

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ

ИМ.

Т. К. ЖУРГЕНОВА

СОЮЗ ХОРЕОГРАФОВ КАЗАХСТАНА



«XXI ғасырдағы хореографиялық өнер: теория, тәжірибе және даму перспективалары» атты «Хореография» факультетінің 20-жылдығына арналған Халықаралық ғылыми-практикалық конференция

24–28 қараша 2014 жыл

**Commemoration of the 20th anniversary
of the Faculty "Choreography" department
will hold International scientific and practical conference
"CHOREOGRAPHIC ART OF XXI CENTURY:
THEORY, PRACTICE AND PROSPECTS"**

November 24–28, 2014

**Международная научно-практическая конференция
«Хореографическое искусство XXI века: теория, практика и
перспективы развития» посвященная
20-летию факультета «Хореография»**

24–28 ноября 2014 года

Алматы

УДК 793 (063)

ББК 85.32

X -79

Редакционная коллегия:

Главный редактор:

- Нусипжанова Б.Н,
заслуженный деятель Казахстана
Ректор КазНАИ им. Т. Жургенова

Заместители главного редактора:

- Халыков К.З.,
д.филос.н., профессор
- Саитова Г.Ю.,
к.и., доцент

Редакционная коллегия:

- Николаева Л.А.,
к.п.н., ст. преподаватель
Терехова Т.В.

Технический редактор:

- Исалиев А.Т.,
магистр и.н.,
ст. преподаватель

X-79

Хореографическое искусство XXI века: теория, практика и перспективы развития : материалы международной научно-практической конференции КазНАИ им. Т. К. Жургенова. – Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2014. – 298 с.

ISBN 978-601-265-135-5

В сборнике представлены доклады и научные статьи участников международной конференции, представителей творческих вузов России, Узбекистана, Кыргызстана, Турции и вузов Казахстана. Сборник посвящен изучению актуальных проблем хореографического искусства XXI века в двух направлениях: «Хореографическое образование» и «История, теория и критика хореографического искусства».

УДК 793 (063)

ББК 85.32

ISBN 978-601-265-135-5

© КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2014

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Нусипжанова Б.Н.
Ректор КазНАИ
им. Т. Жургенова,
заслуженный деятель Казахстана

Дорогие друзья, гости, коллеги, уважаемые участники конференции!

Разрешите поприветствовать всех на открытии Международной научной конференции «Хореографическое искусство XXI века: теория, практика и перспективы развития», которая проводится в рамках празднования 20-летия факультета «Хореография».

Прежде всего, хочу выразить благодарность всем нашим гостям, преодолевшим большие расстояния для того чтобы выступить на нашей конференции.

Хочу отметить, что Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова имеет свою более чем 50-летнюю историю, и за последние 20 лет стала школой отечественной хореографии. Здесь преподают ведущие мастера хореографического искусства, выпускники нашей академии сегодня работают на лучших площадках нашей страны и за рубежом. Их имена известны и любимы.

Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова прошла долгий путь развития, прежде чем стать тем авторитетным учебным заведением, которым является ныне. Если сегодня подвести итоги её деятельности, то самыми главными из них можно назвать – её интенсивное развитие, неустанное движение вперед. Только так можно достичь ощутимых результатов.

Сегодня Казахская Национальная академия искусств имени Т. Жургенова - признанный центр подготовки творческой интеллигенции Республики Казахстан, выпускники которого составляют золотой фонд национальной культуры и искусства.

В 1994 году в Республике Казахстан, в Алматы была открыта Высшая школа хореографии для подготовки специалистов в области профессионального хореографического искусства и образования. В 1996 году Высшая школа хореографии вошла в состав Казахского Государственного института театра и кино им. Т.К. Жургенова, как самостоятельный факультет.

На конференции будут обсуждаться вопросы о тенденциях развития хореографического искусства на современном этапе.

Сегодня, как никогда, важно повышать привлекательность и престиж высшего хореографического образования, а также искусства хореографии в целом. Новая пластика и выразительность современной хореографии требует новых методов изучения и осмысления. Балет – один из самых выразительных видов искусства, волнующий сердца зрителей разных эпох. В нем соединяется музыка, пластика, поэзия. Балет – это труд и мастерство, это ремесло и вдохновение, это чудо и волшебство! Современный балет – это такое усложнение формы, движения, ритма, которое требует от артиста не только максимального напряжения всех душевных и

физических сил, но и в первую очередь, первоклассной профессиональной подготовки.

Поэтому хочу подчеркнуть, что сверхзадача нашей академии состоит в том, чтобы выпускники КазНАИ им. Т. Жургенова, во-первых, были конкурентно-способными специалистами в сфере искусства, во-вторых, правильно понимали свою роль и миссию, и в-третьих, и думаю, это самое главное, наша задача - вырастить достойную смену казахской творческой интеллигенции, чтобы не прервалась нить традиций, связующая нас с прошлым, чтобы наши дети пошли дальше нас, в самом широком смысле этого слова.

Аюханов Б.Г.
народный артист РК,
профессор искусствоведения,
Лауреат международной Сократовской
премии за личный вклад
в развитие мирового искусства

**Дорогие друзья,
гости и участники
Международной научно-практической
конференции!**

Примите мои искренние поздравления с 20 летием кафедры «Хореография». Хочу выразить благодарность зарубежным и отечественным коллегам, прибавивших на нашу научно-практическую конференцию из России, Узбекистана, Кыргызстана, Турции, а также из различных регионов Казахстана.

Многонациональная хореография Казахстана сделала гигантский шаг вперёд. И сегодняшняя конференция подтверждает это своим международным статусом. Основателями этого являемся не мы с Вами, а люди, которые вчера создавали жизнь танца на сцене. Самое главное чему я рад - это то, что мы подхватили эстафету того, чтобы искусство хореографии сохранялось, развивалось в надёжных руках наших учеников. Желаю новому поколению вдохновения и огромного терпения в дальнейшем служении высокому искусству – Балет.

С наилучшими пожеланиями

Булат Аюханов
Народный артист Республики Казахстан
28 ноября, Алматы

ДОКЛАДЫ

Проблемы профессионального обучения хореографа: к вопросу о хореографических формах

Полубенцев А.М.

заслуженный деятель РФ, профессор,
зав. кафедрой «Режиссура хореографии»
Санкт-Петербургской Государственной
Консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

Любой вид искусства достигает полной самостоятельности тогда, когда создаёт собственные, ему одному присущие формы. Стремление хореографии к максимальному уходу от быта, к обобщённости танцевальной образности и привело к созданию собственных форм, не имеющих аналогов в других видах искусства.

Одной из важных задач обучения балетмейстера-хореографа является освоение им хореографических форм, основанных на принципах хореографической драматургии.

Собственные формы хореографии - это вариация и такие *pas d'ensemble*, как *pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre* и т.д., вплоть до *grand pas d'ensemble* и *grand pas d'action*.

Практически все хореографические формы за исключением *grand pas d'ensemble* и *grand pas d'action* относятся к камерному жанру.

В хореографических формах закрепилось оптимальное драматургическое построение, т.е. организация танцевального материала во времени. Принципы единства и контраста, динамика развития, пропорциональность, придающие произведению цельность и законченность – всё это воплотилось в строении хореографических форм. Эти структуры учитывали и сложную психологию зрительского восприятия, и физические возможности танцовщиков.

Формируясь внутри сюжетного спектакля, хореоформы развивали бессюжетную линию балета. В них танец обретал наибольшую свободу и строился по собственно хореографическим законам.

Чаще всего хореографические формы были частью большого спектакля. Как носители виртуозного начала они становились завершающей точкой спектакля, подводя под действием окончательную черту. Иногда они существовали и как самостоятельные, концертные номера.

Также в искусстве танца существуют формы, схожие с другими видами искусств: монолог, дуэт, трио и т.п.

Выдающийся балетмейстер и теоретик балета Фёдор Лопухов, создатель жанра «танцсимфонии» считал, что непрограммные хореографические ансамбли «так называемой “чистой” хореографии так же правомочны, как и сюжетные. Но если говорить откровенно, так называемый “чистый” танец, как и “чистая” музыка, обычно значимее, ибо в таких композициях заключены особенно тонкие и возвышенные идеи, которые невозможно показать, а можно только отразить средствами музыки или танца» [1, с. 56].

Хореографические формы разделяются на простые (одночастные) и сложные, или циклические. К простым формам относятся вариация и монолог, к циклическим – все виды *pas d`ensemble*.

Вариация

Термин «вариация» в искусстве хореографии имеет два значения. В одном, не только музыкальном, - это видоизменение темы. В другом, основном для искусства балета – это «короткий, но законченный, главным образом виртуозный танец для одного или нескольких исполнителей» [2, с. 433]. Вариация в балете имеет совершенно другой смысл, чем в музыке. Она никак не связана с видоизменением темы.

Вариация носит концертный характер, в ней отсутствует психологизм, конкретика сюжета и бытовые подробности. Это своего рода портрет-настроение главного лирического героя или героини и корифея.

Главным выразительным средством в вариации является классический танец. Дополнением к нему могут служить элементы исторического, национального и современного танцев.

Например, в вариациях Авроры классический танец дополняется элементами танцев эпохи рококо: гавота и менуэта, в вариации главных героев балета «Шурале» введены движения татарских танцев, а в вариациях *pas de deux* М.Бежара «Opus 5» классический танец органично соединён с танцем-модерн.

Длительность вариации - от 30 секунд до немного более минуты, что обусловлено её виртуозным характером. Вариация имеет небольшое вступление, используемое для выхода и подготовки к началу танца. Чаще всего вариация состоит из трёх частей, но бывают четырёх- и пятичастные вариации. Например, вариация Авроры в 1-м акте балета «Спящая красавица» имеет четыре части, а вариация Одиллии - пятичастная.

Каждая часть вариации строится на принципе повтора. Последующая часть в той или иной степени, контрастна предыдущей. Она строится уже на других, не используемых ранее движениях. Кульминацией является последняя часть. Она должна быть наиболее яркой, виртуозной и эффектной. Особое значение имеет концовка вариации. Контраст усиливается использованием разнообразного рисунка танца.

Существуют вариации, которые танцуют несколько исполнителей. Например, танцы маленьких и больших лебедей в балете «Лебединое озеро» в хореографии Л.Иванова исполняются четвёрками танцовщиц. В постановке А.Горского танец больших лебедей поставлен для трёх артисток.

В хореографии в силу её специфики как искусства зрительного репризность в вариациях не соблюдается. Если в музыке третья часть вариации является репризой первой части, то в балете третья часть, как правило, имеет другой хореографический текст.

В вариациях, сочинённых М.Петипа, между частями почти всегда существует некая цезура - переход артиста из одной точки сцены в другую для подготовки к исполнению следующей части, что давало возможность исполнителю отдохнуть и позволяло изменить рисунок танца. По-иному строил вариации А.Бурнонвиль. У

него одна часть переходила в другую, ни на секунду не прерывая танцевального начала. Так же построены вариации в «Классическом pas de deux» на музыку П.Чайковского у Дж.Баланчина. Прекрасные образцы вариаций создали в XX веке В.Вайнонен, Ф.Аштон, К.Макмиллан, Дж.Ноймайер.

Монолог

Другой формой сольного танца является монолог. В отличие от вариации, которая всегда является цельным образом, лишенный рефлексии и противоречий, монологу присущ внутренний разлад и конфликт с миром. Отсюда вытекает и психологизм, столь необходимый для передачи мыслей и чувств героя. Если для вариации характерна гармония, обычно праздничное, ликующее начало, то монолог – это драма. В нём перед героем всегда стоит проблема выбора, чаще всего трагический. Чаще всего монолог – часть сюжетного спектакля.

Монолог – одна из самых распространённых форм сюжетного балета. Иногда он состоит из нескольких самостоятельных частей. В отличие от вариации его продолжительность гораздо больше и может составлять даже десять минут, что правда, бывает довольно редко.

Монолог может быть и самостоятельной миниатюрой. В этом случае он обретает законченность действия. Яркими примерами концертных монологов являются «Умиравший лебедь» М.Фокина, «Снегурочка» Л.Якобсона, «Adagietto» М.Бежара.

Хотя основным средством выразительности в монологе является действенный танец, существуют и пантомимные монологи. Они наиболее близки драматическому искусству. Например, монологи Ганса из балета «Жизель».

Иногда в монологе могут появляться и другие персонажи, но их участие минимально и существует для уяснения действия, как, например, в сцене сумасшествия Жизели.

Наряду с вариацией монолог является важнейшим средством в раскрытии образа героя. В монологе почти всегда присутствует несколько музыкальных тем, часто они являются лейттемами героя. Таковы «Танец со змеей» Никии и монолог Джульетты перед принятием яда-снотворного.

Широко использовали монологи Р.Захаров, Л.Лавровский, Л.Якобсон, Ю.Григорович, М.Бежар, Дж.Крэнко, И.Бельский, Н.Боярчиков, Дж.Ноймайер, Б.Эйфман.

А Дж.Баланчин очень редко использовал эту форму балетного театра. Его призванием был не драматический балет, его любимая форма – бессюжетное хореографическое действие. Он обожал вариации и поставил их, как и М.Петипа, великое множество.

Циклические формы ансамблей

В циклических формах типа pas de deux, pas de trois, pas de quatre и т.п., состоящих из нескольких самостоятельных частей, как правило, отсутствует сюжет. Они – бессюжетны, но «отсутствие конкретной программы не мешает передавать большие идеи и чувства» [1, с.56]. В настоящее время названия этих форм означают не только структуру, но и количественный состав исполнителей. В зарубежном балете до сих пор не существует разграничения понятий pas de deux и дуэт.

Большинство дуэтов там называется *pas de deux*, хотя они имеют одночастное строение.

Хореографические формы ансамблей имеют сходную структуру. Отличаясь друг от друга разным количеством исполнителей и, соответственно, вариаций, они состоят из четырёх частей. Первая часть - «*entrée*» («выход») является экспозицией, *adagio* - завязкой и развитием действия, оно продолжается в вариациях, а *кода* - кульминация и развязка произведения [3, с. 122]. «*Entrée*», как правило, непродолжительно по времени и носит характер вступления. Иногда эта часть отсутствует. В таком случае произведение начинается со второй части, участники которой находятся на сцене в определённой композиции. Например, «*Pas de quatre*» А.Долина не имеет *entree*, тоже в подобной миниатюре Л.Якобсона. Иногда, наоборот, «*entree*» оказывается довольно продолжительной по времени частью. Например, как в *pas de trois* из балета «Пахита», где *entree* выполняет и функцию второй части.

Вторая часть цикла - «*adagio*». Это наиболее протяжённая по времени и медленная по темпу часть в основном носит лирический характер. Здесь используются различные виды поддержек, в которых взаимодействуют все участники ансамбля. В *pas de deux* и *grand pas d'ensemble* эта часть всегда является обязательной и очень разнообразной.

Третья часть – вариации – в более быстром темпе - представляет собой чередование контрастных и законченных сольных танцев, число которых чаще всего зависит от количества исполнителей. Хореографический текст вариаций обретает большую техническую сложность, т.к. виртуозность является неотъемлемой частью образа. Иногда не каждый участник ансамбля имеет сольную вариацию. В *pas de six* из балета «Лауренсия» одну из вариаций танцует двойка юношей, их танец строится в унисон как зеркальное отражение друг друга (все движения исполняются ими с разных ног).

Четвёртая, заключительная часть цикла - *кода* - не только самая быстрая по темпу, но и самая бравурная и виртуозная. В этой части смена сольных эпизодов завершается общим танцевальным финалом. Таких эпизодов может быть два или более в зависимости от музыки. Так, *кода pas de deux* из последнего акта балета «Дон Кихот» включает в себя две *коды* Базиля, две *коды* Китри и общее заключение.

Наряду с канонической структурой, ансамбль может иметь особенности в построении формы, но при этом вариации и *кода* – всегда обязательные части цикла. Хореографическим формам не противопоказано действенное начало и сюжетность. В этих случаях сюжет отходит от бытовых подробностей и приобретает программный характер, аналогичный программным произведениям в музыке. Элементы сюжета присутствуют в *pas de deux* невольницы и купца в «Корсаре» М.Петипа и в *pas de trois* из «Феи кукол» братьев Легат, В *pas de six* Эсмеральды, Гренгуара и цыганок из балета «Эсмеральда» также существует действенное начало.

Благодаря своей драматургической завершенности, произведения в циклической форме, являющиеся частью балета, могут исполняться самостоятельно в качестве концертных номеров, не теряя при этом своих художественных достоинств.

Практически любой значительный балетный концерт включает в себя разные классические *pas de deux* и *pas de trois*.

Нередко концертные миниатюры сочинялись в циклических формах ансамблей. Яркий пример - концертное *pas de deux* на музыку Д.Обера в постановке В.Гзовского, пользующееся огромной популярностью как у исполнителей, так и у зрителя. В последние годы творчества Л.Якобсон создал внушительное количество миниатюр в формах *pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre*, *pas de cinq* и *pas de six*.

Наиболее сложной циклической формой является *grand pas d'ensemble*. В нём участвуют различные группы исполнителей: ведущие солисты – балерина и премьер, вторые солисты – корифеи, кордебалет. Строение в целом соответствует структуре хореографических форм ансамблей, но все части более развёрнуты и протяжённы по времени.

Эталон этой формы - *grand pas* из балета «Пахита» М.Петипа. В большом *entree* по очереди танцуют две четвёрки корифеек, три двойки танцовщиц и балерина. В *adagio*, где появляется солист, корифейки и шесть солисток не только аккомпанируют сольной паре, но словно тени втягиваются танцу балерины. После *adagio* хореограф вводит самостоятельную часть – *allegro*, которую исполняют только корифейки. Затем следуют вариации солисток и балерины. Уже в XX веке в неё была добавлена мужская вариация, первоначально отсутствовавшая. Последней частью являлась развёрнутая кода, которую начинали корифейки. Сольные эпизоды солисток венчались кодой балерины, а затем шло общее завершение *grand pas*.

В форме *grand pas* поставлен балет «Шопениана» М.Фокина, многие бессюжетные балета Дж.Баланчина. Благодаря развитым формам хореографии в XX веке бессюжетное направление обрело самостоятельность.

Свободные формы

В балетном театре существуют и другие формы ансамблей: дуэт, трио, квартет и т.д., получившие развитие в XX веке. Они не имеют канонической структуры. Их строение зависит от сюжета и музыки. Они могут быть как частью балета, так и самостоятельными концертными миниатюрами. Вторая часть практически любого *pas de deux* тоже была дуэтом.

«Дуэт в хореографии – это сотанцевание двух персонажей, в котором раскрываются не только личные отношения двух действующих лиц, но и общее сюжетное развитие балета-пьесы» [1, с. 55]. «Дуэты, в форме *ли па де де*, в форме *ли действенного диалога*, всегда были и, я полагаю, будут неременной важнейшей частью балетного спектакля, так же как в опере – арии и дуэты» [3, с. 122], - утверждал Р.Захаров.

Существуют дуэты, где партии партнёров равнозначны. Они могут вступать в диалог, иметь свою хореографическую тему, по очереди аккомпанируя друг другу, или танцевать в унисон. В другом типе дуэтов партнёр играет второстепенную роль. Он сопровождает танец балерины, поддерживая и аккомпанируя ей. Таков дуэт Одетты и Зигфрида в хореографии Л.Иванова.

Основными выразительными средствами дуэта являются все виды поддержек, т.е. дуэтного танца. Чаще всего дуэты имеют действенное начало, поэтому в них

используются не только танец, но и пантомима. Именно в дуэте возникает действенный танец.

«Действенным танцем в противоположность бессюжетному, отвлечённому теперь стали называть тот, который развивает сюжет спектакля, не воспроизводя конкретных действий» [4, с. 111].

Примеров использования действенного танца и пантомимы много. Таков дуэт Фригии и Спартака в хореографии Л.Якобсона. По смыслу – это прощание героев, предчувствие их гибели. В этот дуэт хореограф вводит немало психологически выразительных жестов. Он не стесняется использовать пантомиму, но никогда не делает её сугубо иллюстративной. Пантомима не только разъясняет сюжет, но и обладают особой выразительной краской. В финале дуэта Фригия вручает своему возлюбленному меч и щит, благословляя его на битву.

Существует ряд дуэтов, которые являются программными или бессюжетными. Например, дуэт Никии и Солора в картине «Тени» или дуэт Китри и Базиля из 1-го акта «Дон Кихота».

Что касается использования в балете трио, квартетов и других аналогичных ансамблей, то оно во многом схоже с оперными ансамблями. В балете «Легенда о любви» Ю.Григорович создаёт несколько трио главных героев. Они становятся своеобразной лейттемой спектакля. Здесь хореограф применяет принципы контрапункта: Мехмене Бану, Фархад и Ширин, находясь в разных точках сцены, одновременно исполняют свои соло, имеющие характер исповеди. Неоднократно возникая в спектакле, эти трио, не только выражают переживания героев, но и раскрывают их взаимоотношения.

Как самостоятельные концертные миниатюры подобные ансамбли так же сочинялись хореографами. Замечательный секстет на музыку В.Моцарта принадлежит Л.Якобсону.

Grand pas d'action

Под воздействием сюжета и для его выявления форма grand pas приобретает более свободное строение. Она может представлять собой одну развёрнутую сцену. В этих случаях grand pas преобразуется в grand pas d'action (большая действенная сцена). Форма grand pas d'action является важнейшей частью сюжетного балета, где конфликт достигает кульминации и разрешается.

Эта форма может иметь номерное строение, а может представлять собой развёрнутую во времени непрерывную композицию. В отличие от других циклических хореоформ, она не имеет канонической структуры, относясь к свободным формам.

«В русском классическом балете можно выделить две структурные разновидности «действенного танца». Одна непосредственно продолжает старую традицию и представляет собой сюиту с непрерывным развитием в сюжете и элементами сквозного развития в музыке. Другая форма – сквозная, с последовательным развитием действия и музыки» [5, с. 68].

Примером grand pas d'action первого типа является вся вторая часть 2-го акта балета «Жизель» (после сцены виллис с Гансом). Второй тип grand pas d'action представлен в финале 2-го акта «Раймонды», когда Абдерахман пытается похитить Раймонду.

Заключение

В XX веке развитие хореографии выходит за рамки классического балета. Многие хореографы обращаются к хореографическим формам, но каждый из них по-своему трактует канонические формы. Они создают совершенно разные по содержанию произведения на основе одних и тех же структур.

Блестящим знатоком хореографических форм был Джордж Баланчин, открывший немало нового в традиционных схемах. Ниспровергатель традиций и противник классического танца Л.Якобсон в последние годы творчества обратился к традиционным формам ансамблей. Им были сочинены разные *pas de deux* на музыку В.Моцарта, Дж.Россини, Г.Доницетти, Ф.Шопена, Ф.Легара, Б.Бриттена, *pas de trois* на музыку Дж.Россини, *pas de quatre* на музыку В.Беллини и *pas de cinq* («Женские вариации») на музыку В.Моцарта. Эти жемчужины хореографии созданы средствами неоклассического танца.

Великолепные образцы неоклассических *pas de deux* демонстрировал в своих балетах английский хореограф Ф.Аштон. Например, *pas de deux* из балета Л.Делиба «Сильвия».

Богаты изобретательностью и остроумием *pas de deux* Лизы и Колена и *pas de deux* Сванильды и Франца из «Коппелии» О.Виноградова.

Многие хореографы, работающие в системе танца-модерн, тоже обращались к циклическим хореографическим формам. Среди них Морис Бежар, Хосе Лимон, Пол Тэйлор и др. Например, «Павана Мавра» Хосе Лимона представляет собой по сути *pas de quatre*.

Пути развития хореографии доказывают, что хореографические формы не теряют своей ценности и в наше время. В них танец обретает особую поэтическую сущность, возможность выразить чувства и мысли в обобщённой образности и ассоциативном мышлении - подобно инструментальной музыке. Некоторые современные балетмейстеры пренебрежительно относятся к хореографическим формам, полагая их устаревшими и бессмысленными. Пренебрежение опытом прошлых поколений, отказ от традиций – не продуктивен. Выразительные возможности хореографических форм недостаточно оценены и далеко еще не исчерпаны.

Литература

1. Лопухов. Ф. Хореографические откровения. М., Искусство, 1972
2. Суриц. Е. Всё о балете. М.-Л., Музыка, 1966
3. Захаров Р. «Сочинение танца». М., «Искусство», 1983
4. Добровольская Г. «Танец. Пантомима. Балет», Л., «Искусство», 1975
5. Холопова В. Музыкально-хореографические формы русского классического балета. //Музыка и хореография современного балета. М., «Музыка», 1982

Summary

The article deals with choreographic forms. It covers the challenges in learning by choreographers the forms of choreography based on the principles of choreographic drama.

Казахстану - Привет Какое гордое Призвание - ДАВАТЬ ДРУГИМ ОБРАЗОВАНИЕ!

Самые искренние, сердечные поздравления славному педагогическому коллективу и многочисленным студентам - выпускникам в связи со знаменательным юбилеем - 20-летием факультета Хореографии Казахской Национальной Академии искусств им. Т. Жургенова. Так произошло в моей творческой судьбе, что со многими ныне выдающимися деятелями балетного искусства Казахстана я еще познакомился в шестидесятые годы прошлого века. Выпускник Пермского государственного хореографического училища 1955 года, я работал солистом балета в Пермском государственном академическом театре оперы и балета и читал курс лекций по искусствоведческим дисциплинам в родном училище. Желая совершенствовать свои знания, я поступил в Государственный институт театрального искусства им. А.В. Луначарского (Российская Академия Театрального Искусства - РАТИ) на факультет театроведения (заочное обучение). Два месяца в году нужно было приезжать в Москву для сдачи зачетно-экзаменационных сессий. Конечно, хотелось в это время посмотреть много спектаклей - балетных, оперных, драматических постановок в замечательных Московских театрах. Много времени уходило на знакомство с уникальными театроведческими работами в знаменитой библиотеке ГИТИСа на Собиновке. Именно здесь я познакомился с очаровательными девушками из Средней Азии и Казахстана. На педагогическом отделении учились Куаныш Жакыпова, Раиса Курпешева, Светлана Сегизбаева-Наурызбаева из Алматы, Инга Левченко и Ольга Дядюченко-Шубладзе из Фрунзе, а также Галина Абакунчик и Тамара Захарова - Минск, Аго Херкуль и Ирэн Симонн - Таллин, Петр Пестов - Новосибирск, Мирчо Мардарь - Кишинев, Этика Сыяргалиева - Уфа, Валерия Уральская и Ирина Ивлиева - Москва, Лариса Кандакова - Баку, Инна Тихановская - Рига, Лили Новицките - Вильнюс. У них были уникальные педагоги, живые легенды мирового хореографического искусства Н.Тарасов, М.Семенова, М.Васильева-Рождественская, Т.Ткаченко, А.Цейтлин, М.Кожухова, балетмейстеры Р.Захаров и Л.Лавровский, балетовед Н.Эльяш. И я старался попасть на лекционные и практические занятия этих замечательных педагогов, тем более, что одна из студенток, Инга Евгеньевна Левченко, стала моим жизненным кумиром и наша совместная семейная жизнь на протяжении 47-и лет была по настоящему для нас счастливой. В 1964 году мы по приглашению директора Киргизского театра оперы и балета Народной артистки СССР С.Киизбаевой стали работать в Киргизии: Инга Евгеньевна работала педагогом-балетмейстером, а я - ведущим солистом балета, совмещая артистическую

деятельность с работой педагога-репетитора и балетмейстера. В те годы все более укреплялись наши творческие связи с Казахстаном. Мы неоднократно приезжали в Алматы для просмотра балетных премьер в театре, концертных программ в хореографическом училище и, конечно, обязательно посещали уроки хореографии, проводимые нашими коллегами-друзьями. В 1992 году в Киргизском Государственном институте искусств им. Б. Бейшеналиевой, впервые в Центральной Азии и Казахстане, была открыта кафедра хореографии в связи с необходимостью подготовки специалистов по хореографическим дисциплинам высшего образования и балетмейстеров-постановщиков. Студенты кафедры хореографии обучаются по очной и заочной формам обучения по специальностям: «Менеджер хореографического коллектива», «Педагог-хореограф», «Режиссер-балетмейстер», «Педагог-хореограф бального танца». Общее количество выпускников на 2014 год 147 специалистов, работающих ныне в Киргизии, Казахстане, России, Таджикистане, Мексике, Канаде, Польше.

В 1994 году была открыта кафедра хореографии в Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова. И именно с этих дат началось наше тесное научно-педагогическое сотрудничество. Председателем ГАК в 1997 году на кафедре хореографии в Киргизии был Кадыр Нысанбаевич Андосов, великолепный специалист с высшим хореографическим образованием и удивительным пониманием всех сложностей педагогического процесса и характера каждого студента. А в 1998 году я был Председателем ГАК в Алматы на первом выпуске кафедры хореографии в Казахстане. И тогда я вплотную познакомился со многими казахстанскими деятелями балетного искусства. Государственные экзамены кафедры по специальности проходили тогда в здании хореографического училища на втором этаже. На экзамене по теории и методике казахского танца известный балетмейстер и педагог Даурен Абилов, открывая секреты национальной хореографии, сам ярко и самозабвенно протанцевал большое количество танцевальных композиций, несмотря на свой почтенный возраст и подарил мне с очень теплой надписью только что изданную им книгу о казахском народном танце. Выпускник ГИТИСа им. А.В. Луначарского Заурбек Райбаев, талантливый танцовщик и самобытный балетмейстер-постановщик, был чутким воспитателем своих учеников, щедро отдавая им свои богатейшие знания в области хореографии. Выдающимся казахстанским педагогом и балетмейстером был Минтай Глеубаев, постановщик двенадцати балетов, семнадцати танцевальных сцен в оперных спектаклях, двадцати трех концертных номеров, написавший восемь либретто и осуществивший целую серию концертных программ на лучших театральном-концертных сценах Казахстана.

Осенью 2013 года в столице Республики Казахстана городе Астане проходил широко известный фестиваль «Шабыт», в котором участвовали многие танцевальные коллективы Республики и зарубежные исполнители. Председателем жюри был Рамазан Бапов, первый и единственный среди мужчин-танцовщиков классического балета Казахстана Народный артист СССР. Мы просмотрели большое количество танцевальных коллективов, познакомились с достопримечательностями Астаны и доверительно беседовали на многие балетные темы, вспоминая яркие театральные образы Рамазана в спектаклях на сцене Казахского

государственного академического театра оперы и балета им. Абая. Слава о легендарном мастере мирового классического балета Булате Аюханове, прочно утвердила казахское хореографическое искусство в числе самых высоких современных достижений человечества. И в гастрольных спектаклях 2013 года в Киргизии Государственного академического театра танца Республики Казахстан, посвященных 75-летию основателя и бессменного руководителя этого уникального балетного коллектива, мы, кыргызстанцы, вновь насладились танцевальным искусством хореографа-новатора Булата Аюханова и его замечательных артистов.

Со дня своего первого участия в качестве Председателя ГАК Казахской Национальной Академии Искусств им. Т. Жургенова в 1968 году мне много раз приходилось выступать в роли Председателя, а однажды даже сразу по нескольким специальностям. За эти десятилетия кафедра хореографии стала Факультетом Хореографии, политика, и стратегия которого ведется на высоком профессиональном уровне, что подтверждается практикой. Подавляющее число выпускников Факультета уже сложившиеся мастера хореографического искусства. Ныне они с успехом работают во многих танцевальных коллективах Республики Казахстана и за рубежом. Очень важно, что в формировании содержания образовательной программы непосредственное участие принимают представители работодателей, отзывы которых учитываются при оценке работ выпускников. Очень важно и то, что преподаватели Факультета «Хореографии» сами проходят курсы повышения квалификации и активно участвуют в мастер-классах по различным направлениям. Безусловным достижением Факультета «Хореографии» являются магистерские работы выпускников.

За два десятилетия на Факультете «Хореографии» сложился высоко профессиональный коллектив преподавателей. Вместе с аксакалом, профессором Академии, основателем высшего хореографического образования в Республике Казахстан Андосовым К.Н., работают нынешний декан Факультета, заслуженный деятель РК., доцент Сушков Д.В., зам. Декана факультета «Хореографии» заслуженный деятель РК, профессор Алишева А.Т., народная артистка РК. заведующая кафедры «Режиссура хореографии», и.о. профессора Туткибаева Г.У., заведующая кафедры «Педагогика хореографии, доцент Ким Л.В., заслуженная артистка КР, профессор кафедры «Режиссура хореографии», кандидат искусствоведения, профессор Саитова Г.Ю. Славные педагогические традиции таких мастеров спортивного бального танца, как Евсеева В.В., «Почетный профессор» КазНАИ им. Т. Жургенова, доцент Т.В. Терехова, успешно продолжают молодые преподаватели, среди которых и преподаватель Исалиев А.Т., автор уникального учебника «История спортивного бального танца», предназначенного для высших и средних учебных заведений искусства и культуры по специальности «Хореография».

В декабре 2012 года кафедра хореографии провела праздничный концерт на сцене Кыргызского национального академического театра оперы и балета им. А. Малдыбаева, посвященный 45-летию КГИИ им. Б. Бейшеналиевой и 20-летию открытия кафедры хореографии в Киргизии. Концерту предшествовала научно-практическая конференция в Малахитовом зале театра оперы и балета, участники которой особенно подчеркивали большой научно-педагогический вклад ведущих

специалистов хореографии У.Сарбагишева, И.Левченко, С.Абдужалилова. В своих многочисленных приветствиях, обращенных к юбиляру - кафедре хореографии - выступавшие подчеркивали особое значение этой «кузницы будущих кадров, сохраняющей традиции мастеров искусства Киргизии, гордо носящей имя Бибисары Бейшеналиевой (Журнал «Балет»). О российско-киргизских отношениях, традиционно развивающихся в духе дружбы и доверительного взаимодействия в различных сферах, в том числе в культуре и искусстве, рассказывала представитель Россотрудничества в Киргизской Республике Дьяченко Л.Н.

