовой и Наталией Скорульской.

Вот как вспоминает об этом Галина Сергеевна Уланова:

«Там же в Казахском театре, мне пришлось заняться и постановками-восстановлением некоторых балетов, которые знала, сама танцевала. Это — «Бахчисарайский фонтан», я делала первый и третий акты. Даже позволила себе некоторую вольность: кое-что поставила по-своему, а второй акт ставила Наталия Михайловна Скорульская, балерина из Киева — в Театре имени Абая в военные годы она работала ассистентом балетмейстера. Потом восстановили «Лебединое озеро» вместе со Скорульской и Анной Алексеевной Берёзовой. Она — наша, ленинградка, училась у Вагановой, потом была её ассистентом в Ленинградском театре имени Кирова, когда Агриппина Яковлевна руководила балетной труппой. Позже работала балетмейстером в Киевском театре, и в Алма-Атинском — тоже балетмейстером» [3, с. 137].

По всей видимости, постановка-возобновление «Лебединого озера» в сезоне 1942–1943 годов, проходила, как совместный творческий процесс А. Берёзовой, Н. Скорульской и Г. Улановой и каждый из участников этого творческого союза был ответственным за постановку-возобновление определённых фрагментов, картин балета. В основе же всего спектакля, если учесть тот факт, что постановщики были знакомы с

<sup>1</sup> Театр оперы и балета им. Абая (КГАТОБ им. Абая). Архитекторы Н. А. Простаков и Т. К. Басенов. Начало строительства в 1936 г., окончание — 1941 г. Памятник архитектуры Республиканского значения.

постановкой балета в редакции Вагановой, то, судя по всему, они и опирались в своей постановке именно на спектакль А. Вагановой.

*Анна (Галина) Алексеевна Берёзова*<sup>1</sup> — уроженка Петербурга (15 июня (2-го по старому стилю) 1909 г.), А. Берёзова, в 1925 году закончила Ленинградское хореографическое училище по классу А. Я. Вагановой и принята в труппу театра оперы и балета им. С. Кирова (Ленинград), где проработала солисткой балета до 1933 года. После окончания сценической деятельности, с 1933 по 1937 года, Анна Алексеевна — ассистент художественного руководителя балетной труппы театра им. С. Кирова А. Я. Вагановой, совмещая учёбу на режиссёрском факультете Ленинградской консерватории, которую окончила в 1937 году. После окончания консерватории, она с 1937 по 1941 годы, являлась художественным руководителем и одновременно главным балетмейстером театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко в Киеве, где осуществила постановки таких спектаклей, как балеты П. Чайковского «Лебединое озеро» (1937 г.) и «Спящая красавица» (1937 г.), «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (1938 г.), «Кавказский пленник» Б. Асафьева (1938 г.), первым постановщиком балета «Лилея» на музыку К. Данькевича (1940 г.). После возвращения из эвакуации А. Берёзова, продолжала заниматься балетмейстерской деятельностью в театрах Украины (Киев, Харьков), преподавала в Киевском хореографическом училище, на кафедре хореографии Института культуры им. А. Е. Корнейчука и возглавляла Народный ансамбль классического танца в Киеве. Ушла из жизни Анна (Галина) Алексеевна Берёзова 24 октября 1997 года.

После начала Великой Отечественной войны в Казахстан в эвакуацию приезжают многие известные деятели культуры и искусства с оккупированных частей Советского Союза. Вместе с А. Берёзовой в театре оперы и балета им. Абая в Алма-Ате в те тяжёлые годы выступают артисты балета из Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Одессы, Львова: В. Каминская, Т. Фрешкоп, Н. Скорульская, Т. Демпель, Н. Николаева, А. Пирадова, Р. Савицкая, Т. Иваньковская, О. Сталинский, С. Дречин. С лета 1942 года, к балетной труппе театра присоединяется Г. Уланова, приехавшая в Алма-Ату из г. Молотов<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Анна (Галина) Алексеевна Берёзова*, именно под такими инициалами упоминается она в Энциклопедии балета под редакцией Ю. Н. Григоровича (Москва: Советская энциклопедия, 1981). Именно так: Анна Алексеевна, — пишет о ней в своих воспоминаниях Галина Сергеевна Уланова (Г. Уланова. Я не хотела танцевать / Авт. сост. С. А. Давлеткамова. Москва: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2010). В книге же Л. П. Сарыновой (Балетное искусство Казахстана. Алма-Ата: Наука, 1976) Анна Алексеевна Берёзова, упоминается под именем Г. Берёзова.

<sup>2</sup> Ныне г. Пермь (Россия)

Во время своего пребывания в Алма-Ате, А. Берёзова, в процессе своей работы большое внимание уделяла именно поднятию профессионального уровня артистов балетной труппы, на выработку у них грамотной в техническом плане манеры исполнения. Осуществлённые Берёзовой постановки спектаклей из классического репертуара XIX века — «Лебединое озеро» и «Жизель», а также балеты созданные в предвоенную пору, которые были поставлены в театрах Москвы и Ленинграда (30-е гг. XX века) — «Лауренсия» и «Бахчисарайский фонтан», оказали, как показала практика, большое влияние на профессиональный рост казахстанских артистов балета и, что не мало важно, эти балеты, сказались в общем на профессиональном уровне развития всего казахстанского балета, повысили его авторитет в обществе, развеяли отрицательное отношение у скептиков и наметили перспективы будущего развития хореографического искусства Казахстана.

В постановке «Лебединого озера» в годы военных лет (1942–1943 гг.), главные партии исполняли Галина Уланова (Одетта-Одиллия) и Владимир Баканов (Зигфрид).

*Галина Сергеевна Уланова* — величайшая балерина XX века, о которой написано очень и много книг, исследований, монографий. За годы, проведённые в Алма-Ате, своим творчеством она оказала огромное влияние на развитие казахстанского балетного искусства. «Яркие, вдохновенные образы, совершенное хореографическое мастерство балерины, — пишет о Г. Улановой Л. П. Сарынова, — обрели в Казахстане искренних почитателей. Спектакли и концерты, в которых танцевала Г. Уланова, проходили с большим творческим подъёмом, всякий раз выливаясь в большой праздник хореографии и для зрителя, и для актёров» [1, с. 76].

По воспоминаниям представительницы первого поколения казахстанских артистов балета, ведущей балерины театра им. Абая Натальи Викентьевой, Г. Уланова, своим приездом в Алма-Ату, вдохновила всю труппу, и артисты балета «даже не представляли себе, что можно так самоотречённо работать, чтобы могла быть такая высокая степень творческой самоотверженности. Галина Сергеевна не делала никаких скидок, каждый день занималась в классе, репетировала. Дотошность Улановой, особое внимание к каждой, даже мельчайшей детали просто поражали её партнёров, на, балерин, концертмейстеров — всех, кто виде её... После общения с ней все словно переродились. Не только труд Улановой, её беспримерный талант влияли на нас» [3, с. 46].

О том, какие эмоции и чувства вызывало искусство Галины Улановой, выступавшей в спектаклях в Алма-Ате, можно судить по эпитетам, которые звучали 15 июля 1942 года в 17.00 по Всесоюзному

радио [2, с. 387] в радиопередаче «Гастроли Галины Улановой». Автор передачи Николай Ставрогин, говоря о «чарующей красоте», «неувядающей романтичности», «многокрасочности блестящего таланта», «предельной пластике лёгких воздушных движений», «волнующей выразительности жестов» и «тонкой поэтичности» [2, с. 387–388], рассказывал радиослушателям об искусстве Галины Улановой, об увиденных зрителями в её исполнении Марии из «Бахчисарайского фонтана» и Одетте из «Лебединого озера».

Помимо исполнения главных партий на сцене театра им. Абая, Г. Уланова в эти годы занимается и репетиторской деятельностью с балеринами театра, передавая ей традиции русского балета и секреты своего исполнительского мастерства, также и постановочной работой совместно с другими эвакуированными мастерами балета.

Юрий Завадский, супруг Галины Улановой, находившийся также в эвакуации в Алма-Ате и к которому, собственно, и приехала Г. Уланова, первоначально эвакуированная с театром из Ленинграда в г. Молотов, в своих воспоминаниях писал, что Галина Сергеевна во время эвакуации передавала свой опыт казахстанским артистам балета и «в свободные от спектакля часы, не жалея ни сил, ни времени, помогает молодым казахским балеринам» [3, с. 145]. Проводит она с казахскими балеринами и репетиции балета «Лебединое озеро», передавая им партию Одетты-Одиллии и «с редкостной простотой, самозабвенно <...> показывает танцовщице всё, что знает, раскрывает ей секреты своего искусства» [3, с. 145].

В эти же годы, проведённые в Алма-Ате, Г. Уланова, занималась и с учениками хореографического училища, где ею был поставлен второй акт из балета «Лебединое озеро» и он был показан на отчётном концерте училища.

После отъезда артистов, находившихся в эвакуации в Алма-Ате, в театре им. Абая ещё долгое время ощущалась пустота в спектаклях театра, нехватка квалифицированных кадров и, как следствие этого, шли не полноценные по составу исполнителей спектакли, происходил так называемый творческий застой. По сравнению с другими видами искусств, балетное искусство отставало в своём развитии. В связи с этим, на уровне руководства Республики (КазССР) был предпринят целый ряд мер по развитию хореографического искусства в Казахстане.

Важную роль в этом суждено было сыграть Михаилу Моисееву, который, по решению комитета по делам искусств СССР, приехал в Алма-Ату в 1949 году и осуществил, первое, в послевоенную пору, возобновление «Лебединого озера».

*Михаил Фёдорович Моисеев*, выпускник Московского театрального училища (1904г.), после выпуска из которого через несколько лет



принимавший участие в гастрольной поездке по городам Америки в составе балетной труппы, которой руководили Анна Павлова и Михаил Мордкин. После Октябрьской революции 1917 года, М. Моисеев занимался постановками балетов классического наследия в различных городах Советского Союза, где зритель впервые соприкасается с различными шедеврами хореографии. Впоследствии, он поставил ряд балетов, относящихся уже к советскому периоду, среди которых: «Карманьола» на музыку Фемелиди (1930 г.), «Мещанин из Тосканы» Налабина (1930 г.), «Анаит» Тер-Гевондяна (1940 г.). Ему принадлежит и заслуга в создании балетной труппы в созданном и открывшемся в 1944 году Новосибирском театре оперы и балета, где он осуществил постановку детского балета на музыку А. Морозова «Доктор Айболит» (1947 г.), впоследствии получив за эту постановку Государственную премию СССР.

В период своей работы в Алма-Ате, с 1949 по 1950 годы, он ставит и возобновляет такие балеты, как «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Красный цветок», свою постановку «Доктор Айболит», в которой сам же и исполнял партию Айболита, а также, в 1950 году, поставил новый национальный балет на музыку В. Великанова «Камбар и Назым».

На данный момент, авторы не располагают какими-либо достоверными сведениями о возобновлении «Лебединого озера», принадлежащее М. Моисееву. Не известна и точна дата состоявшейся премьеры, возобновлённой версии спектакля<sup>1</sup>.

Проведя сравнительный анализ количества показанных спектаклей «Лебединое озеро» за тот период, начиная с года работы М. Моисеева в театре им. Абая, мы видим, что в сезоне 1949–1950 гг. — «Лебединое озеро» было исполнено 5 раз, а уже в следующем сезоне 1950–1951 гг. — спектакль исполнялся 11 раз [1, с. 149]. Увеличение количества исполненных спектаклей «Лебединого озера», видимо, произошло в виду активной работы М. Моисеева с новым для себя коллективом алматинского балета, повышению его профессионального уровня и, в связи с этим, от успешного исполнения балетных спектаклей и возвратившимся интересом у зрителей к искусству балета. И, по всей видимости, мы можем предположить, что возобновление «Лебединого озера» Михаилом Моисеевым, скорее всего, было осуществлено в театральном сезоне 1950–1951 гг., но возможно и раньше, и этот вопрос остаётся пока открытым, требует тщательного исследования и уточнения.

В 50-е годы прошлого, XX века, в творческий коллектив оперного театра приходят выпускники алматинского хореографического училища, которым вскоре было суждено составить костяк балетной труппы.

<sup>1</sup> На данный момент по этому вопросу авторами ведутся исследования.

Опираясь на вновь пришедшее молодое поколение, полного творческих сил, в 1955 году, на сцене тетра им. Абая, постановку балета «Лебединое озеро», во-второй раз, осуществляет Ю. Ковалёв, который считал, что *«главное для всякого балетного театра, в том числе и национального, классический полнокровный репертуар»* [1, с. 94] и наличие в репертуаре спектаклей классического наследия оказывает плодотворное влияние на творчески рост артистов балета и морально-этическое воспитание зрителя.

Премьера балета прошла 24 апреля 1955 года и запись об этом у Л. П. Сарыновой выглядит следующим образом:

*«Лебединое озеро» — балет в 4-х действиях. Премьера 24 апреля 1955 год. Музыка П. Чайковского. Возобновление Ю. Ковалёва. Художник А. Ненашев. Дирижёр Е. Манаев. Одетта — Н. Викентьева, С. Кушербаева, В. Никитина. Одиллия — Н. Викентьева, Л. Ильницкая, К. Жандарбекова, И. Манская, Н. Ковалёва. Принц Зигфрид — Г. Акжанов, З. Райбаев, Д. Самохин, Л. Таганов [1, с. 149].*

Эта постановка балета отличалась от предыдущих редакций тем, что центральную женскую партию Одетты-Одиллии (видимо кроме Натальи Викентьевой — прим. Д. С.) в спектакле исполняли две балерины.

В 1965 году, свою версию балета П. Чайковского «Лебединое озеро» осуществляет балетмейстер-постановщик Н. Конюс, опираясь и сохраняя, в своей постановке балета, хореографию М. Петипа и Л. Иванова и заново ставя хореографию заключительного четвёртого действия. Премьера спектакля состоялась 18 марта 1965 года.

*«Лебединое озеро» — балет в 4-х действиях. Премьера 18 марта 1965 год. Музыка П. Чайковского. Либретто В. Бегичева, В. Гельцер. Постановка В. Иванова, М. Петипа 1–3 действия. Н. Конюс — 4 действие. Художник М. Ушац. Дирижёр А. Мовш. Одетта–Одиллия — А. Баширова, Принц Зигфрид — А. Джалилов, Ротбарт — Э. Мальбеков [1, с. 152].*

Через четыре года, в 1969 году, состоялась премьера новой постановки «Лебединого озера», которая принадлежала балетмейстеру — постановщику Владимиру Бурцеву, взявшего за основу спектакля редакцию, которая шла на сцене Минского театра оперы и балета (г. Минск, Беларусь) и этой постановке было суждено на долгие годы, вплоть до 2015 года, оставаться неизменной в репертуаре театра им. Абая.

Премьера «Лебединого озера» в постановке В. Бурцева прошла 13 мая 1969 года и главные партии в нём исполняли Сара Кушербаева и Ануарбек Джалилов.

*«Лебединое озеро» – балет в 4-х действиях. Премьера 13 мая 1969 год. Музыка П. Чайковского. Либретто В. Бегичева и В. Гельцер. Постановка балетмейстера В. Бурцева. Художник В. Семизоров. Дирижёр А. Мовш. Одетта–Одиллия – С. Кушербаева, Принц Зигфрид – А. Джалилов, Ротбарт – А. Асылмуратов [1, с. 154].*

Сценическая версия «Лебединого озера» в постановке В. Бурцева, была в репертуаре театра более сорока лет, и не одно поколение артистов балета в разные годы радовали своим искусством зрителя.

По всей видимости, В. Бурцев при постановке «Лебединого озера», воспользовался версией балета, которая шла в то время на сцене театра оперы и балета в г. Минске, и которую он перенёс на алма-атинскую сцену. В конце 70-х годов, присутствовавший на оркестровой репетиции Пётр Гусев, вполне был удовлетворён от показанной ему редакции балета и выразил пожелание руководству балетной труппы ничего не менять. Главные партии на оркестровой репетиции в тот день исполняли Раушан Байсеитова и Юрий Васюченко. Известно, что в спектакле, поставленном В. Бурцевым в четвёртом акте, изначально исполнялся номер «Лебединая песня», со временем утраченный. Как вспоминает Гульжан Туткибаева, после своего первого выступления в партии Одетты–Одиллии, она исполняла «Лебединую песню» на протяжении нескольких лет<sup>1</sup>. Но уже в 1984 году, этот номер не исполняется, т. е. сделана купюра в партитуре балета, что подтверждает воспоминания Айгуль Жумагалиевой, принятой в этом году в театр артисткой балета после окончания Ленинградского хореографического училища.

Именно с этой редакцией спектакля в 1990-ые годы балетная труппа театра им. Абая неоднократно выезжала на гастроли в Китай (Китайская Народная Республика), в общей сложности исполнив «Лебединое озеро» в этой стране более 150 раз и именно эта редакция «Лебединого озера» в 2000 году, без изменений была перенесена, в только что открывшийся Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой в г. Астана<sup>2</sup>.

Поставленный спектакль В. Бурцевым перешагнул из XX-го века в век XXI-ый и, со временем, наступила острая необходимость в обновлении всего спектакля: сценографии, декораций, костюмов.

27 ноября 2016 года, состоялась Премьера «Лебединого озера» в обновлённой редакции главного балетмейстера ГАТОБ им. Абая Гульжан Туткибаевой.

<sup>1</sup> Из личного архива Д. В. Сушкова

<sup>2</sup> Премьера балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» в НТОБ им. К. Байсеитовой (Астана), состоялась 16 октября 2000 года. Хореография М. Петипа, Л. Иванов. Балетмейстер-постановщик – З. Райбаев. Ассистенты балетмейстера – Н. Гончарова, В. Гончаров. Одетта–Одиллия – Наталья Чернобровкина (Театр оперы и балета им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, г. Москва, Россия), принц Зигфрид – Дмитрий Забабурин (Театр оперы и балета им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, г. Москва, Россия). Из личного архива Д. В. Сушкова.

*Дирижёр-постановщик — Аскар Бурибаев.  
Художник-постановщик — Вячеслав Окунев*

***Действующие лица и исполнители:***

*Одетта-Одиллия — Жанель Тукеева  
Принц Зигфрид — Азамат Аскарлов  
Ротбарт, злой Гений — Рахим Даиров  
Шут — Асет Мурзакулов  
Па-де-труа — Алия Сапугова, Мадина Кенжебекова, Архат Аширбек  
Владетельная принцесса — Галина Булгарцева  
Наставник принца — Канат Каражанов  
Неаполитанская невеста — Дания Батырханова  
Польская невеста — Баян Бекетаева  
Русская невеста — Динара Есентаева  
Венгерская невеста — Камилла Омарова<sup>1</sup>*

Художественно-культурному вниманию зрителей был показан спектакль с обновлённой костюмами, декорациями и сценографией. В плане хореографии, балетмейстер, оставив без изменений первый, второй и четвёртый акты балета, внёс изменения в танцы третьего акта, заново поставив хореографию Неаполитанского, Венгерского, Польского танцев и возобновив, когда-то шедший в прежних редакциях, Русский танец — танец русской невесты. Изменив хореографию этих танцев и количественный состав исполнителей, Г. Туткибаева, опираясь на редакцию В. Бурцева, пересмотрела хореографию танца невест и ввела в каждый характерный танец солистку — невесту, соответствующую каждой народности. Таким приёмом ранее воспользовался в своей редакции балета и Ю. Григорович (1969 г. — Большой театр, Москва, СССР). В его спектакле вообще все характерные танцы третьего акта исполнялись на пальцах. Г. Туткибаева, оставив пары в национальных танцах в характерных туфлях, ввела в каждый из них невесту, исполняющую своё соло в пальцевой технике. Танец Русской невесты, исполняется, как отдельный номер спектакля.

В разные годы века XX и века нынешнего — XXI, со дня первого представления балета «Лебединое озеро» на сцене театра им. Абая, блистали и радовали зрителя своим искусством артисты балета разных поколений. Исполняя ведущие партии Одетты-Одиллии и Зигфрида, сольные партии Злого гения — Ротбарта, Шута, па-де-труа, маленьких и больших лебедей, танцы Невест и т.д., каждое поколение артистов передавало свой сценический опыт, секреты исполнительского и актёрского мастерства, вносило свой личный вклад в развитие хореографического искусства Казахстана, и тем самым сохраняя традиции и преемственность поколений.

<sup>1</sup> Программа премьеры балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» 27 ноября 2016 год. Из личного архива Д. В. Сушкова.

Ведущие солисты, корифеи и артисты балета разных поколений, своим трудом, артистическим дарованием и преданностью выбранной профессии вносили, вносят сейчас и будут вносить в будущем свой бесценный индивидуальный вклад в искусство хореографии. В разные годы, передавая свой богатый накопленный сценический опыт последующим поколениям артистов балета, с каждым спектаклем они своим искусством радуют и вдохновляют зрителя, раскрывая и показывая всё многообразие и красоту одного из величайших шедевров классической хореографии — балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро». И по праву, именно этот спектакль мирового классического наследия, сегодня занимает *«верхнюю строчку в рейтинговой таблице количества проведённых спектаклей»* [4, с. 13] и неизменно остаётся в репертуаре театра оперы и балета им. Абая вот уже на протяжении более восьмидесяти лет.

### **Список литературы:**

1. *Сарынова Л. П.* Балетное искусство Казахстана. — Алма-Ата: Наука, 1976. — 176 с.
2. *Ковалик О. Г.* Галина Уланова / Ольга Ковалик. — Москва: Молодая гвардия, 2015.
3. *Уланова Г.* Я не хотела танцевать / Авт.-сост. С. А. Давлеткамова. — Москва: АСТ-Пресс, 2010. — 348 с.
4. *Жуйкова Л. А., Есентаева Д. Б.* Репертуарная политика балетных спектаклей ГАТОБ им. Абая (1934–2014) и вопросы балетного симфонизма. — Алматы: Асыл кітап, 2015. — 136 с.

УДК 782  
МРНТИ 18.41.09 + 18.49.09

## **БАЛЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛМАБЕКА МЕИРБЕКОВА. РАЗМЫШЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОКОВ**

*Д. Д. Уразымбетов, Г. Б. Гизатова*

Среди композиторов современного Казахстана имя Алмабека Ордабековича Меирбекова (1955–2008) занимает особое место. Он создал произведения для симфонического оркестра, оркестра казахских народных инструментов, камерную и эстрадную музыку, а также музыку для кинофильмов и театральных спектаклей. Среди них Второй (1980) и Третий (1987) квартеты, соната-фантазия для фортепиано (1983), соната для скрипки и фортепиано (1985), концерт для гобоя и камерного оркестра (1989), пьеса для оркестра народных инструментов «Ерден» (1989), симфоническая картина «Баксы» (1991), симфония D-dur (1991), симфонический кюй «Қобыз сазы» (1991), кюй для оркестра народных инструментов «Бастау» (2007) и другие произведения. Его песни исполняли известные казахстанские артисты эстрады.

В настоящей статье авторы обращаются к воспоминаниям современников композитора, которые «живым словом» рисуют творческий портрет А. О. Меирбекова. Чтобы понять суть его музыкального творчества, необходимо не только слушать произведения, которые еще не получили своей должной оценки, но и «увидеть» его глазами людей, работавших с ним рядом. Его произведения нечасто исполняются в силу разных причин. Задача современников композитора состоит в возрождении интереса к его творчеству, внедрению в учебный процесс и исполнительское искусство сочинений А. О. Меирбекова.

Друг семьи и коллега по работе на казахском радио Ж. М. Мылтыкбаева вспоминала: «Он из семьи потомственных интеллигентов, это чувствовалось по манере разговора. Он был настоящим мужчиной — безотказным и добрым. Небольшого роста, в очках, очень аккуратен, опрятен в одежде, в словах и поступках» [1].

Еще со студенческих лет в консерватории им. Курмангазы А. О. Меирбеков прослыл как спокойный, интеллигентный, рассудительный человек. К учебе он относился серьезно. Любил теоретические дисциплины: гармонию, сольфеджио, анализ музыкальных произведений. Однажды один из авторов статьи встретила однокурсника в 7 часов утра в консерватории. На вопрос, что он делает в столь раннее время в консерватории, А. О. Меирбеков ответил, что готовится к уроку по специальности, который начнется в 11:30. Этот

случай есть показательный пример ответственности перед своей будущей специальностью, профессией.

Многие коллеги отмечают его высокую дисциплину и ответственность ко всему. «Его творчество, как и его жизнь, говорят о нем как о человеке высокоорганизованном, интеллигентном, разностороннем с тонким складом ума и развитым чувством юмора [2].

«В наше так называемое “рыночное время” он не вжился, не приспособился. Само приспособленчество было неприемлемо для его характера. <...> Вообще он был чистым и искренним, поэтому и его музыка такая хрустально чистая и искренняя. Он оставил после себя большие монументальные музыкальные полотна. Его творческое наследие значимо и занимает свое достойное место в музыкальной культуре Казахстана» [1].

Оркестровый стиль А. О. Меирбекова характеризует его как композитора, умеющего ясно выражать мысль в партитуре. Он не прикрывается звуковыми эффектами. За внешней простотой звучания оркестра кроется высокий профессионализм. Оркестр он использует как палитру, в которой мастерски подбираются инструменты, варьируются их технические возможности, выделяются штрихи и динамические оттенки, не «выпирая» и не «крича». Ровность звучания оркестра слитна с эмоциональной выразительностью, которая характерна для оперной музыки. Коллега и композитор А. Ж. Токсанбаев рассказывает: «Оркестровый стиль А. О. Меирбекова – это, прежде всего, опора на классические традиции, на оркестровый стиль периода романтиков, что особенно проявляется в балетной сюите “Алдар Косе”. Он был мастером оркестровки!» [3].

Творчество композитора богато разнообразием жанров, к которым он обращался. Широкий диапазон музыкальных тем, историй и сюжетных коллизий говорит о его кругозоре, обращению к наследию мировой и казахской культуры. Язык сочинений А. О. Меирбекова привлекает ясным музыкальным языком, мелодическим и симфоническим развитием и танцевальностью. Одна из исследователей трудов композитора В. Е. Недлина писала: «Все его творчество пронизано легкостью и свободой, независимо от сложности применяемой техники композиции» [4, с. 380].

А. О. Меирбеков проявил себя и в педагогической деятельности в Республиканском эстрадно-цирковом колледже им. Ж. Елебекова и Казахской национальной консерватории им. Курмангазы и Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, где преподавал инструментовку и чтение партитур, сольфеджио и теорию музыки, анализ музыкальных произведений и гармонию. По его инициативе в РЭЦК им. Ж. Елебекова был создан ансамбль народных инструментов

(2006). Композитор А. А. Мамбетов писал в своих воспоминаниях: «Он любил жизнь. Он любил дарить радость. Он любил детей и переживал за их успехи и неудачи. Эстрадно-цирковой колледж, которому он посвятил последние годы своей жизни, был для него храмом. Студенты верили в него, ведь “Алмабек-агай”, как называли его дети, был для них носителем музыкальной энциклопедии знаний и он с любовью передавал им свои знания из урока в урок» [5]. А. О. Меирбеков очень любил своих учеников и переживал за них: «Когда его студенты из эстрадно-циркового колледжа поступили в консерваторию — очень гордился этим фактом» [6].

Гульнара Сейткереевна Меирбекова рассказывает о супруге: «В свое время Алмабек Ордабекович был первой ракеткой по настольному теннису. Теннисом занимался в молодости, когда учился в консерватории. В Союзе композиторов и Доме творчества в Тау-Тургене стояли бильярдные столы. Композиторы там оттачивали свое мастерство. Алмабек Ордабекович полюбил эту игру и стал отличным бильярдистом» [6]. Однажды А. О. Меирбекова вспоминали его одноклассники и коллеги, с которыми бок о бок работали много лет на различных концертах и проектах. Тогда А. Р. Раимкулова сказала: «Ребята, давайте признаемся сами себе: он был талантливей всех нас».

А. О. Меирбеков успел написать не много музыки для балетного театра. Но даже один балет «Алдар Косе» стоит того, чтобы увидеть его на сцене ведущего музыкального театра страны. Вслушиваясь и анализируя его творчество, можно подметить, что множество произведений этого талантливого композитора танцевальны. Причем это не только музыка для симфонического оркестра, но и для оркестра казахских народных инструментов, а также камерные сочинения. «Даже по тем произведениям, которые он оставил, можно судить: насколько он был талантлив и самобытен. Его талант от Бога», — вспоминали современники [1]. В. Е. Недлина писала: «Стиль Алмабека Меирбекова вбирает в себя и специфику стиля национальной композиторской школы, и стилистические черты эпохи, и обобщенные свойства академической музыки, но в то же время он необычайно своеобразен, неповторим» [4, с. 382].

В его балетной музыке ярко проявились композиторские черты. Музыковед А. П. Волненко вспоминала время возникновения увлечения у композитора этой темой: «Помню, что этим весельчаком и балагуром — Алдаром Косе — Алмабек заинтересовался, еще будучи студентом Алма-Атинской консерватории имени Курмангазы. Он вдохновенно рассказывал нам, его однокурсникам, о проделках этого героя. “Да ты и



сам похож на Алдара”, — подумывала я не раз, — “такой же шутник, только скромный и тихий”» [7].

В середине 1980-х годов А. О. Меирбеков совместно с балетмейстером М. Ж. Тлеубаевым работал над первым детским национальным балетом «Алдар Косе». Озорная, юморная и игровая тематическая направленность балета по мотивам народных сказок была близка творческой концепции и мироощущению двух талантливых художников. Сюита из балета «Алдар Косе» для симфонического оркестра датируется 1986 годом. Г. С. Меирбекова вспоминала, что финальная точка в написании музыки не была поставлена тогда — композитор постоянно работал над партитурой, придумывал новые детали. Она рассказывает: «Алмабек, скромный и сдержанный, был фантазером и ребенком в душе. Он долго обдумывал музыку в голове, бесконечно проигрывал ее, только потом записывал. Когда я ему говорила: “Запиши сразу, забудешь”, он с юмором отвечал: “Я — как Хачатурян — сначала в голове сочиню и исполню, а потом запишу”» [6].

Когда композитор писал музыку в clavире, он представлял ее в оркестровом звучании. А. О. Меирбеков отлично владел знанием оркестрового письма, техникой инструментовки и оркестровой изобразительности, необходимой для балетной музыки. Он пользовался разнообразием тембров, солирующими инструментами и колористическими приемами оркестра. А. Ж. Токсанбаев вспоминал: «Когда Алмабек писал этот балет, я видел партитуру, мы обсуждали ее более 30 лет назад. Чисто авангардных, ультрасовременных приемов здесь нет. Все так, как нас учил в консерватории наш педагог — Юлий Сигизмундович Сурвилло. У него, надо отметить, был каллиграфический почерк. Он умел предельно четко выражать свои мысли в партитуре. У многих композиторов бывает небрежность в оформлении нотного текста, часто рука не поспевает за мыслью. А Алмабек скрупулезно все выписывал. Это показатель профессионализма и бережного отношения к ремеслу. <...> Оркестранты с удовольствием играют такую музыку, где партитуры написаны по всем правилам инструментовки» [3].

Дирижер ГАТОБ им. Абая Н. С. Жарасов записал немало произведений А. О. Меирбекова. Среди них — увертюра, концерт для гобоя, сюита из балета «Алдар Косе» и другие. Он вспоминал: «Меня, тогда молодого дирижера, очень поразила его музыка. Яркая, живая, упругая, изложенная тонким оркестровым письмом, эта музыка захватывала, не оставляла равнодушным. Он хорошо знал и “слышал” оркестр» [8].

Партитура балета «Алдар Косе» не завершена композитором. Весь нотный материал был скрупулезно собран в различных государственных

и частных архивах сыном композитора Ерденом Ордабеком и оцифрован композитором Нурасылом Нуридином.

Сюита балета состоит из 10-ти фрагментов:

1. Вступление
2. Алдар
3. Дуэт
4. Ку-бала
5. Танец (Марш)
6. Мулла
7. Танец бая
8. Танец
9. Адажио
10. Разбойники

А. О. Меирбеков мастерски сочетал классические европейские традиции с национальной музыкой: «ясное формообразование, свежий современный взгляд на фольклор, безукоризненное владение оркестром, тембровыми красками. Как мячик он перебрасывал затейливые мелодии от одного инструмента к другому, создавая яркие выразительные образы» [7]. Восточный колорит в балете композитор выразил с помощью варьирования лада, ритма, гармонии и тембра. Еще одной особенностью балета В. Е. Недлина называет «использование [композитором] “пряно” звучащих аккордов нетерцовой структуры» [4, с. 391]. Большое значение в музыке балета А. О. Меирбеков отвел ударной группе (литаврам, ксилофону, тарелкам, бубну). «Нередко через тембры меди передается не только восточный колорит (призывные карнаи), но и юмористический характер музыки» [4, с. 391].

Позже, после сюиты «Алдар Косе», А. О. Меирбеков написал музыкальную сказку «Проделки плута» — вокально-симфоническую сюиту на стихи П. А. Штифмана (1990). В. Е. Недлина полагает, что ее можно считать продолжением поисков композитора на тематику постановок для детского театра. «Они задумывались как отдельные произведения. Но стиль и образный строй едины. Возможно, А. О. Меирбеков планировал их соединить в одно целое в перспективе» [9].

Партитура вокально-симфонической сюиты «Проделки плута» состоит из 8-ми фрагментов:

1. Allegro molto (1 фрагмент) – [Скерцо]
2. Moderato (2 фрагмент)
3. Allegretto (4 фрагмент) – Проделки плута
4. Moderato (5 фрагмент) – Песенка глупых батыров
5. Andante (7 фрагмент)
6. Moderato (8 фрагмент) – Проделки плута
7. Allegretto (фрагмент без цифры) – Песенка плута
8. Allegro molto (фрагмент без цифры) – [Увертюра]

Сюита балета и музыкальная сказка схожи тематическим единством, близкими гармониями, мелодической линией, оттого создают впечатление произведения, написанного в двух частях. «Синкопированные, пунктирные остинатные ритмические фигуры – это аллюзия на среднеазиатские уссули» [4, с. 391]. Они встречаются практически в каждом номере балета, и в партиях ударных инструментов, и в мелодии.

Яркая эмоциональность музыки сюиты «Алдар Косе» достигается гармонией сочетания инструментов, оркестровых групп, сопоставлением различных тембров. Наблюдается логическое соотношение между номерами балетной сюиты, где различные фрагменты характеризуются образной контрастностью, динамикой и темпами. Несмотря на то, что партитура балетной сюиты звучит и слышится ярко и насыщенно, композитор пользуется крайними регистрами и в то же время партитура очень удобна для оркестрантов. По выражению Н. А. Римского-Корсакова он использует «область выразительной игры» каждого инструмента [10, с. 18]. Н. С. Жарасов рассказывал, что после репетиций сюиты он «слышал очень хорошие отзывы музыкантов симфонического оркестра филармонии. А один из них, опытный концертмейстер, виолончелист Ю. В. Гусев воскликнул после репетиции: “Какое яркое, интересное произведение!”» [8].

Оркестровая запись сюиты была осуществлена в Бишкеке дирижером Н. С. Жарасовым. Тогда, в конце 1980-х, главный балетмейстер ГАТОБ им. Абая М. Ж. Тлеубаев дважды включал спектакль в репертуарный план театра. Но постановка не состоялась. Сегодня постановка спектакля «Алдар Косе» осложнена тем, что не существует завершенной партитуры балета. «Его создание возможно при условии гармоничной и драматургически оправданной компиляции музыки из упомянутой сюиты, музыкальной сказки “Проделки плута”, а также из других произведений композитора» [11, с. 255].

А. П. Волненко замечает, что «далеко не все композиторы современности обращаются к жанру балета, тем более детского балета.

Языком жеста, пластики и танца непросто передать сюжет, настроение, создать образ, характер. Царица этого жанра — музыка. Именно она, яркая, зримая, рельефная, вдохновляет хореографов» [7].

В 2017 году Д. Д. Уразымбетов осуществил постановку пяти фрагментов балета для студентов Алматинского хореографического училища им. А. В. Селезнева и Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, а также для артистов балета ГАТОБ им. Абая. Среди них:

1. «Девушки в ауле» на музыку [Увертюры] из сюиты «Проделки плута»;
2. «Бай и его слуги» на музыку Ку бала из сюиты «Алдар Косе»;
3. «Молодые джигиты» на музыку Марша из сюиты «Алдар Косе»;
4. «Вариация Айсулу» на музыку Танца из сюиты «Алдар Косе»;
5. «Адажио» на музыку Дуэта из сюиты «Алдар Косе».

3 апреля 2017 года в Учебном театре Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова в рамках открытия международной научно-практической конференции «Вопросы хореографического искусства и образования конца XX – начала XXI вв.», организованной факультетом хореографии, состоялась премьера «Адажио» из балета «Алдар Косе». Дуэт в хореографии Д. Д. Уразымбетова тепло и проникновенно исполнили ведущие солисты ГАТОБ им. Абая Айман Егисбаева и Асет Мурзакулов. «Из-под пера композитора выпархивают синкопированные, остро ритмичные мелодии (“Алдар”), широкой протяжной лентой вьется Адажио, искрится юмором “Ку бала”, в ярком зажигательном пунктирном ритме написан “Танец” (Марш). Как остроумен композитор, как ему удаются и лирические образы, и шуточные!» [7].

Главной особенностью балета «Алдар Косе» В. Е. Недлина выделяет «сочетание легкости и простоты с богатыми оркестровыми средствами, сложным тонально-гармоническим мышлением автора и неординарным подходом к формообразованию» [4, с. 392]. А. П. Волненко рассказывает «Еще и еще раз прослушивая музыку, я ловлю себя на мысли, что не устаю, а насыщаюсь, не утомляюсь, а освежаюсь, улыбаюсь, а не грущу. Такова особенность музыки Алмабека: она добрая, светлая, не побоюсь этого слова — возвышенная. Таков и сам Алмабек — с мягкой сердечной улыбкой, добрыми светлыми глазами, а главное — щедрой душой!» [7].

Сыном композитора Е. А. Ордабеком организованы концерты музыки А. О. Меирбекова в Казахской государственной филармонии им. Жамбыла в Алматы в 2015 и 2018 годах и в Государственной академической филармонии города Астаны в 2016 году. На концертах под руководством дирижеров Муслима Эмзе и Берика Батырхана были исполнены сюита из балета «Алдар Косе» и фрагменты музыкальной

сказки «Проделки плута». Ведущим одного из концертов выступил известный казахстанский музыковед Юрий Аравин. 12 ноября 2019 года в ЦКЗ «Казахстан» в Нур-Султане состоялся еще один концерт, где звучала камерная музыка А. О. Меирбекова.

«Браво, Алмабек! Ты жив, ты с нами. Твоя музыка, полная юмора, щедрости, душевной теплоты, дает энергию и радость жизни. С надеждой ожидаю премьеру балета!» [7], — говорит А. П. Волненко. С ней созвучен и А. А. Мамбетов: «В наше время — падения нравов и морали — Алмабек продолжал жить по правилам порядочности, чести и достоинства. <...> У него были не только золотые руки, но и золотые мысли. <...> Следы композитора — это ноты. Алмабек написал много прекрасной музыки, и она будет приносить радость многим людям. Настоящие композиторы не умирают — они живут в своей музыке [5].

### Список источников:

1. Воспоминания Ж. М. Мылтыкбаевой. — Алматы, 2015. — 11 сентября // Частный архив семьи А. О. Меирбекова.
2. Воспоминания Р. Т. Джунусова. — Алматы, 2015. — 28 августа // Частный архив семьи А. О. Меирбекова.
3. Гизатова Г. Б. Беседа А. Ж. Токсанбаевым. — Алматы, 2020. — 20 мая. Личный архив Г. Б. Гизатовой. Публикуется впервые.
4. Недлина В. Е. Алмабек Меирбеков // Очерки о композиторах Казахстана / Сост. А. С. Нусупова. — Алматы: Алматы-Болашак, 2013. — С. 379–401.
5. Воспоминания А. А. Мамбетова. — Алматы, 2015. — 8 июля // Частный архив семьи А. О. Меирбекова.
6. Уразымбетов Д. Д. Беседа с Г. С. Меирбековой. — Есик–Алматы, 2020. — 15 мая. Личный архив автора. Публикуется впервые.
7. Уразымбетов Д. Д. Беседа с А. П. Волненко. — Алматы–Москва, 2020. — 20 мая. Личный архив Д. Д. Уразымбетова. Публикуется впервые].
8. Воспоминания Н. С. Жарасова. — Алматы, 2013. — 14 января // Частный архив семьи А. О. Меирбекова.
9. Уразымбетов Д. Д. Беседа с В. Е. Недлиной. — Есик–Алматы, 2020. — 20 мая. Личный архив Д. Д. Уразымбетова. Публикуется впервые.
10. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. — 2-е изд. — Москва: МузГиз, 1946. Том 1. — 124 с.
11. Уразымбетов Д. Д. Невоплощенные замыслы детских балетов Минтая Тлеубаева // Вестник Казахского национального педагогического университета. — 2020. — №1 (81). — С. 252–256.

УДК 798.9  
МРНТИ 18.49.09

## **ЛИТОВСКИЙ БАЛЕТ. НАЧАЛО ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА**

*А. Янкаускас*

В 1944 г. Государственный театр оперы и балета Литовской ССР вынужден был возрождаться и восстанавливаться после нанесенных войной серьезных потерь. Эмигрировали многие, не только безусловное большинство балетной труппы, но и часть музыкантов оркестра. Еще не один год театр разделял тяготы, которые испытывала вся разоренная войной страна: были серьезные проблемы с отоплением, освещением, не хватало костюмов, качественной балетной обуви и т. д.

Непростыми были и отношения руководства театра, его мэтров, с административными органами, от имени властей курировавшими культуру (в том числе — и репертуарную политику). Будучи по сути схожими в своем идеологическом содержании с дискуссионными баталиями 1930–х (см. гл. 1), столкновения творческого состава и управленческих органов послевоенного периода с позиции сегодняшнего дня зачастую воспринимаются как «репертуарный террор» [1, psl. 48]. Перед театром, обоснованно сконцентрированным на восстановлении прежде всего классического репертуара, ставились малообоснованные задачи срочного наполнения афиши новыми постановками на злободневные темы — явно без понимания специфики музыкального театра, без учета отсутствия в республике полноценной исполнительской школы и других проблем эпохи. Тем не менее, в период 1944–1948 гг. на сцену активно возвращались спектакли довоенного репертуара, в 1948–1955 гг. «ежегодно ставилось или было возобновлено по одному или двум балетам» [1, psl. 48].

Переезд в Вильнюс в 1947 г. (что, в принципе было логичным для театра, имеющего республиканский статус, а в связи с этим — игравшего серьезнейшую просветительскую роль для национальной литовской культуры, которая в столице, многие годы принадлежавшей Польше, еще не была преобладающей), также был связан с рядом проблем. Не все сотрудники театра были готовы предпринять такое путешествие, тем более — с учетом небольших зарплат<sup>1</sup>. И, хотя переезд все же принес некоторые улучшения в бытовую жизнь театра, творческие проблемы продолжали ей сопутствовать. В том числе — обострившиеся разногласия

---

<sup>1</sup> О проблемах периода см. подробнее: [2, b. 10–18].

между главным балетмейстером Кебаускасом и одним из молодых перспективных танцовщиков — Витаутасом Гривицкасом, также мечтавшим о карьере хореографа и стремившимся к соответствующему образованию, получить которое в Литве было невозможно.

Пришедший в балетную труппу после трехлетнего обучения в балетной студии (1944), В. Гривицкас в 1947 г. по решению художественного совета театра был отправлен в Москву и успешно поступил на балетмейстерское отделение ГИТИСа, где мастером был Р. В. Захаров, утверждавший, что танец в искусстве балета является «не самоцелью, а уникальным средством» [3, psl. 41] изображения жизни и человеческих характеров. Закономерно, что творческий поиск молодого балетмейстера был направлен в область «средств создания картины жизни его современников и способов связать классический танец с литовским фольклором» [3, psl. 42].

Закончив ГИТИС в 1952 г., Гривицкас вернулся в театр (с 1953 г. удостоенный звания Академического)<sup>1</sup>, где в 1954 г. занял должность главного балетмейстера. Важной и преобладающей частью его работы стало возобновление спектаклей классического репертуара, и в то же время он придерживался мнения, что «балет не может быть музеем с постоянной экспозицией», и современный хореограф имеет право на создание новой версии классического балета, которая сможет вызвать больший интерес у зрителя [3, psl. 42].

В качестве дипломной работы молодой балетмейстер осуществил постановку балета Д. Л. Клебанова «Светлана» (1939), сюжет которого был посвящен героине-комсомолке, дающей отпор иностранным диверсантам на некоей социалистической стройке. Имевший в своем активе премьеру в Москве (Большой театр, с Ольгой Лепешинской в заглавной партии), постановки в Горьком, Харькове и Львове, балет не стал ни любимым детищем Гривицкаса, ни «хитом» вильнюсской сцены — но, несомненно, обогатил хореографа опытом работы над современным материалом. Важнее, что художественным поискам Гривицкаса, продолжившего и развившего начатую Келбаускасом разработку героической темы в литовском балете, национальный репертуар обязан появлением балетов «На берегу моря» и «Аудроне».

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Одновременно получили награды и звания деятели литовского балета: Й. Юзелюнас, В. Гривицкас, Б. Келбаускас, Х. Банис, Г. Сабалиаускайте, Т. Свентицкайте, П. Баравикас, Р. Янавичюте, М. Йозапайтите.

Рассматривая с позиции сегодняшнего дня балет Юлюса Юзелюнаса<sup>1</sup> (выпускника Каунасской консерватории, в Ленинграде закончившего аспирантуру и защитившего кандидатскую диссертацию на тему «Литовская народная песня в симфоническом творчестве некоторых литовских композиторов») [5, с. 49] хореографию к которому сочинили в соавторстве В. Гривицкас и А. М. Мессерер, нельзя не признать, сколь сложную задачу решали авторы. Молодой хронологически, еще не вполне восстановивший свои силы после военных лет, литовский балет воплотил сюжет о жизни современников в спектакле «На берегу моря»<sup>2</sup>. По отзывам современников спорный в некоторых драматургических аспектах, балет, тем не менее, не только вошел в классику национального искусства, но и стал широко популярным за пределами республики [4, с. 134].

Создавая либретто будущего спектакля, Гривицкас предпринял полноценное погружение в материал: отправился на Балтийское побережье, где не только наблюдал со стороны жизнь рыбацкой артели им. Э. Тельмана, отмечая типичные черты характеров и местных обычаев, но и выходил с рыбаками в ночное море. Было написано несколько вариантов текста, прежде чем появился оригинальный драматургический сюжет, который мог быть воплощен средствами танца [3, psl. 34].

Именно Гривицкас впервые в драматургии литовского балета рассматривает тему трудового героизма. Сущностно новая, ставшая актуальной для национального искусства лишь в рамках социалистической парадигмы (мировоззрения, воспринимавшего труд не как библейскую кару, средство эксплуатации или тягостную необходимость, а как почетную обязанность гражданина, сознательную, достойную уважения деятельность, направленную на реализацию профессиональных способностей и на благо родной страны), тема безусловно требовала для своего воплощения особого хореографического языка и такого драматургически выразительного содержания, которое позволяло бы избежать и пафосно-наивного (в данной ситуации) языка традиционной балетной пантомимы, и неуместно натуралистического воспроизведения трудового процесса. «Лирические и драматические сцены жизни простых советских людей»

<sup>1</sup> Юзелюнас Юлюс (1916–2001) — литовский композитор (один из представителей «балтийского минимализма»), педагог. Народный артист Литовской ССР (1966). Ученик Ю. Грудодиса. Подробнее см.: [4, с. 134–138].

<sup>2</sup> Нельзя не отметить: произведение Юзелюнаса–Гривицкаса не оказалось не только литовской новацией, но даже опередило появление на сцене балета о трудовых буднях советских рыболовов «Берег надежды» (комп. А. Петров, балетм. И. Бельский). Драматургический замысел появился у автора либретто Ю. Слонимского еще в 1950 г., но первая постановка состоялась в Ленинградском ГАТОБ им. С. М. Кирова только в 1959-м.



[6, с. 3], линия любовного треугольника и линия мужественного труда рыбаков, противостояние диаметрально противоположных систем ценностей и нравственный выбор — элементы сюжета составили в результате действительно «сложный путь формирования человека новой этики и морали» [7, с. 111]. Очевидно, актуальная для литовца определенного исторического момента проблема, прозвучала убедительно и в общечеловеческом масштабе, о чем свидетельствует активный интерес к литовскому балетному искусству, вызванному повсеместно в СССР гастрольными представлениями [8, psl. 169–184] первого советского литовского балета.

«На фоне скупых по краскам, но привлекательных пейзажей Прибалтики (художники Ю. Янкус и И. Суркявичюс) возникают, казалось бы, обыкновенные, обыденные картины» [6, с. 3]. В рыбацкой деревне, где строится новая пристань и разворачиваются драматические перипетии любви бригадира Ионаса к Касте, верно ждущей своего жениха—фронтовика Марюса, трудовые будни не проходят мирно. Кулак Крезас и укрывающийся у него бывший гестаповец Густас изобретают все новые и новые планы вредительства. Играя на чувствах Ионаса, ревнующего Касте к вернувшемуся наконец Марюсу, враги советского строя провоцируют ссору — и рыбаки уходят в ночное море без бригадира. Надвигается буря, и Густас гасит огни на маяке. Но оказавшийся рядом Ионас вступает в схватку с врагом, и, несмотря на тяжелую рану, успевает зажечь маяк. Ценой своей жизни он предотвращает гибель рыбаков (в том числе и своего соперника). Балет завершается открытием новой пристани и свадьбой Марюса и Касте.

«Драматургически ясная, написанная в пленительном национальном колорите музыка дает широкие возможности актерам раскрывать всю идейно—художественную глубину балета» [7, с. 111]. Используя не только литовские мелодии, но и материал русского, латышского, эстонского фольклора, «Юзелюнас проявил себя в балете, как замечательный лирик. К наиболее ярким лирическим картинам относятся адажио и девичья пляска из третьего акта. Сильным драматизмом отличаются адажио первого акта, и особенно картина "Буря" во втором акте» [4, с. 50], тема созидательного труда ярко передана в оркестровом вступлении ко второму акту [9, с. 23]. Музыкальные характеристики положительных героев построены на основе народных мелодий, отрицательные персонажи «обрисованы зловещими, сгущенно— психологическими тонами», причем композитору удалось «избежать нарочито дисгармоничных, антимузыкальных звуко сочетаний» которые могли бы сделать образы врагов клишированными. Музыкальную партитуру отличает гармоничная, действительно организованная цельность: «характеристики действующих лиц Юзелюнас не отрывает от общего колорита

чудесной приморской природы, радости мироощущения строителей новой жизни; все это прекрасно выражено в музыке» [9, с. 24].

Несмотря на присутствие в сюжете подчеркнута советских реалий (например, новых баркасов, присланных артели в дар от братских республик) и вполне ясного деления персонажей на врагов и героев, сюжет не грешит излишне серьезной, однобокой «плакатностью». «Драматическая канва балета “На берегу моря” действенна и танцевальна» [6, с. 3], она служит плодотворной основой для создания эмоционально наполненных, разнообразных в своей характерности сценических образов. В жанровых сценах, проникнутых доброй иронией, «участвуют недоверчивая Плиаугене, (Й. Иовишайте), «донжуан» бухгалтер Плиауга (П. Баравикас), и троица персонажей, придающих всему спектаклю динамику и живость: Оне (Р. Янавичюте), Витас (С. Браздилис) и Микас (С. Билида)» [3, psl. 37]. Самым драматичным и противоречивым из героев, как отмечает А. Рузгайте, представал бригадир рыбаков Ионас. Энергичный и отважный, любящий своих друзей, он не чужд эгоистических проявлений (которыми умело манипулируют его враги). Но безусловно чуждо ему предательство, и свою вину он искупает ценой жизни. В балете Ионас наделен яркой хореографической характеристикой, а в исполнении Хенрикаса Кунавичюса танец и актерская игра органически связаны [3, psl. 34–35], в его вариации проявляется «бьющая через край сила рыбака, радость мужественного труда, заставляющего человека каждый день встречаться лицом к лицу с коварной морской стихией» [6, с. 3].

Действенно насыщены и танцы, и пантомимические сцены, «оттого так и увлекает танец Касте в исполнении Г. Сабаляускайте, обладающей высоким даром балетной артистки — умением в интонациях движений передать богатую и сложную жизнь человеческой души. < ... > Оттого волнуют пластические движения и широкие прыжки Марюса — Г. Баниса, раскрывающего объятия любимой девушке в час возвращения на родину. Оттого рождают беспокойство броские и выразительные жесты Густаса — С. Гончарова; в них сразу угадывается хищность человека, враждебного дружной семье моряков» [6, с. 3].

Реалии рыбацких будней и праздников предстают в балете и узнаваемо достоверными, и сценически переосмысленными, полноценно «театрализованными». Так, в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами сюжета «постановщик на протяжении всего спектакля старается показать, что действие происходит на берегу моря. Весь коллектив на свадьбу Касте дарит маленький кораблик, шафера молодых поднимают на веслах, украшенных цветами, в обряде участвует морской бог Бангпутис» [3, psl. 37].

Рецензенты отмечают выразительность массовых сцен, очарование национального колорита музыки и хореографии, а также принципиально важное достоинство спектакля: «Постановщики не боятся специфики балета — той неминуемой условности выражения, которая присуща танцевальному искусству. Они твердо знают, что хореография не терпит прямой подражательности, натурализма не только в фантастических балетах, но и в отражении “обычной” жизни. В этом смысле показательна одна из лучших и в музыке сцена, изображающая тревогу перед бурей. Кажется, будто в оркестре звучат вскрики испуганных птиц, нарастает шум бурного моря, а на сцене танцующие девушки смыкаются в строгих линиях, и взмахи их рук, движения кистей, повторяясь снова и снова, напоминают тревожные взмахи крыльев» [6, с. 3].

Гривицкасу, продолжившему начатые предшественниками (в том числе — Келбаускасом) поиски приемов обогащения классической основы балета движениями литовского народного танца, безусловно, удалось придать своему произведению (первому советскому литовскому балету) узнаваемый и органичный национальный колорит. «Очень своеобразны вальсы первого и второго действий, в которых движения, шаги переплетаются с характерным для литовского танца вращением в паре со скрещёнными руками. Также выразительна стилизованная традиционная молодежная полька, в которой участвуют все друзья и подружки Касте» [3, psl. 36]. А. Рузгайте подчеркивает, что классическая и фольклорная хореография в балете Гривицкаса не просто сосуществуют, но составляют грамотно организованный, действительно оправданный синтез: «Наиболее “балетными” являются танцы девичника. Традиционными движениями литовского танца “Садуте” здесь выражено не грустное, как в оригинале, а веселое и светлое настроение. И это понятно, так как в литовском фольклоре танец “Садуте” выражал тяжёлые перемены в жизни девушки, а судьба Касте другая — радостная. Девушки как лебеди плывут по сцене на высоких полупальцах, держа в руке по большому кольцу. И вместе с Касте радуются ее счастью. Танец вдруг обрывается... прижимаясь друг к другу девушки останавливаются. Почувствовав приближающуюся бурю, девушки выстраиваются в треугольник, как будто птицы, готовые улететь. Внутреннее беспокойство девушек выражается в движениях рук, напоминающие литовский танец “Близдингеле”» [3, psl. 36–37].

Показанный на московской Декаде литовского искусства (1954), «На берегу моря» был признан одним из самых значительных достижений в истории литовского балета. По отзывам советской критики<sup>1</sup> (отмечавшей достоинства либретто, музыки, исполнителей и оркестра под управлением Р. Генюшаса) — даже одним из лучших балетов современности и образцом

<sup>1</sup> См. также: [10, 11, 12].

спектакля на актуальную реалистическую тему [13, с. 3]. В ближайшие после премьеры годы постановки балета были осуществлены в Риге (1954), Львове (1956), Таллинне (1958).

В 1975 г. обновленный балет появился на сцене здания, специально построенного для Государственного академического театра оперы и балета Литовской ССР. В новой версии постановщики почти не отошли от старой, «просто отказались от излишнего бытовизма и этнографичности» [8, psl. 173], Гривицкас «лишь сократил некоторые пантомимные сцены, частично расширил танцевальную сферу, отчего спектакль стал более компактным, динамичным. Некоторое сокращение количества действующих лиц дало возможность сосредоточить внимание зрителей на главных героях» [14, с. 2]. Сценограф Ю. Янкус, оформляя редакцию 1975 г., опирался на элементы и находки эстонской постановки балета [14, с. 2], уже признанного классическим произведением национального литовского искусства.

Год премьеры *первого литовского советского балета* «На берегу моря» ознаменовался еще двумя важными для истории национальной сценической хореографии событиями. На базе Вильнюсской музыкальной школы (будущей Национальной школы искусств им. М. К. Чюрлениса) открывается хореографическое отделение. Не менее серьезным следует считать выход первого издания книги «Литовские народные танцы», содержащей (помимо описания десяти танцев, включавших рекомендации постановщику) исторический очерк, подробные главы, посвященные характерным особенностям литовских народных танцев и костюма. Тот же автор во введении книги «Литовские народные игры», вышедшей в 1955–м, впервые «классифицирует по функции и средствам хореографического выражения» [15, psl. 5] танцевальный фольклор Литвы.

К 1955 г. в республике работают уже 15 музыкальных школ, роль крупнейшего центра музыкального образования играет Государственная консерватория Литовской ССР (основанная в 1949 г. после объединения Вильнюсской и Каунасской консерваторий), где впервые открываются кафедры истории и теории музыки, народных инструментов, хорового дирижирования и театральный факультет. Преподают здесь выдающиеся мастера искусств: К. Петраускас, А. Сташавичюте, Б. Дварионас, И. Швядас, Ю. Сипарис, Ст. Вайнюнас, Я. Чюрлионите и др. [5, с. 63–64].

Нельзя также не отметить: к середине 1950–х Государственный народный ансамбль песни и танца Литовской ССР пользуется уже огромной популярностью и успехом не только в Литве, но и за ее пределами: «Летува» гастролирует в Москве и Ленинграде, в Латвии, Эстонии, Белоруссии, Украине, Молдавии, Армении, Грузии; заслуги

руководителей ансамбля<sup>1</sup> отмечаются присуждением премий. «Основу репертуара ансамбля составляют литовские народные песни, танцы, игры, инструментальные пьесы, монтажи, а также песни и танцы братских советских народов, оригинальные. песни и инструментальные пьесы советских композиторов и классические произведения» [5, с. 47–48]. Активно способствует сохранению и развитию богатств народной культуры работа Домов народного творчества (для них выпускаются репертуарные сборники, методическая литература, проводятся семинары и консультации), возобновляются республиканские Праздники литовской песни и танца (их художественным руководителем и главным балетмейстером в 1950 г. становится Ю. Лингис). Таков культурный контекст развития литовского балета в период создания «героических» спектаклей В. Гривицкаса.

О гастрольных спектаклях Театра оперы и балета Литовской ССР 1950–х пишут такие авторитетные театроведы, как Ю. А. Головащенко, Н. И. Эльяш, видный музыковед И. Л. Гусин и т. д. В балетной труппе этих лет уже танцуют выпускники лучших школ советского балета (Г. Сабаляускайте, Х. Кунавичюс и др.) [16, psl. 4]. Признавая достижения литовского балета в освоении классического репертуара, критика также признает: «у театра есть свои традиции, сложившиеся у старшего поколения труппы, есть и способная молодежь. Но следует отметить, что литовский балет должен расширить свой коллектив, упорно совершенствовать танцевальное мастерство артистов, пополнять труппу образованными людьми. Как бы ни было трудно, это необходимо для театра, тем более, что он именуется академическим» [17, с. 3]. Очевидно, что главный балетмейстер не менее глубоко понимает проблемы и задачи творческого роста, стоящие перед труппой. Поэтому в 1955 г. по его инициативе группа молодых литовских танцовщиков отправляется для обучения в ЛГХУ (выпуск литовского курса состоялся в 1959 г.).

Между тем, Гривицкас и себе ставит все более масштабные задачи. Успешный опыт создания балета «На берегу моря», в котором воплотились образы советской Литвы, заставляет балетмейстера задуматься о том, что у национального балета «пока нет собственного исторического народного произведения», которое могло бы рассказать «о единстве литовского народа перед лицом врага, чистоте любви и жертвенности», о том, как «личное счастье становится второстепенным перед лицом грозящей родине опасности» [8, psl. 169–184]. Драматургия нового балета (автором либретто снова становится Гривицкас) в этот раз опирается на легендарные судьбы эпохи короля Миндаугаса (XIII в.),

---

<sup>1</sup> В частности — Юозаса Лингиса (1919–1984), танцовщика и педагога, собирателя литовского национального фольклора, основоположника современной литовской хореографии, будущего народного артиста СССР (1970), автора книг о народных танцах Литвы.

затрагивает проблему сохранения национального литовского самосознания в борьбе с завоевателями–крестоносцами. История объединения Литвы становится фоном для трагической любви Аудроне и Угнюса<sup>1</sup>.

\*\*\*

Сюжет о влюбленной паре — «тема исконная в литературе и в искусстве. На эту тему создано немало прекрасных произведений, переживших века»<sup>2</sup>. Какая бы эпоха, какой бы фантастический пейзаж ни окружали любящих, само их присутствие предполагает лирическую линию действия, позволяющую хореографу воплотить на сцене образы, требующие максимального приложения артистического мастерства и таланта. Недаром в драматургии «героических» балетов Гривицкаса «рифмуются» ряд схожих элементов: влюбленные, которые оказываются в сети вражеских интриг; невольное предательство героя; сигнальный огонь, который зажигается ценой жизни и т.п. В то же время, образы и характеры его героев могут быть очень разными: если для постановки «На берегу моря» либреттист искал для персонажей черты типичные, узнаваемые, то для героев «Аудроне» необходимы были почти архетипичные: человеческие, но укрупненные, «героически приподнятые» [18, с. 3]. Неслучайным, глубоко продуманным в этом свете выглядит дополнение состава оркестра роялем и органом, введение в музыкальную партитуру пролога и финала хора, а также решение постановщика создать композиционное «обрамление» своему произведению: его открывают и завершают массовые сцены, выстроенные подобно монументальным фрескам — словно послания современникам от их героических предков [19, с. 2].

Вплетая в сюжет исторические события XIII века, автор либретто придает «всему повествованию ореол легендарности» [18, с. 3], достигая «чуть ли не шекспировского размаха. < ... > Личные судьбы героев здесь неотделимы от исторических событий подлинно эпохального значения» [6, с. 3]. Проводив своего возлюбленного на бой, боярская дочь Аудроне вынуждена противостоять намерениям отца выдать ее замуж на князя Кунотаса. Девушка отвергает притязания князя, но сила на его стороне — и Аудроне, которую также уверяют в гибели Угнюса, оказывается женой и пленницей в княжеском тереме. Жертвой обмана становится и Угнюс: узнав о мнимом предательстве любимой, он в отчаянии вступает в сговор с крестоносцами, чтобы отомстить Кунотасу. Ворвавшись в замок, он убивает князя и устремляется к Аудроне, но та в ужасе отталкивает

<sup>1</sup> Audrone — «буря»; Ugnius — «огонь».

<sup>2</sup> См.: «Тщетная предосторожность»: сборник статей к постановке балета в государственном академическом Малом оперном театре. Ленинград: МАЛЕГОТ, 1937. С. 7.

возлюбленного, который привел за собой врагов родины. На высокой башне девушка зажигает сигнальный костер — и погибает, успев предупредить литовцев о нападении... Гибнет и осознавший свою вину Угнюс, пытаясь спасти Аудроне. Литовское войско освобождает замок, народ оплакивает Аудроне и клянется отомстить крестоносцам.

Соавтором Гривицкаса на этот раз стал молодой композитор Юозас Индра<sup>1</sup> (1918–1968), композитор, певец, дирижер. Выпускник Каунасской консерватории (1941), где обучался пению и композиции, артист каунасской оперы, будущий заслуженный деятель искусств Литовской ССР, Индра не избежал трагических послевоенных перипетий. В 1945 г. он был арестован и сослан, в 1945–48 гг. пел в музыкально-драматическом театре и филармонии заполярного города Воркута. Однако уже в 1948 г. продолжил карьеру солиста оперной труппы и дирижера в Вильнюсе, а затем и в Каунасе (с 1954 г. — главный дирижер Каунасского музыкально-драматического театра). Балет «Аудроне» стал первым крупным произведением композитора, который написал три варианта партитуры, стремясь, по словам Индра, «передать зрителю суровую историческую истину и с помощью сценических образов показать чувства и чаяния действующих лиц» [4, с. 98]. Решая столь серьезные творческие задачи, Индра «глубоко изучил национальный фольклор, старинные народные мелодии. В итоге создано интересное произведение, глубокое и по содержанию, и по форме.

Музыка нового литовского балета выразительна и полна нежной романтики. Точна музыкальная характеристика главных действующих лиц — Аудроне и Угнюса, представителей народа, являющегося главным героем произведения» [20, с. 3]. Литовский музыкальный фольклор партитура балета «нередко цитирует подлинно, но в еще большей степени использует для создания оригинальных музыкальных образов и интонаций, близких народным. Высокое профессиональное мастерство Ю. Индры проявилось в своеобразных, свежих гармониях, ритме, в интересной оркестровке» [13, с. 3].

Критика особо отмечает, что постановщику удалось избежать характерных романтических штампов в изображении литовского средневековья. На сцене нет языческих алтарей, не появляются архаические жрецы, и т. п. «Во всем режиссерском строе спектакля, в его хореографии, в оформлении художника Ю. Янкуса чувствуется строгость, даже суровость, которая кажется очень органичной, для этого героического по теме и духу спектакля» [21, с. 3]. Колорит эпохи показан, в основном, лаконичными и выразительными стилизованными деталями: в одном из эпизодов на сцену выносят убитого на охоте тура, рога которого вешают на мощный ствол бутафорского дуба [3, psl. 49];

<sup>1</sup> Наст. имя Juozas Padleckis.

мрачную атмосферу замка крестоносцев создают высокие готические витражи и черно-белые плащи с крестами [22, рsl. 4], и т. п. Костюмы, также стилизованные, разработаны на основе богатого исторического и этнографического материала, освоенного и переосмысленного художником.

На этом продуманно-строгом фоне балетмейстер «проявил себя как изобретательный и вдумчивый художник» [20, с. 3]. Современная критика особо подчеркивает масштабность постановки, в которой и большие пантомимные сцены, и массовые народные танцы (которыми изобилует спектакль) «служат не только ярким, колоритным фоном спектакля, они необходимы для развития действия, сюжета, не менее важны и интересны, чем сцены, дуэты и адажио, рассказывающие о судьбе основных героев произведения» [21, с. 3].

Полноценный драматизм хореографического действия в огромной мере был предопределен работой композитора, который «в первую очередь выступает как драматург, обдумавший каждый такт своего произведения, нашедший интересные средства для выражения содержания» [4, с. 99].

В то же время Гривицкасу удалось и драматургически, и хореографически не только образы главных героев, но также и танцевальные характеристики многочисленных персонажей второго плана, даже эпизодических. «Именно поэтому запоминается комедийный, задорный образ юной Скирмуте в темпераментном исполнении блестяще танцующей Р. Янавичюте, веселый балагур Дундис (В. Браздилис, С. Билида), Гедре (А. Тамулевичюте), девушки из замка (А. Рузгайте)» [21, с. 3].

Музыкальный и хореографический материал позволил исполнителям главных партий создать цельные, оригинальные характеры героев, проявить и мастерство, и актерскую индивидуальность в трактовке. Аудроне в исполнении Г. Сабалаяускайте и Т. Свентицкайте — эмоционально отличны, что и отмечала критика. Так, героиня Сабалаяускайте — это «героическая душа в облике скромной, застенчивой девушки < ... > мягкость и пластичность ее движений отвечают героическому и в то же время глубоко человеческому образу; большая искренность и непосредственность исполнения придают героине балета теплоту и задушевность» [18, с. 3]. Свентицкайте «с самого начала оттеняет в своей героине черты воли, решимости. Ее Аудроне — гордая, цельная натура, в ней все время горит пламень гнева, протеста против насильников-крестоносцев, против князя, силой принудившего ее стать его женой. в танце передает она решимость чистой и неподкупной души» [21, с. 3].



Непохожи и трактовки противоречивого образа Угнюса в исполнении Г. Баниса и Г. Кунавичюса. Оба танцовщика «не забывают, что Угнюс — не только любовник, но и смелый воин, герой. Угнюс Г. Баниса отважен и смел. Ему больше всего удаются сцены мужественного порыва или бурного отчаяния. Г. Кунавичюс в начале спектакля более лиричен, простодушен, даже наивен. Героическая тема роли возникает не сразу, а развивается постепенно. лирическое обаяние образа создает и танец Кунавичюса — легкий. Романтически устремленный, пластически чистый и точный» [21, с. 3].

Единодушно отмечают рецензенты выразительный, графично четкий рисунок роли честолюбивого, жестокого князя Кунотаса, созданный В. Гривицкасом исключительно средствами пантомимы — явно намеренно, драматургически логично балетмейстер лишает своего героя способности к танцу, которой по праву выражают себя лишь любящие, способные на самопожертвование и преданность души [18, с. 3].

Безусловной ценностью балета, 1 и 2 действия которого построены преимущественно на материале народных танцев, занимающих важное место также и в 3 действии [3, psl. 48–52], является грамотное, органичное слияние национальных литовских элементов с «языком классической хореографии, с мотивами старинных, исторических танцев. Умелое использование последних придает спектаклю верный исторический колорит, передает ощущение эпохи» [21, с. 3]. Душу литовского народа, поэтическое своеобразие его культуры, отражают представленные в ритмически разнообразных рисунках и интонациях лирические девичьи хороводы, веселые деревенские пляски, обрядовые танцы. Одним из самых выразительных эпизодов называют танец литовских воинов, «ритмически усложненный галоп, за внешней сдержанностью которого чувствуются героическая порывистость и приподнятость» [18, с. 3].

Новый литовский балет, «хореографический эпос» о героях старины, помимо заслуженных похвал, вызвал и аргументированные критические замечания: излишне усложненной в некоторых эпизодах показалась драматургия; «композитор не всегда остается верен мелодическим особенностям народной музыки. Мало национального колорита в сольных номерах» [20, с. 3]; «нельзя не заметить однообразия и бедности сольных мужских вариаций (недостаток, свойственный, к сожалению, многим нашим балетам)» [21, с. 3]; многословны и статичны финалы актов; не всегда оправданным показалось участие в действии хора [3, psl. 49–52].

Тем не менее, рецензенты единодушно признавали, что в основе своей спектакль глубоко цельный, и все эти спорные моменты не

умаляют его очевидных достоинств. Несмотря на то, что «попытка создания такого произведения не могла не быть сложной для молодого литовского балета» [21, с. 3], воплощение национальной темы средствами сценической хореографии, использовавшей фольклорный материал для обогащения языка балетной классики было признано успешным.

В 1969 г. появилась вторая редакция «Аудроне» — более интенсивная и лаконичная в драматургии, избавленная от нескольких исторических и бытовых сцен, более условная хореографически. «По задумке сценографа Янкуса все действие спектакля происходило на черном фоне, на историческое время указывали такие стилизованные детали как окно, крест, меч, более легкими, не сковывающими движения, были костюмы танцоров» [8, psl. 174]. Третья редакция, в которой было увеличено число действующих лиц, была создана В. Гривицкасом в 1975 г. для сцены нового здания театра.

Период 1940–1957 гг. для литовского балета по праву может считаться «героическим». Национальному хореографическому искусству в условиях смены социально-экономического строя, оккупации и тягот послевоенного времени удалось не только сохранить свои лучшие достижения, но и расширить опыт разработки литовской тематики. Обращение литовских авторов к *темам трудового и гражданского подвига, сохранения национального самосознания, народной борьбы с поработителями и захватчиками*, безусловно, стало ответом на вызов эпохи. Немаловажно и то, что именно *героическая тема является наиболее органичной почвой для развития «большого стиля» в сценическом искусстве*, позволяя вводить в спектакль действительно необходимые массовые сцены (требующие зрелого мастерства как от балетмейстера, так и от артистов).

Очевидно, что одной из центральных проблем, которая ставилась перед национальным балетом 1940–1957 гг. является *проблема драматургии*, и ее решение находили именно в героической тематике. Прогресс в этой области двигался от «Невесты» Б. Келбаускаса с ее пасторальным очарованием и несложными национально-романтическими персонажами (героика здесь появляется лишь как эпизодический мотив и не становится действительно важной, даже в поздних редакциях, с неудачными попытками «революционирования») — к уже намного более сложному первому советскому либретто «На берегу моря» (содержащему драматическую линию развития характеров, ставящему перед героями проблему нравственного выбора, а перед исполнителями — задачи актерского проживания ролей), и далее — к «хореографическому эпосу», первому литовскому историческому балету «Аудроне» (самому масштабному в

этом периоде, свидетельству зрелости национального хореографического искусства, овладевшего и большой формой спектакля, и мастерством органического слияния элементов классики и фольклора).

Самое существенное в рассматриваемом периоде — это появление у литовского балета собственных балетмейстеров, прошедших исполнительскую школу в Каунасе и обогативших ее обучением у мастеров русской школы. И если хореограф Келбаускас в своей деятельности опирался на опыт танцовщика, безусловный природный талант и чувство стиля, то его последователь и выпускник ГИТИСа Гривицкас стал первым в истории литовского балета обладателем диплома высшей советской школы, унаследовавшей и развившей разработки старейших балетных школ России. В спектаклях В. Гривицкаса мотивы и новации из наследия соотечественников, искавших пути взаимодействия классической и народной хореографии, получили серьезное развитие, прочную профессиональную базу для реализации которого балетмейстер получил, обучаясь у Р. В. Захарова.

Справедливым будет признать, что литовская балетная (а тем более — балетмейстерская) школа в данный период переживала период становления. Лишь в 1953-м начало работать в будущей вильнюсской Школе искусств хореографическое отделение. И, несмотря на то, что национальный балет уже имел в своем составе целый ряд мэтров, чей опыт следовало передавать молодежи, продуктивное взаимодействие со старейшими школами Москвы и Ленинграда продолжало играть ведущую роль в подготовке молодых кадров [16, рsl. 4]. Тем более, что академический статус театра, обязывающий к солидной афише, наполненной классическими названиями, также обязывал и к адекватной технической оснащенности танцовщиков. Балетная труппа Государственного театра оперы и балета Литовской ССР, с учетом всех проблем роста, оказались уже вполне серьезно подготовленной для выполнения тех сложнейших задач, которые поставили перед ними спектакли репертуара 1950-х [17, с. 3].

К концу рассматриваемого периода достижения литовского балета вызывали заслуженный интерес и у зрителей, и у авторитетных рецензентов, признававших достоинства спектаклей классического и национального репертуара: «Искания театра заслуживают всяческой поддержки. <...> Неоспоримо, что спектакли литовского балета самобытны, глубоко содержательны, пронизаны высокими идеями современности» [6, с. 3].

Можно сделать вывод о том, что в конце 1950-х литовский балет подошел к порогу своей зрелости, так как именно в этот момент *обрел все необходимые для полноценного развития составляющие*: стабильную государственную поддержку в составе академического театрального

учреждения; обширный репертуар (включающий классику и произведения национального искусства); собственную (хотя и чрезвычайно молодую) исполнительскую и композиторскую школу; постоянно работающих балетмейстеров, выросших в национальной среде; творческий коллектив танцовщиков, объединивший в своем составе и представителей старшего поколения, способных передать свой опыт, и молодых, которым этот опыт необходимо передавать. Последнее хочется подчеркнуть как фактор преемственности, чрезвычайно важный для формирования национального искусства, предполагающего передачу, сохранение, изучение и развитие традиций, определяющих эстетический стиль и направление художественного поиска.

Завершая разговор о литовском балете 1940–1950-х нельзя не вспомнить и о двух блистательных дуэтах этого периода: Геновайте Сабаляускайте и Хенрикас Банис, Тамара Свентицкайте и Хенрикас Кунавичюс. Они танцевали главные партии в балетах, признанных национальной классикой. Об их сценическом обаянии и исполнительском мастерстве говорят многочисленные рецензии [23, psl. 44–47]. Но для нашего исследования не менее важно: именно в их исполнении остались на киноплёнке фрагменты спектаклей «На берегу моря» и «Аудроне» [24], благодаря которым мы сегодня можем ощутить атмосферу эпохи, увидеть своими глазами рождение национального исполнительского стиля.

Для литовского балета наступал новый период, в котором взаимодействие с кино и телевидением станет неизбежным и продуктивным.

### **Список литературы, источников:**

1. Terleckaitė J. Kitokia Lietuvos baleto pokarinės istorijos projekcija // Krantai. – 2002. – №2. – P. 46–51.
2. LLMA. F. 97, ap. 1, b. 10–18.
3. Ruzgaite A. Lietuviško baleto kelias. – Vilnius: Mintis, 1964. – 72 psl.
4. Гаудримас Ю. К. Музыкальная культура Советской Литвы. 1940–1960. – Ленинград: Сов. композитор, 1961. – 140 с.
5. Гаудримас Ю. К. Литовская ССР. – Москва: Музгиз, 1956. – 71 с.
6. Головащенко Ю. Театр способный дерзать. О литовских национальных балетах // Вечерний Ленинград. – 1958. – №191. – 15 авг. – С. 3.
7. Эльяш Н. И. Балет народов СССР. – Москва: Знание, 1977. – 168 с.
8. Šabasevičius H. XX–XXI a. pradžios lietuviškų baletų dramaturgija. – Pls. 169–184

9. Коваль М. Два спектакля // Огонек. — 1954. — № 9. — С. 23.
10. Кригер В. На сцене — герои наших дней. К декаде литовской литературы и искусства в Москве // Советская Литва. — 1954. — №59. — 11 марта. — С. 4;
11. Вайнюнас Ст. Литовский балет // Известия. — 1953. — 25 июн. — С. 3;
12. Б. А. Первый литовский балет // Театр. — 1953. — №9. — С. 177–178.
13. Гусин И. Высокое мастерство. О национальных спектаклях Литовского театра // Ленинградская правда. — 1958. — 20 авг. — №195. — С. 3.
14. Мотеюнайте Л. «На берегу моря» // Советская Литва. — 1975. — №228. — 28 сент. — С. 2.
15. Poškaitis H. Lietuvių šokio kelias į sceną / red. E. Vildžiūnienė. — Vilnius: Vaga, 1985. — Psl. 5.
16. Motiejūnaite L. Bendravimo amžius // Tiesa. — 1965. — №325. — Gruodžio, 4. — Psl. 4.
17. Головащенко Ю. Классические балеты на Литовской сцене // Советская культура. — 1956. — №136. — 17 нояб. — С. 3.
18. Добровольская Г. «Аудроне». Спектакль Государственного академического театра оперы и балета Литовской ССР // Смена. — 1958. — 27 авг. — №201. — С. 3.
19. Бовт В. Несомненное достижение литовского балетного искусства // Советская Литва. — 1957. — №289. — 11 дек. — С. 2.
20. Келбаускас Б. Литовский балет «Аудроне». Новости искусства // Известия. — 1957. — 3 июля. — №156. — С. 3.
21. Эльяш Н. Героика в балете // Советская культура. — 1957. — №162 (708). — 17 дек. — С. 3.
22. Motiejūnaitė L. Ekranas seka pasaką // Literatūra ir menas. — 1966. — Kovas, 26. — Psl. 4
23. Dautartas Ž. Prasminga kūrybos auka // Krantai. — 1995. — №10–12. — Psl. 40–43;
24. Prisiminkime@. Šoka T. Sventickaitė, H. Kunavičius, G. Sabaliauskaitė, H. Banys // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xk5U-Gc-JFY> (дата обращения: 12.06.2016).
25. Krugiškytė R. Duetas // Krantai. — 1995. — №10–12. — Psl. 44–47.

# *Теория хореографического искусства*

УДК 611.7 + 793  
МРНТИ 77.05.05 + 18.49.07

## **ШКОЛА М. ГРЭМ КАК СРЕДСТВО ДЛЯ РАЗВИТИЯ ТЕХНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА АРТИСТОВ БАЛЕТА**

*А. Б. Абакаева*

На современном этапе развития хореографический мир не стоит на месте, ежегодно повышаются требования к артистам балета, тематика и лексика спектаклей расширяется, классический танец обогащается элементами модерн танца и современной хореографией, актуальны спектакли, основанные на принципах и законах современной хореографии. Такая популярность этого вида танцевального жанра требует к себе большего внимания, и только поменяв отношение к танцу модерн и остальным направлениям современной хореографии, мы сможем выпускать артистов балета, которые владеют несколькими техниками, тем самым расширяя диапазон физических и художественных возможностей будущих танцоров. Знание классического танца и модерн танца, с их принципами и законами, приводит к наиболее продуктивному результату в формировании технического мастерства будущих артистов балета.

Техника школы М. Грэм, может повысить физические возможности артистов балета, которые в свою очередь, несомненно, повысит уровень исполнения в разно-жанровые хореографические спектакли. Именно, в модерн танце школы М. Грэм, создан комплекс упражнений, усиливающие работу различных групп мышц, развивающие эластичность и подвижность различных суставов, необходимые при исполнении академического классического танца. Эти аспекты требуют расширенного изучения пластической анатомии для хореографии. Так, например, в своей работе «Пластическая анатомия для хореографии» О. С. Васильев пишет: «Движение тела человека порождает танец, тело — это инструмент движения, от совершенства владения которым зависит совершенство танцевальной техники» [1], это высказывание в полном объеме раскрывает суть статьи, так как действительно, не владения своим телом и не понимание его строения и функционирования, приводят к низкому качеству исполнительского мастерства.

Известно, что вся хореография, любые танцевальные движения опираются, прежде всего, на «биомеханические особенности человеческого тела» [2]. Изучение техники, школы танца, весь процесс обучения «...невозможен без понимания анатома-физиологических закономерностей функционирования человеческого тела» [3]. В данной

статье рассмотрим мышечную работу спины, которое является одним из основных моментов в процессе пластического воспитания артистов балета. Фундаментальную роль в освоении техники классического танца занимает работа позвоночника и прилегающих к нему мышц. Подвижность позвонков обеспечивается суставами и связками, находящимися между ними. Сильные мышцы спины (трапециевидная мышца, ромбовидная мышца, широчайшая мышца спины), шеи (грудино-ключично-сосцевидные мышцы, лестничные мышцы), плечевые (большая грудная мышца, передняя зубчатая мышца, дельтовидная мышца), а также живота (прямая мышца живота, наружная косая мышца) в большей степени определяют подвижность позвонков и всего позвоночного столба (рис 1, 2).

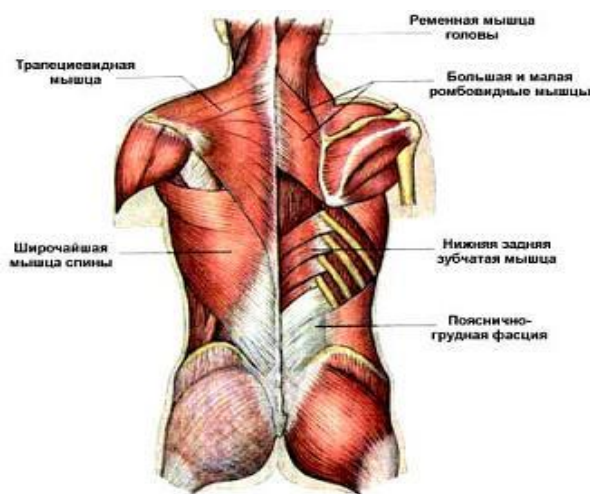


Рисунок 1

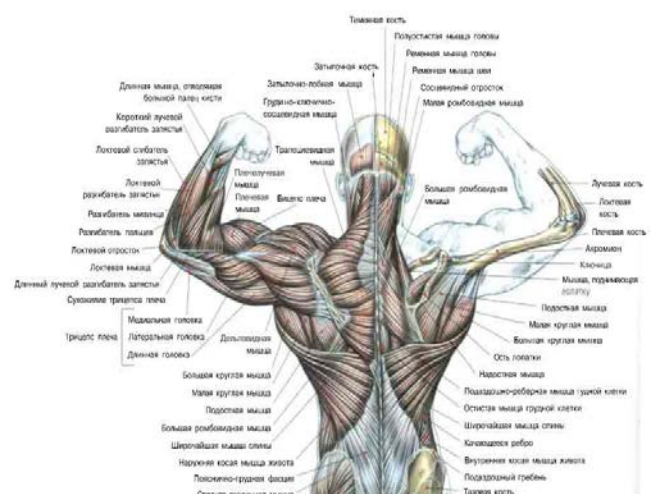


Рисунок 2

Все эти мышцы гармонично взаимодействуют между собой, обеспечивая тонкую регуляцию движений в позвоночнике. Большая подвижность позвоночного столба способствует созданию устойчивости (апломба) артиста балета в большом разнообразии поз и движений. Правильная постановка корпуса, и грамотная работа спины существенно влияет на весь спектр исполняемых движений на уроке классического танца.

В данной статье хотелось бы остановиться на работе спинных мышц, именно, плечевого пояса. В этом случае нужно разграничить понятие плечевого сустава от житейского значения, которое характеризуется одним суставом и анатомического значения, где плечевой пояс является «совокупностью костей (лопатки и ключицы), соединенных между собой акромиально-ключичным суставом, с грудной клеткой — грудиноключичными суставами и мышцами, удерживающими лопатку, и со свободной верхней конечностью — плечевым суставом и обеспечивает опору и движения верхней конечности». Как показывает наблюдение во



время педагогической работы со студентами, факультета хореографии на предмете «Тренаж классического танца» было обращено внимание на слабость именно мышц плечевого пояса (особенно на работу лопаток), которое так важно при исполнении различных движений на протяжении всего классического урока. Например, в таких движениях как: *plié с port de bras* рук, *grand rond en dehors* и *en dedans* на 45 и 90 градусов, *grand jete rond en dehors* и *en dedans*, *grand battement jete* по всем направлениям, *jete passe* на 90 градусов и движения, входящие в раздел *adagio* и многие другие. Всем этим движениям свойственна общая тенденция: слабость опорной лопатки, поднятие плечевого сустава, скос в области ключицы, все выше перечисленные ошибки приводят к потере квадратности, сохранение которой является одним из основных законов классического танца.

Также следует отметить, при исполнении различных *pirouettes* (*en dehors* и *en dedans*), *grand tours*, с использованием всех классических поз, все вращение, по законам классического танца, происходят через *plié* на опорной ноге, где часто исполнители не могут прийти в устойчивое положение, которое сопровождается скачками на опорной ноге. Выше перечисленные методические ошибки, возможные при исполнении вращения и их окончание, зависит от работы лопаток, которые должны посадить исполнителя в ту или иную позу. Необходимо акцентировать внимание исполнителей на работу плечевого сустава, которое помогает сесть на опорную ногу и притормозить инерцию вращения, особенно на опорную лопатку. Эти же методические требования характерны при исполнении танцевальных связок, с использованием *сдвоенных туров*, например *tours en dedans à la second* и с последующим *pirouette en dedans*, в этом случае плечевой сустав несет важную роль, в котором наблюдается физическое движение, направленное на опущение лопаток вниз, а не к позвоночному столбу, растяжение наружных, или подмышечных краев лопаток в длину, при этом необходимо исключить зажима в подмышках. Только с учетом выше перечисленных методических требований возможно устойчивое приземление, с ощущением, как будто давим, растянутыми от лопаток, руками на воображаемый предмет и отталкиваемся от предмета для последующих *pirouettes*. Конечно, нельзя сказать, что при вращении важна только эта часть тела, но следует фокусировать внимание исполнителей на плечевой сустав, так как является часто допустимой ошибкой в исполнении раздела вращения на уроке классического танца. Эти же перечисленные требования применимы при исполнении баланса, равновесия в различных позах на полупальцах или в разделе экзерсиса на пальцах, где следует особо обратить внимание на двустороннюю работу мышц, где нижняя часть тела, начиная от пяток заканчивая поясничной частью,

тянется вверх, а плечевой пояс, куда входят лопатки, ключица стремятся вниз, а руки и её подмышечная часть должна стремиться в длину, расширяя свое тело в пространстве. Именно, такие ощущения дают хороший, стабильный и устойчивый баланс, но без хорошего мышечного тонуса спины, и её закреплённой и собранной работы, положительного результата не будет.

Для этого необходим особый тренинг, упражнения, направленные на усовершенствования мышечного аппарата спины, которые хорошо даются в партерном разделе технике школы Марты Грэм. Так, на протяжении партерного раздела (bounces, breathing, contraction over, deep streitshiz, long ling, pleadings) происходит работа спины на «сжатие» и «расслабление» всего позвоночного столба и сопутствующих его мышц, тем самым наблюдается работа на соби́рание и расслабления спинных мышц, так как эти мышцы требуют не только напряжённого действия, но и действия мышц в состоянии расслабления. Это как при исполнении любого комплекса растяжек на шпагат, после их расслабления идет активное закрепление, которое сопровождается высокими бросками. Такое чередования из состояния напряжения в состояние расслабления приводит к хорошему мышечному тону́су спины. На протяжении всего партерного раздела, большое внимание уделяется плевому поясу, особенно трапециевидным мышцам, ромбовидным мышцам, широчайшим мышцам спины, которые отвечают за подвижность и закрепления мышечного аппарата спины, особенно за лопаточную часть спины. Например, при исполнении hail-lift, которое встречается во всех разделах урока техники модерн танца, главную роль играет работа лопаток, ключицы и грудины. Идет целенаправленная нагрузка на такие группы мышц, как трапециевидная мышца, подостная мышца, малая крупная мышца, большая крупная мышца, которые отвечают за работу верхней части спины, а также происходит растяжение мышц, отвечающие за грудину: большая грудная мышца, зубчатые мышцы. Так как во время hail-lift происходит опущение лопаток, прогиб через верх лопаточной части спины, раскрытие ключицы и стремление грудины (бюста) наверх, и возврат лопаток на центр, при этом сохраняя центр тяжести на двух седалищных буграх. Тем самым происходит закрепление больших спинных мышц, которые отвечают за сохранность центра, при активной работе лопаток. Это движение дает плодотворный результат, на закрепление мышц плевого пояса и мышцы спины.

Помимо комплексов упражнений, на закрепления лопаточных мышц и мышц спины, существуют движения, направленные на подвижность лопаточной части спины, то есть имеется в виду работа мышц не только по вертикальной плоскости, но и работа лопаток по плоскостной плоскости. Что приводит к закреплению большой круглой мышцы,

боковой стороны широчайшей мышца спины, трапециевидной мышцы, ромбовидные мышцы, а также на заднюю часть дельтовидной мышцы и грудино-ключично-сосцевидные мышцы. Такую работу мышц можно увидеть при исполнении следующих движений: стрейч из стороны в сторону в комбинации bounces или long ling в котором, несмотря на большую амплитуду движения лопаток, необходимо сохранить центр тяжести, не приподнимая ягодичные мышцы. Тем самым мы видим действие, направленное не только на закрепления мышц спины, но и на их растяжение. Итак, следует, что все выше перечисленные движения, помогут артистам балета закрепить мышечный тонус спины и развить подвижность плечевого пояса, что позволит исполнителям лучше ощущать верхнюю часть спины и манипулировать свое тело при работе на уроке классического танца.

О роли техники школы Марты Грэм для развития ресурсов физического тела исполнителей было хорошо освещено в аудиоинтервью с балетмейстером и старшим преподавателем, зам. декана факультета хореографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова Г. Н. Габбасовой: «Для меня техника Марты Грэм всегда оставалась сложной, и остается сложной в понимании тела и по подачи самого материала, потому что пока ты сам эту технику не возьмешь из рук, из ног, из тела, то есть, ты её не сможешь давать, но ты в принципе, не имеешь на это не морального, не профессионального права. Но хочется сказать, что именно эта техника, несмотря на то, что сегодня она считается “старой” очень хорошо ставит постановку корпуса, очень хорошо ставит методику обучения и понимания самой хореографии. То есть если человек не владел никогда азами классического танца, то это можно взять в технике модерн танца школы М. Грэм, и в то же время, те, кто владеет азами классического танца и не имеет достаточно природных классических данных, техника Грэм помогает стабилизировать и улучшить знание азов классического танца. Техника дает хороший баланс, устойчивость, дает хорошее понимание тела в пространстве и работы в пространстве. Потому что, мы, когда-то юными называли мастерством танцора, тех артистов балета, которые, выходя на сцену в первичном *préparation*, заполняли собой всю сцену, то сегодня мы понимаем, что это не только мастерство, это навык умения растяжения тела в пространства и работа с пространством» [4].

### **Список литературы, источников:**

1. Васильев О. Пластическая анатомия для хореографии // URL: <http://centre-mir.narod.ru/>. Дата обращения: 08.02.2020 г.
2. *Васильев О.* Гимнастика ушу и нарушение осанки // Спортивная жизнь России. — 2003. — №5. — С. 19–20.
3. Анатомия и физиология в танцах // URL: <http://bagiransk.ru/archives/anatomiya-i-fiziologiya-v-tancaх/>. Дата обращения: 10.02.2020 г.
4. *Абакаева А. Б.* Беседа с Г. Н. Габбасовой. — Алматы. — 2020. 10 ноября. Личный архив автора.

УДК 378.6  
МРНТИ 18.49.07

## **К ВОПРОСУ О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЫ**

*А. Е. Кусанова*

### **Введение.**

На современном этапе развития культурного общества, творческая личность писателя, артиста, музыканта, и др., имеет огромное значение для развития того или иного вида искусства. Ведь именно в его творчестве проявляется всё многообразие жизни, во всей ее полноте. Не случайно основным законом любого художественного творчества звучит следующим образом: искусство есть отражение и познание жизни. Путь к искусству художественно значимому требует от режиссёра единства идейности и мастерства. В свою очередь, высокое мастерство может появиться только на основе прочного усвоения знаний по своей специальности.

В данной статье мы хотим рассмотреть некоторые основные принципы и основные составляющие режиссерского искусства.

### **Основная часть.**

Практически все представители современной режиссуры, искусствоведы, на начальном этапе обучения своей профессии обращаются к системе режиссуры К. С. Станиславского, посвятившего свою жизнь развитию театрального искусства. Он сумел, на основе глубокого анализа творческого наследия великих предшественников, создать целую систему по режиссёрскому мастерству, чьи заповеди, методы и принципы работы режиссёра-постановщика над художественным произведением, работы с исполнителями остаются базовым учебником для начинающих режиссёров.

Режиссер — это человек, который управляет всеми творческими процессами в театре, кино и на телевидении. Спектр его обязанностей весьма велик. Первые постановщики появились еще в эпоху античного театра, а вот само понятие «режиссер» возникло сравнительно недавно. Пришло из французского языка *Régisseur* — «заведующий», происходящее из латинского слова *Rego* — «управляю». Владимир Даль дает ему следующее определение: «человек, управляющий актерами, игрой, представлениями, назначающий, что давать или ставить, раздающий роли» [1, с. 532].

Режиссерское искусство основано на целой системе методов и принципов, и заключается в умении постановщика творчески организовать грамотное сочетание всех элементов спектакля, для достижения главной цели — создания единого, гармонически целостного художественного произведения [2, с. 203]. Достижению этой цели способствуют знания, умения, навыки, которыми будущий режиссёр овладевает в процессе успешного обучения своей профессии. Только в таком случае режиссер может достичь, на основе своего творческого замысла, и путем руководства творческой деятельностью всех участников коллективной работы, успешного сценического воплощения того или иного литературного первоисточника, пьесы.

Понимание принципов режиссерского искусства в таком аспекте сформировалось два века назад. В частности, можно говорить о том, что данное понимание пришло в искусствоведческую литературу с приходом в режиссуру таких выдающихся личностей, как: Кронек и Рейнгардт, Антуан и Крэг, Ленский и т. д. К слову сказать, деятельность А. Антуана расширяет понятие «*le metteur en scene*» (режиссер), которое дается в «Словаре театра» П. Пави «лица, в обязанности которого входит постановка пьесы. Режиссёр берет на себя ответственность за эстетическую сторону спектакля и его организацию, подбор исполнителей, интерпретацию текста и использование сценических средств, находящихся в его распоряжении», добавляя к этому еще и свое собственное видение инсценируемого произведения [3, с. 192].

Вплоть до XVIII века обязанности режиссера, методы и принципы его работы носили не столько художественно-творческий, сколько административно-технический характер, и мало чем отличались от обязанностей заведующего труппой, или того, кого мы сейчас называем ассистентом режиссера. Творческие обязанности распределялись между наиболее значимыми участниками работы: автор пьесы, главный актер, художник. При таких обстоятельствах невозможно было достичь творческого единства в решении главной задачи — успешной театральной постановки. Конечно, теперь никто не почитает спектакль полноценным произведением искусства, несмотря на успешное выступление актеров и красивых декорации, если данный спектакль будет без стилистического единства и общей идейной целеустремленности всех участников сценического действия. А данная миссия невыполнима без знания режиссёром основных принципов своего мастерства. Поэтому одновременно с ростом идейно-эстетических требований к спектаклю, расширяется само понятие режиссерского искусства, его значимость в сложном си грамотном сочетании различных элементов театра.

Итак, что входит в понятие «принципы режиссуры»?

1. Прежде всего, одним из важных принципов, составляющих режиссерское искусство, является определение режиссерского замысла. «Режиссерский замысел, или иначе, так называемый «план постановки», должен охватить и привести к художественному единству все стороны того необычайно сложного, синтетического произведения искусства, каким является спектакль» [2, с. 204]. Иными словами, данный замысел должен быть таким, при котором все элементы спектакля будут подобны «творческой радуге».

2. «Творческая радуга» — в научном понимании и употреблении в режиссуре, воспринимается как весь комплекс составных элементов художественного и режиссёрского искусства, при котором и зритель, и режиссер, и все участники того или иного театрального действия составляли бы единое целое с происходящим на сцене.

3. Идейное истолкование пьесы, при котором режиссёр выступает как творец произведения искусства, востребованного на сегодняшнем этапе развития культуры;

4. Характеристика отдельных персонажей; здесь основным принципом режиссуры должно стать умение работать с исполнителями, для достижения ими правдивого воплощения на сцене творческого замысла;

5. Определение стилистических и жанровых особенностей актерского исполнения в данном спектакле;

6. Решение спектакля во времени (в ритмах и темпах);

7. Решение спектакля в пространстве (в характере мизансцен и планировок);

8. Определение характера и принципов декоративного и музыкально-шумового оформления.

Нужно отметить важность того, что уже в процессе создания замысла у режиссера должно быть чёткое понимание конечного результата работы. И здесь основным словом становится слово «корень», которое выдающийся искусствовед-режиссер Вл. И. Немирович-Данченко связывал со словом «зерно». Все элементы режиссерского замысла должны вырастать из единого «зерна». «Зерно» — это не рассудочное определение, это не только мысль, но и чувство в душе режиссера [2, с. 175]. Это понимается как направленность спектакля в совокупности и единстве мыслей и чувств. И здесь нелишним будет добавить, что зерно будущего спектакля — это та основа, база, на которой творцом формируется произведение искусства. Творцом в данном случае мы называем режиссера, потому как каждый новый спектакль становится новым творением, после успешного сценического воплощения режиссерского замысла.

Это творение, «зерно» включает также и фантазию режиссера работать в онлайн-режиме, при котором проявляются первые моменты будущего спектакля. Иногда эти моменты видны отчетливо, а иногда лишь проглядывают. Режиссерский замысел и режиссерское решение - это тесно связанные между собой понятия. На эти два понятия влияют так называемые «три правды», предложенные Владимиром Немировичем-Данченко. По его мнению, это: жизненная правда, социальная правда и театральная правда. Без этой триады невозможно создать реальную, успешную постановку. «Нельзя раскрыть социальную правду без жизненной правды, без социальной правды жизненная правда будет звучать банальной, но они обе не могут полностью раскрыться, если они в своем единстве не найдут для себя яркой театральной формы и не превратятся таким образом в театральную правду» [4, с. 71]. По мнению другого выдающегося режиссёра, Е. Б. Вахтангова, театральная правда возникает сначала в режиссерском замысле, а потом и в его воплощении, под воздействием трех важных факторов:

- а) самой пьесы со всеми особенностями ее содержания и формы;
- б) того общественно-исторического момента, когда пьеса ставится (фактор современности);

в) коллектива, который ставит данную пьесу (с его творческими взглядами, традициями, возрастом участников, профессиональными навыками, степенью и особенностями мастерства) [5, с. 131]. И, по нашему мнению, данные три фактора имеют важное значение в становлении режиссёра как личности. Он должен обладать чувством пьесы, чувством современности и чувством коллектива. Режиссер, прежде чем примет решение ставить ту или иную пьесу, должен почувствовать саму идею и сущность литературного первоисточника. Желание ставить эту пьесу должно соответствовать его творческим возможностям как режиссера. Это во-первых. Во-вторых, как нами уже упоминалось ранее, режиссер должен обладать чувством современности. То есть он должен знать, чего желает публика, чего хочет зритель. Говоря проще, спрос социума — вот что должен угадать режиссер. Именно поэтому у режиссера должно быть чувство крепкой связи с событиями реальной жизни, потому что жизнь не стоит на одном месте, она постоянно меняется. При рассмотрении новой пьесы как первоисточника, от режиссера требуется понимание сущности пьесы, её соответствия правде жизни, действительности. Только через такое понимание он сможет вжиться в сущность пьесы, распознать в пьесе оригинальность или ложность. Зритель оценивает спектакль с точки зрения правдивости данной пьесы, и насколько как близка ее сущность истине. А режиссер выступает в данном случае как синтезатор и катализатор формирования связи между спектаклем и зрителем.

Работа режиссера на данном этапе, однако, не заканчивается.

Ведь режиссер — это не только руководитель театрального коллектива, он еще и учитель.

Немаловажным принципом режиссуры следует также считать принцип грамотной работы с творческим коллективом, на который ставится та или иная пьеса. Коллектив состоит из артистов, которые считаются главным материалом спектакля, театра. Материалом для спектакля, режиссерского искусства является творчество актера, его мировоззрение, его психология. И в данном плане, режиссер не должен быть диктатором для актера, а скорее он должен стать отцом-учителем, другом, а если нужно, то и психологом. Творческое взаимодействие между режиссером и актером является основой режиссерского метода в современном международном театральном искусстве. А настоящий режиссер является для актера не только учителем театра, но и учителем жизни. Станиславский утверждал, что самое важное в театре « это «творческое чудо самой природы», т. е. естественно, органичное, успешное вживание артиста в роль. Помочь развитию этого процесса в правильном направлении — самая главная, самая важная задача режиссера, самый основной принцип его работы. Только выполняя эту задачу, можно создать театр глубокой жизненной правды. Режиссуру важно понять через мастерство актера. Потому что, актер — самая главная личность в театре. Актер является самым главным инструментом режиссера, в воплощении его творческих замыслов.

Сама профессия режиссёра очень сложна по своей природе. Мастерству режиссера нельзя научиться на основе теоретических знаний. Нужно познать весь комплекс основных составляющих его элементов. По словам профессора и режиссера А. С. Рахимова, «Режиссура — это процесс самосгорания, и при этом согреть остальных» [6, с. 18]. Данная профессия требует от режиссера максимальной самоотдачи и новаторства во всем! Я, как молодой искусствовед, от своего имени хотела бы добавить, что профессия режиссера — это профессия-отношение. Потому что, мастерство, профессионализм режиссера проявляется в его отношении к театральному искусству, к жизни, к артистам, ко всему, чему касается его личность.

Также хочется добавить от своего имени, что новаторство режиссера очень даже связано с его компетентностью. На сегодняшний день актуальность берут на себя так называемые «soft skills» — гибкие навыки. Чем они актуальны? Постараемся ответить на этот вопрос.

«Гибкие» навыки (англ. soft skills) — «комплекс неспециализированных, важных для карьеры над профессиональными навыками, которые отвечают за успешное участие в рабочем процессе, высокую производительность и являются сквозными, то есть не связаны



с конкретной предметной областью» [7, с. 56]. Гибкие навыки, в отличие от профессиональных навыков в традиционном понимании не зависят от специфики конкретной работы, тесно связаны с личностными качествами, такими как ответственность, умение трудиться, а также социальными навыками – это, прежде всего, коммуникация, работа в команде, эмоциональный интеллект, и менеджерскими способностями (управление временем, лидерство, решение проблем, критическое мышление). Многие относят эти навыки к бизнес-среде. Но это не совсем корректно. Потому что по описаниям данные навыки имеют перспективу в любой сфере специальностей. В сфере режиссуры эти навыки очень актуальны, они направлены на развитие и усовершенствование личностных качеств человека, таких как: ответственность, самодисциплина коммуникабельность, слушание, критическое мышление, лидерство, эмоциональный интеллект.

### **Заключение.**

Итак, как мы можем видеть из проанализированного, искусство современной режиссуры весьма многогранно, и основано на совокупности важных принципов. А они, в свою очередь, очень необходимы для формирования режиссерской личности в театральном искусстве. В нашем обществе сейчас данные принципы, данные компетенции, навыки составляют базу для такого тренда, как идти в ногу со временем. И это весьма важно для режиссуры. Вот почему в процесс подготовки обучающихся данной профессии необходимо внести не только узкоспециальные «режиссёрские» дисциплины, но также организовывать общеразвивающие курсы режиссёрского мастерства. Внедрение и принятие во внимание данных навыков очень важно для усовершенствования профессиональных качеств будущих режиссеров. Мы считаем не лишним, включение данных навыков в один из важных принципов, составляющих режиссерское мастерство.

### **Список литературы:**

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Москва: Олма-пресс, 2004. – 700 с.
2. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. – 4-е изд. – Москва: Просвещение, 1976. – 334 с.
3. Защепкина В. В. Понятие «режиссер» в европейской лингвокультуре на рубеже XIX-XX вв. // Молодой ученый. – 2011. – №11. Том 2. – С. 191–193.

4. Студийные течения в советской режиссуре 1920–1930-х годов: Сборник научных трудов / Ред.-сост. В. М. Миронова, отв. ред. Д. И. Золотницкий. — Ленинград, 1983. — 134 с
5. Евгений Вахтангов в театральной критике / Ред.-сост. В. В. Иванов. — Москва: Театралис, 2016. — 703 с.
6. Рахимов А. С. Мастерство режиссера. — Алматы: [б. и.], 2015. — 89 с.
7. Lippman L. H., Ryberg R., Carney R., Kristin A. Workforce connections: key “soft skills” that foster youth workforce success: toward a consensus across fields. — Child Trends Publication, 2015. — P. 137–141.

УДК 793  
МРНТИ 18.49.01

## **ЭЛЕМЕНТЫ АРХАИЧНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ПЛАСТИКИ В ОБЪЕКТАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СТРАН ШЕЛКОВОГО ПУТИ**

*А. Т. Марабаяева, Г. Ю. Саитова*

### **Введение.**

Страны Шелкового пути насчитывают сотни тысяч лет существования своей истории и культуры. «В древности не только товары перемещались по артериям, которые соединяли Тихий океан, Центральную Азию, Индию, Персидский залив и Средиземноморье, но и идеи. ... Все интеллектуальные и теологические пространства Шелкового пути были полны народа. Божества, культы, священники буквально «толкались» друг с другом» [1, с. 46] — пишет Питер Франкопан британский историк, профессор Оксфордского университета. Автор книги «Шелковый путь», изучая историю возникновения от Азии в Европу, придавая его истинное значение для всего мира, выявляя культуру и мировоззрение народов, отмечает: «Во всех религиях, независимо от их происхождения — были ли они родом из Индии, как индуизм, джайнизм и буддизм, или из Персии, зороастризм и манихейство, или появились западнее, как иудаизм и христианство, а со временем и ислам, триумф на поле боя или за столом переговоров сопровождался демонстрацией культурного превосходства и божественного благословения» [1, с. 46]. Несмотря на то, что прошли века, тысячелетия, на сегодняшний день, «демонстрация культурного превосходства и божественного благословения» Шелкового пути продолжает свои лучшие традиции взаимосвязи, взаимообогащения как в торговле, так и в науке, культуре и искусстве. Особый оборот берет наука в исследовании сохранения памятников нематериальной культуры.

Анализ элементов архаичной танцевальной пластики в объектах изобразительного искусства (петроглифы, настенная живопись) и отдельных сведений об археологических находках стран шелкового пути, позволяют предположить возникновение и развитие архаического танца, в периоды палеолита, мезолита и неолита.

**Методами и подходами исследования** послужили: сравнительно-сопоставительный, семантический и типологический анализ.

### **Обзор литературы.**

Статья рассмотрена на обширном научно-исследовательском материале искусствоведов, культурологов, музыковедов, изучавших историю, культуру и искусство народов населявших стран Шелкового пути. Накопленные наукой исторические данные в трудах ученых Н. М. Сокольниковой, М. С. Каган, А. П. Окладникова, А. Г. Максимовой, Я. И. Шер, В. В. Евсюкова и других, дают возможность изучить и рассмотреть исторические аспекты становления первобытного строя, традиций, уклада жизни и мировоззрения, а также изучить архаичные танцевальные движения, которые ярко выражены и представлены на наскальных рисунках стран Шелкового пути.

Изучение настенной живописи (КНР, СУАР КНР, Средняя Азия, Индия) в трудах зарубежных и отечественных ученых Ван-Кэ-Фэнь, Ли Цинь, А. Б. Вац, Л. А. Авдеевой, С. И. Утегалиевой, Г. Ю. Саитовой, Р. В. Кензикеева, позволила в сравнительно-типологическом методе осмыслить и найти общие характерные особенности мировоззрения, уклада жизни, взаимосвязи музыкального и танцевального искусства.

### **Основная часть.**

Известно, территория, охватывающая страны Шелкового пути, изобилует архитектурными памятниками, в которых просматриваются взаимные связи и направления одинаковых идей в создании великолепных зданий, произведений живописи, скульптуры, рельефов, терракот. Так, на территории современных стран как Китай, Монголия, Казахстан, Киргизия, Узбекистан, Азербайджан, Иран, Индия обнаружены древнейшие памятники нематериальной культуры, объекты архаичного изобразительного искусства — петроглифы, по которым современный исследователь может реконструировать семантику и кинетический текст, запечатленный в изображениях, выявить динамику его функций. В современной науке петроглифы являются источником изучения первобытной культуры не только для археологов, этнографов, искусствоведов, но также служат источником изучения древнейших танцевальных форм, пластических движений человека, лексического «языка» танца для хореографов.

Благодаря петроглифам, на которых изображены элементы архаичной пластики, видна неповторимая духовная культура многочисленных этносов. Архаичная танцевальная пластика, зародившаяся как часть общей жизнедеятельности человека, в которой неразделимо соединялись труд и общение, познание окружающего мира и самопознание, передает магические обряды, ритуальные действия. Существуют объективные сведения, научные труды российских, казахстанских, среднеазиатских ученых-востоковедов, свидетельствующие о том, что «в истории Евразии до сложения

современной этнической карты с I по XIII века н. э. трижды происходило “великое переселение народов”, <...> толчком к передвижению народов послужили тюркские и тюрко-монгольские племена» [2, с. 4]. Естественно, в результате переселений и смешений народов образовывались новые племена, которые не только вносили свои религиозные воззрения, обряды, ритуалы, но и оказывали влияние на развитие танцевальной культуры.

Рассматривая архаичные наскальные рисунки таких стран как Китай (петроглифы Лушань, Тяньпэн и Енюоу), Синьцзяно-уйгурский автономный район КНР (Доларт), Казахстан (Тамгалы, петроглифы Семиречья, Кульджабасы, Ешкиольмес), Узбекистан (пещеры Соймалитош), Азербайджан (Гобустан), Индия (Усгалимале) было выявлено причинно-следственную связь, которая, опираясь на труды учёных, историков приводит нас к выводу, что истоки архаичного танца имели своё зарождение в животном мире, будь то подражательном характере, или мировоззренческом восприятии.

Изученный материал позволил найти типологическое сходство и в орнаментальных рисунках (круги, квадраты, прямые линии); пластических изображениях поднятия рук вверх, с обращением к солнцу (ритуал поклонения к божеству); в подражательных движениях животным (поклонение тотем – волк, барс, медведь, обезьяна и др.) и птицам (взмах крыльев, украшающие перья птиц), звериные маски и т. д. Обратим внимание, что «культ птиц и животных, связанные с ними зооморфные представления нашли отражение в строении музыкальных инструментов» [3, с. 32]. Музыка и танец неразрывны, темп и характер танца напрямую связан с музыкальным характером композиции, что еще раз доказывает, что танец являлся вспомогательным компонентом, который придавал яркий образный окрас музыке, а также являлся мощным инструментом в передаче образа.

Все это позволяет утверждать, что танцы неразрывно связаны с религией, ритуальными традициями, бытовым укладом жизни и территориальным расположением народов. Выражая эмоциональное состояние людей, танец являлся языком, посредством которого можно заметить невербальное общение, а также сплочение народов, путем энергетического обмена, который помогал достичь духовного и физического единства.

В сравнительно-сопоставительном анализе выявлена типология элементов архаичных танцевальных движений. Сохранившиеся наскальные рисунки в горных регионах, а также настенная живопись на территории Китая, Центральной Азии, Азербайджана, Ирана, Индии показывают, что танец являлся самым ярким способом эмоционального самовыражения личности. Архаичная танцевальная пластика в

памятниках нематериальной культуры, настенных рисунках и наскальной живописи демонстрирует нам яркий пример социального положения в обществе (на начальных этапах в природе и животном мире). Так на наскальных изображениях многих исторических памятников, мы можем увидеть элементы охоты и возвеличивания человека над животным миром, а также стоит заметить, часто встречающиеся изображения человека с нимбом, или «сияющим» ободком над головой, которые позволяют нам сделать предположение о том, что танец был тесно связан с мифологией, которая неразрывно переплеталась с религией. Часто рисунок движения, жест, характерная поза являются знаками тех или иных свойств высших сил. Изучая связь мифа и танца, возможно выявить мировосприятие, сюжетную линию, а также символику архаичных танцевальных движений, сохранившуюся в виде некоторых жестов и позиций, в наскальных изображениях разных стран шелкового пути.

«Места, где найдены изображения, были святилищами, в которых совершались магические обряды, связанные с охотой и жизнью первобытных общин. Чтобы повлиять на успех охоты, человек прибегал к ритуалам. Первобытный охотник верил, что, рисуя животных, он как бы подчиняет их себе, а изображенное им вонзившееся копьё убивает зверя. Перед изображениями совершались сложные ритуальные действия, в которых соединялись элементы танца, пения, инструментальной музыки, пантомимы. При этом люди определенным образом раскрашивали тела, надевали маски, шкуры» [4, с. 15].

Обращаясь к странам Шелкового пути, мы можем рассмотреть древнейшую колыбель человеческой цивилизации, которой является Индия. Индийское искусство было создано многочисленными племенами и народностями. Важной его особенностью была взаимосвязь с ремеслом, фольклором и мифологией. На протяжении веков в искусстве Индии повторялись определенные темы и художественные приемы, составившие его неповторимое национальное своеобразие.

Согласно научным данным, возникновение танца и музыки связано именно с древнейшей Индийской цивилизацией (около III—II тыс. до н. э.). «Среди артефактов этой культуры две маленькие фигурки (медная и из серого камня), возможно, представляющие танцующих женщин» [5, с. 110]. Рассматривая возникновение индийской танцевальной культуры, мы можем обратиться к древним мифам и легендам. Зарождение индийского танца началось еще более тысячи лет, когда танцы стали возводиться в ранг жреческого служения богам. «Скальные жилища Бхимбетка найденные в 1957 году, являются крупнейшим хранилищем доисторического искусства. Фрески в пещере Аджанта стали своеобразной энциклопедией жизни Индии на протяжении целого

исторического периода V-VII вв. Росписи Аджанты создавались на протяжении столетий несколькими поколениями мастеров, поэтому в них нашли выражение многие характерные черты, направления и стили изобразительного искусства Древней Индии. И вот уже более тысячи лет на стенах мрачных пещер, некогда освещавшихся огнем светильников и факелов, среди причудливых скал и развесистых деревьев живут своей жизнью суетливые маленькие обезьяны, ярко-голубые павлины, львы и фантастические сказочные существа с человеческими торсами, звериными хвостами и птичьими лапами» [6, с. 37].

Наукой доказано, что основой физических движений являются жесты и мимика, которые формируют действенно-образное наполнение не только танца, но и таких знаковых составляющих традиционной культуры, как ритуал или игра актера. Язык танца часто способны воспринять только представители той или иной этнической культуры. Например, четко выражены элементы в индийском танце, среди которых наиболее важные «символические жесты (мудра) и позы (асана), разработанные как самостоятельный язык индийских ритуальных танцев. Но обратим внимание, на исторические факты, говорящие о взаимовлиянии и взаимообогащении различных культур, в данном случае Великового Шелкового пути, сыгравшего огромную и важную роль во взаимообогащении музыкального и танцевального искусств, особенно до мусульманской эпохи, во время существования буддизма. «В танцевальной культуре устойчиво функционирует система движений «Жилви харрикатлири» (дословно женское кокетство). Это своего рода система работы глаз, бровей, кокетливого взгляда, крашения бровей и глаз сюрьюмой, силдирма и т.д., встречающиеся в узбекских, уйгурских сценических танцах» [7, с. 29].

Плавно переходя к исследованию наскальных рисунков Китая, можно заметить многочисленные археологические находки наскальных рисунков с изображением танцующих мужчин и женщин на территории современных провинций Юньнань, Хуашань, Шэньси, Ганьсу, Синьцзян Уйгурского автономного район (гора Кулукэ), Внутренней Монголии. «Что касается хронологии Цинхайских петроглифов, то первоначально китайские исследователи были склонны датировать все рисунки местных памятников одним и тем же временем около 1000 лет до н. э. (по Тан Хуйшен, 1994, с. 5)» [8, с. 47]. «Петроглифы Лушань, Тяньпэн и Енюоу датируются возрастом, соответственно, около 2000, 2300 и 3200 лет назад. Помимо связи с мифологическим сюжетом, рисунок может отражать практику охоты с ловчими птицами, которая до сих пор распространена в Азии. Возможна и другая трактовка, предложенная исследователями местонахождения: на рисунке — «шаман» во время исполнения ритуального танца» [8, с. 53]. В целом, говоря о петроглифах

Цинхая, можно отметить некоторые общие черты и с наскальными рисунками Тибета, и с петроглифами Синьцзянского, Монгольского и российского Горного Алтая, в которых присутствует ярко выраженный звериный стиль, элементы охоты, битв с животными и первобытные пляски, с изображением двух и более человек. Наскальные картины полностью подтверждают, прежде всего, древность происхождения танцевального искусства, возможно в эпоху неолита, доисторические времена, по меньшей мере в IX по III тыс. до н. э.

Научно-ценными материалами представляются наскальные танцы, изображенные в Гобустане, находящийся на юго-востоке Большого Кавказского хребта, расположенного в 60 километрах от столицы Баку. О 6000 наскальных рисунках, «о Гобустанских петроглифах русские учёные знали ещё в 40-х гг. XX века. «Сцена коллективного танца «Яллы» мезолитических людей-мужчин. Такое естественное строение гор привлекало к себе людей каменного века тыс. лет назад. В те далекие времена древние гобустанцы использовали эти горы как естественную западню при охоте за дикими животными. Они загоняли свободно пасущиеся вокруг стада диких животных на крутой склон горы. Животные падали с обрыва. Тем самым древние охотники обеспечивали себя мясом впрок» [9].

Что касается наскальной живописи на территории современного Казахстана, мы можем заметить, что она появилась ещё в глубокой древности. Разглядывая уникальные рисунки, можно познакомиться с обычаями наших предков, их верованиями и увидеть сцены из повседневной жизни. В 170 км находится самое большое собрание древних рисунков Казахстана, внесенное с 2004 года в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Рядом с озером Балхаш в горном массиве Арнахай можно увидеть уникальные изображения петроглифы археологического ландшафта «Тамгалы». На берегу реки Или в 120 км от Алматы находится второе известное в Казахстане скопление петроглифов, которое называют «Камни со знаками» и «Писаные скалы».

Множество танцующих фигур, сохранились по настоящее время во многих музеях мира, так например, посещая международные выставки и музеи мира, такие как «Лувр» в Париже и Абу Даби, а также Египетский музей искусств в Берлине, Национальный музей Китая в Пекине, Национальный музей Нью Дели в Индии, мы заметили наличие в их коллекциях объекты нематериального танцевального искусства, в виде статуэток, картин, книг и рукописей. Так, представленные на экспозиции в «Лувре» Абу-Даби три статуэтки танцовщиц: 1) «Dancer» Китай 700–800 гг. (Musee national des artss asiatiques – Guimet); 2) Dancer N.3» France, 1905–1914 гг. (Agathon Leonard); 3) «Dancer» Ливия 275 г.



(Musee de Louvre), которые свидетельствуют о раннем существовании танцев в этих стран.

### **Результаты исследования.**

Таким образом, согласно цели исследования нами был проведён аналитический обзор архаичной танцевальной пластики стран Шелкового пути, которая развивалась в равных взаимодействиях и взаимовлияниях. В результате сравнительно-типологического анализа была выявлена идентичность пластических движений, изображений поклонения Тотема, ритуальных сцен, обрядов, музыкальных инструментов и др. Отсюда следует:

- мировоззрение народов Шелкового пути, основывались на архаических верованиях, которые находили свое выражение в шаманизме, анимизме (олицетворение природы, поклонение животным, культ предков волк, аруах (духи предков), тенгрианстве, зороастризме, буддизме, исламе, а также язычестве;

- наскальные рисунки ориентировочно можно разделить по тематическим группам: охотничьи, ритуальные, обрядовые, хороводные, воинственные;

- музыкальные инструменты представляют собой самостоятельные изображения, что подтверждает существование древнего пласта музыки, включающие в себя ударные, струнные, духовые, щипковые образцы.

В данной статье авторы попытались изучить элементы архаичной танцевальной пластики в объектах изобразительного искусства стран Шелкового пути и выявить феномен памятников нематериальной культуры (петроглифы, настенная живопись, скульптура, музыкальные инструменты). Сравнительно-сопоставительный и типологический анализ наскальных рисунков констатирует о тесной взаимосвязи и взаимовлиянии танцевальной пластики с мировоззрением, укладом жизни, религией, территориальной принадлежности народов, населяющих страны Шелкового пути.

### **Список литературы:**

1. Франкопан П. Шелковый путь. — Москва: Э, 2018. — 688 с.
2. Бакина Н. С. История культуры тюрков: учебное пособие. — Алматы: Үш Қиян, 2006. — 136 с.
3. Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). — Москва: Композитор, 2013. — 528 с.
4. Сокольников Н. М. История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 томах. Том. 1. — 2-е изд. — Москва: Академия, 2007. — 304 с.

5. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. — 405 с.

6. Губарева М. В., Низовский А. Ю. 100 Великих храмов. — Москва: Вече, 2008. — 432 с.

7. Саитова Г. Ю. Уйгурский танец: Истоки. Традиции. Сценическое воплощение. — 2-е изд. — Алматы: Мир, 2017. — 287 с.

8. Комиссаров С. А., Прокофьева И. В., Черемисин Д. В. Петроглифы Цинхая // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: история, филология. Тр. 7. Выпуск 3: Археология и этнография. — 2008. — 124 с. — С. 101–106.

9. Мурадова Ф. М., Рустамов Дж. Н. Памятники Гобустана // Академия Наук Азербайджанской ССР / Под ред. В. Г. Алиева. — Баку: ЭЛМ, 1986. — 46 с.

УДК 611.7 + 793  
МРПТИ 77.05.05 + 18.49.07

## **DANCE FOR PEOPLE LIVING WITH PARKINSON'S**

*T. Rospetti*

For many years MP was considered as “a disease that hits walking” with the only keyrole of neuro-transmitters Dopamina; on the contrary it is a disease that needs a multidisciplinary approach, not only neurological, where more neurotransmitters have an important role in the pathogenesis of the illness. In fact, as it has been assumed by Braak and his team, PD is defined by an imbalance of neurotransmitters: in the initial phases of the illness there is a reduction of levels of serotonin, dopamine and noradrenaline and in the advanced phases we have a reduction even of the levels of acetylcholine. Each of these neurotransmitters has a role in the chemical evolution of the disease: the deficiency of serotonin accounts for depressive symptoms, while the deficiency of dopamine accounts for motor symptoms and the deficiency of acetylcholine accounts for memory disorders and dementia (1).

The typical case history of a PD patient doesn't include tremor (shaking) at rest, rigidity or hypokinetics, these three clinical elements represent the characteristic triad of PD (2).

It is important to note that some symptoms of PD (tremor at rest, bradikinetics and rigidity) respond well to L. DOPA therapy, but deficiency of autonomous system, sleepiness, imbalance, dementia, dysarthria and dysphagia don't (3).

PD has a constant evolution and requires a therapy which follows this trend.

It is important to observe that medicines are symptomatic, that is they ease symptoms and avoid or delay secondary (immediate or long term) effects, but at the moment pharmacological therapies able to modify or stop the course of the illness are not available.

Rehabilitation is assuming a more and more important role; it is considered as important as pharmacological therapy (4).

Recent studios have been interested in rehabilitation cycles and increase of BDNF (5) factors, in opposition to pharmacological therapy that, in long term, points out negative effects on neuroplasticity.

The most adequate rehabilitation should be adjusted on the patient, after valuing his condition. It should be also stimulating a motor learning. Also in elderly people, in fact, motor learning is an active process, different from the one in young people only in times, as they are longer.

In a PD patient the passage from the “seat” of cerebral cortex to the

ganglions of the base of the automatization process (consolidation of automatism) is hampered by the illness progress, with the possible consequence of discouragement and sense of impotence in the patient.

The necessity of a multidisciplinary approach to rehabilitation is at this point supported by the whole scene of neurological sciences.

Considered the generative nature of PD and the impossibility to give the suffering person a solving rehabilitation, it is important that he could feel to hold strategies to face up to everyday life, to accept his own limits, considering them stimulus to find alternative and more and more effective ways. Everyone who proposes any rehabilitative procedure must constantly monitor the person that receives it, getting ready to vary choices and proposals. The feedback evaluation must always consider equally the physical and psychological condition of the subject, taking into consideration that PD gives him effects equally important from a physical and emotional point of view.

This research takes its place in the area of Community Dance, being based on the principle that dance can change and transform the lives of individuals and communities.

“We believe dance can change lives and transform communities. Our vision is of a world where dance is a part of everyone’s life and our mission is to make dance important to all individuals, communities and society by promoting excellent dance practice. People Dancing works with and on behalf of artists, organisations and teachers involved in leading, delivering or supporting community and participation dance” (6).

Postural alignment proprioception, balance, symmetry, visualization, auditory impulses, visual impulses, space managing, eye focus, extension, limit challenge, emotionality, imitation, interpretation, intention and aims (7). Anyway this list is not complete, but it should be sufficient to put into evidence how many and what elements make dancing a motor practice, even precious for anyone living PD effects. A lot of sports disciplines afford some of these themes, but the difference is that dancing is an artistic discipline and contains all of them.

The English study “English National Ballet for Parkinson’s: An Investigative Study 2. A report on a three-year mixed methods research study” by Sarah Houston, Ashley McGill, Raymond Lee, Katherine Watkins and Cameron Donald is the first on the usage of classical dance practice to contrast PD symptoms and it has come to its second triennial revision.

The research has collected quality (8) and quantity data, trying to inquire deeper into physical, psychological, social and emotional changes in people taking part in classes.

The peculiarity of this study is to be the only one to examine the matter from a psychological, social emotional and artistic point of view.

By now it is the only study to recognise expressly the importance of the

three social integration levels of the World Health Organisation: physical level, social participation and the functions of everyday life.

The results obtained by the study of a neurologistic team under the guide of Christopher Maurer, edited by Frontiers in Spring Neuroscience in October 2011 (9), are significant as for as quantity (9).

The study points out evidence that short-term effects on the total UPDRS motor score(10). The most interesting improvement are in rigidity, followed by hands movements, fingers drumming and facial expression.

The constituent technical and artistical aspect of classical dance that in my opinion are particularly functional (and adjustable) to the development of a strategy against the illness symptoms are particularly

Symmetry

Balance

Space

Music

Expression

Imitation

This statement is the sum of the final results of a three-year analyses dealt with Accademia Nazionale di Danza together with the study of a report of the English National Ballet.

First it points out that, in classical dance, anatomical research has always been a fundamental instrument of analysis to explore the body to rationalize instinct and recognize movement physical laws (11).

An adult subject who lives the consequences (not only the motor ones) of PD, cannot sustain the same route or the same methodology of a dancer starting his studies at a very young age.

The list above is still valid, on condition that a mixed approach would be adapted, getting also from other fronts of dance: they don't take anything away from the classical structure, but they make conceptual and physical assimilation easier.

Also classical dance, as a rehabilitation form, must be multidisciplinary, that is to say it must be ready to "speak different languages" to let the message arrive very effectively.

In November 2017 the thesis "La Danza Nel Recupero Funzionale della Persona con Parkinson" (12) was drawn up by doctor Marta Graziani, for the Specialization School in Physical and Rehabilitative Medicine, doctor Mauro Zampolini (head of the department of neurorehabilitation at Foligno Hospital) has been its supervisor.

I have personally taken part in the building of the study, giving indications on how to make a specimen group, sampling criteria and supplying with all the theoretical frame built in my first degree thesis (from the reference studies to the type of lesson to choose): I was in the same time external

provider of the lessons and interface with the medical staff.

The project has been based on an adequate protocol of patients evaluation, with the aim to keep down disability and to foster a process of health promotion through a physical structured activity in patients with a chronic disability secondary to Parkinson. This determinates a reduction of the additive factors connected to a limited psychophysical activity and to social isolation that worsen disability in persons with PD.(13)

The aim of the project is to build a frame of non-sanitary intervention in order to give answers to the need of physical activity in people affected by neurological disability and to improve, therefore, the quality of life monitoring their disability conditions (14).

The study shows an improvement with very clear data. It is relevant the positive effect on the depression, to give evidence to the effect on the physical and emotional components.

The results show a meaningful improvement of the checked dimensions and they outline a more positive general clinical condition, in comparison with the situation before the physical training.

Comparing our study with the published ones we can find superimposable results as far as motor improvements (BBS, TIMED UP AND GO, pace as length and speed) and positive modification in quality of life, in the UPDRS score, motor section, but not statistically improvement in freezing of walking (FOG) (15).

From the comparison we can take over that, because of the larger numbers of patients examined in similar studies in literature, data are given an important statistic value.

In conclusion, after six years of weekly dance classes there have been to a various extent significant improvement in same parameters.

Indirectly this dance course has facilitated the soundness of the rehabilitative intervention, reducing the number of people that make improper use of sanitary rehabilitation services just for problems connected with sedentariness.

What dance to choose for a so complex and delicate area? The paradigm of community dance is artistic and educational, disengaged from therapeutic or recreational aims. It claims an inclusive plural vision of dance, meant as an instrument of sharing and social integration within everybody's reach, apart from age, possibilities, different abilities and knowledge (16).

Community Dance means a right to dance for everyone, in an artistic dimension, characterized by an atmosphere of participated spontaneity and an operativity founded on a practice of reflectivity

It is certainly necessary to reflect on "what" dance should be proposed to a community.

I have had the possibility of reading a lot and gathering in-depth

information in the course of my studying years and then, in my life as a dancer, I have realized that my ideas are shared with a lot of teachers, researchers, experts, theorists and dancers. But the usage of the “shape” of dance as a fundamental base to define it still strongly holds out.

Here we are at a critical point: for a dance aimed to a large, cultural and social use, it is basic to adopt a perspective not concentrated on how to dance, but oriented to identify and analyse the reasons why to dance.

The most delicate phase in building a class model to be proposed is to integrate and balance academic (technical and methodological) principles in a model free and far from the dichotomous vision of “right/wrong”, peculiar to professional dance.

Actually it is required a deep knowledge of themselves as teachers and dancers, and also a minute and meditated assimilation of technique to be able to transmit fundamental elements in a propositive, never impositive, manner.

This is the reason why this report ends with the auspice and the wish that as soon as possible the enlargement of knowledge of dancers, choreographers and teachers to wider fronts of dance action in the society and communities, comes to be part in the programmes of institutes such as Accademia Nazionale di Danza: it is here that artists should get out able to choose consciously the possibility to make their art a privileged means of the Third Mission. Dance “is” the third mission.

## References

1. F. Lauretani, M. Maggio, C. Silvestrini, A. Nardelli, M. Saccavini, G. Ceda. Parkinson’s Disease in the elderly. An example of geriatric syndrome (GS) Arch Gerontol. Geriatr. 2012 Jan; 54 (1): 242-6.
2. P. Pazzaglia. Clinica Neurologica; 7° edition; ed. Esculapio; 2010; 401–404.
3. Hely MA, Reid WG, Adena MA, Morris JG. The Sydney multicenter study of Parkinson’s Disease: the inevitability of dementia at 20 years. Mov. Disord. 2008; 23:837-44.
4. BRAIN – A journal of neurology, Physical Activity and Parkinson’s Disease in the Swedish National March Cohort, 18 November 2014: the publication shows the evidence of neuroprotective effects in the dopaminergic system in the striato associated to physical exercise.
5. BDNF seems to be a trophic factor for mesencephalic dopaminergic neurons, that increases their survival, including the survival of neuronal cells degenerating into Parkinson’s Disease.
6. [www.communitydance.org.uk](http://www.communitydance.org.uk)
7. S. Houston, A. McGill, R. Lee, K. Watkins, C. Donald. English National Ballet, Dance for Parkinson’s: An Investigative Study2. A report on a three-year mixed methods research study. University of Roehampton, London, 2015.

8. The qualitative research is through questionnaires, interviews and discussion groups. The questionnaire generally referred to is the PDQ-39 (Parkinson's Disease Questionnaire – 39)

9. L. Heiberger, C. Maurer, F. Amtage, I. Mendez-Balbuena, J. Schulte – Montag, M. C. Hepp-Reymond, R. Kristeva. Impact of a weekly dance class on the functional mobility and on the quality of life of individuals with Parkinson's Disease. *Frontiers in Aging Neuroscience*, 2011.

10. The Unified Parkinson's Disease Rating Scale (known as UPDRS) is the most used evaluation scale in the evaluation of the prognosis of Parkinson's disease.

11. F. Pappacena. *Teoria della Danza Classica vol.2. Analisi Strutturale-anatomica*, Roma, 2005, pp. 5–70 e 188–241.

12. M. Graziani, M. Zampolini. *La Danza nel recupero della persona con Parkinson*. School of Specialization in Physical and Rehabilitative Medicine, 2018.

13. M. Lauzé, J. F. Duval. The Effects of Physical Activity in Parkinson's Disease: a Review, *Journal of Parkinson's Disease*, vol. 6, no.4, pp. 685-689, 2016.

14. B. Kahn et al. The Effectiveness of Interventions to Increase Physical Activity: a Systematic Review, *Am. J. Prev. Med.*, 2002.

15. K. E. Cruise, R. S. Bucks, A. M. Loftus, R. U. Newton, R. Pegoraro, M. G. Thomas. *Exercise and Parkinson's: benefits for cognition and quality of life*, 2010.

16. F. Zagatti. *Persone che danzano*, Granarolo dell'Emilia, 2012.



УДК 792.8  
МРНТИ 18.49.09

## **Би өнерін зерттеудің мәдени-философиялық негіздері**

*Б. Д. Тургумбаева, Ә. Б. Шанкибаева*

### **Кіріспе**

Осы уақытқа дейін арнайы әдебиеттерде хореографияның эстетикалық мәселелеріне аз көңіл бөлініп келген. Өйткені «бұл өнер түрлері эстетика ғылымының дүниетанымдық мәселелерінен шет қалған, өте арнайы сала» деген бұрыннан қалыптасып кеткен жаңсақ көзқарастар орын алған. Әйтсе де бай әрі сан қырлы тәжірибеге ие балет өнерінің эстетика саласындағы маңызы зор.

Хореография өнерінің мәндік сипаттамасы туралы да, хореография қызметі аясындағы біртұтас хореографиялық шығарма мәндерін ұғыну мен қабылдау, адаммен жасалатын визуалды ақпаратты пайымдауды көтеру мәселесі тек философиялық тұрғыда жүргізілуі мүмкін. Хореография тілі антропологиялық білімдермен, онтологиялық тұжырымдармен де толыға түсті. Жалпы белгі ретіндегі өнер табиғаты феноменология, философиялық антропология, герменевтика, семиотика, «символикалық формалар» тұжырымдамасы, структурализм тәрізді философиялық бағыттарда жақсы зерттелген.

Қазақ өнері өзінде адамның болмыстық бастауларын табиғаттың тылсым сыры мен адамдар арасында әлеуметтік ортада жинақталған тарихи тәжірибеден, материалды-мәдени құндылықтарында қалыптасқан мифтік санадан алады. Ол қазақтың бүкіл тарихи өміріндегі тұрмыстық салт-жораларында, рәсім-белгілерде тұғырланған бірегей тұтастығының көрінісі ұлттық образды бейнелерде түйінделген.

### **Негізгі бөлім**

Қазақ халқының философиялық мұрасын зерттеуші ғалымдарымыз атап көрсеткендей, «өз болмысымызды түсінудегі олқылықтарды және түсіндірудегі кемшіліктерді тізіп беретін емес, оларды талдайтын жауапты кезең келді... Өйткені Ақтайлақ би айтқандай, «айтпаса — білмейтін, ашпаса — көрмейтін ұрпақ өсіп келеді» демекші, өз болмысымызды түсіну ертеректен, түп тамырымызды айқындайтын тарихи негіздерімізді білуден басталатыны рас». «Еске алатын тағы бір жай — қазақ халқының дәстүрлік ерекшелігі. Бұл «Қазақи болмыс, а) адам болу мен ел-жұрт болу бағдарын бірге ұстаған салтынан, ә) ұрпақ өресін атамекенмен үйлестіре қараған мәдени-ұлттық дәстүрінен, б) халықтық салтты жоғары

құндылық ретінде қабылдаған бағдарынан құралады және жаңғырады. Халықтық болмыс қазақ бейнесін толықтырады» [1, 211 б.] деген жолдар ұлт болмысын тануды анықтай түсетіні күмән келтірмейді.

Ал, дәстүрлі қазақ өнері еуропалық бейнелеу жүйесіндегі көрнекі әлемдегі заттық түгендеулер мен сыртқы формаларға баса көңіл бөлудегі эмпиризммен салыстырғанда, өзінің болмысына сәйкес өлшем мен сапаға ерекше ден қояды. Оны эстетикалық категория ретінде қарау қазақтың болмысына, дәстүрлі бейнелеу жүйесіне жат нәрсе. Сыртқы әсемдікті бейнелеу еуропалық бейнелеу жүйесіне тән болмыс ерекшелігі, сондықтан да оның мәні «санмен анықталады». Сыртқы әсемдік, яғни, адам болмысына қатысты көзбен көріп, сезіммен түйсінуге арналған сұлулық санамен ұғылғанда ғана бүтінге айналмақ. «Сыртын танып іс бітпес, сырын көрмей», – деп Абай бабамыз айтқандай [2, 125 б.], әуелі болмысын зерттемей оның мәнін танып болмайтындығына зер салынады. Бұл қазақ халқының рухани болмысты даралылықтан ажырата білуімен анықталады. Ал, дүниетанымдық ойлау ерекшелігі болмыс қатынасында екендігі Г. Ж. Нұрышеваның еңбегінде: «Қазақтардың дүние туралы түсінік-пайымдары қоғамдық сананың жеке түрі философияға айнала қоймағанымен, қазақ қоғамына тән вербальді–дискурсивті ойлау философиялық сананың элементтеріне толы болды» деп орынды көрсетілген [3, 50 б.].

Этнофилософия қазақ мәдениеті мен өнерінің қазіргі уақытпен үндестікте өркениетке сай қадам жасап, үйлесімді дамуы жолында көптеген күтпеген мәселелерді жүйелі түрде зерттеп, бір жүйеге келтіруді талап етеді. Ал, қазақ дәстүрлі өнерінің болмыстық негіздеріне архитектуроналық сипат тән екендігі бағамдалып, оның тұрмыс тіршілігіндегі дәстүрлі өнердің қолданбалылығы қазіргі заманғы өнердегі көркем шығармашылықта өзбетінше жаңғырып, жаңаша түсініліп әрі жаңарып жалғасын табуда.

Қазіргі қазақ өнері — жас, даму үстіндегі өнер. Ол «Таза зерде сынынан» өткен Батыс еуропа мәдениеті басып өткен жолымен толық жүре алмайды. Этнофилософия тұрғысынан алсақ, адам көпмәнді әлемнің құбылыстарын ұлт өкілі ретінде оны өз бойынан табуға қабілетті. Демек, адам тіршілік иесі ретінде табиғи интенционалдылыққа қол жеткізуде өтпелінің қайда апаратындығын бағдарлап, әлеммен үйлесу жолын табады, өз әлемін толықтырады. Бұл феномендерді қазіргі заман өнері біртіндеп, көркем шығармашылықта оны іштей сезіне отырып бойынан өткізеді, «Адам» мен «Әлем» қатынасын қалыптастырады. Қазіргі заманғы ойшыл А. Менегетти: «Адам туралы ғылым табиғи интенционалдылықпен бірге ұғылғанда ғана ақиқатты. Әрбір индивидуация формасы болып табылатын интенционалдылық бар» деуі осыны дәлелдей түседі [4, 31 б.]. Демек, табиғи мән бұл мәселелерді

шешудің жаңа белесін анықтайды. Бұл орайда қазіргі уақытта театрда көтеріліп жатқан мәселерді айтуға болады. Мысалы, М. Әуезов атындағы академиялық Қазақ драма театрындағы «Көшкін» қойылымы адамзат пен әлем арасындағы тепе-теңдікті сақтаудың маңыздылығы туралы айтады. Бүгінгі адамды «табиғат және басқа да саяси апаттарымен санасын шырмаған үрейден» тек «Адам» мен «Әлем» арасындағы үйлесімді жүреппен сезіну ғана арылта алады деген ой салады. Сөйтіп, жалпы өнер бүгінде Адам – Әлем арасын байланыстырушы тетік рөлін атқарып отырғандығын да айтқымыз келеді.

Би өнері қай халықта болсын, көркем мәдениеттің аса маңызды бөлігі саналады. Әдетте би өнері өнертану және мәдениеттану ғылымының нысаны болды, тек кейінгі жылдары ғана бидің философиялық мәнін талдауға ұмтылған еңбектер де кездесе бастады. Бірақ оларда би болмысының мифологиямен байланысы, әлеуметтік мәдени кеңістіктегі алатын орны, би эстетикасы мен семиотикасы көбірек сөз болғанымен, биді талдаудың мәдени-философиялық аспектісі толыққанды ғылыми айналымға түспегені байқалды.

Биге арналған алғашқы философиялық еңбектің авторы, ежелгі грек шешені Лукиан өзінің «О пляске» деген трактатында «...кейбір көріністерде адам табиғатының бір қыры көрінеді: жан сезімі немесе дене қозғалысы. Ал биде осы екеуі тығыз байланысты, бишінің қимылында оның ақыл-ойы да, дене жаттығуларының күштілігі де байқалады» деп жазды [5, 215 б.]. Автор адам өміріндегі бидің мәні, осы өнерге бет бұрған адамға қойылатын талаптар туралы да айтып өтті. Антикалық дәуірдің соңына қарай би ерте христиандық тұрғысынан көпшілік өнер деп қабылданса да, адам жанының Құдайға деген ұмтылысын арттырудағы бидің рөлі де қарастырылды.

Биде ақыл-ой әртүрлі негізде байқалады: рационалды, ерік-жігер түрінде және сезімдік тұрғыда. Платонның пікірінше, жан үш бөліктен тұрады: ақыл-ой, ерік, сезім. Философиялық әдебиеттерге талдау жасау барысында жанның негізін құрайтын құрамдас осы үш бөліктің онтологиясын қарастыру неміс философиясында басым болғанын байқалды. Г. Гегель ақыл-ой болмысын, А. Шопенгауэр – еріктің, ал Ф. Ницше сезім болмысына (күштарлық ен лириканың байланысына) үлкен мән берді. Осылайша онтология мен антропологияның өзара байланысы бар екендігін байқаймыз. Мәдениеттің құбылысы ретінде би осы үш бөліктің үйлесімді байланысынан туған.

Философия тарихында антропология мен онтологияның қиысуы кездесетіні белгілі, олай болса бұл екеуі де герменевтикаға тікелей қатысты. Онтология антропологиялық сипаттамалар арқылы түсіндіріледі, басқалай айтқанда «өзіңді танысаң-әлемді танысың» тұжырымы.

Би туралы алғашқы пайымдар космологиялық мифтермен байланысты. Индустік мифологияда би хаостан әлемнің тууымен қатар жүрді деген қағидатқа сүйенеді. Антикалық заманда ежелгі грек философтары, оның ішінде Платон би өнеріне үлкен мән беріп, оның өздігінше жіктелімін жасады. Одан басқа Гомер, Эсхил, Софокл сияқты ежелгі грек авторлары биді адамның денесі мен жанын дамытудың құралы ретінде сипаттады. Ал Аристотель өзінің «Метафизика» трактатында материяның қозғалысын бимен салыстырды.

Би болмысының философиялық мәнін түсіну үшін онтологияның жалпы мәселелеріне тоқталмау мүмкін емес. Сондықтан Г. Зиммель, Г. Спенсер, М. Мерло-Понти, О. Шпенглер, Ф. де Соссюр, А. Н. Уайтхед, Х. Ортега-и-Гассеттің жұмыстарын талдау аса маңызды. Сонымен қатар Платон, Аристотель, Лукиан, Ф. Ницше, И. Кант, Г. Гегель, Г. Гете, Ф. Шеллинг сияқты философтардың еңбектерінде өнер мен бидің философиялық-эстетикалық проблемалары, өнердің адамға ықпалы қарастырылатынын атап өткен жөн.

Кейінгі жылдары алыс-жақын шетелдік әдебиеттерде бидің философиялық болмысын түсіну, оның әлеуметтік мәдени кеңістіктегі орнын айқындау, би болмысындағы коммуникация мәселелеріне арналған еңбектер пайда болды.

Әрине, би шығармашылығын талдау еңбектерін кездестіргенімізбен, оны мәдениеттану тұрғысынан зерделеу әлі де болса сирек ұшырасады. XX ғасырдың алғашқы жартысында хореографиялық өнерге арналған ауқымды жұмыстар жазылды, бірақ олардың көбісінде би феноменіне философиялық-мәдениеттану тұрғысынан талдау мәселесі өз жалғасын таппады. И. А. Герасимов, С. Н. Куракин, Ф. И. Спаршот еңбектерінде би философиясы арагідік сөз етілсе, Ю. А. Бахрушин, М. В. Васильева-Рождественская, В. М. Гаевский, К. Я. Голейзовский, Р. В. Захаров, В. М. Красовская, Ф. В. Лопухов, Е. Я. Суриц, В. И. Уральская, Л. В. Якобсон және тағы басқалардың еңбектерінде би тарихына көбірек мән берілді. Әрине, Л. Д. Блоктың «Классический танец: история и современность», С. Н. Худековтың «История танцев всех времен и народов» еңбектерінде сәтті талдау байқалды. Кейбір ғалымдар (Ю. М. Лотман, А. Г. Лукина, Р. П. Макарова, М. З. Сивцева және басқалары) биді вербалды емес таңбалық-символикалық формадағы мәдени мәтін ретінде талдауға күш салды.

Қазіргі таңда «би» ұғымын эстетикалық-өнертану және мәдениеттану тұрғысынан түсіндіру кең таралып, биді көркем шығармашылықтың бір түрі ретінде ұғындыруға басымдық берілуде. Белгілі ғалым Н. В. Осинцева өзінің «Гносеологическое значение танца» еңбегінде «Би дененің кеңістіктегі саналы түрдегі қозғалысын, оның жылжу жыдамдығын, қадамының биіктігі мен кеңдігін, сонымен бірге

саналы түрде позалар мен жест жасауын талап етеді» деп жазды [6, 71 б.]. Байқап отырғанымыздай, эстетикалық-өнертанушылық бағдарда би тек жоғары мәдени құбылыс ретінде қарастырылады, сондықтан анықтамалықтар мен энциклопедияларда, сөздіктердің басым көшілігінде би орындаудан кәсіби шеберлік пен дағдыны талап ететін шығармашылықтың бір түрі деген анықтама ұсынылады.

Соңғы кездері соцуимнің күнделікті тіршілік әрекетімен тығыз байланыстылығы себепті би шығармашылығын мәдени-философиялық тұрғыдан талдау өзекті болып отыр. Шетелдік философиялық және мәдениеттану саласындағы ғылыми әдебиеттерде би ұғымының басқа да түсіндірмелерін кездестіруге болады. Т.С.Кюрегянның «Музыкалық энциклопедиясында»: «би дегеніміз адам денесінің пластикасы мен ырғақтық қозғалысының мәнерлілігіне құрылған өнер түрі» делінген [7, 340 б.]. «The New Encyclopedia Britannica» энциклопедиясында «Би өнері — объектінің ырғақты тәсілмен эмоцияны немесе мазмұн идеясын музыкамен бірге көрсетуі, жылжу өнері немесе қозғалысқа тәнті болуы» дейді [8, 55 б.]. Бұдан шығатын қорытынды, би феноменіне анықтама беру екіге ажыратылады. Ғалымдардың бір тобы биді адамзат мәдениетінің ерекше феномені ретінде қарап, оның мәніне назар аударуға ұмтылады. Олардың пікірінше, би-адамның эмоционалды күйін бейнелеуге қабілетті ырғақтық позалар мен па қимылының жиынтығы. Кейбір зерттеушілер бидің коммуникативті функциясына және оның таңбалық табиғатына көбірек мән беріп, оны бірде феномен, бірде мәтіндік құбылыс, бірде мәдениет ретінде қарастырады. Зерттеушілердің келесі бір тобы бидің мәдениеттанушылық, әлеуметтік, қоғамдық тарихи-қоғамдық құбылыс екендігіне назар аударады. В.В. Ромм: «би дегеніміз өмірдің өзегіне айналатын мәдени құбылыс» деп атап көрсетті [9, 200 б.]. XX ғасырдың 80-жылдарында Д. Кэмп «Философские проблемы танцевальной критики» кітабында бидің негізгі белгілерін былай деп жіктеген екен: 1) белгілі бір стильде немесе белгілі бір шаблонда орындалатын адам қозғалысы; 2) биде кербездік, әдемілік, әсемдік астасып жатады; 3) музыка немесе ырғақты дыбыс арқылы орындалады; 4) пантомима, костюм және басқалар арқылы сезім, идея, тақырыпты көрсетеді немесе бір тарихты баяндайды [10, 170 б.].

Ал, әлеуметтік психология тұрғысынан алғанда, би дегеніміз — адамның жеке дара қасиеттері, оның қоршаған ортамен өзара әрекеті туралы құнды ақпарат беретін көрсеткіш. Би адамның әлеуметтік мәдени кеңістікке кірігуіне ықпал ететіндіктен, оның мына функциялары айқындалған: эстетикалық — көркем талғамның қалыптасуына, өнерге баулуға, мәдени мұраны қадірлеуге үйретеді; сауықтық — бос уақытты қызықты өткізуге мүмкіндік береді, күнделікті күйбең тіршілікті бір сәт болса да ұмытуға ықпал етеді; тәрбиелік-жеке тұлға бойында

құндылықтарды қалыптастыруға әсер етеді; білімдік — білім, білік және дағдыны, танымдық және практикалық іс-әрекет жүйесін игеруге мүмкіндік жасайды; коммуникативті толыққанды қарым-қатынас қалыптастыруға, ұжым арасында байланыс орнатуға, әлеуметтік өзара қарым-қатынас дағдысын дамытуға қабілетті.

### **Қорытынды**

Бидің коммуникативті қызметі тұлғаны әлеуметтендіруде басты орын алады. Ежелгі замандағы адамдар би арқылы құдайлармен байланысқа түскені белгілі. Би тілі көзге көрінеді және оның сөзден айырмашылығы айқын байқалады.

Би — қарым қатынастың ең ежелгі түрі, ол ғасырлар бойы жиналған, табиғи ортада өзін-өзі ұстау тәжірибесін ұрпақтан ұрпаққа берілуін қамтамасыз етеді. Қазіргі жұмыстардың көпшілігі би өнерінің тарихи қалыптасуын және кәсіби деңгейдегі даму кезеңдерін қарастырады.

### **Әдебиеттер тізімі:**

1. Қазақтың халық философиясы. Жиырма томдық. 7-том. — Астана: Аударма, 2006. — 544 б.
2. Абай (Ибраһим Құнанбаев). Екі томдық шығармалар жинағы. Олеңдер мен поэмалар. — Алматы: Жазушы, 1986. — Том 1. — 304 б.
3. Нұрышева Г.Ж. Адам өмірінің философиялық мәні. Монография — Алматы, 2001. — 240 б.
4. Самоидентификация: футурологические прогнозы // Каталог Первой годовой выставки СЦСИ. — Алматы: Экономика, 1999. — 120 с.
5. Лукиан. Собрание сочинений. В 2 т. [под ред. Б. Л. Богаевского]. — Москва–Ленинград: Academia, 1935. — Том 2. — 789 с.
6. Осинцева Н. В. Гносеологическое значение танца / Н. В. Осинцева. — Тамбов: Грамота, 2015. в 2-х ч. — Часть I. — №1 (51). — С. 132–134 с.
7. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 5: Симон Хейлер [под ред. Ю. Келдыш]. — Москва: Советская энциклопедия, 1981. — 528 с.
8. The New Encyclopedia Britannica: 32 volumes. Volume 22: Knowledge in Depth 15th edition USA: Encyclopedia Britannica Inc., 1995. — 981 p.
9. Ромм В. В. Танец и секреты древнейших цивилизаций. — Новосибирск: НГК, 2002. — 456 с.
10. Кэмп Д. Философские проблемы танцевальной критики. — Москва: Мысль, 1981. — 300 с.

УДК 792.2  
ГРНТИ 18.49.09

## ПЕРФОРМАТИВНЫЙ АСПЕКТ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ЭПОХИ АВАНГАРДА

А. В. Цой

**Введение.** На рубеже XIX и XX вв. начался масштабный процесс культурного перелома во всех основных направлениях и движениях искусства. Эта трансформация была настолько радикальной, что критики заговорили о разрушении художественного языка и провозглашении нового творца в искусстве авангарда. Первыми прочувствовали кризисы и повороты в истории художники, которые отреагировали на них своим творчеством. Литература, музыка, театральное и хореографическое искусство подхватили идеи изобразительного искусства и развили их в своем направлении, обогатив специфическими оттенками и красками. Авангард стал первым течением, полностью отрицавшим ностальгию, классику, каноны и структуры. Художник авангарда отождествляет себя глашатаем будущего в настоящем. Собственно это и звучит в названии *Avant-guard* — в переводе с французского языка означает «передовой отряд». И поэтому авангардное искусство ищет новое, то, что еще не открыто. Условно, так именуют совокупность всех пестрых и многообразных новаторских, революционных, бунтарских движений и направлений в искусстве первой половины XX века. К ним относятся: фовизм (А. Матис, А. Дерен), кубизм (П. Пикассо, Ж. Брак), футуризм (М. Маяковский, Д. Бурлюк), дадаизм (Х. Арп, Т. Тцара), сюрреализм (П. Элюар, Л. Арагон), абстракционизм (В. Кандинский, К. Малевич) и конструктивизм (Н. Габо, Х. Т. Гарсия).