Профессор Казахской Национальной Академии Искусств им. Т. Жургенова Андосов К.Н., первый Председатель ГАК на кафедре хореографии в Киргизии в 1997, говорил о многолетних творческих связях Кыргызстана и Казахстана. Заместитель главного редактора, директор журнала «Балет» (Казахстан), кандидат искусствоведения, профессор КазНАИ им.Т.Жургенова, педагог-хореограф Шанкибаева А.Б. подарила КГИИ им. Б. Бейшеналиевой красочные журналы со статьями Уразгильдеева Р.Х. о выдающихся мастерах кыргызского балетного искусства. Главный научный сотрудник Казахского института литературы и искусства им. М. Ауэзова, кандидат искусствоведения Жумасеитова Г.Т. преподнесла в подарок институту монографии о художественной культуре и искусстве Казахстана. В своем выступлении она подчеркнула, что «особо значителен вклад доктора искусствоведения, профессора Уразгильдеева Р.Х. в становлении и развитии искусствоведения в суверенном Казахстане. Будучи несколько лет членом регионального диссертационного совета по искусствоведению и неоднократно Председателем ГАК в Национальной Академии искусств им. Т. Жургенова бишкекчанин много раз выступал в качестве научного руководителя, оппонента и рецензента научных работ, дал молодежи путевку в большую науку. Ныне Уразгильдеев Р.Х является членом диссертационного совета Казахской Национальной Академии Искусств им. Т. Жургенова».

В списке моих научных выступлений в качестве оппонента по защите кандидатских и докторских диссертаций из 13-и работ на диссертационных советах в Ташкенте (Республика Узбекистан), в Москве (Российская Федерация), особое место занимают работы казахстанских исследователей, таких, как Жумасеитова Г.Т. «Казахский балетный театр 1975-1995 гг. (Соотношение традиционных и новаторских приемов в балетмейстерском искусстве)» Алмата, 1999 г.: Саитова Г.Ю. «Уйгурский сценический танец (На материале спектаклей и концертных программ Уйгурского театра города Алматы)», Алмата, 2005: Сулеева К.Д. «Становление и основные этапы развития сценографии Казахстана (1920-1970)», Алмата, 2006: Шанкибаева А.Б. «Казахская хореография: развитие форм и художественных средств», Алмата, 2006: Жумаш Арман Ыскакулы «Значение сценической речи в национальном театральном искусстве», Алмата, 2010 г.

При каждой новой встрече теперь уже со своими родными братьями и сестрами Казахстана я искренне радуюсь их научно-педагогическим достижениям и произношу эти удивительные слова: «Какое гордое призвание - давать другим образование»!

20-и летие Факультета «Хореографии» Казахской Национальной Академии искусств им. Т. Жургенова - подлинный праздник замечательных преподавателей и их многочисленных выпускников, это и счастье для всех нас, кому выпала великолепная возможность успешно сотрудничать на протяжении долгих десятилетий! С нашим праздником, дорогие казахстанцы!!!

Summary

The 20th anniversary of the Choreography Faculty of T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts is a genuine holiday of remarkable teachers and their numerous graduates, and it is a happiness for all of us to have a great opportunity to work together successfully for many decades! Happy holiday, dear Kazakhstanis!..!

Türk halk oyunları

ISMAIL YOLCU

доцент Университета Амасии,
художественный руководитель
фольклорного танцевального ансамбля
«HOYTAD»

Merhaba, Kazakistan. Türk kardeşler size selamlar. Türk halkları arasındaki dostluk daha da büyüyor edelim. Ben senin konferansa davet edildi mutluyum. Davetiniz için teşekkür ederim. Türk halk dansları Benim raporu. Biz bunu duymak ve kesit çalışması sırasında videoyu görmek.

Резюме

Здравствуй Казахстан! Вам сердечный Привет от Турецкого народа! Благодарю за приглашение на конференцию. Я счастлив, что принимаю участие на Вашей конференции. Мой доклад о танцевальной культуре турецкого народа, будет зачитан и показан во время секционной работы.

«Петербургский сезон» казахского балета (Астана)

Розанова О.И.

кандидат искусствоведения,
доцент, балетный критик. АРБ
им. А.Я. Вагановой (Санкт-Петербург)

Весна и лето «Года культуры» стали в Петербурге сезоном балетной Астаны. Сначала в рамках фестиваля «Белые ночи» на сцене Мариинского театра балетная труппа Астана оперы показала большую концертную программу. Затем, открывая Дни культуры Казахстана в Санкт-Петербурге, в Михайловском театре дебютировал Astana-ballet с «Восточной рапсодией», а вскоре в Мариинском представил премьеру одноактного балета «Алем». Для обеих трупп гастроль в Петербурге имели исключительное значение: хотелось проверить сделанное на искушенной публике, получить оценку квалифицированных специалистов.

Оба коллектива возникли совсем недавно. Astana-ballet существует два года, балетная труппа Астана оперы – меньше года. Правда, у нее позади тринадцать лет истории, но в новом великолепном театре, построенном по последнему слову сценической техники, творческая работа началась практически с нуля: новый репертуар, новое по масштабу и художественным принципам оформление, новые задачи у исполнителей.

На гастроль в северную столицу молодой коллектив Астана оперы привез большую концертную программу: классические па де де (из «Жизели», «Корсара», «Сильфиды», «Тщетной предосторожности», «Дон Кихота» и других), дуэты современного стиля, массовые композиции. Открывшая Гала-концерт сцена с nereидами из «Спящей красавицы» приятно удивила стройностью вышколенного женского кордебалета. Юная Айгерим Бекетаева - Аврора заметно волновалась и, к тому же, подвернула ногу, но мужественно довела партию до конца. Несмотря на травму, мужественная балерина исполнила еще несколько номеров, в том числе «Умиряющего лебедя», явив несомненный лирический дар.

Сфера лирики близка и Гаухар Усиной, передавшей поэтический строй дуэтов из «Жизели» и «Корсара». Легко, раскованно, игриво танцевала обаятельная Мадина Басбаева – Сильфида и Лиза. В номере современной стилистики была убедительна Анель Рустимова.

После сцены с nereидами и пяти дуэтов, следовавших друг за другом и несколько притупивших восприятие, в конце первого отделения концерта произошел настоящий взрыв. Неувядающий Гопак на музыку Соловьева-Седова лихо исполнили четверо виртуозов. Бахтияр Адамжан, Арман Уразов, Еркин Рахматуллаев и Серик Накыспеков, сменяя друг друга, обрушили на зрителей каскад сногшибательных трюков и буквально зажгли аудиторию пламенным темпераментом.

Очередной «взрыв» эмоций произошел во втором отделении: па де де из «Дон Кихота» - неперемный атрибут любого концерта - танцевали четыре балерины и пять солистов. Постоянная смена исполнителей, их азарт и блестящее мастерство придали изрядно затанцованному номеру увлекательную свежесть. Реакция зрителей была столь восторженной, что на этом можно было завершить концерт. Однако, «Дон Кихот» оказался прелюдией к главному событию вечера -

«Половецким пляскам» из оперы Бородина «Князь Игорь» в постановке Михаила Фокина. К артистам балета присоединились оркестр и хор Астана-оперы (хормейстер – Ержан Даутов, дирижер – Абзал Мухитдинов). Экзотический колорит «Плясок» идеально подошел казахским артистам. Смуглые, черноволосые, скуластые, с раскосыми глазами, они не нуждались в гриме и краске для тела. О достоинствах их мощного танца можно не говорить - потомкам джигитов генетически дарованы и ловкость наездников, и пьянящее чувство бескрайних степных просторов. Вместе с выразительным звучанием хора и оркестра «Половецкие пляски» произвели фурор.

Если здесь лидировали мужчины, то поэтический образ казахских женщин возник в массовом номере «Ата Толгау», с текучим рисунком танца, праздничными костюмами исполнительниц, нежным звоном музыкальных инструментов. Жанровый номер не только не потерялся на фоне классики, по контрасту с ней он приобрел дополнительный интерес.

Балетный вечер убедительно продемонстрировал богатый исполнительский ресурс молодой труппы – наличие множества талантливых солистов и превосходный мужской и женский кордебалет. Есть в Астана-опере и мудрый лидер балета Турсынбек Нуркалиев – балетмейстер, педагог, репетитор. На этом посту он оказался не случайно: шестнадцать лет назад оставил насиженное место в театре Алма-Аты и переселился на собственный страх и риск в строящуюся новую столицу Казахстана, где ему предложили создать балетную труппу.

Тогда Нуркалиев сумел привезти в Астану почти весь выпуск балетной школы и даже учеников предвыпускного класса. Вновь образованная труппа в составе 42-х человек трудилась, не покладая рук, а сам руководитель, можно сказать, жил в театре – формировал репертуар, преподавал, репетировал. Работали в здании театра, переоборудованном из Дворца культуры. Первой постановкой стала «Вальпургиева ночь» из оперы Гуно «Фауст». Постепенно афишу пополнили шедевры классики – «Лебединое озеро», «Жизель», «Коппелия», «Эсмеральда», сочинения Фокина – «Шопениана», «Карнавал», «Жар-птица». Жители Астаны быстро привыкли к новому центру искусства. На балетных спектаклях зал был полон.

В новом театре меньше чем за год состоялись три крупно- масштабных премьеры: «Спящая красавица» Чайковского-Петипа в постановке Юрия Григоровича, «Ромео и Джульетта» Прокофьева в редакции французского хореографа Шарля Жюда и «Роден» Бориса Эйфмана. Всю эту гигантскую работу труппа осуществила под руководством Т.Нуркалиева. Им подготовлен и Гала концерт, показанный в Петербурге.

Работоспособности худрука балетной труппы можно только поражаться. Удивительна, неординарна и его судьба. Глядя на этого смуглолицего, стройного мужчину с манерами аристократа, трудно поверить, что он родился в юрте в горном

ауле Тянь-Шаня и в детстве пас овец. Потом учился в школе, обнаруживал исключительные способности к математике, обладал спортивной жилкой – на турнике крутил по двадцать кругов. Мечтал стать летчиком, но по воле случая попал в балетную школу. Уже в юные годы проявил независимый нрав. Стал фанатом канадского хоккеиста Гарри Бека и, наперекор сверстникам, «болел» за него, идя против всех. Турсынбека даже звать стали «Гарри», да так привыкли, что когда к нему приехала мать, долго не могли найти ее сына, поскольку все знали только Гарри.

Закончив обучение в Алма-Ате, поехал совершенствоваться в Ленинград. В знаменитом хореографическом училище занимался в классе Юрия Ивановича Умрихина. В интернате места не нашлось. Приютила Анна Петровна Бажаева. Родственница композитора Цезаря Пуньи - сотрудника Петипа и Александра Ширяева - создателя класса характерного танца, одного из авторов первого учебника по характерному танцу (1939), Бажаева много лет преподавала классический танец в младших классах мальчиков. Ее дом стал для Турсына чем-то вроде кафедры университета, столько интересного узнавал он, рассматривая альбомы с фотографиями, слушая рассказы о людях прошлого и настоящего. Вся история балета прошла перед глазами восхищенного слушателя. ..

Возвратившись на родину, Турсынбек был принят в театр Алма-Аты и остался там на тридцать лет, пройдя путь от кордебалета до солиста. Перетанцевал множество партий, но любимыми остались герои восточных кровей, страдающие от безответной любви - Гирей в «Бахчисарайском фонтане» и Абдерахман в «Раймонде». С успехом выступал во Дворце съездов на гастролях в Москве и даже имел приглашение в московский театр. Через три года получил республиканскую премию за роли Спартака и Красса в «Спартаке». По словам Турсынбека, он знал все балеты от и до и на сцене чувствовал себя, как рыба в воде. Но и этого ему было мало, параллельно со службой учился в Институте культуры в Москве и в Академии искусств имени Журбенова. Знания пригодились на новом посту – руководителя молодой балетной труппы. Судя по успешным выступлениям нынешней труппы, Астана оперы на исторической сцене Мариинского театра, Т.Нуркалиев вновь оказался в нужное время в нужном месте.

Редкий случай: по соседству с академической труппой Астана оперы, в том же новом здании столичного театра, убранством напоминающим дворец, расположилась вторая труппа. Однако ни ревности, ни нездорового соперничества между ними нет, и в принципе не может быть. У Astana-ballet другие задачи, другая художественная политика. Название труппы не случайно пишется на иностранный манер. Ее назначение – гастрольная деятельность, почетная обязанность - представлять искусство Казахстана за рубежом. Компактная труппа необычна по составу – только девушки - и по репертуару - только оригинальные произведения, созданные специально для Astana-ballet.

Показанные на гастроях в Санкт-Петербурге программы различны по жанрам и стилистике, но есть нечто общее - ставка на зрелищность. В первом спектакле доминируют изумительной красоты костюмы, а видео-проекции дополняют общее красочное впечатление. Во втором – наоборот: видео-картины несут основную зрелищную нагрузку, а костюмы вторичны и часто теряются на мощном изобразительном фоне. В этом есть своя логика.

«Восточная рапсодия» - сюита танцевальных номеров, объединенных темой экзотической красоты женщин Востока (Казахстан, Китай, Вьетнам Япония, Индия, Египет и т.д.) Образы природы - лебеди, ласточки, цветы - чередуются с жанровыми зарисовками. Попутно прочитывается внутренний «сюжет»: смена пластических стилей демонстрирует профессиональные возможности танцовщиц, широкий диапазон их умений – от классики до контемпорари и, кроме того, обеспечивает пышному «букету» танцев восточного стиля необходимое разнообразие.

От хореографов требовалась недюжинная фантазия, чтобы в этнически близких танцах, построенных на пластичных движениях рук и корпуса, избежать повторений и, как следствие, монотонности. Авторы композиций также образовали нечто вроде изысканного букета. Среди них специалисты из разных концов света: народная артистка Казахстана Гульжан Туткибаева, ее соотечественницы Айгуль Тати, Анна Цой и Мукарам Авахри, уверенно делающая первые шаги в балетном сочинительстве, Надежда Калинина (Санкт-Петербург), знаток индийского танца Асанга Дамаск (США) и эксперт в области современной хореографии Пол Гордон Эмерсон (США). Каждый из них проявил максимум изобретательности, варьируя всевозможные рисунки, разнообразя лексику, оживляя танец игрой с аксессуарами, заставляя работать на образ даже детали костюмов. И, конечно же, особый колорит каждому номеру придали бесконечно разнообразные по покрою и цвету костюмы. В сочетании с музыкой и хореографией, они создают зрелище сказочной красоты.

Осталось заметить, что художественной законченностью эта сказка обязана искусству исполнительниц. Грациозные восточные красавицы оказались мастерицами сольного и ансамблевого танца. Безупречно правильный рисунок, плавность переходов, синхронность движений при особой пластичности рук и корпуса превратили каждый номер в новеллу о прелести женщин, а весь спектакль – в поэму о таинственном, пленительном Востоке.

Поэтический ракурс предполагался, судя по названию, и в следующей работе коллектива - одноактном балете «Алем» - «Рождение красоты». Действительно, сама красота в образе прекрасной казахской женщины, представленной как центр столь же прекрасного мира, увенчивает балет. Эффектной зрелищностью впечатляет и весь спектакль, решенный как монтаж разнообразных картин, навеянных мифологией Казахстана. На сцене творят некое священнодействие Богиня прародительница Ак Ене, ее помощницы – «стражницы земных врат» и

разнообразные души во главе с Душой - Красотой мира и ее двумя сторонами – светлой и темной. Рядом с главными героинями балета - еще целый сонм душ рангом ниже, выступающих в образе оберегов, коней и прочих существ, «населяющих древо мира». И это мистическое древо, и множество явлений природы – огонь, вода, снег, и т.д. и даже грандиозные творения человеческих рук - нечто наподобие дольменов сменяют друг друга на экране в глубине сцены (компьютерная графика – Леонида Басина). Вкупе со световыми эффектами и выразительным музыкальным сопровождением получается завораживающее зрелище. Дополнительное измерение таинственному действию придает хореография.

Московский балетмейстер Никита Дмитриевский умело и находчиво смешивает движения классического танца со свободной пластикой и элементами современных танцевальных стилей, логично чередует различные ансамблевые и кордебалетные номера. Однако происходящее на сцене лишь по касательной соотносится с тем, что изложено в программке. Там «краткое содержание» выглядит подробным и при том довольно сумбурным описанием непростого сюжета со множеством перипетий. На сцене же действие сводится к тому, что некая мировая Душа вместе со своей темной и светлой ипостасями, прежде чем обрести земную оболочку, проходит через ряд испытаний.

Мытарства трех Душ, как и моменты успокоения, демонстрирует кордебалет, контролируемый Богиней-предводительницей Ак Ене (именуемой также Священной матерью) и ее четырьмя помощницами (жрицами - стражницами земных врат). Танцовщицы кордебалета, меняя костюмы, преобразуются в «светоносных пери», или с помощью аксессуаров иллюстрируют некоторые моменты действия, однако понять происходящее без помощи словесных разъяснений невозможно. Но и программка не поможет обнаружить в кульминации балета «демонов зла» и «войско Хаоса», бьющихся с Ак Ене и жрицами не на жизнь, а на смерть. Перед нами все те же жрицы, только ненадолго набросившие поверх своих одеяний длинные черные покрывала, и все тот же кордебалет в тех же, что и прежде, костюмах – красный верх и короткая черная юбка. Все также танцовщицы кордебалета и солисты поочередно или вместе выполняют ряд пластических комбинаций, на этот раз в быстром темпе, но никаких признаков боя нет и в помине.

Вывод очевиден: задумывался сюжетный балет с разветвленной драматургией (авторы либретто – Бахыт Каирбеков и Никита Дмитриевский), а получилось танцевальное шоу – отнюдь не развлекательное, оригинальное и высококачественное во всех компонентах. Зрелищному жанру отвечает превосходное оформление (сценография и компьютерная графика – Леонида Басина, художник по костюмам – Ася Соловьева, художник - орнаменталист – Светлана Иванова), и колоритное музыкальное сопровождение, составленное из номеров с национальным колоритом и с мелодикой европейского стиля

(композиторы Арманд Амар и Булат Гафаров), и мастерство исполнительниц, успешно освоивших новую для них и достаточно сложную хореографию.

Оригинальный балет будет производить большее впечатление, если ужать несколько затянутые, без внутреннего развития номера и найти место, хотя бы для одной ярко освещенной сцены. Постоянный полумрак способствует таинственности зрелища, но утомляет глаз однообразием, притупляя восприятие. Это пожелания на будущее, а сегодня можно поздравить юный коллектив (и по дате рождения и по возрасту артисток балета) и его художественного руководителя Алилу Алишеву с интересной, многообещающей премьерой. Представленные в один вечер «Восточная рапсодия» и балет «Алем» продемонстрируют самобытность талантливой труппы и станут визитной карточкой «Astana Ballet».

Summary

Spring and summer of "The Year of Culture" became the season of the ballet Astana in St. Petersburg. At first, as part of the festival called "The White Nights", the ballet troupe of the Astana Opera gave a great concert at the Mariinsky Theatre. Opening the Days of Kazakhstan Culture in St. Petersburg, the Astana Ballet made first appearance at the Mikhailovsky Theatre with the "Oriental Rhapsody", and soon premiered the one-act ballet called "Alem" at the Mariinsky Theatre. The guest performances in St. Petersburg were of an exceptional value for both troupes: they wanted to test for a sophisticated audience the things had been made, and obtain estimates from qualified professionals.

Значение музыки в балете

Валукин М.Е.

Заслуженный артист республики Бурятия,
кандидат искусствоведения,
профессор

Трудно переоценить значение музыки в балете. Ее роль очень точно охарактеризовал в свое время Б. Асафьев: «Будучи связано с музыкой неразрывно и нераздельно, балетное искусство и является по существу выражением и выявлением во вне, то есть в пространстве, раскинутых и движущихся во времени форм, намечаемым раскрывающимся также во времени музыкальным содержанием. Следовательно, балет, есть, прежде всего реализация музыки или путь к зафиксированию в зрительных образах звуковых ощущений» [1, с. 32].

Действительно хореография призвана наиболее полно раскрывать образный строй музыки, однако это раскрытие может быть весьма неоднозначным. Любовь к музыке должна владеть любым человеком, творчество которого связано с балетом. «Я не понимаю,... как можно жить, без музыки... Музыка мне необходима, — пишет М. Бежар - я готов пойти на любые лишения, но только не на отсутствие музыки. Она помогает мне понять жизнь, возможно даже, жить» [2, с. 62]. И далее, этот большой мастер приоткрывает сложнейший смысл взаимоотношений музыки и хореографии, делая это в яркой образной манере, присущей большим художникам: «Симфония для одного человека» заставила меня понять, что с музыкой нужно играть, как матадор играет с быком — или бык с матадором. Коррида опасна, но в то же время, это строго регламентированная игра. Нужно сойтись с музыкой и одновременно ей противоречить. Сойтись, чтобы противоречить, или противоречить, чтобы в итоге сойтись» [2, с. 62]. Для того чтобы работа хореографа с музыкой была плодотворной, он должен обладать чуткостью, фантазией, образным мышлением. Об этом говорят воспоминания Бежара о работе над «Болеро» Равеля: «Что касается «Болеро», то, занимаясь не столько Испанией, вынесенной в заглавие, сколько Востоком, сокрытым в партитуре, я постарался выделить мелодию, которая просачивается в эту вещь и неумолимо обвивается вокруг самой себя. Ритм идет на приманку этой мелодии, дает завлечь себя, заигрывает с ней, становится все мощнее и напряженнее. Все завершается, когда ритм, наконец, пожирает мелодию. «Болеро» — история желания» [2, с. 116]. Поэтичность восприятия музыки и мышления, без которого невозможно вообразить творчество любого балетмейстера-постановщика, в не меньшей степени должно быть присуще и педагогу хореографии. Именно эту способность поэтического прочтения музыки, может быть, в первую очередь, он должен передать своим ученикам. «...Без подлинной музыкальности нельзя овладеть подлинной танцевальностью, — пишет в своей книге Н. И. Тарасов, — ибо содержание музыкального произведения и сценического действия — едины, неделимы» [3, с. 23]. И далее: «Осмысленное и увлеченное восприятие музыкальной темы вовсе не мешает развитию высокой техники танца, напротив, активизирует его, если это, конечно, делается... в должной мере и с должным вкусом» [3, с. 25].

Сегодня особенно актуально мысль о необходимости осознанного подхода к музыке. Это подтверждает и высказывание известного музыкального критика В. Богданово-Березовского: «Подлинная музыкальность в танце, — пишет он, — заключается не только в правильном ощущении, но и в ясном осознании основных закономерностей музыкального искусства его мелодической, гармонической, полифонической, конструктивной, динамической логики. Балетный артист, обладающий такой подлинной музыкальностью, никогда уже не рискует «оторваться от музыки». Но в то же время и музыка никогда не будет деспотически держать его «у тактовой черты», сковывать его исполнительскую инициативу, стеснять проявление его творческой индивидуальности лично ему присущей манере хореографического «интонирования» [4, с. 3].

Не будем останавливаться на общественных постулатах теории музыки. Обратимся к высказываниям выдающегося дирижера Ю.Ф.Файера, музыканта, вся жизнь которого была связана с балетом. Говоря о темпе, Ю. Файер подчеркивает

особую «упругость» музыкальной ткани в танцевальной музыке. «...В балете самые незначительные колебания темпа сказываются на танце... Связь хореографии с музыкой такова, что она требует неизменности темпа, допуская (а иногда и диктуя) лишь незначительные отклонения. Вот почему балетный дирижер должен быть достаточно сдержан, чтобы не проявлять таких изменений в своем настроении, эмоциональном состоянии, которые бы резко сказывались на его манере исполнения и, в частности, на темпе». Сказанное вне меньшей степени может относиться и к концертмейстеру, работающему в балете «Придерживаться заранее принятого темпа и избегать «метрономического», механического исполнения — задача не из легких», — продолжает дирижер. По его словам, звучание должно сохранять «свежесть, непосредственность рождающейся в каждое мгновение музыки» и одновременно протекать, в строгом русле темна» [5, с. 485]. Ю. Файер верно подмечает, что в танце метрическое начало выступает «в наиболее обнаженном виде». Здесь действительно нужна четкая метрическая сетка, но это отнюдь не механическое выделение сильных и слабых долей. «Выявлять метр надо именно тогда, когда выявление его оправдано музыкальным и сценическим решением данного эпизода. И даже такое выявление должно быть выполнено художественно, с чувством меры, а не формально», - считает дирижер [5, с. 489].

Что касается структурного компонента музыки, связанного со спецификой формы, то в связи с задачами композиции классического танца представляется необходимым остановиться более подробно на этом вопросе.

Многовариантность учебных хореографических комбинаций предполагает использование различных музыкальных форм. Причем, под понятием «музыкальная форма» в данном случае подразумевается не просто структура, то есть количество тактов, их взаимодействие, определенное соотношение частей и т.д. Здесь следует говорить о комплексе музыкально-выразительных средств, составляющих суть музыкального примера, призванного отразить содержание хореографической комбинации. Именно оно, это содержание должно диктовать выбор тех или иных средств музыкальной выразительности, обращение к той или иной музыкальной стилистике, связанной совершенно определенным выразительным комплексом.

Этот сложный вопрос должен быть продуман и осознан педагогом. Часто музыкальное сопровождение в содержательном отношении как бы «отстает» от сложно задуманной хореографической комбинации. Педагог включает все новые движения, усложняя и обогащая смысл хореографической комбинации. При этом, в музыке зачастую звучат одни и те же традиционные примеры, в которых не выражается драматургическая суть комбинации, логика следования и развития движения, а так же расположения кульминаций. Для того, что бы этого не происходило педагогу необходимо знать как общие закономерности музыкального развития, так и особенности конкретных музыкальных форм.

Музыка и хореография, при всей своей неразрывности в сценическом действии, явления, конечно, разные. У них разные средства выразительности, разные способы воздействия. При этом, музыка — искусство чисто временное; хореография же включает, естественно, и пространственный компонент.

Известно, что законы восприятия неодинаковы в разных видах искусства. Так, например, произведения живописи, архитектуры, скульптуры с точки зрения формы

познаваемы в любой момент и целиком и в частностях. Музыка же разворачивается во времени и также познается деталь за деталью. То есть, целостное восприятие складывается из многих частностей, которые осознаются постепенно и соединяются с помощью нашей памяти. В этом музыка и хореография очень близки. Поэтому сходны и многие закономерности в функционировании двух этих видов искусства. В частности, такое понятие, как форма, и в музыке и в хореографии не является чем-то застывшим, а представляет собой процесс, постоянного обновления с разной степенью интенсивности [6]. В музыке существуют определенные типы музыкальных форм, которые, как и традиции, складывались постепенно, а потому отличаются большой исторической устойчивостью. Таковы формы периода, двухчастная, трехчастная, сонатная, рондо.

Понятие формы в музыке необычайно устойчиво. В силу малой конкретности этого вида искусства здесь необходимо особая стабильность структуры. Видимо, поэтому музыкальное искусство отличается особой стойкостью традиции. Одна и та же форма может быть использована в музыкальных произведениях, разных по характеру, содержанию, стилистике и эпохе. Это историческая устойчивость и выверенность музыкальных форм дает возможность проецировать их особенности и на искусство балета. Известно, что многие балетные сцены обнаруживают свойство рондо или крупной трехчастности. В одноактных балетах мы нередко встречаем признаки сонатного аллегро. Однако, соотнося в данном случае понятие формы в музыке и хореографии, приходится говорить не столько о прямом переносе, сколько о проявлении наиболее, ярких принципов строения той или иной формы.

Показательно, что закономерности музыкальных форм достаточно четко просматриваются в логике построения, как отдельной хореографической комбинации, так и экзерсиса в целом. Попробуем же выявить проявление отдельных принципов строения музыкальной ткани в хореографии, и, в частности, в уроке классического танца.

Известно, что каждая часть в том или ином музыкальном произведении (независимо от того, в какой форме конкретно оно написано) имеет свою функцию, и выполняет свою задачу. Если рассматривать проблему крупным планом, то можно выделить три основополагающих этапа в построении почти любого сочинения. Это экспозиция, развитие и реприза.

В музыке понятие «экспозиция» соответствует изложению главной темы (или тем). Оно характеризуется большой устойчивостью характера и экономным использованием средств музыкальной выразительности. Для экспозиции характерно тематическое единство, суть которого в ограниченном количестве мелодико-тематических элементов. Очень важно и тональное единство. Даже если в теме и затрагиваются другие тональности в виде отклонений, то в подавляющем большинстве случаев все равно происходит возврат в главную тональность. Существенным моментом является и структурное единство, которое проявляется в глобальной повторности и большей частью в квадратности построения.

В уроке классического танца понятие «экспозиции» может рассматриваться в двух ракурсах: экспозиция одного движения и экспозиции урока в целом. В первом случае экспозиционный характер соответствует партерным движениям более однородным и однозначным. Эта однородность и монолитность дает возможность

для последующего структурного развития в процессе урока. Однако понятие однородности в партерных движениях не означает однообразия. Это скорее единство. В партерных движениях, таких, например как *demi rond*, *rond de jamb par ter*, *plié* и других. Происходит вкрапление связующих движений (*passe*, *flic-flac*, *piruet*) по типу тональных отклонений в музыкальном темпе. Однако эти вкрапления не носят характер яркого обновления. Они вторичны и лишь оттеняют возвращение заявленного вначале материала.

В целостной картине классического экзерсиса экспозицией будет являться раздел у станка. Задача педагога в этом случае насытить экспозицию урока теми элементами, которые нужны будут впоследствии в аллегровой части. Таким образом, в разделе у станка должны быть заявлены и обозначены заключительные элементы будущего аллегро. Их нужно продемонстрировать достаточно широко и многообразно, чтобы обеспечить в дальнейшем возможность показать темы аллегро во всех ракурсах, а так же в различных пространственных точках зала (*efface*, *croisee*, *ecartee*).

Развивающие разделы формы в музыке характеризуются неустойчивостью, текучестью, использованием коротких тематических звеньев, дробностью и зависимостью тематизма. Самоназвание «развивающие разделы» — говорит об их основном назначении: показать темы, представленные в экспозиции, в новом, а вернее, обновленном качестве. При этом степень обновления, может быть, весьма различной.

Аналогичную картину можно наблюдать и в хореографии. После экспозиции (показа) движения в той или иной комбинации следует его развитие, возникают многочисленные его варианты. Задействуются руки в канонических позициях классического танца; в комбинацию включаются повороты и наклоны головы, сопровождаемые взглядом по всем пространственным точкам. Таким образом, видоизменяется характер движения, выстраивается образ, состояние, настроение. Этот раздел, то есть развитие, является более сложным как для сочинения, так и для исполнения.

Рассматривая понятие «развития» по отношению к экзерсису в целом, можно условно соотнести его с движениями на середине зала и более широко, с общей ролью середины в уроке. По существу, на середине исполняются те же движения, что и у станка, но кардинально изменяется их ритмическая сущность. Она усложняется. Используются более мелкие ритмические образования, что ведет к детализации тех или иных элементов. Педагог вводит в комбинации более сложные ритмические рисунки: пунктирный, а в более резких случаях и синкопированный ритм. Ритмическое развитие — это та область, где наиболее тесно соприкасаются музыка и хореография. Поэтому рассмотрим этот вопрос более подробно.

Ритм в музыке играет одну из важнейших ролей в организации звуковысотного материала. Под словом ритм подразумевается организованная последовательность различных звуковых длительностей. Однако в хореографии эти длительности выражены не звуками, а движениями. Во многих существующих системах записи танца используется именно ритмическая сторона, аналогичная музыкальной нотации, но без фиксации высотного положения. Значение ритмических рисунков в музыке очень велико, так как связано с наиболее прямым и непосредственным

воздействием на слушателя. Ритмический рисунок является одним из важнейших признаков того или иного жанра. Поэтому столь важен правильный выбор жанра музыкальных примеров, сопровождающих движения на середине.

Разные типы ритма выражают различные состояния, настроения; они связаны в прямую или косвенно, с различным характером музыки. Однако равномерный ритм — наиболее универсален. Он может быть присущ музыкальным сочинениям, абсолютно противоположного характера: медленным, широким по мелодике кантиленным пьесам, а также динамичным, стремительным по характеру пьесам типа *perpetuum mobile* (токкатам, этюдам). В хореографии использование равномерного ритма также имеет широкий диапазон. С этим типом ритмики могут быть связаны комбинации таких движений, как *plie*, *fondu*, *port de bras*, иногда адажио. В то же время ритмическая равномерность присуща и моторным, так называемым быстрым движениям экзерсиса: *petit battement*, *battemen tendu jete*, некоторые виды прыжков. В целом надо отметить преобладание равномерного ритма в экспозиционных частях как экзерсиса в целом, так и отдельной хореографической комбинации. Заметим также, что использование в хореографических комбинациях равномерного ритма теснейшим образом связано с темпом. То есть, педагог может сочинить комбинацию, целиком основанную на равномерном ритмическом рисунке, используя все многообразие этого типа ритмики. В зависимости от темпа движения характер может быть как спокойным, так и активным. Однако степень этой активности без привлечения других ритмических образований оказывается достаточно ограниченной. Поэтому использование ритмической равномерности в чистом виде будет уместно на ранних этапах обучения. Добавим, что ограничение ритмического содержания потребует от педагога максимум фантазии и послужит хорошим стимулом для развития его композиционного мышления.

Включение в музыкальную ткань пунктирного ритма сразу создает динамичность и остроту звучания. Это ритм не ровный. Собственно, само название говорит о прерывистости ритмической строки и вызывает ассоциации с пунктирной линией в графике. Пунктирный ритм в меньшей степени зависит от темпа. И в медленном и в быстром темпе пунктирный ритм динамизирует характер музыкальной темы, передавая ей нередко оттенок экспрессивности. В музыке есть жанры, немислимы без пунктирного ритма, где он является как бы визитной карточкой жанра. Таковы, мазурка, марш. Включение этого ритмического рисунка в вальс придает ему стремительность, полетность. Это - столь часто используемые в уроке классического танца вальсы-аллегро, сопровождающие некоторые виды прыжков.