Основными постулатами в период авангардизма выдвигались идеи импровизационного текста, склонность к разрушению границ между искусством и жизнью, синтезирование различных видов искусств, которые вовлекали зрителя в процесс сотворчества с автором. История хореографического искусства показала, что сценическая выразительность исполнителей напрямую зависит от актерского мастерства. К этой проблеме в свое время обращался Ж. Ж. Новерр в своем труде «Письма о танце», отрицая использование масок в танцевальных действиях: «Лица танцовщиков остаются неизменными. Никакого разнообразия в чертах лица, никакой выразительности, никакой характерности — все вяло, все бездушно, и природа словно стонет под этой мертвенной и отталкивающей маской. Почему позволяют драматическим актерам и хористам появляться с открытым лицом и

запрещают это танцовщикам, которые более, чем они нуждались бы в этом, поскольку они лишены таких средств выражения, как речь и пение?» [1, с. 151]. Еще в конце XIX века деятели танцевального искусства стали возвеличивать роль театральности в своих постановках. Возникший американский модерн «босоножек» А. Дункан, Л. Фуллер, Р. Сент-Дени и Т. Шоун, которые во многом базировались на теории Ф. Дельсарта — основателе науки о телесной выразительности, делая смелые открытия в поисках свободного танца, акцентировали внимание на внутреннем психоэмоциональном состоянии танцовщиков, нежели на уровне исполнения хореографической лексики. Идеи ритмики Э. Жак-Далькроза легли в основу немецкого «выразительного» танца в начале 1910-х годов и послужили базой в формировании теорий и хореографических исканий Р. фон Лабана и его последователей: М. Вигман, Х. Хольм, К. Йосс, М. Рамбер и др. Наиболее полно идеи танца модерн развились в 1920-50-х годах в постановках М. Грэхем, Х. Лимон, А. Николайс. Все они, в своем творчестве занимались поиском новых танцевальных идей, созданием уникального стиля, придавая большое значение содержанию и форме.

Авангардизм в русском балете проявил себя с начала 1910-х годов в спектаклях «дягилевских» сезонов: хореография В. Ф. Нижинского отличалась своей новаторской лексикой, отрицавшей все каноны классического балета, творческие искания хореографа, основоположника классического романтического балета XX века М. М. Фокина и многих других. Балетные постановки эпохи русского авангардизма были пронизаны новым духом времени и показывали стремление хореографов к поискам других векторов развития хореографического искусства.

Режиссеры-хореографы XX века (Дж. Баланчин, Ю. Н. Григорович, Б. Эйфман, М. Бежар, П. Бауш и др.) все чаще берут за основу не только классическую балетную школу, ломая и переделывая ее на свой лад, но также используют практики различных духовных, психических и физических культур. Повышенная роль отводится жесту, импровизационному тексту, детрадиционализации «античных» и ритуальных танцев, использованию гротеска, трактуя тело танцовщика как «инструмент». Хореографические постановки становятся бессюжетными и в подчеркнутом отсутствии декораций и костюмов, а иногда даже и музыки, танцовщик ведет открытый диалог со зрителем. В традициях авангардизма вперед выдвигаются такие принципы в создании хореографических текстов, как синтез, актуализация и развитие различных техник и танцевальных стилей. Танец служит инструментом для развития и формирования уникального хореографического почерка танцовщика. «Зарождается исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся



философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела» [2]. Хореографы-исследователи, стремясь к созданию нового языка хореографии, свободного от канонов, в своих экспериментах все чаще стали использовать законы театрального искусства, вовлекая больше средства актерской выразительности, нежели опираясь на танцевальную форму. Закономерным стал вывод танцевального искусства в область нового определения — перформативности: там, где произошло слияние «театральности» с понятием «танец».

**Обзор литературы.** Различные виды искусства, как показала история мировой культуры, взаимно обогащаются, часто заимствуют друг у друга средства выражения содержания. Например, М. Е. Валукин в своей статье «Мастерство актера», отмечает истоки зарождения главных правил будущей системы русского режиссёра, актёра, педагога и театрального деятеля К. С. Станиславского. Он отмечает, что К. С. Станиславский, наблюдая за репетициями итальянской танцовщицы В. Цукки, работавшей над образом Эсмеральды, обозначил для себя, что мышечная свобода, сценическое внимание, вера в предполагаемые обстоятельства, актерская задача, приспособление, искусство мизансценирования, художественный вкус необходимы для безупречной актерской игры. Разработанная система К. С. Станиславского в свою очередь привлекла молодого балетмейстера М. М. Фокина своими подходами и методами в создании наиболее достоверных хореографических образов. Хореограф стремился бросить вызов тому, что он видел как «искусственное подражание» в балете, чтобы привнести чувство правдивости в сценические действия своих балетов [3, с. 18]. Таким образом, можно говорить о взаимной трансляции, о влиянии драматического театра на хореографическое искусство, и наоборот.

Эту мысль продолжает Е. Е. Навиславская в своей работе «Актерское мастерство и пластическая выразительность в хореографии». Она раскрывает важность сочетания и взаимопроникновения актерских и хореографических школ мира, говоря о синтезе «внешнего и внутреннего движения, абсолютного актерского чувствования исполнителя, его психофизической откровенности, психологической насыщенности создаваемого им образа и художественной выразительности, развитой на уровне рефлекса» [4, с. 111].

Н. Е. Беляков в своей работе «Перформативный аспект современной хореографии начала XXI века» указывает, что «все акты творчества, имеющие социальные, политические, экологические, культурные идеи, а иногда и вовсе процессы, не преследующие никаких целей, стали называть перформансами. Особенно это явление получило

распространение в хореографии, так как тело артиста и его пластика — важнейшие инструменты в создании актуального искусства» [2].

Таким образом, хореографическое искусство, приобретая черты перформативности в эпоху авангарда, стало наполняться специфическими актами театрального действия, путём смешения различных стилей. Это полностью относится к характерным чертам авангардных феноменов XX века, которые носят сознательно экспериментальный характер, революционно-разрушительный пафос относительно традиционных ценностей культуры, резкий протест против всего, что представлялось консервативным, фундаментальным и академическим в XIX в.

**Основная часть.** Казалось бы, культура XX века — авангард, последовавший за модерном, должен был сохранить черты и развиваться дальше, ведь и модернизм, и авангард выступают за внутреннюю свободу художника, бросающего вызов классическим канонам. Однако различие между эпохой модернизма и авангардизма существенное. Модернизм являлся некой революцией внутри самого искусства, внутри традиций, а авангард — это бунт против любых художественных традиций, против самого искусства.

Стремление к воплощению новых тем эпохи авангарда породило оригинальные пластические новации и в искусстве хореографии, привело к поискам новых средств выразительности. Зарождение перформанса, как отдельного вида искусства, становится закономерностью в поиске новых путей самовыражения. Перформанс (от английского «performance» — представление, действие, спектакль) — это одна из форм современного искусства, где произведением выступают действия самого автора, за которыми зрители наблюдают в режиме реального времени. Именно, понятие перформативности служит ключом к тому, как создатель теории этого термина **Р. Шехнер** понимает взаимодействие искусства и обыденности, ведь «мир больше не книга, которую можно прочесть, но перформанс, в котором можно принять участие» [5, с. 159]. Перформанс зарождается на пересечении различных направлений искусства, не имея четкого определения, но взяв за основу прямую зависимость от контекста. Этот феномен родился из уличных выступлений футуристов, клоунады дадаистов, театра Баухауза. Проблемы живописи эпохи авангарда, которые включают в себя преодоление живописного пространства картины, выход к конструкции как основной тенденции авангардного искусства ярко проявились в различных видах искусства. Перформансом принято называть традиционные формы художественной деятельности, которым можно отнести театр, танец, музыку, цирковые выступления и т. п. Однако, в современном искусстве термин «перформанс» относится обычно к формам авангардного или

концептуального искусства, наследующим традицию изобразительного искусства.

В хореографическом искусстве появляются «нерепрезантационные аспекты танца, где движения, не скованные музыкой и интерпретацией» [6, с. 174], подчиняются собственным внутренним принципам. «Мы можем наблюдать на сцене на протяжении нескольких часов практически недвижимые фигуры танцовщиков, исполняющих незначительные телодвижения, похожие на конвульсии, в определенном заданном ритме и порядке [7, с. 104]. Главными центрами и последователями хореографического авангардизма стали Германия, США и Япония.

Ярким представителем, «духовным отцом» авангарда в хореографическом искусстве стал американский танцовщик и хореограф М. Каннингем. Будучи учеником выдающегося хореографа М. Грэхем, провозглашавшей танец «внутреннего Я», М. Каннингем стремится отвергнуть зависимость и подчинение хореографического искусства литературной основе, и даже музыке. Он создает свою собственную экспериментальную труппу, где в сотворчестве с музыкантом Д. Кейджем «стремление к случайному и преодоление субъективного, личностного начала» ложится в основу их дальнейшей деятельности. Именно с творчеством музыканта Д. Кейджа связано первое появление слова «перформанс», которое было применено в 1952 году к его работе «4'33"» (4 минуты 33 секунды тишины). В афише этого концерта значилось — перформанс. Таким образом, музыкант решил обозначить новую форму современного искусства, действие, в котором представление имело определенное время и место. Исходя из этого, Д. Кейджем были установлены четыре основных компонента перформанса: тело художника, время, место и отношения между художником и зрителем. В этом заключается отличие «перформанса от таких форм изобразительного искусства, как картина или скульптура, где произведение определяется выставленным объектом» [8]. Чередование тишины и звуковых всплесков в музыкальных полотнах музыканта-авангардиста отождествлялось с хореографическими композициями хореографа-исследователя, в которых неподвижность сменялась чередой активных движений. Превосходства одного вида искусства над другим не наблюдалось в работах двух художников: музыка и танец считались равноправными. Например, в произведении «Шестнадцать танцев для солиста и компании из трех» (1951) и «Соло Люкс в пространстве и времени» (1953) музыка и танец создавались независимо друг от друга. Для хореографических работ М. Каннингема многое бросало вызов традиционным построениям танцевальных полотен: танцовщики далеко не всегда находятся в центре сцены, не всегда повернуты лицом к публике. Например, в постановке «Кризисы» группа танцовщиков

исполняют медленные и плавные движения, «как бы обтекая резко, судорожно двигающуюся солистку — но даже среди танцовщиков нет единства, они демонстрируют разные движения» [9].

Яркой представительницей перформативной хореографии, которая возникла от слияния школы классического балета, естественных движений и репризных жестов стала немецкий хореограф, танцовщица — П. Бауш. Внутренний мир человека становится главным в ее постановках, где стерта грань между театром и танцем. П. Бауш придавала большое значение индивидуальным качествам своих исполнителей, прежде всего потому, что ее волновали внутренние мотивы больше, чем визуальная красота и техника исполнения. Для трансляции своих мыслей в мировую культуру хореограф выбрала «невербальный язык» хореографического искусства, в котором синтез танца, драматического искусства и видео-инсталляции изменили понимание танца XX века. Аскетичная и немногословная в жизни, хореограф своими работами («Кафе Мюллер», «Семь смертных грехов», «Весна священная», «Гвоздики», «Синяя борода») выносила приговор жестокости и равнодушию. За нее кричали героини спектаклей — яркие и живые. «Мои спектакли не растут от начала до конца. Они растут изнутри — наружу», — говорила П. Бауш [10]. Многие современники, даже сами исполнители отмечали, что в ее постановках было минимум танцевальности, в большинстве случаев преобладала драматичность. П. Бауш в своей творческой деятельности постоянно искала форму, в которой хотела работать, свои поэтические образы и язык. Ее привлекали эмоции людей — их страхи и потребности, скрытые желания. Творческие искания привели ее в Бохум, где, по приглашению режиссера П. Задека, она ставит новую интерпретацию «Макбет» по одноименной пьесе У. Шекспира. И, хотя за ее экспериментами последовали немногие, всего лишь четыре танцовщика, пять актеров и один музыкант, благодаря этой работе, П. Бауш смогла обнаружить векторное развитие своего «Танцтеатра Вупперталь», который впоследствии не просто стал всемирно известным, но совершил международную хореографическую революцию. Результатом ее исследования стал перфоманс под длинным названием «Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss» («Он взял ее под руку и отвел в замок, вслед за другими»). Премьерный показ состоялся в городе Бохуме 22 апреля в 1978 году. В своих постановках П. Бауш демонстративно протестовала против гендерных и расовых различий, ориентаций и возраста, сосредотачиваясь на внутренней энергии человека, а ее работы являлись коктейлем драмы и юмора. Сюрреализм и реализм в ее постановках служили дополнением друг другу, а не противоречили в сотворчестве. Ее открытия, философия и творчество легли в основу идей

творчества для последующих поколений хореографов и танцовщиков, повлиявших на развитие хореографического искусства.

Мощный дух протеста, который дает творческую энергию выражения, отрицание и насмешка над ценностями общества приобрели особую остроту в быстро развивающейся индустриальной Японии, пережившей бомбежку Хиросимы и Нагасаки. Влияние Запада на развитие хореографического искусства после Второй Мировой войны было значительным и для Востока. Для Японии это стало возможностью говорить о проблемах, возникающих между личностью и обществом, и в контексте своего восточного мировоззрения создавать образцы искусства. «Процессы модернизации в Японии всегда имели характер повторяющихся циклов: ориентация на Запад и активное усвоение его достижений сменялись реакцией, носившей форму обращения к национальным историческим, культурным, психологическим основам» [11]. К авангардистской форме хореографического искусства относится возникновение танца «буто» в Японии в 50-е годы, и снискавшая большой успех в 80-х годах, благодаря художественным тенденциям, которые ставят во главу поиск национальной идентичности.

«Бу» и «то» в японском языке это два иероглифических знака, которые в переводе обозначают «танец» и «шаг». Особое психофизическое состояние тела, движения, наполненные абстрактными значениями, аллегориями — все это является истинным искусством буто. «Особый танец, ломающий и разрушающий каноны и традиции танца» [12]. Вдохновителями её появления были О. Кадзуо, К. Акира и Х. Тацуми. В то время, молодые японские хореографы находились под сильным влиянием европейского сюрреализма и американского авангардизма, снова и снова возвращаясь к художественным перформансам, отличавшимся эпичностью и монументальностью.

Опираясь на опыт, существовавших в то время в Японии театрально-танцевальные форм Кабуки и Ноо, танец буто все же имел различие в подходах к созданию хореографических образов. Жест и поза в Кабуки и Ноо несут свою определенную семантическую нагрузку, в буто жест не задается изначально, а является продуктом выражения внутреннего состояния танцовщика. На копировании жестов и интонаций в Ноо строится вся система обучения, когда в свою очередь буто не поощряет копирование движений мастера. Буто стал первым образцом национального танца, порывающим с традициями [13, с. 178]. Основными характеристиками, которыми обладал танец буто, стали: экспрессивное, полное сильнейших эмоций лицо; выбеленная фигура исполнителя, олицетворяющая чистый лист; взгляд, направленный вовнутрь, сосредоточенность на внутреннем состоянии тела, восприятие звуков и музыки не ушами, а телом. Главный смысл танца буто — это

своеобразный способ самовыражения себя, тело выступает инструментом для осуществления этого. «Идея танца — умерло всё, всё стерто, но на пепелище возрастет жизнь, и это будет страшная красота, безобразная красота», — так выражает свое понимание танца будто основатель этого направления Т. Хидзиката. Премьера его первой постановки, на основе романа «Запретные цвета» японского писателя и драматурга Ю. Мисимы состоялась в 1959 году. Перформативный аспект этой работы положил начало формированию нового специфичного направления в хореографическом искусстве. Т. Хидзиката (псевдоним Тацуми) был увлечен французской литературой (Ж. Жене и А. Арто), исследовал и конструировал тело, из которого вырывается боль жизни. В танцевально-театрализованных представлениях отношение к музыкальной поддержке исполнителя было нетрадиционным: музыка звучала для того, чтобы подчеркнуть момент в танце. Руки исполнителя существовали отдельно от тела, а спина была «говорящей». «Будто — это труп, который стоит, расправив плечи, в отчаянном стремлении жить. Этот танец нельзя выучить путем упражнений. Мой танец является материализацией того, что скрывается в глубинах моего тела» [12]. Японский танцовщик К. Оно был старше Т. Хидзаката на 22 года, когда они встретились в 1954 году. Он оказал огромное влияние на взгляды и философию танца будто. В их тандеме, который получил название «Анкоку будто» («Шаги во мраке») Т. Хиджиката был хореографом и идейным вдохновителем, а К. Оно исполнителем его идей. Как профессиональный импровизатор, эмоциональный и трогательный, вкладывающий всю душу в танец, он призывал к тотальному превращению в процессе перфоманса. Прежде всего, в своих работах мастера будто призывали не ограничивать человеческое тело, а путем танца попробовать заглянуть внутрь себя и выразить то, что невозможно сказать словами. Все хореографические движения должны рождаться из глубины человеческого тела, а не навязываться извне. Танцовщица, перфомер, участница коллектива «РоетаTheater» Е. Четверткова в России сравнивает природу танца будто с визуальным искусством — живописью, где абстракция и авангард более воспринимаемы зрителем, чем в танце. «Вместо того, чтобы говорить о теле, заставьте тело говорить» [12]. Танец будто, став популярным направлением в хореографическом искусстве Японии, стал стремительно развиваться. Она из древнейших компаний будто «Даирокудакан», созданная в 1972 году основателем Ю. Амагацу в основе своего понимания философии будто, берут за основу собирание жестов и движений из повседневной жизни, форму тела и пространство тела. Тело — это пустой сосуд, внутри которого пустота, а вокруг тела пространство имеет некую плотность. Естественно пустота заполняется чем-то снаружи, и тело начинает жить. Не движущееся, а движимое — это

главное в понимании буто. «В отличие от множества западных танцев, где тело напряжено, тела его танцоров исключительно расслаблены» [14]. Таким образом, авангардизм с жесткими взглядами на перекройку танцевальной культуры, с отрицанием традиций и устоев, уверенно шагнул в XXI век, возведя феномен перформанса в категорию отдельных видов искусств, послужил хорошей почвой для развития хореографического искусства в целом.

**Результаты исследования.** Для деятелей эпохи авангардистов характерна эмоциональная субъективная составляющая произведения, которую автор стремится донести до зрителя. Абсурд и отрицание логики используется, как способ воспарить над общепринятыми ценностями буржуазной публики. Эпоха авангарда, как разрушителя сложившихся структур ради создания новых, послужила базой для формирования основных векторов развития современного хореографического искусства. Таким образом, можно утверждать, что именно перформативность обостряет в хореографическом произведении все: начиная от идеи и заканчивая лексикой. В свою очередь, хореографы все больше внимания начинают уделять пластике, телу и геометрии движений. Элементы бытовой и врожденной пластики, которая трансформируется в танец, органично вплетаются в драматическое полотно спектаклей. Накопленные эмоциональные, психофизические, революционные взгляды художников, проявились в творчестве ярких хореографов и исполнителей XX века, что в свою очередь послужило мощным толчком к развитию мирового хореографического искусства. Каждый из них по-своему понимал искусство танца и внес что-то новое, порождая новые ответвления и мысли. Феномен перформанса, возникшего в эпоху авангарда, до сих пор вызывает интерес со стороны критиков. Поскольку ряд особенностей и характеристик позволяет отнести перформанс к отдельному виду искусства, то стремительное и актуальное направление постоянно видоизменяется и развивается. Хореограф эпохи авангарда, прежде всего, становится режиссером, продумывающим форму и содержание, автором сценической концепции и артистом своих перформативных работ.

Искусство XX века можно охарактеризовать как переходное, кризисное. В этот период художник стремится переконструировать реальность путем создания нового мира, отличного от того, что существует в реальности. «В XXI веке резко выросло число художников по всему миру, обращающихся к перформансу — медиуму, который позволяет выразить различия и дает возможность присоединиться к более широкому дискурсу глобальной международной культуры» [15, с. 18]. Искусству перформанса отведена большая роль в формировании культуры будущего, не менее значимая, чем в XX

столетии. Не исключено даже, что его влияние станет еще более заметным, чем прежде.

### Список литературы, источников:

1. Толшин А. Маска, я тебя знаю. — Санкт-Петербург: Петрополис, 2011. — 288 с.
2. Беляков Н. Е. Перформативный аспект хореографии начала XXI века [Электронный ресурс] // Международный студенческий научный вестник. — 2015. — №6. / URL: <http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=14296> (Дата обращения: 23.01.2020).
3. Garafola L. Diaghilev's Ballets Russes // New York and Oxford: Oxford University Press, 1989. — 524 с.
4. Навиславская Е. Е. Актерское мастерство и пластическая выразительность в хореографии // Труды СПбГИК. — 2013. — С. 104–111.
5. Schechner R. Performance Studies In/For XXI Century // Anthropology and Humanism, 2002. — №26 (2). — С. 158–166.
6. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней // Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 320 с.
7. Волкова Т. А., Кислица А. Е., Кошман С. С. Культура постмодерна в современной западной хореографии // Вестник КемГУКИ. — 2016. — №36. — С. 102–108.
8. Порядина Н. О. Перформанс — как новый вид театра [Электронный ресурс] // Материалы VIII Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум». — 2016. / URL: <https://scienceforum.ru/2016/article/2016028031> (Дата обращения: 08.02.2020).
9. Пудеева М. Мэрс Каннингем [Электронный ресурс] // Официальный сайт электронного журнала «Музыкальные сезоны». — 2016. / URL: <https://musicseasons.org/mers-kanningem> (Дата обращения 17.01.20).
10. Хинич М. «Гвоздики» Пины Бауш. Оглянись в любви [Электронный ресурс] // Официальный сайт журнала «ИЗРАИЛЬ online». — 2009. / URL: <http://www.onlineisrael.ru/?p=49855> (Дата обращения 24.01.20).
11. Михалев А. А. Япония: социальная рефлексия в модернизированном обществе (50–70-е гг. XX столетия). — Москва: ИФ РАН, 2001. — 157 с.
12. Четверткова Е. Буто: Часть первая. Философия движения [Электронный ресурс] // Официальный сайт «no fixed points. все о



современной хореографии». — 2016. / URL: <http://nofixedpoints.com/butoh1> (Дата обращения 08.02.20).

13. *Святуха О. П.* Танец буто как синтез западных и восточных культурных традиций // Россия и АТР. — 2016. — №1. — С. 170–185.

14. *Четверткова Е.* Буто: Часть вторая. Проповедники движения [Электронный ресурс] // Официальный сайт «no fixed points. все о современной хореографии». — 2016. / URL: <http://nofixedpoints.com/butoh2> (Дата обращения 08.02.20).

15. *Уваров В. Д., Новикова Л. М.* Перформанс и костюмная таписсерия как формы художественного выражения в современном мире // Бизнес и дизайн ревю, 2017. — Том 1. — №2 (6). — С. 14–22.

УДК 792.8  
МРНТИ 18.07.23

## **АВТОРСКИЙ СТИЛЬ ХОРЕОГРАФА АЙГУЛЬ ТАТИ В ТЕАТРЕ «АСТАНА БАЛЕТ»**

*Д. Е. Шомаева*

Айгуль Тати — один из ведущих педагогов и хореографов страны, выдающаяся танцовщица, заслуженная артистка Казахстана, доцент, лауреат национальной премии «Сахнагер» в номинации «Лучший хореограф». За время своей балетмейстерской деятельности она подарила множество постановок разным хореографическим коллективам: ГАТОБ им. Абая, НТОБ им. К. Байсеитовой, ГТОБ «Астана Опера», ансамблям «Гульдер», «Шалкыма», Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, Алматинскому хореографическому училищу им. А. В. Селезнева, Республиканскому эстрадно-цирковому колледжу им. Ж. Елебекова. На данный момент является балетмейстером-постановщиком в театре «Астана Балет», где осуществила ряд замечательных работ, в числе которых уже завоевавшие известность в нашей стране и за ее пределами: «Арулар», «Шаттық», «Әсем қоңыр», «Қыз қайың», «Ақ қыз», «Девичьи мысли», «Ұлы дала», «Нұршашу» и другие. В них в полной мере раскрылось дарование мастера, который ставит своей задачей развитие сценического казахского танца на существующей методике, разработанной на базе народного фольклора. Сохранить национальное лицо и колорит в поиске новых стилистических приемов в раскрытии танцевальных образов, новых сочетаний музыки, пластики и костюма — ее кредо, руководствуясь которым Тати достигла успешных результатов. Автор данной статьи в ходе изучения темы усматривает еще одну особенность, которая ярко характеризует индивидуальный почерк хореографа и отличает его от других — это использование принципов орнаментики.

В любом народе существуют созданные за многовековую историю его существования народные танцы, оригинальные и разнообразные по красоте, рисунку и содержанию. В первую очередь, эти особенные компоненты связаны с характером этноса, его традициями и бытом, системой духовно-нравственных идеалов. Поэтому изучение народных танцев с точки зрения хореографической ценности неизбежно приводит и к историко-этнографическим, социальным и, в особенности, эстетическим определениям их создателей и исполнителей. К примеру, О. М. Герасимов считает, что «через песенное, музыкально-танцевальное искусство народ выражал свои мысли и переживания, мечты о счастье и

думы о прекрасном. Если народные песни назвать философским лицом народа, а его музыкальные инструменты — олицетворением его художественно-исполнительского мастерства, то хореографическое творчество народа без преувеличения мы можем назвать его эстетическим лицом» [1, с. 6]. Народный танец включает в себя собственные выразительные средства, такие как: композиция, манера исполнения, форма, пластическая лексика, стиль, архитектоника, — сочетание которых и составляет общие национальные самобытные черты танцевальной школы того или иного народа. В XX веке народный танец трансформировался от народно-бытового танца к стилизованному народно-сценическому по пути профессионализации.

Это касается и казахского танца, но проблематика поисков его сценических форм выявилась еще на заре рождения театрального искусства в Казахстане, в 20–30-е годы XX столетия. Даурен Тастанбекович Абиров, одна из первых важных фигур в становлении казахского сценического танца, в знаменитой работе «История казахского танца» пишет сам и ссылается на еще один источник авторства А. Исмаилова о наличии исторических и этнографических свидетельств о существовании казахского танцевального фольклора как отдельной формы народного творчества (также Д. Т. Абиров сообщает о наличии описаний танцев, имен известных танцоров). Но там же называет и причину дальнейшего изменения вектора его развития, которая характеризуется тем, что «городскому зрителю, привыкшему к танцам оседлых народов с их жизнерадостностью, с развитым пространственным рисунком, не импонировала замысловатая форма казахских народных танцев с присущей им неразвитостью выразительной мимики, различными жестами, своеобразными танцевальными движениями, понятными казахскому населению в аулах» [2, с. 19]. Даурен Тастанбекович в многолетней исследовательской работе по изучению народного фольклора поставил своей задачей в его сценической версии вернуть национальный танец казахскому народу в новой обогащенной форме.

Далее вопрос изучал историк казахских театров Н. Львов в своей книге «Казахский театр», где рассматривал первые периоды развития казахского сценического танца (30–40 годы XX в.). Он пишет, что, несмотря на большой объем казахского танцевального фольклора, существовавшего в народе, первые балетмейстеры музыкального театра не изучали его, а создавали новые танцы на основе национальных игр, обрядов, трудовых процессов. Национальной хореографической основой этих постановок служили движения узбекского танца, введенные узбекским балетмейстером Али Ардобусом. Последующие балетмейстеры театра, придерживаясь этих средств танца, как

оригинальных движений казахской народной хореографии, не занимались их дальнейшим развитием. Далее, анализируя работу театра оперы и балета им. Абая в 50-х годах XX в., Н. И. Львов пишет, что с этого периода балетмейстеры театра, глубоко изучая казахский танцевальный фольклор и обрабатывая его движения на основе профессиональной хореографии, стремятся развить прежние возможности казахского сценического танца, чтобы придать ему самобытный национальный характер [3, с. 97]. Та тенденция хорошо просматривалась после работ Ардобуса в «Айман-Шолпан» в премьерных спектаклях «Шуга» по Б. Майлину и «Кыз Жибек» по Г. Мусрепову. Новый приглашенный хореограф-постановщик А. А. Александров совершает большую работу не без помощи местных артистов и режиссеров Ж. Шанина и К. Джандарбекова по обработке народных игр и традиционных обрядовых укладов в танцевальную лексику.

Появление первой казахской профессиональной танцовщицы Шары Жиенкуловой во многом способствовало популяризации танца и возвращению его к подлинному народному истоку в стилевом и характерном отношении. Даже в начале пути, становясь иллюстратором сочиненной неким балетмейстером хореографии, она пропускала движения через свою собственную пластическую индивидуальность и, будучи богато одаренной от природы, строила танец на естественной для нее исконно народной основе. Несомненно, ее творчеству принадлежит заслуга обретения казахского женского сценического образа. Успех ее на родине подтвердился и признанием во время казахской декады 1936 года в Москве. Критики С. Диковский, Н. Ханаев отмечают ее исполнительское очарование и искрометную выразительную пластику рук [2, с. 36].

Абирова Д. Т. и Шару называет Айгуль Тати своими учителями, наставниками, наряду с именами следующих талантливых сочинителей, обогативших казахский танец на большой сцене: З. М. Райбаев, М. Ж. Тлеубаев, Э. А. Усин, Б. Г. Аюханов. Подобная преемственность очень характерна для казахов как национальная черта в философском понимании жизни.

И содержание танцев казахский народ черпал из самой жизни, в них отражал свое эстетическое восприятие окружающей природы, быта, трудовых процессов, характера людей. Под народным танцем мы понимаем танец, «основанный на этнопластических константах, сформированных на самых ранних этапах зарождения этноса и составляющих инвариантную основу танцевальных традиций того или иного народ... Танец, как культурное явление, выступает своеобразным текстом, отражающим тип и особенности культуры данного этноса...»

[4, с. 7]. Его основные движения и положения — это подражание природе (положение *крылья беркута*, движение *толкын* и другие) и отражение традиционных ритуальных констант (положение *сыйлык*, движение *айналма* — от казахского непереводаемого выражения «айналайын» и другие).

С точки зрения искусствоведческого анализа балетмейстерских работ Тати, для нас важно понять, как сформировался индивидуальный почерк хореографа в создании национальной хореографии, где, как упоминалось выше, большую роль играет фактор преемственности. Заслуга Айгуль Тати состоит в том, что она смогла, не отвергая достижений прошлого, выявить возможность стилизации для дальнейшего развития сценического танца. Тати ставит перед собой задачу вывести его на новый уровень осмысления: «Я не хотела оставаться в том формате режиссерских приемов, в котором ставили до нас. Ведь до нас был определенный стиль постановок. Мне хотелось выйти за рамки традиционного казахского танца, создать что-то новое, копнуть глубже, поискать новые формы, как-то раскрыть нашу казахскую индивидуальность, колорит...» [5, с. 82]. И она пробует это, в первую очередь, в рисунке танца, доказательства чего мы видим в описаниях ее работ молодым поколением учеников и исследователей, которые описывают ее хореографию как построенную на основе сценических канонов, принципах зеркальности, последовательности, симметрии и асимметрии; они говорят о поиске оригинальных перестроений, причудливой «игре» хореографического рисунка как лексического, так и композиционного.

Тут мы впервые приходим к мысли о понятии орнаментальности ее хореографии, обращаясь к общим известным знаниям о том, что важную роль в культурном наследии казахов занимало декоративно-прикладное творчество. Существует множество подтверждений какую роль играет смысловое наполнение в народном искусстве украшения. Помимо художественной ценности орнамент представляет собой своеобразный текст. Материальная культура, в том числе и орнамент Средней Азии и Казахстана, в научной и популярной литературе представлены основательно. Кроме того, имеется значительная литература по вопросам теоретическим, а именно, принципам построения орнамента, его происхождению и эволюции. Он понимается «как универсальная, взаимосвязанная со всем мифологическим комплексом символическая форма изобразительного искусства, характеризующаяся особым условным способом отражения как чувственных, так и воображаемых данных, непосредственно зависящая от жизненного уклада и хозяйства и одновременно как самостоятельная система, объединенная характером функционирования и способом моделирования окружающего мира»

[6, с. 2]. В основном выделяют главные мотивы казахского орнамента: зооморфные, предметно-бытовые, растительные, мотивы небесной сферы.

Примером использования смысловой орнаментики в хореографии Тати может служить миниатюра «Арулар» из репертуара театр «Астана Балет», в которой участвует 16 исполнительниц. Музыкальное оформление принадлежит этно-фольклорной группе «Туран». При разговоре об этом номере автор говорит об образе молодых красавиц, деталях костюма и элементах национальных ритуалов. Но помимо этого много значения придается «хореографическому узору», а именно обыгрыванию формы солярного круга. Со слов автора: «Солярный круг символизирует самосовершенство и самодостаточность и одновременно переплетается с очертаниями формы верхней части юрты — шаныраком, символизирующим достаток и дружелюбие народа» [7]. Таким образом, рисунок танца, в котором малые круги трансформируются в более крупные, вкупе с округлыми положениями рук, корпуса девушек создают ощущение мягкости, учтивости характера главного образа номера — юной казахской красавицы.

Однако, при более внимательном и вдумчивом осмыслении номера и приемов в нем, мы находим интересную возможность для интерпретации, которая заключается в более широком видении картины, так сказать «дальним планом».

Тут мы обращаемся к трудам ключевой фигуры западного искусствознания XX века, одного из основоположников его формальной школы, Алоиза Ригля и его книге «Вопросы стиля. Основы истории орнаментики» (1893) [8]. Хотя автор в основном рассматривает растительный орнамент, господствовавший в европейском искусстве, мы имеем смелость применить его тезисы в своей статье, так как, во-первых, носят они исключительно характер общего теоретического искусствоведческого свойства, а во-вторых, мы можем говорить о сюжетах распространения и взаимовлияния орнаментальных систем разных народов, которые охотно исследуются и разрабатываются в настоящее время. Так, к примеру, еще в труде 1902 года его создатель А. А. Бобринской писал, что «не существует орнамента такого-то народы или племени, нет орнамента такого-то столетия...», поскольку в основе любого орнамента лежат «простые принципиальные иероглифы», общие для всех и впоследствии «развитые» [9, с. 4]. Повторяет это прочтение и казахский искусствовед К. Ибраева, когда пишет о “ностратической семье орнаментов”, сопоставляя ее с языковой ностратической семьей, а также о том, что “практически каждый орнаментальный мотив, рассмотренный изолированно, имеет прямой прототип в более ранних художественных традициях» [10, с. 82].

Итак, по мнению теоретика Ригля, существует два вида искусства: имеющее своей целью украшение (таковы орнамент, ремесла, архитектура) и создающееся как самоцель (изобразительное искусство). И именно в орнаменте, как полагает ученый, подлинная художественная способность человека проявляется гораздо ярче, чем в изобразительном искусстве. Даже самое поверхностное знакомство с орнаментом убеждает в том, что в основе его закономерностей лежат симметрия и ритм, свойственные созданиям природы (прежде всего неорганической природы, например, кристаллу). Однако строгая закономерность, присущая орнаментальным изображениям, хотя и восходит к симметрии и ритму в природе, вместе с тем, подчеркивает Ригль, качественно отлична от них.

Все искусства имеют в своей первооснове неразрывную связь с природой. Но воспроизведение природных мотивов в искусстве означает не только и не просто копирование форм в том виде, каковы они в нашем чувственном восприятии. Оно есть способ выражения уникальной художественной способности человека. К примеру, изображение одного цветка - это изображение природной формы, но уже цепочка следующих друг за другом цветочных мотивов посредством изгибающихся линий не имеет прототипа в природе. Она есть, без сомнения, чисто орнаментальная находка. Таким образом, Ригль выявляет противоречия орнаментального изображения: с одной стороны, в орнаменте воспроизводятся реальные отношения и вещи, с другой, он внеприроден. Данная загадка художественности для Ригля становится предпосылкой к заключению, которое выражается в том, что искусство одновременно и природно, и внеприродно, идеально и реально, есть отражение формы окружающего мира и вместе с тем не сводится к ее буквальному воспроизведению. Другими словами, в орнаменте происходит оживление, освоение человеком закономерностей природы, какими являются ритм, симметрия, пропорция. Реальные природные мотивы выступают в несвойственных им абстрактных связях, и потому они есть проявление свободы человеческого воображения. Орнамент, иначе говоря, есть выведенное человеком изображение гармонии свободы и необходимости, человека и природы. Ригль представляет эту гармонизацию органических мотивов неорганическими закономерностями как проявление стремления человека к некоему идеалу. И общим выводом Ригля становится объявление художественным не воссоздание действительности в ее зрительной правде, а свободное соревнование человека с природой (*Wettschaffen mit der Natur*) [8].

Подобная способность человека-творца проявлялась на заре цивилизации, еще в эпоху первобытных людей. И со временем она лишь

развивалась, меняясь по форме, но не по сущности. Древний художник проявляет такую развитую способность к созданию орнаментальных мотивов, такую силу художественной фантазии, которая практически утрачена в современном обществе. И под этим имеются основания. Со слов ученого и исследователя формальной школы искусствознания Виктора Арсланова: «Художественная прелесть орнамента, как и всего народного искусства, исчезает, когда художник лишается связей с народной жизнью, питающей его творчество» [11, с. 50].

Следуя концепции Ригля, в данный момент мы можем наблюдать как изменялась форма проявления этого художественной способности человека на протяжении всей истории искусства. Поиск абсолютного идеала красоты и гармонии является главным вопросом и одновременно ответом в творческом процессе художника. И, с этой точки зрения, мы можем говорить о принципе свободного соревнования человека с природой в рождении танцевального искусства казахов, где вся пластическая составляющая есть отражение законов окружающего мира. Обращаемся к словам Айгуль Тати: «Красота везде, то, что я слышу, вижу, чувствую, улавливаю... Это все меня вдохновляет» [12]. Художественная воля хореографа и художника Тати в создании номеров национальной хореографии есть проявление той самой «свободы» воображения, при которой может быть достигнута идеальная пропорция, иначе говоря, визуальная и чувственная гармония. Так проявляет себя авторское воображение балетмейстера и в выборе музыкального материала, в оформлении сценического пространства, в идее создания костюма. Так, композиционные перестроения, ритмически и симметрически заданные балетмейстером («Нұршашу», «Ұлы дала», «Узоры»), музыкальные лиги и акценты («Қыз қайың», «Ақ қыз»), роль цвета и деталей костюма («Арулар», «Узоры»), игра рук исполнителей, «дыхание» корпуса («Әсем қоңыр», «Девичьи мысли») — становятся отличительными чертами стиля Айгуль Тати в ее лучших работах. Объективные законы орнаментики получают безграничное развитие в пластической форме только благодаря дарованию выдающего художника и его безграничной фантазии.

Таким образом, мы отважимся сделать вывод о том, что казахская орнаментика получила новое применение и воплощение в творчестве уникального художника, по-настоящему чувствующего связь с корнями народного искусства. Тем самым объясняем мы ту свежесть впечатления от ее работ: они не отяжелены чрезмерным смысловым наполнением, в них мало буквальной сюжетности и наглядной иллюстративности. Они пронизаны тонкой образностью, духом народа, пониманием его художественной эстетики, но достигнуто это с математической точностью. Изумительное художественное чутье создателей прошлого



проявилось в неосознанной (или осознанной на каком-то уровне) трансляции народного колорита современным автором на более глубоком уровне нежели простое сочетание методически записанных движений казахского танца. Сочинительская деятельность Айгуль Тати – образец достижения эстетического идеала, где уже хореографически свобода и система органически достигают своего пика единства. А ее наследие – одна из самых ярких страниц в истории казахстанского танцевального искусства.

### Список литературы, источников:

1. Герасимов О. М. Очерки по народной хореографии мари: опыт музыкально-этнографического анализа. – Йошкар-Ола: [б. и.], 2001. – 104 с.
2. Абиров Д. Т. История казахского танца. – Алматы: Санат, 1997. – 164 с.
3. Львов Н. И. Казахский театр. Очерк истории. – Москва: Искусство, 1961. – 187 с.
4. Петроченко Н. В. Культурная парадигма как методологическое средство исследования хореографического искусства : дисс. канд. культурологии : 24.00.01 / Петроченко Наталья Валерьевна. – Кемерово, 2005. – 247 с.
5. Молдалим Т. Ж., Уразымбетов Д. Д. Хореографические постановки А. А. Тати в танцевальных коллективах Казахстана // Central Asian Journal of Art Studies. – 2019. – №4. – С. 79-91.
6. Шевцова А. А. Казахский народный орнамент как этнографический источник: на материалах XIX – начала XX в. : дисс. канд. исторических наук : 07.00.07 / Шевцова Анна Александровна. – Москва, 2004. – 239 с.
7. Шомаева Д. Е. Беседа с А. А. Тати. – Нур-Султан, 2018. – 25 мая.
8. Riegl A. Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. – Berlin: Wentworth Press, 1893. – 374 с.
9. Бобринской А. А. О некоторых символических знаках общей первобытной орнаментики всех народов Европы и Азии. – Москва: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1902. – 12 с.
10. Ибраева К. Т. Орнамент мемориальных памятников казахов (на материале некрополей Мангышлака) : дисс. канд. искусствоведения : 07.00.12 / Ибраева Карлыгаш Тулеубековна. – Алма-Ата, 1985. – 187 с.
11. Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века : учебное пособие для вузов. – Москва: Академический проспект, 2003. – 388 с.
12. Документальный фильм «Tengri Yrpaу. Айгуль Тати». Телеканал Астана, 15.11.2019. [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=rkucF8xb9A>. Дата обращения: 09.03.2020.

*Журналистское образование*

УДК 793  
МРНТИ 18.49

## **ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

*А. Т. Алишева*

Создание условий для самореализации талантов было во все времена главным в культурной политике Независимого Казахстана. И это не просто слова. Созданы великолепные условия для музыкального образования; в результате, юные таланты громко заявляют о себе в музыкальном мире: пианистическая, скрипичная и вокальная школы стали занимать определённые ниши в мировом культурном пространстве. А казахстанская балетная школа встала в один ряд с ведущими хореографическими учреждениями мира. Продуманная стратегия культурного развития сделала масштабные и дерзкие шаги: построились, уникальные архитектурные строения, в которых каждая отрасль искусства может комфортно и свободно развиваться, позволяя проявиться талантливой молодёжи. Соответственно, появляются высокопрофессиональные хореографические труппы, открываются новые имена. Отечественных артистов балета приглашают для выступлений на престижных театральных сценах. И в тоже же время, учитывая демографический рост населения, потребность общества в творческих профессиях продиктована временем и имеет поступательное развитие. Тем не менее, по нашей республике, особенно по отдалённым районам, проблема отсутствия профессиональных педагогов-хореографов стоит очень остро. Дети наше будущее. А культура тела, это не только внешняя эстетика, прежде всего это здоровье наших детей, здоровье человека...

Часто слышишь от детей: я занимаюсь танцами, балетом. Можно итак сказать. Да, занятия хореографией набирают все большую популярность и являются основным выбором людей разного возраст среди всех видов художественного творчества. Отчасти такая позитивная тенденция продиктована чрезмерной увлечённостью детей пассивными гаджетами. Родители, реально опасаясь за здоровье своих детей, стараются приобщить их к активным занятиям, например, к спорту или хореографии. Взрослым необходимо помочь своим детям сохранить своё здоровье и обрести свой путь по дороге к вершинам искусства, поэтому сегодня необходимо задуматься о том, как обучают наших детей.



В понятие хореограф включено очень многое. Сфера его деятельности довольно обширна. Хореограф ставит концертные номера, балеты и другие постановки. Педагог-хореограф — личность, которая учит детей хореографии, учит танцевать, репетирует танцы и доводит их до зрителя. Не многие, но мы их знаем, получившие в вузах педагогическое образование, заявлялись как балетмейстеры, которые могут осуществлять талантливые хореографические постановки. Равно как и балетмейстеры, которые успешно ведут педагогическую деятельность, делясь своим опытом с творческой молодежью. Понятие хореограф впитало в себя многостороннюю деятельность творческого человека. Постановки, которые осуществляет хореограф разнообразны по стилям и направлениям, — от военной пляски до многоактных балетов. В своей книге «Поднимая в небо глаза» я уже писала о видных хореографах Казахстана Даурене Тастанбековиче Абирове, Заурбеке Мулдагалиевиче Райбаеве, Минтае Женельевиче Тлеубаеве и Булате Газизовиче Аюханове, которые владели многими направлениями хореографии. Балетмейстеры могли осуществлять зажигательные постановки танцев на военный коллектив, ставили классические балеты в оперно-балетных театрах различной тематики и для всех возрастов, в том числе и в стиле современной хореографии, ставили казахские танцы, сочиняли хореографию и были режиссёрами массовых шоу-программ на стадионах и площадях. Сегодняшнее поколение балетмейстеров тоже пытается сохранять преемственность традиций, стараясь раздвинуть границы своих творческих поисков.

На самом деле, сферы видов искусств, которые нуждаются в работе профессионального хореографа разнообразнее привычных и уже известных нам: это цирк, художественная гимнастика, фигурное катание,

художественно-синхронное плавание, драматические и музыкальные театры, спортивно-бальные танцы и, конечно же профессиональные хореографические учреждения. В хорошем хореографе нуждаются все. Выпускники казахстанской балетной школы являются исполнителями, в том числе и ведущими солистами многих известных мировых трупп. Это только один из показателей уровня преподавания в профессиональных хореографических учреждениях нашей республики. Мало того, наши выпускники получают высший балетный титул «этуаль», которая присуждается ведущим артистам балета в европейских театрах. Таким образом, выпускница 1999 года Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева, Заслуженный деятель Республики Казахстан, признанная лучшей балериной Европы 2009 года Алия Таныкпаева дважды получила титул «этуаль» в Венгерском Государственном оперном театре, где она уже многие годы является ведущей балериной.

Выпускники казахстанской балетной школы являются педагогами в известных балетных учреждениях: Евгения Мичкова — педагог Московской Государственной академии хореографии, Жанат Атымтаев — педагог Royal Ballet School, Алина Солонская — педагог Академии танца Бориса Эйфмана в г. Санкт-Петербурге, Эльдияр Данияров (*получил образование педагога-хореографа в КазНАИ им. Т. К. Жургенева*) — педагог балетной школы в Канаде. Этот перечень можно продолжать. Но... республика, которая уже с 1997 года обеспечивает себя кадрами, продолжает нуждаться в хороших специалистах. Данная проблема будет актуальна во все времена. Хорошие педагоги-хореографы, — это достояние нашей страны. Кто может этому возразить? Профессия педагога-хореографа — это дар божий, который не все захотят нести. Учителями становятся, когда имеют непреодолимое желание отдать то, что имеешь, — свои знания, время, душевные силы. Многие годы, изо дня в день протягивать нить, которую ты вчера привязал к какому-то ученику и помогаешь ему карабкаться... И то, что у него не получилось вчера, сегодня должно обязательно получиться, потому что педагог знает, как исправить и устранить тот или иной изъян. И ученики верят и идут за своим педагогом, который как-бы говорит им, — сначала поверь, а потом поймешь... И действительно, пройдут годы, и ты будешь неустанно благодарить своих педагогов-наставников за великое терпение, за то, что они имели такой дар — научили нас любить свою профессию.



До поступления в хореографическое училище многие из нас росли в больших и маленьких танцевальных коллективах. Участвовали в городских и районных концертах, фестивалях и конкурсах. Да, дети любят танцевать с детства, они хотят танцевать. Много поездив по Казахстану, по отдаленным от центров поселкам, было очевидно то, что некому вести хореографию. За это берутся другие учителя, и иногда совсем даже не родственных дисциплин. С одной стороны, хвала им и честь, хоть кто-то занимается детьми, а с другой стороны, хореографию должны вести профессионально подготовленные люди. Потому что тело ребенка должно развиваться правильно, без какой-либо опасности и вреда здоровью. Вот об этом то и пойдёт речь в этой статье.

Сейчас хочется сделать небольшое, отступление от продолжения начатой темы. При поступлении в профессиональные хореографические учреждения предъявляются очень жесткие требования. С одной стороны, специфика профессии артиста балета требует определенной эстетики. Понятия изящность, утонченность, грация, все это про балет. Вот почему внешние данные и форма поступающего стоят первой строкой в оценочном листе приёмной комиссии. Ни растяжка, ни подъем и так далее, а именно требования к внешним параметрам. Поэтому у родителей существует ошибочное мнение, когда они с удивлением спрашивают — почему же мой ребенок не принят, ведь у него великолепная растяжка и выворотность ног, огромный подъем стопы, перегибы назад и наклоны вперед — лучше не бывает, и прыжок вроде как есть... Так почему же не приняли?! В таких случаях я объясняю родителям: длинная голень, длинное бедро, наличие линии шеи, не большая голова, не крупные кости, правильные пропорции тела — это и есть нужные нам внешние параметры. Профессия жесткая, а зритель жестокий. На вступительных

экзаменах бывает ситуация наоборот, что внешние данные у поступающего хорошие, а профессиональных данных, к сожалению, нет. Любой профессиональный педагог вам скажет, что лучше будет для ребенка, если он не будет учиться балету. И опять же, потому что педагоги знают, с какими сложностями могут столкнуться дети, которым не хватает данных... Плюс ко всему, медицинские показатели поступающих в профессиональную балетную школу должны соответствовать определенным требованиям специфики профессии; нюансов в общем много. Это было не больше, но важное отступление.

Продолжая тему нехватки профессиональных хореографов в отдалённых от города районах, хочется заострить внимание на проблемах, возникающих при не правильном обучении детей хореографии. Многие болезни тянутся с детства, и, как правило остаются без особого внимания со стороны и родителей и самих детей на протяжении многих лет. А теперь об этом по порядку... При незнании методики постановки корпуса, ног, рук и в целом преподавания классического танца или балетной гимнастики, можно привести позвоночник обучающегося к грыжам и протрузиям, или к сильному нарушению осанки, что в будущем может повлечь за собой сколиоз (*искривление позвоночника*). Обучать хореографии детей со сколиозом очень опасно и чревато для здоровья серьёзными последствиями. Нарушение же осанки 1 и 2 степени, в процессе обучения в профессиональных хореографических учреждениях хорошо корректируется.

При незнании тонкостей методики преподавания, если ставить стопы ученика в выворотные позиции классического танца, при этом, заваливаясь на большие пальцы ног, то вскоре у него образуется деформация плюснево-фаланговой косточки внутренней стопы. Это достаточно неприятное и болезненное состояние растущей кости большого пальца. Но, к сожалению, недостаток долгое время бывает практически незамеченным, пока не появляются ноющие боли или не разовьётся заметный внешний дефект. Конечно есть ещё ряд других причин, вызывающих вальгус, в их числе и наследственность. Также, развитие вальгуса чревато сопутствующим поперечным плоскостопием. Ежедневное долгое стояние на полупальцах при таком развитии стопы становится неудобным; страдает устойчивость обучающегося. Кроме того, это нарушение тяжело корректируется длительное время и очень мешает профессиональному обучению. К слову хочется затронуть еще один немаловажный момент. В большинстве многочисленных балетных школ, центрах дополнительного образования, центрах внешкольного развития детей любят ставить на пальцы. Нельзя ставить ребенка в пять, шесть, семь лет на пуанты! Во-первых, неокрепшие ноги влекут за собой

травматизм, во-вторых, развивается деформация стоп, которая влечёт за собой ряд хронических заболеваний ног. В-третьих, не правильная постановка рук, головы и шеи тоже может привести к развитию остеохондроза и к другим неврологическим заболеваниям. При незнании многих нюансов методики преподавания классического танца, постановка корпуса, ног и рук невозможна.

Правильное воспитание красивых линий артиста балета напрямую зависит от знаний принципов методики классического танца. Натяжение ног развивает как длинные, так и короткие мышцы. К примеру, если тянуть ноги не в длину, как того требует методика преподавания классического танца, а сокращая их, то постепенно формируются короткие четырёхглавые мышцы бедра, или как мы ещё их называем — галифе, что зрительно вызывает эффект тяжелых ног, и с эстетической точки зрения не очень красиво. Грамотное натяжение ног не только меняет их форму, но и правильно выстраивает мышцы, что и придаёт им красивые, утончённые линии, к тому же воспитывает сильные и выносливые ноги. Натяжение ног наверх, стоя на полу, особенно на полупальцах также важно. Так как долгое стояние на низких полупальцах воспитывает низкие и объёмные икроножные мышцы. Опять же, натяжение ног в длину зависит от правильной работы паховых мышц вертлужной впадины. Воспитание этих мышц и укрепление мышечных связок, происходит при полном развороте и натяжении ноги в длину. Этому воспитанию помогают ещё ряд других движений классического танца, связанных с приседаниями, подниманиями и бросками ног, но это делается ступенчато изо дня в день, с учётом разных других факторов методики преподавания классического танца.

Одним из важных моментов в обучении хореографии, является постановка дыхания. Постановка правильного дыхания, — залог успешного освоения техники силовых движений. Потому что физически сильные движения, к примеру, *allegro* (прыжки), должны обязательно чередоваться с применением силы ног и их расслаблением за счёт дыхания: во время прыжка учащийся исполняет вдох, а на приземлении выдох. Если рассмотреть *demi plié* перед толчком и при приземлении, то они разные по наполняемой энергии.

Из всего вышеперечисленного встает вопрос о необходимости создания повышенного внимания и контроля к содержанию программ обучения в школах балета, детских кружках, центрах внешкольного обучения и т. д, где детей учат по много лет. Необходимо убедиться, что у педагогов-хореографов достаточно необходимых для преподавания профессиональных знаний. Потому что профессиональные педагоги чувствуют тело ученика, правильно выстраивают мышцы опорно-двигательного аппарата, чередуя работу разных групп мышц, правильно



распределяя его физическую нагрузку. Отсутствие профессиональных хореографов, особенно в отдалённых районах, видимо проблема устойчиво-постоянная. Очевиден ряд причин: квалифицированные выпускники не хотят уезжать из больших городов после окончания вузов, недостаточное финансирование на местах, отсюда возникают и жилищные проблемы; замкнутый круг.

Академия хореографии предоставляет реальную помощь в предоставлении широкого спектра обучения, — курсы повышения квалификации по Образовательным программам дополнительного образования (младшие классы; средние классы; старшие классы) для различных категорий слушателей. Пользуются спросом программы, — когда ведущие педагоги Академии выезжают по другим областям для повышения профессионального уровня желающих обучаться. Это очень удобно для самих слушателей в плане экономии их финансовых средств и времени. Для руководителей танцевальных кружков и коллективов опытные педагоги-практики осуществляют мастер-классы и в стенах Академии, а также издают в помощь различную соответствующую методическую литературу и т. д. Гибкая политика в плане дополнительного образования поможет получить необходимый практико-теоретический багаж каждому желающему. Содержание Образовательных программ составлено исключительно для удобства слушателей: наравне с активными контактными часами предоставляется возможность просмотров учебных занятий ведущих педагогов тех классов, которые соответствуют выбранной обучающимся Образовательной программы. Курсы повышения квалификации в академии хореографии проводятся в форме групповых и индивидуальных занятий. Остается только пожелать мудрым руководителям Департаментов и Отделов культуры и образования по регионам изыскать средства для того, чтобы отправлять на обучение толковых, перспективных педагогов и руководителей, настоящих патриотов своей страны и профессии. И пора бы чиновникам задуматься о способах, как уже вырастить свои профессиональные кадры... Находить средства и целенаправленно направлять на обучение людей, которые будут прививать нашим детям культуру. Грамотно передавать полученные знания и умения, ведь профессия педагога-хореографа гласит — главное, не навреди! И если у тебя призвание быть учителем, ты будешь исполнять свой долг, невзирая ни на какие обстоятельства и трудности, которые, кстати, были во все времена.

УДК 793 + 378.1  
МРНТИ 18.49 + 14.35.07

## **ВЫСШАЯ ШКОЛА ХОРЕОГРАФИИ В КАЗАХСТАНЕ. НАЧАЛО**

*К. Н. Андосов*

С приобретением независимости назрела необходимость подготовки кадров для профессионального хореографического искусства с высшим образованием в Казахстане. В СССР балетмейстеров и педагогов хореографии готовили в центральных ВУЗах страны в Москве и Ленинграде. 22 июня 1994 года была открыта Высшая школа хореографии. В 1996 году она вошла как факультет хореографии в структуру Казахского государственного института театра и кино им. Т. К. Жургенова, став первым высшим учебным заведением, осуществляющим подготовку преподавателей для высших и среднеспециальных заведений хореографического профиля, а также режиссеров хореографии для работы в профессиональных творческих коллективах республики.

Приказом министерства культуры РК директором ВШХ был назначен Б. У. Джантаев, зам. директора — А. С. Ивков, деканом — К. Н. Андосов, зав. кафедрой специальных дисциплин — Л. А. Мамбетова, зав. кафедрой режиссуры хореографии — Э. А. Усин, зав. кафедрой общеобразовательных — дисциплин Л. А. Жуйкова. Педагогами были приглашены бывшие выпускники ГИТИСа им. А. В. Луначарского, которые получали знания у мастеров хореографии. Это Д. Т. Абиров, З. М. Райбаев, Б. Г. Аюханов, Р. К. Курпешева, К. М. Жакипова, С. А. Наурызбаева, О. Б. Шубладзе, С. Ж. Косманов. Их система обучения основана на лучших традициях московских мастеров хореографии. У них были уникальные педагоги, живые легенды хореографического искусства: Р. В. Захаров, Л. М. Лавровский, Н. И. Тарасов, М. Т. Семенова, Т. С. Ткаченко, М. В. Васильева-Рождественская, А. А. Лапаури и др.

На преподавательскую работу был приглашен известный балетмейстер, выпускник Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова М. Ж. Тлеубаев. Его система обучения основана на лучших традициях петербургских мастеров хореографии Ф. В. Лопухова, К. М. Сергеева, П. А. Гусева, Г. Д. Алексидзе, И. Д. Гликмана, Ю. И. Слонимского и др. Также преподавателями ВШХ были С. И. Кушербаева, Э. Д. Мальбеков, Э. Г. Есырева, Г. В. Адамова. Дисциплины общенаучного цикла преподавали профессоры и доценты из Академии спорта и туризма, дисциплины общеспециального цикла —

преподаватели Казахской государственной консерватории им. Курмангазы.

Группа педагогов Алматинского хореографического училища им. А. В. Селезнева во главе с директором училища Б. У. Джантаевым провели подготовительную работу по разработке типовых учебных планов по специальностям 050300 «Хореография»: специализация 050302 «Педагог-хореограф» (срок обучения 3 года); специализация 050302 «Педагог-хореограф» (срок обучения 4 года); специализация 050303 «Режиссура хореографии», (срок обучения 4 года 6 месяцев).

## **СПЕЦИАЛИЗАЦИЯ 050302 «ПЕДАГОГ-ХОРЕОГРАФ»:**

### **I. ДИСЦИПЛИНЫ СПЕЦИАЛЬНОГО ЦИКЛА**

Учебные программы по теории и методике преподавания хореографических дисциплин:

1. Классический танец;
2. Народно-сценический танец;
3. Историко-бытовой танец;
4. Дуэтно-классический танец;
5. Казахский танец;
6. Хореографическое наследие;
7. Современная хореография.

### **II. ДИСЦИПЛИНЫ ОБЩЕСПЕЦИАЛЬНОГО ЦИКЛА**

1. Теория музыки;
2. История отечественной и зарубежной музыки;
3. История отечественного и зарубежного театра;
4. История отечественной и зарубежной хореографии;
5. История изобразительного искусства, материальной культуры, быта, костюма;
6. Анатомия, физиология и основы балетной медицины.

### **III. ДИСЦИПЛИНЫ ОБЩЕНАУЧНОГО ЦИКЛА**

Общепринятые дисциплины

### **IV. СПЕЦКУРСЫ, СПЕЦПРАКТИКУМ**

1. Казахский язык (терминологический практикум в хореографии)
2. Танцы народов мира

## **СПЕЦИАЛИЗАЦИЯ 05.03.03 «РЕЖИССУРА ХОРЕОГРАФИИ»**

### **I. ДИСЦИПЛИНЫ СПЕЦИАЛЬНОГО ЦИКЛА**

1. Искусство балетмейстера;
2. Композиция классического танца;
3. Композиция народно-сценического танца;
4. Композиция историко-бытового танца;
5. Композиция дуэтно-классического танца;
6. Композиция казахского танца;
7. Современное направление в хореографии;
8. Хореографическое наследие;
9. Анализ музыкального произведения, балетный клавир и партитура;
10. Работа балетмейстера с художником;
11. Работа балетмейстера в кино, на телевидение и массовых представлениях.

### **II. ДИСЦИПЛИНЫ ОБЩЕСПЕЦИАЛЬНОГО ЦИКЛА**

1. Мировая художественная культура;
2. Теория музыки;
3. История отечественной и зарубежной музыки;
4. История отечественной и зарубежной хореографии;
5. История изобразительного искусства, материальной культуры, быта, и костюма.

### **III. ДИСЦИПЛИНЫ ОБЩЕНАУЧНОГО ЦИКЛА**

1. Психология художественного творчества;
2. Иностранный язык;
3. Отечественная и зарубежная литература;
4. Запись и чтение хореографического текста;
5. Написание либретто и сценариев и др. предметы.

При разработке типовых учебных планов с ускоренным сроком обучения 3 года учитывались абитуриенты, работающие преподавателями в училище много лет с большим опытом преподавания спецдисциплин, но не имеющих высшее образование по данным специальностям. В виде исключения первый набор студентов на специальность «Педагог хореографии» было решено сделать с

трехлетним обучением без отрыва от производства. Учились они десять дней в месяц.

Учитывая многолетний опыт работы педагогами в АХУ им. А. В. Селезнева и педагогами-репетиторами в ГАТОБ им. Абая, имеющих учеников лауреатов международных конкурсов артистов балета, первый набор по специализации «Педагог хореографии» на курс были приняты: Л. М. Ли, Н. Л. Гончарова, М. О. Тукеев, А. Т. Алишева, Г. А. Ашимова, У. А. Мирсеидов, С. М. Медеуова, Г. Н. Бейсенова, В. Курмашева, Б. Т. Сулеева.

Первый выпуск педагогов хореографии состоялся в 1997 году (фото 1). Председателем ГЭК был приглашен заведующий кафедрой хореографии института искусств им. Бибисары Бейшеналиевой Р. Х. Уразгильдеев (г. Бишкек, Кыргызстан).



*Фото 1. Первый выпуск по специализации «Педагогика хореографии».*

**Стоят:** Тукеев М. О., Мирсеидов У. А., Медеубаева С. М., Ивков А. С. (преподаватель), Косманов С. Ж. (преподаватель), Андосов К. Н. (преподаватель), Сулеева Б. Т.

**Сидят:** Ли Л. М., Ашимова Г. А., Бейсенова Г. Н. (на фото отсутствует Алишева А. Т.). Алматы, 1997

Первый выпуск по специальности «Режиссура хореографии» под руководством Б. Г. Аюханова состоялся в 1999 году. Был дан гала-концерт силами первых выпускников. Его первый выпуск: Л. Т. Альпиева, Г. Ю. Сайтова, Т. О. Изим, Л. В. Ким, Гульмира Н. Габбасова, Гульнара Н. Габбасова (фото 2, 3).

**Гала-концерт  
первых выпускников факультета  
"Режиссура хореографии".  
Института театра и кино  
им. Жургенова.**



**Руководитель курса Народный артист  
Республики Казахстан. Лаурсат Госпрсми РК,  
профессор хореографии  
Булат Аюханов**

**Алматы  
1999 г**

*Фото 2. Первый выпуск по специализации «Режиссура хореографии». Габбасова Гн. Н., Саитова Г. Ю., Габбасова Гм. Н., Аюханов Б. Г. (педагог), Изим Т. О., Ким Л. В., Альпиева Л. Т.*

**ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ**

**Отрывок из балета "Океанополис".**  
Хореография Л. Ким.  
Исполняют солисты Гос. Академического ансамбля классического танца "Молодой балет Алматы".  
И. Рябинина, С. Кокшинва, Г. Гафурова.

**Скьюбен. "Моя жизнь".**  
Хореография Гульмиры Габбасовой.  
Исполняет солистка Гос. Академического ансамбля классического танца "Молодой балет Алматы".  
Гульмира Габбасова.

**Х. Сетеков. Пролог из спектакля "Святой грех".**  
Хореография Г. Саитовой.  
Исполняют: солистка балета Гос. Академического ансамбля классического танца "Молодой балет Алматы".  
Л. Лыгина, солист балета Республиканского Уйгурского театра Муз. Комедии Т. Баратов.

**В. Орлов "Несущая вечность".**  
Хореография Л. Альпиевой.  
Исполняют солисты Гос. Академического ансамбля классического танца "Молодой балет Алматы".  
А. Байдилдина, К. Каражанов.

**"Гвардейцы".**  
Хореография Л. Ким.  
Исполняют учащиеся 1 года обучения Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева.

**И. Бах. Отрывок из балета "Блуждающие во тьме".**  
Хореография Гульнары Габбасовой.  
Исполняют солистка балета А. Тургинбаева и артисты Гос. Академического ансамбля классического танца "Молодой балет Алматы"

**Е. Брусиловский, А. Исакова.**  
**Хореографическая композиция "Дала жангырыктары".**  
Хореография выпускников курса.  
Исполняет Гос. Академический ансамбль классического танца "Молодой балет Алматы".

**ВТОРОЕ ОТДЕЛЕНИЕ**

**К. Шельдебаяв. "Геометрия чувств".**  
Хореография Гульмиры Габбасовой.  
Исполняет Гос. Академический ансамбль классического танца "Молодой балет Алматы".

**Э. Маррикозэ "Ритмы души".** Хореография Л. Альпиевой.  
Исполняют солисты балета Гос. Академического театра оперы и балета им. Абая Г. Капанова, С. Турабаев.

**Сирийская народная музыка. Обработка Д. Бахарова "Восточный Калейдоскоп".**  
Хореография Г. Саитовой.  
Исполняют солисты балета Респ. Уйгурского театра Муз. комедии.

**Н. Тлендиев "Курдастар".**  
Хореография Т. Изим.  
Исполняют артисты балета Гос. Ансамбля народного танца "Алтынай" Алматинской областной филармонии Г. Сайфуллина, Р. Такырбасов, Н. Беков.

**Гершвин. "Контрасты".**  
Хореография Гульнары Габбасовой.  
Исполняют солисты Гос. Академического ансамбля классического танца "Молодой балет Алматы"  
Г. Габбасовой.

**Ыкылас. "Акку-Ару".**  
Хореография Т. Изим.  
Исполняет Засл. Артистка РК Г. Абдиева.

**С. Алиев. "Айпара".**  
Хореография Т. Изим.  
Исполняет Гос. Ансамбль народного танца "Алтынай" Алматинской областной филармонии.

**Джипси Кинг. "Две розы".**  
Хореография Гульмиры Габбасовой.  
Исполняет Гос. Академический ансамбль классического танца "Молодой балет Алматы".

**Э. Богушевский хореографическая композиция "Домбра-дастан".**  
Хореография выпускников курса.  
Исполняет Гос. Ансамбль народного танца "Алтынай" Алматинской областной филармонии.  
Руководитель Засл. Артист РК Э. Мальбеков.

*Фото 3. Программа выпускного концерта первого выпуска по специализации «Режиссура хореографии». 1999*

В 2000 году институт преобразован в Казахскую государственную академию искусств им. Т. К. Жургенова. В 2001 году академии был присвоен статус национального вуза.

В 2001 году осуществлен первый набор по специальности «Педагог спортивного бального танца». Приглашены преподаватели В. В. Евсеева и Т. В. Терехова. Среди выпускников первого набора, состоявшего в 2004 году были С. Маливанова, И. Черепанская, Н. Пешкова, В. Хачатурян (фото 4, 5).



Фото 4. Студенты специализации «Педагогика спортивного бального танца». Алдабергенова М., Махмутова Н., ... Жулдыз (не закончила академию), Андосов К. Н. (педагог), Евсеева В. В. (педагог), Кузнецова В., Исалиев А. Алматы, 2006



Фото 5. Выпускники специализаций «Режиссура хореографии» и «Режиссура современной хореографии». **Стоят:** Тиранова М. (педагог), Креженчукова Н., Габбасова Гн., Николаева Л. А. (концертмейстер), Эзау Е., Сухецкая Е., Адамова Г. В. (педагог), Есырева Э. Г. (педагог), Соловьева М. В. (педагог), Усин Е. А. (педагог), Ли Л., Наурызбаева С. А. (педагог), Андосов К. Н. (педагог). **Сидят:** Мухамеджанова Г., Горшкова Е., Додарходжаева А. Алматы, 2004

Преподаватели факультета занимались научно-исследовательской и методической работой, они издали различные пособия.

Жакипова К. М. — «Би онерінің әліппесі», «Мамандыкка кіріспе» книги написанные на казахском языке. Шубладзе О. Б. — «Сценическое движение», выпущенная в соавторстве с преподавателем сценического движения актерского факультета Айткожановым Т.; «Восточный танец» написанный в соавторстве с Г. Ю. Саитовой, «Методическое пособие по классическому танцу для 1-го года обучения в соавторстве с Андосовым К. Н. Есырева Э. Г. Учебное пособие «Вокальная лирика Брамса на уроках классического танца», учебно-методическое пособие «Создание балетного либретто и сценария», учебное пособие «Балет: либретто и сценарий», учебно-методическое пособие «Основа музыкального образования в классе фортепиано». Тлеубаев М. Ж. автор методических пособий «Балетмейстер» и «Искусство балетмейстера». Наурызбаева С. А. Учебное пособие «Классический танец. Толковый словарь» и мн. др. Опираясь на опыт мировых мастеров хореографического искусства, учитывая наш национальный колорит, они создали свой национальный литературный фонд для дальнейшего обучения молодежи хореографическому искусству.

Новое поколение преподавателей факультета — это ученики выдающихся мастеров хореографии Казахстана. Они достойно продолжают дело своих учителей, тех чье имя вписано «золотыми буквами» в историю казахстанской и международной хореографии:

Абиров Д. Т. — первый профессиональный балетмейстер-казах, исследователь и постановщик казахского национального танца;

Райбаев З. М. — выдающийся танцовщик, талантливый балетмейстер и педагог

Тлеубаев М. Ж. — известный балетмейстер и режиссер, с огромным творческим потенциалом, педагог со своим уникальным методом преподавания.

Кушербаева С. И. — прима-балерина, исполнительница ведущих партий, опытный педагог

Усин Э. А. — академический танцовщик с великолепным исполнением классических партий, опытный педагог и балетмейстер.

Бапов Р. С. — народный артист СССР, всемирно известный исполнитель ведущих партий в балете, опытный педагог.

Джантаев Б. М. — великолепный организатор, знаток хореографического искусства, педагог.



УДК 792.8  
МРНТИ 18.49.09

## **НЕПРЕРЫВНОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ОТ УЧЕНИКА ДО РУКОВОДИТЕЛЯ**

*Габбасова Гм. Н., Аухадиев И. Р*

Современное хореографическое искусство — это большой пласт, включающий широкий спектр различных танцевальных направлений: исторический, народный, классический танец, современную хореографию, уличные направления танца и т. д. Первые попытки классификации направлений хореографии, методической систематизации движений танца были предприняты итальянскими танцмейстерами еще в эпоху Возрождения (XV–XVI вв.). Среди них Доменико Пьяченца, Фабрицио Карозо, Чезаре Негри и другие. Они стали первыми учителями, которые обучали искусству хореографии на профессиональной основе. С тех времен прошло четыре века и педагогика танцевального искусства прошла большой путь развития.

Сегодня хореографическое образование — это многоступенчатый комплекс, включающий несколько уровней подготовки, определенных квалификациями и специализациями. Справедливо в связи с этим утверждение Г. Г. Сапагалиевой: «Непрерывное профессиональное образование — это основа прогрессии общества и экономики, направленная на достижение всеобщей социализации и профессионализации, на удовлетворение потребностей личности в дифференцированных образовательных услугах, что определяет его приоритетность в политике и экономическом росте государства» [1, с. 61].

Впервые дети начинают знакомиться с азами классического и народного танца на уроках хореографии в танцевальных кружках и студиях в сфере дополнительного образования в возрасте 4–5 лет. Важно отметить, что «детская хореография традиционно считается направлением, наиболее сложным в педагогическом аспекте» [2, с. 121]. Потому на данном этапе преподаватель ставит перед учениками комплексную цель занятий — научиться слышать музыку, приобрести навык натяжения ноги, носка, привить хорошую осанку. Такие занятия несут в большей степени характер привития детям музыкально-ритмической основы в игровой форме и, как правило, совмещают в себе элементы классического, народно-сценического, историко-бытового танца и ритмики.

В данной работе рассматривается тенденция развития формы непрерывного профессионального хореографического образования.

1. Школа, подготовительная группа: дети 6–9 лет;

2. Хореографическое училище: квалификации «Артист балета», «Артист ансамбля танца»;

3. Бакалавриат: квалификации «Педагог-хореограф», «Педагог спортивного бального танца», «Педагог, исполнитель современного танца», «Режиссер-хореограф»;

4. Магистратура: профильное или научно-педагогическое направление «Магистр искусств» по соответствующей специальности;

5. Докторантура: научно-педагогическое направление «Доктор философии» (PhD) по соответствующей специальности.

Остановимся на каждом из перечисленных этапов подробнее. Первой ступенью является школа, подготовительная группа для детей 6–9 летнего возраста. В средних специальных учебных заведениях существуют подготовительные группы или школы, которые несут функцию развития физических данных (гибкость, выворотность ног, растяжка), музыкальности и выразительности исполнения упражнения с ориентированием на поступление в хореографическое училище. Программа рассчитана на трехгодичное обучение и не является обязательной ввиду того, что часть абитуриентов, претендующих на учебные места, поступают из других танцевальных студий, групп художественной и спортивной гимнастики или средних школ. План урока в таких группах состоит из трех разделов: гимнастика на полу, ритмика и танцевальные этюды.

Вторым этапом становится обучение в хореографическом училище по одной из квалификаций «Артист балета» или «Артист ансамбля танца». Здесь система обучения включает общеобразовательные и специальные дисциплины и имеет «нетиповой срок среднего профессионального образования 7 лет и 10 месяцев» [3, с. 39]. С первого по пятый год обучения идет единая программа дисциплин, после пятого года идет распределение по квалификациям. Учебный план 1, 2 и 3 курсов, т. е. 6-го, 7-го, 8-го годов обучения составлен из дисциплин формирующих компетенции исполнительского мастерства артистов балета, артистов ансамбля народного танца. Дополнительный набор на первый курс идет только по квалификации «Артист ансамбля танца».

№	Специальные дисциплины квалификации «Артист балета»:	Специальные дисциплины квалификации «Артист ансамбля танца»:
1	Классический танец	Классический танец
2	Историко-бытовой танец	Историко-бытовой танец
3	Народно-сценический танец	Народно-сценический танец
4	Казахский танец	Казахский танец
5	Дуэтно-классический танец	Восточный танец
6	Современная хореография	Современная хореография

Таблица 1. Сравнение специальных дисциплин разных квалификаций.

Учащиеся формируют и совершенствуют исполнительское мастерство, навыки исполнения соло и работа в ансамбле по композиционным рисункам массовых танцев (сохранение «интервалов», синхронность исполнения). Данные программы, начиная с первого года обучения, содержат в обязательном порядке сценическую практику в виде классных работ в младших и средних классах. На 7–8 годах обучения обязательна производственная практика в виде исполнения вариаций, различных танцев в концертах на учебной сцене, а на выпускном курсе — преддипломная практика в профессиональных хореографических коллективах. Все виды практик способствуют повышению компетентности, овладению профессиональными навыками, а самое главное — планомерной адаптации в танцевальных коллективах и освоению репертуара.

Обучающиеся набирают практический опыт анализа исполняемых движений и совершенствования навыков распределения мышечной нагрузки, осваивают междисциплинарную связь специальных предметов, формируют физическую память многое другое. Учащиеся в работе с педагогом осознают важность создания рабочей и творческой атмосферы на уроках, репетициях, учитывая психологическую нагрузку и мотивацию к улучшению результатов. Таким образом, в будущем артисте хореографического искусства закладываются первые предпосылки к педагогической деятельности, т. е. дальнейшему образованию.

Третий уровень — бакалавриат — дает более широкий спектр квалификаций: «Педагог-хореограф», «Педагог спортивного бального танца», «Педагог, исполнитель современного танца», «Режиссер-хореограф» (Балетмейстер). Программа включает четырехгодичное обучение, в которое входят дисциплины обязательного компонента (базовые профилирующие дисциплины) и определенное количество компонентов (предметов) по выбору. Каждая квалификация формирует свои универсальные, обще-профессиональные и специальные компетенции. Учебные планы составляются по принципу Модульной

образовательной программы. Образовательный цикл обязательно включает такие виды практик, как учебная, педагогическая или производственная, преддипломная практика.

По прохождению полного курса обучения специалисты готовы осуществлять педагогическую деятельность в средних специальных учебных заведениях, в сфере дополнительного образования, а также осуществлять балетмейстерскую деятельность — заниматься постановками хореографических композиций. Студенты кафедры «Педагогика хореографии» изучают методику преподавания хореографических дисциплин. На кафедре «Режиссура хореографии» (балетмейстерское искусство) — композицию малых (этюды, миниатюры, вариации, концертные номера) и больших форм (одноактные или многоактные балеты). По каждой дисциплине студенты получают Силлабус — Рабочая программа, предназначенная для студента. Это документ, в котором содержится вся информация о данной дисциплине:

1. Ф. И. О. преподавателя и сведения о нем;
2. Количество кредитов (часов);
3. Программа тем;
4. План практических и лекционных занятий;
5. План самостоятельной работы обучающегося и самостоятельной работы студента с преподавателем;
6. Задания на I и II рубежный контроль;
7. Экзаменационные требования и критерии оценки знаний.

Таким образом, студент видит объем и план работы, анализирует документ и его структуру, понимает кредитную систему обучения. В конце полного курса обучения студенты специализации «Режиссер-хореограф» готовят дипломную работу — авторский танцевальный спектакль или балет, выпускники кафедры «Педагогика хореографии» защищают дипломный проект — научную работу студента. Они впервые сталкиваются с написанием научного труда и его требованиями. Тем самым у них формируются предпосылки к продолжению обучения по научно-педагогическому направлению послевузовского образования или профильной магистратуры. Часть выпускников-специалистов мотивированы к осуществлению педагогической деятельности в средних специальных учебных заведениях. В учебных заведениях начинающие педагоги занимаются и методической работой, а также ведением документации — это заполнение рабочих учебных планов, календарных планов, журнала по дисциплине с Методическими рекомендациями к открытым занятиям. Данная работа формирует системный подход к ведению определенного предмета, впоследствии позволяет выработать авторскую методику преподавания. Другая часть специалистов, после

окончания бакалавриата, выбирает для себя научно-педагогическую деятельность в области хореографии. Таким образом возникают предпосылки к исследовательской, методической работе, а следовательно к поступлению в магистратуру.