Подключение пунктирного ритма в хореографическую комбинацию свойственно, как уже говорилось выше, серединным развивающим частям урока. Это, прежде всего комбинации на середине зала, включающие одновременно несколько движений. Это развивающие и, в первую очередь, кульминационные части адажио, где пунктирный ритм связан с вращениями. Однако в соотношении «музыкальный пример — хореографическая комбинация» удельный вес использования пунктирного ритма в музыке будет неизмеримо выше. Педагог - хореограф, конечно, должен уметь использовать этот тип ритма сознательно,

отдавая себе отчет в учебных целях, которых он хочет при этом достичь. Но, думается, для педагога гораздо важнее, правильно ощущать выразительные возможности, которые несет этот ритмический рисунок в музыке. Далеко не всегда желательна прямая аналогия: «пунктирный ритм в музыке — пунктирный ритм в хореографии». Часто применение пунктирного ритма в музыкальном примере помогает ярче обозначить кульминацию в адажио, или на ранних этапах обучения облегчает восприятие и осознание специфики такого движения, как *battement frappe*. Однако это вовсе не значит, что в хореографической комбинации при этом так же должен использоваться данный ритмический рисунок. Здесь необходимо всегда помнить основной принцип соотношения ритма музыкального примера и хореографической комбинации: ритм музыкального примера не должен точно копировать ритм хореографической комбинации; он должен, в первую очередь, точно отражать характер и эмоциональный настрой движения.

Помимо ритмических изменений большую роль в развивающих разделах играет структурное обновление. Хореографическая комбинация, протекая во времени, являет собой процесс. То же происходит и в музыкальной форме. Поэтому аналогии здесь возможны, хотя и не всегда точны.

Так, в музыке простейшим принципом развития считается простой точный повтор музыкальной темы. Имеется в виду не повторение одно-двух тактов, а именно повтор всей темы. Здесь действуют различные законы восприятия и воспроизведения. Композитором простой повтор понимается буквально; он даже часто не выписывается специально, проставляется лишь знак репризы. Для исполнителя повтор более значим. Он исполняется, хотя бы в незначительных деталях, но иначе, чем первоначальное провидение. Для слушателя повтор является очень важным звеном восприятия, так как при этом более полно осознается смысл темы, внимание фиксирует детали, не всегда воспринятые при первом прослушивании. В хореографии принцип простого повтора имеет не меньшее значение, чем в музыке. Так, например, в комбинации на 16 тактов идет повтор первых 4-х тактов. Однако, если рассматривать комбинацию в целом, то можно усмотреть двойной повтор, так как при выполнении комбинации с другой ноги мы сталкиваемся с повтором целого восьмитакта. Сознательное использование педагогом этого важного принципа позволяет создавать хореографические комбинации (композиции), обладающие четкой структурной логикой, уравновешенностью частей и внутренним единством.

Помимо простого повтора и в музыке и в хореографии имеет место измененное повторение или варьирование. Применение его в несложных комбинациях очень важно. Возможности варьирования хореографии практически не ограничены. Это использование различных ракурсов, позиций рук и ног, движений головы, направления взгляда, ритмическое обновление и все - в рамках одного движения. Все выдающиеся балетмейстеры ценили этот метод развития и широко пользовались им. Гениальным мастером хореографического варьирования был, несомненно Дж.Баланчин.

Универсальность этого метода состоит в том, что степень изменяемости основного движения может быть очень разной, что зависит от глубины значимости вносимых изменений. В отдельных случаях характер движения может меняться

достаточно ощутимо, однако при любых изменениях глубинная сущность движения не затрагивается. Таким образом, суть «варьирования» как метода развития в хореографии зиждется на двух «китах»: с одной стороны на существовании незыблемой, устойчивой, узнаваемой основы; с другой на многочисленных изменениях, дополнениях, раскрывающих различные грани этой основы и безусловно требующих от хореографа активной работы фантазии. Добавим, что этот метод связан и со структурными, временными закономерностями. Так, в несложных комбинациях для младших классов структура комбинации (т.е. музыкальная форма, количество тактов) не затрагивается. Варьирование идет в рамках заданной изначально формы. В более сложных случаях форма может меняться. Здесь уместна аналогия с музыкой. В процессе развития формы вариации принцип обновления обретал все большую и большую роль, что сказывалось естественно на разнице структуры темы и вариации (сравним вариации венских классиков, к примеру, Гайдна и романтиков, в частности, Шумана).

Одним из наиболее распространенных принципов жизни музыки в балете является разработка музыкального материала. Однако использование разработочного развития допустимо лишь в развернутых, масштабных комбинациях, таких, например, как большое адажио в дуэтом классе. Но в этом случае мы имеем дело, по сути, с балетмейстерской работой педагога. На принципах балетной разработки во многом основаны работы современных хореографов: М. Бежара (симфония на музыку Бетховена, «Ромео и Джульетта» на музыку Берлиоза и др.), Дж. Баланчина («Симфония до мажор» на музыку Бизе, Концерто барокко на музыку Баха), И. Бельского («Ленинградская симфония», и «Одиннадцатая симфония» на музыку Шостаковича). Разработочные приемы используются балетмейстерами в больших сложных балетах (ярким примером является творчество Ю. Григоровича).

Очень важным разделом и в музыкальных и в хореографических формах является реприза. Не будет ошибкой сказать, что большинство музыкальных форм отличается друг от друга (естественно, речь идет лишь о формальной структуре) спецификой повторов: их продолжительностью, местоположением, соотносённостью с другими частями. Реприза в форме наиболее ярко отражает специфику восприятия временных искусств. При восприятии литературного произведения (романа, повести и т.д.) читатель может как бы вернуться к прочитанному, что-то для себя еще раз уточнив, обдумав. В музыке и в хореографии такой возможности нет: действие невозможно повернуть вспять. И здесь вступает в свои права принцип повтора. Однако в данном случае речь идет не о простом, механическом повторе (о нем уже говорилось выше), а о повторе более всеобъемлющем, который возвращает слушателя либо зрителя к первоначальной образности, конкретнее — к первой теме, которая была проэкспонирована, получила развитие (во многих случаях очень активное), либо была сопоставлена или противопоставлена другой теме (конкретному образу). Большинство классических музыкальных форм основано на репризном принципе: таковы простая двухчастная репризная форма, простая трехчастная, сложная трехчастная, сонатное аллегро, отчасти форма рондо.

В хореографии принцип репризы, так же, как все другие, проявляется на разных уровнях. Применительно к классическому экзерсису он действует, прежде всего, на

уровне отдельно взятой комбинации. В заключительной части грамотно построенной комбинации происходит возврат первоначальных элементов, исходного ритма. Этим достигается важная цель: восстановление дыхания и, конечно, ощущение внутренней целостности и единства хореографической конструкции.

В музыке встречаются разные типы репризы: точная, сокращенная, динамическая (т.е. измененная). В хореографии мы встречаемся с теми же явлениями. В движениях у станка используется принцип точной репризы (в подавляющем большинстве случаев — сокращенной). В движениях на середине, особенно в адажио, реприза будет большей частью динамической. При этом достаточно ясно ощущается возврат к первоначальным элементам, которые под влиянием всего предыдущего развития пластического материала претерпевают определенные изменения. Обогащается образная сфера исходного материала в хореографической комбинации. Очень многое здесь зависит от музыки. Педагог должен уметь работать с музыкальным материалом. Известно, что в настоящее время в хореографических училищах все чаще обращаются к классическому музыкальному материалу, составляют хореографические комбинации на основе специально подобранной музыки, так как очень часто самостоятельная импровизация концертмейстера не обеспечивает достаточно высокий художественный уровень. При таком методе работы педагог с самого начала уже имеет своего рода план будущей комбинации (определенное музыкальное произведение). Здесь многое зависит от уровня музыкальной подготовленности педагога, от того, насколько верно он может прочесть содержание предлагаемого сочинения, насколько точно он может проанализировать его структуру, определить расположение кульминации. Одной из основных задач подобной работы следует считать достижение разумного соответствия хореографического и музыкального содержания комбинации. К примеру, сочиняя комбинацию адажио на музыкальное сочинение в трехчастной форме с динамической репризой, хореограф должен учитывать данный тип репризы в музыке и, в свою очередь, отражать эту динамику в хореографическом тексте. Он обновляет хореографическую репризу в зависимости от степени динамизации в музыке. В данном случае нельзя статично повторять начало комбинации. Подобных примеров можно привести очень много.

Помимо общих принципов функционирования музыки и хореографии, о которых шла речь выше (экспозиция, развитие, реприза), можно усмотреть и более конкретные параллели, связанные с определенным типом музыкальной формы. В числе первых, несомненно, должна стоять форма сюиты как наиболее органично связанная с балетным искусством. Главный признак этой формы — контраст — является основой, как ежедневного экзерсиса, так и более законченной его формы — класс-концерта. Причем, если в экзерсисе он проявляется довольно стихийно (так в самой хореографии заложен принцип соединения контрастных движений: быстрых и медленных, плавных и энергичных, силовых, тяжелых и легких, полетных). И так же стихийно отражается в музыке (концертмейстер часто не задумывается об этом), то при сочинении экзаменационного урока (чаще всего он и является класс-концертом) сложный принцип требует осознанного применения, знание техники построения этой формы. Заметим, что в этом случае сложный

принцип наиболее близок к строению сюиты классического танца в балетном спектакле. Основные требования к форме класс-концерта следующие: наличие контраста между соседними номерами (он может быть разным: типовым, ритмическим, метрическим, в музыке-ладовом и т.д.); акцентирование наиболее важных смысловых разделов экзерсиса — прежде всего адажио у станка, на середине, аллегро; а также стилевая общность музыкального материала. В качестве примера класс-концерта можно вспомнить композицию известного музыканта, пианиста, дирижера А. Д. Цейтлина на музыку Шопена, созданную им для хореографического училища и затем с успехом исполнявшуюся на сцене Большого театра.

Нередко в построение экзерсиса мы находим черты рондо. Эта форма, в которой с наибольшей полнотой воплощен принцип репризы и обновления. Опытные педагоги хореографии во многих случаях используют в уроке этот принцип, чаще приходя к нему эмпирическим путем. На современном этапе этот эмпирический опыт должен быть заменен точными знаниями, которым смогут пользоваться все педагоги. То есть единичные явления должны стать общим принципом. Структура рондо в музыке общеизвестна: ее формула — *abacada* и т.д. Есть главное, повторяющаяся тема (рефрен) и контрастные эпизоды, перемежающие проведение главной темы. В классическом экзерсисе можно говорить лишь о рондообразности, но, конечно, не о форме рондо в чистом виде. Каким же образом эти принципы проявляются в уроке? Обычно урок классического танца в школе посвящен всесторонней отработке какого-либо одного типа движений. В процессе урока задействованы однородные элементы, имеющие в различных его разделах разное смысловое значение. Этот элемент технически совершенствуется, эволюционирует в своей законченной форме, но суть его остается, т.е. он остается узнаваемым. Вот эта узнаваемость в процессе возврата и позволяет говорить о рондальности.

Хотелось бы хотя бы в общих чертах обозначить еще одно общее понятие для хореографии и музыки — проявление полифонического начала. В классическом экзерсисе педагог не редко создает комбинации, которые условно можно отождествить с принципами контрастной полифонии. В исполнении той или иной комбинации условно (может быть, деление это будет грубым) можно выделить два пласта: движение рук и движение ног. В то время, как в движениях ног наблюдается острота, резкость, активность, в движениях рук — кантилена, певучесть; руки как бы «поют». Надо сказать, что именно в руках наиболее ярко отражаются стилевые тенденции того или иного периода развития хореографии.

Понятие стиля в искусстве сложно и многозначно, оно вбирает в свою орбиту весьма значительный круг тем и проблем и стиля танца, стиля эпохи, стиля жанра, и стиля художественного направления и т.д.

Думается, в практике работы педагога над воспитанием у учащихся так называемого чувства стиля, необходимо учитывать все эти аспекты. К тому же, изучение балетного стиля той или иной эпохи, стиль определенного хореографа, стиля определенной национальной хореографической школы и другие, должны органично включать в себя и осознание педагогом-хореографом стиля музыки того или иного композитора, его принадлежность к определенному направлению (романтическому, классическому и т.д.), что является необходимым

контрапунктом, своего рода вторым планом, как при сочинении хореографической комбинации, так и в процессе отработки устойчивых навыков учащихся.

Литература

1. Асафьев Б. О балете. М., 1974.
2. Бежар М. Мгновение в жизни другого. Мемуары. М., 1989.
3. Тарасов Н. Классический танец. М., 1981. С.23.
4. Ярмолович Л. Принципы музыкального оформления уроков классического танца. Предисловие. Л., 1968, С. 3.
5. Файер Ю. О себе, о музыке, о балете. М., 1970. С 485.
6. Асафьева Б. «Музыкальная форма как процесс» М., 1930.

Summary

Issues related to the importance of music in ballet. The complex meaning of the relationship between music and choreography, which is related to the purposes of the classical dance composition. General principles for the functioning of music and choreography.

Проблемы профессионального образования балетмейстеров (хореографов)

Хамраева Г.Р.

Народная артистка Республики Узбекистан,
доцент, Орденосец «Шухрат ва Мехнат»,
Педагог Высшей Школы
Национального Танца Хореографии

Уважаемые дамы и господа! Коллеги!

Для меня большая честь выступить сегодня перед таким представительным собранием, поделиться своими размышлениями на указанную тему на примере нашего учебного заведения!

Прежде всего, хочу передать вам искренний привет от педагогического коллектива Ташкентской Государственной Высшей Школы Национального Танца и Хореографии, и пожелание творческой плодотворной работы нашему форуму!

Предмет «Искусство балетмейстера» входит в обязательную программу обучения и хореографов педагогов, и хореографов руководителей творческих коллективов. Изначально это один из основных профилирующих предметов, которому уделено большое внимание в системе высшего хореографического образования.

Наверное, в этой высокой аудитории нет смысла говорить, что же это за профессия – балетмейстер? Каждый из вас, сидящих в этом зале, прекрасно знает какая это трудная и прекрасная профессия. Человек, занимающийся этим видом творчества, должен обладать большими знаниями и определенными качествами, среди которых талант, на мой взгляд – главное. Еще, великий Новерр говорил, что «искусство балета не терпит посредственности».

Можно ли научить человека, одаренного от природы, быть балетмейстером? Вопрос не праздный. Специфика этой профессии предъявляет высокие требования к тому, кто решит посвятить себя этому сложнейшему делу – сочинять танцы, стать композитором танца, как называл это великий русский писатель Н.В.Гоголь. Здесь надо четко понимать, что сегодня талант без знаний, без высокого профессионального умения многого не достигнет. Талант, помноженный на глубокие знания и постоянный труд – вот источник творческого вдохновения.

В нашей Высшей школе процесс обучения искусству балетмейстера делится на теоретическую и практическую части. Основы балетмейстерского мастерства, понятия о законах и правилах сочинения танца – это все в теоретической части. Применение теоретических принципов в процессе работы с артистами – это практическая, весьма важная для будущего балетмейстера, часть работы.

Будущие балетмейстеры обязательно должны знать классический репертуар. Поверьте, и сегодня можно при внимательном изучении, найти много интересного и неожиданного в уже знакомых постановках знаковых балетмейстеров прошлого – Петипа, Иванова, Фокина, Лопухова, Голейзовского, Захарова и др.

Велико значение музыки в развитии балетного театра. Высокопрофессиональный балетмейстер сегодня должен иметь глубокие музыкальные знания, уметь работать с партитурой, иметь хорошую память, безупречный музыкальный вкус. Без этого немислима работа в современном хореографическом коллективе. Кроме всего прочего, балетмейстер, как руководитель творческого коллектива, должен быть еще и психологом, тонким мастером, умеющим разглядеть, сохранить и развить в своих артистах их творческую индивидуальность.

Задача педагога, работающего с будущими балетмейстерами, пробудить интерес не только к сегодняшним процессам, происходящим в хореографическом искусстве, но и заставить их заглянуть в прошлое, обратиться к истокам классического балета. Ведь «чем выше общие знания, тем выше художественный уровень произведений»

будущих звезд хореографического Олимпа. Именно эта мысль прослеживается в творчестве всех выдающихся балетмейстеров прошлого и нынешних творцов.

Каждая отдельная культура, складывающаяся на национальной почве, развивается и совершенствуется, преломляя опыт не только собственного, но и других народов, черпая из достижений мировой культуры. Танцевальная культура узбекского народа в этом контексте не стала исключением.

После обретения государственной независимости, суверенитета узбекский народ, его духовная и художественная культура получили невиданное развитие. Национальное возрождение, восстановление исконно национальных традиций и духовных ценностей, получив новый импульс, стали причиной крупных успехов узбекского национального искусства. Особо хочу отметить, что в области социальной политики, культуры и искусства в нашей стране основной акцент делается на возрождение духовности и нравственности. Путь к этому: «...бережное отношение к культурному наследию народов, сохранение и реставрация уникальных памятников истории, поиск и возвращение в Узбекистан произведений искусства, созданных его народом и являющихся национальным достоянием, познание и приумножение древних и современных культурных ценностей, литературы и искусства» (И.А. Каримов).

Небольшая историческая справка – впервые европейский балет появился в Туркестане в начале XX века. Выдающийся узбекский артист-масхарабоз, танцор, музыкант профессионал Юсуп Кызык Шакарджанов, по приглашению Туркестанского генерал-губернатора в 1908г. выступал в Петербурге перед членами императорской семьи и там же, впервые увидел в Мариинском театре балетный спектакль. Это зрелище потрясло артиста. Ему устроили встречу с артистами балета, где он, по просьбе труппы, продемонстрировал свое искусство, вызвав искреннее восхищение невиданными танцами и высокой, своеобразной техникой исполнения. Юсуп Кызык пригласил в Ташкент группу балерин, которые и выступили перед ташкентской публикой из-за отсутствия специальной сценической площадки в цирке Юпатова.

Можно сказать, что с тех самых пор классическое хореографическое образование в Узбекистане тесно связано с Петербургской-Ленинградской балетной школой. Уже в 1933 году в Первой Республиканской балетной школе в Ташкенте стали работать педагоги, которых рекомендовала А.Я.Ваганова – Е. Обухова, И. Арбатов, В. Губская и др. Мне лично, в другие годы, посчастливилось заниматься у Зинаиды Яковлевны Афанасьевой, ученицы Вагановой. И я могу утверждать, что исполнительская школа Ташкентского хореографического училища всегда была на достойном уровне. В ней четко прослеживались традиции ленинградской балетной школы.

Сегодня Ташкентская Высшая школа хореографии - это образовательный комплекс, обеспечивающий непрерывное обучение в области хореографического искусства, сохраняющий и развивающий наследие выдающихся деятелей танцевального искусства нашей страны. Здесь реализуются образовательные программы разных уровней – специальная школа, хореографический колледж и институт. В прошлом году, по решению правительства РУ, была открыта магистратура. Все направления деятельности Высшей Школы обеспечены

высокопрофессиональными кадрами, среди которых доктора и кандидаты наук, Народные и Заслуженные артисты республики, Заслуженные деятели культуры.

Огромный интерес для молодых балетмейстеров представляет творчество таких самобытных и неординарных балетмейстеров, как английский хореограф бенгальского происхождения Акрам Хан. В Великобритании его считают танцующим гуру, отцом новой духовности. Его эксперименты с классическим индийским танцем катхак и современной хореографией рождают новый стиль танца XXI века.

Я назвала имя Акрам Хана не случайно. Он представитель культуры Индии, духовно близкой нашему народу. Возможно, эксперименты Акрам Хана вдохновят и наших молодых балетмейстеров, которые, кто знает? также талантливо попытаются соединить элементы узбекского «Катта уйна» с классическим балетом. И тогда восточная танцевальная философия в очередной раз приоткроет свои тайны всему миру.

Новое время, в хореографическое искусство пришли новые люди с новыми идеями. Конечно, хотелось бы чаще встречаться и обмениваться опытом с коллегами. На мой взгляд, это было бы полезно всем: и студентам, и педагогам. Проводить мастер-классы с известными балетмейстерами. Этого очень не хватает нашей школе.

Жизнь не стоит на месте. Сегодня так много информации можно получить благодаря интернету, но все же, нет ничего лучше прямого человеческого общения. Заканчивая свое выступление, я хочу пожелать вам, друзья, успехов в работе, творческого полета и здоровья! Оно нам пригодится! Спасибо!

Summary

Congratulatory remarks of a speaker. The report on "The Problems of Professional Education of Ballet-Masters (Choreographers)"

Деятельность Союза Хореографов Казахстана

Накипов Д.Т.

Председатель
Союза Хореографов Казахстана

Уважаемые гости, коллеги, участники международной конференции хореографического искусства!

В данном докладе, изложены этапы становления Союза Хореографов Казахстана, его достижения и те проблемы, которые нам предстоит еще решить. Естественно, не обошлось без ошибок, как субъективного, так и объективного характера, но наш Союз и действует согласно своим возможностям. Да, у нас все еще нет собственного здания, у нас нет финансирования со стороны государства, но мы есть и – это главное. Хочу подчеркнуть, что мы единственный творческий союз,

созданный в период независимости Казахстана, и пережили все трудности переходного этапа вместе с народом и страной. Кстати, мы также единственный союз, который отказался от членских взносов, понимая, что материально артисты балета не могут, особенно в трудные 90-е годы, позволить себе даже маленький взнос. Важно то, что через Союз мы осознаем свое единство и вместе заявляем о себе и своих правах на общественном уровне, как очень значимая часть общей культуры страны.

Итак, СХК, как творческая и общественная организация, создана в 1999г. на 1-ом Учредительном съезде, который прошел в АХУ им. А.Селезнева. В инициативную группу входили всем вам известные деятели балета: Б.Г. Аюханов, Б.М. Джантаев, Э.Д. Мальбеков, Д.Т. Накипов и Г. Талпакова.

В присутствии более 100 человек был принят и утвержден Устав Союза, избрано Правление в составе 11 человек. Председателем Правления СХК большинством голосов избран поэт и хореограф Д. Накипов. В тот же год СХК прошел государственную регистрацию и приступил к уставной деятельности.

Главной задачей СХК на первом этапе была консолидация хореографов, с целью защиты наших профессиональных и социальных прав, а также проведение фестивалей и конференций по творческо-профессиональным вопросам и темам.

На тот момент, и, к сожалению, до сих пор центральной проблемой было восстановление пенсий артистам балета по выслуге лет. Пенсия была отменена решением 1-го съезда народных депутатов, т.е. Парламента РК и закреплена Указом Президента РК. К большому вопросу возврата пенсий мы еще вернемся, а теперь позвольте вкратце изложить факты достигнутого и того, что не удалось реализовать по объективным причинам, в основном, в силу отсутствия материальных средств или административного противодействия.

Итак: среди реализованных программ, творческих проектов и научно-практических конференций, позвольте назвать следующие:

Во-первых: Международный фестиваль балета «Приз Улановой», который прошел трижды: в 1999, 2000 и 2001 гг. за счет спонсорской поддержки. В рамках этих фестивалей мы пригласили труппу «Молодой балет Франции», Академию Русского балета им. А.Вагановой (Сант-Петербург), лауреатов Международного фестиваля «Арабеск» (Пермь), а в качестве почетных гостей В. Васильева, Е. Максимова, Ю. Васюченко (Москва), В. Писарева (Украина), М. Бертье (Франция), Ч. Базарбаева (Кыргызстан). В Гала-концертах этих фестивалей участвовали учащиеся АХУ им. А.Селезнева, звезды нашего отечественного балета, а в организации участвовали известные хореографы, в первую очередь, Б.М. Джантаев, К.М. Мажикеев, У.А. Мирсеидов, Э.Д. Мальбеков, а также ведущие хореографы-педагоги училища и ГАТОБ им. Абая.

Спасибо им за добрую помощь!

Целью этих фестивалей были – учащиеся нашей родной школы балета, методическая помощь педагогам, моральная поддержка молодых солистов и налаживание прямых связей с нашими зарубежными коллегами.

Во-вторых: Союз в те же годы положил традиции проведения гала-концертов в честь «Международного Дня Танца», которые мы посвятили памяти ушедших от нас великих хореографов Бауржана Ешмухамбетова, Булата Джантаева, Карлыгаш

Мурзахановой. Весной этого года, как вы помните, такие акции были посвящены выдающемуся педагогу Улану Мирсеидову, а также всем ныне живым ветеранам нашего балета. Мы считаем такие акции нашей священной обязанностью перед заслугами этих людей и, думается, в них заложен огромный воспитательный потенциал для наших учеников. Пользуясь, случаем, хочется также поблагодарить Министерство культуры и руководство ГАТОБ им. Абая за содействие.

В-третьих: С 2008 года СХК в рамках программы Министерства культуры по проведению общественно-значимых мероприятий реализовал следующие программы:

а) 2008 г. «Международный мастер-класс по классическому танцу» на базе АХУ им. А.Селезнева, с участием ведущих хореографов-педагогов России для учащихся и педагогов нашей школы;

б) 2009 г. «Международные мастер-классы» в рамках Международного фестиваля хореографических училищ и заведений на базе АХУ им. А.Селезнева, в котором приняли участие мастера-хореографы России, Узбекистана, Кыргызстана совместно с нашими отечественными педагогами;

в) 2010 г. Постановка детского балета «Ер-Тостик» для учащихся АХУ им. А.Селезнева (композитор Б. Дальденбай, балетмейстер Г. Адамова) по либретто Д. Накипова. В рамках этого проекта состоялись круглые столы и научная конференция.

г) 2011 г. Постановка детского балета «Орлеу-возрождение» для учащихся АХУ им. А. Селезнева (композитор Е. Кусенов, хореограф М. Кадырова) по либретто Д. Накипова. В тот же год была издана книга «Степь очарованная танцем», посвященная теме «Балет Казахстана в годы независимости». Авторами статей стали наши балетоведы и педагоги. Эта тема была также обсуждена на научно-практической конференции.

д) 2012 г. Постановка детского балета «Маленький волшебник Ерлик-Бака» для учащихся хореографического колледжа Университета искусств в городе Астана (композитор Н. Нуридин, балетмейстеры Г. и Г. Габбасовы) по либретто Д. Накипова. Премьера состоялась 1 декабря 2012 г. в НТОБ им. К. Байсеитовой. В том же году был издан информационный энциклопедический справочник «Хореографы Казахстана», охвативший большую часть истории нашего балета, включая точную хронологию, имена артистов и балетмейстеров, оставивших заметный вклад, а также хронологию всех балетных постановок и имена создателей и исполнителей. Это, несомненно, очень важное событие в нашем хореографическом искусстве, так как мы теперь имеем подтвержденную историко-информационную карту нашего балета. Спасибо составителям книги: А. Мусиновой, А. Садыковой, А. Шанкибаевой и Л. Николаевой за проделанную работу.

Есть еще одна проблема. Это наши балетмейстеры. Казалось бы, у нас есть уже и балетные труппы «Астана-опера» и «Астана-балет», но нигде нет постановок, осуществляемых отечественными балетмейстерами, кроме труппы современного танца, так как «Самрук» и «Габбасовы систерз», которые находятся в бедственном положении, в плане материальной поддержки государства. Наверное, мы предложим Министерству культуры и спорта, свою программу постановки отечественных балетов на среднесрочную перспективу. Ведь очевидно, что после ухода наших

мастеров, таких как Абиров, Райбаев, Тлеубаев мы не имеем достойных преемников, кроме также единичных случаев в лице В.Гончарова и Г. Туткибаевой.

У казахов есть метафора: нет корней, нет и дерева. Речь о педагогике. Возможно, это самая важная проблема. Не секрет, что в нашей великолепной школе, основные главные педагоги давно перешли порог 60-ти лет. Настоящей замены им нет. На то есть причины. Отмена пенсий повлекла за собой проблему ротации. Раньше, пенсионеры по выслуге лет шли в школу со своим бесценным опытом. Теперь этого нет. Во-вторых, второстепенное положение одной из лучших балетных школ мира, т.е. АХУ им. А.Селезнева, в системе Министерства науки и образования стало тормозом к динамике хореообразования.

В-четвертых: Из Послания Президента следует, что для истинного процветания общества недостаточно только материального достатка и социальной устойчивости. Важна духовная опора и развитые культурные ценности. В числе этих ценностей стоит и балет.

Сегодня стоит только удивляться, как в эпоху репрессий, голода, военной катастрофы и разрухи, последовавшей за нею, основатели нашего искусства терпеливо строили здание нашего отечественного балета и хореографического образования. 80 лет труда, лишений, а главное верности балету. Поэтому мы всегда должны быть благодарны старшему поколению, часть которого сегодня находится на Съезде. Спасибо им большое!

Но одной благодарности не достаточно. Мы должны продолжить их дело со всей ответственностью учеников и прямых наследников казахского балета. Можете считать это обращением к молодому поколению, к тем, кто еще танцует. Надо честно сказать – одних дипломов об окончании хореографического высшего образования в нашей Академии искусств не достаточно. Надо работать по специальности и на практике реализовать теоретические знания. Если вы сейчас не начнете заниматься практической педагогикой, то прервется блестящая педагогическая традиция. Кто вас выучил, сделал лауреатами конкурсов? Вы знаете всех в лицо, они сидят среди нас. Надо идти им на смену, надо перенять эстафету и тем сохранить позиции казахстанской школы балета, как одной из лучших в мире. Думается, что слово «надо» артисты балета отлично понимают.

Еще одно в этой связи. У нас нет теоретиков нашего искусства, балетоведов, особенно, молодых. Скажите, кто сохранит на бумаге, в книге, электронных носителях творчество ваших же товарищей, достигших мастерства и получивших международное признание, если не вы сами? Значит тем, кто способен аналитически мыслить, кто умеет положить на слова свои впечатления, дать профессиональную оценку того или иного балетного спектакля, исполнительского стиля артиста надо подумать о том, чтобы идти в балетоведы. А иначе кто сохранит историю нашего балета, а тем более напишет и сохранит современную историю, т.е. ваши достижения, ваши судьбы и трудности, которые вы несомненно испытываете в это сложное время.

В этой связи надо поблагодарить создателей и основателей нашего балетного журнала Ляйлу Мамбетову и Алию Шанкибаеву за их самоотверженный труд. Это очень непросто в наше время тратить свое время, искать деньги, чтобы журнал

«Қазақстан балет әлемі» хоть порой и с перерывами, но все-таки выходил в свет, чтобы люди знали, что есть еще наш «мир балета».

Еще одной нерешенной задачей СХК является стратегическая цель учреждения Национальной Академии хореографического искусства. В настоящий момент мы имеем для этого все основания: наличие великолепной школы АХУ им. А. Селезнева, четыре балетные труппы – в ГАТОБ им. Абая, в «Астана-опера», Театр классического танца Б. Аюханова, труппу «Астана-балет», ансамбли народного танца: «Салтанат», «Алтынай», Театр народного танца «Наз», ансамбль эстрадного танца «Гульдер», труппы современного танца «Самрук», и «Габбасовы систерз» и целый ряд ансамблей в областных центрах. Об общем профессиональном уровне красноречиво свидетельствуют наличие более двухсот лауреатов и дипломантов престижных международных конкурсов и фестивалей. Наши солисты танцуют во многих труппах СНГ, Европы, Азии и США. Учреждение Академии актуально и наличием у нас в стране факультетов хореографии в Академии искусств им. Т. Жургенова, в Казахском Национальном Университете Искусств и в Казахском Женском Педагогическом университете.

Всему этому предшествовало создание по инициативе безвременно ушедшего хореографа-подвижника Булата Михайловича Джантаева, который на базе АХУ им. А. Селезнева основал в 1994 году Высшую школу хореографии, где преподавали наши лучшие хореографы и педагоги. Создание ВШХ можно по праву считать пионером высшего хореографического образования, давшего импульс для создания других факультетов и кафедр хореографии. Идея Академии постоянно продвигалась СХК и, только теперь получило необходимую поддержку, и мы ожидаем, что вскоре выйдет соответствующее решение, и Академия будет провозглашена. Она будет базироваться в Астане и с этой целью там строится целый комплекс. Несомненно, что наличие Академии выведет наш балет на самые передовые позиции в мире.

Түйіндеме

Көрсетілген баяндамада Қазақстан Хореографтар Одағының жеткен жетістіктерімен табыстарын және алда шешуге тура келетін мәселелерді кезеңдермен баяндап қалыптастыру

Summary

This report sets forth the formation stages of the Union of Kazakhstani Choreographers, its achievements, and problems to be resolved.

Процессы развития национального хореографического образования в Казахстане

Ли Л.М.

заместитель директора по УМО
Алматинского хореографического
училища им. А. Селезнева,

Заслуженная артистка РК,
Почетный работник образования РК,
Кавалер ордена «Курмет»

Говорить в такой аудитории как наша, которая в принципе знает то, что может рассказать каждый из нас, очень непросто. Думаю, что задача каждого выступающего внести некую лепту в аналитический подход к тому, что мы знаем, что ценим в мировой культуре балета и в частности, в искусстве балета Казахстана. Я постараюсь обобщить те явления, которые влияли на формирование национальной хореографии и национального образования в Казахстане, наметить моменты, которые сегодня требуют более пристального внимания.

Когда мы говорим «казахстанский балет», «французский балет», «итальянский балет», «русский балет», «датский балет», за всеми этими понятиями у нас встают не знаменитые балетмейстеры, связанными с этими странами, а нечто другое, что можно было бы охарактеризовать, школой балета, особым стилем танца, ее танцовщиками.

Что собой представляет казахская школа балета, что это за явление и какими методиками формировалось национальное хореографическое образование? Чтобы ответить на этот вопрос, не обойтись без краткого экскурса в историю развития русского балета и русского хореографического образования, откуда исходят истоки казахского балетного театра и хореографического образования.