Четвертая ступень — магистратура — это обучение по научно-педагогическому направлению с получением степени «Магистр искусств». Дисциплины ориентируют магистранта на осуществление педагогической деятельности в бакалавриате. Магистранты знакомятся с такими нормативно-правовыми актами МОН РК как Закон об образовании, ГОСО, Профессиональный стандарт, а также другими видами документации как Рабочие учебные планы дисциплин, Учебно-методические комплексы дисциплин, которые составляются преподавателями вуза. Одними из главных компонентов учебы в магистратуре являются виды практики: исследовательская и педагогическая. Курс магистратуры научно-педагогического направления равняется двум годам обучения, профильная магистратура — 1 год. Лучше всего второй вид подходит направлению «Режиссура хореографии» (Балетмейстерское искусство), так как профильная магистратура носит прикладной характер и предполагает постановку спектакля в двух действиях.

В виду того, что на уровне бакалавриата балетмейстеры учатся четыре года — это принято считать сегодня неполным высшим образованием. Для того, чтобы занять место главного балетмейстера, директора или художественного руководителя балетной труппы в театре необходимо, как минимум, получить полное высшее образование — т. е. закончить профильную магистратуру. Ее годичный курс включает дисциплины по менеджменту, формирующие компетенции управляющего в сфере искусства. Таким образом, выпускник профильной магистратуры — балетмейстер может занять место художественного руководителя или главного балетмейстера в театре оперы и балета.

Пятый уровень также связан с получением послевузовского образования. Докторантура — научно-педагогическое направление специальности «Доктор философии» (PhD), которое имеет специализации по соответствующим отраслям науки. Образовательная программа данного уровня включает дисциплины следующих модулей: «Философия искусства и методология научного исследования», «Семиотика искусства и культурная антропология», «Современные тенденции хореографического искусства», «Педагогические принципы преподавания режиссуры хореографии». Докторант по мере прохождения всего курса способен планировать процесс публикации результатов своих исследований в научных журналах на национальном и

международном уровнях, определять структуру своего исследования и делиться с общественностью новыми идеями, теориями, гипотезами, связанными с развитием хореографии. Исследователь, доктор философии (PhD), пройдя все уровни профессиональной подготовки, готов определять и намечать путь развития танцевального искусства, делиться рекомендациями и предложениями по реформированию учебных и прочих программ для улучшения качества образования.

Таким образом, выстраивается система непрерывного профессионального хореографического образования. В данном случае «под системой понимается совокупность элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом, которая образует определенную целостность, единство» [4, с. 80].

На каждом уровне подготовки кадра человек сталкивается с новыми профессиональными задачами, повышающими уровень его компетенций. Однако, не каждый талантливый исполнитель, артист балета может быть педагогом. Артисты балета с большим опытом исполнительского мастерства формируют педагогические навыки в области хореографического образования при получении знаний в бакалавриате, прохождении курсов повышения квалификации, восполнении знаний в области педагогики, психологии и методики преподавания. Общие для всех сфер преподавательской деятельности понятия *педагогика* и *психология* в этом случае не нуждаются в пояснении. А *методика* в педагогике хореографии – это профессиональные подходы и способы передачи специальных знаний. «С учетом физических профессиональных данных и специфичности пропорций телосложения нашего региона, педагоги по классическому танцу находят нестандартные педагогические решения в процессе обучения, методисты и руководители подразделений, настойчиво ведут свою работу по определению методических ориентиров» [5, с. 45].

Нам система профессионального хореографического образования представляется как циклическое построение, каждая предыдущая ступень которого создает предпосылки к дальнейшему обучению и получению профессиональных компетенций, с целью повышения квалификации специалиста, а порой и просто новой профессии. Учебные учреждения системы хореографического образования предстают как «школа – колледж, училище – ВУЗ». В квалификационной цепи мы наблюдаем список: «ученик – артист балета – педагог, балетмейстер – научный сотрудник».

Таким образом, сложилась следующая система непрерывного хореографического образования.

1. Школа, подготовительные курсы (определение специальности);

2. Хореографическое училище (артист балета, артист ансамбля танца). Здесь наиболее одаренные выпускники могут получить рекомендации, целевые направления от хореографического училища на бюджетную форму обучения в (3) бакалавриате вуза с целью подготовки педагога в средние специальные учебные заведения.

4. Магистратура обеспечивает подготовку методистов, заведующих циклами, знающих специфику методов хореографии, структуры и подразделения учебных заведений, правила создания УМКД (Учебно-методических комплексов дисциплин), ОП (Образовательных программ).

5. Докторантура — специалисты, исследующие хореографическое искусство (его практику, педагогику, науку), планирующие его дальнейшее развитие.

Целью непрерывного хореографического образования является «повышение статуса хореографического образования, достойного казахстанской национальной школы, обеспечивающего высокий уровень отечественного танцевального искусства» [5, с. 46].

В данной статье мы рассмотрели путь развития хореографического образования и формирование личности от ученика школы до руководителя. С каждым новым витком в многоступенчатой системе набираются результаты обучения:

— исполнитель выпускается из училища, поступает в бакалавриат вуза, чтобы получить квалификацию педагога или режиссера хореографии с возможным возвращением на место своей учебы в новом качестве;

— магистратура может подготовить методиста, квалифицированного кадра, который возвращается в среднее специальное учебное заведение или бакалавриат вуза в качестве педагога, методиста, руководящего работника со знанием всей структуры и направлений хореографического образования;

— докторантура выпускает научного сотрудника, который анализирует пути развития хореографического искусства, является стратегом, разрабатывающим планы хореографического образования. Такой специалист может возвращаться в качестве руководителя, ведущего методиста во все уровни, так как «тенденции современного мира требуют принятие решений и выработки управляющих воздействий на каждом уровне развития хореографического образования» [6, с. 87].

Из этого следует, что специалист каждого уровня подготовки возвращается на предыдущую ступень педагогом, руководителем цикла

или подразделения, методистом зная структуру и практическую сторону с самых ее азов.

### **Список литературы:**

1. Сапаргалиева Г. Г. Непрерывное профессиональное образование как фактор современного развития и прогресса общества / Актуальные проблемы совершенствования программ непрерывного образования: школа — колледж — вуз — послевузовское образование в сфере искусства: материалы международной научно-методической конференции в Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова. — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2020. — С. 60–63.

2. Кузнецова Т. М. Хореография в системе дополнительного образования детей: традиции и новации // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, 2012. — №27. — С. 118–127.

3. Дорофеева В. А., Асылмуратова А. А., Фомкин А. В. Деятельность Учебно-методического объединения по образованию в области хореографического искусства в период реформирования системы отечественного образования // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, 2010. — №1. — С. 37–59.

4. Исаков В. М. Сущность, структура и функции хореографического образования как культурно-образовательного феномена // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, 2012. — №28. — С. 80–88.

5. Ли Л. М. Процессы развития национального хореографического образования в Казахстане / Сборник научных статей международной научно-практической конференции КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2014. — С. 41–46.

6. Лозовая С. В. Специфические особенности управления хореографическим образованием // Наука, образование и культура, 2017. — №8 (23). — С. 85–87.



УДК 792.8  
МРНТИ 18.49.09

## **СТАНОВЛЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ «СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ» В КАЗНАИ ИМ. Т. К. ЖУРГЕНОВА И ПРОБЛЕМЫ CONTEMPORARY DANCE**

*Габбасова Гн. Н., Аухадиев И. Р.*

Современный танец сегодня является неотъемлемой частью хореографического образования всех уровней и направлений. Репертуарная политика многих известных театров оперы и балета включает спектакли, хореография которых основана на современном танце. Хореографические училища, колледжи искусств и танцевальные студии вводят в систему обучения предмет «Современная хореография» в качестве обязательного компонента образовательной программы. В связи с этим танцевальные коллективы и учебные заведения испытывают нехватку педагогов и репетиторов в столь многогранном направлении хореографического искусства.

Данная статья не является исследованием всей истории современной хореографии. Ее цель: дать глубокое понимание самой дисциплины «Современная хореография» путем раскрытия ее формирования в Казахстане. Чтобы добиться поставленной в данной статье цели, мы неизбежно будем обращаться к истории современного танца в целом.

Начать, на наш взгляд, следует с основной дефиниции. Под дисциплиной «Современная хореография» сегодня подразумевается направление танцевального искусства, которое включает широкий спектр разновидностей. Например, танец модерн, джаз-танец, contemporary, street dance, и даже такие хореографические жанры, как танцтеатр (нем. Tanztheater) и физический театр. Остановимся подробнее на каждом из перечисленных направлений.

«Танец модерн оказал огромное влияние на искусство хореографии» [1, с. 12]. Он формировался на территории США в начале XX века. Модерн имеет свои особенности, которые создавались и сформировались впоследствии как различные авторские техники:

1. *Graham Technique* создана американской танцовщицей и хореографом Мартой Грэм (1894–1991);

2. *Humphrey-Weidman Technique* основана танцовщицей Дорис Хамфри (1895–1958) и Чарльзом Вейдманом (1901–1975) на теории действий «падения и восстановления»;

3. *Jose Limon Technique* — техника танца модерн, созданная танцовщиком и хореографом Хосе Аркадио Лимоном (1908–1972);

4. *Lester Horton Technique* — техника танца модерн, созданная американским танцовщиком, хореографом и преподавателем танца Лестером Хортоном (1906–1953);

5. *Hawkins Technique* — техника танца модерн, созданная американским танцовщиком и хореографом Эриком Хоукинсом (1909–1994).

Отдельно можно выделить танец постмодерн, одним из основателей которого был американский танцовщик, хореограф и преподаватель — Мерс Каннингем (1919–2009). «Он решил, что танец может существовать независимо от музыки и сюжета: движение обладает собственной ценностью, и потому следует извлекать значение из контекста, в котором оно исполняется» [2, с. 38]. Разработанная им техника танца также получила фамилию автора — «*Cunningham Technique*». Также среди ведущих представителей танца постмодерн Алвин Эйли, Талли Битти, Дональд Мак-Кейл, Алвин Николаи, Пол Тэйлор, Триша Браун и другие.

*Contemporary* — техника, задачи которой сфокусированы на исследованиях возможностей тела, ощущении пространства и работы с энергией при помощи различных подходов. *Contemporary* возник в результате поисков авторского хореографического почерка и желания уйти от устоявшихся правил и тренажа техники танца модерн. Важно заметить, что данный поиск и исследования строились хорошо выученными исполнителями — хореографы владели лексикой классического танца, техникой танца модерн на высоком уровне. Благодаря этому навыки свободного владения телом позволили импровизировать и «изобретать» хореографические постановки и перформансы.

*Street dance* — направления уличных танцев, таких как хип-хоп, брейк-данс, поппинг, фанк, хаус, крамп, локинг и т. п. В рамках данной статьи нас интересуют сценические направления современной хореографии и особенности их преподавания. Потому мы не будем анализировать отличия каждой перечисленной техники или разновидности танца, обозначать выдающихся деятелей, которые находились в поиске средств выразительности пластики тела в разных странах. Целесообразнее будет осветить становление современной хореографии в качестве учебного предмета, переходя от общего (мировой опыт) к частному (казахстанская школа современного танца).

«Современная хореография» как дисциплина начала формироваться в начале XX столетия, в далеком 1915 году в школе танцев Денишоун (США) благодаря усилиям хореографов-исполнителей Рут Сен-Дени (1879–1968) и Теда Шоуна (1891–1972). В образовательную программу школы тогда входили йога, балетный экзерсис, этнические стили танца, философия, принципы выразительности тела, разработанные

французским музыкантом Франсуа Дельсартом (1811–1871) и многое другое.

Выходцем из этой школы была Марта Грэм, которая разработала собственную учебную программу танца модерн. В ней она систематизировала упражнения с постепенным усложнением. Программа данной дисциплины была рассчитана на четырехлетнее обучение. Как выдающийся балетный педагог А. Я. Ваганова, которая разработала учебную программу классического танца и изложила ее в своей книге «Основы классического танца» (1934), так и Марта Грэм основала свою школу по аналогичному принципу «от простого к сложному». Впоследствии Грэм создала свою труппу «Martha Graham Dance Company» (1926) и передавала знания ученикам.

Главной особенностью педагогической методики Марты Грэм стал запрет на издание учебников и учебно-методических пособий по ее авторской технике танца модерн. На наш взгляд такое решение было принято, чтобы техника танца проходила через точное исполнение движений и передавалась от учителя к ученику. Это позволяло избежать выхолащивания ее школы, вольной трактовки техники марты Грэм. Качество исполнения элементов по сей день строго оценивается и не каждого студента переводят с первого уровня на следующий. К тому же, только сертифицированный преподаватель имеет лицензию, дающую право обучать технике танца модерн Марты Грэм.

Мерс Каннингем был солистом труппы М. Грэм и танцевал там на протяжении шести лет. Он перешел от модерна к своей авторской технике contemporary, изменив саму хореографию и отношение к ней. Абстракция, сочинение танца «ради танца», бессюжетность, независимость хореографии от музыки, интеграция компьютерных технологий — основные особенности творчества Каннингема. Впоследствии выпускники, танцовщики труппы Марты Грэм вносили новое в танец, создавали свои школы и направления. Таким образом, благодаря поискам хореографов образовались четыре основные школы танца модерн: Грэм, Лимона, Хортона и Каннингема.

Описание истории развития современного танца в России заслуживает отдельного исследования. Однако нелишним будет упомянуть в данной статье родоначальников: Г. Абрамова, Н. Гастеву, Н. Огрызкова, М. Иванова, А. Краснову, А. Гиршона, С. Кунина, Е. Панфилова, Н. Фиксель и другие. Они не создавали общих союзов, групп или иных объединений, но самостоятельно занимались хореографией и создавали свой авторский почерк. Хореографы опирались на приобретенные знания, полученные в краткосрочных поездках за рубеж, через просмотр видеозаписей спектаклей зарубежных хореографов, в переведённой с иностранного языка

информации из частных библиотек или привезённой литературы из за рубежа.

Далее проследуем к истории возникновения современной хореографии в Казахстане. В нашу страну данное направление впервые приходит с именем выпускника балетмейстерского отделения ГИТИСа Жаната Куренбаевича Байдаралина. В конце 70-х годов XX века он поставил хореографическую композицию «Возрождение» на музыку Ф. Пуленка (1899–1963) по мотивам трагедии У. Шекспира (1564–1616) «Ромео и Джульетта». Позже в 1987 году Байдаралин поставил свой следующий балет под названием «XX век» для выпускников Алматинского хореографического училища им А. Селезнёва. В состав исполнителей этого спектакля вошла Ирина Дубровина, которая впоследствии станет педагогом дисциплины «Современная хореография» в АХУ в 2000-е годы. Она училась у Байдаралина, когда он начал преподавать «Джаз-танец» в алматинском училище. После окончания АХУ Дубровина училась в КазНАИ им. Т. Жургенова и совершенствовалась в дальнейшем свое образование в Вене (Tanzvoche), Париже (Институт педагогики и хореографических поисков и Национальный центр танца), Монпелье (Высшая школа современного танца «Эпсиданс»).

В 1980-е годы хореограф Гульнара Владимировна Адамова в рамках преддипломной практики начала преподавать «Современную хореографию» в АХУ, основываясь на знаниях, полученных в ГИТИСе по дисциплине «Джаз танец» в рамках трехмесячных курсов хореографа Бенджамина Феликсталя из Голландии.

Конец 80-х годов XX века ознаменовался периодом «перестройки» в СССР. С падением так называемого «железного занавеса» открылись возможности для приезда зарубежных хореографов и обмена опытом. В Казахстан по приглашению посольств разных стран приезжали преподаватели, которые давали мастер-классы по современной хореографии. Среди них: О. Житлухина, М. Лебедев, Ф. Лескюр, Р. Малифант, К. Сони, Л. Левасюр. Хореографы Гульмира и Гульнара Габбасовы, как и многие другие деятели танцевального искусства, посещали мастер-классы зарубежных специалистов.

Логическим продолжением данной тенденции стало приглашение Паскалины Ноэль – хореографа из Франции, ученицы Марты Грэм – преподавать технику танца модерн в АХУ им. А. Селезнева в 1995–1998 годах. Это стало возможным благодаря поддержке и непосредственному участию директора училища Джантаева Булата Михайловича (1947–2007). С этого времени дисциплина «Современная хореография» становится обязательным компонентом в образовательной программе хореографического училища. Среди первых выпускниц Паскалины Ноэль 1998 года была Абакаева Асель Болатбековна. Через четыре года

после окончания алматинского училища Абакаева в 2002 году была приглашена в парижскую школу джаз танца «РикОдомс» для прохождения стажировки по танцу модерн. По окончании поездки она получила сертификат и право на преподавание техники Марты Грэм. Это дало Абакаевой возможность начать педагогическую деятельность в АХУ им А. Селезнева.

В 1999 году в Казахстан приезжает хореограф из Чехии Йозеф Кацуорек, который преподаёт современную хореографию в АХУ, а также ставит несколько перформансов и спектаклей в АХУ им. А. Селезнева, Республиканском немецком драматическом театре, Театре современного танца «Самрук» под руководством Г. Адамовой. Одновременно Гульмира и Гульнара Габбасовы проходят стажировку у Кацуорека, детально изучая методику исполнения танцевальных элементов и движений. А в 2001 году Гульмира Габбасова проходит полугодовой курс обучения в г. Дрезден (Германия) в Высшей школе танца «Palucca Schoulle» у профессора Михаэля Дикампа. Впоследствии сестры Габбасовы начинают преподавать в АХУ им. А. Селезнёва и Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова.

В 1994 году по инициативе Б. М. Джантаева при Алматинском хореографическом училище открывается Высшая школа хореографии (ВШХ). Её целью стала подготовка балетмейстеров и педагогов хореографии для средних специальных учебных заведений. Со следующего 1995 года дисциплина «Современная хореография» внедряется в учебный план ВШХ для специализаций «Педагогика хореографии», «Режиссура хореографии». Преподавателем данного предмета становится Г. В. Адамова.

В дальнейшем ВШХ становится факультетом «Хореография» в Государственном институте театра и кино им. Т. Жургенова. В образовательные программы добавляются новые специализации: «Режиссура современной хореографии» и «Педагогика спортивно-бального танца». В 2000-е годы на факультет приходят преподаватели дисциплины «Современная хореография» Гульмира и Гульнара Габбасовы, а также Асель Абакаева. Получив исполнительский опыт в различных труппах и на мастер-классах зарубежных хореографов, преподавательскую практику в АХУ им. А. Селезнёва, они начали делиться своими знаниями на уровне высшего образования. На заседаниях факультета, обсуждениях итоговых аттестаций, экзаменов они постоянно дискутируют и совершенствуют учебную программу своего предмета.

Для специальностей «Педагог хореограф», «Педагог спортивно-бального танца» и «Режиссер-хореограф» в рамках дисциплины «Современная хореография» даются основные знания по технике

contemporary, на уроках по «Технике исполнения танца модерн» изучаются движения соответствующего направления. Обе дисциплины содержат четыре раздела урока:

1. Parterre;
2. Exersis на середине зала;
3. Шаги Cross;
4. Прыжки Cross.

В рамках экзаменов студенты исполняют все четыре раздела урока (заранее подготовленных) и составляют небольшой этюд, которым демонстрируют основные навыки композиции – соединения движений в танцевальные вариации.

Для «режиссеров-хореографов» была специально разработана отдельная дисциплина «Композиция современной хореографии», которая включает ознакомление с техникой определенной школы через выучивание вариаций на полу (parterre) и на середине зала, изучение основных принципов, приемов режиссуры и композиции в современной хореографии. Создавая ту или иную композицию, студенты учатся мыслить вне рамок, что очень важно в современном танце. Кроме того, это обусловлено такими темами учебного плана, как «Работа с предметом», «Хореография в замкнутом пространстве», «Работа с энергиями по системе Р. Лабана», «Импровизация», «Контактная импровизация».

Педагогический опыт и заведование циклом дисциплин по современной хореографии на протяжении двадцати лет в АХУ им. А. Селезнева и КазНАИ им. Т. Жургунова ставят перед Габбасовыми новые вопросы. Во-первых, среди множества различных школ и направлений, какую технику следует преподавать как приоритетную? В случае хореографического училища, исходя из цели обучения, преподаватели должны готовить квалифицированного артиста-исполнителя, который владеет танцевальной пластикой, умеет импровизировать. Особенно с учетом того факта, что около пятидесяти процентов репертуара балетных театров сегодня составляют спектакли в направлении современной хореографии. Во-вторых, каковы критерии выбора педагогического состава для преподавания дисциплины «Современная хореография»? Авторы приходят к следующему выводу – это обязательно должны быть преподаватели со знанием техник танца: модерн (М. Грэм, Х. Лимона, Л. Хортон, М. Каннингем), contemporary или джаз. У педагога должно быть ясное представление о тренаже, о постепенном усложнении материала, навыки правильного показа элементов и движений, умение увлечь за собой обучающихся при исследовании и познании пластики тела. Также важен самоанализ (рефлексия), охватывающий качество преподавания, методы, результаты

обучения, умение найти индивидуальный подход к обучающимся в освоении технически сложных элементов. При этом, по мнению авторов, не всегда исполнитель-профессионал может стать и хорошим преподавателем.

Опыт работы Габбасовых на пути самоопределения позволил суммировать все недочёты и найти авторскую методику в подаче материала техники contemporary и новые подходы к изучению большого объёма материала в короткие сроки. Нелишним будет упомянуть о том, что в случае с техникой модерн все понятно — ее преподают только лицензированные педагоги со знанием методики, разработанной терминологии и точной программой изучения. В джаз-танце тоже есть самостоятельная теория и методика преподавания. В связи с этим закономерно возникает вопрос: как же быть с contemporary, которая является преимущественно авторской техникой педагога в потоке современных тенденций хореографического искусства?

Если быть точными, contemporary dance — это скорее вид танцевального искусства, который находится в постоянном поиске новых форм движения и не является фиксировано разработанной техникой. Contemporary охватывает несколько направлений, таких как модерн, джаз, йога и даже боевые искусства. Это в большей степени погружение внутрь себя, исследование того, как тело реагирует на работу с импульсом, гравитацией, силой инерции, перемещением центров тяжести. Здесь можно провести аналогию с основополагающим каноном классического танца — выворотностью ног в пяти позициях. Подобной аксиомой в contemporary выступает *исследование*. Потому в рамках contemporary, техники танца модерн и джаз не взаимоисключающие, а дополняющие друг друга части единого целого. Возможно, в будущем мы увидим новую технику *postcontemporary*, которая также войдёт в программу дисциплины «Современная хореография».

В связи с приведенными в последнем абзаце доводами нелишним будет вспомнить высказывание известного исследователя современного танца Вадима Юрьевича Никитина о contemporary dance. «Безусловно, в этом направлении танца, — говорит Никитин, — существуют определённые эстетические законы, определённый художественный способ мышления, определённые очень неожиданные способы хореографического текста, но ни в коем случае нельзя воспринимать contemporary dance как определённую технику или стиль в танцевальном искусстве» [3, с. 82].

Еще один теоретик хореографии Вита Хлопова в своих лекциях по «Истории современного танца XX века» иронизирует: «Художники не называют же импрессионизм “импресси”. Так почему многие называют contemporary “контемп”?»

Авторы солидарны с рассуждениями Хлоповой и Никитина, которые затрагивают проблему «самодельного» термина «контемп». Можно также добавить, что зачастую техническая оснащённость, цирковые трюки, гимнастика, своеобразная «сдача норм физической подготовки», а иногда даже просто «беготня по сцене со страданиями под музыку» выдается за contemporary dance. Появилось много преподавателей по так называемому «контемп», которые рискуют травмировать ноги и спины учеников, не объяснив технических приемов: откуда начинается движение и как оно постепенно усложняется. В связи с этим, на наш взгляд, возникает острая необходимость создания ликбезов. Речь идет не о мастер-классах, где преподаватель, демонстрируя свое мастерство, предлагает к изучению красивые хореографические комбинации. Целесообразнее будет организация летних и зимних школ по изучению теории и методики преподавания дисциплин «Современная хореография» и «Композиция современной хореографии». Это поможет бороться с малым количеством теоретических и практических часов учебного процесса в рамках семинаров, отсутствием комплексного образования.

Также как в техниках модерн и джаз танца, в contemporary существует четыре раздела, которые мы упоминали ранее. В чем же была сложность описания основной лексики этого направления, если занятие имело свою четко структурированную форму? Ответ на этот вопрос можно найти в изначальном концептуальном подходе хореографов к танцу contemporary. Дело в том, что постмодернисты старались уйти от канонов модерна. Порой было сложно описать движение даже в примитивной письменной форме. Хореографы готовили танцовщиков с учетом своей авторской техники танца. Потому в contemporary dance не было единой терминологии. Вместо этого было точное понимание работы с телом в пространстве, с энергией по системам Р. Лабана, Ф. Дельсарта и Э. Жак-Далькроза, обращение к *ausdruktanz*, т. е. к выразительному, экспрессионистскому танцу. Однако терминология этого направления, в конце концов, сформировалась, что по нашему скромному мнению стало естественным ходом развития contemporary. Она сложилась для удобства преподавания из дефиниций классического танца (на французском языке), модерна и джаз танца (на английском языке).

Преподаватель contemporary dance Гульнара Надымовна Габбасова получила образование в АХУ им. А. Селезнева и КазНАИ им. Т. Жургенова, работала с различными зарубежными хореографами, совершенствовала исполнительство классического танца в Государственном академическом театре танца РК под руководством Булата Газизовича Аюханова, изучала дисциплины «Народно-



сценический танец», «Казахский танец», техники современной хореографии, искусство балетмейстера. Она также работала в немецком театре в качестве актрисы, познавая психологию создания глубоких художественных образов. Участие в постановках европейских режиссёров и хореографов позволило познакомиться с различными стилями, жанрами и авторскими почерками. Занятия ушу, йогой, дыхательной гимнастикой дали понимание иных подходов в работе с телом, пространством и энергией. Весь опыт Габбасова применяла в классе в ежедневной педагогической практике. Таким образом формировалась методика преподавания contemporary dance в рамках дисциплины «Современная хореография». Анализ экзаменационных уроков и открытых занятий способствовали находить ответы на разные вопросы: как дать большой объём материала в короткие сроки студентам квалификации «Артист балета», как научить владеть множеством «центров» и не бояться гравитации, как построить урок для любителей без базового хореографического образования и развить координацию, владение телом.

В качестве проблемы современного танца в казахстанском хореографическом искусстве можно считать и то, что будущие артисты балета, при подготовке к международным конкурсам, год репетируют классические вариации, а за постановкой современной хореографии обращаются в последний момент. Здесь следует учитывать специфику современного танца, который требует определенного времени на то, чтобы перенастроить тело к сложной координации, новым подходам в работе с весом, пространством и энергией. Однако contemporary dance «явился не для того, чтобы вытеснить или категорически отрицать классический танец; он просто транслирует другую точку зрения на движение актуальным языком, признающим совершенство классики и, зачастую, выражается при помощи профессиональных возможностей и совершенства исполнителей именно классического балета» [4, с. 129].

Современная хореография наполнена философией, её сложно описать, легче передать технику из уст в уста, тактильно вербально и не вербально, через энергию. Возможно поэтому Марта Грэм была категорически против создания учебных пособий по танцу модерн и запрещала классифицировать технику по движениям и т. д. На уроках по современной хореографии важно не только научить лексике, но и привить навык психологического воздействия на зрителя через его восприятие хореографической композиции: через глаза (визуально), слух, вербально (тактильно), не вербально (работой с энергией). Ведь «основная задача хореографов и исполнителей танца модерн — это выражение определенной идеи, концепции, психологического состояния» [5, с. 100].

Сегодня в связи с нехваткой преподавателей современной хореографии возникает необходимость создания отдельной специализации. Потому в 2018 году в КазНАИ им. Т. Жургенова на кафедре «Педагогика хореографии» была разработана образовательная программа «Педагогика современной хореографии» для квалификации «Педагог, исполнитель современной хореографии». Данная программа формирует следующие компетенции:

1. Осуществлять педагогическую деятельность в сфере дополнительного образования и в средних специальных учебных заведениях;
2. Вести исполнительскую деятельность в современной хореографии;
3. Осуществлять постановку композиций в современной хореографии;
4. Вести репетиторскую работу в направлении современной хореографии.

Образовательная программа «Педагогика современной хореографии» включает дисциплины по методике изучения modern dance, contemporary dance. Это позволяет готовить специалиста-педагога современной хореографии. Таким образом, дисциплина обретает возможность эволюционного развития в самостоятельную отрасль подготовки. Однако этому можно посвятить отдельное исследование: «Становление специализации “Педагогика современной хореографии”».

### **Список литературы:**

1. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. — Москва: ИД «Один из лучших», 2004. — 414 с.: ил.
2. Олджевиз Е. Л. Модерн и постмодерн в танцевальной культуре. — Саратов, 2015. — 95 с.: ил.
3. Никитин В. Ю. Современный танец или contemporary dance? // Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2016. — №4. — С. 77–96.
4. Антипин В. В. О понятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, 2018. — №5 (58). — С. 125–134.
5. Никитин В. Ю. Компетентностная модель профессионального блока при обучении артистов современного танца // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой, 2012. — №28 — С. 98–114.

УДК 793.3 + 378  
МРНТИ 18.49.07 + 14.35

## **КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ КАК БАЗОВАЯ ДИСЦИПЛИНА В ФОРМИРОВАНИИ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ**

*Н. Л. Гончарова*

Термином «классический танец» пользуется весь балетный мир, обозначая им определённый вид хореографической пластики. Он представляет собой четко выработанную систему движений, в которой нет ничего случайного, ничего лишнего.

Если проследить за разнообразием танцевальных направлений, то можно заметить, что всех их объединяют классические основы, которые просматриваются в каждом стиле. Нужно постоянно помнить, что классическая хореография — это исторически сложившаяся система танцевальных движений. Что она формировалась на протяжении долгого времени, и свою лепту вносили многие народы. Основы классического танца универсальны, а это значит, что из них состоит база и всех остальных стилей. Почему классический балет можно назвать фундаментом всех сценических видов танца. Помимо самого утверждения танца как высокого искусства и самостоятельного вида театрального действия, способного развивать сюжет без помощи пения или декламации, балет выработал терминологию танца и систему подготовки танцовщиков, с небольшими изменениями используемую и в других стилях. Поэтому танцовщикам рекомендуется начинать с уроков классического танца, даже если они, позднее специализируются в танце модерн, шоу-балете или джазовом танце. Классический танец настолько всеобъемлющий, что даже опытные танцовщики других танцевальных направлений не прекращают занятий классикой.

Будущие педагоги классического танца в основе своей должны знать, как появилась и строилась база этого удивительного вида искусства. По сути своей балет — это тяжелая и кропотливая работа. Но совершив ее, впоследствии танцовщик сможет гордиться красотой своих правильных движений, грацией и необыкновенной пластикой. «Танцовщице прежде всего и больше всего нужен корпус — поворотливый и ловкий, но сильный и крепкий; нужен незыблемый апломб, крепкие и послушные ноги; и руки способствующие апломбу и поворотливости в той же мере, как выразительности и законченности позы» [1, с. 444].

Выдающийся историк балета Л. Д. Менделеева-Блок (актёрский псевдоним Басаргина) любое явление балетного театра рассматривала в исторической перспективе. О классическом танце она знала всё, больше

чем кто-либо в ее время, больше, чем многие ещё и сейчас. Огромный пласт понимания о классическом танце Л. Д. Блок приобрела в вагановском классе, в течение длительного времени, наблюдая ее уроки и помогая А. Я. Вагановой в написании книги «Основы классического танца» (об этом упоминалось в первых изданиях книги).

Анализируя уроки А. Я. Вагановой, Л. Д. Блок пишет: «Все движения, которыми она занимает время своих учениц, никогда не будут случайны или просто зрительно приятны. Все движения бьют в одну цель» [1, с. 444]. И далее: «Никогда рядом вы не найдете на уроке Вагановой двух па, которые делаются с одинаковым положением корпуса. Она всё время им закономерно играет» [1, с. 445].

Новым в этом замечательном методе являлись строгая продуманность учебного процесса значительная усложненность экзерсиса, направленная на выработку виртуозной техники, а главное- стремление научить танцовщиков сознательному подходу к каждому движению.

Ученицы А. Я. Вагановой говорили «...что, если случайно им приходилось “учиться” в отсутствии Вагановой и тот, кто задаёт па, не уловил и не умеет провести этой закономерности, ученицы эти просто не могут, не в состоянии следовать таким малограмотным указаниям: всё их танцевальное существо встаёт на дыбы» [1, с. 445].

Основы классического танца дают свободу выражения, возможность двигаться будто в другом измерении и блестяще владеть своим телом.

«Ваганова облакает на уроке до крайности скупые, отвлечённые и очищенные формы. Так поданная и так преподанная классика — зрелище глубоко поучительное...» «таким уроком вскрывается до конца остов классического танца, его вневременная основа» [1, с. 445].

Классический танец — основа хореографии. Система движений призванная сделать тело дисциплинированным, подвижным и прекрасным, превращает его в чуткий инструмент, послушный воле педагога, балетмейстера и самого исполнителя. Непременные условия классического танца: выворотность ног, большой танцевальный шаг, гибкость, устойчивость, вращение, лёгкий высокий прыжок, свободное и пластичное владение руками, четкая координация движений, выносливость и сила.

На уроке классического танца постигаются тонкости балетного искусства. Это также великая гармония сочетания движений с музыкой. Для овладения высоким исполнительским мастерством классического танца необходимо познание и усвоение его природы, его выразительных средств, его школы.

Неотъемлемым условием формирования профессиональных способностей педагога-хореографа является совершенное владение теоретическими и практическими основами дисциплины «Теория и методика классического танца». Эта дисциплина представляет основу по формированию профессиональных исполнительских и педагогических

способностей и привлекает к сознательному осмыслению искусства классического танца.

«Классический танец» — первостепенная дисциплина обучения профессиональному танцу. Эта дисциплина — самая ответственная, серьезная, трудная для будущего настоящего танцора, исполнителя. Ответственность одинаково высока для учеников, и для преподавателей. В отличие от других дисциплин специального цикла хореографии на уроках классического танца обучающиеся более подробно должны заниматься развитием своих исполнительских навыков. Последовательность урока формировывалась столетиями и приобрела общепризнанный вид, состоящий из организационной части, разогрева, экзерсиса у станка, экзерсиса на середине зала, allegro, танцевальных элементов, вращения, поклона.

Преподаватель обязан научить ученика сознательно распоряжаться телом, понимать каждое движение танца в его простейших элементах и сложной их координации, должен привить ему музыкальность, так тесно связанную со смыслом танцевального движения. Преподаватель должен увидеть ошибку ученика, вовремя указать на неё и исправить.

Преподаватель должен прекрасно знать историю удивительного феномена как классический танец и так же не должен забывать, что «профессиональный танец никогда не оставался одинаковым, равным самому себе долгий отрезок времени; вечно в развитии, в эволюции, он насчитывает и отчётливые деления, отчётливые этапы, связанные с зарождением новой идеологии, с новой эпохой в искусстве» [1, с. 32].

Педагоги хореографии должны отлично знать школу классического танца, чтобы полнее использовать ее выразительные средства в своей дальнейшей деятельности. «Когда мы говорим о современных тенденциях преподавания, не следует забывать о том, что, прежде чем, изобретать что-то надуманное, нужно иметь в виду, что в основе всего обучения великому искусству балета лежит методика А. Я. Вагановой, которую никто еще не отменял» [2, с. 4]. Будущий педагог хореографии должен не только знать методику исполнения движений, цели и задачи школы классического танца, но и освоить исполнительское мастерство, чтобы уметь показать как исполняется тот или иной элемент. Располагая всеми техническими и выразительными средствами классического танца, будущий педагог сможет преподавать и другие предметы хореографии.

«Знание, умение, труд и талант — вот тот синтез, который необходим для становления каждой специальности хореографа» [3, с. 93].

### **Список литературы:**

1. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. — Москва: Искусство, 1987. — 556 с.
2. Николаева Л. А. История становления балетной педагогики Казахстана : учебное пособие. — Алматы: Эрекет-принт, 2006. — 50 с.
3. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства — Москва: Искусство, 1971. — 492 с.

УДК 793  
МРНТИ 18.49.09

## **ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ НА ФАКУЛЬТЕТЕ ХОРЕОГРАФИИ КАЗАХСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ ИМЕНИ Т. К. ЖУРГЕНОВА**

*А. М. Жумагалиева*

Историко-бытовой танец в оперно-балетном репертуаре театра является собой тот выразительный, яркий колорит, рисующий картину данной эпохи и представляемого исторического времени каждого спектакля.

В становлении советского хореографического образования принципиально важным было сохранение наследия бальной культуры России, прославленной во всем мире. В Императорской балетной школе этот предмет изучения бальных танцев назывался «Салонный танец». Вот что пишет основатель дисциплины историко-бытового танца Николай Павлович Ивановский: «Занятия бальным танцем должны воспитывать в учащих чувство эпохи и стиля, должны научить держаться соответствующим образом в спектакле того или другого стиля, понимать и органически ощущать особенности костюма той или иной эпохи и его влияние на характер движения, научить правильно вести себя по отношению к партнеру (даме или кавалеру)» [1, с. 7]. Н. П. Ивановский является автором первого научного труда «Бальный танец XVI–XIX веков» (1948 г.).

Педагогическая деятельность педагогов Ленинградского училища – Н. П. Ивановского, Н. А. Иосафова и М. В. Васильевой-Рождественской, педагога Московской Школы, привела к разработке и написанию первой учебной программы по историко-бытовому танцу.

«Исторический танец занял значительное место в практике музыкального театра, стал обязательной дисциплиной в системе высшего и среднего хореографического образования» писал Н. И. Эльяш во вступительной к статье главному научному труду педагога и исследователя Маргариты Васильевны Васильевой-Рождественской – «Историко-бытовой танец» (1963 г.) [2, с. 3].

Казахский государственный академический театр оперы и балета им. Абая формировался в 30–40-ые годы XX века. В 1938 году А. В. Селезнев, будучи художественным руководителем Алма-Атинского хореографического училища, при формировании новой программы обучения артиста балета, включил в нее дисциплину «Историко-бытовой танец», потому что обширный репертуар театра требует от исполнителей

и хореографов точного знания бытовых танцев различных эпох, умения передавать образ и манеру, стилевые приметы и особенности исторического времени.

Для решения кадровой политики в период независимости Республики Казахстан необходимо стало вводить подготовку отечественных преподавателей по всем основным специальностям хореографического училища: классический танец, историко-бытовой танец, народно-сценический танец, дуэтно-классический танец, а также казахский танец.

Создание своего хореографического вуза стало необходимостью, и когда в 1994 году в Алматы, была открыта Высшая школа хореографии, то ее директор Б. М. Джантаев, прежде всего, подготовил ее учебные программы, чтобы она стала первым высшим учебным заведением в Республике Казахстан, осуществляющим подготовку преподавателей для высших и средне-специальных учебных заведений хореографического профиля, а также балетмейстеров-постановщиков для работы в профессиональных творческих коллективах [3, с. 16].

Такое решение было существенно важным: независимой Республике Казахстан нужны были свои профессиональные кадры высшего звена в хореографии. В составе СССР казахстанцы получали высшее образование для артистов балета только в Москве и Ленинграде. Конечно, оно было высококачественным. И хорошо, что первые педагоги, составившие костяк профессорско-преподавательского состава ВШХ, были выпускниками хореографических училищ и вузов искусств Москвы и Ленинграда, в разные годы окончившими курс у больших мастеров хореографии Русского балета.

Галерея таких имен, как Б. У. Джантаев, К. Н. Андосов (первый декан факультета), Д. Т. Абирова, З. М. Райбаев, С. И. Кушербаева, С. А. Наурызбаева, К. М. Жакипова, Б. Г. Аюханов, Э. А. Усин, О. Б. Шубладзе, Р. М. Курпешева, Э. Д. Мальбеков, Л. А. Жуйкова, М. Ж. Глеубаев, Л. А. Мамбетова, Р. И. Унгарова навсегда останется вписанной золотыми буквами в историю Казахской хореографической педагогики.

В Высшей школе хореографии при Алматинском хореографическом училище им. А. Селезнева, введение историко-бытового танца, проходило органично, он был включен в учебную программу еще в 30-е годы А. В. Селезевым, как специальная дисциплина, практически, предмет «Историко-бытовой танец» во всех Хореографических училищах является обязательной дисциплиной для профессиональной подготовки, будущих артистов балета. Историко-бытовой танец наряду с классическим танцем является тем фундаментом, на котором строится

все хореографическое образование современного артиста балета, танцовщика, хореографа.

Для подготовки молодых отечественных кадров в области хореографии, Высшая школа хореографии, ставшая факультетом «Хореография» в КазНАИ им. Т. К. Жургенова, обрела две кафедры: «Педагогика хореографии» и «Режиссура хореографии». И для каждой из них были разработаны свои учебные дисциплины, отвечающие целям, задачам и направлениям специальности. Внедрены такие дисциплины как: «Теория и методика преподавания историко-бытового танца» для специальности Педагогика хореографии, и «Композиция историко-бытового танца» для Режиссуры хореографии.

Программа этих дисциплин опиралась на труды Н. П. Ивановского — «Бальный танец XVI–XIX веков», и М. В. Васильевой-Рождественской — «Историко-бытовой танец», а также на программу Московского ГИТИСа.

Разработчиками типовых и рабоче-учебных программ по двум дисциплинам стали Светлана Амангалиевна Наурызбаева и Куаныш Майлиновна Жакипова. Это два ведущих педагога АХУ им. А. Селезнева, которые на протяжении долгих лет бесменно вели две специальных дисциплины в Хореографическом училище — классический танец и историко-бытовой танец.

Светлана Амангалиевна Наурызбаева и Куаныш Майлиевна Жакипова — выпускницы 1962 года педагогического отделения балетмейстерского факультета Московского Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского, коллеги по Алматинскому хореографическому училищу им. А. В. Селезнева, где они проработали более 30-ти лет, вырастили и воспитали не одно поколение артистов балета.

С. А. Наурызбаева и К. М. Жакипова приступили к преподавательской деятельности в стенах высшего профессионального образования, одновременно совмещая работу и в училище, и в Высшей школе хореографии. Они продолжают следовать традициям русской Московской школы классического образования, придерживаясь основных принципов балетной педагогики своих Учителей — Николая Васильевича Тарасова, Марины Тимофеевны Семеновой, Маргариты Васильевны Васильевой-Рождественской, Тамары Степановны Ткаченко, Николая Иосифовича Эльяш, Суламифь Михайловны Мессерер.

В течении нескольких лет дисциплины историко-бытового танца преподавала выпускница ВШХ (первого набора студентов) Бахыт Толепбергеновна Сулеева (1957–2008). В преподавании дисциплин историко-бытового танца в КазНАИ им. Т. Ж. Жургенова ей помог приобретенный за многие годы опыт в Хореографическом училище, где



она вела уроки Историко-бытового танца в младших классах и на курсах, а также была председателем цикловой комиссии.

Практико-педагогическую деятельность молодые преподаватели начинали под ее руководством. «Она системно и доступно объясняла методику историко-бытового танца начинающим педагогам. Никогда не укоряя их за назойливость и непонимание, она, по-настоящему демонстрировала непостижимое терпение, профессионализм и доброту. Она находила любые способы, для того, чтобы начинающие специалисты лучше узнали методику данной дисциплины» [3, с. 168].

В 2008 году К. М. Жакипова свое педагогическое наследие балльной хореографии передала своей студентке А. М. Жумагалиевой, которая среднее профессиональное образование получила в Ленинградском академическом хореографическом училище им. А. Я. Вагановой (ныне Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой).

Педагогами основных дисциплин у нее были великолепные специалисты хореографии — Надежда Павловна Базарова, Татьяна Александровна Удаленкова, Юрий Иванович Умрихин, Татьяна Ивановна Шмырова, Вадим Сергеевич Десницкий, Вольдемар Кузьмич Корнеев, Наталья Станиславовна Янанис. В стенах прославленной Школы большое внимание уделялось предмету «Историко-бытовой танец», так как он развивает у учащихся младших классов танцевальность и выразительность, прививает чувство партнерства и готовит к сценической практике. Педагоги историко-бытового танца В. Д. Чистова и Н. С. Янанис привили своей воспитаннице А. М. Жумагалиевой понимание основ исполнения историко-бытового танца. А. М. Жумагалиева сейчас является ведущим педагогом по историко-бытовому танцу в академии искусств им. Т. К. Жургенова.

Наталья Станиславовна Янанис, у которой училась А. М. Жумагалиева, и по сей день является ведущим специалистом в области исторического танца, будучи профессором, заведующей кафедрой «Характерного, исторического, современного танца и актерского мастерства» в Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой. Н. С. Янанис преподает в бакалавриате и магистратуре такие дисциплины как «Бальный танец XVI–XIX веков», «Мастерство исторического танца», «Методика преподавания исторического танца», «Физическая культура и спорт (композиция исторического танца)», «Исторический танец», а также она многие годы преподает историко-бытовой и классический танец на кафедре «Режиссура балета» в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Вот что пишет о ней российский балетный критик О. И. Розанова: она «выбрала для своей второй — педагогической — профессии историко-бытовой танец. Сознательно пойдя по стопам

матери<sup>1</sup>, она получила из ее рук ценный, можно даже сказать, уникальный материал, который Марина Борисовна, в свою очередь, получила от самого Н. П. Ивановского – создателя учебной дисциплины «Историко-бытовой танец», автора первого научного труда «Бальный танец XVI–XIX вв.» [4. с. 9].

А. М. Жумагалиева, окончив в 2001 году Государственную Академию Искусств им. Т. К. Жургенова, начинает преподавательскую деятельность в Алматинском хореографическом училище им. А. Селезнева, совмещая ее с исполнительской деятельностью в ГАТОБ им. Абая. В 2008 году ее пригласили вести дисциплины историко-бытового танца на факультете «Хореография».

В связи с открытием на кафедре «Педагогика хореографии» новых специализаций – «Педагогика бальной хореографии» и «Педагогика современной хореографии» в 2018 г., появилась необходимость пересмотра учебных планов для этих специализаций. Опираясь на Типовые программы К. М. Жакиповой и С. А. Наурызбаевой, преподавателем А. М. Жумагалиевой были разработаны рабочие учебные планы для дисциплин: «Основы историко-бытового танца» – для педагогов спортивного бального танца, «Основы преподавания историко-бытового танца» – для педагогов современной хореографии. В 2018 году А. М. Жумагалиева выпустила учебно-методическое пособие по дисциплине «Теория и методика преподавания историко-бытового танца I», которое предназначено для студентов хореографических отделений ВУЗов, институтов культур, педагогов хореографических училищ и балетных школ.

Будучи автором данной статьи, А. М. Жумагалиева раскрывает основные цели и задачи названных дисциплин на факультете «Хореография».

### **Теория и методика преподавания историко-бытового танца**

На кафедре «Педагогика хореографии» дисциплина «Теория и методика преподавания историко-бытового танца» занимает важное место в общей системе подготовки будущих педагогов-хореографов хореографических училищ, колледжей, музыкальных театров, а также в работе балетных студий и танцевальных школ. [5. с. 3]. На дисциплине «Теория и методика преподавания историко-бытового танца» студенты осваивают танцевальную технику программных танцев и методику преподавания историко-бытового танца.

---

<sup>1</sup> Марина Борисовна Страхова (1910–1995) – педагог, методист историко-бытового танца. С 1940 года работала в Ленинградском хореографическом училище. С 1962 по 1993 гг. преподавала курс историко-бытового танца в Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Изучение данной дисциплины включает два раздела педагогики в области хореографии: теоретическую и практическую части:

В теоретической части студенты знакомятся с исторической эпохой, с ее художественно-стилевыми направлениями, историей возникновения и развития бытовой, бальной хореографии, получают сведения о первых теоретиках танца и педагогах, формировавших Историко-бытовой танец как дисциплину. Они изучают особенности бального костюма и закономерность их взаимовлияния на технику исполнения бальных танцев;

В практической части студенты осваивают экзерсис историко-бытового танца и программные танцы: полонез, польку, вальс, менуэт, гавот, Французскую кадрили и другие танцы, которые включены в 1, 2, 3 годы обучения в хореографических училищах, а на курсах — образцы танцев XVI–XX веков: бранль, павану, вольта, куранта, романеска, французская жига, лансье и другие танцы.

Студенты овладевают навыками показа и построения учебного процесса, демонстрированием танцев с последующим их анализом и разбором выявленных замечаний. Кроме того они овладевают умением и составлением учебных комбинаций и этюдов, демонстрацией владения деталями костюма и аксессуарами эпох.

Во время учебного процесса у студентов идет формирование профессионально-педагогических навыков, т. е. складывается их умение составлять собственные комбинации и учебные этюды на основе полученных знаний, умение применять полученные практические, теоретические, методические знания и навыки в своей дальнейшей преподавательской деятельности.

### **Композиция историко-бытового танца**

На кафедре «Режиссура хореографии» дисциплина «Композиция историко-бытового танца» предназначена для будущих режиссеров-постановщиков, где изучение бальной хореографии будет служить ценным информационным источником различных танцевальных форм, существовавших ранее, и которые послужат основой для режиссеров-хореографов в постановках будущих композиций и танцевальных сцен. Задачей дисциплины является изучение студентами образцов историко-бытового танца начиная со Средних веков и кончая XIX веком.

Целью изучения данной дисциплины является:

1) усвоение теоретических основ сочинения, постановки и анализ композиции танца;

2) создание собственных композиций историко-бытового танца, а в более широком плане — хореографической сцены на пройденном учебном материале;

3) выработка навыков постановочной работы с исполнителями, с учетом полученных знаний и умений, полученных в процессе изучения дисциплины «Композиция историко-бытового танца».

В отличие от студентов кафедры «Педагогика хореографии», у студентов кафедры «Режиссура хореографии» занятия по дисциплине проводятся в большей степени в виде практических работ, в силу специфики их будущих профессий.

При постановках собственных композиций, студенты должны следовать основному закону драматургии (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка) и опираться на основы хореографической драматургии, когда надо раскрыть идею (сюжет) танца, выявить образы-характеры действующих лиц, развитие действия в предлагаемых обстоятельствах, конфликт, кульминацию и развязку сюжета.

В практической части студенты осваивают поклоны и танцы каждого века, сочиняют поклон, получают задание сочинить одну из частей (на выбор) программного танца. Когда освоен весь танцевальный материал данной эпохи, студенты подбирают соответствующую музыку для собственной композиции, разрабатывают композиционный рисунок и сочиняют хореографический текст композиции.

Студенты должны уметь самостоятельно воплощать свои идеи в хореографические образы, посредством создания учебных этюдов, уметь танцевальной лексикой раскрывать характеры действующих лиц в определенной исторической обстановке, следовать стилю, их характеру, манере исполнения, ибо они играют решающую роль в создании последующих более крупных проектов. В процессе усвоения дисциплины студенты приобретают и развивают способности организаторского и репетиторского плана при решении задач подбора исполнителей для собственной композиции и разучивания поставленного ими хореографического текста.

Как пример практического усвоения данной дисциплины можно отметить одно из мероприятий, которое прошло с участием наших студентов и преподавателей Академии. Это учебно-методический семинар «Методика преподавания историко-бытового танца в контексте современного хореографического образования», программа которого была насыщена мастер-классами по историко-бытовым танцам специалистов из Москвы. Семинар проводился Анной Игоревной Николаевой — танцовщицей, педагогом-репетитором, хореографом, участницей мастерской исторического танца «Entree», педагогом Исторического общества «Бал в русской усадьбе», руководителем Хореографической студии «Entree» и Сергеем Станиславовичем Сосницким — художественным руководителем мастерской

исторического танца «Entrée», ведущим педагогом Исторического общества «Бал в русской усадьбе», танцмейстером, хореографом, режиссёром-постановщиком, преподавателем исторических бальных танцев XVIII–XIX веков, исследователем бальной культуры (г. Москва, Россия)

Во время семинара преподаватели, магистранты и студенты факультета познакомились с принципами современной реконструкции и особенностями периодизации исторического танца, с подлинными танцами конца XVII – начала XVIII веков: бранль XVIII века «Les Tricotets», менуэт XVIII века «Minuet Tomlinson» (1735 г.), сюитный танец для одной пары «La Bourgogne» (1709 г.), французские контрдансы начала XVIII века «Le Pistolet», «La bonne Amitie» и «Les Galeries d'Amour» (Франция 1706 г.).

На семинаре практически изучались популярные танцы, описанные в источниках XIX века: вальс эпохи Ампира «Waltz Willson» (1816 г.), «Экосез Петровского» (1825 г.), русская кадриль с вальсом «Максин» (1839 г.) и французская кадриль по учебнику Страти (1822 год). На примере круговых танцев с вращением в паре, популярных во второй половине XIX века, были разучены полька, шоттиш, полька-мазурка и редова, «Котильон (1848 г.) А. Целлариуса», кадриль «Парижские вариации» по Кулону (1873 г.), мазурка и её изменение от начала до конца XIX века (Л. Петровский, 1825 г., А. Целлариус, 1848 г., Н. Гавликовский, 1899 г.).

Гости продемонстрировали костюмированный показ танцев начала XX века, среди которых был танец, сочинённый легендарной балериной Анной Павловой «Павлована» (1915 г.), а также «Миньон» (Оскар Морлей, 1896 г.) и «Помпадур» (Николай Яковлев, 1899 г.).

Сегодня факультет хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова активно развивается по всем направлениям профессиональной, методической, научно-исследовательской и творческой деятельности. Четверть века факультет готовит кадры по квалификациям — «Педагог-хореограф» и «Режиссер хореограф», с 2001 года — «Педагог спортивного бального танца» и с 2018 года — «Педагог современной хореографии, исполнитель».

Выпускники нашей Академии полностью востребованы, работают и преподают во многих театрах, творческих коллективах, балетных школах и студиях, составляют преподавательский костяк ВУЗов, средне-специальных учебных заведений и колледжей искусств.

### **Список литературы:**

1. Ивановский Н. П. Бальный танец XVI–XIX веков. — Калининград: Янтарный сказ, 2004. — 206 с.
2. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец : учеб. пособие. — 2-е изд., пересмотр. — Москва: Искусство, 1987. — 382 с.
3. Танец. Поиск. Достижения. 20 лет факультету «Хореография» / Отв. ред. Д. В. Сушков. — Алматы: [б. н.], 2014. — 222 с.
4. Розанова О. И. Золотая цепь преемственности: к юбилею Н. С. Янанис // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2016. — №4. — С. 7–10.
5. Жумагалиева А. М. Теория и методика преподавания историко-бытового танца I : учебно-методическое пособие по дисциплине. — Алматы: КазНАИ им.Т. К. Жургенова, 2018. — 130 с.



*Мастер-класс по историко-бытовому танцу А. Николаевой и С. Сосницкого со студентами факультета хореографии. Фото Д. Сушкова.  
Алматы, 29 октября 2018 год*



*Учебный театр мастер-класс по историко-бытовому танцу  
А. Николаевой и С. Сосницкого со студентами факультета хореографии.  
Фото Д. Сушкова. Алматы, 31 октября 2018 год*



*Мастер-класс в АХУ им. А. В. Селезнева по историко-бытовому танцу  
по программе 3-го года обучения с Ю. Зайцевой, ст. преподавателем  
Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Алматы, 16 ноября 2018 год*

УДК 611.7 + 793  
МРНТИ 77.05.05 + 18.49.07

## **ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ КРИТЕРИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРИГОДНОСТИ АРТИСТА БАЛЕТА**

*Г. Ж. Капанова*

### **Введение**

Специфической особенностью профессии артиста балета является то, что в процессе своей творческой сценической деятельности он сталкивается со все новыми вызовами. Для решения, поставленных перед ним сценических задач, прежде всего требуется объективно оценить уровень собственной состоятельности по ряду критериев: технических, психологических, сценических и др. Реальное понимание своих сильных и слабых сторон позволит артисту балета не только наилучшим образом проявить себя на сцене, но и максимально выявить и развить новые способности. Артист балета находится всегда в творческом поиске, ведь по мнению немецкого хореографа и режиссера Дитмара Зайфферта «физическая и психическая нагрузка у всех танцующих очень велика и требует полной концентрации, умения думать и вдумываться, интуиции, впечатлительности и желания учиться» [1, с. 62].

Очевидно, что при оценивании балетной пригодности танцовщика должны рассматриваться множество факторов, формирующих индивидуальность артиста балета и его профессиональную состоятельность. Поэтому становится понятной важность изучения природы и структуры личностных качеств, и хореографических способностей: во-первых, для педагогического обеспечения их развития; во-вторых, для скорейшего достижения высокого уровня исполнительского мастерства; в-третьих, для выработки научного подхода к диагностике способностей и совершенствования профессиональных качеств.

### **Основная часть**

Поскольку оценка профессиональной деятельности артиста с точки зрения зрителей, коллег, педагогов и балетмейстеров не всегда однозначна, то объективное понимание своих физических, технических и сценических возможностей позволит решать более сложные творческие задачи. По своей сути, такой подход предполагает два взаимосвязанных элемента: комплексную оценку индивидуальных качеств исполнителя и репетиционный процесс, направленный на максимальное раскрытие его профессиональных способностей на балетной сцене.



В связи с этим критерии балетной пригодности целесообразно рассматривать интегрировано: с точки зрения анатомической пригодности, функциональной подготовленности, психологической состоятельности и сценической выразительности. Следует отметить, что сегодня оценивание балетной пригодности носит весьма компромиссный характер, из-за возросших требований к технике исполнения, которая не всегда соответствует возможностям артистов балета. И если критерии отбора абитуриентов в хореографические училища достаточно известны, то текущая диагностика профессиональной пригодности артистов балета практически не разработана или носит субъективный характер.

Существующая методика определения профессионального соответствия основана на так называемом экспертном подходе и во многом зависит от оценок руководителей театра, имеющих свои вкусы и пристрастия. С учетом вышеизложенных обстоятельств, существует необходимость создания методики комплексного оценивания подготовленности артиста балета, включающую психологические критерии.

Не менее актуальна для балетмейстеров, хореографов и педагогов оценка текущего психологического состояния артистов балета. При этом очевидно, что для решения сложных творческих задач необходимо обладать психической устойчивостью к сценическому стрессу и психологической совместимостью с партнерами, коллегами и педагогами. Понятие эмоциональной стабильности тесно связано с идеей психологического и медицинского сопровождения артиста балета в процессе его профессиональной деятельности. Причем это касается не только преодоления физических и нервных перегрузок, но и подверженности нарушениям пищевого поведения, таким как анорексия.

Если функциональные критерии балетной пригодности достаточно хорошо изучены с педагогической точки зрения, то психологические качества артиста балета, рассматриваемые в таком контексте нуждаются в более полном и всестороннем исследовании.

Для танцовщика тело является своеобразным инструментом для выражения идеи хореографа через создание пластического образа. Следовательно, артист балета вынужден постоянно работать над своими артистическими и функциональными качествами. Это выражается в поддержании надлежащего внешнего вида, развитии двигательной способности мышц и эластичности связок, в улучшении биомеханических свойств двигательного аппарата в целом. Но для того чтобы балетные движения стали осмысленными и выразительными, требуется последовательная работа не только над совершенствованием своего опорно-двигательного аппарата, который должен тонко

реагировать на все нюансы душевных состояний артиста балета, но и над своими психическими свойствами.

Танец, вид творчества, где доминирует двигательная деятельность, но ее качество зависит от скорости и музыкальной отзывчивости мышечных реакций опорно-двигательного аппарата, управляемость или неуправляемость которого зависит от подвижности психических процессов. Таким образом, морально-волевые качества исполнителя повышают эффективность работы над увеличением физической силы, повышением выносливости и подвижности, помогают в создании яркого сценического образа.

Профессиональная пригодность к танцу определяется совокупностью индивидуальных особенностей человека, влияющих на успешность освоения хореографической деятельности и эффективности ее выполнения. Она отражает реальный уровень развития профессионально важных качеств для конкретной деятельности, в нашем случае, овладением мастерством классического танца. Профессиональная пригодность определяется также уровнем психологической удовлетворенности человека процессом и результатом своего труда. Это зависит не только от самого процесса труда, но и от внешних факторов: бытовых условий, социально-психологических особенностей коллектива, уровня материального обеспечения, престижа профессии и т. д. Важное значение для чувства удовлетворенности трудом имеют возможности самоутверждения, самооценки и самосовершенствования человека.

Психологические исследования личностно-профессиональных качеств артистов балета пока весьма немногочисленны и касаются главным образом продуктивности их творческой деятельности и эмоциональных особенностей исполнителей в условиях психического и физического напряжения. В последнее время все большее внимание уделяется вопросам творческого развития личности артиста балета и профессиональной адаптации танцовщиков после ухода со сцены. Наряду с этим, такие психологические аспекты, как структура личности артиста балета, стрессоустойчивость после получения травмы, нарушения пищевого поведения или балетная конфликтология являются по-прежнему недостаточно разработанными, несмотря на их очевидную научную и практическую актуальность. На повестке дня составление психогаммы — обобщенного психологического портрета артиста балета.

Человеческое тело выразительно и способно к танцу. Но для того чтобы танец стал искусством, нужно организовать эти способности особым образом. Такая способность к мобилизации внутренних ресурсов для достижения поставленной цели во многом определяется психологическими характеристиками личности. Но для того, чтобы

нарисовать психологический портрет человека важно очертить основные личностные параметры, на которые следует опираться в исследовании.

Артист балета в процессе своей деятельности существует одновременно в двух пространствах: физическом и психологическом. Пространство физическое – безграничное реальное пространство, где человек существует как физическое тело. Психологическое пространство включает в себя все духовные и интеллектуальные проявления человеческой деятельности в самых разных сферах. Исходя из этого определения можно предположить насколько важна для артиста балета, психологическая составляющая его творчества, которую Ф. В. Лопухов называл духовным складом характера танцовщика [2, с. 174].

Развитие профессиональных качеств и продуктивности деятельности артистов балета во многом зависит также от уровня принятых личностно-профессиональных стандартов и эталонов в данной профессии. Известно, что психологические характеристики артистов балета во многом связаны с и социальным статусом «звезд» и «рядовых». У «звезд» балета они качественно иные, нежели у «рядовых» артистов, причем не только по уровню развития, но и психологическому содержанию: масштабнее и разнообразнее сложные частные способности, больше творческий и личностный потенциал, выше креативность и уровень личностно-профессиональных стандартов.

Соответственно существует определенная зависимость продуктивности творческой деятельности от психологических характеристик солистов и артистов кордебалета. Исходя из этого, малопродуктивным является такое творчество артистов балета, которое ориентировано на формальное соблюдение правил и канонов данного вида профессиональной деятельности; высокопродуктивным является творчество, ориентированное на самообразование, саморазвитие, самосовершенствование и движение к вершине мастерства. Собственно говоря, это различие в подходах во многом и обуславливает разделение исполнителей на солистов и кордебалет.

Изложенное подтверждается исследованиями А. Х. Пашиной [3, с. 112], изучавшей психологические качества у «ведущих солистов» и «рядовых артистов». Так называемые «рядовые» артисты характеризовались высокой тревожностью и эмоциональной неустойчивостью. Эти особенности эмоциональной сферы коррелировали с чрезмерной психической напряженностью, которая обуславливает трудности самовыражения и творческого перевоплощения на сцене. Как следствие этого у «рядовых» артистов выявлена некоторая эмоциональная заторможенность, чрезмерное ограничение чувств. У «ведущих солистов» тревожность была на верхнем уровне нормы или чуть выше, а эмоциональность более выражена. В свою очередь, в

категории солистов можно выделить два психологических типа личностной ориентации — экстравертов и интровертов. Соответственно, экстраверты в своих проявлениях направлены вовне, интроверты — обращены вовнутрь себя в свой внутренний мир. Возможно, экстраверты-танцовщики наиболее выразительны в партиях, связанных с выражением сильных чувств, а интроверты-танцовщики больше склонны к тонким лирическим переживаниям.

Названное деление носит весьма относительный характер, поскольку в труппе обычно присутствуют артисты в той или иной степени отвечающие характеристикам обеих условных групп «звезд» и рядовых исполнителей. Их можно определить, как корифеев, полусолистов (*demi-soliste*) или просто солистов, в отличие от ведущих солистов или балерин. Эта категория исполнителей свидетельствует о том, что психологические характеристики артистов не относятся к постоянным, раз и навсегда сложившимся факторам. Более того, способность к эмоциональному и техническому развитию, приобретенный профессиональный и жизненный опыт становится неотъемлемым условием для продвижения личности вперед, к вершинам хореографического мастерства. Напротив, психологическая инертность и отсутствие мотивации и амбиций, при прочих равных условиях не позволяют артисту кордебалета вырваться за привычный круг своего профессионального амплуа.

Известно немало случаев, когда балеринские и премьерские партии доверялись одаренным выпускникам училища, и восемнадцатилетние артисты не только справлялись с психологической нагрузкой, но и закреплялись на ведущих позициях в театре. Много примеров и того, что исполнители проходили постепенно все этапы постижения балетной профессии от работы в кордебалете до солистов высшей категории, и в результате становились настоящими звездами. В этой связи по-прежнему остается открытым вопрос о предпочтительности того или иного подхода в вопросе становления личности артиста балета, что по-видимому связано с индивидуальными особенностями психики.

Многочисленные специальные исследования показали, что успешность деятельности в экстремальных условиях, в том числе во время балетного спектакля, во многом определяется устойчивостью к стрессу. Логично предположить, что и на сцене способность противостоять его отрицательному влиянию так же обусловлена индивидуальной стрессоустойчивостью артистов балета. В публичных и ответственных выступлениях на сцене (премьеры, конкурсы, фестивали, зарубежные гастроли) у танцовщиков возникает состояние повышенного нервно-психического напряжения, обозначаемого как «сценический стресс». Такая реакция перед выходом на сцену проявляется в трех

основных формах: «полная готовность», «сценическая лихорадка» и «сценическая апатия».

Именно, на основе эмоциональной стабильности психолог Д. Н. Сосина, изучавшая эмоциональную стабильность танцовщиков на базе Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского выделила две категории артистов балета: «стрессоустойчивые» и «стрессонеустойчивые» [4, с. 451].

В условиях сценического стресса качественные особенности деятельности в разных группах испытуемых изменяются по-разному. У «стрессоустойчивых» такие показатели, как «академизм», «музыкальность» и «актерское мастерство», значимым образом не изменяются, а показатели «техничность» и «амплитуда» на спектакле (в стрессе) существенно улучшаются. У «стрессонеустойчивых» все показатели деятельности под воздействием сценического стресса значимым образом ухудшаются, и самое значительное ухудшение в таких показателях, как «музыкальность» и «актерское мастерство». Таким образом, деструктивное влияние сценического стресса у неустойчивых к стрессу артистов проявляется в том, что музыкальные акценты смещаются, движения неритмичны, нарушается динамика исполнения движения, координационная согласованность корпуса, рук и головы. Актерские партии становятся психологически пустыми. Все это значимым образом снижает качество исполнительской деятельности.

Визуальный анализ результатов показывает, что в спокойной обстановке на репетиции «стрессонеустойчивые» превосходят «стрессоустойчивых» по показателям как технических (академизм, техничность, амплитуда), так и творческих (музыкальность, актерское мастерство) составляющих исполнительской деятельности. Таким образом, по мнению Д. Н. Сосниной правомерно считать стрессоустойчивость необходимым качеством успеха исполнительской деятельности артиста балета, а психологическое сопровождение танцовщика — важным фактором профессионального становления [5, с. 462].

Целым рядом психологических факторов, влияющим на личность артиста балета, сопровождается работа в новых танцевальных коллективах, в том числе и за рубежом. В этом случае психологические проблемы у танцовщиков возникают в силу самых разных причин: незнания языка, разницы в ментальности, повышения степени самостоятельности и ответственности и много другого. Чтобы добиться успеха в другой стране от артиста балета требуется не только высокий профессионализм, уверенность в себе и готовность к внутренним и внешним изменениям.

Такая адаптация к новым условиям достигается, прежде всего, способностью конкретной личности к саморазвитию. Это подтверждается исследованиями примы-балерины Венской Оперы и Национального Будапешского театра оперы и балета, магистра искусств А. А. Таныкпаевой, изучавшей проблемы адаптации артистов балета, работающих в зарубежных труппах. По ее мнению, залогом эмоциональной устойчивости является высокая степень профессиональной самоактуализации. Понятие самоактуализации включает в себя всестороннее развитие личностного потенциала человека, максимальную реализацию всех его возможностей, реальное восприятие себя и окружающего мира, высокий уровень притязаний и нравственных качеств.

Такая способность к саморазвитию и самореализации становится базисом в приспособляемости к новым условиям. Артист балета даже в новых непривычных для себя условиях берет на себя ответственность за свои действия, решает свои проблемы без ущерба для других, достигает значительного успеха в деятельности, которая служит для нее объектом самовыражения, открыт к переменам и новому жизненному опыту. Чем раньше будет сформирована установка на саморазвитие, тем сильнее выражена будет направленность артистов балета на их профессиональную состоятельность. Происходит формирование адекватной оценки человеком своих возможностей, повышается мотивация поиска работы и умение адаптироваться к изменившимся социально-экономическим условиям [6, с. 53].

Наталья Макарова, одна из первых советских балерин, выступавших за рубежом отмечала: «вся жизнь танцовщицы — это процесс медленного познания собственного тела, его пластических возможностей и пределов. В России артиста балета окружают многочисленные репетиторы с общим вагановским методом обучения, системой единых эстетических ценностей и пристрастий. На Западе, без постоянных наставников танцовщики вынуждены постоянно индивидуально работать над собой. Первые годы эмиграции — психологически самые трудные и творчески самые интенсивные. Огромное количество новых впечатлений, знакомство с массой новых людей необычайно расширяют общий кругозор — это касается всех сторон жизни. Но основной переворот сознания приходится, конечно, на работу, условия и темп которой подталкивают исполнителя к внутренним метаморфозам и новому пониманию профессии» [7, с. 171].

Личностные новообразования, формирующиеся в ходе адаптации к новой профессиональной деятельности, способствуют изменению личности и создают основу для соответствующего развития. Адаптация

подразумевает не только приспособление, но и создание условий для последующего развития в новых условиях.

Перечисление психологических качеств в рамках профессиональной пригодности показывает разнообразие в понимании базовых характеристик артиста балета. В определенной мере это связано с плюрализмом мнений относительно целей образования ученика хореографического училища и образа будущего балетного исполнителя. Сторонники хореографической универсализации утверждают, что в данный исторический период необходим конкурентоспособный танцовщик, который является востребованным товаром на рынке услуг определенного рода (театр, кино, мюзиклы, эстрадные представления, фитнес, педагогическая деятельность, хореография в спорте и цирке). Такой танцовщик должен быстро психологически адаптироваться в новой обстановке и активно перестраиваться в зависимости от запросов рынка. Квалификационный подход предполагает постоянное совершенствование в строго заданном направлении, например, классическом танце с соответствующим психическим и морально-волевым настроем. Поборники гуманистического направления видят в артисте балета — канал трансляции культурного танцевального наследия, исполнителя, который будет в профессиональной деятельности создавать и поддерживать высокий уровень художественных требований зрительской аудитории. Соответственно каждая сторона предъявляет свою систему требований к психологическому портрету артиста балета, соглашаясь с общим перечнем знаний, умений и навыков, но смещая серьезные ценностно-смысловые акценты развития личности.

Снять острое противоречие в подходах в определенных базовых психологических характеристиках модели артиста балета, по мнению доктора педагогических наук Т. А. Филановской, помогает компетентностный подход, активно разрабатываемый последние 10–15 лет в сфере образования и воспитания специалистов [8, с. 26].

### **Результаты исследования**

Универсальная структура компетентностной психологической модели артиста балета может быть обоснована идеей природно-социально-культурной целостности человека. Исходя из этого можно выделить целый комплекс личностно-профессиональных психологических критериев. Они выражаются в следующих проявлениях:

- Готовность и способность социально взаимодействовать с обществом, с творческим коллективом, семьей, друзьями, партнерами.

- Сопряжение личных интересов с интересами творческого коллектива, уважение к окружающим, способность личности к автономии.

- Готовность и способность к конструктивному сотрудничеству, к проявлению толерантности к другой национальной культуре, религии, к социальной мобильности в диалоге культур.

- Готовность и способность управлять эмоциями и проявлять оптимизм, отзывчивость, доброжелательность, сдержанность.

- Готовность и способность к реализации интеллектуального и чувственного потенциала.

- Готовность и способность к усвоению, присвоению и трансляции нравственно-культурных ценностей, норм, образцов, идеалов, традиций культуры и искусства.

По нашему мнению, перечисленные выше личностные компетенции и психологические качества танцовщиков могли бы стать основой для выявления базовых психологических критериев балетной пригодности. Более того, становится все более очевидной необходимость психологического сопровождения артиста балета, как на этапе обучения, так и в процессе его профессиональной деятельности.

### **Список литературы:**

1. Зайфферт Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа: Учебное пособие. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2012. — 128 с.

2. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. — Москва: Искусство, 1971. — 116 с.

3. Пашина А. Х. Штрихи к психологическому портрету артистов балета // Психологический журнал, 1991. — №3. — С. 108–116.

4. Сосина Д. Н. Стрессоустойчивость как функция противостояния «сценическому стрессу» у артистов балета // Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы. Сборник статей. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014. — С. 449–457.

5. Соснина И. Г. Психологическое сопровождение образовательного процесса в хореографических учебных заведениях // Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы. Сборник статей. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014. — С. 457–463.

6. Танькпаева А. А. Проблемы адаптации отечественной балетной школы к системе западноевропейского хореографического искусства :



дисс. на соискание степени магистра искусств : 5В040900. — Алматы, 2012. — 62 с.

7. Макарова Н. Р. Биография в танце. — Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2011. — 376 с.

8. Филановская Т. А. Структура компетентностной модели выпускника высшего профессионального образования по направлению «Хореографическое искусство» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2010. — №2 (24). — С. 24–38.

УДК 792.8  
МРНТИ 18.49.09

## **ШКОЛА Б. Г. АЮХАНОВА И ЕЕ РОЛЬ В РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИИ КАЗАХСТАНА**

*А. Н. Карымбаева*

Вот уже более полувека Казахстан гордится таким детищем, как Государственный академический театр танца Республики Казахстан, созданный Булатом Аюхановым. Во времена создания ансамбль именовался как «Молодой балет Алма-Аты», название которого так и осталось в повседневном обращении среди балетного мира.

Важной отличительной чертой характера Б. Аюханова является то, что будучи яркой творческой личностью, он обладает уникальной «заразительной» энергетикой, которая побуждает других следовать его примеру – творить. Его дар состоит именно в том, что помимо умения ставить спектакли и обучать артистов, он умеет разглядеть творческую личность и неповторимую индивидуальность в каждом своем подопечном: будь то балетный артист лиричного или героического склада, либо будущий педагог-хореограф, либо балетмейстер.

О балетмейстерах следует сказать особо. Б. Аюханов сумел зажечь творческий огонь у довольно большого круга деятелей казахстанской хореографии. Его энтузиазм и трепетное служение балету передались многим балетмейстерам Казахстана, которые имели возможность работать и учиться у мастера.

Недаром из труппы Аюханова, из его «родового гнезда» вышло столько крупных балетмейстеров, которых он увлек идеей танцевального сочинительства. Скажем более определенно: Булат Газизович создал отечественную школу балетмейстеров. Это было не специальное обучение искусству балетмейстера, а лицезрение вживую зарождения новых спектаклей и концертных номеров. На примерах постановок Б. Аюханова, видя его профессионализм и смелость в претворении новаторских идей, у многих молодых артистов не могло не появиться желания творить и реализовывать свои хореографические задумки. Этой способностью заражать своим умением наделены далеко не все руководители танцевальных коллективов, где исполнители, в основном, так и остаются хорошими исполнителями. А в ансамбле Б. Аюханова многие артисты смогли проявить себя не только как танцовщики, но и как талантливые постановщики танцев и балетных спектаклей. Удивительно то, что работая в одном коллективе, каждый нашел свой почерк в режиссуре. К тому же, балетмейстерская деятельность его

учеников развернулась не только в сфере классического танца, но и в современном, и в детском, и в народно-сценических жанрах. Это ныне хорошо известные деятели режиссуры хореографии: Минтай Тлеубаев, Вакиль Усманов, Жанат Байдаралин, Вячеслав Гончаров, сестры Габбасовы, Гульнар Камалова, которые проявили себя в области хореографического сочинительства поисками новых путей в искусстве классического и современного балета, следуя дорогой своего Мастера.

С 70-х годов прошлого века в Казахстане стало широко известно имя ученика Б. Аюханова Минтая Тлеубаева (1947–2009 гг.) — лауреата премии Ленинского комсомола, балетмейстера, режиссера массовых мероприятий, заслуженного деятеля искусств РК, профессора КазНАИ им. Т. К. Жургенова. В 1967 г. он с отличием закончил хореографическое училище (класс Б. Аюханова) и стал артистом первого состава в только что созданном «Молодом балете Алма-Аты». На сцене М. Тлеубаева отличали горячий темперамент и хорошая выучка. Это был артист «с эмоциями через край». В ансамбле он исполнял индивидуальный номер в характере ритуального индийского танца «Кондо» [1]. Этот сценически яркий номер исполнял только Минтай Тлеубаев и повторить его в таком же стиле, как Минтай, никто не мог [2].

Проработав один сезон в ансамбле, он уехал учиться в Ленинградскую консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова, поступив на балетмейстерское отделение (класс Г. Алексидзе). Вернувшись в 1975 году в Казахстан, М. Тлеубаев был назначен главным балетмейстером Театра оперы и балета им. Абая. Там он создал девять балетных спектаклей и поставил балетные сцены во многих операх. Ставил он и концертные номера, как для классических исполнителей, так и для ансамблей народно-сценического жанра. Особо следует отметить роль Тлеубаева в создании детских балетных спектаклей, его системную работу по воспитанию эстетического вкуса юных зрителей. Он осуществил ряд блестящих балетных миниатюр для учебного концертного репертуара в АХУ им. А. В. Селезнева. Его концертные номера «Королевские пингвины» и «Маленькая ночная серенада» стали обязательным компонентом в сценической практике у учащихся младших классов.

Обладая уникальной способностью легко и эффективно работать с большой массой исполнителей, М. Тлеубаев режиссировал широкоформатные представления, посвященные юбилейным празднествам Республики Казахстан. Личностная харизма Тлеубаева в общении с людьми сказалась в его педагогическом даре. Будучи профессором кафедры «Режиссуры хореографии» КазНАИ им. Т. К. Жургенова, он воспитал ряд ярких балетмейстеров.

Но среди многих граней творческой природы Тлеубаева приоритетной была всегда балетмейстерская деятельность. Несомненно, еще во время работы с Б. Аюхановым, у М. Тлеубаева зажглась та искра балетмейстерского таланта, которая позволяет осуществлять на сцене свои творческие замыслы, когда ощущаешь возможность мыслить неординарно. И он целенаправленно культивировал в себе эту искру, и потому его яркая и многогранная творческая жизнь оставила большой след в хореографии Казахстана.

Вакиль Усманов — выпускник АХУ им. А. В. Селезнева класса Б. Аюханова. В своем карьерном росте он достиг звания профессора Европейской академии балета «Санкт-Пельтен» (Австрия), стал лауреатом Международных конкурсов балетмейстеров. А когда-то на выпускном концерте он исполнил роль Шега в балете «Кыз-Жибек», поставленном Б. Аюхановым в 1967 г. в стенах училища. В. Усманов был задействован в репертуаре ансамбля «Молодого балета», являясь также исполнителем сольного номера «Утро оленя» Р. Губайдуллина, который был поставлен на его артистические данные [2]. Проработав в ансамбле один сезон, В. Усманов уехал учиться в Москву, поступив в ГИТИС на режиссерское отделение. По окончании его он занимал должность художественного руководителя сначала в АХУ им. А. В. Селезнева, а потом и в хореографическом училище в Москве. В 2014 году на сцене «Астана-опера» В. Усманов поставил двухактный балет на муз. Г. Жубановой «Карагоз» по одноименной повести М. Ауэзова, являясь автором либретто, хореографом и режиссером-постановщиком. В. Усманов — автор идеи и сценария проекта «Нуриев навсегда...». В настоящее время мастер живет и работает в Австрии, достойно представляя отечественную хореографическую школу за рубежом.

Байдаралин Жанат Курембаевич (1950 г. р.) — яркий танцовщик, неординарная личность. В поставленном Аюхановым концертном номере «Баба-Яга» на муз. М. Мусоргского из цикла «Картинки с выставки» Байдаралин запомнился зрителям образом озорной Бабы-Яги в экстравагантном наряде с надписью на спине «Береги лес!» Проработав в «Молодом балете Алма-Аты» три года, он тоже ощутил тягу к постановочной деятельности. Увлечшись ею, он уехал учиться в ГИТИС балетмейстерскому мастерству. По приезду в Алма-Ату занимался активной режиссерской деятельностью: поставил трехчасовое театрализованное представление «Манас» и принял участие в проекте церемонии открытия Олимпийских игр в Москве 1980 года. Он сам создавал музыку к своим постановкам, ставил концертные номера в хореографическом училище.

Ж. Байдаралин — один из первых хореографов в Казахстане, который стал работать в направлении современной хореографии.

Новаторскую смелость в осуществлении своих балетмейстерских замыслов он приобрел, вероятнее всего, в «Молодом балете Алма-Аты» в годы интенсивного роста ансамбля. Он видел изнутри и всю систему организаторской работы Аюханова при функционировании камерного балета. Спустя годы, Байдаралин создаст свой коллектив «Кипчак-Дэнс». Но, к сожалению, труппа просуществовала недолго. В 2001 году Ж. Байдаралин уехал в США, где со своей женой Верой Курмашевой — артисткой «Молодого балета Алма-Аты» — открыл балетную студию. По рассказам современников, его балетмейстерский почерк поначалу был очень схож с хореографической лексикой Б. Аюханова, но в полной мере Байдаралин нашел себя в стилистике современной хореографии и организаторской деятельности в проведении театрализованных представлений. В интервью с С. Байгалиевым в проекте «Казахстанцы в Америке» Ж. Байдаралин сказал: «Я одним из первых в Казахстане начал заниматься современной хореографией. Современная хореография — это большой и сложный мир, это отображение того, что происходит вокруг нас, за этим следует все: и образование, и литература, и философия, и история» [3].

В Казахстане широко известно имя Гончарова Вячеслава Андреевича (1951 г. р.) — балетмейстера, режиссера-постановщика государственных мероприятий, профессора КазНАИ им. Т. К. Жургенова. Свою артистическую карьеру он начинал и закончил в ансамбле «Молодой балет Алма-Аты». Позднее В. Гончаров некоторое время занимал пост художественного руководителя в АХУ им. А. Селезнева. Окончив в 2002 году обучение на кафедре «Режиссура хореографии» в мастерской народного артиста РК З. М. Райбаева в КазНАИ им. Т. К. Жургенова, В. Гончаров стал ставить спектакли в ГАТОБ им. Абая. Его балетный спектакль «Время Ре» на музыку композиторов Ф. Глассе, В. Моцарта, А. Шнитке, Д. Шостаковича, Б. Куле и Сент-Пре (2004) поставлен в стиле неоклассической хореографии. «Спектакль объединил в себе поиски, как в области классического танца, так и в области современного выразительного танца» [4]. Балет интересен своей идеей и глубиной чувств. Автором либретто выступил Д. Накипов — артист балета, поэт, сценарист. По сюжету спектакля каждая нота олицетворяет собой меняющееся время, где нота «ля» — создание мира, а «ре» — кривизна современной жизни. В ГАТОБ им. Абая В. Гончаровым поставлены и такие спектакли, как «Чудесный мандарин» Б. Бартока (2003), «Адам» К. Шильдебаева (2007), а также танцы к опере «Томирис» А. Серкебаева. Кроме того, В. Гончаров осуществил ряд постановок на сцене Национального театра оперы и балета им. К. Байсеитовой: «Алкиса», «Қыс қиялы» на музыку Р. Салаватова (2006), «Вечный огонь» на музыку С. Еркимбекова (2010) [5]. Сценическая деятельность в

коллективе Б. Аюханова наложила определенный отпечаток на дальнейшее балетмейстерское творчество В. Гончарова в поисках своего хореографического почерка как неоклассика.

Из молодой балетмейстерской «поросли» «творческого сада» Аюханова назовем Камалову Гульнар Алдамуратовну (1973 г. р.). Она училась у Б. Аюханова и Р. Унгаровой в АХУ им. А. В. Селезнева. Закончив в 1992 году училище, стала солисткой балета ГАТТ РК. Как балерина она отличается изысканностью вкуса, изяществом танца и интеллектом. В стиле неоклассической хореографии ею был поставлен спектакль «Мастер и Маргарита» на музыку И. Корнелюка. Этот балет насыщен интересной хореографией, в спектакле нет «пустых» моментов, как это бывает, когда не хватает хореографической лексики. Этим постановка Г. Камаловой схожа с постановками Б. Аюханова. «Хореография Гульнар Камаловой — это совершенно неожиданный сюрприз на просторах балетмейстерского искусства во всем мире! Ее оригинальная хореография, музыкальность, продуманное драматургическое развитие действия подарили долгую жизнь ее творению», — отзывается о спектакле своей ученицы Б. Аюханов [6, с. 64]. Спектакль Г. Камаловой имеет большой успех у зрителей Казахстана. Журналист Айгуль Сартбаева в своем блоге выразила свое восхищение творению молодого балетмейстера: «Сильная вещь, у маэстро есть талантливая ученица, запомните это имя, хореограф Гульнар Камалова! Смотришь не только красоту хореографии, техничность и художественность исполнения, но и погружаешься в иной мир. Это истинный театр. Этот блестящий балет полон аллюзий для образованного зрителя» [7]. Б. Аюханов и казахстанские зрители надеются на продолжение ее успешной балетмейстерской деятельности.

В 1994 году в Алматы была открыта Высшая Школа Хореографии (впоследствии ставшая факультетом в КазНАИ им. Т. К. Жургенова), где Б. Г. Аюханову предстояло обучать балетной режиссуре заслуженных артистов РК Т. О. Изим, Г. Ю. Саитову, Л. Альпиеву, а также Л. В. Ким и сестер Гульмиру и Гульнару Габбасовых. Мастер писал тогда: «Хорошо себе представляю ответственность за первый в истории курс режиссеров балета в рожденной ВШХ, когда будущее моих студентов зависит и от меня. Я не собираюсь их учить, а постараюсь на примере своего творческого, жизненного опыта открыть им горизонты творчества» [8, с. 108]. До учебы у маэстро они уже имели достаточный артистический опыт в национальной хореографии, и обучение под руководством профессора дало им новый импульс в их творческой деятельности. Б. Аюханов с щедростью передал им свой балетмейстерский опыт.

Изим Тойган Оспановна (1951 г. р.) — заслуженная артистка КазССР, профессор, кандидат искусствоведения, педагог-хореограф, балетмейстер. Протанцевав на сцене 27 лет в амплуа характерной танцовщицы в ансамблях «Сазген» и «Алтынай», дальнейшую свою творческую жизнь посвятила изучению и развитию казахского танца. Успешно преподавала его в Республиканском эстрадно-цирковом колледже им Ж. Елебекова. Большой сценический опыт, любовь к казахскому танцу, знание традиций народа и пытливый ум позволили ей глубоко изучить историю бытования и семантику основных движений национального танца.

Годы учебы в мастерской Б. Г. Аюханова расширили горизонт ее балетмейстерского мастерства. Т. Изим поставлено много казахских концертных номеров в разных коллективах Республики. Активную балетмейстерскую деятельность она вела в народном ансамбле танца «Кокшетау». В настоящее время профессор Т. Изим плодотворно занимается научной и преподавательской деятельностью в Казахской Национальной Академии Хореографии, пользуясь заслуженным уважением коллег и студентов. К концерту, посвященному 80-летию Б. Аюханова, который прошел в Алматы и Астане осенью 2018 года, Т. Изим организовала встречу Б. Г. Аюханова с молодыми деятелями балетной культуры Казахстана.

Саитова Гульнара Юсуповна (1952 г. р.) — заслуженная артистка РК, профессор Казахской Национальной Академии Хореографии, кандидат искусствоведения. В прошлом солистка, а позднее балетмейстер Государственного уйгурского театра музыкальной комедии им. К. Кужамьярова, где ею поставлены многочисленные танцы в драматических спектаклях, сольные концертные программы для солистов театра, спектакль «Тавут». Много постановок Г. Саитова осуществила в Государственных ансамблях «Салтанат» и «Алтынай», «Гульдер», в театре танца «Наз», а также поставила танцевальные сцены в драматических спектаклях Казахского Академического театра им. М. Ауэзова и Театра юного зрителя им. Г. Мусрепова. В 1992 году силами артистов Уйгурского театра во главе с Г. Саитовой при театре был создан танцевальный ансамбль «Рухсара», который является гордостью Уйгурского театра им. К. Кужамьярова. Большой вклад в развитие восточного танца внесла педагогическая деятельность Г. Саитовой во время работы в АХУ им. А. В. Селезнева и Республиканском эстрадно-цирковом училище им. Ж. Елебекова. В репертуаре танцовщицы Г. Саитовой насчитывалось более сорока концертных номеров: казахские, уйгурские, таджикские, арабские, индийские и другие танцы, «но особенно ей нравятся узбекские танцы, узбекская лирическая классическая музыка» [9]. Недаром, во время обучения в ВШХ, в 1997

году Б. Аюханов дал возможность Г. Саитовой выступить в качестве консультанта при постановке узбекских танцев, а также доверил ей поставить финал в балетном спектакле «Проделки Насреддина» на музыку Ю. Сулеймана. Этот спектакль Б. Аюханов ставил на труппу Ташкентского Государственного Большого академического театра оперы и балета им А. Навои, и для Г. Саитовой это был неоценимый опыт в деле танцевальной режиссуры. Вспоминая о годах учебы в мастерской Б. Аюханова она вспоминает: «Я ему очень благодарна. Булат Газизович поддерживал меня в самые счастливые и трудные моменты моей жизни. Ощущая его твердое плечо, я смогла многое выдержать. Он говорил: «Что бы ни произошло в твоей жизни, когда тебе очень плохо, слушай музыку и твор» [9].

Научная деятельность профессора Г. Ю. Саитовой связана с историей становления и развития уйгурской танцевальной культуры.

Ким Лариса Валентиновна (1958 г. р.) — главный балетмейстер Государственного республиканского академического корейского театра музыкальной академии, кавалер ордена «Достык II», а также заведующая кафедрой «Педагогика хореографии», профессор КазНАИ им. Т. К. Жургенова. Ее постановками значительно пополнился репертуар корейского театра, а на счету огромное количество различных театрализованных постановок и концертов. После окончания обучения, Л. Ким была приглашена Б. Аюхановым в ГАТТ РК в качестве балетмейстера-постановщика, где поставила такие балеты как «Рондо-венетиано» на музыку Г. Генделя и А. Моцарта, «Океанополис» на музыку Скъюбена, «Страницы личной жизни» на музыку Ф. Шопена и ряд концертных номеров. Как умелого организатора Л. Ким приглашал М. Тлеубаев работать «сопостановщиком социально-значимых концертных мероприятий» и масштабных государственных проектов [10, с. 149]. О своем учителе Лариса Ким говорит с большим пиететом: «С годами по истечении многих лет приходит осознание того, какую роль в моей жизни и творческой судьбе сыграла встреча с выдающейся личностью современности Булатом Газизовичем Аюхановым. Сложно в нескольких строках описать всю бурю чувств и эмоций, которую я испытываю при имени этого великого мастера. Обучая нас (как руководитель курса первого выпуска балетмейстеров КазНАИ им. Т. К. Жургенова) помимо каких-то прикладных знаний, умений и навыков он учил нас не бояться трудностей, иметь и уметь отстаивать своё мнение, ценить и поддерживать истинные таланты, правильно расставлять приоритеты и многое другое, чего нет в учебниках. Сегодня я с уверенностью могу сказать, что без этой знаковой для меня встречи, я бы не состоялась, как балетмейстер и творческая личность. Он подарил мне веру в себя! Спасибо, мастер!» [11].



Альпиева Лейла (1974 г. р.) — заслуженная артистка РК, ученица Б. Аюханова и Р. Унгаровой в АХУ им. А. В. Селезнева, дипломант конкурса им. Майи Плисецкой в Санкт-Петербурге (1994), лауреат международного конкурса в Варне, международного конкурса в Будапеште им. Рудольфа Нуриева (1996), лауреат премии «Тарлан-2000». С 1996 по 1997 и с 1999 по 2000 года она выступала солисткой Национального театра оперы и балета в Братиславе и с 2000 года — прима-балериной балета ГАТОБ им. Абая (репетитор Л. Г. Рудакова). Ко всем балетным конкурсам Альпиева готовилась исключительно со своим учителем Б. Аюхановым, понимая эффективность преподавания мастера и его ценных замечаний. Надо сказать, что к одному из конкурсов Б. Аюхановым для Лейлы была поставлена хореографическая юмореска «Секретарша» на музыку А. Шнитке. Яркий, динамичный и очень техничный номер запомнился многим зрителям, который доньше исполняется ведущими солистками балета в ГАТТ РК. Свою карьеру Л. Альпиева посвятила исполнительскому мастерству на сцене, протанцевав практически все главные партии классического балетного репертуара: «Могу сказать, что за свою сценическую жизнь я воплотила все образы, которые хотела. У меня нет ощущения незавершенности», — сказала в одном из интервью Л. Альпиева [12].

После завершения блестящей артистической карьеры балерина уехала в Гонконг, где открыла Русскую Балетную Школу, передавая свой опыт юным танцовщицам. Нельзя не порадоваться за расширение географии педагогических и балетмейстерских уроков школы Аюханова.

Сестры Гульмира и Гульнара Габбасовы (1968 г. р.) — талантливые представительницы среднего звена школы Б. Аюханова. После учебы на народном отделении в АХУ им. А. В. Селезнева они с 1988 по 1994 год проработали артистками в государственном ансамбле «Салтанат». В 1994 году их пригласил Б. Аюханов работать в «Молодой балет Алма-Аты», сначала для исполнения как классических балерин, что подтвердило высокое умение Б. Аюханова работать с артистами, перепрофилируя их из амплуа характерных танцовщиц в балерин классического танца. Как творчески интересных личностей, Аюханов взял их на свой курс. Ими поставлено более 20 спектаклей в жанре танцтеатра, а также большое количество концертных номеров в стиле контемпари. Наиболее яркие из них — «Геометрия чувств», «Собаки женского пола», «Время», «Тамыр», «Соседки», «История одной женщины», «Иллюзия любви или...», «Три цвета» «Чувства», «Подиум», «Капля счастья» и др. Спектакли сестер пользуются успехом у алматинских зрителей. «Дуэт сестер Габбасовых занимает значимое место в танцевальном искусстве Казахстана. Они никогда не танцуют один и тот же спектакль дважды одинаково, их главный принцип — в основе любого действия всегда лежит

импровизация» [13]. По словам Гульмиры и Гульнары Габбасовых, свой путь в хореографии они определили, работая в коллективе у Б. Аюханова и учась у мастера в институте: «Безусловно, свои знания мы получили в мастерской Аюханова. Он привил нам умение слышать музыку, ставить хореографию предельно музыкально; научил нас работать как режиссеры, то есть режиссировать свои даже трехминутные танцы – чтобы это был разговор под музыку; поделился секретами педагогической работы с исполнителями, чтобы находить их лучшие ресурсы, видеть в каждом артисте индивидуальность. Это свойственно именно Аюханову – раскрыть артиста в человеке. И самое главное – он нам доверил свой коллектив, чтобы мы могли осуществить на практике свои постановки. Это дорогого стоит. Благодаря коллективу ГАТТ РК и самому Аюханову, мы зарекомендовали себя как балетмейстеры современной хореографии на хореографическом пространстве не только Казахстана, но и за рубежом. За что ему большое спасибо и низкий поклон» [14].

Итак, все шесть выпускниц мастерской Аюханова за 20 лет после выпуска заняли свою особую нишу в культуре Казахстана, обогащая ее творческими достижениями в разных жанрах хореографического искусства.

Нельзя не сказать и о том, что в коллективе Б. Аюханова выросло целое поколение замечательных педагогов-репетиторов. Вот их имена: народная артистка Казахстана С. Е. Нурсултанова, заслуженные артисты Казахстана Н. Л. Гончарова, Р. И. Унгарова, С. И. Тихонов, Б. Ешмухамбетов, заслуженные артисты РК Г. А. Михалева, Р. И. Мусин, М. О. Тукеев, заслуженные деятели РК Г. Ш. Гафурова, С. Ю. Кокшинова, а также Г. А. Тлесбаева, А. Н. Тургинбаева. Приобретя большой артистический стаж и многолетний опыт исполнительского мастерства в коллективе Б. Аюханова, они являются достойными преемниками своего учителя, передавая свой опыт и знания подрастающему поколению артистов балета. Многие получили высшее хореографическое образование на факультете «Хореография» КазНАИ им. Т. К. Жургенова. Наряду с фундаментальным образованием, они вобрали в себя все многолетние профессиональные замечания и требования Б. Аюханова, и потому общей приметой их работы в качестве педагогов-репетиторов стали:

- строгая дисциплина в зале;
- требование академического стиля исполнения от учеников и артистов;
- высокое техническое мастерство;
- художественный подход к созданию сценических образов непосредственно уже с репетиций, не позволяющий работать формально, в «черновом формате».

Все эти требования они постоянно слышали от своего наставника Б. Аюханова с юных лет и на этапе их деятельности в качестве педагогов-репетиторов они стали краеугольными в их работе со своими учениками.

Огромное число артистов балета мирового масштаба по праву можно отнести к ученикам Б. Аюханова. Многие выпускники АХУ им. А. Селезнева, получив профессиональные основы обучения, приобрели неоценимый опыт высшего сценического мастерства именно в коллективе Аюханова. Это подтверждается большим спросом на артистов «Молодого балета» по всему миру. В их числе Н. Пивницкая, К. Дукарт, К. Амирова, М. Эйхвальд, Л. Альпиева, Ю. Цой, И. Комаренко, А. Солонская, М. Онейл, А. Шереметьевская А. Таныкпаева, Е. Дерябин и многие-многие другие. К слову сказать, некоторые танцовщики, работая за рубежом, когда приезжают в отпуск в Алматы, стараются позаниматься тренажем у Б. Аюханова, чтобы «подтянуть» вращения, прыжки и мелкую технику.

Артистов балета, которые реализовали свой талант в родной стране и коллективе ГАТТ за его полувековой срок существования очень много. По праву мы должны отметить имена заслуженных деятелей РК и выдающихся солистов ансамбля: Н. Гончарова А. Семьянов, Т. Анюшенко, А. Тягунов, О. Аксенова, В. Курмашева, Г. Ситаков, Ш. Мусаханова, И. Ахметшин, С. Бигабилова, Н. Чичинина, А. Ниязбеков, С. Тихонов, Г. Михалева, Г. Гафурова, К. Каражанов, Р. Мусин, И. Рыбина, С. Кокшинова, К. Жулмурзина, А. Тургинбаева, Л. Лыгина, Г. Камалова, и мн. др. Из молодых исполнителей отметим Ж. Кушербаеву, К. и Е. Утеповых, Е. Оспанова, А. Усембаеву, Ю. Шакирова, А. Мукашеву, Ю. Моисееву, Д. Акенева, М. Оралбаева, М. Касымова, И. Аухадиева, А. Бурлову и других талантливых артистов. Становление этих артистов, как профессионалов большой сцены, происходило непосредственно под влиянием творчества Б. Аюханова, его требований и методов преподавания. Каждый исполнитель в коллективе нашел свое амплуа и реализовался как полноценный балетный артист.

Школа Булата Аюханова — своего рода «кузница» по созданию виртуозных танцовщиков, умелых педагогов и выдающихся балетмейстеров.

Такая многопрофильность — редкое по своей многогранности явление, а для всей нашей культуры — предмет особой гордости, ибо без талантливых последователей любое искусство обречено на застой.

Лидерские качества, строгие требования профессионализма, развитие индивидуальности у артистов, постоянный поиск новых путей в своем искусстве, умение жить и творить «в ногу со временем» — все это способствует долголетию и процветанию коллектива Б. Аюханова. Свой огромный творческий опыт маэстро передает многочисленным ученикам, продолжающим его дело, благодаря чему созданный им театр радуется зрителей уже на протяжении полувека.

### Список литературы, источников:

1. Карымбаева А. Н. Беседа с Б. Г. Аюхановым, — Алматы, 2018. — 21 фев. Личный архив автора.
2. Карымбаева А. Н. Беседа с Н. Л. Гончаровой. — Алматы, 2018. — 21 фев. Личный архив автора.
3. Байгалиев С. Казахстанцы в Америке. Жанат Байдаралин [Электронный ресурс] / Esquire. — Алматы, 2016. — Режим доступа: <https://esquire.kz/kazahstants-v-amerike-zhanat-baydaralin-horeograf/>, свободный.
4. Жумасеитова Г. Т. Основные тенденции в развитии балета ГАТОБа им. Абая на пороге XXI века // Вестник КазНУ. — Алматы, 2010.
5. Карымбаева А. Н. Беседа с В. А. Гончаровым. — Алматы, 2019. — 13 март. Личный архив автора.
6. Аюханов Б. Г. Витражи балета или па-де-бурре по жизни. Книга 1. — Алматы: [б. и.], 2013. — 384 с.
7. Сартбаева А. Театр танца Булата Аюханова. Премьера одноактного балета «Скифы. Южная ночь» [Электронный ресурс] Алматы, 2017. — Режим доступа: <https://yvision.kz/post/763232?category=Культура>, свободный.
8. Садыкова А. А. Крылья востока. / А. А. Садыкова // Хореографическое искусство XXI века: теория, практика и перспективы развития: сборник научных статей международной научно-практической конференции, КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2014. — С. 150–157.
9. Аюханов Б. Г. Биография чувств. — Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. — 336 с.
10. Цхай А. С. Творческая деятельность балетмейстера Л. В. Ким в контексте хореографического искусства Казахстана // Хореографическое искусство XXI века: теория, практика и перспективы развития : сборник научных статей Международной научно-практической конференции, КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2014. — С. 145–149.
11. Карымбаева А. Н. Беседа с Л. В. Ким. — Алматы. — 2019. — 30 марта. Личный архив автора.
12. Лейла Альпиева: «Балет — жестокое искусство» [Электронный ресурс] — Алматы, 2009. — Режим доступа: <https://tengrinews.kz/news/leyla-alpievabalet-jestokoe-iskusstvo-25957/>, свободный.
13. Даукишева А. Т. Роль творческого вклада сестер Габбасовых в развитие современной хореографии в Казахстане // Хореографическое искусство XXI века: теория, практика и перспективы развития: сборник научных статей международной научно-практической конференции, КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2014. — С. 139–145.
14. Карымбаева А. Н. Беседа с Гм. Н. Габбасовой. — Алматы, 2019. — 30 март. Личный архив автора.

УДК 782.91  
МРНТИ 18.41.51

## **СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПИАНИСТА НА ФАКУЛЬТЕТЕ ХОРЕОГРАФИИ КАЗНАИ ИМ. Т. К. ЖУРГЕНОВА**

*И. Г. Козлова*

Если обратиться к истории, то можно отметить, что многие десятилетия понятие «Концертмейстер» обозначало музыканта, руководившего оркестром. Концертмейстерство как отдельный вид исполнительства, появился во второй половине XIX века, когда большое количество камерно-инструментальной и песенно-романсовой музыки потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Специфика работы концертмейстера состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных художественных специальностей, и в этом смысле он должен быть универсальным музыкантом.

Работа концертмейстера на факультете хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова включает в себе творческую и педагогическую деятельность. Музыкально-творческие аспекты проявляются в работе со студентами любых специальностей.

Мастерство концертмейстера очень специфично. Оно требует от пианиста высокого профессионализма, разносторонних музыкально-исполнительских способностей и применения знаний по различным предметам: истории музыки, теории, гармонии, полифонии, анализа музыкальных произведений.

Специфика концертмейстера хореографии представляет собой весьма ответственную сферу деятельности музыкантов, призванных участвовать в повседневной творческой работе балетмейстеров-постановщиков и педагогов. Концертмейстер хореографии должен владеть обширным репертуаром как классической зарубежной, так и русской и современной музыки.

### **Особенности:**

1. Значимость профессии концертмейстер в работе со студентами на факультете хореографии.
2. Роль концертмейстера в приобщении студентов к музыкальному искусству и музыкальной культуры в целом.
3. Особенности работы концертмейстера на факультете хореографии.
4. Технология подбора музыкальных произведений для различных дисциплин.

5. Музыкальный репертуар концертмейстера на предметах композиция классического танца и основы режиссуры.

На занятиях хореографии студенты приобщаются к произведениям классической, современной, народной музыки. Через слушание музыкальных произведений формируется их музыкальная культура, музыкальный слух, образное, ассоциативное мышление, что помогает им при сочинении хореографических композиций. Успех в этом процессе зависит от того насколько выразительно, эмоционально, художественно-ярко и стилистически верно концертмейстер исполнит то или иное произведение.

Чтобы достичь желаемого результата в творческом тандеме с педагогом, концертмейстеру нужно обладать определенными знаниями и умениями и прежде всего: научить студентов слышать и слушать музыку, понимать ее, развивать эмоциональное восприятие музыки, верно интерпретировать содержание музыки, тем самым помогать и содействовать в творческой работе педагога.

Ниже рассмотрим работу концертмейстера на факультете хореографии КазНАИ им. Т. К. Жургунова по следующим дисциплинам:

1. Композиция классического танца.
2. Основы режиссуры.

### **Композиция классического танца.**

Занятие хореографии от начала и до конца строится на музыкальном материале. В этом большую роль играет работа концертмейстера.

Концертмейстер на занятиях «Композиция классического танца» вводит студента в мир музыки не только воспроизведением музыкального материала, но и знакомит с творчеством композиторов, с определенными стилистическими особенностями различных направлений музыки, характеристикой эпох и жанров музыки.

А) Проигрывание музыкального произведения

Б) Анализ музыкального произведения (Форма, тематический материал, фактура-гомофонная, полифоническая, размер, темп, ритм, динамика, характер, эмоциональное настроение, образ, программность.)

В) Творчество композитора, в каком стиле выдержанно произведение.

Г) С эпохой Барокко студенты знакомятся на материале музыки композиторов И. С. Баха, Г. Генделя. С классической эпохой — Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен. Романтизм представлен музыкой Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа. С русской — М. Глинка, П. Чайковский. Импрессионизм — К. Дебюсси, М. Равель. Советской — А. Хачатурян, Д. Шостакович, С. Прокофьев, Т. Хренников.

Отталкиваясь от музыкального материала, студент, владея определенной информацией, сочиняет хореографические композиции в правильном направлении, создавая образ, характер и соответствующую лексику, учитывая строение мелодического рисунка, музыкальных фраз, акцентов, темпо-ритма, динамические контрасты.

### **Основы режиссуры.**

Этот предмет для студентов специальности «режиссер-хореограф» имеет особое значение. Задачи перед студентом стоят непростые. Сочинение композиций полифонического плана (инвенции И. С. Баха). Гротесковые образы, импрессионизм, трагедия, комедия — задача концертмейстера, с помощью музыки воплотить поставленные цели совместно с педагогом — используя свои профессиональные знания.

Предмет основы режиссуры имеет свои особенности в подборе музыкального материала, не только фортепианной литературы, но и тематика заданий требует объемного, оркестрового звучания — для этого существуют фонограммы, где концертмейстер помогает студенту в выборе композитора, произведений, соответствующих тематики задания.

В своей профессиональной деятельности концертмейстеру на факультете хореографии постоянно приходится выступать в роли исполнителя. Поэтому ему необходимо не только свободное владение инструментом и музыкальной литературой, но и умение донести музыкальный материал студенческой аудитории.

Подбор музыкального материала осуществляется в соответствии с программными требованиями. Технология подбора музыкальных произведений базируется на глубоких знаниях концертмейстера, и предполагает:

А) Знание школ и направлений музыкального и танцевального искусства.

Б) Знание хореографической терминологии (в частности на французском языке).

В) Структуру урока.

Г) Концертмейстер должен владеть определенным композиторским навыком: импровизации, умение сделать фактурные преобразования в тексте, сменить темп, не нарушая законов стиля.

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло читать с листа, на ходу подстраивать произведение по требованиям педагога. И здесь верными ориентирами становятся понимание основных принципов взаимосвязи хореографии и музыки.

Для успешной организации такого процесса обучения, необходима четкая координация совместных образовательных действий педагога и концертмейстера, организации их творческого взаимопонимания.

### **Рекомендуемый музыкальный материал.**

- П. И. Чайковский «Детский альбом» («Сладкая греза», «Баба-яга», «Новая кукла»  
 Р. Шуман «Детские сцены», «Альбом для юношества»  
 М. П. Мусоргский «Картинки с выставки» («Баба-яга»)  
 А. И. Хачатурян «Андантино».  
 Г. Ф. Гендель. Сюиты.  
 И. С. Бах. Инвенции двухголосные, Прелюдии из ХТК  
 И. Гайдн. Сонаты для фортепиано  
 В. А. Моцарт. Сонаты для фортепиано.  
 Л. Бетховен. Сонаты для фортепиано.  
 Ф. Шопен. Ноктюрны, Вальсы, Мазурки, Прелюдии.  
 Ф. Шуберт. Экспромты.  
 Ф. Лист. Утешения, Ноктюрн «Грезы любви».  
 К. Дебюсси. Снег идет, Девушка с волосами цвета льна, Лунный свет.  
 П. И. Чайковский. Времена года.  
 М. И. Глинка. Пьесы.  
 Д. Д. Шостакович. Прелюдии.  
 С. С. Прокофьев. Пьесы.

### **Список литературы:**

1. *Безуглая Г. А.* Концертмейстер балета : Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром : учеб. пособие для студентов вузов. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. — 218 с.
2. *Мессерер А. М.* Уроки классического танца. — Санкт-Петербург: Лань, 2004. — 400 с.
3. *Мироедова М. И.* Перспектива профессионального роста концертмейстера хореографии // Дополнительное образование. — 2000. — №9. — С. 33–34.
4. *Ревская Н. Е.* Музыкальное оформление урока классического танца. — Санкт-Петербург: Союз художников, 2010. — 91 с.



УДК 793.38  
МРНТИ 18.49.45

## **ПРОБЛЕМЫ СОСТОЯНИЯ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ В КАЗАХСТАНЕ**

*Р. В. Минаханов, Г. Ю. Саитова*

### **Введение.**

Бальные танцы XX века сложились на основе европейского танца, в который на рубеже XIX–XX веков вдохнула новую жизнь африканская и латиноамериканская музыкальная и танцевальная культура. Международный авторитет, достигнутый без особой пропаганды, является естественным результатом признания современных бальных танцев в качестве великолепного вида спорта и развлечения. Соревнования в этом виде спорта вызывает интерес практически во всех странах мира.

Бальные танцы в Казахстане в конце 1960-х годов, а в 1989 году вошла в состав Ассоциации СССР, став членом IDSF. В 1991 году после распада Советского Союза, Ассоциация Бального Танца Казахстана стала самостоятельным членом IDSF, а в 1992 году Министерство Туризма и Спорт Казахстана учредило Федерацию Спортивного Танца Республики Казахстан. Федерация спортивного бального танца Республики Казахстан» одна из первых в Азии получила признание национального олимпийского комитета. ФСТ РК, на основе рекомендаций IDSF разработало и утвердило Правила и Положения, определяющие спортивную классификацию и регламент соревнований [1]

В ходе развития спортивно-бального танца в Республике, начиная середины XX века до независимости, существуют ряд проблем, которые мешают дальнейшему развитию и утверждению его позиций на мировой арене. Мы, разделяем мнение тренера Камала Бердиева, что «ситуация, связанная с современными спортивными бальными танцами в Казахстане двоякая. С одной стороны, есть большие успехи — высокие достижения и почетные награды, которые завоевывают представители Республики, есть общая тенденция возрастающего интереса к бальному танцу... С другой стороны, если взять сухую статистику, то танцующих детей, да и самых юных атлетов сегодня меньше, чем несколько десятилетий назад» [2].

### **Обзор литературы.**

Научный интерес для исследования представляют научные труды И. В. Пуляевой, В. В. Матвеева, С. В. Шашкиной. Рассматривая теорию и

методику преподавания спортивно-бального танца использовались учебники Т. В. Тереховой, А. Т. Исалиева, рукопись Е. С. Моисеева. В процессе разработке ключевых вопросов были использованы работы А. Т. Курманбаевой, В. Н. Федорова, В. М. Исакова.

### **Основная часть.**

Рассмотрим основные события, которые произошли за последние годы в области спортивно-бального танца. Например, в 2018 году прошла «Международная Танцевальная Олимпиада Казахстана 2018» (Астана). В рамках международной танцевальной олимпиады прошли: «Грант При» по спортивно-бальным танцам (Открытый Кубок) и Международный турнир по Пара Танцам (спортивно-бальный танец на колясках); Открытое первенства АФСТ РК «Astana Open Championship» на котором Владимир Виценко и Екатерина Ким заняли первое место в категории «Юниоры 2 La» открытый класс, (Караганда) тренеры Вилен Солодкий, Елизавета Солодка; Международный чемпионат по спортивно-бальным танцам.

Важным событием 2019 года стал Конгресс для тренеров и судей, а также аттестация членов судейской коллегии АФСТ РК, состоявшийся 16 декабря в здании Отческого центра Назарбаев Университет. В программу Конгресса входили лекции по латиноамериканской и европейской танцам – лектор, Владимир Тарасенко, кандидат педагогических наук Вице-президент Челябинской областной федерации танцевального спорта, судья Всероссийской категории по танцевальному спорту. Председатель аттестационной комиссии тренеров.

Накануне Конгресса прошел Кубок Республики Казахстан в возрастных категориях «Юниоры-2» и «Молодежь» среди которых можно отметить чемпионом «Юниоры-2» (Стандарт) Артем Ильчев и Полина Сегаль тренеры Керил и Ксения Акатьевы (Караганда), «Юниоры-2» (Латина) Георгий Шахов Милана Скитецкая тренера Ровальд Нагаев и Ольга Баринбойн (Алматы).

Среди категории «Молодежь» по конкурсным программам (Стандарт и Латина) заняли первые места Максим Шевченко и Мадина Аманжолова тренеры Василий Хороших и Юлия Растовцева (Алматы); Артем Бадров и Анастасия Шин тренера Ровальд Нагаев и Ольга Баринбойн (Алматы).

Ярким выступлением танцевальной пары Алляуддина Латкена и Дарьи Ли (Владислав Польских) состоялась на международном конкурсе «World dance Council Amateur League-2019», в Дублине (Ирландия), где они стали победителями и завоевав титул Чемпионов мира.

Забегая вперед, отметим что в нашей Казахской национальной академии хореографии учатся призеры Мадияр Мусаифов и Жанна

Науразбаева. Мадияр Мусаифов участвовал на международном фестивале «Baltic Grand Prix 2018» (декабрь, Рига, Латвия). Это один из престижных фестивалей конкурсов, на котором обычно выступают танцевальные пары из Японии, Китая, Сингапура, Малайзии, США, Канады и многие других стран. Мадияр Мусаифов на конкурсе занял второе место в категории «Adult BA Latina».

Жанна Науразбаева, студентка 1 курса кафедры «Педагогика» заняла второе место на Всемирном конкурсе танца и 22-м фестивали танцевального искусства «Latin Dance World Open» (июнь, 2019 г. Юэян, КНР).

Рассматривая различные аспекты развития отечественного спортивного бального танца отметим что, в Республике проводятся такие мероприятия как, международные и республиканские конкурсы, мастер классы и семинары, повышение тренерской квалификации, судейская аттестация и различные учебно-спортивные сборы.

В данной статье, хотелось бы отметить, личное участие автора работы, в качестве младшего тренера, на «Республиканских Учебно-тренировочных сборах по спортивно-бальным танцам», состоявшихся с 3 по 8 января 2020 года в городе Тараз. «Учебно-тренировочные» сборы включали занятия по повышению квалификации педагога-тренера, прохождение аттестации судейской категории, исполнительское мастерство разных возрастных категорий (5–18 лет) по латиноамериканским и европейским программам. Мастер класс и судейскую аттестацию проводили отечественные и зарубежные специалисты из Российской Федерации.

Представители России, серебряные призеры турнира RS LA на Блэ KPUле 2019 Андрей Патрушев и Екатерина Бралюк, великолепно станцевали и представили танцы латиноамериканской программы, участникам, приехавшим из разных регионов республики. После наглядного показа, они приступили к главной, тренировочной части, разделив участников на возрастные группы. Тренеры первоначально теоретически объясняли каждое движение, далее, на практических занятиях оттачивали технику исполнения танцевальных элементов, фигур, координации, учебно-тренировочных соединений в паре. Акцентируя на правильную работу веса, улучшение ощущения мышц, «контакта» с паркетом (взаимодействие танцора с полом-каблучный поворот, каблучный пулл, каблучный пивот и носковый пивот).

Большое внимание уделялось кооперации (взаимодействие) партнера и партнерши, видение и контроль внутри пары, а также фиксации «замка» в кистях рук:(умение держать «форму», отсутствие перенапряжения во время исполнении танца). Помимо отработки

основной техникой исполнения, рассматривались принципы передачи эмоционального состояния, фиксация взгляда в паре и вне.

Казахстанские тренеры в основном проводили индивидуальные занятия по двум программам. Беря во внимания особенности каждого танцора учитывая их слабые стороны, тренеры старались корректировать движения и фигуры в парном исполнении «в реальном времени» (в данный момент). При этом они напоминали, что «программы парных занятий составляются конкретно для дуэта (пары) совместно танцующих партнеров, учитывается их танцевальный класс, направленность и психофизическая подготовка, эмоциональные и артистические способности» [3]. А. Патрушев и Е. Бралюк особо отмечали, немало важную роль психологической подготовки танцоров к конкурсным выступлениям, а именно преодоления «синдрома проигрывания».

Говоря об Учебно-тренировочных сборах отметим что автор данной диссертации лично принимал участие в качестве младшего тренера. В процессе тренировочной работы проводились занятия по физической подготовки танцоров, в результате которого выявлялись слабые или проблемные мышцы, скорости сокращения мышц. и в дальнейших их проработке. Говоря о физиологической подготовке, нужно подчеркнуть ряд работ, в которых делается акцент на этот аспект. Ярким примером можно назвать труд И. А. Аршавского «Возрастная физиология», где он выдвинул и экспериментально доказал положение об энергетическом правиле скелетных мышц, согласно которому двигательная активность стимулирует повышение обмена веществ, что способствует росту и развитию таких физиологических систем, как нервно-мышечная, сердечно-сосудистая, дыхательная и других. [4]. В трудах выдающихся физиологов и психологов И. М. Сеченова, П. К. Анохина, Н. А. Бернштейна, Л. С. Выготского, Ж. Пиаже, имеются указания о важном значении мышечной деятельности для укрепления здоровья, «в первую очередь, психического и моторного развития. В экспериментах доказано, что увеличение двигательной активности оказывает стимулирующее воздействие на перцептивные, мнемические и интеллектуальные процессы, особенно у детей» [5]. Являясь исполнителем, учитывая физическую нагрузку и чрезмерную усталость во время тренировок и выступлений, для повышения выносливости на паркете, была необходимость изучения основ дыхательной гимнастики.

Выражая личную точку зрения о проблеме воспитания правильного дыхания, хотелось бы заострить внимание тренеров на то, что «занятия дыхательной гимнастикой дают возможность выработать специальные приемы дыхания, помогающие спортсмену легко переносить большую физическую нагрузку и быстро приводить в норму дыхание и деятельность сердца», ко всему «у хорошо тренированных спортсменов,

имеющих двигательные-танцевальные и дыхательные навыки, организм легче приспосабливается к усиленной работе» [6, с. 130»131]. Обратим внимание, немало важную роль в процессе подготовки, особенно, к конкурсным выступлениям, играет и психологическая подготовка. Из-за слабого преодоления «синдрома проигрывания» многие танцевальные пары вынуждены были оставить танец на паркете.

Таким образом, из обзорной информации мы можем сказать, что есть определенные успехи как в организационной (конкурсы, конгресс, мастер-классы и т. д.), так и творческой (участие на конкурсах, фестивалях) деятельности тренеров-педагогов. Увлеченные своей деятельностью, они осознают, что «занятия спортивными балльными танцами вносят положительную активность, способствуют укреплению межличностных взаимоотношений, гармонизации физического и душевного состояния человека, интеграции музыкального, пластического, этического и художественно-эстетического развития личности, способствуют приобщению к достижениям мировой культуры» [7, с. 3].

Несмотря на определенные успехи существует проблемы снижения числа танцевальных пар. Видимо, это связано: с тем, что не все родители понимают «масштаб» благотворного влияния, оказываемого танца на развитие ребенка, отсутствием понимания финансовой составляющей спортивно-балльного танцев, в частности, покупка танцевальных костюмов, специальной обуви, а также выездов на соревнования. К тому же пару лет назад, танцоры занимавшихся, в любительских клубах и студиях спортивно-балльного танца, открыли свои школы, а их непрофессиональная подготовка сказалась, но общем уровне и привело к резкому понижению популяризации балльного танца.

Среди таких тренеров существует мнение, что необязательно в полной мере досконально знать и изучать танцевальные предметы как «Тренаж классического танца», «Народно-сценический танец». Мы придерживаемся мнения В. В. Матвеева, что такой подход «губительно сказывается на подготовке профессионалов» [8, с. 7]. Необходимо отметить, значимым в данном процессе является методическая база, которая, к сожалению, только набирает свои обороты. Анализ современного состояния методической базы показал, что по спортивному балльному танцу разработаны учебное методическое пособие Т. В. Тереховой «Теория и методика преподавания латиноамериканских танцев для студентов 1 курса», учебники А. Т. Исалиева «История спортивного балльного танца» и «Теория и методика преподавания балльного танца». «В целях популяризации спортивно-балльных танцев в казахоязычной среде и поддержке плана перехода на трехязычную модель образования был произведен перевод всего понятийного

аппарата на казахский язык... Помимо перевода, автором были пересмотрены некоторые принципы описания фигур» [9, с. 4]. Вместе с этим имеются магистерские диссертации, в которых исследуются различные проблемы развития и методики преподавания спортивного бального танца, опубликованные статьи в научных журналах. Из этого следует, нехватка методической специальной литературы — одна из главных проблем, которую должны решить методисты, педагоги-хореографы спортивного бального танца.

Так как современный бальный танец представляет собой уникальное сочетание спорта и искусства, то возникает еще одна проблема — проблема их грамотного синтеза, не допустимость демонстрации только как вида спорта. Напомним, на паркете танцоры демонстрируют с одной стороны, спортивную подготовку и дух борьбы, а с другой, они выражают чувства и эмоции, сохраняя художественный образ, выражая характер танца, каждое движение наполнено смыслом. Такой синтез становится искусством, который опять-таки зависит от процесса работы тренера-педагога и хореографа. Поэтому, на современном этапе самой важной и главной проблемой, повторимся, является подготовка будущего тренера-педагога спортивного бального танца, в задачу которого входит подготовка профессионального специалиста, умеющего разбираться и преподавать в теории и методике как спецдисциплин, так и междисциплинарных. Педагога, умеющего сочетать спортивную подготовку ученика с художественной эмоциональной выразительностью; воспитать высокотехнического исполнителя и раскрывающего этические и эстетические личные качества.

Успех учеников определяется и мышлением педагога, его характером, вкусом, широтой кругозора, умением воспринимать красоту реального мира и по-своему выражать ее. «Педагог бального спортивного танца должен уметь формировать свой индивидуальный стиль, особенно сегодня, поскольку открываются широкие возможности современных направлений танца, таких как: модерн, свинг, хип-хоп, джаз, спортивный бальный танец и т. д» [10].

Проблема подготовки высококвалифицированных специалистов данного профиля постепенно решилось. На сегодняшний день в Казахстане функционируют творческие высшие и средние учебные заведения имеющие факультеты, кафедры, отделения «Хореография», где осуществляется профессиональная подготовка кадров по специальностям педагог-хореограф, балетмейстер режиссер-хореограф, балетовед, артист балета, артисты ансамбля танца, в том числе педагог спортивно-бального танца.

Впервые в Казахстане дисциплина «Спортивно-бальный танец», был введен в Казахском Государственном женском педагогическом институте

на отделении «Хореография». В 1987 году благодаря народному артисту КазССР Даурену Тастанбековичу Абирову для подготовки будущих специалистов были приглашены ведущие тренеры Леонид, Инесса и Лия Векшины, продолжавшие педагогическую деятельность в Высшей Школе Хореографии (1994).

Далее «решение проблемы в подготовке педагогов по спортивно-бальным танцам было осуществлено Валентиной Васильевной Евсеевой. В 2001 году В. В. Евсеева на факультете «Хореография» Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова открывает новую специальность – «Педагог бальной хореографии» [9, с. 4]. В подготовке и разработки учебной программы дисциплины «Теория и методика преподавания спортивно-бального танца» непосредственное участие приняли В. В. Евсеева и Т. В. Терехова. «На сегодняшний день ученики В. В. Евсеевой и Т. В. Тереховой, продолжая лучшие традиции преемственности, перепадают данную дисциплину во всех учебных заведениях, студиях спортивно-бального танца. Среди них А. Исалиев, Р. Кензикеев, М. Алдабергенова, Е. Моисеев К. Галицын, К. Пахомова и др. Все они «успешно работают в танцевально-спортивных клубах, детских танцевальных коллективах. Их воспитанники не однократно становились чемпионами Казахстана в различных возрастных категориях, победителями городских и международных турниров. Так, например, воспитанники Е. С. Моисеева – Хасенова Тиара и Мухаммедрахимов Ильяс на международном турнире «Autumn Moscow Cup 2015» в г. Москва завоевали 1-е место в категории «Дети 7–8 лет». Воспитанники С. Маливановой – Приходько Андрей и Пищугина Ирина стали чемпионами Казахстана в возрастной категории «Юниоры-2 LT».

В 2012 году в городе Астана (новая столица Республики) при Казахском национальном университете на факультете «Хореография», благодаря «стараниям Р. В. Кензикеева», при поддержке декана Р. И. Мусина и заведующей кафедры Т. О. Ізім была открыта «специализация «Педагогика бальной хореографии», отметим что автор статьи Минаханов Р. В. поступил на данную специализацию.

В 2016 году по инициативе Ел басы Нурсултана Абишевича Назарбаева состоялось открытие многоуровневого хореографического высшего учебного заведения, ставшей новой вехой в сфере образования. За короткий срок (2016–2020) «в соответствии с практикой развития мировых университетов Академия хореографии заявила о себе как об уникальном образовательном научно-творческом центре Республики и Центральной Азии» [11, с. 6]. Учитывая, что рост конкуренции на рынке труда и высокие запросы работодателей, требует эффективной профессиональной подготовки специалиста, Академия хореографии выдвигает необходимость в реализации уровня общего и

профессионального образования, «утверждающейся в мировой образовательной практике личностно-ориентированной моделью...», а также в подготовки «формирования будущего специалиста как носителя не только специальных знаний, но и общечеловеческих, профессиональных и надпрофессиональных ценностей» [12, с. 7].

В планах Академии конструктивное мировое сотрудничество с ведущими хореографическими учреждениями, участие в международных и мировых проектах и конкурсах, создание учебно-творческих лабораторий. В связи с этим особое внимание уделяется разработке перспективных и текущих планов подготовки специалистов в области педагогики и режиссуры хореографии, начиная от уровня бакалавриата, до магистратуры и докторантуры. Так как одним из приоритетов обучения является преемственность традиций, которое создавалось и укреплялось ни одним десятилетием, то на наш взгляд, необходимо, бережно сохраняя национальные культурные, в том числе и танцевальные традиции спортивного бального танца, расширять диапазон приобретаемых знаний и в будущем уметь реализовывать в хореографическом искусстве и образовании.

Разработанные учебно-методические программы по спортивному бальному танцу старшими преподавателями Академии Р. В. Кензикеевым и Е. С. Моисеевым, внедряются на разных курсах. Цель преподавания доктора PhD Р. В. Кензикеева и магистра искусств — Е. С. Моисеева по дисциплинам «Теория и методика преподавания стандартных танцев» и «Теория и методика преподавания латиноамериканских танцев», направлено на методическую работу как преподавателя, так и самостоятельной работы обучающегося. Поднимая вопросы подготовки будущего педагога-тренера, они подчеркивают: «Педагог-тренер, занимающийся с начинающими исполнителями должен обладать, куда большими знаниями, чем только базовая техника исполнения... Методика преподавания не сводится лишь к сухой технике исполнения, позволяющим нашим выпускникам адаптироваться к процессу преподавания в течение четырех лет (обучение в бакалавриате) [13, с. 58].

### **Заключение.**

Вышесказанное дает возможность сделать вывод о том, что на современном этапе, несмотря на определенные успехи в области развития спортивного бального танца в Казахстане, необходимо, принять во внимание следующие проблемы:

- уметь применять на практике полученные теоретические знания; продолжать совершенствовать учебную программу, в междисциплинарной связи;



- отсутствие поколения тренеров-исполнителей, умеющих использовать новые методы и приемы в процессе подготовки танцевальных пар, требует единой концепции и непрерывного процесса подготовки тренеров-исполнителей;

- из-за нехватки профессиональных педагогов-тренеров идет отток любителей спортивного бального танца, уменьшается количество танцевальных школ, клубов и ансамблей. Для решения проблемы — наблюдать за становлением педагога-тренера в любительских школах, клубах и студиях, а также закладывать основы методики и методических принципов преподавания бального танца в этих заведениях;

- качество подготовки танцоров, отсутствие отделов, которые будут вести учет кадров, требует профессиональной базы, направление членов своей федерации на обучение в заведения высшего профессионального образования;

- из-за отсутствия финансовой поддержки, снижается число пар, участвующих в Республиканских конкурсах, Международных турнирах и профессиональных сборах.

### **Список литературы, источников:**

1. История развития спортивного танца [Электронный ресурс] // URL: <https://ftsa.kz/page-8.html> (Дата обращения 16.10.2019).
2. Бердиев К. О ситуации в танцевальном спорте Казахстана сегодня [Электронный ресурс] // URL: <https://ladanza.kz/interesno/2015-08-17-12-20/o-situatsii-v-tantsevalnom-sporte-kazakhstan> (Дата обращения 16.10.2019).
3. Ершова О. В. Понятийно-категориальный аппарат спортивно-бальных танцев и программ. — Москва: МГУКИ, 2011. — 225 с.
4. Аршавский И. А. Возрастная физиология. — Москва: Медицина, 1967. — 476 с.
5. Матвеев Валерий Валентинович Некоторые вопросы современного состояния бального танца // Педагогика. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2016. — №3 (3) — С. 20–22.
6. Пуляева И. В. Проблемы воспитания правильного дыхания у танцоров спортивно бального танца // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. VI Державинские чтения. — 2001. — С. 130–131.
7. Шанкина С. В. Теория и методология формирования системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов спортивных бальных танцев : автореф. дисс. докт. пед. наук : 13.00.08 / Шанкина Светлана Викторовна. — Тамбов: ТГТУ, 2011. — 45 с.

8. Матвеев В. В. Значение высшего профессионального образования на современном этапе развития спортивного бального танца в России // Современный спортивный бальный танец: исторический опыт, современные проблемы, перспективы развития : материалы межвузовской научно-практической конференции. 22 февраля 2012. — Санкт-Петербург: СПбГУП, 2013. — С. 7–9.

9. Исалиев А. Т. Теория и методика преподавания европейских танцев : учебник на 3-х языках. — Алматы: Goodprint, 2015. — 343 с.

10. Федоров В. Н. Проблемы подготовки педагога спортивного бального танца // Мир современной науки. — Москва: Перо, 2016. — №6 (40). — С. 79–81.

11. Курманбаева А. Т. Обращение // Специальный выпуск научного журнала «Arts Academy», посвященный 25-летию Независимости Республики Казахстан / Под. ред. А. Т. Курманбаевой. — Астана: [б. и.], 2016. — 167 с.

12. Исаков В. М. Хореографический вуз как нетиповое учебное заведение. — Санкт-Петербург: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2011. — 300 с.

13. Терехова Т. В. Размышления на тему спортивных бальных танцев // Поиск, 2013. — №1 (2). — С. 56–58.

УДК 792.8 + 378.1  
МРНТИ 18.49.07 + 14.35.09

## **ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АЙГУЛЬ ТАТИ В ВУЗАХ КАЗАХСТАНА**

*Т. Ж. Молдалим*

### **Введение.**

Айгуль Абикеновна Тати — известная танцовщица, педагог казахского танца и хореограф. От основоположницы казахского танца Ш. Б. Жиенкуловой — «блестящей, выразительно-грациозной танцовщицы с неподражаемой пластикой рук» [1, с. 50] она много узнала о казахском танце и его истории.

С детства А. А. Тати обладала собранностью и аналитическим умом. Она была сосредоточена на цели, все тщательно взвешивала и обдумывала. По окончании Алматинского хореографического училища (педагог по казахскому танцу — Г. Н. Бейсенова) в сценической деятельности А. А. Тати соприкоснулась с творчеством выдающихся деятелей хореографического искусства. Среди них были Г. Г. Галиева, Д. Б. Киякова, Э. А. Усин, М. Ж. Тлеубаев, Ж. К. Байдаралин. Она, «воспитанная в казахских национальных традициях, опираясь на жизненный опыт, изучая танцевальный фольклор, знакомила зрителя в сценической интерпретации с бытовыми традициями своего народа», — писала Г. Ю. Сайтова [2, с. 45]. Так у А. А. Тати зарождались задатки будущего хореографа, главной целью которого будет сохранение традиций казахского народа.

С 1995 по 1999 гг. А. А. Тати обучалась на кафедре педагогики хореографии в Казахском государственном институте театра и кино им. Т. К. Жургенова, где теорию и методику преподавания казахского танца изучала у первого профессионального казахского балетмейстера Д. Т. Абирова.

### **Обзор литературы.**

Автор обратился к исследованиям В. М. Красовской, Ш. Б. Жиенкуловой, Д. Т. Абирова, Л. П. Сарыновой, Г. Н. Бейсеновой, А. В. Палилея, С. В. Буратынской о танцевальном искусстве и по педагогике хореографии, а также к воспоминаниям учеников, в которых были почерпнуты необходимая информация и материалы для настоящей работы по структуризации педагогической деятельности А. А. Тати в вузах Казахстана.

### **Основная часть.**

В 1997 году А. А. Тати начала свою педагогическую деятельность в АХУ им. А. В. Селезнева. Она преподавала дисциплины «Казахский танец» и «Народно-сценический танец». Большую помощь в преподавании ей оказывал ранее приобретенный танцевальный опыт. А. А. Тати рассказывает, что ей «работа со студентами училища приносила колоссальное удовольствие и была очень интересна» [3]. Воспитание артиста сцены – нелегкая задача, которая имеет свою специфику. Система обучения будущих танцовщиков «четко реагирует на внешние и внутренние изменения в социокультурной сфере... и позволяет назвать балетное искусство и систему воспитания артиста балета... показателем определенного уровня культуры общества в целом, где можно встретить симбиоз всех предшествующих периодов культуры, формирующих культурное наследие нации» [4, 19]. А. А. Тати помимо профессиональной подготовки учеников добивалась у них самостоятельности, прививала ответственность и трудолюбие, что является залогом успеха во всех сферах жизни.

С 2010 по 2011 годы А. А. Тати преподавала в Республиканском эстрадно-цирковом колледже им. Ж. Елебекова дисциплину «Казахский танец». Трудясь здесь, она продолжила нарабатывать навыки преподавания, работала со студентами с полной отдачей, раскрывая и развивая их способности. Для нее был очень важен начальный процесс урока, в который входил обязательный разогрев всех мышц тела. Она обращала особое внимание на чистоту исполнения движений рук, кистей, пластичной и активной работы корпуса. Педагог требовала от учеников доводить каждое движение до конца, приводить танцевальные связки до их логического завершения, согласно методике народного танца.

С 2000 по 2012 годы А. А. Тати преподавала в Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова. Изначально она была приглашена преподавателем на кафедру «Сценическая пластика». В 2005 году А. А. Тати начала работать на факультете хореографии, где преподавала дисциплины «Теория и методика преподавания казахского танца», «Казахский фольклорный танец», «Композиция казахского танца», «Методология режиссуры казахстанских хореографов» студентам и магистрантам кафедр педагогики хореографии и режиссуры хореографии. С 2007 по 2009 годы заведовала кафедрой педагогики хореографии.

На факультете хореографии А. А. Тати столкнулась с проблемой отсутствия систематизированных методических пособий по преподаванию казахского танца. На тот момент были изданы книги, учебные пособия **Ш. Б. Жиенкуловой** «Казахские танцы» (1955), «Тайна танца» (1980), «Өмірім менің өнерім» (1983), «Сымбат» (1987),

«Танцы друзей» (1989), «Би өрнектері» (2010), **Л. П. Сарыновой** «Балетное искусство Казахстана» (1976), **С. Ескалиева** «Казахские народные танцы» (1976), **О. В. Всеволодской-Голушкевич** «Пять казахских танцев» (1988), «Школа казахского танца» (1994), «Бақсы ойыны» (1996), **Д. Т. Абирова** «Қазақ билерінің тарихы» (1997), где среди прочего описывались движения, танцевальные связки, разнообразные элементы казахского танца, а также фигуры нескольких танцев.

А. А. Тати создала методическое пособие, которое является одним из единственных для студентов бакалавриата на сегодняшний день. В целях охватить все хореографические элементы казахского танца она изучила все существующие на тот момент учебные пособия, книги деятелей хореографического искусства Казахстана: «Я сидела ночами, изучала, что написано в книгах у Шары апай, у Абирова, что у других педагогов. Я их всех сверяла, чтобы ни одно движение не пропустить. Я взяла у них все самое основное и внесла в методическое пособие. Они так же в свое время собирали все по крупицам, а я только дополнила их», — рассказывает А. А. Тати [3]. Собрав в одно целое основополагающие элементы, позы и движения, описанные в трудах казахстанских хореографов, А. А. Тати поступательно выстроила программу. В ней присутствуют разграничения в разделах уроков — женского и мужского, ходов, движений и специфических положений рук. Первое полугодие студенты изучают женский раздел, второе полугодие мужской раздел. К выпускному курсу, на восьмом семестре вводится парный танец, который изучается на основе ранее пройденных материалов.

А. А. Садыкова — педагог, занимающийся активной педагогической и постановочной деятельностью в направлении казахского танца — рассказывает: «Айгуль Абикеновна влюбила меня в мужской казахский танец. Недавно я давала мастер-класс в Китае и смогла его провести благодаря школе, которую дала мне Айгуль Абикеновна, именно касательно мужского раздела. Она великолепно ощущает природу мужского казахского танца. Я не видела никого из специалистов, кто так чувствует специфические особенности, манеры стиля мужского танца — исконно казахского — батыра, наездника. Я думаю, что это заслуга того, что она очень много видела за свою творческую жизнь, а также работала бок о бок с Д. Т. Абириным» [5].

В программе А. А. Тати описан ряд гимнастических упражнений для развития пластичности рук: растяжка ладони; растяжка для запястья и локтевого сустава; растяжка связок плечевого сустава; работа корпуса; работа головы, шеи; работа плечевого сустава; гимнастические упражнения для пластики корпуса [6, с. 15–16]. В этом прослеживается логика соблюдения педагогом принципа «от простого к сложному».

То есть изучение позиций или специфических положений происходит только после исполнения определенных гимнастических упражнений.

Далее А. А. Тати переходила к обучению многочисленным специфическим положениям рук, кистей. Руки в казахском танце «особенно женском, не только украшают его, но и раскрывают содержание, подчас “ведут” танец» [7, с. 24]. Поэтому они должны иметь максимальную пластичность, объемность, воздушность. Студенты, прежде чем учить кого-либо должны сами прочувствовать все позиции и положения рук. Этой части урока А. А. Тати уделяла особое внимание и обозначала, что «руки – это душа казахского танца» [8]. Музыкальное сопровождение являлось немаловажной частью занятия. Педагог просил концертмейстера, чтобы он подбирал произведения с разными музыкальными размерами, а также композиции с постоянной их сменой, чтобы студенты учились слышать музыку и работать с ней. В методическом пособии описываются особенности музыкального сопровождения урока казахского танца так: «Для освоения методики построения учебных примеров прослушивается и анализируется музыкальный материал, определяется ритм и размер музыкального произведения» [6, с. 7]. В пособии указывается, что «важным аспектом в процессе изучения “ТимП казахского танца” является воспитание у студента музыкального вкуса в подборе музыки. Казахская национальная музыка неординарна, она отличается своим метроритмическим рисунком, “дробленностью” и неквадратной структурой. Очень важно для будущего педагога казахского танца уметь определять стиль и характер музыки, его ритмический рисунок для составления учебных примеров, и танцевальных этюдов, как женского, так и для мужского танца» [6, с. 7].

При обучении студентов дисциплине «Теория и методика преподавания казахского танца» она строго придерживалась составленной программы, в которой собраны многие элементы казахского танца. Поэтапно А. А. Тати переходила к обучению разновидностей ходов. Она комбинировала их виды со специфическими положениями рук, и в синтезе с ними составляла различные танцевальные учебные связки.

Отличительным методом преподавания А. А. Тати являлось то, что она вначале разрабатывала и показывала студентам несколько вариантов составления комбинаций на изучаемое движение. После того, как студенты посмотрели, проанализировали и исполнили, составленные педагогом учебные комбинации, они переходили к своим собственным сочинениям. Про это рассказывает ее ученица А. Т. Молдахметова: «Если к началу урока мы изучали определенный раздел, рассказывали методику, музыкальную раскладку, то к концу урока обязательно

должны были показать, что мы освоили материал, теоретическим рассказом или практическим показом. Таким образом Айгуль Абикеновна проверяла, освоен ли материал студентами — будущими педагогами» [8]. Это позволяет сделать вывод, что А. А. Тати при подготовке педагогов-хореографов придерживалась принципа обратной связи со студентами.

По программе А. А. Тати «начинать изучение казахского танца необходимо на середине зала, что дает исполнителю полное раскрепощение и возможность передать характер, а также свою индивидуальную манеру» [6, с. 7]. Только после тщательного освоения основных элементов танца на середине зала, «можно начать изучение методики исполнения экзерсиса у станка» [6, с. 7]. По выстроенной программе педагога А. А. Тати следует А. Т. Молдахметова: «В комбинациях Айгуль Абикеновны всегда присутствовала системность, которая проявлялась и в музыкальной раскладке. Она изъяснялась и объясняла материал точно. Айгуль Абикеновна старалась не выходить за рамки казахского танца, стремилась развить движение внутри него. Она в своей педагогической стезе, проявляет себя и как балетмейстер, и равных ей нет. Потому что в действительности красота и художественность в ее постановках, составленных комбинациях прививают вкус, выражают доброту» [8].

А. А. Садыкова подчеркивает, что для нее методическое пособие А. А. Тати — это настольная книга: «Она у меня вся перечеркнутая, разрисованная. Есть элементы, которые мы знали, как исполняются, но не знали обозначающие их термины, или, наоборот, термины вроде бы знаешь, а оказывается, они исполняются по-другому. То есть благодаря этой программе я совсем другими глазами начала смотреть на казахский танец» [5].

Залогом успешного восприятия преподавательских методов А. А. Тати являлись строго и четко продуманный учебный процесс и следование систематизированному методическому пособию. Ее методика работы с будущими режиссерами-хореографами во многом строилась на основе изданных ею программных требований. Она показывала элементы, движения и позы казахского танца студентам, работала с ними над их учебными этюдами и композициями. Впоследствии они показывались в исполнении студентов на концертах в академии и на конкурсах. Сред них танец с пиалами «Атадан мұра» («Наследие предков») в постановке Г. Ордабаевой, «Ғасырлар үні» (Звуки веков») в постановке А. Жусиповой, «Илигай» в постановке Г. Бакытхановой, «Қос ішек» («Две линии») в постановке Д. Мергалиевой, «Қуанамын» («Радуюсь») в постановке А. Цой, «Аққулар» («Лебеди»), «Очарование весны» в постановке Д. Уразымбетова и многие другие.

Другой ее ученик Д. Д. Уразымбетов рассказывает о работе над постановочным процессом танца «Аққулар» так: «А. А. Тати в первую очередь настаивала на том, чтобы музыка была полностью просчитана. Мелодия “Аққу” Сугира Алиулы очень красивая, но достаточно сложная по счету. А. А. Тати учила нас ставить хореографические композиции так, как ставит сама. После нашего с ней тщательного подсчета бесконечных смен музыкальных размеров “Аққу”, выяснилось, что я не могу даже шевельнуться, тяжело было сделать какое-нибудь передвижение по сценической площадке. Но потихоньку хореография накапливалась, получала свое развитие в рисунках, и в лексике. Так рождалась эта хореографическая миниатюра» [9].

Методика А. А. Тати в работе со студентами-балетмейстерами направлена на выработку индивидуального почерка в сочинении хореографической лексики на основе казахского танца. Она призывала студентов быть всегда «в поиске новых форм и нестандартных решений в процессе создания собственной хореографической композиции» [10, с. 55]. А. А. Тати надеется, что молодежь будущего будет более креативной, и поднимет казахский танец на новый уровень.

На занятиях по композиции казахского танца А. А. Тати часто танцевала сама. Студенты видели большое разнообразие поз, прыжков, как в женском, так и в мужском танце. Неподражаемым по их рассказам является ее показ движений казахского танца. Одна из ее учениц А. В. Цой отмечает, что «вне зависимости от женского или мужского раздела, когда она начинали показывать связки, у нее начинают гореть глаза, она начинали вся светиться» [11]. Ученики и коллеги А. А. Тати отмечают ее артистическое мастерство. «В нашем очаровании казахским танцем сыграл роль танец нашего педагога: она блестяще одарена как артистка, во время танца ее глаза вспыхивали озорными огоньками. Мы замирали и судорожно включали камеры телефонов, чтобы уловить миг. Ее педагогические требования или даже просто молчание с укором взывали нас к совести, когда мы ленились. И мы начинали работать над нашими постановками. Эти композиции потом, кстати, переросли в концертные и конкурсные постановки», — рассказывает Д. Д. Уразымбетов [12].

Студенты кафедр педагогики и режиссуры хореографии в период преподавания А. А. Тати изучали наследие казахского танца. Благодаря этой дисциплине ученики имели возможность познакомиться с творчеством Ш. Б. Жиенкуловой, Д. Т. Абирова, Б. Г. Аюханова. «Айгуль Абикеновна всегда проверяла у нас конспекты, они должны были быть у всех. Она владела очень большой информацией о казахском танце, рассказывала нам и показывала. Мы очень гордимся, что являемся



выпускниками Айгуль Абикеновны», – рассказывает ее ученица Н. М. Мирсеидова [13].

С 2017 по 2019 годы А. А. Тати работала в Казахской национальной академии хореографии, преподавая дисциплину «Теория и методика преподавания казахского танца». В этом учебном заведении она продолжила свои творческие и педагогические искания, работу над систематизированием движений казахского танца и подготовкой будущих педагогов-хореографов, которые были начаты в алматинской академии искусств

Педагог обращала внимание на проблему существования разных терминов и определений у одного и того же танцевального элемента. Проводя учебную практику у студентов в театре Astana Ballet, А. А. Тати обязательно рассказывала историю зарождения национального танца. Помимо тщательного объяснения каждого движения или положения рук и ног казахского танца, педагог поясняла их значение, терминологию. А. А. Тати на занятиях обращала внимание на грамотное исполнение хореографических этюдов, танцев и отмечала, что «если не знать историю казахского танца, то танец не будет нести за собой смысл, так как каждое движение имеет определенное значение и историю» [14].

А. А. Тати обращала особое внимание на музыкальность исполнения и на насыщенность движений в составляемых учениками танцевальных этюдах, комбинациях. Она учила их при составлении учебного примера заполнять движением всю музыкальную фразу. «Она ставила на нас танец “Балбырауын” Д. Т. Абирова. При объяснении никогда не повышала голос. На ее уроках всегда хотелось работать, учиться, без каких-либо дополнительных усилий. Она очень оптимистичная и жизнерадостная», – рассказывает артист балета Корейского театра, выпускник А. А. Тати в КазНАХ К. Б. Пак [15]. На сегодняшний день А. А. Тати осуществила только один выпуск педагогов-хореографов в Казахской национальной академии хореографии.

В КазНАИ им. Т. К. Жургенова она апробировала свою программу для бакалавриата, а сегодня ею пользуются многие педагоги казахского танца. Вклад в высшее хореографическое образование А. А. Тати оценивается современниками как значимый и результативный. Своей задачей она считает сохранение традиций в казахской хореографии, ставших фундаментальными, которые были заложены основателями национального хореографического искусства.

А. А. Тати работает надписание более подробного и расширенного учебно-методического пособия по казахскому танцу. Она несколько раз предлагала своим студентам А. В. Цой и Д. Д. Уразымбетову быть иллюстраторами для фотографий движений и поз в ее книге. Она сама и Т. Д. Клышбаев помогли таким же образом Д. Т. Абирову, когда он

готовил книгу о казахском танце. Сегодня в научно-методической лаборатории казахского танца Казахской национальной академии хореографии, где трудится и А. А. Тати, ведется активная работа над созданием нового учебника о национальном танце, деятелями хореографии пересматриваются все движения и их терминология. Хореографическая общественность Казахстана находится в ожидании выпуска этого пособия.

### **Результаты исследования.**

А. А. Тати за время своей педагогической деятельности преподавала дисциплины «Казахский танец», «Народно-сценический танец», «Теория и методика преподавания казахского танца», «Казахский фольклорный танец», «Композиция казахского танца». В хореографическом училище она работала с будущими артистами балета и артистами ансамбля народного танца, закладывая у них основы исполнения сценического движения в характере казахского танца. Это показ и постановка специфических положений и движений рук, различных ходов, прыжков, вращений женского и мужского разделов. В процессе занятий с педагогом учащиеся раскрывали свой творческий потенциал, осваивали навыки сценического поведения.

Преподаватель придерживалась принципа обратной связи со студентами. После изучения новой программы, она обязательно заключала урок проверкой освоения учениками нового материала. У А. А. Тати свой подход к ученикам и исполнителям — она «использует приемы поощрения и убеждения, которые повышают веру студента в свои возможности, в свой потенциал» [2, с. 46]. Она стремится раскрыть «воспитательный аспект национальной хореографии, приобщая будущих специалистов режиссеров-хореографов к лучшим образцам казахского сценического танца» [2, с. 46].

А. А. Тати обращала особое внимание на музыкальное сопровождение урока. Она находилась в творческом контакте с концертмейстером, адаптируя каждое выбранное музыкальное произведение для экзерсиса казахского танца. На занятиях педагог работала с полной отдачей, показывая пример равнодушного отношения к профессии. На уроках ее студенты всецело погружались в творческую атмосферу, созданную педагогом, воодушевляясь ее артистической одаренностью. Она воспитала плеяду учеников, которые являются ее последователями.

Сегодня А. А. Тати продолжает неустанные поиски в обогащении и развитии высоких традиций казахского танца, заложенных ее предшественниками, стремясь передать современной молодежи все лучшие достижения национальной хореографии.

### Список литературы, источников:

1. *Сарынова Л. П.* Балетное искусство Казахстана. — Алма-Ата: Наука КазССР, 1976. — 176 с.
2. *Саитова Г. Ю.* Тенденции развития режиссерских навыков у студентов-хореографов кафедры «Режиссура хореографии» // *Д. В. Сушков, Г. Ю. Саитова, Л. А. Николаева.* Основные направления развития высшего хореографического образования РК в период 2010–2013 гг. (из опыта работы факультета «Хореография»). — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2013. — С. 41–59.
3. *Молдалим Т. Ж.* Беседа с А. А. Тати. — Нур-Султан. — 2019. — 22 сент. Личный архив автора.
4. *Красовская В. М.* Ваганова. — Ленинград: Искусство, 1989. — 223 с.
5. Беседа *Д. Д. Уразымбетова* и *А. А. Садыковой*. — Алматы, 2020. — 8 янв. Личный архив *Д. Д. Уразымбетова*.
6. *Тати А. А.* Программные требования по дисциплине «Теория и методика преподавания казахского танца» в высших учебных заведениях для специальности «050409 — Хореография». — Алматы: TST-Company, 2009. — 56 с.
7. *Жиенкулова Ш. Б.* Тайна танца. — Алма-Ата: Өнер, 1980. — 280 с.
8. *Молдалим Т. Ж.* Беседа с *А. Т. Молдахметовой*. — Алматы, 2019. — 6 дек. Личный архив автора.
9. *Молдалим Т. Ж.* Беседа с *Д. Д. Уразымбетовым*. — Алматы, 2018. — 27 фев. Личный архив автора.
10. *Палилей А. В., Буратынская С. В.* Формирование индивидуального почерка балетмейстера, Педагога-хореографа в вузе культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2018. — №45-2. — С. 53–61.
11. *Молдалим Т. Ж.* Беседа с *А. В. Цой*. — Алматы, 2019. — 30 нояб. Личный архив автора.
12. *Молдалим Т. Ж.* Беседа с *Д. Д. Уразымбетовым*. — Алматы, 2019. — 17 нояб. Личный архив автора.
13. *Молдалим Т. Ж.* Беседа с *Н. У. Мирсеидовой*. — Алматы, 2020. — 4 фев. Личный архив автора.
14. *Молдалим Т. Ж.* Беседа с *Л. С. Курмантаевой*. — Алматы-Нур-Султан, 2019. — 27 нояб. Личный архив автора. Публикуется впервые.
15. *Молдалим Т. Ж.* Беседа с *К. Б. Паком*. — Алматы, 2019. — 26 нояб. Личный архив автора.

УДК 378  
МРНТИ 14.35

## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДОВ И ПРИЕМОВ НАРОДНОЙ ПЕДАГОГИКИ В СОВРЕМЕННОМ ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ БУДУЩИХ РЕЖИССЕРОВ-ХОРЕОГРАФОВ**

*Л. А. Николаева*

### **Введение.**

В современных условиях развития Республики Казахстан, когда происходят позитивные изменения во всех сферах жизни народа, приобретает особую значимость обращение к культурному наследию. Изучение опыта прошлых поколений, национальных и культурных ценностей, творческой и педагогической деятельности выдающихся личностей нашей страны – важное условие правильного воспитания будущего поколения, от которого во многом зависит процветание нашего государства.

В связи с этим становится актуальным такое высшее хореографическое образование, которое было бы обеспечено научными знаниями истории своей страны.

### **Основная часть.**

В данной статье обращение к педагогическим методам и приёмам народной педагогики, опыту выдающихся хореографов, которые подняли балетное искусство Казахстана на высоту европейских стандартов, является обоснованным, прежде всего, в контексте повышения качества высшего хореографического образования. В настоящее время без знаний истории развития казахстанского балетного искусства, без знаний о вкладе в его развитие педагогического опыта известных хореографов, воспитание высококвалифицированных режиссёров-хореографов, компетентных в избранной профессии, обеспечение их необходимой базой историко-теоретических знаний и практическими навыками является недостаточным.

Разработка такого высшего хореографического образования, в котором гармонично сочетались бы современные требования, а также богатейший опыт прошлых поколений, с нашей точки зрения, на сегодняшний день представляется актуальным. С этих позиций обращение к народным педагогическим методам и приёмам, наследию народных воспитателей, их творческой деятельности, особенно важно, так как именно при их непосредственном участии были заложены основы системы отечественного хореографического образования, происходило

становление казахского танцевального искусства.

В настоящее время мы можем с уверенностью говорить о том, что казахстанская школа балетной педагогики существует, что наши педагоги много и целенаправленно работают для того, чтобы танцевальное искусство казахского народа было широко известно во всём мире. Многообразие ярких индивидуальностей, расцвет исполнительского искусства тому подтверждение. Казахская балетная педагогика находится в периоде творческой зрелости, в поиске новых педагогических приёмов и стилей. И если одни педагоги видят свою задачу в сохранении традиций в обучении хореографии, и строго следуют методам, приёмам основоположников балетной педагогики, то другие, соизмеряя свои поиски с жизнью, берутся за коренные преобразования достигнутого, инновационно подходят к осуществлению процесса обучения. Бесспорно, педагогическая система обучения балетному искусству основана прежде всего на изучении основ классического танца, его составляющих элементов, и педагог обязан научить ученика всем основным приёмам хореографии. Но с другой стороны, своеобразие и рост самобытной национальной хореографии невозможно представить без того опыта, который был накоплен за многие годы развития танцевального искусства казахского народа. Помимо этого, развитие общества в целом и балетного искусства в частности, требует также внедрения всё более разнообразных методов и приёмов в систему обучения будущих режиссёров-хореографов. В связи с этим «перед педагогами системы высшего хореографического образования встаёт проблема, как, не нарушая научных основ обучения, сочетать их с теми методами и приёмами воспитания, которые были накоплены в народной педагогике в области хореографии» [1, с. 86].