Все мы знаем, что истоки русского балета восходят к середине XVIII века. В XVIII – XIX веках в России уже работали две балетные школы в Санкт – Петербурге и в Москве, где преподавали известные иностранные балетмейстеры и педагоги: Шарль Дидло, Карло Блазис, Артур Сен-Леон, Жюль Перро, Энрико Чекетти и др. Русские были способные и с легкостью воспринимали европейскую науку о танце. Они наполнили технику танца своей выразительной пластикой, идущей от внутреннего эмоционального чувства. Русские танцовщики и танцовщицы ярко заявили о себе. [1.1с.10]

XIX век в истории балета знаменателен приездом в Россию Мариуса Петипа, представителя французской школы. Именно его гению в содружестве с гением Петра Чайковского было дано создать непревзойденные образцы балетов классического наследия. Значение М.Петипа в истории русского балета, да не только русского - для мирового балета, невозможно переоценить. Классическое наследие – это фундаментальная база классического танца, его подлинная школа. На балетах классического наследия формировалась и крепла русская школа балета. [1.2с.12]

XX век в мире искусства прошел под знаком русского балета. В начале века Русские сезоны С.Дягилева всколыхнули не только Европу, но и весь мир совершенно новыми балетами и его исполнителями.

Позже, в 30-60-х годах советского периода, так называемый «железный занавес» изолировал русский балет от мирового культурного сообщества. Но именно в этот период балет переживает процесс интенсивного развития. Формируется советская русская школа хореографического образования. Основной дисциплиной был и остается классический танец, изучение которого уже

происходит не хаотично, а по строгой методике и ясной системе с её особенностями, называемой методом А.Вагановой. Советский период русского балета способствовал и созданию балетных школ, балетных трупп в крупных городах и союзных республиках: Пермь, Новосибирск, Алма - Ата, Фрунзе, Улан-Уде, Баку и др.

Почему в национальном танцевальном искусстве главенствующее место занял классический танец?

Мне понравилось определение В.Уральской, главного редактора журнала «Балет», прозвучавшего на Международной конференции в Москве, где я участвовала с докладом от Казахстана.

«Классический танец – это некая система, но возникла эта система не как природное явление того или иного народа. Само возникновение классического танца – это интеграционный процесс. Поэтому сегодня, как и в начале своего зарождения, он представляет открытую систему. В этом есть множество преимуществ. Это возможность его развития. Это предоставляет право каждому народу найти то, что влияет на его мироощущение, что возникло в генофонде того или иного народа».

[2.1с.18]

На мой взгляд, это определение наиболее точно характеризует появление балетного искусства в Казахстане, где на тот период не было отправной точки для классического танца и возникла школа, которая сегодня называется Алматинское хореографическое училище им. А.В.Селезнева. Летопись, которого исчисляется периодами 80-летнего пути, охарактеризованных достижениями кропотливого труда и таланта нескольких поколений педагогов в подготовке и воспитании исполнителей хореографического искусства Казахстана. Главное заслуга педагогического коллектива училища: первое - сохранение и развитие традиций школы классического танца, второе - сохранение и развитие преемственности поколений.

В 1934 году с приездом в Алма-Ату балетмейстера из Москвы А.Александрова восходит начало привития самостоятельному коллективу навыки профессионализма. Понимая, что будущее национального балета зависит от подготовки для него кадров, он принимает активное участие в организации учебного процесса и первых наборов учащихся для музыкально - хореографической школы. Когда нет еще учебных программ, им закладывается основная дисциплина – классический танец. Помимо систематических уроков классического танца, вводятся характерный танец, ритмика и фортепиано. Выросла плеяда замечательных мастеров народного танца из числа его учеников: неповторимая Ш. Жиенкулова, Н. Тапалова, К. Карабалинова, Г. Измайлов, Х. Байзаков и другие.

[1.1стр.47]

В 1937 году А. Александрова сменяет А.Селезнев, приехавший в Алма-Ату ведущим солистом Казахского театра оперы и балета. Параллельно с работой в театре, он начинает педагогическую деятельность. Влюбившись в педагогику, оставляет сцену и становится на долгие годы неутомимым пропагандистом классического танца, посвятивший всего себя воспитанию национальных кадров, подготовивший 17 выпусков. [1.2с.161]

Его ученики, всем нам известные прославленные имена казахского балета: Д. Абиров, Р. Тажиева, Л. Таганов, Г. Акжанов, С. Кушербаева, С. Тулусанова, З. Райбаев, А. Асылмуратов, И. Манская, Э. Мальбеков и многие другие, создали основание классического национального искусства Казахстана. [1.2 с.161]

Самые перспективные и талантливые из них, после окончания училища, направлялись учиться в хореографические училища Ленинграда и Москвы, которые являлись единой «кровеносной системой» функционирования всего советского балета и также казахского балетного театра.

Казахстанские посланники, получив широкие знания из рук известных русских педагогов, возвращались на Родину, продолжали успешно, ярко свою творческую деятельность в балетной труппе театра оперы и балета, ныне ГАТОБ им. Абая. Так постепенно, но целенаправленно формировалась казахская исполнительская школа.

Вопрос о кадрах, о профессиональном образовании артистов балета, педагогов хореографии ставился в республике неоднократно. В послевоенные годы были приняты кардинальные меры к отправке групп одаренных детей, педагогов, балетмейстеров в хореографические училища и в высшие вузы. В этот период плодотворная деятельность кафедр хореографии ГИТИСа и Ленинградской консерватории в воспитании нескольких поколений талантливых посланников из союзных республик: Д. Абиров, З. Райбаев, Б. Аюханов, Э. Усин, М. Тлеубаев, Ж. Байдаралин, Г. Адамова из Казахстана, создали свой национальный классический и современный балет.

В 1962 году, после окончания педагогического отделения ГИТИСа, возвращаются первые профессиональные педагоги К. Жакипова, С. Наурызбаева, Р. Курпешева и начинают преподавать в АХУ, где на протяжении нескольких десятков лет своей педагогической деятельности заложили крепкую методическую базу по младшим и средним классам классического танца. Также внесли методику преподавания историко-бытового танца, получив знания из рук самой Т.Рождественской. Их огромная заслуга в развитии школы национальной хореографии не только в внедрении методики из «первых рук», но не менее важным является привитие своим ученикам помимо знаний, умений, трудолюбия, чувства высокой преданности и любви к балетному искусству. Их ученики, к которым отношусь я и мои коллеги, приняв профессиональную эстафету, самым бережным образом продолжают служить на благо развития и совершенствования школы классического танца в Казахстане.

В 1963 году с назначением директором училища Шары Жиенкуловой, открывается народное отделение и дисциплина Казахский танец выделяется в самостоятельный предмет. Среди 1-го выпуска народного отделения наш ведущий педагог Бейсенова Кайникамаль, ученица Шары-апай, становится ревностным продолжателем развития казахского танца. Она разрабатывает учебную программу по казахскому танцу. Родной национальный танец получает профессиональное методическое развитие. Отечественные хореографы Д. Абиров, З. Райбаев, Б. Аюханов поставят казахский танец с каблуков на пуанты, обогатив национальную хореографию самобытной пластикой рук и корпуса в сочетании с техникой классического танца.

В 1976 году с приходом в школу примы – балерины ГАТОБ им. Абая С. Кушербаевой, начинается новая эра профессионального развития методики преподавания специальных дисциплин уже в комплексе с общепрофессиональными и общеобразовательными дисциплинами по воспитанию конкурентоспособного современного артиста балета. Формируется и растет преподавательский состав из корифеев балета ГАТОБ им. Абая, с большим профессиональным сценическим опытом, а главное, во время вышедших на пенсию – это в 38-39 лет. Забота о педагогических кадрах, С. Кушербаева отправляет на 2-х годичные, педагогические курсы в Москву, Ф. Койгельдинову, М. Тиранову, позже С. Медеубаеву, А. Алишеву, Г. Ашимову. Особенно в этот период не прекращается поток и приглашенных опытных педагогов из российских школ для взаимообмена педагогическим опытом. Г. Ашимова, после окончания курсов, начитывает лекции Коленченко Л.А., Золотовой Н.В. по методике классического танца своим коллегам. Растет профессиональный потенциал школы, начинаются успехи их воспитанников.

В 70-90 годах прошлого века балетная труппа ГАТОБ начинает восхождение своего очередного взлета. В труппу вливаются новые кадры, воспитанные в хореографических училищах Москвы, Ленинграда. Состав труппы состоит из выпускников, выше названных российских школ и выпускников отечественной школы балета. В труппе происходит слияние трех исполнительских школ. На сцене блистают Р. Бапов, Р. Байсеитова, Э. Мальбеков, З. Кастеева, Л.Рудакова, А.Медведев, Д. Накипов, И. Гуляева, К. Мажикеев, М.Кадырова, Л.Ли, У. Мирсеидов, позже Г. Туткибаева, Г. Алиева, А. Буркитбаев, А. Бестембаев и многие другие. Почему надо озвучить эти имена? Эта плеяда артистов балета Казахстана, которая составляет профессиональный, академический, интеллектуальный пласт истории национальной хореографии Казахстана XX столетия. Обращая взгляд в современность хореографического бытия, только на примере нашего учебного заведения, видны плоды духовного и мастерского потенциала вышеназванных имен, но уже в педагогике.

В 1993 году директором училища Б.Джантаевым создается «Высшая школа хореографии» на базе АХУ им. А.В.Селезнева, куда поступают и успешно заканчивают 10 педагогов училища: Л. Ли, Г. Ашимова, Г. Бейсенова, Н. Гончарова, У. Мирсеидов, Б. Сулеева, А. Алишева, В. Курмашева, М. Тукеев, С.Медеубаева. Мы были первым выпуском педагогов кафедры хореографии КазНАИ им. Т. Жургенова, первыми педагогами хореографии, получившими высшее образование у себя в стране. Это был незабываемый период для каждого из нас: уча – учились. На всю жизнь осталась благодарность нашим педагогам: Д.Т. Абинову, К.М. Жакиповой, Р.М. Курпешевой, С.А.Наурызбаевой, Л.А.Жуйковой, Х.А. Сагатовой, Э. Г. Есыревой, А.С. Ивкову, Э.Д. Мальбекову, К.Н. Андосову - декану факультета, О.Б. Шубладзе, Э.А. Усину, и конечно Булату Михайловичу Джантаеву. Вместе со знаниями, которые были нам необходимы для широты мировоззрения, знаний по теории и методике преподавания, мы получили мощный заряд самоотверженного труда, человеческой доброты и долголетия любви к педагогике.

Уникальность и своего рода неповторимость нашего училища в мировом балетном пространстве в том, что оно состоялось в синтезе двух великих русских школ: Московской и Питерской, и влияния казахского народного танца. В училище

работали и работают педагоги, получившие хореографическое образование в обеих школах, заимствовали методика преподавания и программы обучения, как у Петербургской, так и Московской школы. С учетом физических профессиональных данных и специфичности пропорций телосложения нашего региона, педагоги по классическому танцу находят нестандартные педагогические решения в процессе обучения. На просмотрах классов мы обсуждаем, спорим, отстаиваем свою приверженность к московской или ленинградской школам, но наши методисты Л. Макарецва, Г. Ашимова, Н. Абдуллина и руководители подразделений, настойчиво ведут свою работу по определению методических ориентиров. В напряженной творческой работе, используя современное информационное пространство, закрепились знания методики, наработаны собственные методы и технологии. Приобретая новые знания, мы не теряем основные каноны методических требований к воспитанию будущих артистов балета.

Профессиональные достижения наших учеников окрыляют своих педагогов и подтверждают конкурентоспособность Алматинского хореографического училища имени А.В.Селезнева.

В течение 20 - 25 лет преподавательским составом училища подготовлено более двухсот Лауреатов и Дипломантов различных Международных конкурсов артистов балета, Международных конкурсов хореографических учебных заведений, достойно выдерживают профессиональные требования известных балетных трупп театров мирового балетного пространства, получая контракт на работу. [3.1, с.1]

Гордость нашей школы в разные времена: Прима-балерина Большого театра России – Н. Грачева, Прима-балерина европейских театров Вены и Цюриха – А. Таныкпаева, Прима-балерина Красноярского театра - Н. Чеховская, Премьер Казанского театра - Н. Канетов, Премьер Будапештского театра - А. Богов, Премьер ГАТОБ им. АБАЯ – Д. Сушков, ведущие артисты балета: Л. Альпиева, А. Бекетаева, С. Кауков, Д. Чинибаев, Д. Табылды, Р. Савденов, С. Рахмедова, А. Суродеева, Г. Курбанова, Ю. Моисеева, А. Закан, Ж. Тукеева, А. Губанова, А. Рустемова, Г. Курмангажаева, М. Онербаева, Т. Гатауов Г. Усина, Ж. Усин, А. Аскарлов, Б. Адамжан. Обладатели Grand-prix- М. Назаргожаев, Б. Жанбурчинова, А. Диканбаева, А. Тохтар, А. Нурсеитова, Н. Жусупова, и др.

За каждым учеником стоит имя его педагога: С.Кушербаева, У.А. Мирсеидов, Е. Ахметшин, И.Н. Гуляева, Э.Д. Мальбеков, Л. Щербакова, Э.А. Усин, Р.И. Унгарова, Б.Т. Сулеева, А.Н. Медведев, С.Ж. Косманов, М.Ш. М.Ш. Кадырова, А.Г. Буркитбаев, Л.М. Ли, Г.Ж. Алиева, Г.А. Ашимова, Л.В. Макарецва, О.Д. Воеводина, К.Н. Бейсенова, А.А. Акбарова, З.Г. Аубакирова С.А.У. Бестембаев и др., с неопределимым вкладом педагогов по младшим классам, закладывающих профессиональную базу: С.А. Наурызбаева, К.М. Жакипова, Н.С. Абдулина, О.Б. Шубладзе, С.М. Медеубаева, Р.А. Лукомской, Г.А. Ашимова, Л.В. Макарецва.

Каждый год в течение 80-ти лет хореографическое училище обеспечивает непрерывность поколений артистов балета академических театров Алматы, Астаны, и других творческих коллективов.

В целях осмысления современных процессов, происходящих в национальном образовании нашего государства, развития новых подходов в совершенствовании учебно-методической работы, понимание необходимости развития научно-

исследовательской деятельности преподавателей и учащихся АХУ им. А.В.Селезнева в 2011 году директором Мурзахановой К.И. было создано новое структурное подразделение Учебно-методическое объединение (УМО) отделений специальных, общепрофессиональных и общеобразовательных дисциплин. Началась работа по исследованию и обобщению профессиональной деятельности АХУ. Одним из достижений УМО является четкое понимание своего места в общем устройстве жизнедеятельности нашего училища. Главное – необходимость дальнейшей работы УМО в тесном взаимодействии с другими объединениями, по укреплению и улучшению качества учебно-воспитательного, учебно- методического и творчества в национальном хореографическом образовании, целью которого является создание на базе нашего училища центра по повышению квалификации педагогических кадров и координационного методического совета. И это - одна из основных задач нашей конференции.

Экономический кризис, охвативший сейчас весь мир, является одновременно и духовным кризисом. Талантливые хореографы есть и у нас, и во многих странах мира. Но великих явлений, имеющих общечеловеческое значение и определяющих новые пути развития балетного театра, что-то не видно. С этой цитатой из доклада доктора искусствоведения В.И. Ванслова нельзя не согласиться. [2.2 стр17]

В общих сложившихся условиях, мне думается, что перед хореографическим искусством нашей страны стоят две важные задачи: во-первых - сохранение традиций национальной культуры, запечатленных в достижениях хореографического, музыкального и других видах искусств Казахстана, во-вторых - повышение статуса хореографического образования достойной казахстанской национальной школы, обеспечивающий высокий уровень отечественного танцевального искусства.

Пути решения этих задач разнообразны и сложны. Нужны творческие дискуссии и объединение усилий деятелей хореографии всех профилей и государственных решений определенных сложившихся проблем. Наша конференция – одна из ступенек на этом пути.

Успехов и удачи нам...

Литература

1. Балетное искусство Казахстана Л.П.Сарынова
2. Сборник тезисов Международной конференции «Русский балет как мировой феномен в современном культурном процессе» Россия, Москва
3. Степь, очарованная танцем... Эссе и очерки / Д. Накипов 2011г.

Түйіндеме

Мақалада қарастырылған сұрақтар Ұлттық хореографиялық білімнің бастау алып қалыптасуы, мәнмәтінінде А.В.Селезнев атындағы Алматы хореография

училищесінің дамуы және қалыптасу тарихы. Қарастырылған сұрақтары Ұлттық хореографиялық педагогикасы, Қазақстандағы әдістемелер, оның ұлттық нышандары. Мәнмәтінде А.В.Селезнев атындағы АХУ бітіруші түлектерінің кәсіби жетістіктері.

Summary

This article deals with the formation origins of the national choreography education in the context of the generation and development history of the Almaty Choreography School named after A.V. Seleznyov, which celebrated its 80th anniversary in 2014. It covers the issues related to the national choreographic pedagogy and methodology in Kazakhstan, its national features in the context of the professional achievements of graduates of the Almaty Choreography School named after A.V. Seleznyov.

Егеменді елде хореография өнерінен жоғары білім алған алғашқы түлектер

Ізім Т.О.

ҚР-нің еңбек сіңірген артисі,
өнертану кандидаты,
ҚазҰӨУ-нің профессоры

XX ғасырдың 90-жылдарына дейін хореография өнерінен жоғары білімді мамандар дайындауда орталық болып келген Ресейдің Мәскеу және Ленинград қалаларына талантты жастарды оқуға жіберу үрдісі қалыптасқаны белгілі. Осы олқылықтың орнын толтыру мақсатында 1994 жылы Алматы хореография училищесі жанынан «Хореография жоғары мектебі» ашылды.

Осы мектепті ашуда сол кездерде училищені басқарып отырған Джантаев Болат Михайлович, Аюханов Болат Ғазизович мұрындық болғаны мәлім. Бұл мектеп кейін театр және кино өнері институтында хореография факультетін ашуға негіз болды.

Қазақстан би өнерінің майталмандары – Дәурен Әбіров, Сара Көшербаева, Қуаныш Жакипова, Светлана Наурызбаева, Ольга Шубладзе, Елдос Усин, Қадырқұл Андосов, Людмила Жуйкова сынды оқытушылар осы білім ордасында еңбек ете бастады. Әрине, олардың барлығының да атқарып жүрген қызметтері болды, дегенмен, осы өздері туып өскен еліне жоғары білімді мамандар дайындауға белсене кіріскендері сөзсіз.

Қ.Жакипова «Тарихи-тұрмыстық бидің» қыр-сырын ұғындырса, Е.Усин «Классикалық биді» оқып, түсінуге басшылық жасап, С.Көшербаева классикалық би мұрасымен таныстырды.

Бұл оқытушылардың барлығы дерлік Мәскеу, Ленинград қалаларында білім алған, өз білімдерін кейінгі ұрпаққа беруде жемісті еңбек еткен жандар болды. Кейін

курс қабылдаған Зауырбек Райбаев, Ментай Тлеубаев осылардың қатарында еңбек етті.

Бұл мектепті ашу арқылы сахналық шығармашылығын тамамдап, училищеде сабақ беріп жүрген ұстаздарға білімдерін жетілдіруге жол ашылды. Сонымен қатар елге танымал бишілер мен би қоюшылардың да білімдерін жетілдіруге мүмкіндік туды. Қ.Қожамьяров атындағы Мемлекеттік Республикалық ұйғыр музыкалы-комедиялық театрының бас балетмейстері қызметін көп жылдан бері атқарып жүрген ҚР еңбек сіңірген артисі, белгілі биші Гүльнара Саитова, сол жылдары Мемлекеттік Республикалық корей музыкалы-комедиялық театрының бас балетмейстері қызметін атқарып жүрген Лариса Ким, апалы-сіңілі Гүльнара және Гүльмира Габбасовалар, жас биші Лейла Альпиева мен осы жолдардың авторы режиссер мамандығына оқуға түскен болатын. Бұл Болат Аюхановтың қабылдаған алғашқы курсы.

Бұл курстың білім алу барысында Б. Аюханов басқарып отырған Мемлекеттік академиялық классикалық би театрының труппасымен тығыз шығармашылық байланысы білім алушылардың өсу жолына көп септігін тигізгені сөзсіз. Хореография өнерінің майталманы Б.Аюханов барынша сабақты осы ұжымның шығармашылығымен тығыз байланыста өткізетін. Соның арқасында курс студенттері өз қойылымдарын осы ұжымда іске асырып отырды. Б.Аюханов белгілі балетмейстер ретінде бар жиған тәжірибесінің арқасында курс студенттерінің еркін жұмыс істеуіне мол мүмкіндік беретін. Әр бір қойылған хореографиялық композицияны сабақта талқылап, барлық курс студенттері ойларын ортаға салып, талдау жасап отырды.

Өмір ағып жатқан өзен секілді жылжып өтіп жатты, осы алғашқы алты қыз бүгінгі күні келесі ұрпаққа білім беруде жемісті еңбек етіп жүр. Л.Альпиева шет елде өз мектебін ашып, ұстаздық жолда жүрсе, Гүльмира және Гүльнар Габбасовалар өз театрын ашып Қазақстанда хореография өнерінің жаңа заманауи үлгісін насихаттап жүрген жандар. Л. Ким өзі білім алған Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясында кафедра меңгеріп жүр. Сонымен қатар Республика деңгейінде өтіп жатқан барлық іс-шараларды өткізуде режиссерлік жұмыстар атқарады.

Әрине, осы курс түлектерін сөз еткенде XX ғасырдың аяғы мен XXI ғасырдың басында өз өнерімен биік шыңнан көрінген Лейла Альпиева шығармашылығын атамай өте алмайтынымыз белгілі.

ҚР еңбек сіңірген артисі, тәуелсіз «Тарлан» сыйлығының иегері Л.Альпиеваның орындаушылық өнері Республика шекарасынан асып Еуропада белгілі болған биші. Оның Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрында орындаған партиялары көрерменнің есінде ұзақ сақталып қалғаны сөзсіз. «Дон-Кихот» балетіндегі Китри, «Жизельдегі» Жизель, «Фрески» Шахмат, «Щелкунчик» Маша, «Ұйқыдағы ару» Аврора, «Легенда о любви» Шырын, «Силфида» Сильфида, «Спартак» Эгина - міне Л.Альпиева сомдаған образдар. Қазақтың кішкентай ғана қызының бойында осындай сүбелі образдарды шебер жеткізумен қатар хореографиялық орындауындағы техникалық тазалығы көрерменін керемет әсерге бөлейтін. Сондықтан болар биші жұмыс істеген кезеңде

театрға Л.Альпиеваның биін көру үшін ғана келетін өз көрермендері болғаны да шындық.

Г. Саитова мен Т.Ізім білімдерін жалғастыру мақсатында М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтынд, белгілі театр сыншысы өнертану ғылымыдарының докторы Бағыбек Құндақбайұлының басшылығымен бес жыл ізденуші ретінде білім алып, кандидаттық диссертация қорғады. Қазір Г.Саитова Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының профессоры, осы оқу орынында оқытушылық қызмет атқарса, Т.Ізім Қазақ Ұлттық өнер университетінің профессоры, кафедра меңгерушісі қызметін атқарып жүр. Көп жылғы оқытушылық қызметі ескеріліп, «БІ. Алтынсарин» төсбелгісімен марапатталған ұстаз.

Г.Ю.Саитова Қазақстан өнертану ғылымына сүбелі үлес қосып жүрген ғалым. Оның «Восточный танец» О.Б.Шубладземен бірге (2007ж.), «Уйгурский танец: Истоки. Традиции. Сценическое воплощение» (2011ж.), «Теория и методика преподавания восточного танца» (2013ж.) атты еңбектері Шығыс халықтарының би өнерін оқып-үйренуде республиканың барлық оқу орындарында қолданысқа енді.

Сол сияқты Т.О. Ізім де «Уақыт және би өнері» (2008ж.), «Өркені өскен би өнері» (2009ж.), «Мемлекеттік «Алтынай» би ансамблі» (2010ж.), «Қазақ биін оқытудың теориясы мен әдістемесі» А. Кульбековамен бірге (2012ж.) еңбектерінің авторы.

Әрине бұл қыздар балетмейстер мамандығын меңгергендіктен Республиканың шығармашылық ұжымдарында хореографиялық композициялар да қойып жүргендері белгілі. Г.Саитова өзі өмірін арнаған театрымен, Т.Ізім Астан қаласы филармониясының «Шалқыма» би ансамблімен тығыз шығармашылық байланыста еңбек етіп жүр.

Осындай азды-көпті табыстарға жол ашқан оқу орнына, осы оқу орнын ашуда еңбек еткен бүгінгі күні арамызда жоқ Болат Джантаевқа, білім берген ұстаздарға деген ризашылығымыз мол, алғысымыз шексіз.

Аннотация

Статья о мастерской народного артиста, профессора Б.Г. Аюханова. О его первых ласточках-выпускниках факультета «Хореография» кафедры «Режиссура хореографии».

Summary

The article about the class of B.G. Ayukhanov, the People's Artist, professor. About his first graduates of the Choreography Faculty under the Choreography Direction Department.

СЕКЦИЯ 1. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

**Формирование профессиональных качеств педагога вуза
(из опыта высшей школы Казахстана)**

Николаева Л. А.
к.п.н., ст. преподаватель
кафедры «Хореография»
КазГосЖенПУ

Современные требования образовательного процесса в системе вузовской подготовки в Республике Казахстан, к качеству воспитания педагогов новой формации, подводят к переосмыслению традиционных форм преподавания учебных дисциплин.

Подготовка высококвалифицированных и конкурентоспособных кадров в условиях казахстанских ВУЗов требуют новых подходов к организации учебного процесса по подготовке молодых педагогов. При этом следует отметить, что сам по себе такой образовательный процесс в нашей стране является ещё не сформировавшимся, а значит, потенциально развивающимся.

В этой связи более тщательной проработки требует проблема подготовки будущего учителя, так как именно от него во многом зависят процессы формирования, развития и определения личности студента. Эти задачи может решить лишь компетентный специалист, который сам является образцом высокой культуры, широко и разносторонне образован, нацелен на саморазвитие, способен к творческому осмыслению социокультурных явлений и практическую реализацию личностных качеств в учебно-воспитательной деятельности[1,35]. Поэтому формирование профессионально значимых качеств педагога казахстанской высшей школы определяется педагогической направленностью вузовских курсов повышения квалификации, с поэтапным использованием основных и интерактивных методов обучения и воспитания на основе нацеленности на постоянное совершенствование, усиление междисциплинарных связей, а также включённости в процесс непрерывной педагогической практики.

Рассмотрим, какие способы и средства можно применить для выработки наиболее эффективной педагогической деятельности и воспитания в ВУЗах Казахстана грамотных и высококвалифицированных специалистов.

Для того, чтобы улучшить систему воспитания молодых педагогов, необходимо разработать правильную методику формирования профессионально значимых качеств. С этой целью прежде всего следует провести анализ сложившегося состояния вузовской педагогической подготовки студентов. А он свидетельствует о том, что многие будущие учителя, проходя педагогическую практику, хотя и опираются на готовые методические рекомендации, учебные программы, но при этом слабо оперируют методами и приёмами в различных педагогических ситуациях реального учебно-воспитательного процесса[2,106]. Кроме того, наши студенты недостаточно ориентируются в решении новых профессиональных проблем, затрудняются осуществить в своих действиях альтернативные творческие подходы и способы профессионально-педагогической деятельности. Это в значительной мере обусловлено тем, что творческие умения и навыки не получают должного развития в системе подготовки молодых учителей. А это, в свою очередь, говорит о том, что имеет место недооценка передового педагогического опыта, как мирового, так и отечественного[3,87].

Поэтому, формируя у казахстанских студентов стремление к саморазвитию, самосовершенствованию, необходимо создавать такие ситуации, при которых они как можно раньше и глубже осмысливали бы личное отношение к тем или иным педагогическим методам и принципам, обосновывали собственное мнение по тому

или иному вопросу, определяли первоочередные задачи и проблемы учебного процесса.

Таким образом, рассматривая целью обучения молодых педагогов в ВУЗах Казахстана формирование у них профессионально значимых качеств, необходимо прежде всего развивать у них творческую инициативу, самостоятельность творчества, умение не только использовать основные психолого-педагогические механизмы учебно-воспитательного процесса, но также проявлять собственную творческую деятельность, субъективную новизну мыслей, позиций, отношений, позволяющих предвидеть, прогнозировать, выдвигать предположения, осуществлять выбор альтернатив, моделирование и т.д. В результате будет складываться планомерная система подготовки будущих педагогов как процесс создания творческой личности, умеющей грамотно и профессионально использовать полученные знания и навыки на практике. Подводя итоги вышесказанного, можно сделать следующие выводы:

1. Профессионально значимые качества будущего педагога Высшей школы Казахстана базируются на тех социально-профессиональных системах, которые необходимы ему для творческого саморазвития. Наиболее важными функциями, на наш взгляд, являются следующие:

- коммуникативная – система внутренних ресурсов, необходимых для построения эффективной коммуникации в определённом кругу ситуаций межличностного взаимодействия;

- общекультурная – уровень образованности, достаточной для самообразования и самостоятельного решения возникающих при этом познавательных проблем и определения своей позиции;

- профессиональная – владение необходимой суммой знаний, умений, навыков, определяющих формирование всех компонентов педагогической деятельности, педагогического общения и личности педагога как носителя определённых ценностей, идеалов и педагогического сознания;

- важное значение также имеет способность к межнациональному общению, так как Казахстан – многонациональное государство, и по праву гордится своими завоеваниями в области грамотного межнационального общения. В этой связи будущий педагог Высшей школы Казахстана должен учитывать особенности студентов разных наций и культур.

2. Формирование профессионально значимых качеств педагога казахстанского ВУЗа мы рассматриваем как творческий процесс, при этом сама подготовка учителя к педагогической деятельности включает в себя три обязательных компонента – мотивационный, содержательный, процессуальный [4,61].

- мотивационный компонент состоит из таких показателей, как потребность в педагогической деятельности, достаточный уровень развития чувств, вкусов, идеалов, устойчивость мировоззренческих позиций.

- содержательный включает в себя педагогические способности, умение учиться, овладевать методикой преподавания своего предмета, эстетикой речи, внешнего вида, поведения, эмоциональной культурой.

- процессуальный заключается в грамотном, профессиональном внедрении полученных знаний, умений, навыков в своей практической педагогической

деятельности. Это, в свою очередь, активизирует творческий поиск в педагогическом процессе, сформирует умение провести эксперимент, обобщить накопленный опыт и создать новые методики обучения.

3. Для эффективного формирования профессионально значимых качеств будущего преподавателя ВУЗа Казахстана необходимо:

1. Дальнейшее совершенствование учебно-воспитательного процесса ВУЗа, внедрения в него активных методов обучения и воспитания.

2. Взаимообучение: должна существовать обратная связь – педагог-студент.

3. Сочетание комплексного, системного и личностного подхода к формированию личности будущего педагога.

4. Эффективное использование в целостном педагогическом процессе ВУЗа активных методов обучения – моделирование, микропреподавание, тренинги, деловые игры.

5. Усиление междисциплинарных связей со спецдисциплинами и включения в учебный процесс непрерывной педагогической практики.

6. Шире вовлекать будущих педагогов в научно-исследовательскую работу, используя полученный во время педагогической практики опыт работы с учащимися.

Таким образом, процесс формирования профессионально значимых качеств будущих казахстанских педагогов проводится поэтапно, с учётом всего изученного материала, с использованием всей системы научных и практических методов, в их наилучшем взаимодействии. Только в таком случае обучение будет наиболее полноценным и успешным, а ВУЗы Казахстана получат грамотных, высокопрофессиональных специалистов в области педагогики и образования.

Литература

1. Пономарёв Я. А. «Психология творчества и педагогика» - М., 1976.
2. Захаров Р. В. «Страницы педагогического опыта» - М., Искусство, 1983
3. Беспалько В. П. «Слагаемые педагогической технологии» - М., 1983.
4. Васильев В. С. «Заглядывая в будущее» - М., ГИТИС, 1988.

Түйіндеме

Қазақстандағы Жоғарғы оқу орындарында сауатты және жоғарбілікті мамандарды тәрбиелеумен қатар педагогикалық іскерлігінің тәсілдері және қаражатының жобасын жасаудағы қолдану тиімділігі жөнінде қарастырылды.

Summary

It deals with the ways and means applied to work out the most effective pedagogical activities and educate competent and highly qualified professionals in universities of Kazakhstan.

В учебном процессе хореографических факультетов вузов РК активно используется весь арсенал методической и искусствоведческой литературы, прямым или косвенным образом связанный с хореографическим искусством. Вместе с тем, в большинстве своем авторами и разработчиками специальной и методической литературы являются специалисты постсоветского пространства, среди которых меньшее количество приходится на казахстанских авторов. В основном это выдающиеся исполнители, опытные педагоги-методисты бывшего СССР (А.Ваганова, Н.Базарова, В.Мей, А.Мессерер, С.Головкина, Н.Тарасов, К.Голейзовский, Р.Захаров, Т.Ткаченко, Е.Валукин, М.Васильева-Рождественская, В.Костровицкая, В.Красовская, Т.Устинова, Г.Гусев и многие другие).

Анализ современного состояния методической базы показал, что на данном этапе отдельные методические материалы, разработанные хореографами и ведущими специалистами СНГ по дисциплинам специального цикла высшего хореографического образования, содержат новые технологии подготовки хореографов в вузах. Среди таких работ особенно следует отметить учебники российских специалистов Г.П.Гусева (по народно-сценическому танцу), М.Е.Валукина (по мужскому классическому танцу), учебное пособие авторского коллектива кафедры хореографического искусства СПбГУП под редакцией нар.арт РФ Ю.И.Громова, методические рекомендации молодого исследователя А.А.Алферова по использованию в учебном процессе цифровой техники и видеометодов и др.

Необходимо помнить, что хореографическая педагогика как наука образовалась не так давно, и поэтому пробелы, а также нехватка методической, специальной литературы, информационно-методическое обеспечение учебных циклов ощущается очень остро.

Открытие хореографических факультетов и специализированных кафедр в Казахстане датируются 90-ми годами прошлого столетия. 20-25 лет для создания и развития методологии, методической базы это небольшой отрезок времени. Такие фундаментальные дисциплины, как классический танец, народно-сценический танец, историко-бытовой танец, дуэтно-сценический танец оснащены литературой и методическими материалами вышеназванных авторов и являются методологической основой в обучении артистов балета, педагогов-хореографов, режиссеров-балетмейстеров.

Однако, развивая национальные традиции во всех отраслях жизнедеятельности современного общества сегодня необходимо обратить внимание и нацелить методическую работу на развитие научно-методической базы отечественного танцевального искусства и хореографического образования во всех его аспектах: балет, народная хореография, современные направления хореографического искусства, режиссура, балетмейстерское искусство.

Сегодня необходимо отметить, что казахстанские специалисты-хореографы, опытные педагоги, методисты проделали масштабную работу по созданию методической базы хореографических специальностей. Ведь совсем недавно можно было пересчитать учебные пособия и учебники на пальцах. Очевидно, существует здоровая конкуренция среди вузов, специализированных средних специальных заведений, хореографических коллективов, театров. А это значит, что в республике процесс становления и развития научно- методической базы хореографических специальностей продолжается и набирает свои обороты.

Если раньше это были методические материалы, касающиеся только национальной хореографии и казахского танца (Ш.Б.Жиенкулова, Д.Т.Абиров, Г.Н.Бейсенова), то сегодня уже разработаны учебники и учебно-методические материалы по классическому танцу (К.М.Жакыпова, С.А.Наурызбаева, О.Б.Шубладзе, К.Н.Андосов), народно-сценическому танцу и его композиции (А.Т.Алишева, О.Б.Шубладзе, А.К.Кульбекова, Б.С.Тлеубаева), дуэтно-классическому танцу (Д.В.Сушков), восточному танцу (Г.Ю.Сайтова, К.Д.Айткалиева), казахскому танцу (А.К.Кульбекова, Т.О.Ізім, А.А.Тати).

Методические материалы, разработанные ППС кафедр и факультетов хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т.Жургенова (К.Н.Андосов, Г.Ю. Сайтова, А.Т.Алишева, Г.У.Туткибаева, А.А. Тати, Д.В.Сушков, Л.А.Николаева, А.Т.Исалиев и др.), Казахского Государственного женского педагогического университета (Т.О.Ізім, З.А.Кастеева, Кремер Л.М., А.М.Калелова), Западно-Казахстанского государственного университета им. М. Утемисова (К.Д.Айткалиева, А.К.Кульбекова, А.У.Шукирова), Южно-Казахстанского государственного университета им. М. Ауезова (Б.С.Тлеубаева, С.Ш.Тлеубаев, З.Б.Ажибекова, А.З.Абусева, О.В.Крылова, Г.Ж.Шагитова и др.), Казахского национального университета искусств (А.К.Кульбекова, Т.О.Ізім, Д.О.Агзамова, Г.Н.Сайфуллина, Н.А.Усманова), получившие положительные отзывы среди специалистов, активно внедряются в учебный процесс.

Мы рассмотрим труды казахстанских педагогов-хореографов, методистов, искусствоведов, которые являются значимыми в процессе становления хореографической педагогики Казахстана, а также являются основными методическими разработками и составляют методологическую основу при изучении и освоении хореографических дисциплин.

Необходимо особенно отметить появление первого учебника по отечественной хореографии «История хореографии Казахстана» на казахском и русском языках (2005г.), являющийся логическим продолжением первой книги о казахстанском балете С.П.Сарыновой, над которым работал авторский коллектив: Т.А.Кишкашбаев, А.Б. Шанкибаева, Л.А. Мамбетова, Г.Т. Жумасейтова, Ф.Б.Мусина. На самом деле появление таких изданий знаменует исторический этап становления казахстанской хореографической педагогики и методологии. В учебнике приведены результаты научных исследований самих авторов, а также использованы научные материалы этнографов, искусствоведов, историков.

В качестве рекомендуемой литературы в процессе изучения истории хореографии по некоторым разделам мы предлагаем следующие монографии и авторские труды:

- «Страницы казахского балета». Монография (автор Г.Т.Жумасеитова) является результатом научных исследований автора, в материалах представлен искусствоведческий анализ развития казахстанского балета в период с 1975 по 1995годы (г. Астана, 2001г.);

- «Хореография Казахстана. Период независимости". В монографии (автор Г.Т.Жумасеитова) рассматривается процесс развития отечественного хореографического искусства в период становления независимого Казахстана (г. Алматы, 2010г.);

- «Степь, очарованная танцем» под общей редакцией председателя союза хореографов Казахстана Д.Т.Накипова (г.Алматы, 2011г.). Книга посвящена истории балетного искусства Казахстана в годы независимости (2011г.). Авторами отдельных очерков и статей являются известные и молодые казахстанские исследователи: Г.Жумасеитова, Г.Саитова, Л.Николаева, А.Шанкибаева, Л.Кремер, Ф.Мусина, А.Алишева, А.Садыкова, Н.Ким и др.;

- «Хореографы Казахстана» (г.Алматы, 2012г.). Материал представлен в качестве иллюстрированного информационного справочника и охватывает период с 1934 по 2012гг. Книга выпущена под редакцией Д.Т.Накипова (составители: А.Мусинова, Л. Николаева, А.Садыкова, А.Шанкибаева);

- В книге «Қазақ сахнасының шеберлері (г.Алматы, 2010г.) несколько разделов, автором которых является искусствовед Г.Т.Жумасеитова, посвящены творческой деятельности выдающихся казахстанских мастеров сцены, среди которых балетмейстеры: Д.Абиров, З.Райбаев, Б.Аюханов; исполнители: Ф.Жулимбетова, Л.Мажикеева, М.Тлеубаев, Р.Бапов, З.Кастеева, Р.Байсеитова, Т.Нуркалиев, Л.Ли, М.Кадырова, М.Тукеев, Б.Смагулов, Л.Альпиева;

- «Спасибо мастер» (составители К.Н.Андосов, Л.А.Николаева). Книга посвящена памяти выдающегося балетмейстера М.Ж.Тлеубаева, в нее вошли очерки, воспоминания хореографов, его коллег и друзей (г.Алматы, 2012.);

- «Балетные сцены в опере» (автор И.А.Бакаева). Монография посвящена музыковедческому анализу балетных сцен в оперных спектаклях. Автор рассматривает особенности драматургических и композиционных функций балетных сцен на материале опер русских и казахстанских композиторов (г.Астана, 2011г.);

- «Хореография өнерінің тарихы» (автор С.Ш.Тлеубаев). Учебное пособие освещает основные исторические периоды развития хореографического искусства (г. Шымкент, 2008г.).

Основой практической подготовки специалистов является дисциплина «Классический танец», значение которого описывать и рассматривать будет лишним, поэтому перейдем сразу к его методической оснащенности. Перечень не богат, но есть первые основательные шаги, и самое главное богатый опыт и традиции, которые перенимались от российских балетных школ и бережно хранятся специалистами:

- «Классический танец для мужского класса». Учебно-методическое пособие (авторы: О.Б.Шубладзе, К.Н. Андосов) представляет собой материалы по методике преподавания классического танца в мужском классе (г.Алматы, 1996г.);
- «Классический балет». Толковый словарь балетных терминов (составитель С.А.Наурызбаева) представлен на казахском и русском языках с иллюстрациями (г.Алматы, 2004г.);
- Учебно-методическое пособие «Би өнерінің эліппесі» (автор К.М.Жакыпова) представлено в форме методических материалов по изучению основ классического танца и на сегодняшний день пользуется большим интересом среди молодых педагогов и студентов (г.Алматы, 2005г.);
- Учебное пособие «Классикалық бидің негізгі элементтерін үйрету әдістемесі» (автор Б.С.Тлеубаева) посвящено методике обучения основ классического танца в вузе (г.Шымкент, 2009 г.);
- «Классикалық биді оқытудың теориясы мен әдістемесі» (автор Б.С. Тлеубаева). Учебно-методический материал предназначен для хореографических факультетов вузов (г.Алматы, 2011г.).

Курс по народно-сценическому танцу представлен следующими материалами:

- «Методика преподавания народно-сценического танца. Учебное пособие (автор А.К.Кульбекова) представляет собой сборник методических материалов по практическому курсу в вузах (г.Уральск, 2006г.);
- «Композиция народно-сценического танца», «Халық-сахналық би композициясы» учебное пособие для обучающихся по специальности «режиссура хореографии» разработано на казахском и русском языках (автор А.Т.Алишева). В книге рассматриваются основные методические принципы композиционной работы по народно-сценическому танцу, новые педагогические методы и формы обучения, приведены учебные примеры (г.Алматы, 2011г.).

Учебные и учебно-методические материалы по казахскому танцу представлены более масштабно в следующих авторских работах:

- «Казахские танцы» (автор Ш.Б.Жиенкулова). Книга представлена в форме описания основных движений казахского танца (г.Алма-Ата, 1985г.);
- «Тайна танца» (автор Ш.Б. Жиенкулова). В книге представлено описание казахских танцев из репертуара танцовщицы (Алматы, 1980г.)
- «Би өрнектері» (автор Ш.Б.Жиенкулова). В материалах представлено описание отдельных движений казахского танца (г.Алматы, 1990г.);
- «Казахские народные танцы» (авторы: Д.Абиров, А.Исмаилов). Книга является одной из первых по методике обучения казахскому танцу, имеет нотные приложения и иллюстрации. В книге представлено описание семи казахских мужских и женских танцев (г.Алматы, 1983г.);
- «Пять казахских танцев» (автор О.В.Всеволодская-Голушкевич). Сборник включает описание сценических композиций пяти женских танцев: «Шалқыма», «Ормек ору», «Жезтырнак», «Айда былпым», «Кылышпен би» (г.Алма-Ата, 1988г.);
- «Школа казахского танца» (автор О.В.Всеволодская-Голушкевич) является практическим пособием по изучению основ казахского танца с иллюстрациями и нотными приложениями (г.Алматы, 1994г.).

Изучение истории и генезиса казахского танца рекомендуется начинать с таких

книг, как «Баксы ойыны» (автор О.В.Всеволодская-Голушкевич), вышедшей в 1996 году и «История казахского танца» (автор Д.Т.Абиров), вышедшей в 1997 году. В этих книгах изложена история казахского танца с древних времен до наших дней, становление и развитие его на профессиональной сцене.

В качестве учебно-методических материалов для преподавателей казахского танца в учебном процессе рекомендуется использовать:

- «Программа по казахскому танцу для хореографических училищ, училищ культуры, факультетов по хореографии высших учебных заведений» (автор Г.Н.Бейсенова), опубликованной в 1993г. (г.Алматы);
- «Программные требования по дисциплине «Теория и методика преподавания казахского танца» в высших учебных заведениях для специальности 050409 «Хореография» (автор А.А.Тати). Программа обучения прошла положительную апробацию в Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова и других вузах республики (г.Алматы, 2009г.).
- «Теория и методика преподавания казахского танца» (автор А.А.Тати). В учебном пособии разработаны методические рекомендации по обучению и содержанию учебного курса (г.Алматы, 2011г.).

В 2012 году увидел свет учебник «Теория и методика преподавания казахского танца» (авторы А.К.Кульбекова, Т.О. Ізім). Учебник является первым в практике казахского танца. Материал собран на основе общего сценического, научно-исследовательского, педагогического, исполнительского опыта ведущих специалистов прошлого и настоящего (г.Астана).

В качестве дополнительной специальной литературы по казахскому танцу мы рекомендуем научные труды и монографии следующих авторов:

- «Педагогические технологии преподавания казахского танца в вузах культуры и искусств» (автор А.К.Кульбекова). В монографии представлена авторская методика обучения казахскому танцу в вузах (г.Уральск, 2004г.);
- «Казахский танец: истоки, основные этапы формирования и развития» (автор А.К.Кульбекова). Автором проведен анализ генезиса казахского танца, определена видожанровая структура и представлена классификация исторических этапов его развития (г.Уральск, 2004г.);
- «Уақыт және би өнері» (автор Т.О.Ізім). В монографии рассмотрены пути развития казахского танца на примере Государственного ансамбля танца «Салтанат» и Государственного ансамбля народного танца «Алтынай». Проведен анализ репертуара коллективов, определены основные направления совершенствования казахского танца (г.Алматы, 2008г.);
- «Мемлекеттік «Алтынай» би ансамблі (автор Т.О. Ізім). Книга предназначена для молодых исследователей казахского танца. В монографии представлены основные этапы становления Государственного ансамбля народного танца «Алтынай» (г.Алматы, 2010г.);
- «Казахская хореография: развитие форм и художественных средств» (автор А.Б.Шанкибаева). В монографии казахский танец рассмотрен с позиции культурно-исторического анализа. В книге проведен анализ образных рядов фольклора с их сценическими интерпретациями (г.Алматы, 2011г.);

- «Танцевально-игровая культура (на примере Центральной Азии)» (автор С.Ш.Тлеубаев). В монографии представлены результаты научных исследований автора (г.Москва, 2013г.).

Необходимо отметить труды казахстанских исследователей, направленных на формирование методической базы по восточному танцу. До недавнего времени в учебном процессе применялись методики и технологии обучения, основанные только на исполнительском опыте отдельных специалистов. Так, первой попыткой и большой удачей по разработке систематизированного материала по восточным танцам является отечественный учебник «Теория и методика преподавания восточного танца» (автор Г.Ю.Саитова), вышедший в г. Алматы в 2013 году.

В качестве дополнительной учебно-методической литературы мы рекомендуем следующие материалы:

- «Танцы народов Средней Азии». В учебно-практическом пособии (автор К.Д.Айткалиева) представлен материал по изучению основ школ узбекского, таджикского, туркменского танцев (г.Уральск, 2000г.);

- «Уйгурский танец: Истоки. Традиции. Сценическое воплощение» (автор Г.Ю.Саитова). Монография является результатом исполнительской, педагогической и научно-исследовательской деятельности автора (г. Алматы, 2011).

Большим достижением для казахстанской хореографической педагогики является учебник «История спортивного бального танца», автором которого является А.Т.Исалиев – магистр искусствоведения, преподаватель Казахской национальной академии им.Т.Жургенова. (г.Алматы, 2012г.).

Значимым вкладом и абсолютно новым событием в истории развития высшего хореографического образования в Казахстане является разработка отечественными специалистами учебно-методической литературы для будущих режиссеров хореографии, среди которых Г.У.Туткибаева, А.Т.Алишева, Э.Г. Есырева.

- Учебное пособие «Искусство балетмейстера» (автор Г.У.Туткибаева) является методологической основой подготовки будущих режиссеров-хореографов. В пособии разработаны технологии создания хореографических произведений, рассмотрены вопросы теоретической и практической подготовки специалистов, формирования их умений и навыков (г.Алматы, 2008г.);

- Учебное пособие «Балет: либретто и сценарий» (автор Э.Г. Есырева- доцент кафедры «Исполнительское искусство» КазНАИ им.Т. Жургенова) нацелено на формирование у будущих режиссеров-хореографов знаний по написанию либретто и сценариев (г.Алматы, 2009).

Развитие высшего хореографического образования на примере хореографического факультета Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова рассмотрено в следующих изданиях:

- «Основные направления высшего хореографического образования РК в период 2010-2013гг. (из опыта работы факультета «Хореография»)» (составители: Д.В. Сушков, Г.Ю.Саитова, Л.А.Николаева). Пособие является обобщением

педагогического и хореографического опыта, накопленного профессорско-преподавательским составом факультета. Издание предназначено для педагогов, студентов, магистрантов творческих специальностей (г. Алматы, 2013);

- «История балетной педагогики Казахстана» (автор Л.А. Николаева). В учебном пособии рассмотрены исторические этапы формирования и развития казахстанской балетной педагогики, проведен анализ педагогического опыта выдающихся деятелей отечественного хореографического искусства (г. Алматы, 2012).

Обращаясь к коллегам, молодым исследователям, педагогам-методистам, хочется выразить надежду, что сегодня казахстанская хореографическая педагогика набирает первые обороты, и в будущем будет пополняться трудами специалистов, имеющих большой исполнительский, педагогический опыт. Обмен накопленным опытом, знаниями, сохранение традиций необходимо во имя процветания отечественного хореографического искусства.

Мы рассмотрели труды, наиболее известные по своему спросу и применению в учебном процессе. Вместе с тем, имеются работы, созданные в стенах факультетов и кафедр, которые остаются недоступными для широкого изучения по объективным и субъективным причинам. Таких работ, мы уверены десятки. А это означает, что совершенно недопустимо оставлять накопленный опыт и творческий потенциал в собственных тайниках.

Необходим обмен информацией, опытом, накопленными знаниями. А тем, кто имеет возможность выступать с больших трибун или являются составителями крупных информационных и энциклопедических материалов, необходимо интересоваться работой коллег, которые также трудятся в других организациях, регионах и городах. Ибо неполные материалы не будут отвечать научным, поисковым и профессиональным требованиям. Научно-поисковый анализ любого предмета предполагает изучение и сопоставление всех существующих источников, т.е. охвата всей информации по рассматриваемой проблеме.

Дело, начатое предшественниками, не должно быть музейным экспонатом. Собранные по крупицам, то небольшое, должно приумножаться благодарными учениками во имя процветания отечественного искусства.

Литература

1. Основы подготовки специалистов-хореографов. Хореографическая педагогика: учебное пособие/ под ред. Громова Ю.И. - СПб: СПбГУП, 2006.
2. Сушков Д.В., Сайтова Г.Ю., Николаева Л.А. Основные направления развития высшего хореографического образования РК в период 2010-2013гг. (из опыта работы факультета «Хореография») - Алматы: КазНАИ им.Т.Жургенова, 2013.
3. Хореографы Казахстана (Иллюстрированный информационный справочник) (1934-2012гг.) // под общей ред. Д.Т.Накипова. - Алматы: «SK-print», 2012.

Түйіндеме

Қазақстандағы Жоғарғы оқу орындарында сауатты және жоғарбілікті мамандарды тәрбиелеумен қатар педагогикалық іскерлігінің тәсілдері және қаражатының жобасын жасаудағы қолдану тиімділігі қарастырылды

Summary

Author is demonstrating analysis of teaching and learning aids and specialized literature utilised in the research and methodological support of choreographic disciplines in the universities Republic of Kazakhstan.

Совершенствование педагогических технологий в области преподавания хореографического искусства

Базарбаева Г.Н.

директор
АХУ им. А. Селезнева

Синтез искусств рассматривается нами как органичное соединение, основанное на взаимопроникновении, взаимовлиянии и взаимообогащении разных видов искусства, порождающих целостное художественное явление, которое эстетически организует образовательное пространство.

Успешность решения педагогических задач с позиций синтеза искусств определяется его творческой сущностью. Креативная основа синтеза искусств: музыки, хореографии, балета повышает познавательную активность в стремлении к саморазвитию, творчеству. Импровизационная природа синтеза искусств, лежащая в основе любого творчества, рассматривается как развивающийся эволюционный процесс порождения нового в науке, культуре, образовании. Данное положение позволяет считать эффективным средством внедрения синтеза искусств в хореографическое образование. Метод импровизации, развивающий свободу творческих проявлений, как компонент творчества, определяется в качестве универсального средства порождения синтеза искусств. Системообразующая, целостная природа синтеза искусств, придает креативную направленность хореографическому образованию.

Преподавание предметов гуманитарного направления системно и целостно, с позиций синтеза искусств, оно обусловлено единством целей и задач как исторически сложившийся процесс овладения общечеловеческими ценностями, заключенными в культуре. С этих позиций системообразующая роль синтеза искусств в хореографическом образовании может быть рассмотрена как направление методологического исследования, в основе которого лежит педагогическая система в целом (Л.Берталанфи, Б.С. Гершунский, Ю.А.Конарский, Д.В.Сернилевский, Н.А.Шнырева). Исследование данного направления в педагогике искусства позволило установить взаимосвязь и сходство системы хореографического образования и природы синтеза искусств; объяснить взаимодействие между частью и целым, объединить в единую систему понятий

общие закономерности явлений; выстроить целостную систему художественного образования; определить устойчивость внутренних образовательных связей, единство процессов воспитания и обучения. Решение проблемы становится возможным при выявлении общего стержня – синтеза искусств, сама природа которого изначально обладает системообразующими качествами. Среди них – единство и целостность. Как показала практика, именно синтез искусств будет способствовать успешному решению обозначенной проблемы.

Данная проблема находится в русле исследования педагогики искусства – актуального направления гуманитарного знания (Е.А. Бодина, В.П. Демин, Е.П. Кабкова, В.Ф. Максимович, А.Н. Малюков, А.А. Мелик-Пашаев, Л.П. Печко, В.Г. Ражников, Л.Г. Савенкова, Е.М. Торшилова, Н.Н. Фомина), в основе которой целостный подход к теории полихудожественного воспитания (Б.П. Юсов), рассматривающей учебно-воспитательный процесс как многоуровневый комплекс, в котором представлены все виды искусства, среда, социум, природа и др. Необходимость решения обозначенной проблемы продиктована современной действительностью, высокой степенью интеграции образовательного процесса, в котором решение одной проблемы зависит от решения множества других, когда сами проблемы приобретают комплексный, системный характер.

Согласно утверждению С. В. Наборщиковой, синтез в искусстве вызван к жизни «потребностью запечатлеть многообразие мира посредством различных художественных языков» [1, с. 3]. Морис Бежар еще в середине прошлого столетия подчеркивал, что танец «именно в сталкивании и смешении разных хореографических направлений и видов искусства рождает новые стили, охватывает новые страны и новых зрителей» [2, с. 89]. Определяя сущность синтеза, Т.И. Володина подчеркивает, что это «организация пространства - мира художественного произведения - по определенным законам» [3, с. 261]. Трактовка синтеза искусств, с точки зрения целостного социокультурного подхода, определяет исследуемое понятие как фундаментальную основу хореографического образования, проявляющуюся в изменении универсума педагогической культуры, в его способности креативно влиять на инновационные процессы. Объективная необходимость интегрированного знания в области хореографического искусства, очевидная незавершенность изучения обозначенной выше проблемы и обусловили выбор темы данного исследования.

В задачи нашего исследования входят: изучение историко-теоретического наследия отечественного хореографического образования, влияние системообразующего фактора синтеза искусств на основные этапы развития; творческая сущность и импровизационная природа синтеза искусств как единого эволюционного процесса в хореографическом искусстве и образовании; основные компоненты хореографического образования, содержательной основой которой является синтез искусств; педагогические признаки и качественные характеристики комплексного образовательного пространства в целом и урока в частности.

В основе нашего исследования лежит теория единства научной и художественной картины мира (Н.А. Бердяев, В.И. Вернадский, А.Ф. Лосев, Платон, Д. Радьяр, П.А. Флоренский, П. Тейяр де Шарден). Философские теории синтеза природы, искусства и человека, духовное, эстетическое и этическое единство

которых являет собой гармонично-живое целое (В.П. Зинченко, Н.О. Лосский, Е.И. Рерих, В.С. Соловьев, К.И. Шилин).

Синтез искусств – это органичное соединение, основанное на взаимопроникновении, взаимовлиянии и взаимообогащении разных видов искусств, порождающих целостное художественное явление, которое эстетически организует образовательное пространство. Воспитательно-образовательными функциями синтеза искусств являются: мотивирующая, художественно-познавательная, эстетически-развивающая и др., креативно влияющие на педагогический процесс. Мы рассматривали комплексное образовательное пространства как методологически значимое понятие педагогики искусства, обеспечивающее единство и целостность учебно-воспитательных и социальных аспектов образовательного процесса; урока как универсальное условие существования и деятельности учащихся, гармонично сочетающие духовные, нравственно-этические, художественно-эстетические и коллективно-культурные компоненты, концентрирующие внимание на обучающейся личности. Была определена перспективность интерактивного импровизационного инструментария – автореферентность (самовоспроизведение), реализующего в процессе обучения потребность в творческой деятельности, развитии мышления, интуиции, воображения, фантазии и др.

Педагогическими признаками комплексного образовательного пространства является: креативность, многоаспектность, интегративность и его качественные характеристики (познавательная, воспитательная, развивающая, эстетическая), способствующие формированию творческого потенциала личности. Реализации синтеза искусств в хореографическом образовании, способствует раскрытию эффективности применения интерактивного инструментария, основанного на методе импровизации как особом эвристическом подходе в обучении при формировании целостного восприятия художественно-образной картины мира и творческого потенциала. Критерии, определяющие уровень художественного развития личности являются: степень художественной информированности, сформированность мыслительных действий; наличие художественных умений и навыков; степень социализации и сформированности ценностных ориентиров.

Итак, реализация концепции, содержательной основой которой является синтез искусств, опирается на следующие позиции: целостное восприятие и постижение художественно-образной природы искусства; эвристический подход, ориентирующий педагога на раскрытие индивидуальной природы ученика, его интеллекта, воображения, интуиции, на дар открывать и изобретать новое на основе собственных, только ему присущих качеств; метод импровизации, в котором совпадают по времени моменты создания, воспроизведения и реализации творческого замысла; интерактивный инструментарий, основанный на методе импровизации, в который входят: а) компаративный (сопоставительно-сравнительный) анализ, позволяющий фрагментарно или целостно сопоставить и сравнить произведения разных видов искусства; б) автореферентность (самовоспроизведение) – интерактивный импровизационный прием, позволяющий переносить информацию с языка одного искусства на язык другого аналогично механизму метафорического перевода.

Литература

1. Наборщикова С. В. / С. В. Наборщикова. - М. : Классика-XXI, 2009. - 165 с.
2. Бежар М. Мгновение в жизни другого / Кн.1. В чьей жизни? ; Кн.2. Мемуары / Пер. с фр. - М.: Русская творческая палата, 1998. - 240 с.
3. Володина Т.И. Модерн: проблемы синтеза искусств / Т. И. Володина // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. - М.: Дрофа, 1997. - Кн. 1. - С. 261 – 276.

Түйіндеме

Тұлғаның барлық өнер түрлеріне кешенді қатынасу үдерісі, оқу үрдісіндегі жүйе құраушы фактор ретіндегі креативті қозғаушы күш деп қарастырылады.

Summary

Educational and educational functions of synthesis of the arts are: motivational, artistic, cognitive, aesthetic and developing, creatively influence the pedagogical process.

Казахскому Государственному Женскому Педагогическому Университету

70 лет

Кафедре хореографии 25 лет

Кремер Л.М.

Профессор,
Кафедра «Хореография»
КазГосЖенПУ

В 1944 году образовался женский педагогический институт. Своей целью он ставил не просто дать высшее образование своим воспитанникам из отдалённых аулов, но сформировать в них высоконравственные духовные качества. Огромная заслуга в этом принадлежит музыкально-педагогическому факультету. Основоположником, организатором, этого факультета стал известный казахский композитор Бахытжан Байкадамов. Организовав в 1961-1962 годы отделение музыки при филологическом факультете, он стал первым его деканом. В начале в состав отделения входили две, а затем четыре кафедры. Осознавая всю значимость и сложность поставленных задач в подготовке учителей музыки, мобилизовав весь педагогический потенциал как единое целое, Б. Байкадамов в 1967-1968 годы добился самоопределения музыкально-педагогического факультета. И только в 1987 году при факультете педагогики открылось отделение танца. У истоков его образования стоял профессиональный балетмейстер, Народный артист Казахской ССР, первый в республике профессор искусствоведения Даурен Тастанбекович Абилов. Д. Т. Абилов мечтал о том времени, когда искусство танца вошло бы в жизнь каждого ребёнка, каждого молодого человека. Он много сделал для того, чтобы по Республике Казахстан открылись культпросвет училища, чтобы в

институтах культуры при музыкальных факультетах были открыты кафедры хореографии. В 1989 году деканом факультета стала выпускница этого факультета Куанышкуль Мендаяковна Мендаякова. Она видела, как Д.Т. Абирова отбивал все пороги, чтобы добиться открытия кафедры хореографии. Болея всем сердцем и понимая, что кафедра хореографии необходима, она рекомендует обратиться в ЦК партии. В то время её супруг С.Д. Копбаев работал зав. отделом Ц.К. он оказал содействие в открытии в 1992 году кафедры хореографии в Казахском Государственном женском педагогическом институте.

Даурен Тастанбекович вёл у студентов урок классического танца, урок народно-сценического танца, предмет искусство балетмейстера, руководил ансамблем танца. Сразу же он начал подбирать кадры, пригласив Зарему Ахметовну Кастееву – Народную артистку Казахской ССР, Жулимбетову Фирузу Рафилбековну – Заслуженную артистку Казахской ССР, Векшину Лидию Павловну педагога по современно бальным танцам, Уразгалиеву Аманкуль Ибрагимовну солистку ансамбля Салтанат, ведущую предмет историю отечественной и зарубежной хореографии. В 1992 году он пригласил и меня на должность преподавателя. Мне дали студентов 1-го курса, у которых я стала вести урок классического танца и народно-сценического танца. Даурен Тастанбекович умело, тактично направлял мою работу на этом курсе. Когда в 1996 году мои первачи выпускались, среди приглашённых гостей на государственном экзамене присутствовал Эдуард Джабашевич Мальбеков – Заслуженный артист Казахской ССР, ведущий солист балета, педагог, репетитор, директор хореографического училища. Он сказал: «Вам надо поставить памятник, что за столь короткий срок вы смогли обучить девочек, которые, не владея основами хореографии, на государственном экзамене представили программу, состоящую из танцев различных народов на отлично. Среди них были и танцы из репертуара оперного театра. Конечно же, это заслуга всех педагогов кафедры и особенно Даурена Тастанбековича. Присутствующий, на государственном экзамене ректор института Исаев Сейлбек Мухамеджарулы сказал: «Напишите учебное пособие по этому уроку и оформляйте звание доцента».

Жизнь на кафедре кипела. Наш декан к.п.н. доцент (сейчас профессор) К.М. Мендаякова и заведующая кафедрой к.п.н. доцент (сейчас профессор) Карамолдаева Галина Жумабековна не давали нам расслабляться. Помимо уроков девочки хореографы принимали участие в постановках таких опер как Е. Брусиловского Кыз Жибек (партию Жибек в одной из постановок этой оперы спела студентка кафедры хореографии Садвокасова Лязат), А. Жубанова, Л. Хамиди «Абай», М Тулебаева «Биржан и Сара», Дж. Верди «Травиате». Значимыми постановками в институте стали: танцы в опере Мукана Тулебаева «Биржан и Сара», в опере Латифа Хамиди и Ахмета Жубанова «Абай». Эти спектакли ставились на сценах факультета, института, в школах, на сцене ТЮЗа.

Каждый год добавлялись всё новые и новые предметы. Если изначально не было урока казахского танца, то в 1994 году его ввели в программу обучения, затем ввелся предмет методика работы с хореографическим коллективом, история костюма, история театра, танец модерн, танцы народов мира, восточный танец, урок ритмики, предмет дыхание в хореографии, образцы классического наследия, сценическое оформление костюма. Был предмет вокал (кстати, этот предмет очень

помогал будущим педагогам, которым много приходится на уроках говорить) к сожалению его отменили. Студентки на первом курсе занимаются уроком музыки (игра на фортепьяно). Одним словом девушки получают не только хореографическое образование на нашей кафедре, но и музыкальное образование.

В 1993 году Даурен Тастанбекович Абиров добивается открытия на кафедре хореографии заочного отделения, мотивируя это тем, что артисты балета, окончив хореографическое училище, и проработав в театре 20 лет, могут в дальнейшем идти на преподавательскую работу, но высшего образования не имеют. В результате нашу кафедру закончили: Народная артистка Казахской ССР – Раушан Байсеитова, Народная артистка Казахской ССР Сайрагуль Нурсултанова, Заслуженная артистка Казахской ССР Майра Кадырова, Заслуженный деятель РК Куралай Саркытбаева, Заслуженный деятель РК Алия Таныштыкулова, Заслуженный деятель РК Сауле Рахметова; солисты балета театра оперы и балета имени Абая Мансия Каракулова, Равия Махмутова, Галина Булгарцева, Людмила Макарцева (её дочь Мария Макарцева – второе поколение), Любовь Макарцева, Жанель Тукеева, Усина Алёна, Екатерина Хомкина-Сафронова; многие солисты классического балета Булата Газизовича Аюханова, педагоги хореографического училища: Назира Абдулина, Татьяна Вишнёва, Ольга Адырхаева; солисты молодёжного ансамбля Гульдер, ансамбля Салтанат, солисты Уйгурского театра и многие, многие другие получили в нашем ВУЗе высшее образование. Многие наши выпускницы, работая преподавателями, подготовили свои творческие коллективы так, что стали лауреатами многих конкурсов: в Темиртау – Асылбекова Альмира; в Актобе – Алтымбаева Гайни; в Семипалатинске – Токенова Жанара.

В 2001 году Жуматаева Нургуль, выпускница 2001 года на фестивале по современной хореографии «Қызғылт жал» стала лауреатом.

В Красноярске на конкурсе «Лицо XXI века» в 2001 году получила Гран приз Акпирова Захида, Зурдинова Бахара, Аллазова Назиля. Аллазова Назиля – лауреат городского смотра творчества национально-культурных центров города Алматы и лауреат I-го республиканского фестиваля «Дружбы народов» Казахстана.

Танцевальный ансамбль «Дала-Аруы» КазГосЖенПИИ стал лауреатом международного конкурса современного танца «Қызғылт жал» в 2001 году.

На 4-ом Республиканском фестивале «Дружба народов», который проходил в Астане в 2001 году, диплом I-ой степени получила Акпирова Захида.

Пернибаева Перизат стала лауреатом фестиваля «Шабьт – 2003 года».