В этом смысле большим подспорьем может стать использование некоторых технологий, заимствованных из народной педагогики.

Использование методов народной педагогики имеет немаловажное значение при обучении хореографии, и прежде всего потому, что «народность» заложена в самой основе педагогики. Вопрос в том, что понимать под «народностью». И здесь нельзя не вспомнить о народных истоках процесса обучения. Ведь в глубокой древности не существовало институтов педагогики.

В Казахстане не было школ по обучению танцам, как в Индии, Японии, Египте, Китае. Танцы передавались из поколения в поколение, каждый род имел своих мастеров, которые и были первыми педагогами-хореографами. Следовательно, народная педагогика как составная часть коллективного народного творчества, зародилась в глубокой древности. «В созданных человеком передаваемых из поколения в поколение

своеобразных наизиданиях нашло своё яркое отражение неопределимое богатство педагогической культуры народа» [2, с. 37].

Мы всё время повторяем: балет — искусство интернациональное. Поэтому труд педагога-хореографа изначально интернационален, ибо основан на общих для всех народов принципах педагогики. Творческое начало деятельности педагога в основе своей теснейшим образом связано с проблемами национального и интернационального. Развитие нашего общества убеждает, что «в педагогических воззрениях казахского народа никогда не было национальной обособленности. В силу своего кочевого образа жизни они невольно перенимали некоторые методы, приёмы обучения и воспитания у других народов. Не случайно многие пословицы и поговорки у разных народов сходны по смыслу. В этом отношении приёмы народной педагогики воспринимаются нами как совокупное педагогическое знание и воспитательный опыт многих народностей» [3]. В казахском балете это ярко проявилось: казахи начали свой опыт изучения нового для них искусства не с внедрения собственных фольклорных образцов танцевального творчества, а с постановок классического балетного репертуара, и это было правильно, ибо мировая сокровищница хореографического искусства вся основана опять-таки на общих методах и приёмах изучения движений рук, ног, корпуса (технический аспект), и общечеловеческих понятиях о добре и зле (нравственный аспект).

И главное, что почерпнули педагоги- хореографы из народной педагогики — это непрерывность процесса обучения и воспитания молодого поколения танцовщиков и балетмейстеров. Они прекрасно понимали, что «воспитание — процесс длительный и многогранный. Ум не имеет цены, воспитание — предела. В этом народном высказывании — вся суть творческого подхода педагогов к процессу обучения» [4, с. 98].

Из народной педагогики также взят был на вооружение такой педагогический принцип как значение среды воспитания и природных задатков.

Ещё великий педагог К. Д. Ушинский большое значение придавал идее опоры на своеобразие народа, обусловленное историческим развитием, природными и географическими условиями. Эта идея была очень созвучна с идеей народности: «Есть только одна общая для всех прирождённая склонность, на которую всегда может рассчитывать воспитание: это то, что мы называем народностью, воспитание, созданное самим народом и основанное на народных началах, имеет ту воспитательную силу, которой нет в самых лучших системах, основанных на абстрактных идеях или заимствованных у другого народа. Всякая живая историческая народность есть самое прекрасное на земле, и

воспитанию остаётся только черпать из этого богатого и чистого источника» [5, с. 183].

### **Заключение.**

Совершенствование методов обучения хореографии — актуальнейшая проблема в настоящее время. Современные проблемы обучения и воспитания будущих режиссёров-хореографов определяют поиск новых решений в воспитательно-образовательной деятельности, создание условий для наиболее полного развития и самореализации как начинающих балетных танцовщиков, так и молодых балетмейстеров.

На основе всех выделенных и рассмотренных в статье вопросов, можно сделать несколько выводов о путях их решения.

1) В настоящее время режиссёр-хореограф должен обладать, кроме профессиональных навыков, ещё и умением ориентироваться в быстрой смене творческих приёмов обучения, уметь разбираться в инновационных процессах.

2) Несмотря на использование в процессе обучения новейших технологий, вопрос преемственности, соблюдения традиций в преподавании, заложенных в народной педагогике, должен быть поставлен во главу угла, и это наследие не должно быть утеряно.

3) В целях дальнейшего развития высшего хореографического образования Казахстана необходимо усовершенствование всей системы профессионального обучения и воспитания подрастающего поколения.

Теоретические проблемы стоят не только перед данной системой, но и перед каждым конкретным режиссёром-хореографом, который хочет быть высококвалифицированным специалистом в своей области творчества. Огромнейшие богатства народного танцевального искусства ждут настоящих и вдумчивых профессионалов, наличия у них научно-теоретических разработок, полноценного внедрения их в учебно-воспитательный процесс ВУЗов. А методы и приёмы, взятые из народной педагогики, должны стать в этом деле важным подспорьем.

### **Список литературы**

1. Тлеубаева Б. С. Формирование профессионально значимых качеств будущего педагога-хореографа : дис. ... канд. пед. наук. — Алматы, 2005. — 165 с.
2. Крупская Н. К. Народное образование и демократия. Педагогические сочинения. — Москва: Изд-во АПН РСФСР, 1959. — Т. 2. — 276 с.
3. Аймауытов Ж. Воспитание // Абай, 1918. — №2. — С. 10–13.
4. Классики хореографии : сб. статей. — Ленинград: Искусство, 1937. — 359 с.
5. Основы педагогического мастерства: учебное пособие для специалистов ВУЗов. — Москва: Просвещение, 1989. — 96 с.

УДК 377 + 378 + 792.8  
МРНТИ 18.49.09 +14.33 + 14.34

## **ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КЫРГЫЗСТАНЕ**

*Д. Н. Садыркулов*

### **Введение. Из истории хореографического искусства в Кыргызстане.**

Истоки становления хореографического искусства в Кыргызстане относятся к началу 20 века. В 1934 году началась подготовка к созданию профессионального балета. Первая группа кыргызских детей была направлена для обучения искусству классического танца в далекий Ленинград (1934 г.). Среди них были Гульбара Даниярова, Джумакалый Арсыгулова, Каныш Ибраимова, Саки Шергазиева, Калый Ниязалиев, Сагыналы Сенкубаев, Сафарбек Байбатыров. Они были первыми ласточками на пути постижения искусства классического танца. Затем с 1935 по 1937 годы, еще три группы детей были направлены в Ленинградское хореографическое училище. Среди них были Бибисара Бейшеналиева, Нурдин Тугелов и Сафарбек Кабеков, Эркин Мадемилова, Чолпон Джаманова, Сайнат Джокобаева которые впоследствии стали звездами кыргызского балета, и их вклад в хореографическое искусство Кыргызстана велик.

Для оказания творческой помощи в становлении молодого национального искусства в страну приехали талантливые представители русского советского искусства — композиторы В. Власов и В. Фере, дирижер В. Целиковский, художник Я. Штоффер, балетмейстер Н. Холфин. Хореографу Николаю Сергеевичу Холфину принадлежит особое место в становлении и развитии кыргызского профессионального искусства танца.

В 1936 году Кыргызский государственный драматический театр был преобразован в музыкально-драматический и при театре была создана балетная труппа. Ее возглавлял главный балетмейстер Николай Сергеевич Холфин. При театре работала балетная труппа из 22 девушек и юношей, которыми руководили заместитель главного балетмейстера Юрий Михалев и педагоги Клавдия Гетманцева и Тамара Владимирова, концертмейстеры Мнацаканова и Владимир Бодунов. [1]

Следующим этапом на пути становления стало открытие 1 января 1940 года хореографической студии, которая стала прообразом будущей балетной школы. Педагогами студии были заслуженный деятель КиргССР В. Козлов, Л. Крамаревский, М. Страхова, заслуженные артисты КиргССР Дж. Арсыгулова, Г. Даниярова. Тремя годами позже



1943–1944 года была отправлена для учебы в Ленинград следующая группа учеников, среди которых были Салия Садыкова, Дамира, Замира и Рейна Чокоевы, Уран Сарбагишев, Б. Алимбаев и др.

К 1945 году балетная студия при театре была преобразована в хореографическое отделение при Фрунзенском музыкальном училище им. М. Куренкеева. 8 февраля 1948 году состоялось вручение дипломов первым выпускникам К. Мадемиловой, С. Джокобаевой, С. Максютовой, Ч. Джамановой, А. Нагель и др. За годы работы хореографическим отделением подготовлены высокопрофессиональные артисты балета.

Воспитанники Фрунзенского хореографического училища: народный артист СССР, лауреат премии Ленинского комсомола Чолпонбек Базарбаев, заслуженные артисты КиргССР А. Баетова, Б. Суслов, Б. Арунов, народный артист Молдавской ССР Г. Мелентьева, народный артист РСФСР И. Шаповалов и др.

В мае 1980 году произошло знаковое событие в городе Фрунзе было открыто хореографическое училище, под руководством директора народной артистки КиргССР, лауреата Госпремии СССР Р. Чокоевой, художественным руководителем, заслуженным артистом КиргССР Б. Алимбаев и замечательным штатом профессиональных педагогов. [2]

### **Основная часть. Хореографическое образование в Кыргызстане.**

Оно включает в себя:

- 1) Средне-специальное профессиональное училище имени Чолпонбека Базарбаева.
- 2) Высшее хореографическое образование:
  - а) Обучение в Кыргызском Государственном университете культуры и искусств имени Бюбюсары Бейшеналиевой.
  - б) Обучение в Кыргызской Национальной Консерватории имени Калыя Молдобасанова.

Бишкекское хореографическое училище имени Ч. Базарбаева в Кыргызстане единственное учебное заведение, которое готовит артистов балета. История выделения в самостоятельное учебное специализированное заведение относится к 1980 году, когда оно отделилось от музыкально-хореографического училища имени М. Куренкеева. В 2004 году училищу было присвоено имя Чолпонбека Базарбаева. Возглавляли училище легендарные личности: это директор училища- народная артистка КР, лауреат государственной премии СССР Рейна Чокоева и художественный руководитель народный артист КР Берик Алимбаев. Хореографическое училище гордится своим преподавательским составом. Педагоги с большой буквы, глубоко преданные искусству танца, взрастившие не одно поколение

профессиональных кадров. Их имена: народные артисты КР У. Сарбагишев, М. Асылбашев, И. Левченко, Р. Уразгильдеев, заслуженные артисты КР Б. Арунов, С. Абдужалилов, Д. Ибраимова. В училище обучаются дети со всех уголков нашей республики. Ученики училища достойно представляют Кыргызстан в странах ближнего и дальнего зарубежья, принимают активное участие в международных конкурсах артистов балета. Среди выпускников училища талантливые артисты: народные артисты КР К. Сыдыков, С. Тукбулатова, М. Ласточкина, заслуженные артисты КР Г. Джусупова, А. Мынжилкиева, Б. Базарбаев, Д. Масиева, А. Толомушева, А. Толобаев, Т. Осмонов, Е. Овчинникова, М. Мынжилкиева, А. Айдарова и многие другие.

На сегодня училище возглавляет отличник культуры КР, выпускница Академии русского балета Д. Туляева. Преподавательский состав обновился наравне с корифеями педагогики заслуженными деятелями искусства КР. Д. Ибраимова, А. Мураталиева, А. Оросулбаева, М. Маженова, М. Толомушева, передают свои знания и умение новое поколение педагогов: народные артисты КР К. Сыдыков, А. Нуртазин, заслуженные артисты КР. Д. Масиева, А. Ахмадалиева, Д. Садыркулов, Э. Сыдыкбаева, А. Толомушева, отличники культуры и образования Р. Мусабаева, Н. Аксенова, Г. Окенова, М. Аденов, М. Сыдыкбаева и многие другие.

### **Кыргызский Государственный университет культуры и искусств имени Б. Бейшеналиевой.**

Кафедра хореографии была открыта Постановлением коллегии Министерства культуры Кыргызской Республики от 18 мая 1992 года в связи с необходимостью подготовки специалистов по хореографическим дисциплинам и балетмейстеров-постановщиков. Были открыты три специальности: режиссер-балетмейстер, педагог-хореограф, руководитель танцевального коллектива (ныне менеджер хореографического коллектива) по очной и заочной формам обучения. Общее количество выпускников с 1992 по 2019 года 242 специалиста, среди которых – народный артист КР, лауреат государственной премии имени Токтогула М. Асылбашев, народные артисты КР К. Сыдыков, С. Тукбулатова, А. Тумакова, заслуженные артисты КР Д. Садыркулов, Е. Овчинникова, Э. Сыдыкбаева, заслуженные деятели КР Э. Латыпов, отличники образования и культуры Т. Чернышева, Л. Касымова, А. Оросулбаева, Н. Базарбаева, Н. Аксенова, И. Исаева, Н. Жанатаева, лауреат многочисленных международных конкурсов артистов балета Ф. Садыркулов и многие другие.

У истоков кафедры были: народный артист КР, профессор И. Левченко, народный артист КР, лауреат государственной премии СССР, профессор У. Сарбагишев, основатель кафедры народный артист

КР, доктор искусствоведения, академик общественной академии наук КР Р. Уразгильдеев, заслуженный деятель культуры КР. С. Абдужалилов и др. Благородная их педагогическая деятельность, бескорыстное служение делу, воспитание юного подрастающего поколения, всегда будут служить подлинным примером настоящей любви к великому, прекрасному искусству танца. [3]

Ныне на кафедре работают заведующий кафедрой, доцент Э. Сатыбалдиев, заслуженный артист КР. доцент Д. Садыркулов, заслуженная артистка КР. Е. Овчинникова, старший преподаватель Ю. Апарина, З. Маженова, Ж. Садыбакасова, Г. Шабданова, А. Аскарова и др.

По всем специальным предметам, изучаемых на кафедре хореографии, педагогами созданы учебно-методические программы. Первый выпуск студентов кафедры состоялся 19 мая 1997 года – руководителей танцевального коллектива (8 специалистов). В 2001 году состоялся первый в истории высшего специального хореографического образования в Центральной Азии и Казахстана по специальности режиссер-балетмейстер (4 специалиста). 2003–2004 – выпуск 11 специальности педагогов-хореографов по бальным танцам.

Выпускники кафедры по специальности педагог-хореограф являются ведущими специалистами хореографии в КНАТОБ имени А. Малдыбаева, БХУ имени Ч. Базарбаева, а также плодотворно работают в стенах университета. Выпускники кафедры по специальности менеджер хореографического коллектива ведут активную постановочную и педагогическую работу в различных художественно-танцевальных коллективах.

На 2019–2020 учебный год на кафедре хореографии обучается 168 студентов по очной и заочной формам обучения, среди них 15 студентов из Республики Казахстан, студенты из России.

Педагогический состав кафедры хореографии на протяжении ряда лет тесно сотрудничает с факультетом хореографии Казахской Национальной академии искусств имени Т. Жургенова, а также с кафедрой хореографии Казахского государственного женского педагогического университета. [4]

Кафедра хореографии Кыргызской национальной консерватории имени К. Малдыбаева.

Кафедра работает по направлению обучение выпускников хореографических училищ по специальности режиссер-балетмейстер. История кафедры начинается с 1997 года, у истоков кафедры, инициатором создания ее была народная артистка КР, профессор К. Мадемилова. На протяжении 12 лет она возглавляла кафедру вместе с профессорско-преподавательским составом:

Народная артистка КР, профессор Рейна Чокоева, Берик Алимбаев, заслуженный артист КР Сапарбек Абдужалилов, Нур Хасан-Акунов.

На сегодняшний день преподавательский состав изменился и пополнился новыми кадрами. Кафедру возглавляет А. Токтогазиев и педагоги кафедры – доцент, заслуженный деятель культуры КР. З. Молдобакиров, старший преподаватель Т. Литовская, преподаватель Г. Окенова и другие.

Выпускниками кафедры являются народные артисты КР. заслуженные деятели искусства и другие.

### **Заключение.**

Подводя итоги исследования о хореографическом образовании в Кыргызской Республике, хочется отметить что Бишкекское хореографическое училище в период с 1980 по 2019 годы выпустило 529 профессиональных артистов балета, Кыргызская Национальная Консерватория с 1997-го года по 2019-й годы выпустило 81 профессиональных режиссеров-балетмейстеров и КГУКИ им. Б. Бейшеналиевой с 1992-го по 2019-й годы выпустило 242 профессионала: менеджеров хореографического коллектива – 186, педагогов-хореографов – 50, и режиссеров-балетмейстеров – 6. На сегодня наблюдается огромная востребованность в кадрах, требуются квалифицированные педагоги-хореографы, профессиональные артисты балета, талантливые балетмейстеры. Учебные профессиональные заведения Кыргызстана готовят специалистов в достаточном по количеству и по качеству выпускников.

Но при этом КНАТОБ им. А Малдыбаева и Государственный ансамбль танца «Ак Марал» им. Н. Тугелова испытывают острый дефицит кадров в хореографах, постановщиках и артистах. Причины, во многом, касающиеся элементарных бытовых условий: не предоставляется жильё, низкая заработная плата, не обновляется репертуар, не обновляются сценические костюмы и декорации текущих спектаклей, нет выездных гастрольных поездок и так далее.

Правительство КР начало уделять внимание культуре и искусству в республике. Проведен хороший ремонт театра, облагораживается прилегающая территория, выделены хоть и небольшие гранты артистам балета. Министерство культуры, туризма и информации стало тесно сотрудничать с руководством театра в решении творческих и текущих проблем. Все это вселяет надежду на дальнейшее развитие хореографического искусства в Кыргызстане.

**Список литературы:**

1. Уразгильдеев Р. Киргизский балет. — Фрунзе: Кыргызстан, 1983.
2. Уразгильдеев Р. Об искусстве танца. — Фрунзе: Мектеп, 1981.
3. 20 лет кафедре хореографии. Кыргызский государственный институт искусств им. Б. Бейшеналиевой. — Бишкек, 2012.
4. Выступление Д. Н. Садыркулова на международной онлайн-конференции по вопросам хореографического искусства», январь 2018 года, КГУКИ им. Б. Бейшеналиевой.

**УДК 792.8 + 378**  
**МРНТИ 18.49.09**

## **Влияние танцев средневековья и Возрождения на развитие дуэтно-классического танца**

*Д. В. Сушков*

Дуэтно-классический танец. Сегодня невозможно представить себе ни один балетный спектакль, в котором бы не применялись приёмы партерной или воздушной поддержки. В спектаклях хореографического наследия и в балетах современного репертуара во всём мире наблюдается большое многообразие разновидностей приёмов поддержки, используемых балетмейстерами. Если исполнение этих приёмов дуэтного танца выглядит не как акробатические трюки, а мастерски исполненное и наполненное внутренним содержанием хореографическое произведение, то мы видим перед собой действительно высокое искусство, искусство, которое называется – балет!

Из истории хореографии известно, что приёмы поддержки дуэтно-классического танца применяли в своих спектаклях, в своих хореографических композициях такие балетмейстеры прошлого как: Жан Жорж Новерр, Жан Доберваль, Гаспаро Анджелини, Шарль Луи Дидло, Жюль Перро, Артур Сен-Леон, Август Бурнонвиль, Мариус Петипа, Лев Иванов. Позднее мощный стимул развития поддержки в дуэтном танце, дало творчество Александра Горского, Михаила Фокина, братьев Николая и Сергея Легатов, Фёдора Лопухова, Касьяна Голейзовского, Василия Вайнонена, Ростислава Захарова, Леонида Яacobсона, Леонида Лавровского, Юрия Григоровича, Джорджа Баланчина, Джона Ноймайера, Джона Кранко, Мориса Бежара, Ролана Пети и многих других.

Сегодня в спектаклях современного репертуара применяются головокружительные воздушные поддержки, виртуозно исполняются партерные поддержки, когда партнёр держит партнёршу за талию, за две и одну руки, различные положения партерной поддержки, когда партнёры исполняют их не только стоя или сидя на одной и на двух ногах на полу, но и в моменты когда оба партнёра или же один из партнёров, оказываются в «партере», то есть лёжа или полулёжа на полу. Так, к примеру, в дуэтах из спектаклей выдающегося хореографа современности Бориса Эйфмана можно увидеть сочетание всего вышперечисленного, что вызывает чувство восторга от увиденного, переполняет эмоциями и поражает тем, что какие сочетания и связки дуэтного танца, переходы от

поддержки к поддержке найдены балетмейстером, какой глубокий смысл вложен в них автором.

Так было не всегда. Всё в этой жизни имеет свой эволюционный путь. Существует собственный путь и у дуэтного, дуэтно-классического танца. По своей собственной эволюционной лестнице развивалось и мастерство поддержки в искусстве хореографии. Парный танец встречается уже в искусстве народов Древнего мира, о чём говорят нам сохранившиеся настенные фрески в культуре этрусков, изображения на античных вазах Древней Греции, и даже встречаются иероглифы Древнего Египта, которые обозначали танец, исполняемый вдвоём.

Весь лексический язык и терминология дуэтно-классического танца основан на базе классического танца и отправной точкой своего исторического развития дуэтный, дуэтно-классический танец, начинает свой путь на придворных балах XVII–XVIII вв., на которых в галантной чопорной манере исполнения, танцующие дамы и кавалеры, исполняли различные рас, множество из которых ставших позже каноническими, поз и движений, впоследствии прочно вошедшие в лексический язык классического танца.

До своего окончательного отделения от бытового танца, которое происходит в начале утверждения романтизма в балетном театре, в XVIII веке, классический танец тесно связан с историко-бытовым танцем, как и исторический (бытовой) танец от истоков своего возникновения «тесно связан со сценической практикой» [1, с. 4]. Различные движения, позы, формы, терминология заимствуется классическим танцем из бытового или народного танца, своими корнями уходящие в танцы средних веков, в бытовую хореографию XVI — первой половины XVII века.

«Влияние бытового танца на сценическую хореографию ещё недостаточно изучено. Здесь ещё немало тёмных мест и спорных предположений. Всестороннее исследование этого вопроса поможет более глубоко разобраться в стилевых особенностях спектаклей различных эпох, даст возможность более конкретно говорить о происхождении лексики сценического танца» [1, с. 6].

Действительно, анализируя-исследуя лексический язык дуэтно-классического танца, возникает желание больше узнать о том, кто первый из балетмейстеров или исполнителей придумал тот или иной элемент поддержки и в каком балете или танце партнёр впервые поддерживает партнёршу за талию или за руки, кем были внесены подъёмы (воздушная поддержка) партнёрши на уровень плеч или груди, с фиксацией или без различных поз, как развивалось искусство поддержки при исполнении маленького, среднего или большого *allegro* и кто является «пионером» в привнесении различных приёмов поддержки на сцену.

Тем интереснее становится попытаться проследить путь от несложных, элементарных приёмов поддержки, которые постепенно усложняются и обогащаются на всём своём историческом пути развития, и которые мы видим сегодня в современной хореографии в её экспрессивной трактовке возможностей человеческого тела и духа. Все эти вопросы невозможно рассмотреть в одной отдельно взятой статье. Рассмотрим и проанализируем лишь некоторые танцы периода Средневековья и эпохи Возрождения, в которых можно увидеть хореографические элементы, как предвестники будущих партерных и воздушных поддержек, составляющих сегодня основу дуэтно-классического танца. Это крестьянско-бытовой танец «Бранль», народный «Оберек» и придворный танец «Вольта».

Исследуя-анализируя учебно-методические материалы по историческому, историко-бытовому танцу, такие как, «Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века» Туано Арбо, учебник Ивановского Н. П. «Бальный танец XVI–XIX вв.» или «Историко-бытовой танец» М. В. Васильевой-Рождественской, в описании танцев различных эпох присутствуют те или иные движения, элементы, которые впоследствии прочно войдут в лексический язык дуэтного танца, те или иные позиции рук у партнёров, заимствованные впоследствии сценическим танцем, а также предвестники воздушной поддержки.

Что немаловажно, в этих трудах у авторов есть также и описание взаимоотношений между танцующими, между дамой и кавалером, между партнёром и партнёршей. Взаимоотношения в паре, в дуэтном танце, помимо техники исполнения тех или иных видов партерной или воздушной поддержки, являются одной из фундаментальной составляющей всего искусства поддержки дуэтно-классического танца.

«Рассматривая старинные танцы, я могу только сказать Вам, что разрушительное действие времени, или человеческая лень, или трудности описания стали причиной лишения нас знания о них. Но вы не должны беспокоиться, потому что танцы этих типов уже вышли из употребления. Даже во времена наших отцов мы видели не такие танцы, как нынешние; они подобны людям, любящим новшества» [2, с. 20].

Приведённое выше высказывание принадлежит Туана Арбо из его трактата по искусству танца «Оркезография», сыгравшего немаловажную роль в распространении и утверждении терминологии хореографии именно на французском языке, что подтверждено временем. Также, по словам М. В. Васильевой-Рождественской, «многие танцевальные схемы и позы, названия, предложенные Туано Арбо, прочно вошли в практику бальной хореографии большинства стран» [1, с. 6].

В «Оркезографии» Т. Арбо мы находим описание методики исполнения тех или иных движений, относящихся к искусству поддержки



и, возможно, являющиеся первыми методическими разработками в этой области хореографического искусства. Весь трактат написан в форме диалога учителя с учеником. К примеру, когда в их беседе доходит очередь до анализа танца «Вольта», автор описывает подъём дамы кавалером, включающий в себя: положение рук обоих партнёров, приёмы, помогающие кавалеру исполнить подъём, правила взаимодействия между партнёрами.



А. Дюрер. Бранль

Но, прежде чем привести описание танца Вольта по Т. Арбо и М. Васильевой-Рождественской обратим свой взор ещё глубже в глубину веков. Парный танец появляется и в танцах средних веков, а именно, наряду с различными хороводными формами, в танцах позднего средневековья. Самым распространённым танцем средневековья был танец «бранль». В описании этого танца у М. Васильевой-Рождественской мы видим движения, которые впоследствии эволюционируют в элементы поддержки, применяемые и изучаемые сегодня.

Бранль, от французского слова *branler* — «двигаться, шевелиться, колебаться» [3, с. 64], является французским народным танцем, зародившимся в эпоху раннего средневековья и считается источником всех бальных танцев, появившихся позднее

и сыгравший значительную роль на их развитие, на эволюцию бальной хореографии. Именно в описании фигур Бранля, встречаются различные элементы танца, которые впоследствии, заимствованные сценическим танцем, трансформировались в приёмы партерной и воздушной поддержки.

«Простой бранль», «Морванский бранль», «Марешин», «Большой танец, или «Круг» — всё это разновидности бранля, в фигурах которых мы встречаем описание различных положений рук у партнёров, подъёмы партнёрши двумя руками за талию. Например, при исполнении третьего варианта второй фигуры танца «Марешин» «юноша берёт правой рукой правую руку девушки за кончики пальцев. Руки подняты на уровень глаз... Фигура заканчивается так же, как во втором варианте» [1, с. 35]. Во втором же варианте исполнения этой фигуры «юноша поднимает девушку, держа её двумя руками за талию» [1, с. 34–35].

По учебнику Н. П. Ивановского «Бальный танец XVI–XIX вв.» танец Бранль «предваряется реверансом дамы и салютом-поклоном кавалера вправо <...>, затем танцующие встают рядом. Кавалер берёт правую руку дамы, накладывая свою ладонь на тыльную часть кисти руки дамы, и поднимая её руку выше талии, свободно опустив при этом локоть своей руки. Партнёры стоят в четверть оборота друг к другу. <...> Корпус кавалера слегка склоняется вправо к даме, причём, как указывает Т. Арбо «кавалер смотрит на свою даму» [6, с. 26].

То есть, в этом танце присутствует положение, когда партнёр держит партнёршу за руку лицом друг к другу, а различные варианты поддержки партнёрши за две и одну руку сегодня хореографами используются в большом разнообразии. Также присутствует в нём подъём партнёрши двумя руками за талию. Что это, как не



*Современная реконструкция танца Бранль*

преддверие воздушной поддержки в дуэтах сегодняшнего дня, во время которой партнёр поднимает свою партнёршу двумя руками за талию во время прыжков, различных переносов, подъёмов на грудь и плечо и многое, многое другое. В «Крестьянском бранле» сочинённом М. В. Васильевой-Рождественской по литературным и иконографическим источникам при исполнении четвёртого такта третьей фигуры видно, что партнёр исполняя «небольшое приседание на обеих ногах, <...> поднимает женщину в воздух с одновременным поворотом вправо и ставит её на место» [1, с. 51].

Если проследить исторический путь такого приёма поддержки, как подъём партнёрши партнёром двумя руками за талию, встречающегося в различных вариантах танца бранль, то на современном этапе хореографического искусства мы видим аналогичный или очень схожий подъём партнёрши партнёром двумя руками за талию в различных вариантах и с различных подходов. Сегодня мы можем исполнить эту поддержку как с места, так и с шага, с *pas assemblé*, *pas chassé*, *pas sissonné*. Поддержка при исполнении может быть не продолжительной, т. е.

партнёр поднимает и тут же опускает партнёршу, а может быть исполнена с фиксацией в наивысшей точке подъёма на вытянутых вверх двух руках партнёра. Во время подъёма партнёр может поворачиваться вокруг своей оси на  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{2}$  круга или совершать полный оборот, может продвигаться вперёд, назад, из стороны в сторону, продвигаясь при этом лицом, боком или спиной. При этом, положение ног и рук у партнёрши во время подъёма могут быть различными. Она может поджать обе ноги в коленях назад, как, собственно, мы это видим исполнялось танцующими в бранлях, а может держать обе ноги вытянутыми вниз по V или VI позициям (I невыворотная позиция), или одна нога согнута в колене и находится на *passé* или *sur le cou-de-pied*. Вариантов на сегодня множество. Руки также могут находиться в различных положениях и позициях классического танца как *arrondi*, так и *allongé*. Партнёрша так же может держаться или упираться за предплечья, плечи или руки партнёра.

Если внимательно проанализировать дуэты из классического наследия и современного репертуара, то мы легко найдём эту поддержку, так похожую на то, как она исполнялась в танце бранль, что будет нам служить своеобразным доказательством влияния исторического, бытового танца на сценическую хореографию, классический танец и искусство поддержки дуэтно-классического танца.

Подъём партнёрши двумя руками за талию присутствует в балете Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» в дуэте (ноктюрн) Марии и Вацлава из 1-го акта в постановке Р. Захарова. В этом же спектакле эта поддержка встречается и в дуэте Марии и Гирея из 3-го акта. Исполняется она и во вставном *pas de deux* из 1-го акта балета А. Адана «Жизель» (хореография Ж. Коралли, Ш. Перро, М. Петипа) или в IV акте балета П. Чайковского «Лебединое озеро», когда Злой Гений – Ротбарт поднимает Одетту (КГАТОБ им. Абая, Алматы, Казахстан). Что-то похожее мы видим у Дж. Баланчина в «Серенаде» на музыку П. Чайковского. В рок-ритм балете на музыку А. Рыбникова «Юнона и Авось» в постановке А. Дементьева, эта поддержка используется балетмейстером в дуэте Кончитты и графа Резанова во 2-м акте. Примеров и аналогий можно привести много.

В эпоху Возрождения мы видим, что «на смену танцам с хороводной и линейно-шеренговой композицией приходят парные (дуэтные) танцы, построенные на сложных движениях и фигурах» [1, с. 21].

Если из средних веков (позднее средневековье) посмотреть на придворные танцы XVI века, то в танце «Вольта», встречается прообраз действительно воздушной поддержки, на тот момент являвшейся довольно-таки сложной в технической части исполнения, учитывая все

нюансы этикета того времени и особенности женского костюма эпохи Возрождения.

Танцы эпохи Возрождения, в сравнении с танцами позднего средневековья, включают в себя различные движения и фигуры, отличающиеся более сложной техникой исполнения и названия отдельных движений, распространялись и за названием собственно танца. «На эти особенности терминологии в своё время указывал ещё Туано Арбо» [1, с. 6]. «Бранль» — это и термин отдельного движения в танце и собственно название танца. Так же происходит и с «вольтой». Являясь названием отдельного движения — полный поворот, «вольта» — это название танца, который включал в себя подъём дамы с полным поворотом вокруг себя, «включавший в свой рисунок элементы поддержки (высокий подъём дам в воздух) [1, с. 62].

Такая же тенденция наблюдается в танце «оберек». Помимо подъёмов партнёрши партнёром в танце «бранль» в средние века и подъёмов партнёрше в танце «вольта» в эпоху Возрождения, схожий элемент воздушной поддержки есть в другом танце и в другой части европейского континента. Движение, во время которого партнёр поднимает партнёршу во время танца и поворачивается вокруг себя, встречается в танце польского происхождения — оберек.

«Оберек (обэрэк) или обер, оберт (польск.— «oberek», «oberkiet») — живой и весёлый танец Мазовии. Название танца происходит от глагола «obracas» — вращаться, оборачиваться. Танец имеет также название «obertas» — шутливо от «обер»; «obertany» от «поворот»» [4, с. 128]. Впервые танец «обертас» упоминается в литературных источниках в конце XVII века и если быть точным то, «в 1697 году в книге Корзинского «Lanczafty» [4, с. 129].

Здесь, в свете развития искусства поддержки, для нас интересно то, что в танце «оберек», наряду с основными движениями, такими как: *pas sougu*, *balancé*, «ключ» с продвижением вперёд, тройным притопом и др., используются подъёмы и переносы партнёрши, а также различные вращения в паре.

Танец «вольта» (*la volta* — итал.) итальянского происхождения и относится к танцам эпохи Возрождения, хотя Т. Арбо считал его родиной Прованс и относил его к разновидности «гальярды». Вольта являлась одним из основных танцев танцевальной сюиты, исполняемой на балах Европы в эпоху Возрождения, наряду с бранлем, бассдансом, курантой имеющих медленный торжественный характер исполнения, а также с гальярдой и салтареллой, которые исполнялись вместе с вольтой в заключительной части танцевальной сюиты.

Вольта — это парный танец, берущий своё название от итальянского слова *voltare* — поворачиваться. Как уже было сказано выше, Т. Арбо

считал вольту провансальским танцем. Видимо, верным будет уточнить, что Прованс, являясь южным регионом Франции, находится по соседству и граничит с северными областями Италии. Ещё со времён Римской империи, через эту историческую область проходит одна из древнейших транспортных артерий соединявшая Древний Рим со своими владениями на Иберийском полуострове. Вполне естественно, что взаимопроникновение культур могло послужить тому, что родиной возникновения вольты могут быть как Италия, так и Прованс, и расхождение в этом вопросе М. В. Васильевой-Рождественской с Т. Арбо выглядит вполне естественно.

У обоих авторов в описании того, как исполнялась «вольта» есть небольшие отличия, в чём можно убедиться, проведя сравнительный анализ.



*Подъём в танце Вольта*

### Описание танца «Вольта» у Туано Арбо (выдержки)

«Вольта (la volta) — это вид гальярды, распространённый среди жителей Прованса, который, как и турдион, танцуют в трёхдольном размере» [2, с. 123].

«<...> дама делает те же шаги и движения, что и Вы. В этом случае тот, кто танцует вольту, должен рассматривать себя как центр круга и, когда он хочет сделать оборот, обводит даму так близко от себя, насколько это возможно, чтобы дама могла сделать небольшие и лёгкие для исполнения шаги.

Когда Вы хотите сделать оборот, отпустите левую руку дамы, положите левую руку на её спину выше правого бедра. Правую руку положите на её бюск, чтобы помочь ей сделать прыжок, подталкивая её с помощью своего левого бедра. Она кладёт правую руку Вам на спину или ворот, а левую на своё бедро, придерживая платье или котту, чтобы порыв

ветра не обнажил нижнюю рубашку или голые ноги. Это поможет вам делать туры вольты вместе, как описано выше. После того как вы проделаете столько туров с каденцами, сколько вам угодно, Вы должны вернуть даму на её место — как бы она не храбрилась, она почувствует головокружение, и Вы, возможно, будете чувствовать себя не лучше» [2, с. 125].

«<...> если Вы один проход танца танцуете, вращаясь налево, в другой раз делайте вращение направо. Таким образом, Вы раскрутите то, что закрутили в первый раз.

Вы продолжаете вращаться с каденцами на левую ногу так долго, как Вам хочется. И если Вы хотите станцевать вольту ещё раз — направо, Вы должны положить правую руку на спину дамы, а левую на её бюск, и подталкивать её Вашим

правым бедром под её ягодицы, поворачивая её в обратном направлении, как показано в табулатуре выше. Обратите внимание на то, что Вы должны уметь «захватить» и держать даму близко от себя на протяжении двух тактов в трёхдольном размере. На первом такте Вы делаете шаг немного впереди неё, и в конце второго такта Вы уже должны держать одну руку на её бедре, а вторую на бюске, чтобы в третьем такте выполнить оборот в соответствии с описанием приведённом в табулатуре выше» [2, с. 126–127].

### **Описание танца «Вольта» по М. В. Васильевой-Рождественской (выдержки)**

«Вольта (м/р.  $\frac{3}{4}$ ) — парный танец итальянского происхождения. Название его происходит от итальянского слова *voltare*, что означает поворачиваться. Обычно танец исполнялся одной парой (мужчина и женщина), но число пар может быть увеличено.

<...> Началу танца предшествует поклон кавалера и реверанс дамы (поклон XVI в.). Основной рисунок танца состоит в том, что кавалер проворно и резко поворачивает в воздухе танцующую с ним даму. Этот подъём обычно делается очень высоко. Он требует от кавалера большой силы и ловкости, так как, несмотря на резкость и некоторую порывистость движений, подъём должен выполняться чётко и красиво. Как и многие другие народные танцы, вольта вскоре после своего появления стала исполняться на придворных празднествах. В XVI веке она известна во всех европейских странах, но наибольший успех имела при французском дворе. Однако уже при Людовике XIII французский двор вольты не танцует. Дольше всего этот танец просуществовал в Италии.

<...> Движения вольты, связанные с подъёмом дам в воздух, — прообраз будущей поддержки в сложной технике сценического танца. Анализ движений вольты подтверждает мысль о происхождении лексики сценического танца из народной хореографии и той большой роли, которую сыграли народные и бытовые танцы в развитии балетного искусства» [1, с. 70–71].

#### **Схема танца (выдержки)**

«Исходное положение: ноги в I позиции. Исполнители стоят друг против друга, левое плечо кавалера и правое плечо дамы обращены к центру круга. Руки кавалера лежат на талии дамы, руки дамы лежат на плечах кавалера.

<...> Третья фигура: 18-ый такт. Кавалер левой рукой обнимает даму за талию справа. Его правая рука поддерживает её за талию (спереди), и, опираясь энергично на левую ногу, толчком от бедра он поднимает даму вверх, одновременно помогая сделать полуоборот вправо.

Дама кладёт правую руку сзади на шею кавалера так, чтобы можно было опереться на его правое плечо.левой рукой дама придерживает юбку. Готовясь к прыжку, дама должна оттолкнуться правой ногой от пола, вынося вперёд левую ногу, согнутую в колене. Во время подъёма дамы кавалер становится на полупальцы. Дама и кавалер принимают снова исходное положение» [1, с. 71–73].

Как видно из приведённых выше описаний, оба автора практически одинаково описывают исполнение вольты и расходятся лишь в небольших нюансах. Так, к примеру, М. В. Васильева-Рождественская

уточняет, что во время подъёма дамы кавалер поднимается на полупальцы, чего не упоминает в своём описании Т. Арбо.

Исследователи бальной хореографии и реконструкторы исторических танцев по различным литературным и иконографическим источникам Анна Николаева и Сергей Сосницкий (г. Москва, Россия), в частной беседе с автором о различных приёмах поддержки встречающихся в описаниях старинных танцев, практически продемонстрировали этот приём поднятия дамы в воздух из танца «Вольта», ссылаясь именно на описание вольты Т. Арбо.

Так вот, при демонстрации этой воздушной поддержки было явно видно, что если следуя описанию Т. Арбо, после того, как партнёр подталкивает партнёршу своим бедром под ягодичные мышцы, она должна оказаться как бы в положении «сидя» на его бедре, при этом обхватывая его одной рукой по линии плеч, а ноги в скрещенном положении в щиколотках удерживает в воздухе перед собой. Партнёр же удерживает её двумя руками по линии талии, предварительно сделав захват за твёрдую основу костюма партнёрши, а она сидит на бедре его поднятой ноги.

В данном случае, твёрдой основой костюма являлся бюск, на что и указывает Т. Арбо. Бюск (*busc* — фр.) — часть корсета, деталь женского костюма, который носили дамы XVII века, играл важную роль, о чём мы находим подтверждение у Марии Мерцаловой в её книге «История костюма»: «70-е годы (1670–1680-е гг. — прим. Д. С.) приносят небольшие изменения в женском костюме. Лиф платья удлиняется, талия несколько опускается и делается ещё более тонкой. Впечатление более узкой фигуры создаётся некоторыми изменениями формы корсета. Он не сплющивал грудь, как было в средние века, а создавал спереди красивую полукруглую линию».

Далее М. Мерцалова пишет, что «очень важной частью корсета были две металлические пластинки «*busc*», расположенные спереди и сзади. Изгиб передней бюск определял положение корпуса женщины. Несмотря на то, что корсет был мучительным сооружением, требования моды и этикета придворной жизни принимались всеми безоговорочно» [5, с. 89].

Исполнение вольты требовало от исполнителей определённых физических затрат, что подтверждает описание вольты со ссылками на исторические факты и описанием того, как исполнялся этот танец, у Сергея Николаевича Худекова во «Всеобщей истории танца». Будучи известным журналистом, литератором, драматургом, искусствоведом и издателем он на протяжении своей жизни собирал материалы, включающие в себя редкие рисунки, фотографии и документы по истории танца от древнейших времён до начала XX века. В своём труде он приводит один исторический факт:

«На придворном балу 14 августа 1572 года, принц Конде так усердно танцевал вольту со своей молодой женой Марией де Клев, что Екатерина Медичи увела её в уборную для смены мокрой рубашки <...> Таким образом видно, что хотя кавалеру при исполнении вольты предстояла приятная обязанность держать даму в свих объятьях, но это сопряжено было с немалыми физическими усилиями. Точно также танец этот считался нелёгким и для дамы. По окончании вольты танцевавшие пары, благодаря изобилию испарин, вынуждены были иногда менять бельё во время бала» [7, с. 378].

Сегодня, подъём кавалером своей дамы при исполнении вольты в эпоху Возрождения, можно сравнить и сопоставить с воздушными поддержками, применяемыми в дуэтно-классическом танце. Это различные переносы и подъёмы партнёрши двумя руками за талию с поворотом партнёров вокруг себя при исполнении различных танцевальных комбинаций в адажио, при исполнении маленьких, средних и больших прыжков, подъёмы партнёрши с фиксацией её позы в воздухе до уровня груди и плеч партнёра, всевозможные выбросы и перебросы двумя руками за талию, за две руки, комбинированными приёмами поддержки.

Подводя итог, следует отметить что, внимательно изучая теоретические труды прошлого, исследуя иконографические и литературные источники, дошедшие до наших дней, возможно провести прямую линию, выявить взаимосвязь дуэтно-классического танца в его нынешнем понимании с историко-бытовым танцем, с танцами прошлых исторических эпох и это поможет пролить свет на эволюцию и возникновение различных элементов партерной и воздушной поддержки дуэтно-классического танца. Ответить на вопрос откуда они ведут своё происхождение, как со временем эти поддержки видоизменялись и усложнялись, тем самым обогащая выразительный лексический язык классического танца в целом или дуэтно-классического танца в частности, а также на всю палитру красок сценического танца, хореографического искусства.

Постепенно, шаг за шагом, можно найти подтверждения и факты, которые и смогут нам дать ответ на многие вопросы. Эти предположения и доводы могут сподвигнуть многих исследователей к новым поискам тех или иных фактов в установлении истины, автору, кажется бесспорным и, выражаясь словами Адама Водницкого просто почувствовать, что «...минувшее время рядом, нужно только согреть его своим дыханием и прикоснуться к нему — как будто протянуть в темноту руку, дотронуться до другой руки. Тогда время, словно волшебный фонарь, освещает полное тайн и чудес пространство, и в нём начинает кружить записанная в генетической памяти камня, дерева, листа, капли воды, насекомого



энергия, пробуждённая к жизни самым могущественным из человеческих заклятий — памятью и словом» [8].

### Список литературы:

1. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец: Учебное пособие. — 2-е изд., пересмотр. — Москва: Искусство, 1987. — 382 с.
2. Туано Арбо. Окезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века: Учебное пособие / Перевод Н. В. Юдалевич. — Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2013. — 256 с.
3. Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий. 2-е изд., испр. и доп. / Сост. Н. А. Александрова. — Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2011. — 624 с.
4. Васильева А. Л. Народно-историческая и культурная основа польского танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2009. №2 (22). — С. 125–136.
5. Мерцалова М. Н. История костюма. — Москва: Искусство, 1972. — 200 с.
6. Ивановский Н. П. Бальный танец XVI–XIX вв. — Москва: Искусство, 1948. — 216 с.
7. Худеков С. Н. Всеобщая история танца. — Москва: Эксмо, 2010. — 608 с.: ил.
8. Водницкий Адам. Провансальский триптих / Пер. с польск. К. Я. Старосельской; Предисл. Мариуша Вилька; Послесл. Дариуша Чаи. — Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. — 488 с.

УДК 378.1  
МРНТИ 18.49.15

## **ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ В УСЛОВИЯХ КРЕДИТНОЙ ТЕХНОЛОГИИ**

*Т. В. Терехова*

Танцевальное искусство в Казахстане очень популярно, активно развиваясь, оно приобретает черты быстро изменяющейся реальности. Процесс этот быстрый, стремительный, как и все в наше время, что подтверждает С. В. Муралов в своей статье. «Хореография является составной частью системы общественных связей и отношений. Поэтому многие процессы и явления, происходящие в хореографии, имеют глубокий социальный смысл, и понять их можно только в единстве с интересами и потребностями общества» [1, с. 56].

Широкое распространение и рост популярности приводит к массовости этого направления искусства. Охват большого количества желающих заниматься различными направлениями хореографии требует квалифицированных специалистов по подготовке исполнителей. Ключевой фигурой в этом процессе является педагог. Уровень профессионализма педагога обеспечивает не только качество подготовки исполнителей, но и перспективы дальнейшего развития этого направления искусства. Так в статье Г. Ю. Саитовой и А. Т. Молдахметовой говорится: «Постоянная трансформация системы художественного образования в целом, в частности области хореографического искусства, вызывает необходимость подготовки высококвалифицированных специалистов данного профиля» [2, с. 102].

Подготовка педагогов-хореографов осуществляется на базе Казахской национальной академии искусств с 1994 года [3, с. 44]. Факультет «Хореография» став первым в Республике Казахстан, сейчас является одним из ведущих в своем направлении, осуществляя подготовку специалистов на основе кредитной технологии. Кредитная технология, не смотря на ее преимущества и большие возможности, имеет ряд недостатков, проявляющихся при подготовке педагогов-хореографов. Связанно это с сокращением контактных часов и с увеличением часов, отведенных на самостоятельную работу студентов.

Обучение педагога хореографических дисциплин кардинально отличается от подготовки педагогов других сфер образования и обладает особой спецификой. Главным отличием является, то, что будущий студент кроме теоретических знаний методики должен овладеть исполнительскими навыками всего программного материала. Здесь

большое значение имеет качество довузовской подготовки, так как она является фундаментом для формирования профессиональных компетенций будущего специалиста: «...владение необходимой суммой знаний, умений, навыков, определяющих формирование всех компонентов педагогической деятельности» [4, с. 13]. Исполнительские навыки, как и знания, полученные в общеобразовательном уровне подготовки (школы, колледжи и др.) являются основой, на которой в вузе будет строиться подготовка педагога-хореографа. Приступая к обучению, студенты имеют разный уровень подготовки, но в вузе необходимо независимо от этого получать стабильный высокий результат по хореографическим дисциплинам, так как это профессиональные компетенции.

Современные образовательные программы ориентированы на формирование профессиональных компетенций. Освоив их, молодой специалист в будущем сможет не только легко адаптироваться к реальным условиям, но и развивать себя, занимаясь самообразованием. Перспективность и успешность молодых специалистов заключается, прежде всего, в хорошем знании методики преподавания хореографических дисциплин и в умении донести эти знания в наиболее удобной форме до своих учеников. В разрезе практического преподавания, одной из самых важных профессиональных компетенций, является грамотный практический показ. Студент, осваивая программный материал, должен **иметь возможность** одновременно усвоить **грамотный показ**, то есть, научиться исполнять все движения в хорошем качестве.

Сокращение кредитов и перераспределение удельной нагрузки в пользу самостоятельной работы студентов, приемлемую в других направлениях подготовки, в хореографическом направлении может привести к снижению качества подготовки будущих педагогов. Работа студентов над закреплением пройденного материала должна проходить под пристальным вниманием педагога для формирования точного показа. Сколько бы часов не потратил студент на освоение движений самостоятельно, качество исполнения может быть достигнуто только в непосредственном общении с педагогом. В противном случае не существовало бы педагогов-репетиторов, работающих с исполнителями даже самого высокого уровня в профессиональных театрах. Практика это доказала, но распределение часов остается неизменным для совершенно разных направлений подготовки и разных вузов.

Педагог вуза, работая со студентом над качеством исполнения, не только добивается технической точности исполнения движений, но и передает ему практические приемы преподавания, обучения. Происходит непосредственная передача опыта. Педагогические приемы,

наработанные за многие годы, трудно почерпнуть из литературы или же из других источников. Зачастую такая информация в таком объеме и разрезе как она дается на уроках отсутствует в существующей литературе. В методике преподавания хореографических дисциплин важны даже самые незначительные нюансы. Каждый штрих в работе мастера имеет значение, потому что он выверен годами работы, подтвержден опытом. Педагог, ограниченный по времени, способен дать только основную канву программного материала. Так специалист в области восточного танца Г. Ю. Сайтова и педагог казахского танца А. Т. Молдахметова считают «...цель преподавания направлена на методическую работу студентов под руководством преподавателя (анализ учебных комбинаций, освоение методических принципов составления танцевальных этюдов, примеры музыкального сопровождения)» [2, с. 105] и это полностью подтверждает все выше сказанное.

Модель подготовки студентов в новых условиях выглядит так: педагог знакомит с методикой, а практическое освоение материала выводится в самостоятельную работу. На уроках нет достаточного времени для корректировки процесса формирования практических навыков, тогда как освоение исполнительских навыков требует больше время, чем освоение теоретических знаний. Связано это с физическими особенностями человеческого организма. Выработка устойчивых моторных навыков требует не просто выполнить упражнение однажды, а выполнять его регулярно на протяжении определенного времени под контролем педагога, который корректирует и формирует навык. Когда навык сформирован, усвоен, доведен до определенного уровня качества исполнения, тогда его можно самостоятельно совершенствовать. «Прочность усвоения учебного материала зависит от систематического прямого и отсроченного повторения изученного, от включения его в ранее пройденный и в новый материал» [5, с. 198].

Не имея возможности изменить количество контактных часов, нужно понимать, что новый формат образования требует от современных студентов устремленности и четкого осмысления своей будущей миссии, серьезного отношения к учебе, так как весомый объем знаний и умений они должны будут формировать самостоятельно. «...образование по лексическому смыслу означает становление физических и духовных качеств индивида, преобразование индивида в личность, способную к развитию, самореализации и самоутверждению в конкретных социально-экономических и культурно-исторических условиях общественного бытия» [4, с. 9].

Необходимо искать новые формы работы со студентами, создавая такие условия, при которых личная заинтересованность обучающихся в качестве полученных навыков и знаний будет повышаться. «Развитие

умственных умений и навыков учащихся зависит от применения поисковых методов, проблемного обучения и других активизирующих интеллектуальную деятельность приемов и средств» [5, с. 199].

Исходя из закономерностей и современных принципов инновационного обучения, можно утверждать, что «...результаты обучения и воспитания личности зависят от характера деятельности, в которую включается учащийся» [5, с. 199].

Поэтому необходимо:

- добиваться в ходе обучения у студентов нацеленности на формирование личного профессионального уровня, основанного на общечеловеческих ценностях и способствующего в будущем плодотворной и продуктивной деятельности;

- способствовать организации учебно-познавательной и творческой деятельности студентов, как основной среды для формирования будущего педагога;

- оптимизировать содержание, методы, приносящие максимальный эффект при уменьшении затрат времени.

Нацеленность на результат и формирование личного профессионального уровня должно быть со стороны студентов подкреплены добросовестностью и трудолюбием. В ходе этого процесса обучающиеся должны овладеть умением работать с различными источниками и носителями информации, умением выстраивать логические цепочки рассуждений для создания собственных концепций, умением анализировать накопленную информацию и сформированный навык, умением делать выводы на основе фактов. «Образование должно постоянно развивать механизмы инновационной деятельности, находить творческие способы решения жизненно важных проблем, способствовать превращению творчества в норму и форму профессиональной подготовки специалиста» [5, с. 199].

Таким образом, нивелировать недостатки кредитной технологии, связанные с сокращением контактных часов в условиях подготовки педагогов-хореографов можно, если поменять организацию самостоятельной работы студентов, изменив ее содержание и методы. В новых условиях должна быть повышена личная ответственность и заинтересованность студентов в качестве и результатах своих занятий. Необходимо менять методические подходы в подаче программного материала и тогда все это вместе будет работать на результат — повышение качества подготовки обучающихся.

### Список литературы:

1. Муралов С. В. Психологическое тестирование как один из методов профессионального отбора и повышения эффективности учебного процесса в хореографии // Проблемы сучасності: министерство, культура, педагогика : сб. науч. статей / Под ред. В. Л. Филиппова, Луганский государственный институт культуры. — Луганск : ЛДИКМ, 2010. — 336 с.
2. Саитова Г. Ю., Молдахметова А. Т. Некоторые аспекты подготовки будущего педагога хореографа казахского танца // Хореографическое искусство XXI века: теория, практика и перспективы развития» посвященная 20-летию факультета «Хореография» : материалы международной научно-практической конференции. — Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2014. — С. 102–106.
3. *Ли Л. М.* Некоторые аспекты подготовки будущего педагога хореографа казахского танца // Хореографическое искусство XXI века: теория, практика и перспективы развития» посвященная 20-летию факультета «Хореография» : материалы международной научно-практической конференции. — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2014. — С. 41–47.
4. Педагогика. Курс лекций. — Алматы: Нұрлы Әлем, 2003. — 368 с.
5. Педагогика : учебник для студентов педагогических вузов и педагогических колледжей / Под ред. П. И. Пидкасистого. — Москва: Педагогическое общество России, 2008. — 578 с.

# *Искусствоведение и культурология*

УДК 75.03  
МРНТИ 18.31.09

## **РАФАЭЛЬ САНТИ: ВЗГЛЯД СКВОЗЬ ПЯТЬ СТОЛЕТИЙ**

*Л. А. Жуйкова*

В истории искусства Рафаэль Санти (1483–1520) являет собой образец самого гармоничного художника эпохи Высокого Возрождения. Он наиболее полно и естественно воспринял языческую сущность античности в ее слиянии с духом христианства. Об этом потом метко скажет Гете, что Рафаэль нигде не подражает грекам, но чувствует, думает и действует как древний грек.

Рафаэль возрос в лоне гуманистической культуры утонченного урбинского двора герцога Монтефельтро, где его отец был придворным поэтом и художником. Он и стал первым учителем будущего мастера. В дальнейшем Рафаэлю предстоит пройти путь совершенствования в атмосфере высочайшего художественного накала, когда бок о бок с ним будут творить такие титаны, как Леонардо да Винчи, Браманте, Микеланджело. И он сумеет стать с ними вровень. Ибо, будучи гениально одаренным, обладая невероятной трудоспособностью, Рафаэль до конца дней своих был по-детски пытливым в овладении всем новым и сильным, что встречалось на его пути.

В юности судьба уготовила ему встречу с гуманистом Бальдассаре Кастильоне — автором трактата «Придворный», в котором дан тип идеального человека, наделенного универсализмом, гармонией разума и чувств. И трактат, и сама личность Кастильоне повлияли на формирование гения Рафаэля. Он будет всю жизнь дорожить его дружбой и оставит нам великолепный портрет, ныне украшающий Лувр.

Затем было обучение в Перудже у местного художника Пьетро Перуджино, когда сформировались основные тенденции творчества Рафаэля. Среди них главная — его синтезирующий художественный метод — основополагающий принцип эстетики чинквеченто, заключающийся в умении «превзойти натуру». То есть этот метод предполагает синтез реального впечатления с идеальными представлениями о совершенстве.

К ранним живописным шедеврам Рафаэля относятся «Мадонна Конестабиле» (Эрмитаж) и «Обручении Марии» (Милан, галерея Брера). В этой картине соотношение фигур и фона, соразмерность пластических масс, согласование тонов обнаруживают крепнущее мастерство Рафаэля. «Чувство внутренней близости между Иосифом и Марией передано с необычайной почти музыкальной выразительностью в линиях их



сближающихся рук» [1, с. 84]. Возможно, что певучесть линий картины «Обручение Марии», ее музыкальность в композиционной симметрии, в ритмике размещения фигур впоследствии вдохновили венгерского композитора XIX в. Ференца Листа на создание фортепианной пьесы «Обручение».

Ранний период творчества Рафаэля отмечен и интересом к античной тематике. Впервые она возникла в диптихе «Сон рыцаря» и «Три грации». Впоследствии глубокое постижение Рафаэлем сути античности особенно ярко проступит в живописи римской виллы Фарнезина, построенной по его проекту (Фреска «Триумф Галатеи», сцены из повествования Апулея об Амуре и Психее).

Плодотворным было для Рафаэля знакомство с флорентийской культурой в 1504 году, когда там творили Леонардо да Винчи и Микеланджело. Влияние Леонардо несомненно в рафаэлевских картинах «Мадонна в зелени» (Вена, Музей истории искусств), «Мадонна со щеглом» (Флоренция, Уффици), «Прекрасная садовница» (Париж, Лувр). Но, овладевая пространственной конструкцией леонардовских пирамидальных композиций, Рафаэль находит такое бесконечное разнообразие поз, чарующих оттенков в чувстве материнской нежности, что забываешь о геометрически четкой компактности композиций этих картин. Во флорентийский период крепнет мастерство Рафаэля-портретиста: парный портрет супругов Дони (Флоренция, галерея Питти) — один из его шедевров в жанре, к которому он будет неоднократно обращаться на протяжении всего своего творчества, внося достойный вклад в портретное искусство Возрождения.

В 1508 году папа Юлий II призвал Рафаэля в Рим. За 12 римских лет он создал громадное количество работ, каждая из которых могла бы обеспечить ему бессмертие. Оставив за плечом камерность ранних умберийско-флорентийских произведений, Рафаэль выходит к рубежам монументального искусства. Его стиль римского периода отвечает устремлениям зрелой ренессансной культуры в период ее наивысшего расцвета, когда *искусство выступает не инструментом познания мира, а средством создания идеального мира*. Это было трудное для Италии время. Оно вошло в историю как «время итальянских походов», когда Франция и Испания с 1494 года разрывали страну на части. Объединиться для отпора завоевателям герцогства не могли, ибо больше всего боялись усиления друг друга. Реальной силой, которая могла бы объединить страну, была католическая церковь во главе с Папой римским.

Идея национального единства вызвала на историческую арену незаурядную личность — папу Юлия II делла Ровере. За 10 лет своего правления (1503–1513) он многое сделал для поднятия престижа

папской власти, столь пошатнувшегося во время понтификата Александра VI Борджиа, по выражению Стендаля, «самого совершенного воплощения дьявола на земле». Юлий II, не прибегая, как его предшественник, к кинжалу и яду, прекратил позорную торговлю церковными должностями. Будучи уже старым, он, однако, имел столь неугомонный нрав, что заслужил прозвище «pontifice terrible» — «кошмарный папа». Смелый политик, Юлий II отдал все силы укреплению папской власти. Он был неутомим по собиранию земель вокруг папской области. Его военные амбиции простирались до могущественной Венеции и не менее могущественной Франции. Рассказывают, что когда Микеланджело, работая над бронзовой статуей Юлия II, спросил, не вложить ли в левую руку статуи книгу, папа ответил: «Дай мне в руки меч — я человек неученый!» (Вазари).

Идея национального единства подняла искусство Италии начала XVI века на небывалую высоту. Не зря эту эпоху называют Высоким Возрождением: она способствовала обретению художественного языка, способного выражать общечеловеческие идеалы. Этот исторический оптимизм питал ту творческую атмосферу, когда находил зримое воплощение гуманистический идеал человека, которому «дано владеть тем, что пожелает и быть тем, что хочет» (Пико делла Мирандола). Папа Юлий II привлек к обновлению и украшению Рима лучшие художественные силы той поры. Казалось, что возродилось могущество Италии, а величие римской церкви достигло своего апогея. Юлий II приказал вести в Рим раскопки античных памятников. В 1506 году на территории, где в древности находились термы Тита, откопали скульптурную группу «Лаокоон и его сыновья». Ныне она украшает Ватиканский музей.

При Юлии II началось возведение грандиозного Собора св. Петра взамен прежней базилики. Руководство строительством было возложено на крупнейшего архитектора Возрождения Браманте, по рекомендации которого в Рим пригласили Рафаэля. Ему папа поручил росписи трех залов Ватиканского дворца. Художник начал с центрального — Станцы делла Сеньятура, то есть зала подписей.

Станцы делла Сеньятура — четыре фрески — аллегории основных сфер духовной и интеллектуальной деятельности человека: философии, богословия, поэзии и юриспруденции. В них царствуют сила и мощь человеческого духа и разума. Они заключают в себе магистральную идею гуманистов: примирения христианской религии с античной культурой.

Фреска, посвященная философии, называется «Афинская школа». В ней Рафаэль собрал мыслителей разных эпох под сводами величественного здания. Фигуры фрески полны внутренней раскованности, свободы в выражении чувств. Ритм композиции

«Афинской школы» основан на взаимосвязи покоя и движения, заполненного и пустого пространства, будто все подчинено законам музыкальной гармонии. Исследователи многих поколений пытались отождествить персонажей «Афинской школы» с конкретными историческими личностями. Ныне с определенностью называются лишь несколько. В центре — спорящие Платон и Аристотель. Они производят впечатление главных фигур, несмотря на то, что стоят довольно далеко. Но просвет арки и сходящиеся на них линии перспективы не дают затеряться им в общей массе. Поднятая вверх рука Платона и простертая вперед рука Аристотеля зрительно образуют крест, являющийся центром пространственной перспективы. Платон и Аристотель своими жестами символизируют основы постижения мироздания: Платон, поднявший руку вверх, отстаивает духовную сущность происходящего в мире, а Аристотель, указывающий на землю — утверждает материальную основу всех вещей.

Характерный курносый профиль с огромным лбом, известный по античным памятникам, выдает Сократа, на пальцах руки эмоционально перечисляющего свои доводы.

На лестнице, как церковный нищий, полулежит небрежно одетый Диоген — античный философ, известный своим равнодушием к земным благам. Живя в бочке, он, по преданию, сказал подошедшему к нему Александру Македонскому: «Отойди, ты загораживаешь мне солнце».

Погруженный в созерцание таблиц музыкальной гармонии, сидит Пифагор. Вокруг него — четверо его учеников. Поражает естественность поз и богатство ракурсов в поворотах фигур.

На переднем плане застыл одинокий Гераклит Эфесский — автор бессмертного изречения: «Все течет, все меняется».

В правом углу фрески склонился к чертежу Эвклид, объясняя его ученикам<sup>1</sup>. Астрономы Зороастр и Птолемей держат сферы. Здесь же, у самого края, Рафаэль поместил свое изображение рядом с художником Содомой.

Эвклида Рафаэль наделил обликом Браманте, а Платон имеет портретное сходство с Леонардо да Винчи. Включив их в свою фреску, Рафаэль словно отдал дань уважения художникам, повлиявшим на формирование его гения. На фреске «Афинская школа» Рафаэль оставил не только свое портретное изображение. На воротнике Эвклида, доказывающего свою теорему, он начертила золотом гордые слова: «Рафаэль урбинец — своей рукой»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Тот самый Эвклид, чью геометрию мы до сих пор изучаем в школе.

<sup>2</sup> Возможно, Рафаэль помнил о надписи, которую начертил Микеланджело на перевязи плаща Марии в своей скульптурной группе «Пьета»: «Микеланджело Буонаротти, флорентинец, сделал».

Композицию фрески «Диспута» составляют два длинных ряда персонажей. Нижний представляет церковь, борющуюся на земле, верхний — церковь, торжествующую на небе. Здесь, на фоне золотого сияния, восседают Бог-отец, Иисус Христос, Богоматерь и Иоанн Креститель. Их окружают святые, сидящие на облаках, в белоснежной массе которых проглядывают фигурки херувимов (тот же художественный прием, что позже будет применен в «Сикстинской Мадонне»). В нижней части «Диспуты» стоит алтарь, а по обе его стороны размещенные группы отцов церкви, священников и простых христиан. В богословском споре участвуют и исторические персонажи (умершие папы, поэт Данте, монах Савонарола, живописец Фра Беата Анжелико), и современники Рафаэля. Верхний ряд композиций отмечен большей статуарностью, нижний — большей динамикой, но все персонажи живо участвуют в общем споре о сущности и путях познания. «Диспута» Рафаэля выражает гуманистическую мечту о единой «благочестивой философии», которая объединила бы различные пути познания Бога. Утопичность недолгого примирения язычества и христианства стала очевидной уже в 20-е годы XVI века, а и идея «мировой религии» разбилась в жестоких спорах Тридентского собора (1545–1563) и наступившей в середине XVI столетия Контрреформации.

Фреска «Парнас», как и «Афинская школа», и «Диспута» также связана с гуманистическими идеями преемственности итальянской ренессансной культуры с наследием античности. Поэтому в ней с импровизационной свободой соседствуют Гомер и Данте, Сапфо и Петрарка. «Парнас», посвященный теме искусства, написан на стене, прорезанной оконным проемом, который кажется естественным возвышением для Парнасской горы — настолько изящно обыграл Рафаэль эту преграду в композиционном пространстве фрески. В центре «Парнаса» Аполлон, играющий на виоле — распространенном во времена Возрождения инструменте взамен античной лиры. Аполлона окружают девять муз и знаменитые античные поэты, помещенные рядом с ренессансными — Данте, Петраркой, Боккаччо, Ариосто и Микеланджело-поэтом.

Фреска, посвященная юриспруденции, содержит портреты кардиналов Джованни Медичи и Алессандро Фарнезе — будущих пап Льва X и Павла III. Папу Юлия II Рафаэль изобразил в простенке у окна в «Станце делла Сеньятура» под видом Григория IX, передающего на хранение Декреталии. Фреска закладывает начало нового, так называемого исторического стиля Рафаэля — живописного прочтения исторических (мифологических и евангельских) сюжетов, который получит широкое распространение у художников XVII века. Масштабы фигур на фресках даны в натуральную величину, от чего создается

эффект соучастия зрителей в запечатленных на фресках событиях. А когда современники Рафаэля узнавали на фресках свои лица и лица знакомых им людей, этот эффект еще более усиливался. Виртуозное мастерство Рафаэля-портретиста являло себя во всем блеске!

Цикл фресок Станцы делла Сеньятура был завершен в 1511 году. К этому времени Микеланджело, работавший в Сикстинской капелле над фресками плафона, расписал больше половины свода. Несмотря на незавершенность работы, Юлий II приказал убрать леса, чтобы отслужить в капелле мессу 14 августа 1511 года в День Всех Святых.

Рафаэль находился среди первых, увидевших фрески Микеланджело. Он был не просто поражен и покорен увиденным: он почувствовал, что в дальнейшей его работе (а предстояло расписать еще два зала!) необходимо творчески переосмыслить свою манеру письма с учетом достижений Микеланджело.

Принято считать их антиподами. Да, Рафаэлю многое давалось божественно легко, он не вкладывал в свой труд ту неистовость, какую вкладывал Микеланджело, полагавший искусство единственной целью и смыслом жизни, считая, что служит скорее Богу, чем людям. Рафаэль же был светским человеком, помимо искусства он любил и радости жизни. Микеланджело обладал тяжелым мизантропическим характером, тогда как Рафаэля отличали кроткий нрав и удивительная доброжелательность. Его любили и римские папы, и многочисленные ученики, и сиятельные вельможи, и не столь удачливые коллеги по кисти, которым он щедро помогал, будучи очень богатым человеком. Вазари писал, что Рафаэль «жил вообще не как живописец, но как князь».

Но не будь Микеланджело, стиль Рафаэля 10-х годов XVI века был бы другим. Ибо Микеланджело повлиял на искусство Рафаэля зрелого периода так же, как повлиял на него Леонардо в юности. Влияние Микеланджело на Рафаэля столь же очевидно, сколь несомненна разность и творческих темпераментов. Рафаэль сумел проникнуться грандиозным размахом стиля Микеланджело и ввести его в структуру своего творчества, не нарушая при этом индивидуальности собственного стиля.

Начиная со Станцы д'Элиодоро в манере Рафаэля усиливается драматизм в трактовке сюжета, богаче и разнообразнее становятся ракурсы фигур, смелее используется ритм пространственного движения в глубину и на зрителя.

Сюжет фрески «Изгнание Гелиодора», взятый из апокрифической легенды, таков: сирийский полководец Гелиодор явился в Иерусалимский храм, чтобы похитить сокровище, предназначенное сиротам. Услышав молитву первосвященника, Бог послал небесного

всадника, который настиг грабителя. Сюжет легенды выбрал сам папа Юлий II в преддверии готовящегося похода французов в Италию и должен был напомнить о Божьем наказании всем, кто посягает на Рим. Поэтому Рафаэль ввел в композицию изображение Юлия II, которого несут в кресле к поверженному преступнику<sup>1</sup>.

Влияние Микеланджело сказывается здесь в бурной динамике сюжета, в противопоставлении разнонаправленного движения, в драматическом единоборстве света и тени, в контрасте эмоционального состояния героев. Позднее это дало повод Микеланджело написать в письме к епископу Марку Виджеро: «... все, что он имел в искусстве, он имел от меня». Конечно, было бы необъективно придавать язвительным словам Микеланджело буквальное значение. Во-первых, такие шедевры Рафаэля, как «Диспута» и «Афинская школа» доказывают его творческую самостоятельность. А во-вторых, оба художника противоположны по своему мировоззрению и адресной направленности творчества. Библейские персонажи плафона Сикстинской капеллы свидетельствуют о недостижимом для смертных величии духа и тела, тогда как образы Рафаэль соразмерны людям, многие из них представляют собой портреты его современников. Просто Рафаэль обладал счастливым даром учиться всю жизнь, не замыкаясь в своей манере, творчески переосмысливать достижения гениев. А Микеланджело был трагически одиноким титаном, самодостаточным в своей гениальности.

На фреске «Месса в Больсене» в Станце д'Элиодоро представлен великолепный профильный портрет папы Юлия II. Здесь же — фигуры коленопреклоненных швейцарских гвардейцев. Еще в 1505 году папа заключил договор с двумя кантонами Швейцарии на поставку воинов для личной охраны. Интересно, что ватиканские стражники и поныне одеты в полосатые костюмы, сшитые по моде XVI века, какими запечатлел их Рафаэль на фреске «Месса в Больсене». Напротив нее — дивный живописный ноктюрн — фреска «Изведение апостола Петра из темницы», являющая собой шедевр колористического мастерства Рафаэля. Трехкратное появление ангела в трех сменах единой композиции представлено в различных освещениях — луны, факелов, божественного сиянья. Именно свет объединяет разновременные эпизоды единой эмоциональной нитью и является здесь главным средством художественного воздействия.

После смерти папы Юлия II — верного, требовательного и щедрого поклонника искусства Рафаэля, папский престол занял Лев X Медичи.

---

<sup>1</sup> Среди тех, кто несет Юлия II — Альбрехт Дюрер (1471–1528) — художник Северного Возрождения. Его включение в композицию фрески — знак пиетета Рафаэля перед великим современником.

Это был человек образованный, любознательный, знаток античной культуры. В его понтификат была найдена рукопись с текстом сочинений античного римского историка Тацита, и Лев X дал разрешение на ее публикацию. Именно таким, задумавшимся над старинной рукописью, украшенной миниатюрой, изобразил Рафаэль Льва X на своем портрете. Но папа был и отменным сибаритом. Принимая папскую тиару, он произнес: «Так будем же наслаждаться папством, раз Господь посылает нам его!» Он вел роскошный образ жизни: «Весь Ватикан наполнился песнями и звуками струнных инструментов; эти звуки носились над Римом, как призыв к радостям жизни» [2, с. 225].

Лев X привлек Рафаэля к оформлению праздников, театральных представлений, увеселительных прогулок. И это при том, что к нему после смерти Браманте в 1514 году перешло руководство строительством Собора св. Петра. Рафаэль много сил отдавал археологическим исследованиям римских античных памятников, делая их обмеры и зарисовки. Кроме того, по его проектам был возведен ряд частных дворцов и вилл. И среди такой непомерной загруженности Рафаэль работает над картиной, которой суждено будет стать символом его гения, — «Сикстинской Мадонной». Он обращался к образу Богородицы на протяжении всей своей жизни. Возможно потому, что рано лишился матери и мысль о материнстве как о высшей точке человеческой любви всегда тревожила его воображение. Именно в образе Мадонны Рафаэль с наибольшей полнотой раскрыл свое представление о благородстве и совершенстве человека, о его внешней и внутренней красоте.

На многочисленных изображениях Марии отчетливо прослеживается эволюция стиля Рафаэля от простодушного толкования безмятежной материнской любви в эрмитажной картине «Мадонна Конестабиле» к высшему ее выражению — трагической самоотверженности в «Сикстинской Мадонне».

...Легко ступает по облакам эта идеально-прекрасная женщина с младенцем-Богом на руках, которого ей предстоит отдать людям во искупление их грехов. Взгляд Мадонны, полный скорбного предвидения трагической судьбы Сына, направлен сквозь зрителя и одновременно он устремлен в глубину души каждого, кто видит Богоматерь.

Потрясение от встречи с ней испытало не одно поколение людей. В мастерской А. Иванова висела выполненная им фрагментарная копия «Сикстинской Мадонны» как своеобразный камертон, образец высочайшего художественного совершенства. У Достоевского фотография шедевра Рафаэля висела над диваном, на котором он умер. Богоматерь и Сын были ключевыми образами-символами в его творчестве. Бывая в Европе, Достоевский специально заезжал в Дрезден для встречи с «Сикстинской Мадонной».

Интересна судьба картины. Рафаэль писал ее для алтаря церкви святого Сикста в городе Пьяченце. В 1754 году Дрезденская галерея приобрела ее за 70 кг золота. В годы Второй мировой войны гитлеровцы спрятали «Сикстинскую» вместе с другими шедеврами в соляной шахте, подготовив ее к взрыву. Советские воины обнаружили тайник, предотвратили гибель картин. После войны в течение десяти лет лучшие российские реставраторы трудились над их восстановлением. Перед отправкой домой, в Дрезденскую галерею, в 1956 году в Москве была выставлена «Сикстинская Мадонна» в числе других спасенных картин. На «свидание» с ней выстраивались километровые очереди людей. Одному юноше, которому Мадонна «не показалась», Фаина Раневская сказала, что «Сикстинская» столько и столько перед собой видела, что давно сама выбирает — кому понравиться.

Римский период творчества Рафаэля отмечен и взлетом его портретного мастерства. Это портреты папы Льва X, кардинала Бибиены, гуманистов Томмазо Ингирами и Бальдассаре Кастильоне, в которых индивидуальное находится в неразрывной связи с типическим. В них проступает конкретный образ эпохи, что позволяет говорить об исторических портретах — типах Рафаэля.

Умер он в день своего 37-летия 6 апреля 1520 года. Над гробом, установленном в римской мастерской Рафаэля, висела его незаконченная алтарная картина «Преображение» (Ватиканская пинакотека). На ней, озаренные небесным светом, возносятся Христос, Илья и Моисей, а в нижней части полотна представлен пораженный падучей болезнью мальчик и его родители, молящие святых об исцелении сына. Закончил картину Джулио Романо.

Похоронен Рафаэль в римском Пантеоне. На могиле надпись:

*«Здесь покоится тот Рафаэль,  
При жизни которого природа  
Боялась быть побежденной,  
а после его смерти  
она боялась умереть».*

Легенды о Рафаэле начали складываться уже в XVI веке. Любимец муз, угасший безвременно в рассвете своего гения, который, казалось, знал тайну вечной красоты образов, гармонии в построении композиционных групп, легкости в выполнении технических задач. В последующие века подобное сочетание творческих качеств повторится лишь у Моцарта и Пушкина.

На долгие годы Рафаэль стал эталоном художественного вкуса. Ему противопоставляли Микеланджело, Рембрандта, Рубенса и Эль Греко, чье искусство рвется из рамок общепринятых образцов. Европейские академии художеств абсолютизировали принципы искусства Рафаэля. С



1803 года русская Академия художеств направляла своих выпускников в Италию и многие художники XIX века от А. Иванова и О. Кипренского до М. Врубеля и М. Нестерова познавали плодотворные открытия Рафаэля. И И. Крамской, и Д. Поленов, и В. Васнецов, и Н. Ге в концепциях своих евангельских картин не прошли мимо заветов Рафаэля. Лучи его искусства преломились в поисках В. Серовым пластического совершенства, в порывах М. Врубеля к героической духовности, в нестеровской теме нравственного преображения. Прошедшие 500 лет со дня смерти Рафаэля не стерли его славу величайшего художника эпохи Высокого Возрождения.

### Список литературы

1. *Ротенберг Е.* Искусство Италии. — Москва: Искусство, 1974. — 216 с.
2. *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. — Москва, 1996. — 591 с.

УДК 747  
МРНТИ 13.91

## **ТРАДИЦИОННЫЙ ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР – ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

*С. Т. Махлина*

### **Введение.**

В Румынии и Молдавии распространено выражение «шапте ань де акасе». Означает оно следующее: семь первых лет жизни, проведенных в отчем доме, определяют всю дальнейшую жизнь человека, влияя на его поведение, формы общения и т. д. Это выражение тесно связано с пословицей: «Зиуа се куноште де диминяцэ»: день познается по тому, каково утро». Одной из таких определяющих всю дальнейшую жизнь форм можно считать тот интерьер жилища, в котором формируется ребенок.