В 2006 году на студенческом фестивале «Алматы – жастар каласы» в номинации хореография студентка 4-го курса Ернар Алма завоевала I-е место

В 2006 году Сабдалиева Роза, выпускница 1998 года, на республиканском конкурсе имени Шары Жиенкуловой стала обладательницей диплома по номинации – лучший балетмейстер. На конкурсе был представлен номер «Нәзіктік» – на музыку народной песни – Дайдидау «Үздік би қоюшы» атты арнайы сыйлық иегері. Сразу после окончания Вуза Сабдалиева Р.Б. была оставлена на кафедре хореографии. Вела уроки казахского танца, предмет историю отечественной и зарубежной хореографии, помогала заведующей кафедры с бумагами (а их у нас не счесть). В данное время она и.о. доцента и заведующая кафедрой хореографии.

На 2-м республиканском конкурсе имени Шары Жиенкуловой Тургумбаева Бану стала дипломанткой, в 2007 году стала обладательницей диплома международного конкурса Шабыт в г. Астане. Об этой девочке хочется сказать особо. После окончания института, её, заведующая кафедрой Галина Жумабековна Карамолдаева, оставила работать на кафедре. Она успешно ведёт урок казахского танца, танец модерн, предмет дыхание в хореографии, а также руководит ансамблем Тамирис.

В 2007 году на 7-м Республиканском студенческом фестивале «Жас толкын» в городе Талдыкургане Садыкова Макпал получила Гран-при;

Ернар Алма в 2007 году стала лауреатом на студенческом фестивале «Бишілер байкауы».

В 2000 году 5 января при кафедре хореографии был создан студенческий ансамбль «Томирис», теперь эстафету всемирно известного вокально-инструментального ансамбля «Айгуль» продолжает вокально-танцевальная группа «Томирис». В настоящее время он является лауреатом республиканских и международных конкурсов. Руководители ансамбля наши выпускницы Сабдалиева Роза Болысовна и Тургумбаева Бану Дуйсебаевна. Ансамбль выезжал на гастроли в ближнее и дальнее зарубежье – в Венгрию, Чехию, Польшу, Болгарию, Турцию, Австрию и т. далее.

В 2001 году ансамбль «Томирис» на международном конкурсе «Қызылт жал» получил Гран-при.

В 2004 году наш институт отмечал 60-летие со дня образования. Ректор института Заслуженный работник образования Шамша Копбаевна Беркимбаева на большом уровне провела это мероприятие. И концерт в ознаменовании этой даты состоялся во Дворце Республики. Наша кафедра со всей ответственностью подошла к этому мероприятию. Все педагоги готовили студентов к этому событию. Народная артистка Казахской ССР, доцент Кастеева Зарема Ахметовна поставила казахский танец; педагог кафедры лауреат многих международных конкурсов, старший преподаватель Ибрагимова Гульбахар Исламжановна поставила уйгурский танец, зажигательный молдавский танец; преподаватель Лоскутова Надежда Алексеевна поставила задорный русский танец; доцент Кремер Людмила Михайловна поставила сюиту «Дружба народов», которой завершился праздничный концерт. Приглашённые гости не верили, что этот концерт исполняли не артисты, а наши студенты, также не верили, что постановки танцев осуществили не приглашённые балетмейстеры, а педагоги нашей кафедры, и только приглашённый почётный гость Серик Жайлауович Пралиев, предыдущий ректор нашего института, ранее видя наши работы, подтвердил, что всё это сделал наш факультет, наша кафедра, наши студенты.

11 сентября 2008 года приказом Министерства образования за № 847 Казахский Государственный женский педагогический институт переименован в Казахский Государственный женский педагогический университет.

В 2005 году в городе Караганде на 5-м Республиканском фестивале «Жас толкын» ансамбль «Томирис» получил Гран-при.

В 2006 году в Уральске на III-м Республиканском конкурсе танца имени Шары Жиенкуловой ансамбль «Томирис» занял 2-е место.

В 2008 году на VI-ом международном фестивале «Ертіс жұлдыздары» в г. Павлодаре ансамбль получил Гран-при.

На первом региональном конкурсе народного танца «Рухсарэ» в 2008 году ансамбль завоевал Гран-при.

В 2005 году по рекомендации Галины Жумабековны Карамодаевой заведовать кафедрой хореографии стала Заслуженная артистка Казахской ССР, кандидат искусствоведения Тойган Оспановна Изим, которая работая на кафедре преподавателем казахского танца, зарекомендовала себя высококвалифицированным специалистом. Она внесла большой вклад в развитие учебного процесса. Создала типовую программу по казахскому танцу. Сделала перевод на казахский язык многие типовые программы. Прекрасно зная наследие великих балетмейстеров Республики Казахстан, таких как Абирова Д.Т., Райбаева З.М., Аюханова Б.Г. Жиенкуловой Ш. она студентам передавала их наследие.

Наша кафедра была держателем стандарта по специальности 050409 – Хореография в 2004-2006 годах, 2006-2008 годах и Тойган Оспановна была одним из разработчиков стандарта. Тойган Оспановна для студентов организовывала встречи с великими балетмейстерами нашей Республики – Аюхановым Булатом Газизовичем и Райбаевым Заурбеком Молдагалиевичем. Они рассказывали о своём творческом пути, о своих постановках, о том, как прекрасна и трудна наша профессия. Булат Газизович показал свой балет Кыз-Жибек, в исполнении солистов его классического балета. Студенты были долго под впечатлением от этих встреч. Ежегодно наша кафедра проводила семинары на различные темы по хореографии для хореографов всей Республики Казахстан. В связи с её переездом в Астану, заведовать кафедрой, назначена наша выпускница, и.о. доцента Роза Большовна Сабдалиева с начала учебного 2011-2012 года.

Наша кафедра принимает участие в научных конференциях, в Республиканских и международных олимпиадах.

В 2010 году студенты кафедры принимали участие в международной научно-практической конференции «Обучение Курышжанова» в городе Алматы.

В 2011 году в городе Щучинске проходила V-я республиканская олимпиада «Одарённым детям – талантливый педагог», в котором принимали участие студенты нашей кафедры Алданжарова Динара, Татубаеваа Данара, Шынгысбаева Гульден и заняли II-е место.

В 2011 году Асылбекова Айгерим, Алданжарова Динара, Татубаева Данара заняли II-е и III-е места в предметной олимпиаде, которая проводилась в Казахской Национальной Академии искусств имени Т. Жургенова.

В 2011 году в Талдыкургане проходила 2-я Республиканская научно-практическая конференция: «Молодёжь и наука в современном мире» Принимали участие в научно-практической конференции «Молодое искусство независимого Казахстана: проблемы и пути развития», посвященная 20-ти летию независимости РК.

На сегодняшний день кафедра Хореографии по специальности 050409 выпускает педагогов – хореографов – менеджеров и руководителей хореографических коллективов. Наши выпускники – педагоги-хореографы очень востребованы. Во время педагогической, производственной практики, их

приглашают на работу. Они востребованы в школах, детских садах, в домах творчества, в культурно-просветительских учреждениях и не только в аулах, в сельских местностях, но и по всем городам нашей необъятной Республики Казахстан.

В настоящее время наши выпускники работают по всем городам Казахстана, в России, в Голландии, в Канаде, в Греции, в Швейцарии, в Италии, США и т.д. И мы преподаватели гордимся ими!

Заслуженным авторитетом пользуются ведущие специалисты кафедры: Народная артистка Казахской ССР, обладательница Президентской стипендии 2001 года, профессор Кастеева Зарема Ахметовна, профессор искусствоведения Кремер Людмила Михайловна, дипломант конкурса танцовщиц имени шары Жиенкуловой, обладатель специального приза жюри и. о. доцента Бану Дуйсебаевна Тургумбаева, и. о. доцента Роза Большовна Сабдалиева. В данное время кафедрой Хореографии заведует бывшая солистка балета Кусанова А.Е. За короткий срок, она вникла в специфику учебно-педагогической работы. Ведёт профилирующие предметы, к коллегам и студентам относится доброжелательно.

Неоценимый вклад вносит наша кафедра в совершенствование и подготовку профессиональных педагогических кадров школ Республики Казахстан. Значимость высококвалифицированных педагогов ощущается особенно теперь, когда сельские школы и учреждения культуры переживают своё возрождение. Наша кафедра прилагает максимум усилий в достижении этой высокой цели.

19 сентября 2014 года наш университет отметил 70-ти летие КазГос Жен ПУ на сцене Дворца Республики. Огромный Дворец Республики был переполнен многочисленными гостями из разных стран и государств. Министр образования поздравил коллектив с достижениями профессорско-педагогический состав, а также всех сотрудников во главе с ректором университета Нукетаевой Д. Ж. Наша кафедра в подарок 70-ти летия университета подготовила концертные номера и сьюту «Дружба народов», которая была принята на ура.

Нельзя не сказать, что с приходом ректора Динары Жусубалиевны университет стал неузнаваемым. Нет ни одного уголка университета, где бы ни произошли изменения. Сделан ремонт студенческой столовой, общежитий, учебных корпусов, построен фонтан символизирующий девушку казашку, начато строительство 9-ти этажного общежития, плавательного бассейна, кругом положен асфальт, посажены цветы, озеленён весь университет. Накануне 70-ти летия проходили научные конференции, награждения сотрудников различными медалями и знаками отличия.

Всем педагогам кафедры, сотрудникам университета здоровья, успехов в работе с будущими педагогами нашей Республики.

Литература

1 Личный архив Кремер Л.М.

Түйіндеме

Қыздар Мемлекеттік Педагогикалық Университетінің 70-жылдығы және Хореография кафедрасына 25-жылдығына орай арналып жазылған мақала.

Summary

Achievements of department of choreography at Kazakh state women's pedagogical university.

Анализ некоторых тенденций в развитии классической хореографии XXI века

Капанова Г.Ж.

Магистрант 2 курса
кафедры «Педагогика хореографии»
КазНАИ им. Т.Жургенова

Одним из главных условий гармоничного развития личности является эстетическое воспитание. Поэтому балет, как вид музыкально-театрального искусства имеет особое значение для приобщения к культурному наследию, поскольку включает в себя музыку, хореографию, драматургию, актерское и исполнительское мастерство. При этом все составляющие элементы балетного спектакля находятся в сложном органичном единстве. Неразрывная связь хореографии, музыки и авторского замысла становится возможной лишь при высоком исполнительском уровне артистов балета. Классическая и современная хореография, в условиях жесткой конкуренции в сфере театрального искусства и шоу-бизнеса предъявляет все возрастающие требования к физическим и психологическим качествам артистов балета. Поэтому **критерии отбора и профессиональной балетной пригодности приобретают все большее значение, как при обучении искусству танца, так и в процессе работы в театрах.**

Вместе с тем в ряде стран бывшего постсоветского пространства снижаются требования к отбору учащихся в хореографические училища в силу слабого общего уровня физической подготовки и удорожания процесса обучения танцу. Таким образом, стоимость балетного образования возрастает, а возможность выбора – уменьшается. В связи с этим повышается ответственность за сохранение высоких профессиональных стандартов в процессе отбора, обучения и становления артистов балета. Однако критерии балетной пригодности, используемые в настоящее время, либо устарели, либо недостаточно информативны, либо носят субъективный характер. В частности, такие показатели как соотношение роста и веса, длины тела и ног, размер головы и длина шеи, учитываются выборочно или достаточно условно. Такое положение вещей связано во многом, с общей ситуацией в стране, то есть с экономическими, социально-демографическими, экологическими и генетическими факторами. Загрязнение окружающей среды, снижение естественного воспроизводства населения и, как следствие, ослабление генофонда, все это приводит к уменьшению количества детей, способных к обучению в хореографических училищах. Следовательно, **возрастает роль точечной направленной селекции перспективных учеников, а также возможность**

последующего педагогического и медицинского сопровождения одаренных артистов балета.

Наряду с этим, можно констатировать, что за последние годы в современном танцевальном искусстве существенно изменились требования к исполнительскому мастерству. Повысилась интенсивность и амплитуда движений, усложнились дуэтные поддержки. Все большее распространение находят новаторские техники танца (Марты Грэхэм, Хосе Лимона, Мерса Каннингэма и др.), зачастую вступающие в конфликт с канонами классического балета и оттого требующие особой физической подготовки. Взаимовлияние танцевальных культур и стилей приводит к появлению неожиданных хореографических решений, а привлечение к работе в театрах ведущих зарубежных балетмейстеров, таких как Уильям Форсайт, Макс Эк, Иржи Киллиан заставляет артистов балета «перенастраивать» свои физические возможности на решение новых творческих задач. Соответственно **изменяются или дополняются критерии определения профессиональной пригодности исполнителей для современных балетных спектаклей.**

Говоря о современных тенденциях в классическом балете, хотелось бы выделить несколько важных моментов. Прежде всего, это **трансформация структуры, условно называемой «большим балетом».** Если раньше он состоял из трех одинаково важных компонентов: артистов кордебалета, исполнителей «вторых сюжетов» - корифеев и наконец, ведущих солистов, то сегодня, корифеи, как промежуточное звено между кордебалетом и премьерами почти утрачено. И если раньше переход способного артиста из кордебалета в солисты происходил через исполнение партий второго плана в течение многих лет, то сегодня такая смена профессионального статуса происходит неоправданно быстро. Вадим Гаевский – известный балетный теоретик отмечает следующее: «Иерархия в балете такова: есть некое коллективное начало, которое олицетворяет кордебалет, есть резкое индивидуальное начало, которое олицетворяют выдающиеся солисты, и есть что-то, что допускает и обеспечивает возможность перехода из одного состояния в другое, создавая между ними абсолютно необходимое взаимодействие. Этот тип танцовщиков, совершенно необходимый (ведь это и человеческий тип: не всем же быть великими), исчез. Современный балет поставил артиста перед выбором: либо ты гений, либо ты никто, в силу чего в структуре не находится место тем, у кого есть чувство собственной индивидуальности, но кто лишен великого таланта» [1, с. 22]. В свое время Ваганову называли «царицей вариаций», сегодня же, именно исполнение вариаций становится ощутимой проблемой, из-за отсутствия полноценного среднего звена. По меткому сравнению Гаевского: «сложная конструкция, состоящая из трех этажей, неожиданно обрушилась: фронтон упал на фундамент, а бельэтаж – и это очень точное слово – исчез [1, с. 21].

Обозначенная тенденция ослабления или исчезновения «среднего класса» в балете приводит к **существенному упрощению драматургии спектакля, за счет бедности хореографического текста, лишённого полноразмерных вариаций.**

Понимая последствия такого преобразования структуры «большого балета» великий хореограф Джордж Баланчин ввел в обиход несколько иную модель. В его труппе не отмечалось явно выраженных «прим» и «звезд», а был коллектив, который тоже делился на «первых», «вторых», но только не на «последних»

исполнителей. Такая структура, подстегивала солистов и мотивировала кордебалет, делая балетную иерархию более гибкой. Впрочем, большинство академических театров предпочитают проверенную временем конструкцию, где определены и узаконены профессиональные статусы. В этом случае переход из одной категории в другую, во многом зависит не только от способностей, но и от мнения руководства. Очень показательна в этом смысле постановка в Мариинском театре балета «Четыре темперамента» Уильяма Форсайта, где исполнительницы столкнулись с трудностями не только технического, но и психологического порядка. В спектакле, где солисток сразу четверо, и нет главной, отказалось выступить несколько признанных балерин, главным образом из-за «неопределенного» сценического статуса.

Здесь мы подходим к еще одной важной тенденции современной хореографии - **проникновению в классический балет неоклассики и модернизма**. И если хореография упомянутого выше Форсайта еще крепко связана с традицией профессионального (пуантного) классического танца, то ряд известных постановщиков открыто бросают вызов канонам классического балета. Поэтому для признания у европейской и американской публики, звезды классического балета должны доказывать состоятельность вагановской школы в весьма неоднозначных постановках. Из трех самых известных классических балерин 2010-х годов: Дианы Вишневой, Ульяны Лопаткиной и Светланы Захаровой, только Лопаткина не решилась на испытание неоклассикой, что сразу же отразилось на ее профессиональном статусе – «балерины с именем, но без международной карьеры».

Тем более заметной для критиков оказалась работа Дианы Вишневой в авангардной хореографии Эдуарда Лока. Вот как описывает свои впечатления самый известный российский балетный эксперт Татьяна Кузнецова: «То, что классическая балерина, прима Мариинского театра танцует на равных с артистами Лока, так же невероятно, как если бы Диана Вишнева вдруг стала китайской акробаткой. Потому что и сам Локк, и его техника, и его балеты абсолютно непостижимы и недостигаемы для правоверных классиков. Имитировать технику Локка невозможно: скорость движений его танцовщиков кажется совершенно нечеловеческой – будто кинолентку нормального балета прокручивают с учетверенной быстротой. Ноги артистов двигаются стремительнее рук глухонемых, руки порхают вокруг тела и лица, совершая тысячи крошечных операций. Балерины ни на миг, не сходя с пальцев, вибрируют пуантами, будто поражены тиком... Подвиг Дианы Вишневой, нырнувшей в этот андронный коллайдер, вызывает почтение своим художественным бескорытием. Ведь тут не блеснешь актерским даром, не поразишь красотой линий, даже не станешь центральной фигурой балета. Тут самой большой похвалой для балерины с мировым именем может стать констатация того факта, что в технике она не уступает невероятным танцовщицам Лока и позволяет хореографу, вдохновленному ее академизмом, исследовать новые аспекты взаимоотношений классической и авангардной культуры»[2, сс. 205-206].

Таким образом, налицо еще одна очевидная закономерность, наметившаяся в современном балете – **тенденция к универсальности, как в рамках классического амплуа, так и за его пределами**. Следует отметить, что казахстанские артисты балета, также достаточно уверено постигают основы

неоклассики. Так очень убедительно в балете Бориса Эйфмана «Огюст Роден» показала себя - молодая солистка «Астана Опера» Айгерим Бекетаева. В других постановках Эйфмана «Красная Жизель» и «Анна Каренина» достаточно органично выглядят солисты ГАТОБ им. Абая К. Саркытбаева, С. Рахмедова, Дмитрий Сушков, Азамат Аскарлов, хотя драматургия этих спектаклей требует от исполнителей не только незаурядного профессионального и актерского мастерства, но и полного переключения с чистой классики на смешанную технику танца.

Одна из тенденций, отмеченная на конкурсах исполнительского мастерства и балетмейстерского творчества может быть сформулирована, как **снижение художественной выразительности**. При этом техника классического танца совершенствуется, но, усложняя ее, танцовщики подменяют содержание формой, а хореографию – набором трюков. В погоне за внешним эффектом, без надлежащего внимания остаются чувство позы, кантиленность, музыкальность и одухотворенность. Как следствие такого подхода – потеря целостности сценического образа или невнятная его трактовка: «хореографический текст перестает быть тем языком, на котором говорят (танцуют) исполнители» [3]. Впрочем, существует и иная точка зрения на этот счет. Балетный теоретик Павел Гершензон полагает, что в классическом балете самый важный сдвиг произошел в сфере профессионального и художественного сознания. Ревизии подверглась основная ценность советского балета – «душой исполненный полет». Под напором технически сложных современных хореографических текстов артисты наконец-то поняли, что танцуют вообще-то – и в первую очередь ногами и что Большой Русской Балетной Душой невозможно далее прикрывать погрешности обучения и скудность хореографии [2, с. 128]. Смысл этого пассажа, в том, что художественная выразительность – хорошее оправдание отсутствию внешних данных и профессиональных способностей. Выдающийся советский исполнитель и педагог В.Д. Тихомиров считал, что для танцовщика – тело, как для скрипача – скрипка. Повседневный балетный тренаж подобен настройке этого инструмента. Кроме того, за ним нужно ухаживать, ведь даже самый лучший скрипач ничего не сделает с негодным инструментом, а танцовщик – с отсутствием данных [4].

В связи с поисками нового хореографического материала в академические театры все чаще приглашаются зарубежные авторы балетных постановок и номеров. Их точка зрения на танцевальную технику, концепцию и режиссуру спектакля может существенно отличаться от общепринятых классических канонов. В связи с этим от артистов балета требуется не только умение принять новые взгляды, но и готовность преодолеть определенную инерцию мышления и двигательных навыков. Справедливости ради, следует отметить, что наряду с появлением все новых экспериментальных модерновых постановок, наблюдается тенденция к возврату к классическому балетному наследию в современном прочтении. Некоторое разочарование в модернизме в балетной сфере выразилось в отказе Франкфуртской оперы от услуг Уильяма Форсайта – последнего великого хореографа XX века. Отчасти по этой же причине признанные хореографы Иржи Киллиан и Макс Эк бросили свои собственные успешные театры и ушли в никому неизвестные экспериментальные балетные студии. Более того, в главном центре балетного

модернизма, театре Баланчина, появились полные версии «Лебединого озера» и «Спящей красавицы».

Однако подобное возвращение классики требует и особых подходов к исполнению, в том числе и развитию уже освоенных навыков. Например, требования к функциональным возможностям стоп артистов балета постоянно возрастают и классическая вагановская школа воспитания «стального носка» может быть дополнена специальными упражнениями или особыми педагогическими приемами. Таким образом, происходит **обогащение классической методики обучения балету новыми знаниями и умениями**. Приведем по этому поводу выдержку из «Хроник Большого балета» известного российского балетного обозревателя Т.А. Кузнецовой: «Ведь русская школа, оставаясь одной из сильнейших в мире, имеет и ряд недостатков, особенно заметных при исполнении западного или современного репертуара. У русских недостаточно цепкая стопа, не хватает быстроты ног, не слишком аккуратны позиции, недостаточен апломб (в смысле «устойчивость», то есть умения стоять на одном пуанте без поддержки кавалера), есть трудности с ритмическими нюансами танца – синкоп отечественная школа не знала и не знает. Все это прививается в ежедневном классе, нужно лишь немного подкорректировать методику. Эти недостающие штрихи добавляли приглашенные иностранные педагоги - французы, кубинцы, американцы» [5, с. 191].

Там же отмечается, что русские педагоги, как правило, встречают уроки иностранцев в штыки, что не может не отражаться на уровне исполнительского мастерства. Во многом, такое отношение к инновациям характерно и для казахстанских педагогов, настороженно относящихся к новым методикам. В тоже время, можно с уверенностью сказать: для полноценного и максимального развития функций стопы, выворотности, шага и прыжка требуется специализированная балетная гимнастика с работой на тренажерах. Отсюда, констатация еще одной мировой тенденции – **широкое использование специализированных тренажеров для развития балетных качеств и поддержания физической формы**. Продолжая эту тему, можно отметить еще одну характерную особенность развития классического танца – **научный подход к репетиционному процессу и исполнительской деятельности артистов балета**. Сюда можно отнести и научно-обоснованные методики развития функциональных качеств, и реабилитационные и восстанавливающие техники вхождения в физическую форму, психологическое тестирование, диетологические разработки и оценку профессиональной пригодности.

К сожалению, в этом аспекте наибольшую сложность представляет определенная косность мышления педагогов классической балетной школы. Валерия Уральская главный редактор журнала «Балет» в открытом письме к коллегам «Нужна ли хореографии наука?!» так характеризует сложившуюся ситуацию. «Деятели хореографии, знающие нашу природу, в силу недостаточной теории образования не владеют научными методами, а те, кто ими владеет, не знают нашу лексику. Наблюдается парадокс: если автор исследования предлагает новые знания, ему говорят: «Мы этого не знали, но прекрасно работали (преподавали, ставили, танцевали). Если же в результате исследования автор аргументировано утверждал ценность имеющегося опыта, ему говорят: «Мы это и так знаем» Круг

замыкается. Нам не нужны никакие современные методы анализа, ни какие-либо гипотезы. Мы боимся нарушить клановую систему, позволить допустить науку в балет [6]. Такой «консерватизм до самозабвения» ощущается буквально во всем: от личной педагогической непогрешимости до расширения собственного кругозора. Поэтому следует признать, что передача знаний, без научного осмысления и систематизации приведет, сначала к их искажению, а затем и к потере. Собственно говоря, данная работа и направлена на то, чтобы не допустить подобного развития ситуации, ведь «чем больше мы знаем – тем больше мы можем».

Литература

- 1 Гаевский В., Гершензон П. Разговоры о русском балете. Комментарии к новейшей истории. - М.: Новое издательство, 2010. – 292 с.
- 2 Кузнецова Т.А. Мариинский балет: взгляд из Москвы. - М.: Артист. Режиссер. Театр. 2013. – 248 с.
- 3 Уральская В.И. Как необходимы такие встречи // Советский балет, № 5, 1990.
- 4 Холфина С. Вспоминая мастеров московского балета...- М.: Искусство, 1990. – 377 с.
- 5 Кузнецова Т.А. Хроники Большого балета. 2 изд., перераб. - М.: РИПОЛ классик, 2011. – 336 с.
- 6 Уральская В.И. Нужна ли хореографии наука?! // Балет, № 4(175), 2012.

Түйіндеме

Қазіргі классикалық биінің бүгінгі таңдағы дамуы және кейбір үдерістік ахуалдарға талдау жүргізілген. Артист балетінің орындау шеберлігіне және техникалық жабдықтармен көтерілу аспектілік өлшемдерінің өзгеруі жайында, мақалада қарастырылған.

Summary

This article reviews some trends of the state and development of the modern classical dance at this stage. It deals with the aspects of changes in the criteria for acting skills of ballet dancers, and the enhancement of their technical capabilities. It raises issues of improving the functional training and scientific support of the rehearsal process and the performance activity of ballet artists

**Академия чувств
Ты наш преданный Орфей**

Алишева А.Т.
заслуженный деятель РК,

профессор,
Художественный руководитель
Государственного театра танца
«ASTANA-BALLET»

Сулеева Бахыт Толеппергеновна окончила алматинское хореографическое училище;

Артистка балета ГАТОБ имени Абая;

Педагог хореографического училища по Классическому, Историко-бытовому танцу;

Сегодня ученики Бахыт Толепбергеновны являются ведущими балеринами театров Республики Казахстан.

Ее любили все без исключения. Она была настоящая.

После долгого безрезультатного лечения, родные решили повезти Бахыт в Куала лумпур. Перед отъездом, она зашла в академию, я думаю, что она хотела увидаться с коллегами, со мной. В полутемном предбаннике деканата, мы попрощались с ней, но никто из нас не думал, что навсегда... Близкие-родные, сама Бахыт прикладывали невероятные усилия, чтобы надежда не стала миражом, но болезнь не отступала.

Одним из последних наших с ней разговоров состоялся в переговорном пункте города Чимкента на вокзале. (Тогда мы с Кадыр Нысымбаевичем Андосовым возвращались в Алматы, после просмотра дипломной работы).

Бахыт с трудом разговаривала

Бахыт, а ты когда приедешь? – спросила я.

А как я приеду, я же умираю

Сколько раз до этого, последнего, разговора, мы говорили с ней по телефону, подбадривая друг друга, уверенные в том, что все будет хорошо, обязательно шутили. Но в тот разговор мы не смогли сдержаться – тихо плакали по обе стороны...

Когда Бахыт Толеппергеновна пришла в хореографическое училище, первый год она работала в должности лаборантки. Ее рабочее место находилось прямо в учительской. Лаборант должен был следить за дисциплиной педагогов и концертмейстеров, - отмечать отсутствия, опоздания. Все это время Бахыт проводила с пользой, - вникала в методику классического и историко-бытового танцев. Она готовилась на педагогическую работу.

Прошло некоторое время, и Бахыт Толеппергеновна стала председателем цикловой комиссии по историко-бытовому танцу. К ней обращались все, в любое время, не смотря на усталость, занятость и настроение, она, по первой же просьбе, соскакивала с места, и начиналось разучивание танцев, форм шассе, французских кадрилией. Все это сопровождалось вокалом самого учителя. В процесс импровизированного урока подтягивались еще и другие педагоги, которые были

рядом, или случайно проходили мимо. Это происходило постоянно и везде – коридоре, фойе, учительской. Она системно и доступно объясняла методику историко-бытового танца, начинающим преподавателям. Никогда не укоряя их за назойливость и непонимание, она, по-настоящему демонстрировала непостижимое терпение, профессионализм и доброту. Коллеги параллельных классов спокойно могли попросить ее объединить классы, для того чтобы вместе с Бахыт изучить новый программный материал, заранее зная, что не получат отказа. Бахыт Толепергеновна находила любые способы, для того, чтобы начинающие специалисты лучше узнали методику историко-бытового танца. Она искренне помогала всем, потому, что она была такая, была Человеком, и преданным своей профессии.

Многие знают, что такое дойти до черты в педагогической работе. Это та грань, за которую учителю нельзя перейти. Бывает, что доходишь до черты и приходится возвращаться обратно на точку отсчета., и все начинаешь сначала. У Бахыт Толепергеновны этой черты не было.

Можно много говорить о многих человеческих чертах характера Бахыт. Еще в детстве она осталась без родителей, без материнской ласки. Но это не ожесточило ее сердце. Бахыт с большой любовью и уважением говорила о матери мужа, искренне переживала ее уход из жизни. Искренность была одной из главных черт Бахыт Толепергеновны. По жизни немногословная, она иногда говорила такие слова, которые навсегда врезались в память человека. Эти слова могли так окрылить его, что он мог творить больше, чем мог на самом деле. Никогда не жалуясь другим, она умела слушать и хранила секреты людей, которые открывали ей свою душу.

Вся жизнь Бахыт Толепергеновны была для нас настоящим примером истинной преданности и любви ко всему, что окружало ее – учащимся, семье, коллегам, профессии, к жизни... Каждый свой урок она проводила с таким упоением, наслаждаясь каждой его минутой, как-будто он был последним в ее жизни. Она страдала вместе с тобой, если тебе было плохо, она радовалась вместе с тобой, если у тебя была радость. Это такое счастье, что есть такие люди на Земле..., идти с таким человеком рядом...

Бахыт Толепергеновна была очень музыкальным человеком. На уроках, она любила подпевать под музыку, буквально сливалась с мелодией танца. Все помнят один случай, который произошел на Отчетном концерте училища, который проходил в ГАТОБ имени Абая. На детском, массовом танцевальном номере «Маленькая серенада» на музыку А.Моцарта, репетитором которого была Бахыт, на середине танца оборвалась фонограмма. Бахыт Толепергеновна сразу начала петь за кулисами. Коллеги осторожно стали включаться в хоровое пение, не мешая ей. Дети восприняли это очень естественно, без страха, без всяких неадекватных реакций с их стороны. Так номер был удачно завершен, а зрительный зал взорвался аплодисментами!

Так не хочется, чтоб ты ушла от нас еще дальше. Да.., нас подхватили другие дела, время идет и жизнь продолжается. Но мы никогда не выпускали тебя из своей памяти. В нашей памяти твой красивый светлый образ, добрые глаза, мягкий голос... Нам так легко было с тобой, - работать, учиться, смеяться и просто молчать...

(Сулеева Бахыт Толепергеновна. Девичья фамилия Досанова. Родилась 5 января 1957 года в Талды-Курганской области, поселок Аксу.

Ушла от нас 8 июля в 2008 году. Похоронена в г. Куала Лумпуре, Малайзия).

Түйіндеме

Аталған мақалада Абай атындағы МАТОБ артист балеті, Хореографиялық классикалық училищесінде тарихи-тұрмыстық бий пәнінің педгогы – Сулеев Бахыт Толепергеновтің педагогикалық іскерлігі қарастырылған

Summary

The article deals with the pedagogical activities of Bakhit Toleppergenovna Suleyeva, the ballet dancer of the Kazakh State Academic Theatre of Opera and Ballet named after Abay and the teacher of the choreography school of classical and historical folk dance.

Понятие психоэмоциональной готовности учащихся спортивных бальных танцев к конкурсам

Моисеев Е.С.

магистрант 2 курса ПБХ
кафедра «Педагогика хореографии»,
научный руководитель Сайтова Г.Ю.
засл. арт. РК, к. и., профессор

Значение психоэмоциональной подготовки в успешной деятельности танцора обуславливается ролью эмоций и их влиянием на физиологические процессы, на качество этой деятельности. Особую актуальность приобретает проблема развития психоэмоциональной готовности как одного из профессионально важных качеств танцора, который должен обладать знаниями, умениями и навыками управления своим психоэмоциональным состоянием в спортивных ситуациях с повышенной эмоциогенностью. Фактически, психоэмоциональная готовность танцора является одной из составляющих его профессиональной компетентности.

Психоэмоциональная подготовка учащихся спортивных бальных танцев и

психоэмоциональная готовность к конкурсу соотносятся как процесс и результат. Несмотря на частое использование термина психоэмоциональной готовности в психолого-педагогической литературе, нет общепризнанной его дефиниции. Без конкретного и емкого определения психоэмоциональной готовности невозможно правильно подойти к ее оценке и тем более механизму формирования.

Рассмотрим различные научные подходы, так например Е.В. Николаева выделяет несколько видов психоэмоциональной готовности к спортивному соревнованию в зависимости от формы ее проявления: готовность противостоять помехам, устойчивость нервной системы и психики, адекватность поведения в различных ситуациях, концентрация внимания и стабильность эмоций [1, с.118].

По утверждению А. Ребера психоэмоциональная готовность означает характеристику индивида, поведение которого относительно надежно и последовательно в критических ситуациях (положительная защитная ответная реакция "заготовлена"). Его антоним - термин «неготовность», имеет несколько смыслов. С одной стороны - это индивид, демонстрирующий беспорядочные модели поведения и настроения, а с другой - это индивид, склонный демонстрировать невротические, психотические или просто опасные для других модели поведения [2, с.302].

Принципиальное значение имеет точка зрения И. Ф. Андрущишина, который характеризует психоэмоциональную готовность спортсмена, как систему, и выделяет два уровня. Первый - оборонительный, позволяет сохранять человеку свои личностные качества и противостоять внешним воздействиям, противоречащим его личностным позициям и установкам. Второй - наступательный, связан со способностью реализации человеком своих личностных позиций, и преобразованием обстоятельств и собственного поведения. На основании данной системы автор выделяет в структуре личности два типа деятельности человека, определяющие его готовность по отношению к экстремальным обстоятельствам: пассивно-приспособленческий, и активно-преобразующий [3, с.18].

Мы разделяем точку зрения Ю.В. Верхошанского, который определяет психоэмоциональную готовность как способность к выживанию, и связывает понятие готовности с понятием инвариантности, т.е. сохранением спортивного действия постоянным (инвариантным) при любых внешних изменениях [4, с.8].

Именно такая готовность обеспечивает сохранность психики в непривычных условиях, направленность действий, независимо от негативного влияния внешних факторов.

Стоит подчеркнуть, что многообразие подходов к изучению психоэмоциональной готовности и терминологическая неопределенность этого понятия осложняют ход научного поиска и формирование конкретной позиции.

Мы разделяем мнение Г.Т. Толегеновой, которая к потенциально неуспешным спортсменам относит тех, чья эмоциональная возбудимость повышена и провоцирует частую смену эмоциональных состояний [5, с.55]. Отдельные авторы считают, что эффективность деятельности в ситуациях возникновения сильных эмоций тесно связана с волей [6, с.56].

Такого же мнения придерживается Е.А. Спиридонов, выделяя чувствительность к эмоциогенным условиям в качестве основной характеристики

эмоциональности. При этом эмоциональная сопротивляемость определяется как состояние, при котором у спортсмена отсутствуют выраженные ипохондрические и невротические проявления перед соревнованием [7, с.28].

Обобщая точки зрения приведенных выше авторов, психоэмоциональную готовность можно характеризовать эмоциональной невозмутимостью (отсутствием у человека негативной реакции на эмоциогенные ситуации). В продолжение этой гипотезы добавим, что такое нереагирование должно быть внутренним, на уровне психики, а не внешним имитированием отсутствия реакции ("напоказ"). Именно поэтому в своем практическом исследовании мы используем термин «психоэмоциональная готовность». Разумеется, такое понимание исследуемой категории существенно усложняет диагностику. При этом нереагирование на раздражители не исключает «не раздражительное реагирование», то есть позитивное реагирование является не собственно реакцией на раздражитель, а некоей реакцией-замещением. Особое значение в этом контексте имеют положения, выдвинутые А. Лэнгле, который под психоэмоциональной готовностью рассматривает не эмоциональную невозмутимость, а преобладание положительных эмоций [8, с.203]. Сходную позицию занимает известный английский педагог по танцам **Г. Смит-Хэмпшир**: исследуя психоэмоциональное состояние готовности к соревнованию, автор характеризует ее как «...способность управлять эмоциями, настроением, умением найти адекватное объяснение и реалистичное выражение, включает в себя: удовлетворенность профессиональной деятельностью; отсутствие склонности к переживанию страха; отсутствие склонности к переживанию гнева...» [9, с.59].

На рисунке 1 наглядно изображена реакция на внешний раздражитель во время конкурса при психоэмоциональной готовности танцора.

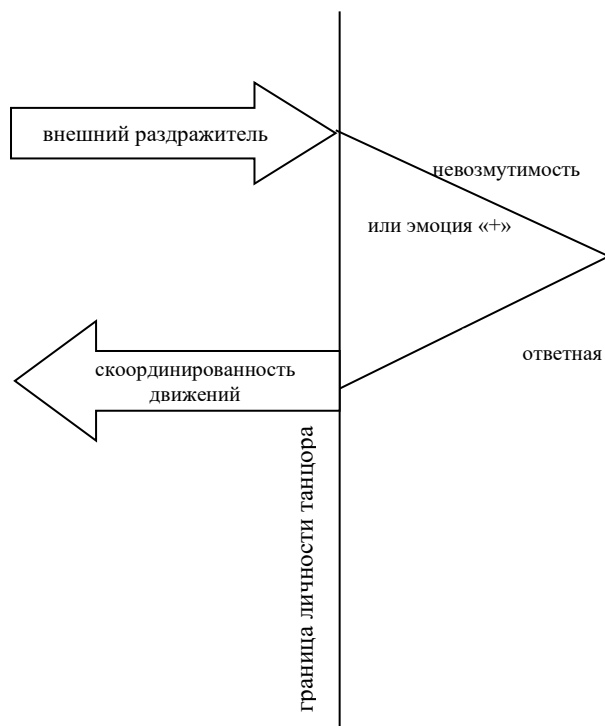


Рисунок 1 - Реакция на внешний конкурсный раздражитель при психоэмоциональной готовности танцора

Источник: Составлено автором работы

На рисунке отсутствует внутренний раздражитель (например, память, переживания о личных проблемах семьи, о текущих внепрофессиональных проблемах), так как работа по нейтрализации этих раздражителей проводится в ходе психоэмоциональной подготовки до конкурса.

Что касается внешних раздражителей во время конкурса, то танцор не переживает отрицательных эмоций как реакцию на них, и внутренняя реакция личности включает:

либо невозмутимость (по сути, та же эмоция спокойствия), позволяющую адекватно оценить происходящее вне эмоциональной окраски, так как имеет место процесс работы;

либо иную положительную эмоцию или их сочетание (умиление, радость, задор и т.п.), позволяющую воспринимать происходящее с принятием.

На рисунке 2 наглядно изображена реакция на внешний раздражитель при психоэмоциональной неготовности танцора к конкурсу.

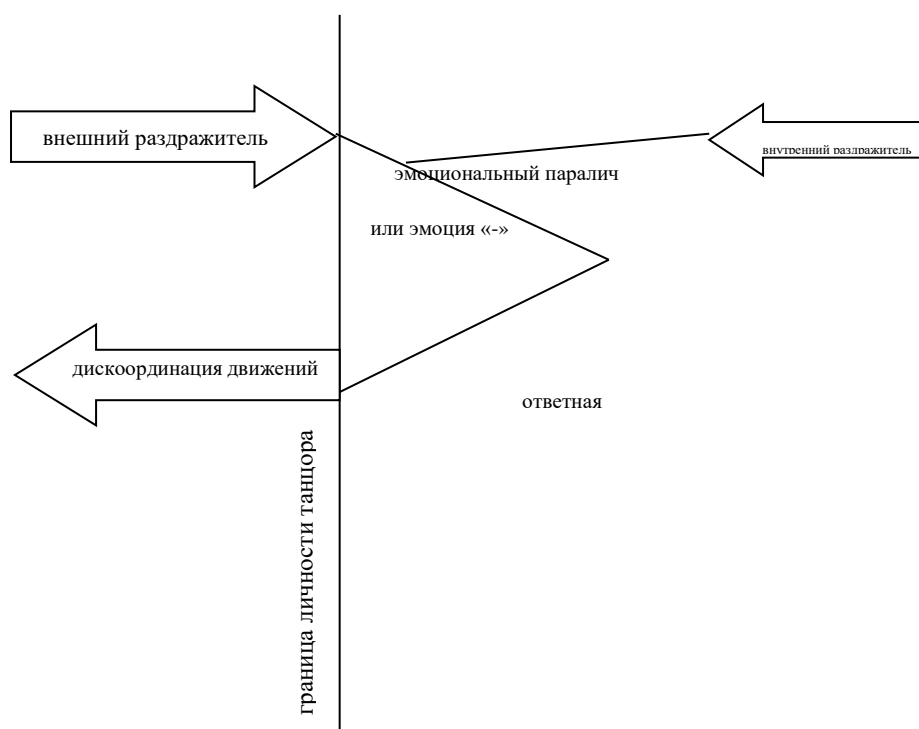


Рисунок 2 - Реакция на внешний конкурсный раздражитель при психоэмоциональной неготовности танцора

Источник: Составлено автором работы

Как видно из рисунка, танцор переживает отрицательные эмоции, транслируемые внешним или внутренним раздражителем, либо впадает в эмоциональный паралич, так как не обладает готовностью к высокому уровню эмоционального напряжения. Далее ответная реакция является результатом переживаемой эмоции. То есть танцор отвечает либо скованностью движений либо ошибками в порядке или технике выполнения танцевальных движений, нарушениями пространственной ориентации и т.п. двигательной дискоординацией в танце. Психоэмоционально неготовый танцор может так же накапливать внутреннее

эмоциональное напряжение не только в рамках учебного процесса, но и в своей семье, а ответную реакцию выдавать позднее - во время выполнения профессиональных действий.

А. Элис и В. Драйден, исследуя психоэмоциональную готовность, выделяют ее как одну из характеристик индивида в ходе выполнения напряженной деятельности. По мнению авторов, отдельные механизмы этой характеристики, гармонически воздействуя друг на друга, способствуют успешному достижению задуманной цели [10, с.156]. То есть, психоэмоциональная готовность – это, по сути, система психоэмоционального регулирования деятельности.

Исходя из подобных выводов, эффективность деятельности в эмоциогенных ситуациях можно считать основным показателем наличия психоэмоциональной готовности. А.И. Шужебаева включает в дефиницию данного понятия предрасположенность человека к успешному решению сложных задач, подразумевающих высокий уровень ответственности, в условиях эмоциогенной обстановки, включая неизменность психических и двигательных функций [11, с.88].

Обобщая данные высказывания, можно сказать, что под психоэмоциональной готовностью понимается взаимодействие эмоций с личностными качествами, то есть «сила воли», выражаемая в терпимости, самоконтроле, самообладании, устойчивости и иных качествах, ведущих к стабильно эффективному выполнению деятельности. Психоэмоциональную готовность, с нашей точки зрения, можно обозначить как «волю над эмоциями». Последнее подразумевает не подавление эмоционального процесса, его искусственное сдерживание за счет внешнего выражения иной эмоции, а волевое регулирование уровня и характера (положительного/отрицательного) эмоции внутри себя. Это означает и способность пресекать развитие процесса самой только что зародившейся негативной эмоции.

В.Е. Медведева предложила свой подход к пониманию психоэмоциональной готовности. Автор определяет ее как интегративное личностное качество, которое характеризуется компонентами психической деятельности человека, обеспечивающими успешное достижение цели совершения деятельности в условиях эмотивной обстановки [12, с.31]. Под этими компонентами Е.В. Медведева подразумевает эмоциональные, волевые, интеллектуальные и мотивационные свойства психики индивидуума. Сходную с этой точкой зрения имеют авторы Н.С. Пряжникова и Е.Г. Ожогова, которые определяют понятие психоэмоциональной готовности как качество личности, от которого зависит гармоническое отношение между всеми перечисленными компонентами деятельности в условиях эмоциогенной ситуации, и которое способствует эффективному выполнению профессиональной деятельности [13, с.9]. Исследователь Ю.А. Рокицкая понимает психоэмоциональную готовность, как личностное качество и определенное состояние психики, отвечающее за целесообразное поведение в условиях экстремальных ситуаций. Автор подчеркивает, что подобный подход позволяет выделять предпосылки психоэмоциональной готовности, скрытые в динамике психики, содержании эмоций, чувств, переживаний, и диалектическим методом устанавливать ее связь с потребностями, силой воли, мотивами, подготовленностью, информированностью и готовностью к решению разных задач [14, с.69].

Однако эти определения целесообразно признать не конкретизированными,

так как они выходят за пределы сферы эмоций. Если считать психоэмоциональную готовность интегральным личностным свойством или свойством психики, логично определить место и роль именно эмоционального компонента. Иначе сложно избежать отождествления термина психоэмоциональной готовности с собственно волей и устойчивой психикой, которые тоже можно понимать как интегральные свойства личности, влияющие на успешное выполнение деятельности в эмотивно сложной ситуации. Иными словами, соотнося психоэмоциональную готовность с результативностью деятельности, следует учитывать, что успешность выполнения танцором заданных действий в конкурсной обстановке зависит не только от психоэмоциональной готовности, но и от других личностных качеств и опыта человека.

Нельзя не согласиться с тем, что человеку, выполняющему деятельность в напряженной эмоциональной ситуации, необходимо давать интегральную характеристику. Но очевидно, что у механизмов устойчивости танцора к воздействиям эмоциогенных факторов (например, отсутствию разнообразия во впечатлениях) при углублении соответствующих эмоциональных состояний (скуки, апатии и монотонии) и при проявлении самообладания по время ощущения страха имеются отличия. Мы считаем, что нецелесообразно называть эти совершенно разные феномены одним и тем же термином, как у О.О. Косяковой. Исследуя психоэмоциональную готовность с точки зрения адаптации к эмоционально значимым ситуациям, автор выделяет две стадии: эмоциональную реактивность (которую характеризуют вегетативные изменения, присущие организму в периоды эмоциогенного воздействия) и эмоциональную адаптацию (привыкание к этим вегетативным сдвигам). Смысл ее заключается в подавлении сдвигов вегетатики и саморегуляции, необходимой для стабильности адекватного поведения [15, с.98]. Однако саморегуляция относится к волевым процессам, но чем тогда считать психоэмоциональную готовность - одним из волевых свойств личности или ее эмоциональным свойством?

Мы согласны с точкой зрения А.С. Хромовой, которая отмечает, что к важным для психоэмоциональной готовности факторам относится время, за которое появляется эмоциональное состояние при продолжительном и постоянном воздействии эмоциогенного фактора (например, время вхождения в состояние монотонии, а далее - появления эмоционального пресыщения при выполнении однообразных действий). Чем позднее проявляются эмоциональные состояния, тем более высока степень психоэмоциональной готовности. Вторым фактором - сила эмоциогенного влияния, вызывающая определенное эмоциональное состояние (горе, тоску, радость, страх и др.). Чем сильнее эмоциогенное влияние (например, чем больше значимости придает человек успеху или проигрышу), тем выше должна быть его психоэмоциональная готовность [16, с.10]. Мы добавим к этому положению, что «универсальной» психоэмоциональной готовности не бывает, так как ее проявления по отношению к различным конкурсным факторам всегда будут разными.

Таким образом, неоднозначность понятия психоэмоциональной готовности видна достаточно отчетливо. Несмотря на это, все ученые понимают под термином функциональную устойчивость человека в условиях эмоциогенной ситуации. Мы же

представляем психоэмоциональную готовность танцора к участию в конкурсной деятельности как неподверженность деструктивному воздействию внутренних личностных и внешних конкурсных факторов на уровне психического отражения.

Литература

1 Николаева Е.В. Социально-культурные условия формирования эмоционально-волевой устойчивости подростков в коллективе спортивно-бальной хореографии. Дисс. ... канд.педагог.наук: 13.00.05. – М., 2006. - 226с.

2 Ребер А. Энциклопедический словарь по психологии/пер. с англ. С.М. Прокофьевой – М.: Энциклопедия исторического наследия, 2007. - 657с.

3 Андрущишин И.Ф. Комплексная система психолого-педагогической подготовки спортсменов. Автореферат диссертации доктора педагог.наук: 13.00.04. - Алматы, 2008. - 39с.

4 Верхошанский Ю.В. Теория и методология спортивной тренировки: Блоковая система тренировки спортсменов высокого класса //Теория и практика физической культуры, 2005. - № 4. - С.2-14

5 Толегенова Г.Т. Педагогико-психологические аспекты подготовки высококвалифицированных волейболистов в основном тренировочном макроцикле. Дисс. ... канд.пед.наук: 13.00.04. – Алматы: [б. и.], 2010. - 154с.

6 Митина О.В. Нелинейная модель для исследования динамики эмоциональных состояний//Сборник международной конференции «Современные методы психологии». – М.: МГППУ, 2010. - С.55-59

7 Спиридонов Е.А. Модели функционирования организма спортсменов в экстремальных условиях спортивной деятельности. Автореферат дисс. док-ра педагог.наук: 13.00.04. - Алматы, 2010. - 42с.

8 Лэнгле А. Что движет человеком? Экзистенциально-аналитическая теория эмоций./Пер. с нем. Л.А. Овчинникова – М.: Генезис, 2009. – 235с.

9 Смит-Хэмпшир Г. Венский вальс. Как воспитать чемпиона/пер. с англ. С.А. Кузьмина. – М.: Физическая культура и спорт, 2009. - 278с.

10 Эллис А., Драйден У. Практика рациональной эмоциональной поведенческой терапии/пер. с англ. М.Н. Савельева. – М.: Мир, 2007. - 485р.

11 Шужебаева А.И. Некоторые аспекты эмоционального благополучия // Вестник ун-та «Кайнар». - 2006. - №2/1. - С.87-91

12 Медведева В.Е. Деятельностный подход к изучению психоэмоциональной готовности //Актуальные проблемы психологического знания. – 2013. - №1. - С.29-33

13 Пряжникова Н.С., Ожогова Е.Г. Психологические аспекты эмоциональной готовности к выполнению сложных профессиональных функций// Вестник психотерапии. – 2009. - №6. - С.9-12

14 Рокицкая Ю.А. Роль психоэмоциональной подготовки в профессиональном самоопределении. Монография. - Екатеринбург: Екатеринбургпресс, 2010. - 215с.

15 Косякова О.О. Влияние психоэмоциональной компетентности на результативность деятельности. Тверь: ТГУ, 2002. - 167с.

16 Хромова А.С. Факторы психоэмоциональной готовности личности к

Түйіндеме

Көрсетілген мақалада Спорттық балдық биінің байқауына қатысушысының психоэмоционалдық түрде дайындығына талдау жүргізілген. Психоэмоционалдық даярлық көптеген ғылыми амалдар арқылы бағаланады

Summary

This article analyzes the concept of the psycho-emotional readiness of ballroom dance students for competitive activities. It takes stock of various scientific approaches to determining the psycho-emotional readiness. It suggests the author's approach to determining the definition of the psycho-emotional readiness for competitions

Роль элективной дисциплины «Педагогика бальной хореографии» в формировании образовательной программы

Терехова Т.В.

доцент кафедры «Педагогика хореографии»
факультета «Хореография»

В 2001 году на факультете «Хореография» была открыта новая специализация – Педагог спортивного бального танца. С тех пор было осуществлено восемь выпусков. За это время проделана большая работа не только по подготовке студентов, но и по формированию образовательных программ, как для бакалавров, так и для магистрантов.

В 2014 году в программу бакалавриата была введена новая элективная дисциплина: «Педагогика бальной хореографии». Основные цели новой дисциплины:

1. Познакомить с основными понятиями педагогики.
2. Историческая справка о возникновении педагогики как науки.
3. Понять необходимость изучения дисциплины для формирования практических, прикладных приемов применения теоретических знаний в работе с учениками различного возраста.

Педагогика, это наука, изучающая закономерности передачи необходимого для жизни и труда социального опыта и активному его усвоению от старшего поколения к младшему поколению.

Общая педагогика – изучает и формирует принципы, формы и методы обучения и воспитания, являющиеся общими для всех возрастных групп и учебно-воспитательных учреждений. Эта отрасль педагогических знаний исследует фундаментальные законы обучения и воспитания. Составными частями общей педагогики являются теория воспитания и теория обучения (дидактика). Основными категориями педагогики являются: развитие, воспитание, образование, обучение. Основы этих знаний необходимы для будущих педагогов бальной хореографии для

того, чтобы на их основе в дальнейшем формировать методики преподавания хореографических дисциплин.

В истории педагогики наиболее известны теории формального и материального образования. Сторонники теории формального образования (XVII-XX вв. – Локк, Песталоцци, Кант, Гербарт) считали, что источником знаний является разум, поэтому лучшим средством развития мышления учащихся является изучение языков, особенно древних – латинского и греческого, а также математики. Отсюда так называемое "классическое" образование.

Сторонники теории материального образования (XVIII-XX вв. – Спенсер, Гексли и др.) считали, что источником знаний является опыт, поэтому необходима подготовка людей, обладающих основательной естественнонаучной и практической подготовкой. Критерием отбора содержания образования служит степень его утилитарной пригодности для жизни и практической деятельности учащихся в будущем. Отсюда так называемое "реальное" образование. В истории образования – это и реальные гимназии, и реальные училища, и профессионально-технические училища.

Существовали и существуют и смешанные формы: классические и реальные гимназии, лицеи, школы и училища. Это говорит о том, что принципы этих теорий до сих пор находят свое применение. И в то же время эти теории постоянно подвергаются критике за свою односторонность (К.Д. Ушинский, Н.А. Добролюбов, Ю.К. Бабанский, И.Ф. Харламов). Односторонность названных подходов заключается в том, что ими абсолютизируются отдельные аспекты образования. Нельзя отрывать мышление от знаний, но в то же время знания не должны быть доминирующей целью школы: целью является сам ребенок, а знания должны стать средством его развития. Школа должна не только обогащать знаниями, но и развивать индивидуальные способности детей.

В педагогике существует принцип: связь школы с жизнью общества. Но должен быть принцип и связи школы с жизнью ребенка. Абсолютизация первого принципа привела к так называемому социоцентрическому – ущербному виду мышления (во главу угла ставятся только интересы государства, общества). Критерии отбора содержания образования должны включать не только потребности общества, но и потребности индивида. Содержание образования рассматривается как педагогическая модель обращенного к школе социального заказа. Но необходимо учитывать и потребности человека в образовании.

Педагогика в широком смысле – влияние всех внешних воздействий естественной и социальной среды. Она существует для того, чтобы на практике указывать наиболее легкие пути достижения педагогических целей и задач, пути реализации законов воспитания и методик обучения. Педагогика это наука о законах и закономерностях воспитания, образования, обучения, социализации и творческого саморазвития человека. В прикладном смысле, педагогика бальной хореографии – целенаправленная деятельность педагога в системе танцевально-спортивных коллективов. Предметом исследования является целостная система воспитания, обучения, социализации и творческого саморазвития каждого исполнителя в отдельности, танцевальной пары и коллектива в целом. Практической задачей школ и студий спортивного бального танца является задача по осуществлению

воспитания и подготовки спортивных пар различного уровня. Пропаганда и развитие массовых форм работы с исполнителями различного уровня и качества танцевания. Вовлечение большего количества детей в сферу обучения спортивным бальным танцами даст возможность выбрать больше талантливых детей, а, следовательно, получить возможность в дальнейшем подготовить большее количество пар высокого исполнительского уровня, что, несомненно, сможет повысить в целом рейтинг спортивных пар Казахстана.

Объект педагогики бальной хореографии – ребенок в различные периоды своего взросления. Педагогика изучает целенаправленную деятельность по развитию и формированию его личности. В качестве своего объекта педагогика имеет не индивида, его психику (это объект психологии), а систему педагогических явлений, связанных с его развитием. Поэтому объектом педагогики бальной хореографии выступают те явления действительности, которые обуславливают развитие индивидуально каждого ребенка в процессе целенаправленной деятельности, а конкретно – в процессе подготовки к конкурсному танцеванию. Предмет педагогики бальной хореографии – это хореографическое образование как реальный целостный педагогический процесс, целенаправленно организуемый в специальных социальных институтах (культурно-воспитательных организациях) – студиях спортивного бального танца.

В состав постоянных задач педагогической науки входит изучение и обобщение практики, опыта педагогической деятельности. Некоторые педагоги создают оригинальные педагогические технологии. Важно отметить, что любые творческие усилия педагогов найдут свое место в системе педагогических ценностей с помощью теоретического обоснования и научной интерпретации. Наука проникает в сущность находок и выявляет индивидуальность педагога – новатора. В числе современных задач стоит разработка новых методов, средств, форм, систем обучения, воспитания, управления образовательными структурами, что в словаре педагогики называется педагогической инноватикой.

Существуют дидактические закономерности обучения спортивным бальным танцам. Дидактика – часть педагогики, разрабатывающая проблемы обучения и образования. Принципами дидактики являются основные положения, которые определяют содержание, организационные формы и методы учебного процесса в соответствии с его общими целями и закономерностями. Принципы обучения характеризуют способы использования законов и закономерностей в соответствии с намеченными целями. Дидактическое творчество это деятельность в сфере подготовки исполнителей спортивного бального танца по изобретению различных способов отбора методов подготовки. Дидактическая концепция характеризуется внутренней целостностью структур, образованных единством целей, организационных принципов, содержания, форм и методов обучения.

Учебный процесс – это единство содержания, приемов, методов и других организованных форм обучения спортивному бальному танцу. Технологическая схема педагогического процесса выглядит примерно так: прежде всего педагог убеждает воспитуемого (исполнителя) в важности и целесообразности решения конкретной задачи, затем он должен научить учащегося, т.е. добиться усвоения им определенной суммы знаний, необходимых для решения поставленной задачи; на

следующем этапе необходимо сформулировать у учащегося умения и навыки. На всех этапах полезно постоянно стимулировать прилежание учеников, контролировать и оценивать этапы и итоги работы.

Для должного функционирования педагогического процесса нужно, как минимум, пять групп методов воздействия на личность: убеждение; убеждения и приучения; обучение; стимулирование; контроль и оценка. Методы воздействия на личность оказывают комплексное воздействие на учащегося. В системе методов педагогики бальной хореографии выделяются методы обучения и методы воспитания.

Педагогическое мастерство – это знание предмета при умелом владении методами и приемами обучения. Примеры ведущих педагогов мира дают возможность наглядно изучить истоки мастерства.

Существуют различные методы обучения. Выбор методов обучения – это педагогическое искусство преподавателя. Нет инструкций, но есть опыт, методики и интуиция.

Педагогическим процессом в бальной хореографии является взаимодействие педагога и учеников, направленное на достижение лучших результатов в конкурсных выступлениях, которые в свою очередь позволяют спортивной паре переходить из одного танцевального класса в другой. Педагогическая задача данного процесса – воспитание чемпионов.

Для оптимизации процесса необходимо научиться проводить анализ ситуации и правильное выстраивание задач различного уровня; выбор оптимально пути решения; организовывать и регулировать педагогический процесс; анализировать результаты процесса.

Поступательный характер процесса подготовки исполнителей в спортивном бальном танце зависит от своевременного решения различных задач. Одной из таких задач является противоречие объективного характера - несоответствие реальных возможностей ученика тем требованиям, которые к нему предъявляются при освоении практических навыков исполнения. Решение этой задачи это целый комплекс мероприятий, в котором участвуют и ученики и педагог. Искусство педагога заключается в правильной ориентированности на завтрашний день, на развитие интереса и заинтересованности учеников. За каждым пунктом этого утверждения стоят целые методики, которые выработаны педагогами и позволяют решить эти задачи.

Решая глобальные задачи (подготовки спортивных пар), нельзя забывать о субъективных противоречиях: между целостностью личности исполнителя и функциональным подходом к ее формированию, односторонностью тренировочного процесса; между отставанием процесса получения знаний в области техники исполнения и нарастающей необходимостью применять эти знания и умения на выступлениях; между индивидуальной работой с парой и массово-групповым характером организации работы с танцевальным коллективом и др.

Литература

1. «Психология и педагогика» уч. Пособие для студ. Высш.учеб.заведений. В.А.Сластенин, В.П. Каширин.-М.,: Издательский центр «Академия», 2004г.-480 с.
2. «Оценка танцевальных турниров» Методическое пособие для студентов по специализации «Тренер по спортивному танцу». Костанай. 2002г.-40с.
3. «Воспитывая интерес» нар. ун-т. Пед. Фак.;№3. А. К. Дусавицкий, М.,:Издательство «Знание», 1984г.-80с.
4. «Учебно-методические рекомендации по организации работы с целым классом в начальной школе по ритмике, ритмопластике и бальным танцам» уч. мет. пособие. Санкт- Петербург, изд. ООО «Синус ПИ», 2006г.-136с.

Түйіндеме

Бұл мақалада «Спорттық бал биінің педагогикасы» мамандығы үшін «Балдық хореография педагогикасы» атты жаңа пән енгізу керектігі, тәжірбиелік, педагогикадағы қолданбалы теориялық мағыналы аспектілердің сұрақтары қарастырылған.

Summary

The article addressed the issue of the introduction of the new discipline of "Pedagogy ball choreography" specialization "Teacher of sports ball dance", practical, practical importance of the theoretical aspects of pedagogy.

Формирование педагогов спортивного бального танца в современной концепции образования

Алдабергенова М.Р.

Магистр хореографии,
преподаватель КазГосЖенПУ

Изменение целевых требований к деятельности образовательных учреждений XXI веке не могло не повлиять на содержание подготовки педагогов-хореографов. На сегодняшний день существует много нерешенных проблем, которые связаны с организацией обучения хореографии, методами преподавания, формированием творческой педагогической культуры. Вместе с тем, в условиях формирующегося поликультурного общества и развитием личностно-ориентированной парадигмы гуманитарного образования профессиональная компетентность педагога приобретает ключевое значение как один из факторов, способствующих интеграции личности в культурно-образовательное пространство.

Многообразие функций предметной области «Хореография» и их социальная значимость обуславливают особенность феномена профессиональной компетентности педагога спортивного бального танца, проявляющейся во многих измерениях одновременно: как подсистема культуры и форма деятельности,

механизм социализации и особая реальность становления, развития и саморазвития педагога. Специфика спортивной бальной хореографии такова, что она способствует реализации важных и социально значимых функций (развивающая, коммуникативная, воспитательная, валеологическая) личности педагога-хореографа.

Ниже рассмотрен пример системы функций педагога-хореографа, исследованный доктором психологических наук А.И. Борисовым [1, с. 29]

Функции педагога-хореографа



Взаимосвязь названных функций очевидна и находит выражение в поведении и достижениях будущих педагогов, в исполнительском мастерстве, их мотивации к познанию и способностях выстраивать взаимоотношения с членами группы и с преподавателем.

При традиционной системе преподавания хореографии основной акцент делается, как правило, на передачу знаний о приемах и методах обучения через энциклопедический подход (накопление знаний), что считалось пробуждает интерес к занятиям и повышает запоминание. Ранее, как правило, лекции и практические занятия проводились в следующей последовательности:

1) перед разучиванием танца педагог давал общую характеристику танцу, рассказывал о его истории, характерных особенностях музыки.

2) педагог предлагал прослушать музыку к танцу, определял ее характер, темп, ритмический рисунок.

3) разучивание элементов танца многократным повторением вслед за педагогом движений, фигур, рисунка танца основными методами (по частям, целостный, упрощающий) [2, с. 138].

В современной ситуации дифференциации и дробления педагогического

знания важно такое единое методологическое основание, которое позволяет сформировать целостно-логическое видение структуры и содержания профессиональной компетентности педагога спортивного бального танца, диалектическую взаимосвязь всех ее составляющих. Таким основанием может стать системно-деятельностный подход.

К важным особенностям системно-деятельностного подхода относятся его универсальность и гибкость, креативность и непрерывность, открывающие предрасположенность к интеграции с другими подходами [3, с. 498]. Применение этого подхода на практике способствует реализации воспитательного потенциала образовательной области «Хореография». В контексте современного системно-деятельностного подхода, профессиональное становление будущих педагогов-хореографов связано с формированием способности к самостоятельному проектированию учебной деятельности. Построение практических занятий в рамках учебных модулей по схеме, учитывающей основные требования системно-деятельностного подхода к циклической организации образовательной деятельности, обеспечивает сочетание теории и практики преподавания спортивного бального танца, стимулирует развитие способностей педагогов к рефлексии и моделированию учебного процесса с учетом приобретенного опыта и инновационных достижений других педагогов.

На основе диссертационной работы доктора педагогических наук Н.В. Мирзы «Научно-теоретические основы формирования профессиональной компетентности будущего педагога» можно разработать структуру занятий по обучению будущих педагогов-хореографов в системно-деятельностном подходе.

Итак:

1. Направляющая лекция, проводимая в диалоговом режиме, знакомящая будущих педагогов с современными представлениями, концептуальными и инструментальными схемами, позволяющими самостоятельно проектировать образовательный процесс. Студенты знакомятся с отдельными модельными образцами действий педагога-хореографа и учащихся в соответствии с требованиями изучаемых технологических схем. В ходе лекции проводится первичная диагностика способностей в области преподавания спортивного бального танца и на этой основе осуществляется рефлексивная проблематизация сложившихся ранее стереотипов и представлений в рамках изучаемой темы. Осуществляется работа по снятию предубеждений, негативных реакций и опасений слушателей, связанных с оценкой своих педагогических способностей.

2. Проведение тренингов групповой работы будущих педагогов по самостоятельному проектированию образовательного процесса. При этом проблема обсуждения в мини-группах предлагается самими студентами. В процессе обсуждения проблемы применяются концептуально-технологические схемы и модульные образцы, рекомендованные в ходе предыдущей направляющей лекции. Под руководством преподавателей студенты в виде сценария занятия с учениками строят собственный вариант учебного хореографического процесса, разыгрываемом для других групп.

3. Демонстрация представителями групп первичных образцов технологично организованных образовательных событий на пленарном обсуждении. Группы

выступают поочередно и предлагают свои варианты разработанных занятий по обучению спортивным бальным танцам. Вместе анализируются результаты, выявляются затруднения в планировании обучения/преподавания, возникающие в ходе проектирования.

4. С учетом результатов предыдущего цикла учебной деятельности осуществляется переход к следующей лекции. Для того чтобы осознанно проектировать и организовывать творческие образовательные процессы, дается объяснение новизны и основных отличий, более сложных по строению концептуально-технологических схем преподавания.

5. Новый цикл учебной деятельности будущих педагогов, организованный в рамках описанной выше технологической схемы, осуществляется с учетом результатов постоянно проводимой диагностики изменений знаний и умений, отношения к изучаемому содержанию, формам проведения занятий, их профессионального и учебного самоопределения.

6. По завершению запланированных циклов обучения организуется и проводится индивидуальная, групповая, а затем общая пленарная рефлексивная оценка результатов и хода учебной деятельности. Во время рефлексивной деятельности внимание фокусируется на возможности самостоятельного использования новых знаний и умений в проектировочной и квазипедагогической деятельности, а также необходимых шагах по дальнейшему самообразованию в области преподавания бального танца [4, с. 56-58].

Согласно системно-деятельностного подхода, использование модульной системы обучения будущих педагогов бального танца направлено на развитие креативной мыслительной деятельности, методической культуры, подразумевающей учет психологических и социокультурных особенностей учеников, наличие умений внедрения в образовательный процесс интерактивных форм и методов преподавания, обладание способностями к критической оценке собственной деятельности и умелому применению педагогического опыта своих коллег.