Первыми жилищами человека служили пещеры. Однако и на самом раннем этапе люди строили себе убежище. Луис Лики нашел в Африке остатки жилища, построенного 50 000 лет назад. Из нескольких сот кусков лавы была сделана вымостка площадью 20 кв. м. Из этой же лавы делались опоры для шестов, на которые укреплялись шкуры животных. Такие жилища напоминают чум. Такие временные жилища воздвигались всего на несколько дней в году.

Пещеры — пустые или частью наполненные водой пространства внутри земли. В доисторическую эпоху пещеры служили жилищем человека. Первый человек, гонимый холодом и дождем, укрывался по примеру зверей в расщелинах, среди камней и в пещерах. Оказавшись внутри пещеры, он неминуемо ее разглядывал, оценивал ее размеры и соотносил их с внешним миром. Таким образом он стал отличать внутреннее и внешнее пространство. Это внутреннее пространство было уютным, темным, похожим на пространство в утробе матери, что рождало чувство защищенности. Выйдя из пещеры, он видит отверстие, которое ведет внутрь. Здесь можно будет укрыться в случае непогоды в следующий раз. Постепенно возникает модель, кодифицированное представление об укрытии — независимо от того, пользуется он пещерой или нет. У. Эко пишет: «На этой стадии не составляет большого труда с помощью графических знаков передать модель пещеры себе подобным. Иконический код порождается архитектурным, и «принцип пещеры» становится предметом коммуникативного обмена» [1, с. 205].

В дальнейшем появились хижины (400–200 тысяч лет назад). Овал (длиной в 14,7 м, в ширину от 4 до 6 м) выкладывали камнями —

подпорками, рядом с которыми втыкались колья и ветки, образывавшие стены. Крышу подпирали стволами деревьев. Посредине складывался очаг. Такое жилище служило и спальней, и мастерской, и кухней. В этот же период стали строить землянки в местах с более суровым климатом. Выкопанную яму покрывали накатом из жердей или бревен. В таких землянках жил целый род, множество семей. В нишах, вырытых в земле, размещались отдельные семьи. Входили в такое сооружение через отверстие в крыше. Сначала появились двери. Окна моложе дверей на тысячи лет. «Оказалось, что им почти восемь тысяч лет» [2, с. 90]. Постепенно очаг превратился в кухню, ложе — в спальню.

### **Методы.**

В статье используются методы философии и культурологии. В основе работы лежат системный и компаративистский анализы. Вместе с тем использованы методы таких наук, как регионалистика, антропология, этнография и искусствознание.

### **Интерьер кочевых народов.**

Один из видов жилища кочевых скотоводов — юрта. По использованию основных типов жилищ все кочевые скотоводы, обитающие на огромной территории степей, полупустынь, пустынь — от Северной Африки на западе до Центральной Азии на востоке, могут быть разделены на жителей шатров и жителей юрт.

Распространенный тип жилища кочевых скотоводов Северной Африки, Передней Азии, части Центральной Азии — шатер. Многие кочевые народы, однако, предпочитают юрты, распространенные в Средней Азии, части Центральной Азии, Южной Сибири. Юрты существенно отличаются от шатров. Шерстяной шатер имеет большую зону распространения. Он встречается у кочевников и полукочевников в алжирском Атласе, в Марокко, Тунисе и Ливии, Египте, в долине Нила. Он используется также в Северной и Центральной Аравии, им пользуются курдские горные кочевники в Турции, Иране, Ираке. Луры и бахтиары Иранского плоскогорья, пуштуны и белуджи Афганистана и кочевые скотоводы Тибетского нагорья, отличаясь тем, что у них шатры покрыты не козьей, как обычно, а ячьей шерстью. Внешняя форма шатра всегда индивидуальна для каждого района, хотя конструкция его сходна везде. «В странах Магриба он (шатер — С. М.) имеет форму квадрата, ниже, чем у арабских бедуинов, а тибетцы увенчивают шатры остроконечной крышей. Курды у основания обкладывают их камнями. Такое довольно прочное жилище хорошо защищает обитателей от снегопада» [3, с. 68]. Все шатровые сооружения, независимо от региона,

сходятся в том, что сторона, защищенная от ветра, остается открытой в течение всего дня. В жаркие дни шатры открывают на две стороны. Это делается для того, чтобы ветер беспрепятственно мог проходить через весь шатер. Во время песчаных бурь столбам придают наклонное положение, канаты укрепляют снизу камнями и шатер приобретает обтекаемую форму. В Северной Африке шатер делают двух типов, хотя они сходны по внешнему виду. Летние покрывают светлым полотном, зимние — козьей шерстью. Срок службы шатрового полотнища — 12 лет. Неиспользуемый шатер свертывают и хранят до тех пор, пока он не понадобится.

Юрта — емкоеместище традиционной культуры. Подвижные решетки юрты позволяли разобрать и установить ее в течение часа. Ее можно было сделать повыше и пониже, больше или меньше — в зависимости от конкретных нужд. Размер жилища определялся ростом человека. Одним из примеров юрты является бурятская юрта.

Внутренне пространство бурятской юрты строго регламентировано. Она всегда сориентирована по оси — «север-юг». Вход — с южной стороны. Северная сторона считалась почетной. Именно там находился алтарь, куда сажали почетных гостей. Внутри, слева от двери — седла, сбруя, охотничье снаряжение хозяина, лук, стрелы. Далее на этой же стороне юрты стояли сундуки, куда складывали свернутые в тюки войлочные постели. Рядом с сундуками располагались деревянные ведра и кожаные бурдюки с квашеным молоком. На правой стороне юрты, женской, спали незамужние женщины и дочери хозяина. Ближе к выходу находились столики, полки с деревянной посудой, запасом продуктов, деревянные ведра для дойки и другие предметы женского труда. В юрте также находились вытянутые деревянные ящики, в которых хранились продукты или одежды, но при необходимости служили сидениями или лежанками. В центре юрты находился очаг. Располагались вокруг очага, спали на лежанках вдоль стен. Дым из очага уходил в отверстие наверху. Верхнее отверстие закрывалось шестиугольной войлочной крышкой с веревкой. Когда хотели, чтобы в юрте было светлее или теплее, за эту веревку тянули. Луч света, проходивший в отверстие, становился стрелкой циферблата, который представляла юрта. Время измеряли, когда солнце на алтаре, в изголовье кровати или в другом месте. Здесь в бурятской юрте находились хранители рода — онгоны, позднее — буддийский алтарь. На западной стороне юрты можно было увидеть кожемялку. Когда было освоено деревянное зодчество, буряты продолжали строить юрты — восьми, шести, а затем и четырехугольные. В центре оставалась квадратная земляная площадка для очага. Входная дверь по-прежнему была обращена на юг. Крыши деревянных юрт покрывались слоем дерна, оконцы затягивались очищенной брюшиной

домашних животных. Бурятская семья жила неразделенной. Встречались четырехпоколенные семьи до 60 человек. Каждому женатому сыну ставили отдельную юрту рядом с родительской. (Слово «женитьба» переводится буквально «обзаводиться юртой»).

Близкими к юрте являются традиционные жилища народов Америки. На Аляске, на севере Канады и на побережье Гренландии обитали группы населения, известные как эскимосы. Их летние жилища представляли конус из жердей, покрытый шкурами или берестой. Зимние землянки были с одним или двумя жилыми помещениями и хозяйственным тамбуром. Жилые помещения отапливались и освещались каменными жировыми светильниками. Здесь находились нары для сна. Во время переходов устраивались иглу — временные жилища из снежных блоков. Внутри них сооружалась жилая камера из пологов-шкур. Иглу — дом из ледяных кирпичей в виде круглой сферы с низким входом, в который надо проползать. В картине Закариуса Кунука «Быстрый бегун Атанаржуат», получивший приз Каннского фестиваля 2002 года, показан мир инуитов (эскимосов) — этноса американской Аляски. В фильме показано строительство иглу, его интерьер. Иглу характерны и для алеутов на берегах Берингова залива. Но строились иглу у этих народов различно.

Эскимосы укладывают снежные плиты друг на друга таким образом, чтобы получился в конечном итоге купол-полушарие. Высота полученного жилья — метра два, в диаметре — три-четыре метра. Чтобы укрепить стены, в построенное сооружение вносят каменную лампу с горящим тюленьим жиром. Из-за получившегося от лампы тепла снег подтаивает на внутренних поверхностях построенного иглу. После этого в помещение впускают холодный воздух, который превращает оттаявшую воду в лед, который скрепляет снежные кирпичи в монолит. Живут в таком помещении обычно две семьи. Делается это для того, чтобы сохранять тепло. Поэтому на площади 8–10 кв. м большое количество людей согревают своим теплом жилище. Зимой в иглу входят через пол. К входному отверстию в полу ведет длинный тоннель, вырытый в снегу. Летом в иглу проделывается вход в стенке у самого пола. Ледяные стены пропускают дневной свет, но в наше время в них делают отверстия и закладывают тонкими пластинами льда или прозрачными кишками животных (так на острове Баффинова Земля). Как считают Ю. В. Бромлей и Р. Г. Подольный — «это, скорее всего, нововведение, навеянное знакомством с европейскими жилищами» [4, с. 37]. Внутри иглу делают снежные нары, на которых лежат, сидят, едят, хранят одежду и оружия, лампы и т. п. Вся «мебель» покрывается шкурами и кожей.

В лесных районах Северной Америки жили многочисленные племена индейцев, относившимся к двум большим семьям языков — алкогинской на востоке и атапаскской — на западе и в средней части ареала. Зимние жилища их представляли собой углубленные в землю прямоугольные в плане полуземлянки с несколькими жилыми и хозяйственными камерами. Вход устраивался в виде неглубокого тоннеля. В центре размещался очаг из камней. Дымовое отверстие при необходимости затягивалось кожаной крышкой. В таком жилище зимовали 5–10 семей. У атапасков распространено было жилище «типи» — конусообразная постройка. Это такое сооружение, которое строилось из деревянного каркаса конусообразной формы, на который натягивались шкуры животных (зимой), или покрывался берестой (летом). В таком жилище очаг размещался в центре. Северо-западное побережье Америки заселяли алеуты, тлинкиты, хайда, сэлиш, вакаши и др. Их жилище представляло собой углубленное в землю большое помещение, над которым возвышалась конструкция на деревянных столбах, перекрытая деревянной крышей с двумя скатами. Внутри вдоль стен делались дощатые нары. Каждая семья имела спальню, которая отделялась от других дощатой перегородкой или циновкой. Посреди дома находился общий очаг. Кроме того, каждая семья имела свой очаг [5, с. 12–15].

Совсем иные типы жилищ мы видим на территории Африки.

Жилища кочевников — легко переносимая палатка или шатер. «У мавров и арабских племен это «фелидж», у туарегов — «эхан» [6, с. 161]. Покрытия делаются из шерстяных или ковровых полотнищ. Туареги делают такие покрытия из сшитых кусков кожи квадратной формы числом от 30 до 40 штук. Мужчина занимает восточную половину палатки, женщина — западную. На мужской половине держат верблюжье седло, оружие, седельные сумки. На женской на подпорки вешают мешки с одеждой и личными вещами, продовольствием, кухонной утварью.

В Судане живут арабы, нубийцы, нилоты. У нилотов жилище «круглое, с конусообразной соломенной крышей. Стены обмазаны смесью глины с рубленой соломой» [6, с. 165].

Традиционное сельское жилище в Эфиопии — тукуль. Это круглая хижина с конусообразной соломенной крышей. Кровлю ее поддерживает столб, вершина которого для того, чтобы закрыться от дождевой воды, оканчивается глиняным навершием. Внутри находятся кровати. Они представляют собой деревянную раму на коротких ножках, перетянутых ремнями. В интерьере такой хижины присутствуют также стол — корзина с крышкой и широким круглым основанием. Такой стол кожаный или плетеный из соломы. «Традиционный этикет требует кормить гостя из рук хозяина, кладя куски пищи прямо в рот гостю» [6, с. 167].

Распространены также четырехугольные жилища, каркас которых состоит из плетеной основы, обмазанной глиной. Крыша таких жилищ плоская или двускатная, есть дверь и остекленные окна. В жарких горных областях одну из стен образует скала, к которой пристраивают другие стены. Вокруг дома сооружается галерея, призванная создавать в нем прохладу.

### **Интерьер жилища Дальнего Востока.**

Совсем другой тип дома в Японии. Главный строительный материал здесь — дерево. Основной материал эталонного интерьера — полированное некрашеное дерево и бумага. Стабильная часть, определяющая интерьер — пол. Его сплошь покрывают татами, которые плотно прилегают друг к другу. Под татами находится решетчатая основа пола. При уборке татами приподнимают и стряхивают пыль под них. Два раза в год татами снимают, выносят на улицу, проветривают, выколачивают, выгребают скопившийся в основе пола сор. Поверхность татами поддерживается постоянно в чистоте. Покрытый «татами» пол разделен на несколько участков деревянными брусками, которые заглаживаются вровень с «татами». Им соответствуют такие же бруски в потолке. По пазам этих брусков движутся «фусума». Это деревянные рамы, оклеенные с двух сторон плотным картоном. По этим пазам передвигаются раздвижные клетчатые рамы — «сёджи». За пазами для «сёджи» имеется более широкий паз для деревянных дощатых щитов «амадо», которые задвигаются на ночь или в дождливую или холодную погоду.

Мебели почти нет, а постельные принадлежности и утварь убираются в шкафы. В отличие от европейского жилища, разделенного на комнаты, имеющие определенное функциональное назначение, японское жилище может быть разделено по различным планировочным вариантам несколько раз в день. На ночь кладут спальный матрац, во время еды ставят стол, который потом убирают в хранилище. В мебелировке кровать почти не встречается, даже сейчас. Едят, сидя на полу перед очень низким столиком. Так что пол служит основным местом отправления бытовых функций. Сидят либо на циновках, либо на ватных или плетеных из соломы или травы подушках «дзабутон», подогнув под себя ноги. Толстые ватные спальные матрацы расстилаются на полу. Покрываются ватными почти квадратными одеялами «футон». Под голову подкладывают маленькую подушечку. В старину под голову подкладывалась деревянная лакированная подставка с мягким валиком. Теперь она употребляется женщинами, носящими старинную прическу. Идеальный интерьер был доступен для воплощения только богатым слоям. Для идеального интерьера характерно обязательно

открывающийся из комнаты вид на сад. Характерной и центральной деталью интерьера является «токонома». Это ниша, где располагают изысканные украшения — свиток с живописью, вазу с цветами. Рядом может быть другая ниша с z-образно расположенными полками на разных уровнях, на которые ставятся художественные предметы. Другим церемониально-парадным элементом японского интерьера — это буддийский алтарь «буцудан», помещаемый у стены. Кроме того, в интерьер входит также нераздвижное окно «сеиндзукури», предназначенное для чтения с хорошим освещением.

Пол в ванной — дощатый, в уборной — дощатый или циновочный. Старинная уборная в крестьянском жилище находилась под одной крышей и на одном уровне с жилыми помещениями [7, с. 104–110].

Старинная японская ванна очень своеобразна. Это большая бочка, в боковой части которой помещается вертикальная труба. В топку под ней накладываются горячие угли. Таким образом вода нагревается, как в самоваре.купаются японцы в очень горячей воде. В деревнях ванну принимают по старшинству — сначала глава семьи, потом все остальные. Гостю отдается первенство. Перед ванной тщательно моются с мылом. Для умывания используется подвесной умывальник.

Печей в японском жилище, за исключением поселений на Хоккайдо, нет. Обогреваются в зимнее время переносными жаровнями «хибати» из металла, глины или фарфора, которые наполняют углями. На Хоккайдо и на севере Хонсю употребляют железные печи-временки. Широко распространен врезанный в пол очаг «ирори», похожий на глинобитные очаги свайных жилищ Юго-Восточной Азии. Но если там они топят дровами и над ними вешается экран-искрогаситель, то «ирори» топят древесным углем и искр не дает, но экран («хидана») над ним все же вешается и используется, как и в свайных домах, для вяления продуктов. Очень небольшие «хибати» в фаянсовом футляре — «анка» помещались под одеяло для обогрева постели. Существуют также карманные жаровни «кайро», размером с портсигар. В них горит сигарета из угольной пыли в бумажной обертке. «Кайро» совместимы только с национальным костюмом, в котором они закладываются в рукава или за пояс. В настоящее время выходят из употребления. Традиционный вид обогревательного приема — «котацу». Это углубленный, врезанный в пол очаг, подобный «ирори». Над ним ставится подобие столика, который накрывается большим ватным одеялом. Члены семьи садятся вокруг него, спрятав ноги под одеяло или даже спустив их в углубление очага и укутавшись одеялом по пояс. Кроме врезанных в пол «хори-котацу» или «кири-котацу», употребляются еще «оки-котацу». Это обычные «хибати», которые ставят на пол, но над ним помещают столик, как и над «кири-котацу». Верхняя поверхность столика «котацу» обычно не



сплошная, а рейчатая. Во время еды или работы поверх одеяла кладут гладкую квадратную доску. Во многом такое устройство напоминает среднеазиатский «сандал». А. С. Арутюнов такое подобие объясняет частичным сходством природных условий (Япония находится в одних широтах с Афганистаном, Сирией, Тунисом, Южной Туркменией и Турцией). Кроме того, развитием контактов, начавшимся еще в IV–V вв. [8, с. 94–95].

После революции 1868 г., открывшей путь к европеизации японской жизни, долгое время в строительстве общественных зданий господствовали европейские стили. Сейчас разрабатывают здания, отвечающие современным требованиям. Но дом, как правило, представляет собой синтез традиций разных эпох и районов Японии. Фильмы Такеши Китана как раз дают представление о современных японских жилищах.

Современный интерьер фактически не бывает таким пустым и просторным, каким он должен быть по эталону. Не всегда постель убирается на день. Обеденный столик «цукуэ» в промежутке между трапезами ставится у стены на бок. Он сейчас более массивный, чем традиционные низенькие индивидуальные столики для каждого человека «дзэн», употреблявшиеся в хорошем обществе. Если раньше писали пером, сидя на полу, у «сеиндзукури», то теперь пользуются современными письменными принадлежностями. Для работы с ними требуются стулья и высокие столы. Эти предметы мебели, хотя бы складные, имеются во многих домах, даже в деревне. В более зажиточных семьях таких предметов уже много. Это приводит к тому, что площадь пола, покрытая «татами», сокращается. Расширяется площадь голого деревянного пола или покрытого линолеумом.

Если для европейца существует один тип поверхности — земля и пол жилища, по которым ходят в обуви. Японец же различает три типа поверхности: нечистую, получистую и чистую. Нечистой поверхностью являются земля и паркет. По ним ходят в обуви. Получистая поверхность — полированный пол, ковер, по которым ходят только в домашней обуви, но не сидят. Чистая поверхность — циновки, на которых можно сидеть, лежать, а ходить можно только в носках (реже — босиком). В уборной пользуются деревянными сандалиями, стоящими там, так как пол там считается нечистой поверхностью.

Японская специфика в отношении пола состоит в том, что он должен быть на том же уровне чистоты, на котором поддерживается поверхность мебели в европейском жилище — столов, сидений, полок. В современном доме помещения ванной, хотя бы и японской, снабжены зеркалом, дополнительными кранами с раковиной. Уровень помещения ниже жилого, но выше земли. Рядом делается небольшой предбанник с

решетчатым полом и полками для белья. Разделяют эти помещения фанерные двери типа «сёдзи». В целом изменения в интерьере японского дома происходят под влиянием конструктивных приемов, свойственных западному интерьеру. Входят в быт письменный стол и стул, не свойственные традиционному японскому интерьеру. В современных квартирах пищу принимают на кухне. В больших квартирах нередко в гостиной стоят музыкальные инструменты, сервант, здесь принимают гостей, что не принято из-за невозможности достойно оказать гостю внимание в традиционном интерьере. Поэтому чаще гостей приглашают в ресторан. Налицо взаимодействие разных тенденций в современном японском интерьере.

### **Жилой интерьер на территории Европы.**

Понятно, что совсем иной интерьер складывался на территории Европы. В народном зодчестве массовые жилища мало изменялись на протяжении веков. Именно поэтому они стояли в стороне от смены архитектурных стилей. На северо-востоке Европы, в скандинавских и прибалтийских странах, строили преимущественно из дерева. Но строительные приемы отличались от тех, которые применялись у восточных соседей. Финны, угорские племена, восточные славяне и кавказские горцы сооружали срубы посредством горизонтальной укладки бревен, которые соединялись в углах постройки взаимной врубкой. Скандинавы и балты в целях экономии раскалывали бревна на доски и ими заполняли деревянный фахверк. В северных областях Германии и Франции, в Голландии и Англии, где древесина была дефицитной, стены здания заполнялись мелким камнем, уложенным на глине, а на оштукатуренных и побеленных фасадах выделялась решетка фахверка. Дома были обращены к улице торцом. Фасад здания был узким, с острым треугольным венчанием двускатной крыши. Высота чердака могла вмещать два или даже три этажа, окна которых выходили на торцевой фасад. Для английского зодчества характерен прием образования объемов, составленных из отдельных элементов, приставленных друг к другу, что способствовало его связи с садом, который считался неотъемлемой составной частью жилища. Неотъемлемая часть английского жилого дома — холл, представляющий собой обширное помещение, обязательно с камином и лестницей, ведущей на второй этаж, где находятся спальни. В народном жилище Франции верхняя часть здания имеет зубчатый, с многочисленными выступами, силуэт. Если дом был не одноэтажным, то к фасаду примыкала башнеобразная лестничная пристройка с шатровой крышей.

Македонские города из-за длительного турецкого владычества приобрели восточный облик — дома с нависающим вторым и третьим

этажами, кривые тесные улицы. Наиболее примитивное жилище македонцев сохранилось вплоть до начала XX в. Это однокамерное строение, разделенное на две части низкой перегородкой. В одной жили люди, в другой помещался скот. Открытый очаг топился по-черному. Пол — земляной. Стены обмазывались глиной, потолка не было. Характерны для Македонии двухэтажные дома, что объясняется горным рельефом местности. Верхний этаж похож на планировку одноэтажного дома (что довольно редко для Македонии) в районе Штипа: она представляет собой прямоугольник, разделенный на четыре части. Одна часть — кухня, две другие — жилые комнаты, четвертая часть — открытый сектор, куда входят двери всех трех комнат. В горах чердак делают закрытым, там в теплое время года работают, отдыхают и спят, принимают гостей, проводят посиделки. Нижний этаж, который строится на наклонной поверхности земли, имеет меньшую площадь, чем верхний. Здесь расположены зимняя кухня, где зимой спят пожилые люди, хозяйственные помещения и стойло. Раньше крестьянская семья обедала за низким круглым столиком, сидя на подушках на полу. Стулья были только в комнате для гостей. Их расставляли вдоль стен вокруг яркого ковра. Стенные шкафы и сундуки служили для хранения постельного белья, посуды. Вдоль стен шли полки, на которых была расставлена медная и глиняная посуда. Дощатые возвышения служили для сна, на них же принимали гостей. В наше время такие дома могут встретиться в горах, в основном жилище обставляется городской мебелью, старинная внутренняя обстановка сохранилась мало и частично.

В Венгрии, Чехословакии, Румынии, Болгарии, на Украине помещения и фасады домов покрывались яркими росписями. Жилище восточных славян в древности состояло из одного помещения, в котором находились семья и нередко скот. В основном на севере и в лесистой средней полосе дома сооружались из дерева. В лесостепи строили землянки. Такие жилища были заглублены в землю и перекрыты двускатной крышей. Кроме того, стены домов делались из плетня, обмазанного глиной. В помещениях на Украине, в Юго-Восточной Европе печь покрывали живописью. Считалось, что изображение священных символов бога огня (он же бог солнца, бог-громовержец) способствует благополучию. Получил распространение и другой тип жилья. Он сформировался так: рядом с жилым срубом ставили хозяйственный, пространство между которыми перекрывалось навесом (сень, отсюда — сени). Со временем это пространство стали ограждать стенами и оно превратилось в прихожую. Такое жилище было распространено у русских, белорусов и украинцев. Для украинской хаты характерно три отделения дома: жилое, хозяйственное и сени между ними. Русская изба делалась срубной. Помещение называлось клеть

(комната). Здесь и располагалось жилье. Под ним — подклеть — находились хозяйственные помещения. Бревна плотно сопрягали между собой. Плотник — человек, сплачивающий плотно бревна для сруба. Для планировки интерьера определяющими были три признака: расположение печи, расположение переднего угла, направление, в котором повернуто устье печи. В северном доме печь располагалась около входа, ее делали на прочном деревянном «опечке» — основании. В общем пространстве печь — русская или курная занимала примерно четверть. Иногда она использовалась в качестве бани. У печи делался голбец — невысокий ящик, имеющий дверь и лестницу в подполье. В каждом доме у печи или у дверей висел умывальник. Летом умывальник выносился из дома и вешали снаружи у входа в дом. Умывальник — это «глиняный или чугунный горшок, у которого на двух противоположных сторонах по носику, а на двух других — по ушку. За ушки умывальник подвешивают на веревке. Чтобы вымыть руки или лицо, нужно надавить на один из носиков умывальника. Когда на ладони выльется достаточно воды, носик отпускают и горшок принимает нормальное положение» [9, с. 281]. Пол делался двух слоев. Плахи чистого пола сухие, ровные, укладывались от краев к центру избы. Воронцы — широкая доска, брус, балка, укрепленная в верхней части избы, идущая от стены к печи для основной опоры для полатей и печи. В месте соединения воронцов — углы. Каждый из них имеет свое название — печной, бабий кут, красный, задний (у входа, над полатами). Красный угол — центральное и почетное место в избе освещался более других углов. Здесь располагалась божница, стол, образа, библия, молитвенные книги, крест, свечи, литографии русских царей, позже — фотографии умерших членов семьи. «Бабий кут» («бабий угол», «шомноша», задоски, «запечье») — это чисто женская часть избы. Здесь хранилась утварь, посуда, ручные жернова, здесь же устанавливали специальный шкаф-поставец, филенки которого покрывали свободной кистевой росписью или изображения львов, цветов, геометрического орнамента. Важнейшим элементом интерьера избы был стол. Его место в пространстве избы было постоянным. Стол ставился узкой стороной вдоль половиц, узкой стороной к западной стене избы. Место за столом было показателем семейного и социального положения человека. Стол — один из значимых с обрядовой точки зрения предметов крестьянского быта. Ему принадлежит значительное место в свадебном и похоронном обрядах [10, с. 153]. Сакральный смысл придавался и скатерти. Скатертью стол покрывали не всегда, а лишь в ритуально отмеченных случаях. Во время свадебного пира скатерть поворачивали наизнанку, чтобы не было порчи молодым [11, с. 120]. У русских скатерть стелили на стол лишь в особых случаях, у карел недопустимо было садиться за стол, не покрытый скатертью [10, с. 102].

Посуда подразделялась на повседневную и праздничную. Обеденная посуда состояла из большой глиняной или деревянной миски, в которой подавали еду, фарфоровой или фаянсовой чашки с квасом, деревянных ложек, берестяной или медной солонки. Посуда для приготовления пищи находилась в «жаратке» — углубления печи на шестке и в самой печи. В домашнем хозяйстве использовали медные котлы с дужками, сковороды на ножках. В медных котлах и чугунках варили кашу, щи, уху, мясо. В чугунных сковородах, в глиняных латках запекали рыбу [12, с. 90–91]. Медная посуда выставлялась напоказ и служила мерилom зажиточности. В повседневной жизни широко использовалась берестяная, деревянная долбленая, бондарная и керамическая посуда. Многочисленной символикой наделено было сито (решето) для просеивания муки. Оно воплощало идею богатства и плодородия [13, с. 101]. На открытой полке «заблюднике» находились тарелки. Важным элементом интерьера избы были лавки, которые помимо прямого назначения служили местом для сна, под голову подкладывали деревянный подголовник. Особым статусом обладала лавка у дверей. Она могла служить рабочим местом хозяина дома, а также для нищих и человека, пришедшего без приглашения. Пространство избы четко семиотизировано на мужское/женское. Женское — около печи и у порога, мужское — передний и красный угол. Женским и праздничным помещением были «горенки», «светелки», «светлицы». Обычно они располагались на втором этаже дома и отличались особой чистотой и ухоженностью. Стены в горенке были обклеены обоями — «шпалерами», потолки окрашены в белый цвет. Кровать, расписной шкаф, диван довольно часто украшали интерьер этой комнаты. Принадлежностью горенки мог быть комод, гардероб, шкаф для чайной посуды, семейные фотографии и портреты членов императорской семьи. На комодe или маленьком столике стояли парадные самовары. Кроме того, стол, застланный белой льняной скатертью, зеркало, лубочные картинки на стене свидетельствуют о городском влиянии на крестьянскую жизнь в середине XIX в. Но принцип расстановки мебели был традиционным для крестьянской избы. Здесь жили, в основном, девушки — невесты на выданье. Брачные пары имели свои, отдельные от прочих членов семьи места для сна (клетки, горенки, на лавке под полатями). Старики спали на (около) печи, на голбце, у порога, дети на печи. Вся утварь и мебель внутри избы группируется вдоль стен, середина остается свободной. Порог как граница дома защищали с помощью оберегов [14, с. 99].

Интерьер — это очень важная область в жизни человека. Все то, что нас окружает, оказывает воздействие на наше восприятие, поведение и мышление. Вот почему жилой интерьер — это важный стимул в жизнедеятельности человека. Здесь надо иметь в виду, что географическая среда, климат, ландшафт многое определяют в становлении типа жилища.

Характер местности влияет на формирование национально-этнических особенностей, характер и мышление народа, влияя на адаптивно-адаптирующую функцию, приспособлявая окружающую природу к человеку и прежде всего человека к природе. Это очень хорошо показал Г. Д. Гачев в книге «Национальные образы мира: Космо-психо-логос» [15].

Еще на ранней стадии развития человека особенности деятельности и культуры отразились в первых его сооружениях — шалашах, пещерах, землянках (по сути являвшихся теми же пещерами в равнинной местности). Уже в те времена можно проследить зоны деятельности на неразделенной площади дома наших далеких предков: очаг — «кухня», место вокруг него — «столовая-гостиная», лежанка — «спальня» и т. п.

### **Заключение.**

Регионалистика дает возможность изучить культуру в общепланетарном масштабе, как в пространстве, так и во времени, выявляя в конкретно-исторических и этнических разновидностях ее формы [16, с. 10–11]. Г. С. Лебедев и А. С. Гердт вводят понятие «историко-культурная зона» как специализированный аналог понятия «регион» в культурно-историческом аспекте. Историко-культурные зоны складываются на определенной территории в условиях определенного климата и ландшафта, а при изменении состава населения, культуры, хозяйственного уклада, языка, политического строя и принадлежности отличаются стабильностью границ и высокой степенью устойчивости ареала. «Именно в рамках относительно стабильных историко-культурных зон протекают процессы смешения и синтеза производственных, хозяйственных, языковых, расовых, этнографических компонентов» [16, с. 9] Их динамика и константные характеристики обладают существенными общими признаками. Феномен региональной культуры выявляется в ментальной и практической самоидентификации территориальной общности. В конечном итоге — это полилог внутри определенной целостности. Сюда относятся отмеченные А. Я. Флиером способы распространения культурных явлений, их функционирование, формы коммуникации, накопления и изменчивости опыта, его усвоение, символизация и маркировка среды обитания, способы социокультурной организации и регуляции, эволюция культурных систем, их смена и становление нового культурного порядка [17, с. 377–380].

Как видим, разные культуры приводят к разным типам формирования интерьера. Однако существуют изначально общие черты, позволяющие устанавливать контакты и быть основой для понимания и взаимодействия друг с другом людей разных регионов и культур, чему способствует сформировавшаяся на основе интерьера идентичность.

**Список источников:**

1. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — Санкт-Петербург: Петрополис, 1998. — 431 с.
2. Бромлей Ю. В., Подольный Р. Г. Создано человечеством. — Москва: Политиздат, 1984. — 272 с.
3. Штайн Л. В черных шатрах бедуинов. — Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1981. — 270 с.
4. Бромлей Ю. В., Подольный Р. Г. Создано человечеством. — Москва: Политиздат, 1984. — 272 с.
5. Махлина С. Т. Образы мира в традиционном жилом интерьере. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2012. — 264 с.
6. Этнология. Учебник. Для высших учебных заведений. — Москва: Наука, 1994. — 383 с.
7. Махлина С. Т. Семиотика культуры повседневности. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2009. — 232 с.
8. Арутюнов С. А. Современный быт японцев. — Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1968. — 232 с.
9. Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография. — Москва: Наука. Главная редакция восточной литературы. 1991. — 511 с.
10. Лавонен Н. А. Стол в верованиях карел. — Петрозаводск, Периодика, 2000. — 173 с.
11. Балашов Д. М., Марченко Ю. И., Калмыкова Н. И. Русская свадьба. Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтюге (Тарногский район Вологодской области). — Москва: Современник, 1985. — 390 с.
12. Трифонова Л. В. Традиционный интерьер заонежского жилища и связанный с ним бытовой уклада // Заонежье. — Петрозаводск, 1992.
13. Топорков А. Вода в решетке, черт в ступе... // Родина. — 1994. — №6.
14. Логинов К. К. Интерьер крестьянской избы в обрядности и верованиях заонежан // Заонежье. — Петрозаводск, 1992.
15. Гачев Г. Д. Национальные образы мира: Космо-психо-логос. — Москва: Советский писатель, 1995. — 447 с.
16. Основания регионалистики: Формирование и эволюция историко-культурных зон Европейской России / Под ред. А. С. Гердта, Г. С. Лебедева. — Санкт-Петербург: СПбГУ, 1999. — 392 с.
17. Флиер А. Я. Культурология для культурологов. — Москва: Согласие, 2010. — 672 с.

## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Д. Д. Уразымбетов  
lenida@mail.ru

### **ЧЕТВЕРТЬ ВЕКА В ВЫСШЕМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ КАЗАХСТАНА**

В 2019 году факультету хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова исполнилось 25 лет. Автор статьи-предисловия, опираясь на архивные документы, восстанавливает картину первоначального педагогического состава, когда была создана Высшая школа хореографии, а также время ее перехода в состав театрального вуза в качестве факультета. Помимо этого делается краткий обзор деятельности факультета за 25 лет и рассказывается о структуре сборника международной научной конференции «Хореографическое искусство и профессиональное образование в Казахстане: традиции, инновации, перспективы».

*Ключевые слова:* ВШХ, факультет хореографии, Алматы, высшее хореографическое образование, академия искусств.

## ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

А. Е. Меловатская  
annamelovatskaya@yandex.ru

### **НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФА ГЕННАДИЯ МАЛХАСЯНЦА**

Автор статьи обращается к 1960-м годам — периоду расцвета советского балетного театра; на данном историческом этапе во многих театрах бывшего Союза работало целое поколение хореографов-новаторов, творчество которых основывалось на верности традициям и готовности представить собственное видение развития балетного театра; в статье исследуется начальный этап творчества одного «шестидесятников» — хореографа Геннадия Малхасянца; автор описывает детство, юность, годы учебы в ГИТИСе, начало исполнительской карьеры в Пермском и Воронежском театрах оперы и балета, начало педагогической деятельности, а также первые опыты постановочной деятельности хореографа Геннадия Малхасянца.

*Ключевые слова:* хореографы-«шестидесятники», период расцвета советского балетного театра, композиция танца, искусство хореографа, постановочные приемы, балетмейстерские принципы.

О. И. Розанова  
rozanova7@gmail.com

### **МАРИУС ПЕТИПА. ОПЫТ БИОГРАФИИ**

В 2018 году мировое балетное сообщество праздновало 200-летний юбилей Мариуса Петипа. Но русскоязычных исследований его биографии к тому моменту



практически не было. В частности оставалась в тени его жизни до прибытия в Петербург. Для написания настоящей работы автор обращается к архивным материалам, хронике времен Петипа, а также к современным изданиям. Исследование обобщает биографический путь Петипа, прослеживая его линию жизни от Франции к Петербургу.

*Ключевые слова:* Мариус Петипа, балет, русский балет, биография.

*Д. В. Сушков, Р. Х. Байсеитова*

sushkov.1975@mail.ru, bayseitova47@bk.ru

### **БАЛЕТ П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» НА СЦЕНЕ ГАТОБ ИМ. АБАЯ (1936–2016)**

В статье авторы приводят историческую ретроспективу постановок балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» на сцене театра оперы и балета им. Абая, в период с 1936 году по 2016 гг. В хронологическом порядке рассматриваются различные редакции балета, осуществлённые разными, как приглашёнными, так и казахстанскими балетмейстерами. Относительно некоторых постановок «Лебединого озера», авторы предлагают свои предположения и рассуждения о том, в какой именно редакции был поставлен этот спектакль мирового хореографического наследия.

*Ключевые слова:* П. И. Чайковский, Лебединое озеро, ГАТОБ им. Абая, балетмейстер, хореография Казахстана, хореографическое наследие.

*Д. Д. Уразымбетов, Г. Б. Гизатова*

lenida@mail.ru, gbisen@list.ru

### **БАЛЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛМАБЕКА МЕИРБЕКОВА. РАЗМЫШЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОКОВ**

Среди композиторов современного Казахстана имя Алмабека Меирбекова занимает особое место. По мнению С. А. Кузембаевой, его музыка имеет «яркий национальный колорит, эмоциональную насыщенность, мелодическую теплоту и оркестровую изобретательность». В предлагаемой статье авторы намечают штрихи к творческому портрету композитора через воспоминания современников. Чтобы понять суть музыкального творчества А. Меирбекова, нужно слушать его произведения, которые, на взгляд авторов, еще не получили своей должной оценки. Балетное творчество композитора не богато количеством, но даже один балет «Алдар Косе» стоит того, чтобы увидеть его на сцене ведущего музыкального театра страны.

*Ключевые слова:* Алмабек Меирбеков, балет, детский балет, Алдар Косе, казахстанский композитор, композитор, казахская музыка

*А. Янкаускас*

baletkvmt@gmail.com

### **ЛИТОВСКИЙ БАЛЕТ. НАЧАЛО ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА**

Послевоенный период восстановления балета и классического репертуара один из самых сложных в жизни литовского балета. Однако с появлением гл. балетмейстера В. Гривицкаса его поиски и развитие героической темы в литовском балете, и появление в национальном репертуаре балетов «На берегу моря» (1953) и «Аудроне» (1957) заложило основу для формирования национального искусства.

Целью исследования было выявить, проанализировать и ввести в полноценный научный обиход ранее не актуализированные искусствоведением этапы формирования национального репертуара балета Литвы.

Методология исследования феномена литовского балета рассматривается в исследовании как многоаспектное явление, включающее собственно сценическую форму, музыкальную и хореографическую лексику, проблематику формирования исполнительской школы, а также историко-культурный контекст создания произведений сценической хореографии в Литве 1928–1987 гг. В работе используются выработанные российским искусствоведением принципы описания и анализа художественных процессов и произведений хореографического искусства.

Данная статья является частью первой научной работой такого масштаба, посвященной спектаклям национального репертуара литовского балета и проблемам его национального своеобразия.

*Ключевые слова:* литовский балет, хореограф, балет, Витаутас Гривицкас. На берегу моря, Аудроне, национальный репертуар. Литва.

## **ТЕОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

*А. Б. Абакаева*

assel-almaty1979@mail.ru

### **ШКОЛА М. ГРЭМ КАК СРЕДСТВО ДЛЯ РАЗВИТИЯ ТЕХНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА АРТИСТОВ БАЛЕТА**

В статье рассматривается модерн танец техники школы Марты Грэм, которая является одним из решений формирования и построения физического аппарата артистов балета, и способом улучшения биомеханических возможностей артистов балета. В данной статье техника М. Грэм несет не только образовательную функцию, но и роль тренажера для определенных частей тела и группы мышц, которые позволяют улучшить ресурсы физического тела артистов балета при исполнении академического классического стиля танца. В рамках этой статьи излагается мышечная работа спины, которая является одним из основных моментов в процессе пластического воспитания артистов балета.

*Ключевые слова:* модерн танец, пластика, биомеханика, классический танец, формирование, педагог, мышцы, результат, терминология.

*А. Е. Кусанова*

a.kussanova@gmail.com

### **К ВОПРОСУ О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЫ**

В статье рассматриваются вопросы о принципах современной режиссуры. Данные вопросы весьма актуальны на современном этапе развития, как общетеатрального, так и хореографического режиссерского искусства. Также анализируются основные, базовые компетенции и творческие качества, необходимые режиссеру для достижения вершин мастерства. Раскрываются такие научные понятия, как «режиссерский замысел», его «зерно», «три правды» по В. Немировичу-Данченко. Творческое взаимодействие между режиссером и актером является основой грамотного и наиболее успешного режиссерского метода в современном международном театральном искусстве, где главной целью является создание высокохудожественного произведения, отвечающего реалиям сегодняшнего дня. Настоящий режиссер является для актера не только учителем театра, но и учителем жизни.

*Ключевые слова:* режиссерское искусство, профессиональные навыки, принципы режиссуры, актерское мастерство, режиссерское мастерство, пьеса, спектакль, режиссер.

*А. Т. Марабаяева, Г. Ю. Саитова*

anel.marabayeva@gmail.com, saitova-gu@mail.ru

### **ЭЛЕМЕНТЫ АРХАИЧНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ПЛАСТИКИ В ОБЪЕКТАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СТРАН ШЕЛКОВОГО ПУТИ**

В статье рассматривается проблема взаимосвязи и взаимовлияния искусства и культуры стран Шелкового пути. На примере наскальных рисунков Казахстана (петроглифы), настенной живописи, находящейся на территории Китая и Индии, сохранившихся фарфоровых и терракотовых статуэток времен эпохи «восточного ренессанса», была выявлена идентичность духовной и материальной культуры, мировоззрения, социально-бытового уклада музыкального и танцевального искусства. В сравнительно-сопоставительном анализе находим общие черты, стили и направления элементов архаичной танцевальной пластики в объектах изобразительного искусства стран Шелкового пути. На основе изученного материала историков-востоковедов мы смогли выявить типологическое сходство в орнаментальных рисунках (круги, квадраты, прямые линии); пластических изображениях поднятия рук вверх, с обращением к солнцу (ритуал поклонения божеству); в подражательных движениях животным (поклонение тотем — волк, барс, медведь, обезьяна и др.) и птицам (взмах крыльев, украшающие перья птиц).

*Ключевые слова:* архаичная танцевальная пластика, изобразительное искусство, Шелковый путь, наскальные рисунки, петроглифы, мировоззрение.

*Т. Роспетти*

teresa.rosp@gmail.com

### **ТАНЕЦ ДЛЯ ЛЮДЕЙ, ЖИВУЩИХ С БОЛЕЗНЬЮ ПАРКИНСОНА**

В своей работе автор приводит результаты своих трехлетних исследований в Национальной академии танца (г. Рим) о значении классического танца для людей с болезнью Паркинсона, выделяя в нем следующие значимые аспекты: «симметрия», «баланс», «космос», «музыка», «выражение» и «имитация». По мнению автора статьи, технические и художественные аспекты классического танца являются особенно функциональными (и регулируемыми) для разработки стратегии борьбы с симптомами болезни. Т. Роспетти считает, что танец может изменить и преобразовать жизнь отдельных людей и сообществ, о которых говорит в своей работе. Автор статьи призывает танцоров, хореографов и преподавателей расширять знания на более широкие фронты танцевальной деятельности, чтобы это стало частью программ и курсов высших учебных заведений, называя танец «третьей миссией».

*Ключевые слова:* болезнь Паркинсона, третья миссия, танец и здоровье, исследования влияния танца на общество, классический танец, социальный танец.

*Б. Д. Тургумбаева, А. Б. Шанкибаева*

banu.turgumbaeva@mail.ru, alia20098@mail.ru

### **КУЛЬТУРНО-ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Так как в танце описывается весь целостный и противоречивый образ человека, танец как феномен культуры является одним из важнейших природных проявлений

человеческого бытия. Вместе с развитием культуры танец трансформируется смыслом.

В данной статье рассматриваются культурно-философские основы исследования этого танцевального искусства. Актуальность статьи заключается в осмыслении интенционального феноменального поля казахского национального танца в аспекте антропологических составляющих культуры. В статье изучены танцевальное искусство, в том числе казахский национальный танец с точки зрения философской антропологии, в котором были сделаны культурно-философские суждения. В статье раскрывается философское значение танца, проанализировав работы авторов, посвященных философскому исследованию танцевального искусства.

*Ключевые слова:* танец, искусство, исследования, философия, основы, этнофилософия, культура, эстетика, бытие.

*А. В. Цой*

fannyannya@mail.ru

### **ПЕРФОРМАТИВНЫЙ АСПЕКТ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ЭПОХИ АВАНГАРДА**

Смешение различных видов искусства становится одним из осознанных направлений в экспериментальном русле авангардизма. Слияние театральности с танцевальностью послужило толчком к развитию новой культуры перформативности. Автор анализирует возникновение и эволюцию танцевальной культуры в перформативном аспекте на примере творчества наиболее ярких хореографических течений в эпоху авангарда XX века. Решение поставленных в работе задач решалось на основе использования общенаучных методов исследования в рамках сравнительного, логического анализа. Изучение различных источников информации о возникновении понятия «перформативность» в танцевальном искусстве, появление первых опытов по использованию перформативной ткани и выявление характеристик, применительных к творчеству хореографов эпохи авангарда обозначили русло развития современного хореографического искусства.

*Ключевые слова:* перформанс, авангардизм, хореографическое искусство, Пина Бауш, Мэрс Каннингем, танец буто.

*Д. Е. Шомаева*

dilara.shomayeva@gmail.com

### **АВТОРСКИЙ СТИЛЬ ХОРЕОГРАФА АЙГУЛЬ ТАТИ В ТЕАТРЕ «АСТАНА БАЛЕТ»**

В статье рассматриваются особенности авторского стиля известного хореографа Айгуль Тати и ее вклад в развитие сценического казахского танца. Актуальность проблематики обусловлена необходимостью поиска нового облика национального танца в соответствии с современными требованиями отечественного и мирового культурного сообщества. Новизну работы представляет до сих пор мало изученный феномен творчества балетмейстера и искусствоведческий анализ ее оригинальных приемов в создании хореографического произведения. Теоретическую базу исследования составили работы отечественных и зарубежных авторов по истории танца, теории и истории искусства, интервьюирование. В результате автор статьи приходит к выводу, что, опираясь на опыт предыдущих поколений исполнителей и балетмейстеров, Тати впервые в своих работах развила применение принципов орнаментики в национальном танце.

*Ключевые слова:* Айгуль Тати, хореограф, балетмейстер, казахский танец, авторский стиль, орнаментика.

## **ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ**

*А. Т. Алишева*

alila-at@mail.ru

### **ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

В статье рассматривается проблема нехватки профессиональных хореографов в отдаленных местах республики. Анализируются моменты, связанные с проблемой непрофессионального преподавания классического танца и о возможных за этим последствиях. Каким образом незнание методики преподавания классического танца отражаются на здоровье ребёнка. Раскрывается многогранность понятия деятельности хореографа. Далее автор высказывает некоторые подсказки для родителей детей, которые поступают в профессиональные хореографические учреждения. Также в статье перечислены варианты образовательных программ дополнительного образования в стенах Академии хореографии, которые, возможно дополнительно помогут работе хореографов республики.

*Ключевые слова:* хореограф, педагог, преподавание, преемственность, казахстанская балетная школа, профессиональное образование, дополнительное образование.

*К. Н. Андосов*

kaznai\_ballet@mail.ru

### **ВЫСШАЯ ШКОЛА ХОРЕОГРАФИИ В КАЗАХСТАНЕ. НАЧАЛО**

Автором рассматривается история становления Высшей школы хореографии в Казахстане, где начали готовить первых педагогов-хореографов для среднеспециальных заведений и балетмейстеров для театров. Первыми педагогами ВШХ, впоследствии ставшей факультетом хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова стали выпускники московских и ленинградских вузов, где они получили знания и опыт от выдающихся мастеров хореографического искусства. К. Н. Андосов, как один из тех педагогов, кто стоял у истоков становления факультета хореографии, восстанавливает цепочку сведений о первых выпускниках, приводит наименования курсов, изучаемых будущими специалистами педагогики и режиссуры хореографии, перечисляет первые учебные пособия, изданные преподавателями ВШХ.

*Ключевые слова:* Высшая школа хореографии, факультет хореографии, академия искусств, высшее хореографическое образование, ВШХ.

*Гм. Н. Габбасова, И. Р. Аухадиев*

gabbasov\_sisters@mail.ru, ilzataukhadiyev@gmail.com

### **НЕПРЕРЫВНОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ОТ УЧЕНИКА ДО РУКОВОДИТЕЛЯ**

В данной статье авторы рассматривают хореографическое образование в качестве многоступенчатой циклической системы по подготовке профессиональных кадров, которые возвращаются на места своей учебы в качестве специалистов. Выделены сущностные характеристики и основные этапы многоступенчатой системы хореографического образования: школа или подготовительная группа, училище, бакалавриат, магистратура, докторантура. Авторы последовательно отмечают особенности каждой из перечисленных ступеней, которые формируют предпосылки к продолжению пути по образовательной «лестнице» и возвращению на место учебы в

качестве специалиста. Данный метод изложения результатов исследования в сочетании с личным опытом авторов позволил структурировать статью.

*слова:* танец, балет, хореография, образование, образовательная программа, непрерывное образование, квалификация, казахстанское хореографическое образование.

*Гм. Н. Габбасова, И. Р. Аухадиев*

*gabbasov\_sisters@mail.ru, ilzataukhadiyev@gmail.com*

### **СТАНОВЛЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ «СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ» В КАЗНАИ ИМ. Т. ЖУРГЕНОВА И ПРОБЛЕМЫ CONTEMPORARY DANCE**

Статья посвящена истории становления современной хореографии в качестве учебной дисциплины на факультете «Хореография» в КазНАИ им. Т. Жургенова. В казахстанской науке о танцевальном искусстве не так много монографий, статей, различных публикаций и других письменных трудов, посвященных проблемам педагогики современной хореографии. Потому выбранная в данной статье область исследования представляется авторам актуальной. Статья излагается в рамках историко-хронологического похода, а также по принципу «от общего к частному». Отмечены основные этапы формирования учебной дисциплины «Современная хореография», выделены имена деятелей танцевального искусства, которые внесли вклад в развитие в современного танца в Казахстане. Во второй части статьи авторы обращают внимание на проблемы техники contemporary dance.

*Ключевые слова:* педагогика хореографии, современный танец, режиссура хореографии, contemporary dance, джаз-танец, современная хореография Казахстана.

*Н. Л. Гончарова*

*goncharova47@inbox.ru*

### **КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ КАК БАЗОВАЯ ДИСЦИПЛИНА В ФОРМИРОВАНИИ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ**

Статья посвящена классическому танцу как основной дисциплине в формировании профессиональных способностей будущего педагога-хореографа. Одним из основных источников, на который опирается автор — это фундаментальный труд Л. Д. Блок «Классический танец», с которой тесно сотрудничала один из выдающихся педагогов классического танца А. Я. Ваганова. Автор статьи поднимает вопросы об ответственности преподавателя при подготовке будущих танцовщиков, основываясь на собственном исполнительском и педагогическом опыте, как в Казахстане, так и за рубежом. Одним из главных тезисов, выдвигаемых автором, является утверждение о том, что педагоги хореографии должны знать методику исполнения движений, цели и задачи школы классического танца, владея при этом исполнительским мастерством.

*Ключевые слова:* хореография, классический танец, педагог-хореограф, Л. Д. Блок, А. Я. Ваганова, методика преподавания классического танца.

А. М. Жумагалиева  
arb1984aigul@mail.ru

### **ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ НА ФАКУЛЬТЕТЕ ХОРЕОГРАФИИ КАЗАХСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ ИМЕНИ Т. К. ЖУРГЕНОВА**

Данная статья рассматривает предмет «Историко-бытовой танец», как дисциплину в Высшей школе хореографии. Дисциплины «Теория и методика преподавания историко-бытового танца» на кафедре «Педагогика хореографии» и «Композиция историко-бытового танца» для кафедры «Режиссура хореографии» в КазНАИ им. Т. К. Жургенова. Даются сведения о составителях первых типовых программ «Теория и методика преподавания историко-бытового танца» и «Композиция историко-бытового танца». Представлены содержание дисциплин, цели, задачи, и их преподавание в бакалавриате на современном этапе. Статья рекомендована студентам и преподавателям, широкому кругу любителям хореографии.

*Ключевые слова:* историко-бытовой танец, Высшая Школа Хореографии, дисциплина, факультет «Хореография», кафедра, преподавание, бакалавриат.

Г. Ж. Капанова  
kargul@mail.ru

### **ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ КРИТЕРИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРИГОДНОСТИ АРТИСТА БАЛЕТА**

Критерии балетной пригодности артиста балета целесообразно рассматривать интегрировано, в том числе, учитывая его психологические качества. Известно, что психологические характеристики артистов балета во многом связаны с принятыми личностно-профессиональными стандартами и эталонами в данной профессии, а также делением танцовщиков на «звезд» и рядовых исполнителей. При этом наиболее продуктивной является профессиональная деятельность, направленная на саморазвитие и движение к вершине мастерства, что и отличает солистов от кордебалета. Кроме того, для решения сложных творческих задач исполнителю необходимо обладать психической устойчивостью к сценическому стрессу и психологической совместимостью с партнерами, коллегами и педагогами, а также высокими адаптивными способностями. Исходя из этого, был выделен целый комплекс личностно-профессиональных психологических критериев современного танцовщика.

*Ключевые слова:* психологические критерии, ведущие солисты, рядовые исполнители, сценический стресс, эмоциональная устойчивость, профессиональные компетенции.

А. Н. Карымбаева  
na-aa@mail.ru

### **ШКОЛА Б. Г. АЮХАНОВА И ЕЕ РОЛЬ В РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИИ КАЗАХСТАНА**

В данной статье освещаются имена деятелей балетной культуры Казахстана, сформировавшие свое профессиональное мастерство и художественный вкус под влиянием творческой жизни Булата Аюханова и его личностной харизмы. Впервые дается расширенное определение понятию «школа Аюханова» в трех основных направлениях хореографии: балетмейстеры, педагоги-хореографы и артисты балета. Главный акцент в статье поставлен на творческую деятельность режиссеров-

балетмейстеров, которые обучались у Б. Аюханова как специализированно, так и работая и наблюдая за работой мастера. Обозначены главные требования педагогов-хореографов к исполнителям, которыми руководствовался и сам Б. Аюханов. Отмечены имена солистов балета, работающих как за рубежом, так и в родном коллективе. Проводя данное исследование, использовался историко-хронологический метод, аналитический, а также метод интервьюирования. В результате работы был определен феномен творческой личности Аюханова в лице его последователей.

*Ключевые слова:* Булат Аюханов, балетмейстер, педагог-хореограф, артисты балета, школа, профессиональное мастерство, последователи, Тлеубаев, Усманов, Байдаралин, Гончаров, Изим, Саитова, Ким, Габбасовы, Камалова, Альпиева.

*И. Г. Козлова*

mukozira@gmail.com

### **СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПИАНИСТА НА ФАКУЛЬТЕТЕ ХОРЕОГРАФИИ КАЗНАИ ИМ. Т. К. ЖУРГЕНОВА**

Статья посвящена особенностям работы концертмейстера на факультете хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова и его умениям грамотно, профессионально оформлять в музыкальном отношении занятия на любом этапе обучения. Рассматриваются педагогические, теоретические, художественно-технические функции концертмейстера хореографии. Охарактеризованы основные этапы ознакомления студентов с музыкальным материалом на предметах: композиция классического танца, основы режиссуры.

*Ключевые слова:* концертмейстер, пианист, концертмейстер хореографии.

*Р. В. Минаханов, Г. Ю. Саитова*

ggnevergiveup@mail.ru, saitova-gu@mail.ru

### **ПРОБЛЕМЫ СОСТОЯНИЯ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ В КАЗАХСТАНЕ**

В статье рассматривается состояние спортивного бального танца на современном этапе, имеющий определенные успехи в области развития в Казахстане. Кратко представим становление бального танца в Республике. Показаны сущность и критерии «Учебно-методических сборов» в рамках, проведенных в городе Тараз (январь, 2020).

Поднимаются вопросы подготовки педагога-тренера, подготовки танцоров, о состоянии любительских клубов, студий, школ спортивного бального танца. Представлены данные о состоянии курса дисциплины «Теория и методика преподавания спортивно-бального танца» в творческих ВУЗах Республики. Даны результаты прошедших международных и республиканских соревнований, конкурсов и турниров.

*Ключевые слова:* спортивный бальный танец, педагог-тренер, судейская коллегия, тренер-исполнитель.



*Т. Ж. Молдалим*

togzhan\_moldalim@mail.ru

### **ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АЙГУЛЬ ТАТИ В ВУЗАХ КАЗАХСТАНА**

В статье рассмотрена деятельность ведущего педагога казахского танца А. А. Тати в Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы) и в Казахской национальной академии хореографии (Нур-Султан). Автором выявлены ее основные преподавательские методы и приемы в процессе формирования профессиональной готовности студентов — будущих педагогов-хореографов, режиссеров-хореографов к практической деятельности. Обозначены необходимые при преподавании национальной хореографии критерии, которыми руководствовалась педагог. Представлен краткий анализ методического пособия А. А. Тати по дисциплине «Теория и методика преподавания казахского танца» для уровня бакалавриата.

*Ключевые слова:* А. А. Тати, казахский танец, педагог, хореограф, КазНАИ им. Т. К. Жургенова, КазНАХ.

*Л. А. Николаева*

nikolaeva151158@gmail.com

### **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДОВ И ПРИЁМОВ НАРОДНОЙ ПЕДАГОГИКИ В СОВРЕМЕННОМ ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ БУДУЩИХ РЕЖИССЁРОВ-ХОРЕОГРАФОВ**

Творческие изыскания современных казахстанских балетмейстеров имеют важное значение для дальнейшего развития отечественной режиссуры хореографии. На их основе формируется современный этап танцевального искусства. Отличительной особенностью творческого почерка наших режиссёров-хореографов стала ярко выраженная национальная основа. Однако не стоит забывать о методах и приёмах тех первых, ещё не имевших профессионального педагогического образования, учителей, стоявших у истоков формирования казахской танцевальной культуры. А ведь их педагогический опыт положен в основу многих современных учебно-методических пособий по хореографии. В условиях модернизации образования Республики Казахстан предлагаются новые подходы к формированию профессиональной культуры у студентов кафедр хореографии. И немаловажным элементом в этом процессе могут стать методы и приёмы народной педагогики.

*Ключевые слова:* хореография, балет, балетмейстер, режиссура хореографии, творческий почерк, танцевальное искусство, режиссёр-постановщик, народная педагогика.

*Д. Н. Садыркулов*

dosmatsadyrkulov@yandex.ru

### **ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КЫРГЫЗСТАНЕ**

Автор статьи впервые проводит полевое исследование по сбору информации по хореографическому образованию в Кыргызстане. Рассматривается становление и развитие обучения искусству танца в стране. Дается общая характеристика учебных специализированных заведений хореографии. Осуществляется первый опыт сбора информации по данной теме, на основе которого будет создана общая картина развития хореографического образования в Кыргызстане.

*Ключевые слова:* Искусство, хореография, культура, образование, школа, балет, педагог, университет, истоки, развитие.

*Д. В. Сушков*

sushkov.1975@mail.ru

### **ВЛИЯНИЕ ТАНЦЕВ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ НА РАЗВИТИЕ ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА**

В статье рассматривается вопрос о влиянии танцев позднего Средневековья и эпохи Возрождения XIV века на развитие и формирование приёмов поддержки дуэтно-классического танца. На примере танцев бранль, вольта, оберек автором анализируется их влияние на развитие техники поддержки в дуэтном танце с приведением примеров элементов поддержки, используемых в искусстве хореографии сегодня. Автор обобщает некоторые исторические сведения, которые могут быть внедрены в лекционные курсы по дуэтно-классическому танцу в системе высшего хореографического образования.

*Ключевые слова:* дуэтно-классический танец, историки-бытовой танец, поддержка, бранль, вольта, оберек, Средневековье, эпоха Возрождения.

*Т. В. Терехова*

t\_terekhova@mail.ru

### **ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ В УСЛОВИЯХ КРЕДИТНОЙ ТЕХНОЛОГИИ**

В статье рассмотрена проблема формирования профессиональных компетенций в условиях кредитной технологии при подготовке педагогов-хореографов, проанализированы основные специфические особенности и предложены способы их решения. Автор использует как универсальные методы исследования проблемы, так и частные, необходимые для изучения конкретных педагогических явлений. Анализируя взаимосвязи и закономерности происходящих явлений, подчеркивает специфические особенности подготовки педагогов-хореографов, приводит рекомендации, позволяющие производить корректировку деформаций учебного процесса, вызванную сокращением контактных часов при их подготовке, за счет изменения организации самостоятельной работы и ее содержания.

*Ключевые слова:* формирование, педагог, хореография, компетенции, навыки, подготовка, результаты, формирование, самообразование.

## ***ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ***

*Л. А. Жуйкова*

kaznai\_ballet@mail.ru

### **РАФАЭЛЬ САНТИ: ВЗГЛЯД СКВОЗЬ ПЯТЬ СТОЛЕТИЙ**

Статья написана к 500-летию со дня смерти Рафаэля Санти — величайшего итальянского художника эпохи Возрождения. Автором рассмотрена эволюция творчества Рафаэля, с детских лет впитавшего идеалы гуманистической культуры и воспринявшего влияние Перуджино, Леонардо да Винчи, Микеланджело в рамках своей эстетики. Плодотворно работая в Риме при папских дворах Юлия II и Льва X, Рафаэль наиболее полно и гармонично воплотил идею синтеза античности и христианства. Автором представлено влияние Рафаэля на художественные вкусы последующих эпохи и актуальность его искусства в наше время.

*Ключевые слова:* Рафаэль, Высокое Возрождение, синтез античности и христианства, Сикстинская мадонна, художественный идеал.

С. Т. Махлина

makhlina@pochta.tvoe.tv

## **ТРАДИЦИОННЫЙ ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР – ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Интерьер – это очень важная область в жизни человека. Все то, что нас окружает, оказывает воздействие на наше восприятие, поведение и мышление. Вот почему жилой интерьер – это важный стимул в жизнедеятельности человека. Здесь надо иметь в виду, что географическая среда, климат, ландшафт многое определяют в становлении типа жилища. Характер местности влияет на формирование национально-этнических особенностей, характер и мышление народа, влияя на адаптивно-адаптирующую функцию, приспособлявая окружающую природу к человеку и прежде всего человека к природе.

Именно в зависимости от того, каков интерьер личности с раннего детства зависит, каким сформируется его культурная идентичность. Как видим, разные культуры приводят к разным типам формирования интерьера. Однако существуют изначально общие черты, позволяющие устанавливать контакты и быть основой для понимания и взаимодействия друг с другом людей разных регионов и культур, чему способствует сформировавшаяся на основе интерьера культурная идентичность личности.

*Ключевые слова:* идентичность, жилой интерьер, традиционные жилища Африки, Азии, Дальнего Востока, Европы, России.

## АЛҒЫ СӨЗДІҢ ОРНЫНА

Д. Д. Уразымбетов  
lenida@mail.ru

### ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЖОҒАРЫ ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ БІЛІМІНДЕГІ ШИРЕК ҒАСЫР

2019 жылы Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының Хореография факультеті 25 жасқа толды. Алғы сөз мақаланың авторы мұрағат құжаттарына сүйене отырып, Жоғары хореография мектебі құрылған кездегі алғашқы оқытушылық құрамның бейнесін бейнелейді. Сонымен қатар Жоғары хореография мектебінің факультет ретінде театрлық жоғары оқу орнының құрамына ауысу уақытын бейнелейді. Факультеттің 25 жылдағы қызметіне қысқаша шолу жасалып, «Қазақстанның хореография өнері және кәсіптік білім: дәстүрлері, жаңашылдықтары, болашағы» атты халықаралық ғылыми конференция жинағының құрылымы сипатталады.

*Кілт сөздер:* жоғары би мектебі, хореография факультеті, Алматы, жоғары хореографиялық білім, өнер академиясы.

## ХОРЕОГРАФИЯ ӨНЕРІНІҢ ТАРИХЫ

А. Е. Меловатская  
annamelovatskaya@yandex.ru

### ХОРЕОГРАФ ГЕННАДИЙ МАЛХАСЯННЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ҚЫЗМЕТІНІҢ БАСТАЛУЫ

Мақала авторы 1960 жылдарға — кеңестік балет театрының гүлденген кезеңіне сілтеме жасайды; осы тарихи кезеңде бұрынғы одақтың көптеген театрларында шығармашылықтары дәстүрлерге адалдық пен балет театрының дамуына өздерінің көзқарастарын ұсынуға дайын болуға негізделген жаңашыл хореографтардың бүкіл буыны жұмыс істеді; мақалада «алпысыншы жылдықтардың» бірі — хореограф Геннадий Малхасянның шығармашылығының бастапқы кезеңі қарастырылған; автор оның балалық шағын, жасөспірімдік кезеңін, ГИТИС-те оқыған жылдарын, Пермь және Воронеж опера және балет театрларындағы орындаушылық мансабының басталуын, педагогикалық қызметінің басталуын, сондай-ақ қойылымдық қызметіндегі алғашқы тәжірибелерін баяндайды.

*Кілт сөздер:* «алпысыншы жылдықтар» хореографтары, кеңестік балет театрының гүлденуі, би композициясы, хореограф өнері, қойылым тәсілдері, хореографиялық принциптер.

О. И. Розанова  
rozanova7@gmail.com

### МАРИУС ПЕТИПА. ӨМІРБАЯН ТӘЖІРИБЕСІ

2018 жылы әлемдік балет қауымдастығы Мариус Петипаның 200 жылдығын атап өтті. Бірақ ол кезде оның өмірбаяны туралы орыс тілді зерттеулер болған жоқ.

Атап айтқанда, ол Петербургке келгенге дейін оның өмірі көлеңкеде қалды. Бұл жұмысты жазу үшін автор мұрағат материалдарына, Петипа заманының шежіресіне, сонымен қатар қазіргі басылымдарға сілтеме жасайды. Зерттеуде Петипаның Франциядан Санкт-Петербургке дейінгі өмір жолын бақылай отыра, өмірбаяндық жолы жинақталған.

*Кілт сөздер:* Мариус Петипа, балет, орыс балеті, өмірбаян.

*Д. В. Сушков, Р. Х. Байсейітова*

sushkov.1975@mail.ru, bayseitova47@bk.ru

### **АБАЙ АТЫНДАҒЫ МАОБТ-НЫҢ САХНАСЫНДА П. И. ЧАЙКОВСКИЙДІҢ «АҚҚУ КӨЛІ» БАЛЕТІ (1936–2016)**

Мақалада авторлар Абай атындағы опера және балет театрының сахнасында 1936 жылдан 2016 жылға дейінгі кезеңде хронологиялық тәртіппен П. И. Чайковскийдің «Аққу көлі» балетінің қойылымдарының тарихи ретроспективасын келтіреді. Хронологиялық тәртіпте шақырылған және қазақстандық хореографтардың қойылымында балеттің әр түрлі нұсқалары қарастырылады. Сондай-ақ қазақстандық балетмейстерлер жүзеге асырған балеттің әр түрлі редакциялары қарастырылады. «Аққу көлінің» кейбір қойылымдарына қатысты әлемдік хореографиялық мұраға жататын осы спектакль дәл қандай редакциямен қойылғандығы туралы авторлар өз болжамдары мен пайымдауларын ұсынады.

*Кілт сөздер:* П. И. Чайковский, Аққу көлі, Абай ат. МАОБТ, балетмейстер, Қазақстан хореографиясы, хореографиялық мұра.

*Д. Д. Уразымбетов, Г. Б. Гизатова*

lenida@mail.ru, gbisen@list.ru

### **АЛМАБЕК МЕЙІРБЕКОВТІҢ БАЛЕТТІК ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ. ЗАМАНДАСТАРЫНЫҢ ТОЛҒАНЫСТАРЫ**

Қазіргі Қазақстанның композиторларының ішінде Алмабек Мейірбеков есімі ерекше орын алады. С. Ә. Күзембаеваның айтуынша, оның музыкасында «жарқын ұлттық колорит, эмоционалды байлық, әуезді жылулық және оркестрлік тапқырлық» бар. Бұл мақалада авторлар замандастарының естеліктері арқылы композитордың шығармашылық портретін бейнелейді.

А. Мейірбековтің біздің пікірімізше, әлі күнге дейін лайықты бағасын алмаған музыкалық шығармашылығының мәнін түсіну үшін, оның туындыларын тыңдау керек. Композитордың балет шығармашылығы сан жағынан бай емес, бірақ бір ғана «Алдар Көсе» балеті еліміздің жетекші музыкалық театрының сахнасында көруге тұрарлық.

*Кілт сөздер:* Алмабек Мейірбеков, балет, балалар балеті, Алдар Көсе, Қазақстан композиторы, композитор, қазақ музыкасы

*А. Янкаускас*

baletkvmt@gmail.com

### **ЛИТВА БАЛЕТІ. ҰЛТТЫҚ РЕПЕРТУАРДЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫНЫҢ БАСТАЛУЫ**

Соғыстан кейінгі кезеңінде балет пен классикалық репертуарды қалпына келтіру — Литва балетіндегі ең қиын сәттердің бірі. Алайда, хореограф В. Гривицкастың келуімен, оның литвалық балетіндегі батырлық тақырыпты іздестіру және дамыту, «Теңіз жағалауында» (1953) және «Аудроне» (1957) балеттерінің ұлттық репертуарында пайда болуы ұлттық өнердің қалыптасуына негіз болды.

Зерттеу мақсаты — бұрын өнертанумен жаңартылмаған литвалық балеттің ұлттық репертуарының қалыптасу кезеңдерін анықтау, талдау және толыққанды ғылыми қолданысқа енгізу.

Литвалық балет зерттеу әдістемесінің феноменін зерттеуде көп деңгейлі құбылыс ретінде қарастырылады, оның ішінде 1928–1987 жж. Литвадағы нақты сахналық форма, музыкалық және хореографиялық лексика, орындаушылық мектептің қалыптасу мәселелері, сонымен қатар сахналық хореография туындыларын құрудың тарихи-мәдени контексті қарастырылған. Шығармада ресейлік өнертанумен пысықталған көркемдік процестер мен хореографиялық өнер туындыларын суреттеу және талдау қағидалары қолданылады. Бұл мақала Литва балетінің ұлттық репертуарының қойылымдары мен оның ұлттық ерекшелігі мәселелеріне арналған алғашқы ауқымды ғылыми жұмысының бөлігі болып табылады.

*Кілт сөздер:* литвалық балет, балетмейстер, балет, Витаутас Гривицкас, Теңіз жағалауында, Аудроне, ұлттық репертуар, Литва.

## **ХОРЕОГРАФИЯ ӨНЕРІНІҢ ТЕОРИЯСЫ**

Ә. Б. Абакаева

assel-almaty1979@mail.ru

### **М. ГРЭМ МЕКТЕБІ БАЛЕТ ӘРТІСТЕРІНІҢ ТЕХНИКАЛЫҚ ШЕБЕРЛІГІН ДАМУ ҚҰРАЛЫ РЕТІНДЕ**

Мақалада балет әртістерінің физикалық аппаратын қалыптастыру және құру шешімдерінің бірі болып табылатын марта Грэм мектебінің modern биі қарастырылады, және балет әртістерінің биомеханикалық мүмкіндіктерін жақсарту тәсілімен жүзеге асырылады. Бұл мақалада М. Грэм техникасы тек білім беру функциясын ғана емес, дене бөліктері мен бұлшық еттер тобына арналған тренажердің рөлін де атқарады, академиялық классикалық би стилін орындау кезінде балет әртістерінің физикалық денесінің ресурстарын жақсартуға мүмкіндік береді.

Осы мақала аясында арқа бұлшық жұмыс баяндалады, балет әртістерін пластикалық тәрбиелеу үдерісіндегі негізгі сәттердің бірі болып табылады.

*Кілт сөздер:* модерн би, пластика, биомеханика, классикалық би, қалыптастыру, педагог, бұлшық ет, нәтиже, терминология.

А. Е. Құсанова

a.kussanova@gmail.com

### **ҚАЗІРГІ ЗАМАН РЕЖИССУРАСЫНЫҢ КЕЙБІР ҚАҒИДАТТАРЫНА ҚАТЫСТЫ**

Мақалада қазіргі режиссураның принциптері қарастырылған. Бұл мәселелер жалпы театрдың да, хореографиялық режиссураның да қазіргі даму кезеңінде өте өзекті. Сонымен қатар, режиссердің шеберлік шыңына жетуі үшін қажетті негізгі, құзіреттіліктер мен шығармашылық қасиеттер талданған. В.Немирович-Данченконың айтуы бойынша «режиссердың ниеті», оның «тұқымы», «үш ақиқат» сияқты ғылыми тұжырымдамалар ашылды. Режиссер мен актер арасындағы шығармашылық қарым-қатынас қазіргі заманғы халықаралық театрында сауатты және сәтті режиссерлік әдіс негізі болып табылады, мұндағы басты мақсат - бүгінгі күннің шындығына сай

жоғары көркем туынды жасау. Нағыз режиссер — актер үшін театр мұғалімі ғана емес, сонымен бірге өмірдің ұстазы.

*Кілт сөздер:* режиссерлік өнер, кәсіби шеберлік, режиссура принциптері, актер шеберлігі, режиссерлік шеберлік, пьеса, спектакль, режиссер.

*А. Т. Марабаева, Г. Ю. Саитова*

anel.marabayeva@gmail.com, saitova-gu@mail.ru

### **ЖІБЕК ЖОЛЫ ЕЛДЕРІНІҢ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ОБЪЕКТИЛЕРІНДЕГІ АРХАИКАЛЫҚ БИ ПЛАСТИКАСЫНЫҢ ЭЛЕМЕНТТЕРІ**

Бұл мақалада Жібек жолы өтетін елдердегі бейнелеу өнерінде кездесетін архаикалық би элементтерін сақтау зерттеу және талдау қарастырылған.

Қазақстанның петроглифтер, Қытай мен Үндістанда орналасқан қабырға суреттері, «Шығыс ренессансы» дәуіріндегі сақталған фарфор және терракоталық мүсіндер, рухани және материалдық мәдениеттің, дүниетанымның, музыкалық және би өнерінің әлеуметтік және тұрмыстық өмірінің өзіндік ерекшеліктері ашылды. Салыстырмалы талдауда біз Жібек жолы елдерінің бейнелеу өнері объектілерінде архаикалық би пластикасы элементтерінің ортақ белгілерін, стильдері мен бағыттарын табамыз. Шығыстанушы тарихшылар зерттеген материалдар негізінде біз ою-өрнектердегі (шеңберлер, квадраттар, түзу сызықтар) типологиялық ұқсастықтарды анықтай алдық; қолды жоғары көтерудің, күнге қарай бұрудың пластикалық бейнелері (құдайға сиыну рәсімі); жануарлардың имитациялық қозғалыстарында (тотемдік табыну — қасқыр, барс, аю, маймыл және т. б.) және құстар (қанаттар толқыны, құстардың әдемі қауырсындары).

*Кілт сөздер:* архаикалық би пластикасы, бейнелеу өнері, Жібек жолы, жартастағы суреттер, петроглифтер, дүниетаным.

*Т. Роспетти*

teresa.rosp@gmail.com

### **ПАРКИНСОН АУРУЫМЕН ӨМІР СҮРЕТІН АДАМДАР ҮШІН БИДІҢ РӨЛІ**

Өз жұмысында автор Ұлттық би академиясында (Рим) үш жылдық зерттеулерінің нәтижелерін келтіріп, Паркинсон ауруы бар адамдар үшін классикалық бидің маңыздылығын атап өтіп, ондағы келесі маңызды аспектілерді атап өтті: «симметрия», «тепе-теңдік», «кеңістік», «музыка», «білдіру» және «еліктеу». Мақала авторының айтуынша, классикалық бидің техникалық және көркемдік аспектілері әсіресе аурудың белгілерімен күресу стратегиясын жасау үшін функционалды (және басқаруға келетін) болып табылады. Т. Роспетти би өзінің жұмысында атап өткен жеке адамдар мен қауымдастықтардың өмірін өзгерте алады деп санайды. Автор биді «үшінші миссия» деп атап, бишілерді, хореографтар мен оқытушыларды би ісін оның кең салаларында кеңейтуге, оның жоғары оқу орындары бағдарламалары мен курстарының бір бөлігі болатындай етуге шақырады.

*Кілт сөздер:* Паркинсон ауруы, үшінші миссия, би және денсаулық, бидің қоғамға әсерін зерттеу, классикалық би, әлеуметтік би.

*Б. Д. Тургумбаева, Ә. Б. Шәнкібаева*

banu.turgumbaeva@mail.ru, alia20098@mail.ru

### **БИ ӨНЕРІН ЗЕРТТЕУДІҢ МӘДЕНИ-ФИЛОСОФИЯЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ**

Биде адамның барлық тұтас және қарама-қайшылықтық бейнесі сипатталатындықтан, би мәдениеттің феномені ретінде адам болмысының маңызды

табиғи көріністерінің бірі болып табылады. Мәдениеттің дамуымен бірге би мағыналық трансформациялана түседі.

Бұл мақалада осы би өнерін зерттеудің мәдени-философиялық негіздері қарастырылған. Мақала өзектілігі мәдениетті антропологиялық құрайтын мағыналар аспектісінде қазақ ұлттық биінің интенционалды феноменалдық өрісін пайымдауға негізделеді. Мақалада би өнері, оның ішінде қазақ ұлттық биі философиялық антропология тұрғысынан зерделеніп, оған мәдени-философиялық пайымдаулар жасалынды. Сонымен қатар мақалада би өнерін философиялық тұрғыда зерттеуге арналған авторлардың еңбектерін талдап, саралай отырып, бидің философиялық мәнін аша түскен.

*Кілт сөздер:* би, өнер, зерттеу, философия, негіз, этнофилософия, мәдениет, эстетика, болмыс.

*А. В. Цой*

fannyannya@mail.ru

### **АВАНГАРДИЗМ ДӘУІРІНДЕГІ ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ӨНЕРДІҢ ПЕРФОМАТИВТІ ТҮР-ҚЫРЫ**

Әртүрлі өнер түрлерінің араласуы авангардизмнің эксперименталды арнасындағы саналы бағыттардың бірі болып табылады. Театрдың бимен бірігуі перформативтіліктің жаңа мәдениетінің дамуына түрткі болды. Автор ХХ ғасырдың Авангард дәуіріндегі би мәдениетінің пайда болуы мен эволюциясын перформативті аспектіде ағымдардың ең жарқын шығармашылығы мысалынд талдайды. Жұмыста қойылған міндеттерді шешу үшін автор салыстырмалы, логикалық талдау шеңберінде зерттеудің жалпы ғылыми әдістерін қолдана отырып қарастырады. Авангард дәуіріндегі «перформативтілік» ұғымының пайда болуы туралы әртүрлі ақпарат көздерін зерделей отырып, алғашқы тәжірибелердің бірі ретінде хореографтардың шығармашылығында перформатив арқауын қолдану мен сипаттамаларын айқындау заманауи хореографиялық өнердің даму арнасын білдіреді.

*Кілт сөздер:* перформанс, авангард дәуірі, хореографиялық өнер, Пина Бауш, Мерс Каннингем, було биі.

*Д. Е. Шомаева*

dilara.shomayeva@gmail.com

### **«АСТАНА БАЛЕТ» ТЕАТРЫНДАҒЫ ХОРЕОГРАФ АЙГҮЛ ТАТИДІҢ АВТОРЛЫҚ СТИЛІ**

Мақалада танымал қазақстандық хореограф Айгүл Татидің авторлық стилінің ерекшеліктері және оның сахналық қазақ биін дамытуға қосқан үлесі қарастырылады. Проблематиканың өзектілігі отандық және әлемдік мәдени қауымдастықтың қазіргі талаптарына сәйкес ұлттық бидің жаңа келбетін іздеу қажеттілігінен туындап отыр. Жаңашылдық әлі күнге дейін балетмейстер шығармашылығының толық зерттелмеген феномені және хореографиялық туындыны жасаудың өзіндік тәсілдерін теориялық талдау арқылы ұсынылған. Зерттеу әдістерімен отандық және шетелдік авторлардың би тарихы, өнер теориясы мен тарихы, сұхбат алу бойынша жұмыстарын зерттеу жүргізілді. Нәтижесінде мақала авторы орындаушылар мен балетмейстерлердің алдыңғы ұрпақтарының тәжірибесіне сүйене отырып, Тати өз жұмыстарында алғаш рет ою-өрнек принциптерін қолдануды дамытқаны туралы тезис шығарады.

*Кілт сөздер:* Айгүл Тати, хореограф, балетмейстер, қазақ биі, авторлық стиль, ою-өрнек.



## ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ БІЛІМ

А. Т. Алишева

alila-at@mail.ru

### ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ БІЛІМ БЕРУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Мақалада республиканың шалғай жерлерінде кәсіби хореографтардың жетіспеуі мәселесі, классикалық биді кәсіби емес оқыту проблемасымен байланысты мәселер және одан туындауы мүмкін салдары талданады. Классикалық биді оқыту әдістемесін толық меңгермеу баланың денсаулығына қалай әсер ететіндігі де қарастырылған. Хореограф қызметі тұжырымдамасының жан-жақтылығы анықталады. Әрі қарай автор мақалада кәсіби хореографиялық мекемелерге оқуға түсетін балалардың ата-аналарына бірқатар маңызды кеңестер береді. Сонымен қатар мақалада республика хореографтары қызметіне қосымша ідңстемелік көмек берер Хореография академиясының қабырғасындағы қосымша білім беруді жүзеге асыратын білім беру бағдарламалары нұсқаларына талдау жасайды.

*Кілт сөздер:* хореограф, педагог, оқытушылық, сабақтастық, Қазақстан балет мектебі, кәсіптік білім беру, қосымша білім беру.

Қ. Н. Андосов

kaznai\_ballet@mail.ru

### ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ЖОҒАРЫ ХОРЕОГРАФИЯ МЕКТЕБІ. БАСТАЛУЫ

Автор Қазақстандағы Жоғары хореография мектебінің құрылу тарихын зерттейді, онда орта мектептер үшін алғашқы хореограф оқытушылар мен театрлар үшін хореографтарды дайындауды бастаған. ЖХМ-нің, кейіннен Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография факультетінің алғашқы оқытушылары, Мәскеу және Ленинград университеттерінің түлектері болды. Олар хореография өнерінің танымал шеберлерінен білім мен тәжірибе алған.

Қ. Н. Андосов хореография факультетінің құрылуының бастауында тұрған ұстаздардың бірі ретінде алғашқы түлектер туралы мәліметтер тізбегін қалпына келтіріп, болашақ педагогтар мен хореографтар бағыты бойынша оқыған курстардың атауларын, ЖХМ-нің оқытушылары шығарған алғашқы оқулықтардың тізімін береді.

*Кілт сөздер:* жоғары хореография мектебі, хореография факультеті, өнер академиясы, жоғары хореографиялық білім, жоғары өнер мектебі, ЖХМ.

Гм. Н. Габбасова, И. Р. Аухадиев

gabbasov\_sisters@mail.ru, ilzataukhadiyev@gmail.com

### ҮЗДІКСІЗ ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ БІЛІМ: СТУДЕНТТЕН КӨШБАСШЫҒА ДЕЙІН

Бұл мақалада авторлар хореографиялық білімді оқу орындарынан шыққан кәсіби кадрларды даярлаудың көп сатылы циклдық жүйесі ретінде қарастырады. Хореографиялық білім берудің көп сатылы жүйесінің маңызды сипаттамалары мен негізгі кезеңдері атап көрсетілген: мектеп немесе дайындық тобы, училище, бакалавриат, магистратура, докторантура. Авторлар осы қадамдардың әрқайсысының ерекшеліктерін дәйекті түрде атап өтті. Білім беру «баспалдағының» әр кезеңін өту барсында маман ретінде оқу орнына оралу үшін немесе оқуды жалғастыруға алғышарттарды құрайды. Зерттеу нәтижелерін ұсынудың дәйекті түрде ұсыну әдісі авторлардың жеке тәжірибесімен ұштастыра отырып, мақаланы құрылысын айқындауға мүмкіндік берді.

*Кілт сөздер:* би, балет, хореография, білім, білім беру бағдарламасы, үздіксіз білім, біліктілік, Қазақстан хореографиялық білімі.

Гн. Н. Габбасова, И. Р. Аухадиев

gabbasov\_sisters@mail.ru, ilzataukhadiyev@gmail.com

### **Т. Қ. ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗҰӨА-ДА «ЗАМАНАУИ ХОРЕОГРАФИЯ» ПӘНІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ ЖӘНЕ CONTEMPORARY DANCE МӘСЕЛЕЛЕРІ**

Мақала заманауи хореографияның Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Хореография» факультетінде жеке пән ретінде қалыптасуына арналған. Қазақстандық балеттану ғылымында заманауи хореографиясының педагогикасы мәселелеріне арналған монографиялар, мақалалар, түрлі жарияланымдар мен басқа да жазбаша жұмыстар көп емес. Сондықтан, мақалада таңдалған зерттеу саласы авторлар үшін өзекті болып көрінеді. Мақала тарихи-хронологиялық науқан аясында, сондай-ақ «жалпыдан нақтыға» қағидаты бойынша ұсынылған. «Заманауи хореография» пәнін қалыптастырудың негізгі кезеңдері атап өтіліп, Қазақстандағы заманауи бидің дамуына үлес қосқан хореография өнерінің қайраткерлерінің есімдері айтылды. Мақаланың екінші бөлімінде авторлар contemporary dance техникасының мәселелеріне назар аударады.

*Кілт сөздер:* хореографияның педагогикасы, заманауи би, хореография режиссері, contemporary dance, джаз биі, Қазақстанның заманауи хореографиясы.

Н. Л. Гончарова

goncharova47@inbox.ru

### **КЛАССИКАЛЫҚ БИ БОЛАШАҚ ПЕДАГОГ-ХОРЕОГРАФТАРДЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫНДАҒЫ НЕГІЗГІ ПӘН РЕТІНДЕ**

Мақала болашақ ұстаз-хореографтың кәсіби қабілетін қалыптастырудағы негізгі пән ретінде классикалық биге арналған. Автор сүйенген негізгі дереккөздердің бірі — Л. Д. Блоктың «Классикалық би» атты іргелі еңбегі, ол классикалық бидің көрнекті ұстаздарының бірі А. Я. Вагановамен тығыз жұмыс жасаған. Мақала авторы Қазақстанда және шетелде өзінің жеке орындаушылық және педагогикалық тәжірибесіне сүйене отырып, болашақ бишілерді дайындаудағы мұғалімнің жауапкершілігі туралы сұрақтар көтереді.

Автор алға тартқан негізгі ойлардың бірі — хореография мұғалімдері орындаушылық шеберлікке ие бола отырып, қимылдарды орындау әдістемесін, классикалық би мектебінің мақсаттары мен міндеттерін білуі керек деген тұжырым.

*Кілт сөздер:* хореография, классикалық би, педагог-хореограф, Л. Д. Блок, А. Я. Ваганова, классикалық биді оқытудың әдістемесі.

А. М. Жұмағалиева

arb1984aigul@mail.ru

### **Т. Қ. ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР АКАДЕМИЯСЫНЫҢ ХОРЕОГРАФИЯ ФАКУЛЬТЕТІНДЕГІ ТАРИХИ-ТҰРМЫСТЫҚ БИ**

Бұл мақалада «Тарихи және тұрмыстық би» пәні Жоғары хореография мектебіндегі пән ретінде қарастырылады. Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА-ның хореография педагогикасы кафедрасында «Тарихи-тұрмыстық биді оқытудың теориясы мен әдістемесі» және хореография режиссурасы кафедрасында «Тарихи-тұрмыстық бидің композициясы» пәндері жүргізіледі. «Тарихи-тұрмыстық биді оқытудың теориясы мен әдістемесі» және «Тарихи-тұрмыстық бидің композициясы» пәндерінің бірінші типтік бағдарламалардың авторлары мен құрастырушылары туралы ақпарат беріледі. Мақала студенттер мен оқытушыларға және хореография бойынша қызығушылығы жоғары қауымға арналған.

*Кілт сөздер:* тарихи-тұрмыстық би, Жоғары хореография мектебі, пән, «Хореография» факультеті, кафедра, оқыту, бакалавриат.

Г. Ж. Капанова

kargul@mail.ru

### **БАЛЕТ ӘРТІСІНІҢ КӘСІБИ ЖАРАМДЫЛЫҒЫНЫҢ ПСИХОЛОГИЯЛЫҚ ӨЛШЕМДЕРІ**

Балет әртісінің кәсіби жарамдылығының өлшемдерін кешенді түрде, соған қоса оның психологиялық қасиеттерін ескере отырып қарастырған жөн. Осы мамандықта балет әртістерінің психологиялық мінездемелері көбінесе тұлғалық-кәсіби стандарттар мен эталондармен байланысты, сонымен қатар, бишілерді «жұлдыздарға» және қарапайым орындаушыларға бөлумен де байланысты екендігі белгілі. Бұл жағдайда өзін-өзі дамытуға және шеберлік шыңына жетуге бағытталған кәсіби қызмет ең нәтижелі болып, жеке орындаушыларды «кордебалеттен ажыратады. Күрделі шығармашылық мәселелерді шешу үшін орындаушыда сахна стрессін жеңетін психикалық тұрақтылық және серіктестермен, әріптестермен және мұғалімдермен психологиялық үйлесімділік, сондай-ақ жоғары бейімделу қабілеті болу керек. Осыған сүйене отырып, заманауи бишінің жеке-кәсіби психологиялық өлшемдерінің жиынтығын белгілеуге болады.

*Кілт сөздер:* психологиялық өлшемдер, жетекші солисттер, қарапайым орындаушылар, сахна стрессі, эмоция тұрақтылығы, кәсіби құзыреттер.

А. Н. Қарымбаева

na-aa@mail.ru

### **Б. Ғ. АЮХАНОВТЫҢ МЕКТЕБІ ЖӘНЕ ОНЫҢ ҚАЗАҚСТАН ХОРЕОГРАФИЯСЫНЫҢ ДАМУЫНДАҒЫ РӨЛІ**

Мақалада Булат Аюхановтың шығармашылық өмірі мен жеке харизмасының әсерінен өзінің кәсіби шеберлігі мен көркемдік талғамын қалыптастырған Қазақстанның балет мәдениетінің қайраткерлерінің есімдері көрсетілген. Алғаш рет «Аюханов мектебі» ұғымының кеңейтілген анықтамасы хореографияның үш негізгі бағытында берілген: хореографтар, би ұстаздары және балет әртістері. Мақалада басты назар Б. Аюхановтың жетекшілігімен оқыған сондай-ақ шебердің жұмысын бақылаған режиссер-хореографтардың шығармашылығына бағытталған. Б. Аюханов өзі басшылық еткен хореограф-оқытушылардың орындаушыларға қойылатын негізгі талаптары көрсетілген. Шетелде және туған би ұжымда жұмыс істейтін балет солистерінің есімдері атап өтілген. Осы зерттеуді жүргізу кезінде тарихи-хронологиялық әдіс, аналитикалық, сонымен қатар сұхбаттасу әдісі қолданылды. Жұмыстың нәтижесінде Аюхановтың ізбасарлары тұлғасындағы оның шығармашылық тұлғасының феномені анықталды.

*Кілт сөздер:* хореограф, педагог-хореограф, балет әртістері, мектеп, кәсіби шеберлік, ізбасарлар, Тлеубаев, Усманов, Байдаралин, Гончаров, Ізім, Саитова, Ким, Габбасовалар, Камалова, Әлпиева.

*И. Г. Козлова*

mukozira@gmail.com

**Т. Қ. ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР АКАДЕМИЯСЫНЫҢ  
«ХОРЕОГРАФИЯ» ФАКУЛЬТЕТІНІҢ КОНЦЕРТМЕЙСТЕР-ПИАНИСТ  
ЖҰМЫСЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІГІ**

Мақала хореография факультетіндегі сүйемелдеуші жұмысының ерекшеліктеріне, оның кез-келген кезеңінде музыкалық сабақтарды сауатты және кәсіби түрде ұйымдастыра білуіне арналған. Хореография сүйемелдеушінің педагогикалық теориялық көркемдік-техникалық функциялары қарастырылған. Студенттерді музыкалық материалдармен таныстырудың негізгі кезеңдері сипатталған: классикалық бидің құрамы, режиссура негіздері.

*Кілт сөздер:* концертмейстер, пианист, хореографияның концертмейстері.

*Р. В. Минаханов, Г. Ю. Саитова*

ggnevergiveup@mail.ru, saitova-gu@mail.ru

**ҚАЗІРГІ КЕЗЕҢДЕ ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ СПОРТТЫҚ БАЛ БИІ ЖАҒДАЙЫНЫҢ  
МӘСЕЛЕЛЕРІ**

Мақалада Қазақстанда даму саласында белгілі бір жетістіктері бар, қазіргі кезеңдегі спорттық бал биінің жағдайы қарастырылады. Республикамыздағы бал биінің қалыптасуын қысқаша таныстырамыз. Тараз қаласында өткізілген «Оқу-әдістемелік жиынның» мәні мен критерийлері көрсетілген (қаңтар, 2020).

Педагог-жаттықтырушыларды даярлау, бишілерді даярлау, әуесқой клубтардың, студиялардың, спорттық бал биі мектептерінің жағдайы туралы мәселелер көтерілді. Республикамыздағы шығармашылық жоғары оқу орындарында «Спорттық-бал биін оқытудың теориясы мен әдістемесі» пәнінің жағдайы туралы мәліметтер берілген. Өткізілген халықаралық және республикалық жарыстардың, конкурстар мен турнирлердің нәтижелері берілді.

*Кілт сөздер:* спорттық балдық би, педагог-жаттықтырушы, төрешілер алқасы, орындаушы-жаттықтырушы.

*Т. Ж. Молдалім*

togzhan\_moldalim@mail.ru

**АЙГҮЛ ТАТИДІҢ ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЖОҒАРҒЫ ОҚУ ОРЫНДАРЫНДА САБАҚ  
БЕРУІ**

Мақалада Қазақстан хореографиялық өнерінің жетекші оқытушысы Айгүл Татидің Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА-дағы (Алматы) және ҚазҰХА-дағы (Нұр-Сұлтан) педагогикалық қызметі талқыланады. Автор ұстаздың студенттердің — болашақ ұстаз-хореографтардың, режиссер-хореографтардың кәсіби дайындығын қалыптастыру барысындағы олардың практикалық іс-әрекетке дайындайындағы негізгі оқыту әдістері мен тәсілдерін анықтайды. Қазақ биінің жетекші ұстазы басшылыққа алатын ұлттық хореографияны оқытуда қажетті критерийлер келтірілген. Жоғары оқу орындарына арналған «Қазақ биін оқытудың теориясы мен әдістемесі» пәні бойынша Айгүл Татидің әдістемелік нұсқауына қысқаша талдау ұсынылған.

*Кілт сөздер:* Айгүл Тати, қазақ биі, ұстаз, хореограф, Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА, ҚазҰХА.

*Л. А. Николаева*

nikolaeva151158@gmail.com

### **БОЛАШАҚ РЕЖИССЕР-ХОРЕОГРАФТАРҒА ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒА САЙ БІЛІМ БЕРУ ЖӘНЕ ТӘРБИЕЛЕУ ПРОЦЕСІНДЕ ХАЛЫҚТЫҚ ПЕДАГОГИКАНЫ ҚОЛДАНУ ӘДІСТЕРІ**

Қазіргі заманғы Қазақстандық балетмейстрлердің шығармашылық ізденістері, еліміздің режиссура хореография саласының әрі қарай дамуына үлкен үлесін қосады. Солардың негізінде, би өнерінің заманауи кезеңі қаланады. Режиссер-хореографтарымыздың шығармашылық қолтаңбасының (стилінің) ерекшелігі — біздің айқын ұлттық негізіміз болып табылады. Бірақ, қазақ би мәдениетінің негізін қалаушы, арнайы педагогикалық кәсіби білім алмаған ұстаздарымызды естен шығаруға болмайды. Олардың педагогикалық тәжірибелері көптеген заманауи хореография оқыту әдістемелерінің негізіне енген. Қазақстан Республикасы Білім беру саласын модернизацияландыру кезеңінде, хореография кафедрасының студенттерінің кәсіби мәдениетін қалыптастыру барысында жаңа әдістер ұсынылады. Және бұл процессте халықтық педагогиканың амалдары мен әдістері маңызды элементтердің бірі болып табылады.

*Кілт сөздер:* хореография, балет, балетмейстер, хореография режиссурасы, шығармашылық қолтаңба, би өнері, халықтық педагогика.

*Д. Н. Садырқұлов*

dosmatsadyrkulov@yandex.ru

### **ҚЫРҒЫЗСТАНДАҒЫ ХОРЕОГРАФИКАЛЫҚ БІЛІМ**

Мақала авторы алғаш рет Қырғызстандағы хореографиялық білім туралы ақпарат жинап далалық зерттеу жүргізуде. Елдегі би өнері бойынша оқытудың қалыптасуы мен дамуы қарастырылады. Мамандандырылған хореография оқу орындарының жалпы сипаттамасы келтірілген. Осы тақырып бойынша ақпарат жинаудың алғашқы тәжірибе жүргізілуде, соның негізінде Қырғызстанда хореографиялық білімнің дамуының жалпы көрінісі жасалады.

*Кілт сөздер:* өнер, хореография, мәдениет, білім, мектеп, балет, мұғалім, университет, алғаш пайда болуы, дамуы.

*Д. В. Сушков*

sushkov.1975@mail.ru

### **ОРТА ҒАСЫР ЖӘНЕ ҚАЙТА ӨРЛЕУ ДӘУІРІ БИЛЕРІНІҢ ДУЭТТІ-КЛАССИКАЛЫҚ БИДІҢ ДАМУЫНА ӘСЕРІ**

Мақалада орта ғасырлар мен XIV ғасырдың қайта өрлеу дәуірлеріндегі бидің дуэтті-классикалық биді қолдау әдістері мен қалыптасуының әсері талқыланады. Бранль, вольта, оберек билері мысалында автор бүгінде хореография өнерінде қолданылатын тірек элементтерінің мысалдарымен дуэт биіндегі сүйемелдеу техникасының дамуына әсерін қарастырады. Автор жоғары хореографиялық білім беру жүйесінде дуэтті-классикалық би туралы дәрістер курстарына енгізуге болатын кейбір тарихи мәліметтерді жинақтайды.

*Кілт сөздер:* дуэтті-классикалық би, тарихи-тұрмыстық би, тірек, бранль, вольта, оберек, орта ғасырлар, қайта өрлеу.

*Т. В. Терехова*

t\_terekhova@mail.ru

### **НЕСИЕЛІК ТЕХНОЛОГИЯ ЖАҒДАЙЫНДА КӘСІБИ ҚҰЗІРЕТТІЛІКТІ ҚАЛЫПТАСТЫРУ**

Мақалада хореографтарды даярлауда кредиттік технология жағдайында кәсіби құзіреттілікті қалыптастыру мәселесі қарастырылған, негізгі ерекшеліктері талданып, оларды шешудің әдістері ұсынылған. Хореограф-оқытушыларды даярлау жағдайында байланыс сағаттарының қысқаруына байланысты несие технологиясының кемшіліктерін түзету тәуелсіз жұмысты ұйымдастырудың және оның мазмұнының өзгеруіне байланысты мүмкін болады.

*Кілт сөздер:* білім беру, мұғалім, хореография, құзіреттіліктер, дағдылар, дайындық, нәтиже, білім, өзіндік білім.

## **ӨНЕР ЖӘНЕ МӘДЕНИЕТТАНУ**

*Л. А. Жуйкова*

kaznai\_ballet@mail.ru

### **РАФАЭЛЬ САНТИ: БЕС ҒАСЫРЛЫҚ КӨЗКАРАС**

Мақала итальяндық қайта өрлеу дәуірінің ұлы суретшісі — Рафаэль Сантидің қайтыс болғанының 500 жылдығына жазылған. Автор бала кезінен гуманистік мәдениеттің мұраттарын сіңірген және жеке эстетикасының аясында Перугино, Леонардо да Винчи, Микеланджелоның ықпалдарына енген Рафаэль шығармашылығының эволюциясын қарастырады. Юлий II және Лев X папалық аулаларында Римде жемісті жұмыс істеген Рафаэль ежелгі және христиандық синтез идеясын толығымен және үйлесімді түрде жүзеге асырды. Автор Рафаэльдің кейінгі дәуірдің көркем талғамына әсерін және оның өнерінің қазіргі уақыттағы өзектілігін ұсынады.

*Кілт сөздер:* Рафаэль, Жоғары Ренессанс, ежелгі және христиандық синтез, Сикстин Мадоннасы, көркемдік идеал.

*С. Т. Махлина*

makhlina@pochta.tvoe.tv

### **ДӘСТҮРЛІ ТҰРҒЫН ҮЙ ИНТЕРЬЕРІ – МӘДЕНИ СӘЙКЕСТІЛІКТІ ҚАЛЫПТАСТЫРУДЫҢ НЕГІЗІ**

Интерьер — адам өміріндегі өте маңызды сала. Бізді қоршаған барлық нәрсе біздің қабылдауымызға, мінез-құлқымызға және ойлау қабілетімізге әсер етеді. Сондықтан тұрғын үй интерьері — адам өміріндегі маңызды ынталандыру болып табылады. Тұрғын үй типін қалыптастыруда географиялық орта, климат, ландшафт көп нәрсені анықтайтынын ескеру қажет. Жергілікті жердің табиғаты ең алдымен айналадағы табиғатты адамға, адамды табиғатқа бейімдей отыра, ұлттық-этникалық ерекшеліктердің қалыптасуына, адамдардың табиғаты мен ойлау қабілетіне, бейімделу функциясына әсер етеді.

Тұлғаның мәдени болмысының қалыптасуы оның ерте жастан бастап өскен интерьеріне байланысты. Көріп отырғанымыздай, әртүрлі мәдениеттер интерьердің әртүрлі қалыптасуына әкеледі. Алайда, бастапқыда байланыстарды орнатуға мүмкіндік беріп жалпы адамдардың бір-бірімен түсінуі мен өзара әрекеттесуі үшін негіз болатын әртүрлі аймақтар мен мәдениеттерден келген ортақ белгілер бар. Бұған интерьер негізінде қалыптасқан адамның мәдени сәйкестілігі ықпал етеді.

*Кілт сөздер:* сәйкестілік, тұрғын үй интерьері, Африка, Азия, Қиыр Шығыстағы, Еуропадағы, Ресейдегі дәстүрлі тұрғын үйлер.

## **INSTEAD OF THE FOREWORD**

*Damir Urazymbetov*  
lenida@mail.ru

### **A QUARTER OF A CENTURY IN THE HIGHER CHOREOGRAPHIC EDUCATION OF KAZAKHSTAN**

In 2019 the choreography faculty of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts turned 25 years old. The author of the preface article relying on archival documents, reconstructs the original teaching staff when the Higher School of Choreography was created, as well as the time of its transition to the theatre academy as a faculty. In addition, a brief overview of the activities of the faculty over 25 years is made and the structure of the collection of the international scientific conference 'Choreographic Art and Professional Education in Kazakhstan: Traditions, Innovations, Prospects' is described.

*Keywords:* Higher School of Choreography, faculty of choreography, Almaty, higher choreographic education, Academy of Arts.

## **HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART**

*Anna Melovatskaya*  
annamelovatskaya@yandex.ru

### **THE BEGINNING OF THE CREATIVE ACTIVITY OF THE CHOREOGRAPHER GENNADY MALKHASYANTS**

The author of the article refers to the 1960s – the heyday of the Soviet ballet theatre; at this historical stage, a whole generation of innovative choreographers worked in many theatres of the former Union, whose work was based on fidelity to traditions and willingness to present their own vision of the development of ballet theatre; the article examines the initial stage of the work of one of the “sixties” – the choreographer Gennady Malkhasyants; the author describes childhood, adolescence, years of study at GITIS, the beginning of a performing career at the Perm and Voronezh opera and ballet theatres, the beginning of pedagogical activity, as well as the first experiences of staging choreographer Gennady Malkhasyants.

*Keywords:* sixties choreographers, heyday of the Soviet ballet theatre, dance composition, art of the choreographer, staging techniques, choreographic principles.

*Olga Rozanova*  
rozanova7@gmail.com

### **MARIUS PETIPA. BIOGRAPHY EXPERIENCE**

In 2018, the world ballet community celebrated the 200th anniversary of Marius Petipa. But there were practically no Russian-language studies of his biography at that time. In particular, it remained in the shadow of his life until his arrival in Petersburg. To write this work, the author refers to archival materials, the chronicle of the times of Petipa, as

well as to modern publications. The study summarizes the biographical path of Petipa, tracing his life line from France to St. Petersburg.

*Keywords:* Marius Petipa, ballet, Russian ballet, biography

*Dmitry Sushkov, Raushan Bayseitova*

sushkov.1975@mail.ru, bayseitova47@bk.ru

### **BALLET OF P. I. TCHAIKOVSKY 'SWAN LAKE'**

#### **ON THE STAGE OF THE ABAY OPERA AND BALLET THEATRE (1936–2016)**

In the article, the authors give a historical retrospective of the performances of the ballet by P. I. Tchaikovsky "Swan Lake" on the stage of the Abay Opera and Ballet Theatre, from 1936 to 2016. In chronological order, various versions of the ballet are considered, performed by different, both invited and Kazakhstan choreographers. The authors used archival and survey, comparative and analytical research methods in the work on the article. Regarding some productions of Swan Lake, the authors propose their assumptions and reasoning about which edition of this performance of the world choreographic heritage was staged

*Keywords:* Tchaikovsky, Swan Lake, Abay SATOB, ballet master, choreography of Kazakhstan, choreographic heritage.

*Damir Urazymbetov, Gulnara Gizatova*

lenida@mail.ru, gbisen@list.ru

### **ALMABEK MEIRBEKOV'S BALLET MUSIC.**

#### **REFLECTIONS OF CONTEMPORARIES**

Among the composers of modern Kazakhstan the name Almabek Meirbekov occupies a special place. According to Sara Kuzembayeva, his music has 'a bright national flavour, emotional richness, melodic warmth and orchestral ingenuity'. In this article, the authors outline strokes for the creative portrait of the composer through the memoirs of his contemporaries. To understand the essence of the musical work by A. Meirbekov, they need to listen to his works, which in authors' opinion have not yet received their due appreciation. The composer's ballet work is not rich in quantity, but even one ballet Aldar Kose is worth seeing on the stage of the leading musical theatre.

*Keywords:* Almabek Meirbekov, ballet, children's ballet, Aldar Kose, Kazakhstan composer, composer, Kazakh music

*Aleksandras Jankauskas*

baletkvmt@gmail.com

### **LITHUANIAN BALLET. THE BEGINNING OF THE FORMATION OF THE NATIONAL REPERTOIRE**

The restoration of the ballet and the classical repertoire in the post-war period was one of the most difficult in the history of Lithuanian ballet. However, with the appearance of ballet master in chief V. Grivickas, his quests and development of a heroic theme in Lithuanian ballet, bringing ballets "Ant marių kranto" (*On the Seashore*, 1953) and "Audronė" (*Audrone*, 1957) to the national repertoire laid the foundation for the formation of national art.

*The purpose of this research* was to identify, analyse and bring into the art science the stages of the formation of the national repertoire of the Lithuanian ballet that were not previously actualized.

*Research methodology.* The phenomenon of Lithuanian ballet is considered as a multidimensional subject, which includes the actual stage form, musical and



choreographical lexicon, the problems of the formation of the performing school, as well as the historical and cultural context of the creation of stage choreography works in Lithuania 1928–1987. The research uses the principles developed by Russian art criticism to describe and analyse artistic processes and works of choreographic art.

This article is a part of the first scientific work of such scale, dedicated to the performances of the national repertoire of the Lithuanian ballet and the problems of its national identity.

*Keywords:* Lithuanian ballet, choreographer, ballet, Vytautas Grivickas, „On the Seashore“, „Audrone“, national repertoire, Lithuania.

## ***THEORY OF CHOREOGRAPHIC ART***

*Assel Abakayeva*

assel-almaty1979@mail.ru

### **MARTHA GRAHAM SCHOOL AS A MEANS FOR THE DEVELOPMENT OF THE BALLET DANCERS' TECHNICAL SKILL**

The article deals with modern dance techniques of the Martha Graham school, which is one of the solutions to the formation and construction of the physical apparatus of ballet dancers, and a way to improve the biomechanical capabilities of ballet dancers. In this article, the M. Graham technique has not only an educational function, but also the role of a simulator for certain parts of the body and muscle groups, which allow you to improve the resources of the physical body of ballet dancers when performing academic classical dance style. This article describes the muscular work of the back, which is one of the main points in the process of plastic education of ballet dancers.

*Keywords:* modern dance, plastic, biomechanics, classical dance, formation, teacher, muscles, result, terminology.

*Anipa Kussanova*

a.kussanova@gmail.com

### **TO THE QUESTION OF SOME PRINCIPLES OF MODERN DIRECTION**

The article discusses the principles of modern directing. These issues are very relevant at the present stage of development of both the general theatre and choreographic directorial art. It also analyses the basic, basic competencies and creative qualities necessary for the director to achieve the heights of excellence. Such scientific concepts as, its "Director's idea" "grain", "three truths" according to V. Nemirovich-Danchenko are revealed. The creative interaction between the director and the actor is the foundation of the most competent and most successful directorial method in contemporary international theatre, where the main goal is to create a highly artistic work that meets today's realities. A true director is not only a theatre teacher for an actor, but also a life teacher.

*Keywords:* directing, professional skills, principles of directing, acting, directing, play, performance, Director.

*Anel Marabayeva, Gulnara Saitova*

anel.marabayeva@gmail.com, saitova-gu@mail.ru

### **ELEMENTS OF AN ARCHAIC PLASTIC DANCE IN THE OBJECTS OF FINE ART SILK WAY COUNTRIES**

The article discusses the problem of the relationship and mutual influence of art and culture of the countries of the Silk Road. On the example of rock paintings of Kazakhstan

(petroglyphs), wall paintings located in China and India, preserved porcelain and terracotta from the era of the “Eastern Renaissance”, the identity of spiritual and material culture, worldview, social and everyday life of musical and dance art was revealed. In the comparative analysis, we find common features, styles and directions of the elements of archaic dance plastic in the objects of fine art of the countries of the Silk Road. Based on the material studied by oriental historians, we were able to identify typological similarities in ornamental patterns (circles, squares, straight lines); plastic images of raising one's hands upward, turning to the sun (ritual of worshiping a deity); in imitative movements of animals (totem worship - a wolf, a leopard, a bear, a monkey, etc.) and birds (wave of wings, decorating feathers of birds).

*Keywords:* archaic dance plastic, fine art, silk road, rock paintings, petroglyphs, ideology.

*T. Rospetti*

teresa.rosp@gmail.com

### **DANCE FOR PEOPLE LIVING WITH PARKINSON'S DISEASE**

In his work, the author cites the results of his three-year research at the National Academy of Dance (Rome) on the significance of classical dance for people with Parkinson's disease, highlighting the following significant aspects in it: "symmetry", "balance", "space", "music", "expression" and "imitation." According to the author of the article, the technical and artistic aspects of classical dance are especially functional (and adjustable) for developing a strategy to combat the symptoms of the disease. T. Rospetti believes that dance can change and transform the lives of individuals and communities, which he speaks about in his work. The author of the article calls on dancers, choreographers and teachers to expand their knowledge on broader fronts of dance activity, so that it becomes part of the programs and courses of higher educational institutions, calling the dance “the third mission”.

*Keywords:* Parkinson's disease, third mission, dance and health, studies of the impact of dance on society, classical dance, social dance.

*Banu Turgumbaeva, Aliya Shankibayeva*

banu.turgumbaeva@mail.ru, alia20098@mail.ru

### **CULTURAL AND PHILOSOPHICAL FOUNDATIONS OF THE STUDY OF DANCE ART**

Since dance describes the entire holistic and contradictory image of a person, dance as a cultural phenomenon is one of the most important natural manifestations of human existence. Along with the development of culture, dance is transformed by meaning.

This article discusses the cultural and philosophical foundations of the study of this dance art. The relevance of the article is to understand the intentional phenomenal field of the Kazakh national dance in the aspect of anthropological components of culture. The article examines the dance art, including the Kazakh national dance from the point of view of philosophical anthropology, in which cultural and philosophical judgments were made. The article reveals the philosophical meaning of dance by analysing and analysing the works of authors devoted to the philosophical study of dance art.

*Keywords:* dance, art, research, philosophy, basics, ethno philosophy, culture, aesthetics, being.

*Anna Tsoy*

fannyannya@mail.ru

### **PERFORMANCE ASPECT OF THE CHOREOGRAPHIC ART AT THE AVANT-GARDE ERA**

Mixing different types of art is becoming one of the conscious trends in the experimental mainstream of avant-gardism. The merging of theatricality with dance was the impetus for the development of a new culture of performance. The author analyses the emergence and evolution of dance culture in the performativity aspect on the example of creativity of the most striking choreographic trends in the era of the avant-garde of the XXth century. The solution of the tasks set in the work was solved on the basis of using general scientific research methods in the framework of comparative, logical analysis. The study of various sources of information about the origin of the concept of «performance» in a dance art, the appearance of the first experiments of performance fabric's usage and the identification of characteristics that apply to the work of choreographers of the avant-garde era marked the course of development of modern choreographic art.

*Keywords:* performance, avant-garde era, choreographic art, Pina Bausch, Merce Cunningham, buto dance.

*Dilara Shomayeva*

dilara.shomayeva@gmail.com

### **ORIGINAL STYLE OF ASTANA BALLET THEATRE CHOREOGRAPHER AIGUL TATI**

Original style features of remarkable choreographer Aigul Tati and her contribution to the development of Kazakh stage dance are studied in the article. The urgency of the problem is conditioned by the necessity to search for a new image of national dance in accordance with modern requirements of local and world cultural community. The novelty is represented by the incompletely studied phenomenon of the choreographer's work and theoretical analysis of her original techniques of creating a choreographic work. The methods of research were the study of works by local and foreign authors on the history of dance, theory and history of art, interviewing. As a result, the author of the article makes a thesis that, based on the experience of previous generations of performers and choreographers, Tati has developed the application of ornamental principles for the first time.

*Keywords:* Aigul Tati, choreographer, ballet master, Kazakh dance, original style, ornamentation.

## **CHOREOGRAPHIC EDUCATION**

*Alila Alisheva*

alila-at@mail.ru

### **PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION**

The article considers the problem of lack of professional choreographers in the remote places of Kazakhstan. The problematic moments associated with unprofessional teaching of classical dance and the possible consequences of this are analysed. How the lack of knowledge of the methodology of teaching classical dance affects the health of the child. The versatility of the concept of the choreographer's activity is also revealed. Further, the author gives some tips for parents of children who enter professional choreographic

institutions. The article also lists the options of educational programs and further education within the walls of the Kazakh National Academy of Choreography, which may give additional help to the work of the country's choreographers.

*Keywords:* choreographer, teacher, teaching, continuity, Kazakhstan ballet school, professional education, additional education.

*Kadyrkul Andosov*

kaznai\_ballet@mai.ru

## **THE HIGHER SCHOOL OF CHOREOGRAPHY IN KAZAKHSTAN.**

### **THE BEGINNING**

The author examines the history of the formation of the Higher school of choreography in Kazakhstan, where the first teachers-choreographers for secondary schools and ballet masters for theatres were trained. That school later became the faculty of choreography in the Kazakh national Academy of arts named after T. K. Zhurgenov. The first teachers were graduates of Moscow and Leningrad universities, where they received experience from outstanding masters of choreographic art. Kadyrkul Andosov, as one who stood at the origins of the formation of the faculty, restores the information chain about the first graduates, gives the names of courses studied by future specialists of pedagogy and choreography direction, and lists the first textbooks published by teachers of HSC.

*Keywords:* the Higher School of Choreography, choreography faculty, the Academy of arts, higher choreographic education, HSC.

*Gulmira Gabbasova, Ilzat Aukhadiyev*

gabbasov\_sisters@mail.ru, ilzataukhadiyev@gmail.com

## **CONTINUING CHOREOGRAPHIC EDUCATION: FROM STUDENT TO LEADER**

In this article, the authors consider choreographic education as a multi-stage cyclic system for training professional personnel who return to their places of study as specialists. The authors highlighted the essential characteristics and the main stages of a multi-stage system of choreographic education: school or preparatory group, college, bachelor's degree, master's program, doctoral studies. We have consistently noted the features of each of these steps, which form the prerequisites for continuing the path along the educational «ladder» or returning to the place of study as a specialist. This method of presenting the results of the study in combination with the personal experience of the authors allowed us to structure the article.

*Keywords:* dance, ballet, choreography, education, educational program, continuing education, qualification, Kazakhstan choreographic education.

*Gulnara Gabbasova, Ilzat Aukhadiyev*

gabbasov\_sisters@mail.ru, ilzataukhadiyev@gmail.com

## **FORMATION OF THE DISCIPLINE «MODERN DANCE»**

### **IN T. K. ZHURGENOV KAZNAA AND PROBLEMS OF CONTEMPORARY DANCE**

The article is devoted to the history of the formation of modern dance as an academic discipline at the «Choreography» faculty in T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. We have a few monographs, articles, various publications and other written works about the problems of modern choreography in Kazakhstan. This is why, the research area chosen in this article seems relevant to the authors. The article is presented according to the rules of historical and chronological methods, as well as on the principle «from general to individual». The authors highlighted the main stages in the formation of the discipline «Modern Dance», the names of the figures of dance art who has helped to the development

of modern dance in Kazakhstan. In the second part of the article, the authors pay attention to the problems of contemporary dance technique.

*Keywords:* pedagogy of choreography, modern dance, director's work in choreography, contemporary dance, jazz dance, modern dance of Kazakhstan.

*Natalya Goncharova*

goncharova47@inbox.ru

### **CLASSICAL DANCE IS A BASIC DISCIPLINE IN FORMATION OF FUTURE EDUCATOR CHOREOGRAPHERS**

This article is about classical dance being one of the most important discipline when shaping professional abilities of future educator choreographers. One of the main sources to which the author has referred I the fundamental work by Mrs Lyudmila Block "The classical dance" who was closely co-operated with by one of the most outstanding educators of the classical dance Mrs. Agrippina Vaganova. The article's author raises issues of an educator's responsibility when teaching future dancers based on her own dancing and educational experience both in Kazakhstan and abroad. One of the main thesis as put forward by the author is a statement that educator choreographers should know the methodology of movements performance as well as purposes and tasks of the classical dance school and also master performance.

*Keywords:* choreography, classical dance, educator-choreographer. Lyudmila Block, Vaganova, methodology to teach classical dance.

*Aigul Zhumagaliyeva*

arb1984aigul@mail.ru

### **HISTORICAL DANCE AT THE CHOREOGRAPHY FACULTY OF THE T. K. ZHURGENOV KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF ARTS**

This article considers the subject of "Historical dance" as a discipline in the Higher School of Choreography. Disciplines "Theory and methodology of teaching historical dance" at the department "Pedagogy of choreography" and "Composition of historical dance" for the department "Faculty of choreography" in the T. K. Zhurgenov KazNAA. Information is given on the compilers of the first typical programs "Theory and Methods of Teaching Historical Dance" and "Composition of Historical Dance". Authors and compilers of the first model programs "Theory and Methods of Teaching Historical Dance" and "Composition of Historical Dance". The content of the disciplines, goals, objectives, and their teaching in the undergraduate at the present stage are presented. The article is recommended to students and teachers, a wide range of fans of choreography.

*Keywords:* historical dance, Higher School of Choreography, discipline, Faculty of Choreography, the department, teaching, undergraduate.

*Gulnara Kapanova*

kapgul@mail.ru

### **PSYCHOLOGICAL CRITERIA OF A BALLET DANCER'S PROFESSIONAL SUITABILITY**

It is appropriate to consider a ballet dancer's suitability criteria in an integrated manner, taking into account its psychological qualities as well. It is known that the ballet dancers psychological characteristics are largely associated with this profession's accepted personal and professional standards and patterns, as well as the division of dancers into "stars" and ordinary performers. In this case, the most productive is professional activity aimed at self-development and movement to the pinnacle of excellence, which distinguishes

the soloists from the corps de ballet. The performer needs to have mental resistance to stage stress and psychological compatibility with partners, colleagues and teachers, as well as high adaptive abilities to solve complex creative tasks. Based on this, we can distinguish a whole range of personal-professional psychological criteria of a modern dancer.

*Keywords:* psychological criteria, lead soloist, ordinary performers, stage stress, emotional stability, professional competences.

*Aizhan Karymbayeva*

na-aa@mail.ru

### **B. G. AYUKHANOV'S SCHOOL**

#### **AND HIS ROLE IN THE DEVELOPMENT OF KAZAKHSTAN'S CHOREOGRAPHY**

This article highlights the names of the figures of the ballet culture of Kazakhstan, who formed their professional skills and artistic taste under the influence of the creative life of Bulat Ayukhanov and his personal charisma. For the first time, an expanded definition is given to the concept of "Ayukhanov's School" in three main areas of choreography: choreographers, choreographers, teachers and ballet dancers. The main emphasis in the article is placed on the creative activity of directors-choreographers who studied under B. Ayukhanov both in a specialized manner and by working and observing the work of the master. The main requirements of teachers-choreographers to performers, which B. Ayukhanov himself was guided by, are outlined. The names of ballet soloists working both abroad and in their own team are noted. Conducting this study, the historical-chronological method, the analytical, and also the interviewing method were used. As a result of the work, the phenomenon of Ayukhanov's creative personality in the person of his followers was determined.

*Keywords:* Bulat Ayukhanov, choreographer, teacher-choreographer, ballet dancers, school, professional skills, followers, Tleubayev, Usmanov, Baydaralin, Goncharov, Izim, Saitova, Kim, Gabbasovs, Kamalova, Alpiyeva.

*Irina Kozlova*

mukozira@gmail.com

### **THE SPECIFICS OF THE WORK OF ACCOMPANIST-PIANIST AT THE CHOREOGRAPHY FACULTY OF THE T. K. ZHURGENOV KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF ARTS**

The article is devoted to the peculiarities of the concertmaster's work at the faculty of choreography and his skills to correctly and professionally arrange classes in a musical way at any stage of study. It discusses the pedagogical, theoretical, artistic and technical functions of the concertmaster. This article also describes the main stages of familiarizing students with musical material on the subjects of classical dance composition and the basics of directing.

*Keywords:* accompanist, pianist, accompanist of choreography.

*Ramin Minakhanov, Gulnara Saitova*

ggnevergiveup@mail.ru, saitova-gu@mail.ru

### **PROBLEMS OF THE STATE OF SPORTS DANCE AT THE PRESENT STAGE IN KAZAKHSTAN**

The article deals with the state of sports ballroom dance at the present stage, which has some success in the field of development in Kazakhstan. Briefly, we will present the formation of ballroom dancing in the Republic. The essence and criterion of the "training and methodological training camp" held in Taraz city (January, 2020).

The questions of preparation of the teacher-trainer, training of dancers, about a condition of amateur clubs, studios, schools of sports ballroom dance are raised. The data on the state of the 'Theory and Methods of Teaching Sports Ballroom Dance' course in the creative higher educational institutions of the Republic are presented. The results of past international and national competitions, contests and tournaments are given.

*Keywords:* sport ballroom dancing, teacher-coach, referee panel, trainer-executor.

*Togzhan Moldalim*

togzhan\_moldalim@mail.ru

### **AIGUL TATI'S TEACHING IN HIGHER SCHOOLS OF KAZAKHSTAN**

The article describes the pedagogical activity of the leading teacher of choreographic art of Kazakhstan Aigul Tati in the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty) and the Kazakh National Academy of Choreography (Nur-Sultan). The author revealed her main teaching methods and techniques in the process of forming students' professional readiness – future teachers-choreographers, directors-choreographers for practical activities. The criteria necessary for teaching national choreography are outlined, which guided the leading teacher of Kazakh dance. A brief analysis of the methodological manual by A. A. Tati in the discipline 'Theory and Methods of Teaching Kazakh Dance' for higher education institutions is presented.

*Keywords:* A. A. Tati, kazakh dance, teacher, choreographer, T. K. Zhurgenov KazNAA, Kazakh National Academy of Choreography.

*Lyudmila Nikolayeva*

nikolaeva151158@gmail.com

### **THE USE OF METHODS AND TECHNIQUES OF FOLK PEDAGOGY IN THE MODERN PROCESS OF TRAINING AND EDUCATION OF FUTURE DIRECTORS-CHOREOGRAPHERS**

Creative research of modern Kazakhstani choreographers is important for the further development of domestic directing of choreography. On their basis, the modern stage of dance art is formed. A distinctive feature of the creative style of our choreographed directors is a pronounced national basis. However, do not forget about the methods and techniques of those first teachers who did not yet have professional pedagogical education, who stood at the origins of the formation of the Kazakh dance culture. But their pedagogical experience is the basis of many modern teaching aids in choreography. In the context of the modernization of education in the Republic of Kazakhstan, new approaches to the formation of a professional culture among students of choreography departments are proposed. And an important element in this process can be methods and techniques of folk pedagogy.

*Keywords:* choreography, ballet, choreographer, directing choreography, creative style, dance art, stage director, folk pedagogy.

*Dosmat Sadyrkulov*

dosmatsadyrkulov@yandex.ru

### **CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN KYRGYZSTAN**

The author of the article is conducting a field study for the first time collecting information on choreographic education in Kyrgyzstan. The formation and development of dance art training in the country is considered. The general characteristic of educational specialized choreography institutions is given. The first experience of collecting information

on this topic is being carried out, based on which a general picture of the development of choreographic education in Kyrgyzstan will be created.

*Keywords:* art, choreography, culture, education, school, ballet, teacher, university, origins, development.

*Dmitry Sushkov*

sushkov.1975@mail.ru

### **INFLUENCE OF MEDIEVAL AND RENAISSANCE DANCES ON THE DEVELOPMENT OF DUET-CLASSICAL DANCE**

The article deals with the influence of dances of the late middle Ages and the Renaissance of the XIV century on the development and formation of techniques for supporting duet-classical dance. Using the example of the branl, Volta, and oberek dances, the author examines their influence on the development of support techniques in duet dance with examples of support elements used in the art of choreography today. The author summarizes some historical information that can be embedded in lecture courses on duet-classical dance in the system of higher choreographic education.

*Keywords:* duet-classical dance, historians-household dance, support, branl, Volta, oberek, middle Ages, Renaissance.

*Tatiana Terekhova*

t\_terekhova@mail.ru

### **FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCIES IN THE CONDITIONS OF CREDIT TECHNOLOGY**

The article considers the problem of the formation of professional competencies in the conditions of credit technology in the preparation of teachers-choreographers, analyses the main specific features and suggests ways to solve them. Correction of credit technology deficiencies associated with the reduction of contact hours in the conditions of training teachers-choreographers is possible subject to changes in the organization of independent work and its content.

*Keywords:* formation, teacher, choreography, competencies, skills, preparation, results, formation, self-education.

## **ART AND CULTURAL STUDIES**

*Lyudmila Zhuikova*

kaznai\_ballet@mail.ru

### **RAFAEL SANTI: A LOOK THROUGH FIVE CENTURIES**

The article was written on the 500th anniversary of the death of Rafael Santi – the greatest Italian Renaissance artist. The author considers the evolution of the Raphael's work from childhood absorbing the ideals of humanistic culture and taking in the influence of Perugino, Leonardo da Vinci, Michelangelo in the framework of his aesthetics. Fruitfully working in Rome at the papal courts of Julius II and Leo X, Raphael most fully and harmoniously embodied the idea of the synthesis of antiquity and Christianity. The author presents the influence of Raphael on the artistic tastes of the subsequent era and the relevance of his art in our time.

*Keywords:* Raphael, High Renaissance, synthesis of antiquity and Christianity, Sistine Madonna, artistic ideal.



*Svetlana Makhlina*

makhlina@pochta.tvoe.tv

### **TRADITIONAL RESIDENTIAL INTERIOR – THE BASIS FOR THE FORMATION OF CULTURAL IDENTITY**

The interior is a very important area in a person's life. Everything that surrounds us affects our perception, behaviour, and thinking. That's why a residential interior is an important stimulus in a person's life. Here we must keep in mind that the geographical environment, climate, and landscape determine a lot in the formation of the type of home. The nature of the area affects the formation of national and ethnic characteristics, the character and thinking of the people, affecting the adaptive-adaptive function, adapting the surrounding nature to man and, above all, man to nature.

It depends on what the interior of a person is like from early childhood and how their cultural identity will be formed. As you can see, different cultures lead to different types of interior design. However, there are initially common features that allow you to establish contacts and be the basis for understanding and interacting with each other people from different regions and cultures, which is facilitated by the cultural identity of the individual formed on the basis of the interior.

*Keywords:* identity, residential interior, traditional dwellings of Africa, Asia, the Far East, Europe, Macedonia, Russia.

# *Сведения об авторах*

- **Абакаева Асель Болатбековна** — магистр искусств, старший преподаватель кафедры педагогики хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, педагог-репетитор театра Astana Ballet (г. Нур-Султан, Казахстан)
- **Алишева Алила Турсумбаевна** — директор по воспитательной работе, профессор кафедры педагогики Казахской национальной академии хореографии, заслуженный деятель Казахстана (г. Нур-Султан, Казахстан)
- **Андосов Кадыркул Нысанбаевич** — профессор кафедры режиссуры хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, обладатель медалей «За трудовое отличие» и «Отличник культуры» (г. Алматы, Казахстан)
- **Аухадиев Ильзат Ришатович** — магистр искусств, докторант 2-го курса кафедры режиссуры хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, педагог отделения общепрофессиональных дисциплин Алматинского хореографического училища им. А. В. Селезнева, преподаватель кафедры хореографии и культурно-досуговой работы Казахского национального женского педагогического университета. Научные руководители: **Д. К. Досбатыров, Л. А. Жуйкова** (г. Алматы, Казахстан)
- **Байсеитова Раушан Хатиятовна** — профессор кафедры педагогики хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, педагог-репетитор Государственного академического театра оперы и балета им. Абая, народная артистка КазССР, лауреат Госпремии КазССР, кавалер ордена Почета (г. Алматы, Казахстан)
- **Габбасова Гульмира Надымовна** — заместитель декана факультета хореографии, старший преподаватель кафедры режиссуры хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, обладатель знака «Отличник культуры» (г. Алматы, Казахстан)
- **Габбасова Гульнара Надымовна** — преподаватель кафедры педагогики хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, отделения специальных дисциплин Алматинского хореографического училища им. А. В. Селезнева, обладатель знака «Деятель культуры Казахстана» (г. Алматы, Казахстан)
- **Гизатова Гульнара Бисенгалиевна** — ученый секретарь Учебно-методического объединения — Группы управления проектами Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова
- **Гончарова Наталья Львовна** — доцент ВАК РК, профессор кафедры педагогики хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, заслуженная артистка КазССР, почетный работник образования РК (г. Алматы, Казахстан)

- **Жуйкова Людмила Антоновна** — кандидат искусствоведения, доцент ВАК СССР, профессор кафедры педагогики хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, отличник образования РК, кавалер ордена Православной церкви святых мучениц Веры, Надежды, Любви и Софии (г. Алматы, Казахстан)
- **Жумагалиева Айгуль Муратовна** — старший преподаватель кафедры режиссуры хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова педагог-репетитор Государственного академического театра оперы и балета им. Абая, обладатель знака «Деятель культуры Казахстана» (г. Алматы, Казахстан)
- **Капанова Гульнара Жумагалиевна** — магистр искусств, преподаватель кафедры педагогики хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, педагог отделения общепрофессиональных дисциплин Алматинского хореографического училища им. А. В. Селезнева (г. Алматы, Казахстан)
- **Карымбаева Айжан Несипгереевна** — магистр искусств, преподаватель кафедры педагогики хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, артистка балета Государственного академического театра танца Республики Казахстан (г. Алматы, Казахстан)
- **Козлова Ирина Григорьевна** — концертмейстер кафедры режиссуры хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (г. Алматы, Казахстан)
- **Кусанова Анипа Ерлановна** — магистр искусств, докторант 2-го курса кафедры режиссуры хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, старший преподаватель кафедры хореографии и культурно-досуговой работы Казахского национального женского педагогического университета. Научный руководитель: **Л. А. Николаева** (г. Алматы, Казахстан)
- **Марабаева Анель Темирлановна** — магистрант 2-го курса кафедры режиссуры Казахской национальной академии хореографии, лауреат республиканских и международных конкурсов. Научный руководитель: **Г. Ю. Саитова** (г. Нур-Султан, Казахстан)
- **Махлина Светлана Тевельевна** — доктор философских наук, профессор ВАК РФ, профессор кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, заслуженный работник высшей школы РФ, действительный член Международной академии информатизации, действительный член академии культуры, член Международной ассоциации арт-критиков (ICON), член Международной ассоциации искусствоведов (АИС), член Союза художников РФ (г. Санкт-Петербург, Россия)
- **Меловатская Анна Евгеньевна** — кандидат искусствоведения, доцент ВАК РФ, заведующая кафедрой искусства балетмейстера факультета хореографии

Института современного искусства, преподаватель кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии (г. Москва, Россия)

- **Минаханов Раминь Валех Оглы** — магистрант 2-го курса кафедры педагогики Казахской национальной академии хореографии. Научный руководитель: **Г. Ю. Саитова** (г. Нур-Султан, Казахстан)

- **Молдалим Тогжан Жаксылыковна** — студентка 4-го курса кафедры педагогики хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, артистка балета Государственного республиканского академического корейского театра, педагог отделения хореографии Республиканского эстрадно-циркового колледжа им. Ж. Елебекова, корреспондент научного-популярного журнала Qazaq Ballet, стипендиатка Фонда Первого Президента Республики Казахстан — Елбасы, лауреат республиканских и международных конкурсов. Научный руководитель: **Д. Д. Уразымбетов** (г. Алматы, Казахстан)

- **Николаева Людмила Анатольевна** — кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (г. Алматы, Казахстан)

- **Розанова Ольга Ивановна** — кандидат искусствоведения, доцент ВАК СССР, профессор кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, профессор кафедры хореографического искусства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, лауреат премии «Душа танца» (г. Санкт-Петербург, Россия)

- **Роспетти Тереза** — магистр искусств, педагог в La Maison Accademia di Danza, создатель и куратор проекта Danza Per Te, педагог в L'Associazione Spazio Danza (г. Рим, Италия)

- **Садыркулов Досмат Насырович** — доцент кафедры хореографии Кыргызского государственного университета культуры и искусств им. Б. Бейшеналиевой, заслуженный артист Кыргызской Республики (г. Бишкек, Кыргызстан)

- **Саитова Гульнара Юсуповна** — кандидат искусствоведения, профессор ККСОН МОН РК, профессор кафедры режиссуры Казахской национальной академии хореографии, заслуженная артистка Казахстана (г. Нур-Султан, Казахстан)

- **Сушков Дмитрий Валентинович** — декан факультета хореографии, доцент кафедры режиссуры хореографии, председатель Ученого совета факультета хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, ведущий солист Государственного академического театра оперы и балета им. Абая, заслуженный деятель Казахстана, лауреат премии Фонда Первого Президента Республики Казахстан — Елбасы, член международного совета по танцу (г. Алматы, Казахстан)

- **Терехова Татьяна Викторовна** — доцент кафедры педагогики хореографии, заместитель заведующего кафедрой педагогики хореографии,

председатель Учебно-методического бюро факультета хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (г. Алматы, Казахстан)

▪ **Тургумбаева Бану Дүйсебаевна** — магистр искусств, докторант 3-го курса кафедры режиссуры хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, директор департамента воспитательной работы Казахского национального аграрного университета. Научный руководитель: **А. Б. Шанкибаева** (г. Алматы, Казахстан)

▪ **Уразымбетов Дамир Дуйсенович** — кандидат искусствоведения, руководитель научно-редакционного отдела, старший преподаватель кафедры режиссуры хореографии, ученый секретарь Ученого совета факультета хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, главный редактор журнала Qazaq Ballet, заместитель главного редактора Central Asian Journal of Art Studies, балетмейстер Государственного академического театра танца Республики Казахстан, главный режиссер Казахстанской национальной федерации клубов ЮНЕСКО, член Гильдии критиков искусства Казахстана (г. Алматы, Казахстан)

▪ **Цой Анна Вадимовна** — магистр искусств, докторант 1-го курса кафедры режиссуры хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, балетмейстер Государственного республиканского академического корейского театра, лауреат республиканских и международных конкурсов. Научный руководитель: **Д. Д. Уразымбетов** (г. Алматы, Казахстан)

▪ **Шанкибаева Алия Бахытжановна** — кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории театрального искусства Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (г. Алматы, Казахстан)

▪ **Шомаева Дилара Ержановна** — докторант 1-го курса кафедры искусствоведения и арт-менеджмента Казахской национальной академии хореографии, ведущая солистка театра Astana Ballet. Научный руководитель: **Г. Т. Джумасеитова** (г. Нур-Султан, Казахстан)

▪ **Янкаускас Александрас** — кандидат искусствоведения, преподаватель университета Витаутаса Великого (VDU), главный балетмейстер Каунасского государственного музыкального театра (г. Каунас, Литва)

# *Авторлар туралы қысқаша ақпарат*

- **Абакаева Әсел Болатбекқызы** — өнер магистрі, Т. Қ. Жүргенова атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография педагогикасы кафедрасының аға оқытушысы, Astana Ballet театрының оқытушы-репетиторы (Нұр-Сұлтан қ., Қазақстан)
- **Алишева Алина Түрсүмбайқызы** — тәрбие жұмысы жөніндегі директор, Қазақ ұлттық хореография академиясының педагогика кафедрасының профессоры, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері (Нұр-Сұлтан қ., Қазақстан)
- **Андосов Қадырқұл Нысанбайұлы** — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография режиссурасы кафедрасының профессоры «Ерен еңбегі үшін» и «Мәдениет саласының үздігі» медальдар иегері (Алматы қ., Қазақстан)
- **Аухадиев Ильзат Ришатович** — өнер магистрі, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография режиссурасы кафедрасының 2 курс докторанты, А. В. Селезнёв атындағы Алматы хореографиялық училищесінің жалпы кәсіби пәндер бөлімінің оқытушысы, Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университеті хореография және мәдени-тынығу кафедрасының оқытушысы. Ғылыми жетекшілер: **Д. Қ. Досбатыров, Л. А. Жуйкова** (Алматы қ., Қазақстан)
- **Байсейітова Раушан Хатиятқызы** — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография педагогикасы кафедрасының профессоры, Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрының оқытушы-репетиторы, Қазақ КСР-нің халық әртісі, Қазақ КСР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, «Құрмет» орденінің иегері (Алматы қ., Қазақстан)
- **Габбасова Гульмира Надымовна** — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография факультетінің деканының орынбасары, хореография режиссурасы кафедрасының аға оқытушысы, «Мәдениет саласының үздігі» белгісінің иегері (Алматы қ., Қазақстан)
- **Габбасова Гульнара Надымовна** — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография педагогикасы кафедрасының оқытушысы, А. В. Селезнёв атындағы Алматы хореографиялық училищесінің арнайы пәндер бөлімінің оқытушысы, «Қазақстанның мәдениет қайраткері» белгісінің иегері (Алматы қ., Қазақстан)
- **Гизатова Гүлнар Бисенғалиқызы** — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Өнер» бағыты бойынша Оқу-әдістемелік бірлестігі — Жобаларды басқару тобының ғалым хатшысы
- **Гончарова Наталья Львовна** — ҚР ЖАК доценті, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография педагогикасы

кафедрасының профессоры, Қазақ КСР-нің еңбек сіңірген әртісі, ҚР білім беру ісінің құрметті қызметкері (Алматы қ., Қазақстан)

- **Жуйкова Людмила Антоновна** — өнертану кандидаты, ҚСРО ЖАК доценті, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография педагогикасы кафедрасының профессоры, Қазақстан Республикасының білім беру ісінің үздігі, Православие шіркеуінің Сенім, Үміт, Махаббат және София қасиетті шейіттер орденінің иегері (Алматы қ., Қазақстан)
- **Жұмағалиева Айгүл Мұратқызы** — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография режиссурасы кафедрасының аға оқытушысы, Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрының оқытушы-репетиторы, «Қазақстанның мәдениет қайраткері» белгісінің иегері (Алматы қ., Қазақстан)
- **Капанова Гүлнара Жұмағалиқызы** — өнер магистрі, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография педагогикасы кафедрасының оқытушысы, А. В. Селезнёв атындағы Алматы хореографиялық училищесінің жалпы кәсіби пәндер бөлімінің оқытушысы (Алматы қ., Қазақстан)
- **Қарымбаева Айжан Несіпгерейқызы** — өнер магистрі, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография педагогикасы кафедрасының оқытушысы, Қазақстан Республикасы Мемлекеттік академиялық би театрының балет әртісі (Алматы қ., Қазақстан)
- **Козлова Ирина Григорьевна** — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография режиссурасы кафедрасының концертмейстері (Алматы қ., Қазақстан)
- **Құсанова Анипа Ерланқызы** — өнер магистрі, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография режиссурасы кафедрасының 2 курс докторанты, Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университетінің хореография және мәдени-тынығу кафедрасының аға оқытушысы. Ғылыми жетекшісі: **Л. А. Николаева** (Алматы қ., Қазақстан)
- **Марабаева Әнел Темірланқызы** — Қазақ ұлттық хореография академиясының педагогика кафедрасының 1 курс студенті, республикалық және халықаралық байқаулардың лауреаты. Ғылыми жетекшісі: **Г. Ю. Саитова** (Нұр-Сұлтан қ., Қазақстан)
- **Махлина Светлана Тевельевна** — философия ғылымдарының докторы, РФ ЖАК профессоры, Санкт-Петербург мемлекеттік мәдениет институтының мәдениет теориясы және тарихы кафедрасының профессоры, Ресей Федерациясының жоғары мектебінің құрметті қызметкері, Халықаралық ақпараттандыру академиясының толық мүшесі, мәдениет академиясының толық мүшесі, Халықаралық арт-критика ассоциациясының мүшесі (ICON), Халықаралық өнертану қауымдастығының мүшесі (AIS), Ресей Федерациясы суретшілер Одағының мүшесі (Санкт-Петербург қ., Ресей)

- **Меловацкая Анна Евгеньевна** — өнертану кандидаты, РФ ЖАК доценті, қазіргі заманғы өнер институтының хореография факультетінің хореограф шеберлігі кафедрасының меңгерушісі, Мәскеу мемлекеттік хореография академиясының классикалық би кафедрасының оқытушысы (Мәскеу қ., Ресей)
- **Минаханов Рамин Валех Оғлы** — Қазақ ұлттық хореография академиясының педагогика кафедрасының 2 курс студенті. Ғылыми жетекшісі: **Г. Ю. Саитова** (Нұр-Сұлтан қ., Қазақстан)
- **Молдалім Тоғжан Жақсылыққызы** — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография педагогика кафедрасының 4 курс студенті, Мемлекеттік республикалық академиялық корей театрының балет әртісі, Ж. Елебеков атындағы Республикалық эстрада-цирк колледжінің хореография бөлімінің оқытушысы, Qazaq Ballet ғылыми-көпшілік журналының корреспонденті, Қазақстан Республикасы Тұңғыш Президенті — Елбасы Қорының стипендиаты, республикалық және халықаралық байқаулардың лауреаты. Ғылыми жетекшісі: **Д. Д. Уразымбетов** (Алматы қ., Қазақстан)
- **Николаева Людмила Анатольевна** — педагогика ғылымдарының кандидаты, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография режиссурасы кафедрасының доценті (Алматы қ., Қазақстан)
- **Розанова Ольга Ивановна** — өнертану кандидаты, ҚСРО ЖАК доценті, А. Я. Ваганова атындағы Ресей Орыс балет Академиясының хореографиялық білім беру кафедрасының профессоры, А. И. Герцен атындағы Ресей мемлекеттік педагогикалық университетінің хореографиялық өнер кафедрасының профессоры, «Душа танца» сыйлығының лауреаты (Санкт-Петербург қ., Ресей)
- **Роспетти Тереза** — өнер магистрі, La Maison Accademia di Danza оқытушысы, Danza Per Те жобасының құрастырушысы және кураторы, L'Associazione Spazio Danza оқытушысы (Рим қ., Италия)
- **Садырқұлов Досмат Насырұлы** — Б. Бейшеналиев атындағы Қырғыз мемлекеттік мәдениет және өнер университетінің хореография кафедрасының доценті, Қырғыз Республикасының еңбек сіңірген әртісі (Бішкек қ., Қырғызстан)
- **Саитова Гульнара Юсуповна** — өнертану кандидаты, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясының режиссура кафедрасының профессоры, Қазақстанның еңбек сіңірген әртісі (Нұр-Сұлтан қ., Қазақстан)
- **Сушков Дмитрий Валентинович** — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография факультетінің деканы және ғылыми кеңесінің төрағасы, хореография режиссурасы кафедрасының доценті, Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрының жетекші солисі, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Қазақстан Республикасы Тұңғыш Президенті — Елбасы Қоры сыйлығының лауреаты, халықаралық би кеңесінің мүшесі (Алматы қ., Қазақстан)



- **Терехова Татьяна Викторовна** — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография педагогикасы кафедрасының доценті, хореография педагогикасы кафедрасы меңгерушісінің орынбасары, хореография факультетінің оқу-әдістемелік бюросының төрағасы (Алматы қ., Қазақстан)
- **Тургумбаева Бану Дүйсебайқызы** — өнер магистрі, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография режиссурасы кафедрасының 3 курс докторанты, Қазақ ұлттық аграрлық университетінің тәрбие жұмысы жөніндегі департамент директоры. Ғылыми жетекшісі: **А. Б. Шәнкiбаева** (Алматы қ., Қазақстан)
- **Уразымбетов Дамир Дүйсенұлы** — өнертану кандидаты, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ғылыми-редакциялық бөлімінің басшысы, хореография режиссурасы кафедрасының аға оқытушысы, хореография факультетінің ғылыми кеңесінің ғалым хатшысы, Qazaq Ballet журналының бас редакторы, Central Asian Journal of Art Studies ғылыми журналының бас редакторының орынбасары, Қазақстан Республикасының Мемлекеттік академиялық би театрының хореографы, ЮНЕСКО клубтарының Қазақстан ұлттық федерациясының бас режиссері, Қазақстанның өнер сыншылары гильдиясының мүшесі (Алматы қ., Қазақстан)
- **Цой Анна Вадимовна** — өнер магистрі, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография режиссурасы кафедрасының 1 курс докторанты, Мемлекеттік Республикалық академиялық корей театрының хореографы, республикалық және халықаралық байқаулардың лауреаты. Ғылыми жетекшісі: **Д. Д. Уразымбетов** (Алматы қ., Қазақстан)
- **Шәнкiбаева Әлия Бақытжанқызы** — өнертану кандидаты, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының театр өнері тарихы мен теориясы кафедрасының профессоры (Алматы қ., Қазақстан)
- **Шомаева Дилара Ержанқызы** — өнер магистрі, Қазақ ұлттық хореография академиясының өнертану және арт-менеджмент кафедрасының 1 курс докторанты, Astana Ballet театрының жетекші солисі. Ғылыми жетекшісі: **Г. Т. Жумасейтова** (Нұр-Сұлтан қ., Қазақстан)
- **Янкаускас Александрас** — өнертану кандидаты, Vytautas Magnus университеті оқытушысы, Каунас мемлекеттік музыкалық театрының бас хореографы (Каунас қ., Литва)

## *Briefly about the authors*

- **Aigul Zhumagaliyeva** – senior teacher at the Department of Choreography Directing of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, teacher-tutor of the Abay State Academic Opera and Ballet Theatre, holder of the mark The activity of culture of Kazakhstan (Almaty, Kazakhstan)
- **Aizhan Karymbayeva** – MA, teacher at the department of pedagogy of choreography of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, ballet dancer at the State Academic Dance Theatre of the Republic of Kazakhstan (Almaty, Kazakhstan)
- **Alexandras Jankauskas** – PhD in Arts, teacher at the Vytautas Magnus University (VDU), chief choreographer of the Kaunas State Musical Theatre (Kaunas, Lithuania)
- **Alila Alisheva** – director on educational work, professor at the Department of Pedagogy of the Kazakh National Academy of Choreography, Honoured Worker of Kazakhstan (Nur-Sultan, Kazakhstan)
- **Aliya Shankibayeva** – PhD in Arts, professor at the Department of History and Theory of Theatre art of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)
- **Anel Marabayeva** – 1st year master's degree at the Department of Pedagogy of the Kazakh National Academy of Choreography, laureate of national and international competitions. Scientific adviser: **Gulnara Saitova** (Nur-Sultan, Kazakhstan)
- **Anipa Kussanova** – MA, 2nd year doctoral student at the Department of Choreography Directing of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, senior lecturer at the Department of Choreography and Cultural and Leisure Activities of the Kazakh National Women's Pedagogical University. Scientific adviser: **Lyudmila Nikolayeva** (Almaty, Kazakhstan)
- **Anna Melovatskaya** – PhD in Arts, Associate Professor of HAK of RF, head of the Department of Art of the Choreographer of the Choreography Department of the Institute of Contemporary Art, Lecturer at the Department of Classical Dance of the Moscow State Academy of Choreography (Moscow, Russia)
- **Anna Tsoy** – MA, 1st year doctoral student at the Department of Choreography Directing of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, choreographer at the State Republican Academic Korean Theatre, laureate of national and international competitions. Scientific adviser: **Damir Urazymbetov** (Almaty, Kazakhstan)
- **Assel Abakayeva** – MA, senior lecturer at the Department of Pedagogy of Choreography of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, teacher at the Astana Ballet Theatre (Nur-Sultan, Kazakhstan)

- **Banu Turgumbayeva** – MA, 3rd year doctoral student at the Department of Choreography Directing of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, director of the Department of Educational Work of the Kazakh National Agrarian University. Scientific adviser: **Aliya Shankibayeva** (Almaty, Kazakhstan)
- **Damir Urazymbetov** – PhD in Arts, head at the Scientific Editorial Department, senior lecturer at the Department of the Choreography Directing, the scientific secretary at the Scientific Council of the Choreography Faculty of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, editor-in-chief at the Qazaq Ballet Magazine, deputy editor-in-chief at the Central Asian Journal of Art Studies, choreographer at the State Academic Dance Theatre of the Republic of Kazakhstan, director of the Kazakhstan National Federation of UNESCO Clubs of Kazakhstan, member of the Guild of Art Critics of Kazakhstan (Almaty, Kazakhstan)
- **Dilara Shomayeva** – MA, doctoral 1st year at the Department of Ballet Studies and Art Management of the Kazakh National Academy of Choreography, the leading soloist at Astana Ballet Theatre. Scientific adviser: **Gulnara Jumaseitova** (Nur-Sultan, Kazakhstan)
- **Dmitry Sushkov** – dean and chairman of the Academic Council of the Choreography Faculty, associate professor at the Department of Choreography Directing of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, soloist at the Abay State Academic Opera and Ballet Theatre, Honoured Worker of Kazakhstan, Laureate of the Prize of the Fund of the First President of the Republic of Kazakhstan – Elbasy (Almaty, Kazakhstan)
- **Dosmat Sadyrkulov** – Associate Professor at the Choreography Department of the B. Beishenaliyeva Kyrgyz State University and of Culture and Arts, Honoured Artist of the Kyrgyz Republic (Bishkek, Kyrgyzstan)
- **Gulmira Gabbassova** – deputy dean of the Choreography Faculty, senior lecturer at the Department of Choreography Directing of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, holder of the mark Excellence in Culture (Almaty, Kazakhstan)
- **Gulnara Gabbassova** – teacher at the Department of Pedagogy of Choreography of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, teacher at the Department of General Professional Disciplines of the A. V. Seleznyov Almaty Ballet School, holder of the mark Excellence in Culture of Kazakhstan (Almaty, Kazakhstan)
- **Gulnara Gizatova** – scientific secretary of the Educational and Methodical Association – Project Management Group of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
- **Gulnara Kapanova** – MA, teacher at the Department of Pedagogy of Choreography of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, teacher of the Department of General Professional Disciplines of the A. V. Seleznyov Almaty Ballet School (Almaty, Kazakhstan)

- **Gulnara Saitova** — PhD in Arts, professor at the Department of Directing of the Kazakh National Academy of Choreography, Honoured Artist of Kazakhstan (Nur-Sultan, Kazakhstan)
- **Ilzat Aukhadiyev** — MA, 2nd year doctoral student at the Department of Directing Choreography of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, teacher at the Department of General Professional Disciplines of the A. V. Seleznyov Almaty Ballet School, teacher at the Department of Choreography and Cultural and Leisure Activities of the Kazakh National Women's Pedagogical University. Scientific advisers: **Daulet Dosbatyrov**, **Lyudmila Zhuikova** (Almaty, Kazakhstan)
- **Irina Kozlova** — accompanist at the Department of Choreography Directing of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)
- **Kadyrkul Andosov** — professor at the Department of Choreography Directing of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, holder of the medals 'Excellence Worker of Kazakhstan' and 'Excellence in Culture of Kazakhstan' (Almaty, Kazakhstan)
- **Lyudmila Nikolayeva** — PhD in Pedagogy, associate professor at the Department of Choreography Directing of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)
- **Lyudmila Zhuikova** — PhD in Arts, Associate Professor of HAC USSR, professor at the Department of Pedagogy of Choreography of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, an Distinguished Worker of the Education of the Republic of Kazakhstan, holder of the Order of the Orthodox Church of the Vera, Nadezhda, Lyubov and Sofia Holy Martyrs (Almaty, Kazakhstan)
- **Natalya Goncharova** — Associate Professor of HAC RK, professor at the Department of Pedagogy of Choreography of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Honoured Artist of the Kazakh SSR, Honorary Worker of Education of the Republic of Kazakhstan (Almaty, Kazakhstan)
- **Olga Rozanova** — PhD in Arts, Associate Professor of HAC USSR, professor at the Department of Ballet Master Education of the A. Ya. Vaganova Russian Ballet Academy, professor at the Department of Choreographic Art of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University, laureate of the Dusha Tantsa Award (St. Petersburg, Russia)
- **Ramin Minahanov** — 2nd year master's degree at the Department of Pedagogy of the Kazakh National Academy of Choreography. Scientific adviser: **Gulnara Saitova** (Nur-Sultan, Kazakhstan)
- **Raushan Bayseitova** — Professor of the Department of Pedagogy of Choreography of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, teacher-tutor of the Abay State Academic Opera and Ballet Theatre, People's Artist of the Kazakh SSR, Laureate of the State Prize of the Kazakh SSR, holder of the Honour Order (Almaty, Kazakhstan)

- **Svetlana Makhlina** — doctor of philosophical sciences, Professor of HAK of RF, professor at the Department of Theory and History of Culture of St. Petersburg State Institute of Culture, Honoured Worker of Higher School of the Russian Federation, Full Member of the International Academy of Informatization, Full Member of the Academy of Culture, Member of the International Association of Art Critics (ICON), Member International Association of Art Critics (AIS), member of the Union of Artists of the Russian Federation (St. Petersburg, Russia)
- **Tatiana Terekhova** — associate professor and deputy head of the Department of Pedagogy of Choreography, chairman of the Teaching Bureau of the Choreography Faculty of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)
- **Teresa Rospetti** — MA, teacher at La Maison Accademia di Danza, creator and curator of the Danza Per Te project, teacher at L'Associazione Spazio Danza, freelance teacher and dancer (Rome, Italy)
- **Togzhan Moldalim** — 4th year student at the Department of Pedagogy of Choreography of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, ballet dancer at the State Republican Academic Korean Theatre, teacher at the choreography department of the Zh. Yelebekov Republican Pop and Circus College, correspondent of the Qazaq Ballet Magazine, scholarship holder of the Fund of the First President of the Republic of Kazakhstan — Elbasy, laureate of national and international competitions. Scientific adviser: **Damir Urazymbetov** (Almaty, Kazakhstan)

*Для заметок*

Подписано в печать 21.05.2020.  
Формат 60x84/8. Печать цифровая.  
Усл. п. л. 37. Тираж 300 экз.

Отпечатано в типографии «Легион Про»  
г. Алматы, ул. Богенбай батыра, 117  
+7 (727) 267-04-85  
operator@ep.kz