Современный системно-деятельностный подход предполагает использование изобразительных схем, позволяющих фиксировать и однозначным образом интерпретировать абстрактное содержание предлагаемых концептуально-технологических схем, выявлять их глубинные категориальные основания, освоение которых является основной предпосылкой и необходимым условием формирования современной культуры педагогического мышления и механизма рефлексивной самоорганизации [5, с. 74].

Таким образом, если будущие педагоги хотят освоить новые методы преподавания спортивного бального танца, то им недостаточно прослушать курс лекций и поговорить о преимуществе нового подхода к обучению, они должны включиться в квазипедагогический процесс, организованный в соответствии с изучаемой технологией. Такой метод, как следует из описания, отличается от традиционного. Поэтому в первый момент студенты, привыкшие к традиционным занятиям, могут испытывать дискомфорт тем, что им приходится быть не зрителями, а непосредственными участниками учебного процесса. Однако затем начинают проявлять интерес к формам и методам организованных таким образом занятий.

Как описывает Г.П. Гусев, современный подход к педагого-хореографическому образованию выстраивает процесс обучения по следующей схеме. Вначале с учащимися согласовывается план работы в течение всего курса обучения. Все слушатели делятся на мини-группы, знакомятся друг с другом. Создание доверительной атмосферы для развития контактов и взаимопонимания рассматривается при этом как основа самоопределения к образовательной деятельности. Преподавателю важно включить учеников - будущих педагогов - в активную познавательную деятельность, выстраивая в дальнейшем занятия как процесс сотворчества и взаимопомощи. Второй этап организационно-педагогической деятельности связан с актуализацией знаний, что предполагает творческую интерпретацию педагогических достижений в области теории и практики преподавания спортивного бального танца в режиме групповой работы. Следующий этап организационно-педагогической деятельности ориентирован на постановку проблемы и определение цели ее решения. Затем наступает этап проектирования собственных вариантов и их представление другим группам и в завершении проводится рефлексивный анализ как работы всей группы, так и индивидуальной деятельности каждого члена группы. Защита индивидуальных проектов проводится в парах, что позволяет будущим педагогам высказать свою точку зрения, представить свой взгляд на перспективу планирования занятий, дискутируя со вторым оппонентом [6, с. 401].

Отказ от энциклопедической модели обучения спортивному бальному танцу и переход к деятельностной модели значительно обогащает содержание самого танца, стиль и манеру его исполнения в соответствии с духом времени, ритмом жизни и развитием интересов личности в своем художественно-эстетическом развитии.

Такие методические приемы, как рассказ педагога о танце, о быте и нравах, обычаях того народа, чей танец разучивается, анализ того, какое они нашли отражение в танце, знакомство с отличительными особенностями костюма, правилами этикета того времени, знание того, как эти бытовые характеристики проявились в бальном танце, могли бы положительно влиять на расширение и обогащение кругозора учеников, дополнение образа, созданного музыкой. Кроме того, весь процесс обучения танцу мог бы быть действительно высоко мотивированным, если бы на занятиях отводилось ученикам время для творчества и самостоятельного поиска. Внимание к личностным дарованиям, креативности мышления, инициативам учащихся становятся исходными позициями преподавания всех предметов, независимо от того, преподаются они в рамках учебного плана или в условиях элективного учебного курса, кружка, студии, факультатива.

Наблюдением за уроками спортивного бального танца в школах, дворцах культуры, студиях, клубах показало, что во многих утрачены традиции формирования у учащихся музыкально-танцевальной культуры, практически не используются активные методы обучения, главное внимание педагогов уделяется технике исполнения танца. Поэтому, с одной стороны, танцевальная образованность, воспитанность являются характерными чертами, показателями высоких требований к уровню подготовки педагогов спортивного бального танца в специальных высших учебных заведениях. С другой стороны, единообразие содержания занятий (тренировка и многократное повторение), и, как отмечает

«недостаточно продуманные в методическом плане построения содержания обучения, образовательные программы и учебные пособия для вузов» [7, с. 48] ставят своими задачами научить технически грамотно исполнять как традиционный, так и новый репертуар, систематически расширяя круг знаний и исполнительское мастерство будущих педагогов-хореографов.

Со становлением личностно ориентированной парадигмы образования и созданием школ нового типа, предоставляющих разнообразные образовательные услуги для развития и воспитания школьников, снова получают распространение внеурочные формы работы, включая занятия спортивным бальным танцем. Переход на профильное обучение в старшей школе открывает новые перспективы для обучения спортивному бальному танцу путем разработки элективных курсов, в том числе и курса для учащихся классов художественно-эстетического (или спортивного) профиля. В этом случае владение хореографом профессиональной компетенцией представляется особенно важным. Если традиционная методика ставила своей целью исключительно формирование навыков слушания музыки и ее анализ, многократного повторения за педагогом танцевальных движений, то методика, базирующаяся на системно-деятельностном подходе, предусматривает взаимосвязанное обучение/преподавание, воспитание и развитие учащихся средствами бального танца. При этом существенное значение приобретает формирование умений межличностного общения, культуры коммуникации, творческого овладения техникой бального танца, а также умений самосовершенствования и самореализации. Неслучайно принципиально значимым становится овладение педагогами методикой преподавания с использованием аудиовизуальных и визуальных средств обучения, которые стимулируют развитие способности к моделированию и рефлексии собственного педагогического опыта через призму опыта других коллег для того, чтобы внедрять лучшие идеи в практику преподавания спортивного бального танца.

Следовательно, педагог должен обладать умениями планировать процесс обучения с учетом возрастных и психологических особенностей учащихся, способностями к определению целей, задач и содержания, отбору необходимого учебного материала, выбору методов преподавания, а также оценивания достижений учеников. Разнообразные по форме и содержанию занятия, сопровождающиеся ритмичной музыкой, позволяют концентрировать внимание учеников на главном, развивают интерес к танцам и стимулируют активность в самовыражении. На формирование у будущих хореографов именно такой педагогической культуры и должны быть направлены базовые и профилирующие дисциплины ВУЗа.

Литература

- 1 Борисов А.И. Функции хореографии спортивных бальных танцев в современной педагогике // Вестник спортивной науки. – 2007. - №4. – С.25-30
- 2 Олейникова Г.А. Технология развития методической компетенции педагога бального танца. Монография. – М.: АПК и ППРО, 2005. – 187с.

- 3 Бим-Бад Б.М. Педагогический энциклопедический словарь. – М.: Дрофа, 2009. – 528с.
- 4 Мирза Н.В. Научно-теоретические основы формирования профессиональной компетентности будущего педагога. Дисс. ... д-ра педагог.наук: 13.00.08. – Караганда, 2010. – 356с.
- 5 Климов Е.А. Психология профессионального самоопределения: - 2.изд. - М.: Academia, 2005. – 205с.
- 6 Гусев Г.П. Народный танец: методика преподавания. Учебное пособие. - М.: ВЛАДОС, 2012. - 608с.
- 7 Тлеубаева Б.С. Формирование профессионально значимых качеств будущего педагога-хореографа. Дисс. ... канд.педагог.наук: 13.00.08. – Алматы, 2006. – 147с.

Түйіндеме

Мақалада қазіргі білім беру тұжырымдамасындағы келешек спорттық –баллдық би оқытушыларының мәселесі қарастырылған. Тақырыпты жан жақты қарастыру үшін педагогикалық - хореографиялық білімге қатысты дәстүрлі және заманауи әдістер қарастырылған. Мақалада педогог-хореографтың тұлғалық қасиеттерінің жүйелік функцияларының мысалы келтірілген. Сонымен қатар, жүйелік-әрекеттік әдіспен келешек педагог-хореографтарды оқытудың құрылымы ұсынылған.

Summary

The article deals with the problem of forming future teachers on sports - ball dance in the modern concept of education. There are considered traditional and modern approaches to pedagogical-choreographic education to achieve the versatile development of the subject. There is an example of the system functions of personality of the teacher-choreographer. As well as, there is proposed a framework on training future teachers of choreography in the systematic - activity approach.

Становление кафедры хореографии Казахского Государственного женского педагогического университета

Кастеева З.А.

народная артистка РК, профессор
КазГосЖенПУ
кафедра «Хореография»

История развития и стремительный взлет национальной музыкально – танцевальной культуры стал благодаря социально-экономическим изменением, происходящих в Республики Казахстан и приобретением независимости. История развития музыкального факультета женского педагогического института

тесно связана с историей страны и с благодарностью хранит имена его первых основателей, организаторов и педагогов, посвятивших свой талант трудному и благородному делу.

Это история одного из основных очагов по подготовки специалистов-педагогов национальной музыкальной культуры. Основываясь на глубоких и самобытных музыкальных и танцевальных традициях казахского народа, веками, бережно хранившие, и передаваемые из поколения в поколение богатое духовное наследие.

За четверть века творческой деятельности факультет стал настоящей кузницей национальных кадров, в стенах которого вырос и окреп талант многих педагогов и деятелей казахского искусства.

В 1944 году образовался Казахский государственный женский педагогический институт. Своей целью он ставил не просто дать высшее образование своим воспитанникам из отдалённых аулов, но сформировать в них высоконравственные духовные качества. Огромная заслуга в этом принадлежит музыкально-педагогическому факультету. Основоположником, организатором, этого факультета стал известный казахский композитор Бахытжан Байкадамов. Осознавая всю значимость и сложность поставленных задач в подготовке учителей музыки, мобилизовав весь педагогический потенциал как единое целое, Б. Байкадамов в 1967-1968 годы добился самоопределения музыкально-педагогического факультета. Новым подъемом в развитии факультета стало назначение 1989 году деканом выпускницы Куанышкуль Мендаяковны Мендаяковой. Много кропотливого труда отдавшей развитию казахской инструментальной музыки и открытию кафедры хореографии. В 1987 году при факультете педагогики открылось отделение хореографии. У истоков его образования стоял профессиональный балетмейстер, Народный артист Казахской ССР, первый в республике профессор искусствоведения Даурен Тастанбекович Абиров. Д. Т. Абиров мечтал о том времени, когда искусство танца войдет в жизнь каждого ребёнка, каждого молодого человека. Он много сделал для того, чтобы по Республике Казахстан открылись музыкальные факультеты, кафедры хореографии. Сформировав команду единомышленников, были разработаны новые программы обучения, введены предметы по изучению национального танцевального фольклора и по сохранению, изучению его наследия. Он умело, тактично направлял работу по специальности. В 1996 году состоялся первый выпуск специальности «Хореографии».

Динамика духовной жизни бурно развивалась, и жизнь факультета и кафедры кипела. Силами студентов были поставлены спектакли Е. Брусиловского Кыз Жибек, А. Жубанова, Л. Хамиди «Абай», М Тулебаева «Биржан и Сара», Дж. Верди «Травиате». Значимыми постановками в институте стали: танцы в опере Мукана Тулебаева «Биржан и Сара», в опере Латифа Хамиди и Ахмета Жубанова «Абай». Эти спектакли ставились на сценах факультета, института, в школах, на сцене ТЮЗа.

С годами процесс обучения совершенствовался, ставились новые цели и изменялись задачи, вводились новые дисциплины такие, как урок казахского танца, предмет методика работы с хореографическим коллективом, история костюма, история театра, танец модерн, танцы народов мира, восточный танец,

урок ритмики, предмет дыхание в хореографии, образцы классического наследия, сценическое оформление костюма. Студентки на первом курсе занимаются уроком музыки (игра на фортепьяно). Они получают не только хореографическое образование, но и всестороннее музыкальное развитие.

В 1993 году Д.Т. Абирова открывает, на кафедре хореографии, заочного отделения, мотивируя это высокой востребованностью специалистов хореографии и необходимостью повышением знаний артистов балета, закончивших хореографическое училище, но не имеющих высшего образования. В результате нашу кафедру закончили: Народная артистка Казахской ССР – Раушан Байсеитова, Народная артистка Казахской ССР Сайрагуль Нурсултанова, Заслуженная артистка Казахской ССР Майра Кадырова, Заслуженный деятель РК Куралай Саркытбаева, Заслуженный деятель РК Алия Таныштыкулова, Заслуженный деятель РК Сауле Рахметова; многие солисты классического балета Булата Газизовича Аюханова, педагоги хореографического училища: Назира Абдулина, Татьяна Вишнёва, Ольга Адырхаева; солисты молодёжного ансамбля «Гульдер», ансамбля «Салтанат», солисты Уйгурского театра и многие, многие другие успешно закончили ВУЗ.

На сегодняшний день кафедра хореографии выпускает специалистов педагогов хореографии, руководителей детских хореографических коллективов, которые являются победителями многих международных и республиканских конкурсов. Сегодня выпускники работают в городах Республики Казахстан, России, и за рубежом.

И мы преподаватели гордимся ими!

Неизменным принципом работы кафедры и факультета, приобщение студента к ценностям мирового искусства и взаимообогащение многонациональной культуры Республики Казахстана, стремление к достижению новых высот в работе, профессиональной зрелости и успехов, в умении сохранить и множить славные традиции прошлого и постигать вершины будущего.

Литература

1. Личный архив преподавателя и кафедры Хореографии.

Түйіндеме

Қазақ Мемлекеттік қыздар педагогикалық университетінің Хореография кафедрасының шығу тарихы мен дамуы.

Summary

History and development of chair Choreography of Kazakh State women's teacher training university.

Роль хореографического искусства в воспитательном процессе

В современных условиях развития общественных отношений, происходящих изменений в сфере социально-экономической отрасли, культуре и образовании нашей страны, особое значение и актуальность, приобретает вопрос целостного и всестороннего воспитания подрастающего поколения с учетом его психологии [1]. В нынешнем обществе постоянно растет потребность в интеллектуальных, всесторонне развитых и творческих личностях, способных к самореализации и самостоятельному решению проблем, возникающих перед ними, с применением новых подходов и нестандартных решений, умению претворять их в жизнь.

Данная проблематика требует разработки и внедрения новых методов воспитания подрастающего поколения и ведет за собой не традиционность подходов к гармоничному развитию как основе последующего усовершенствования личности.

В ряду существующих многих форм гармоничного развития личности хореография занимает особое место, значение которого трудно переоценить. Более того его актуальность в системе средств гармоничного развития возрастает в связи с заострением проблем воспитания целостной и всесторонне развитой личности.

Занятия хореографическим искусством не только учат понимать и создавать прекрасное, но и развивают творческое воображение, фантазию и образное мышление, духовно обогащая. Кроме того, эти занятия способствуют физическому развитию и здоровью, воспитывают правильность осанки, красоту движений, пластичность тела, гармоничность жестов и культуру поведения.

Продуктивность воспитания подрастающего поколения посредством хореографии обусловлена его синтезирующим характером, объединяющим в себе музыкальное, изобразительное и театральное искусство, ритмику и пластику движений.

Занятия хореографическим творчеством являются дополнением и продолжением реальной жизни воспитанника, обогащая ее, и принося такие ощущения и переживания, которых он не мог бы получить из каких-либо других источников.

Однако в сравнении с музыкой, пением, изобразительным искусством, физической культурой, входящими в обязательную программу современного школьного образования, танец, так и не занял пока подобающего ему места в числе обязательных предметов[2]. Дискуссии на эту тему ведутся с 80-х годов прошлого столетия до настоящего времени. Однако виднейшие педагоги-воспитатели, психологи и танцоры пока так и не пришли к единому мнению, должна ли стать хореография обязательным предметом образования или воспитания.

Хореография, как «переходный» вид искусства, занимает в процессе воспитания особое место. Проблема заключается в специфике преподавания и содержания хореографии как вида искусства. Со времен Ушинского К.Д. ведущие педагоги, специалисты-хореографы ведут диалог о том, что важнее – воспитание высококлассного исполнителя-мастера в хореографии, или развитие творческих, интеллектуальных, эмоциональных, физических способностей детей средствами

хореографии формируя тем самым высоко духовную личность. Этот диалог не потерял своей значимости и сегодня.

Вместе с тем, совершенно очевидно, что без формирования способности к эстетическому творчеству, воспитания творческой личности, невозможно решить важнейшую задачу всестороннего и гармоничного развития личности.

При этом необходимо четко понимать, что данный процесс длительный, сложный и многогранный, требующий многих качеств, как от воспитанников, так и от педагогов-хореографов.

Педагог-хореограф должен сформировать, развить и укрепить у учеников потребность в общении с искусством, понимание его языка, любовь и хороший вкус к нему [3]. Трудолюбие, полная самоотдача, терпение и дисциплинированность – это те качества характера, которые необходимы не только в хореографическом зале, но и в быту. Эти качества воспитываются педагогом в течение длительного времени и являются основой успеха и достижений во многих делах.

Чувство ответственности, так необходимое и в повседневной жизни, побуждает учеников, занимающихся хореографией к постоянному росту и работе над собой. Нельзя опоздать, потому что от тебя находятся в зависимости другие, непозволительно подвести своего партнера, стоящего рядом в танце, нельзя не доучить, не выполнить, не доработать. Аккуратность и прилежность в хореографическом исполнении, опрятность формы в хореографическом зале переносится и на повседневный внешний вид ученика. Он выделяется не только своей осанкой, но и прической, чистотой и элегантностью ношения самой обыкновенной одежды.

Другой не менее важной задачей, которую решают занятия хореографией является воспитание этикета, внимания и заботе о других.

Нельзя не сказать и о важной роли хореографического воспитания в сохранении здоровья будущих поколений. Существует множество медицинских исследований (Баль Л.В., Звезда И.В., Барканова С.В и многие другие) которые отмечают за последнее время значительный рост частоты нарушений соматического здоровья среди детей младшего возраста. Это является не только медицинской, но и педагогической проблемой. Соответственно, наряду с решением образовательных, воспитательных и развивающих задач, стоящих в процессе нравственного воспитания и обучения, необходимо, приобщая детей к прекрасному, сохранять и укреплять здоровье подрастающего поколения, на что непосредственно направлены занятия хореографией.

Педагог-руководитель хореографического класса, занимаясь с детьми, на начальном этапе особое внимание должен уделить эстетическому воспитанию учеников для подготовки к художественному восприятию данного вида искусства, развивать его творческую активность [4]. В основу закладываются знание и формирование любви к своей национальной культуре и народному творчеству, способности к восприятию красоты окружающего мира, общению. Достижения физического совершенства должны быть тесно связаны с духовно развитой личностью.

Все эти задачи воспитания неотделимы от возрастных и индивидуальных особенностей детей. Так, например, в основе обучения детей младшего школьного

возраста должно лежать игровое начало, как органичный компонент дополнения урока. Педагог-хореограф должен грамотно подобрать и органично внедрить в процесс обучения игровые компоненты, для вызова интереса у воспитанников. Труд здесь возникает на почве игрового начала, становясь ее смыслом и продолжением. Задача педагога - воспитать в детях стремление к творческому самовыражению, к грамотному овладению эмоциями, пониманию прекрасного [5].

При работе с детьми необходимо знать возрастные особенности, без которых невозможно верно определить содержание и направление обучения. Для детей старшего дошкольного возраста характерно слабое развитие мышц, дети быстро устают от физических нагрузок. Из-за слабости мышц спины они не способны долго удерживать корпус в подтянутом состоянии. Педагог должен обратить внимание на укрепление и развитие мышц, формирование устойчивых навыков правильной осанки. Слабость дыхательных мышц, недостаточно развитая сердечно - сосудистая система - все эти особенности требуют от педагога очень осторожного увеличения физических нагрузок и чередования быстрого темпа с медленным. У детей недостаточно развит анализаторный аппарат: зрительная, слуховая, мышечная и вестибулярная чувствительность. Несовершенно восприятие: дети не умеют долго слушать музыку, неточно воспринимают движения, плохо ориентируются в пространстве. Развитие органов чувств, сенсорных умений и совершенствование восприятия - должно стать первоначальной задачей обучения.

Педагог применяет в своей работе наиболее целесообразные методы с учетом возраста детей, их специальной подготовки, уровня эмоциональной отзывчивости, наличия интереса к хореографическому искусству. Увлечение и вдохновение – источник интеллектуального роста личности. Интеллектуальное чувство – это та ниточка, на которой держится желание учиться. Если обучение сопровождается яркими и волнующими впечатлениями, познание становится крепким и необходимым. Занятия становятся интересными, и тогда ребенок видит результаты своих усилий в творчестве. Задача педагога - не дать угаснуть творческому интересу ребенка, всячески его развить и укреплять [6].

Искусство танца также является действенным средством развития межкультурной коммуникации, поскольку отражает этнические особенности, хореографический язык, пластическую выразительность этноса или этнической группы, которые проявляются в характере и координации движений, в музыкально-ритмической и метрической структуре танца, манере его исполнения.

В условиях развития культурной глобализации, сближения стран и народов, которое затрагивает все стороны жизни современного общества, педагог-хореограф, в процессе обучения танцу вносит свой неопределимый вклад в поликультурное воспитание, в основе которого лежит формирование любви к своей национальной культуре, народному творчеству, интересу и пониманию красоты окружающего мира, общения.

Танец – одно из первых средств, которым люди могли выразить свои чувства и эмоции. Для того чтобы понять танец другого народа, знание языка необязательно – язык танца сам по себе универсален. Танцевальное мастерство разных этнических культур бережно сохраняется и передается из поколения в поколение. Изучение образцов народной хореографии, восстанавливает и собственные этнические связи,

воспитывает этническую толерантность и коммуникативные навыки, обогащает мировосприятие, учит пониманию и уважению других культур, осознанию необходимости взаимопонимания между людьми и целыми народами.

Социализирующие функции современной хореографии тесно связаны и взаимодействуют между собой. Каждое хореографическое направление, живя в обществе и воздействуя на него, осуществляет не одну, а одновременно несколько функций, и среди них обязательно – воспитательную, ведь хореография так или иначе воспитывает исполнителей, формирует, преобразовывает их духовный мир.

Означенные в статье вопросы невозможно рассматривать без осмысления и практического освоения богатого педагогического опыта в области воспитания личности средствами хореографии, накопленного в истории казахстанской педагогики, в лице ее виднейших и заслуженных представителей, таких как Селезнев А.В., Абирова Д.Т., Жиенкулова Ш., Аюханов Б.Г. и многих других. Изучение творческого наследия выдающихся казахстанских педагогов-хореографов имеет огромный потенциал и должно выступать как основа для дальнейшего развития как начального, общего хореографического образования, так и в плане подготовки будущих профессиональных кадров отрасли.

В этой связи можно констатировать, что воспитание подрастающего поколения средствами хореографии стало объективно значимым для современного образования и должно занять в нем особое место.

Хореографическое искусство обладает огромными возможностями для полноценного нравственного совершенствования личности, для его гармоничного духовного и физического развития, особенно в современных условиях, когда с помощью средств массовой информации оно стало более «доступным» и приобретает всепроникающий характер.

Синкретичность хореографического искусства подразумевает развитие не только музыкальных, танцевальных навыков, но и прививает основы нравственной культуры: основы этикета и грамотной манеры поведения в обществе, дает представления о духовных и нравственных качествах личности; и, вместе с тем, учит сохранять и укреплять здоровье, что является особо актуальным и важным для сегодняшнего дня.

Литература

1. Возрастная психология: детство, отрочество, юность: Хрестоматия\ Сост. и науч. ред. В. С. Мухина, А. А. Хвостов. – М.: Академия, 2001. – 624 с.
2. Прибылое Г.Н., Методические рекомендации и программа по классическому танцу для самодеятельных хореографических коллективов. М., 1984.
3. Пуляева Л.Е., Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе: Учебное пособие. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2001. – 80 с.
4. Развитие творческой активности школьников / Под ред. А.М. Матюшкина. - М.: Педагогика. - 1991. – 160 с.
5. Селиванов В. С. Основы общей педагогики: Теория и методика воспитания: Учебное пособие/ В. С. Селиванов – М.: Академия, 2004г. 336 с.

6. Стаття «Воспитание детей старшего дошкольного возраста искусством хореографии с использованием инновационных методов», Плетнева С.Н., 2012 год

Түйіндеме

Мақалада қозғалатын мәселе, оқу үдерісі барысындағы хореограф ұстазының алатын орны. Қазіргі хореографиямен өсіп келе жатқан жас жеткіншектердің тәрбиесіне мән беру. Қатысушылардың өзіндік қабілеттілігін ашып көрсету.

Summary

The article raises issues of relevance and importance of the study of choreography as a tool for a full and comprehensive development of the younger generation and its role in the formation of the moral, spiritual and physical harmonious development of personality.

The questions about the role of teacher-choreographer in this process, its task of educating the younger generation in the pursuit of creative expression, hard work, patience and discipline, competent mastery of emotions, understanding of beauty.

Affected socializing functions of contemporary choreography as a means of intercultural communication, which carries the principles of love for the irrational culture, folklore, traditions, understanding and "ethnic" tolerance.

Некоторые аспекты подготовки будущего педагога хореографа казахского танца

Саитова Г.Ю.

к.и., профессор
КазНАИ им. Т. Жургенова,

Молдахметова А.Т.

Магистрант 1 курса
«Педагогика хореографии»

Проблемы образования и воспитания во все времена актуальны. Еще в 2013 году, Президент Республики Казахстан Н.А. Назарбаев в своем Послание народу отметил о необходимости внедрения в процесс обучения современных методик и технологий [1, с. 2]. Учитывая Послание Главы Государства, необходимо отметить, что одним из актуальных задач в области обучения является подготовка будущего специалиста, в частности педагога хореографа в творческих ВУЗах Казахстана.

Постоянная трансформация системы художественного образования в целом, в частности области хореографического искусства, вызывает необходимость подготовки высококвалифицированных специалистов данного профиля, ориентированных не только на овладение определенными профессиональными умениями и навыками, но и на формирование свойств и качеств всесторонне образованной личности педагога. Именно таков тип специалиста всегда будет

востребован в современной системе образования для выполнения будущей профессиональной деятельности и полноценной самореализации в социокультурной сфере.

В данной статье рассмотрим некоторые аспекты подготовки педагога хореографа дисциплины «Казахский танец». Эти задачи может решить лишь компетентный специалист, который сам является образцом высокой культуры, широко и разносторонне образован в знаниях истории, традиционной и этнографической культуры, а также художественного и эпического творчества казахского народа. В совокупности все эти знания приводят к саморазвитию, способности творческого осмысления социокультурных явлений и практической реализации личностных качеств в учебно-воспитательной деятельности. Поэтому воспитание будущих педагогов казахского хореографического искусства должно быть направлено не только на формирование и подготовку педагога, но и иметь двойной процесс. С одной стороны – это профессиональная подготовка, с другой – формирование личности художника.

Данный вектор рассматриваемой дисциплины, затрагивает не только специфику казахского танцевального искусства, но изучает народную музыку, поэзию, орнаментальное искусство, в которой передан язык пластики казахского танца. В их основе лежат те знания, умения и навыки, которые составляют профессиональный профиль данной специализации, педагога по казахскому танцу.

Известно, что многие пластические элементы и движения, различные положения и позы казахского танца в большинстве случаев существуют не сами по себе, а несут определенный смысл и содержание, гармоничное сочетание и соразмерность, соотношение которых позволяет заглянуть во внутренний мир народа. Зарождение лексики казахского танца несет глубокое философское содержание, отражающие быт и уклад жизни народа, что наводит на мысль о необходимости научного исследования.

Так, например, в лексике движений рук казахского женского танца существуют специфические положения рук: кішкентай сыйлық (малое преподношение); үлкен сыйлық (большое преподношение); сахналық сыйлық (сценический вид). В исполнении этих положений рук кисти повернуты ладонями к небу, возможно, это связано с религиозным воззрением «Тенгрианство». Слово «Тәңір» в переводе с казахского языка означает «Небо». «Тенгри» по описанию востоковеда С.М. Абрамзона – «это верховное божество», которое «выступало как бы в виде всех астральных представлений, оно адекватно понятию «вселенная» [2, с.290]. Почитание бога Тенгри, как Первотворца было присуще кочевому обществу в период его образования, с чьим образом связано мифологическое философское мышление казахского народа, наложившее свой отпечаток на специфику проявления любого вида художественного творчества, в частности и в хореографическом искусстве. Такое положение кистей рук возможно и было проявлением обращения и отношения к Небесному божеству «Тенгри», обозначавшее в понимании казахов создателем Гармонии, подаривший жизнь и все сущее на земле. Искусствовед Аязбекова С.Ш. описывает этот культ таким образом: «Всевышний Тенгри, как Первоначало, являющееся главной нетленной субстанцией, движущей, смешивающей и соединяющей все остальные первоначала:

огонь, воду, воздух и землю. Ведь именно Небо является Первоначалом всего Сущего в Мироздании казахов» [3, с.104-105].

Понятие специфики мышления древних явилось необходимым для объяснения значения и кругового движения, которое наблюдалось во всем, и в частности в танцевальном творчестве, получившее свое выражение в движениях рук, в разновидностях поворотов, что получило название «айналма». Слово «айналма», «айналу» в переводе означает круг, кружиться. Ч.Валиханов, исследуя казахские ритуальные магические действия шаманов-баксы писал, что их чарующая сила заключается собственно в кружении... обойти человека, значит принять все его чары, которые тяготеют над ним,... поэтому самое нежное слово... и самое верное выражение любви заключается в слове «айналайн» [4 с.483]. Это слово в дословном переводе означает кружусь вокруг тебя. Движения руки, и повороты «айналма» являются одними из основных движений в лексике казахского танца, исполнение которых методически описаны в книге авторов Кульбековой А.К., Изим Т.О. «Теория и методика преподавания казахского танца» [5 с.35, 52]. Исследуя предполагаем, что обращение кочевых народов к форме круга всего миропонимания жизни связано с представлением о Космосе, с такими категориями как время, пространство. Круг, движение по кругу, структура спирали - важнейшие элементы всей культуры казахов, связанные в представлении народа с человеческой жизнью. Жизнь - это грандиозный цикл, где каждый новый мушель (двенадцатилетний жизненный цикл) прибавляет новый круг в жизненном пространстве. Форма круга получило отражение и в строении юрты, не имеющего острых концов, считавшегося наилучшим гармоничным пространством для обитания человека даже в китайских источниках. [6 с.65]. Таким образом, круг является «наиболее значимым знаковым символом тюркской культуры» [3 с.132].

В лексике казахской хореографии приводится немало примеров, имеющих глубокое содержание возникновения, требующих необходимого исследования. Так как философское мышление, мировоззрение наших предков дошло до наших дней через язык танца. Исследуя каждые элементы, можем утверждать, что пластика человеческого тела, как естественное средство выражения мыслей и чувств на ранних этапах его развития выступала средством общения. Ведь в древний период развития общества танцевальное творчество буквально пронизывало всю жизнедеятельность человека, оно являлось неперенным атрибутом всех сакральных действий и общественных актов.

Первые научно-исследовательские работы наблюдались в трудах первых педагогов - хореографов казахского танца Д.Т. Абирова и А. Исмаилова «Казахские народные танцы» [7], «История казахского танца» [8]; Ш.Б. Жиенкуловой «Казахские танцы» [9], «Тайна танца» [10]; О. В. Всеволодской –Голушкевич «Баксы ойыны» [11], «Школа казахского танца» [12].

Авторы книги ««Казахские народные танцы», Д.Абиров и А. Исмаилов, являясь исполнителями национального танца, описали основную лексику казахского мужского и женского танца, а также технику исполнения того или иного движения. В сборнике О. В. Всеволодской–Голушкевич «Пять казахских танцев», автор в каждом разделе, рассказывает о танцевальных традициях казахского народа, о происхождении того или иного танца, значение некоторых танцевальных движений,

а также о сценических танцевальных костюмах, которые "помогают выявлению красоты и гармоничности танцевальных движений, средствами которых выражаются представления народа об идеалах национальной пластики" [13 с.143]. Кроме того сборник включает описания сценических композиций пяти женских танцев: «Шалқыма», «Өрме өру», «Жезтырнақ», «Қылышпен би», «Айда былпым». Эти танцы, поставленные автором, являются хореографическим наследием казахского танца. Содержания этих книг позволяют нам сформировать рисунок конкретного танца и знакомят с характеристикой исполнения отдельных поз и движений. Следует отметить, что на основе творчества разработанных трудов Д.Т.Абировова и А. Исмаилова, О.Всеволодской-Голушкевич, Ш.Жиенкуловой, связавшее танцевальное прошлое народа с новой хореографической системой, представляющих собою общий рисунок народного танца, ведется подготовка исполнителей, а также преподавателей казахского танца.

На современном этапе преподавание казахского танца проводится в широкомасштабной форме, но в основном цель преподавания направлено на методическую работу студентов под руководством преподавателя (анализ учебных комбинаций, освоение методических принципов составления танцевальных этюдов, примеры музыкального сопровождения занятий), а также на изучение танцевального наследия, необходимого подвергнуть всестороннему анализу. Здесь уместно процитировать работу педагога спортивного бального танца Т.В. Терехову, которая поднимает проблему вопроса подготовки будущего педагога по спортивным бальным танцам. Терехова подчеркивает: «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, а включает в себя много разнообразных компонентов, позволяющим нашим выпускникам адаптироваться к процессу преподавания в течение четырех лет (обучение в бакалавриате)» [14, с. 58]. Автор прав и мы с ней соглашаемся, процесс учебы не должен «сводиться лишь к сухой технике исполнения, а включает в себя много разнообразных компонентов», прежде всего, изучение традиционной и этнической культуры, художественного и эпического творчества, орнаментального искусства. Важность исследования этих аспектов обусловлена тем фактором, что это обеспечивает сохранение и пропаганду танцевального наследия, духовно-нравственное и эстетическое воспитание индивида.

Итак, цель дисциплины «Казахского танца» состоит в формировании целостной системы знаний по эволюции развития национальной хореографии, от истоков до нынешнего дня, сохранение национального колорита, характера и манеры исполнения. Она направлена на формирование педагога хореографа по казахскому танцу через систему теоретических знаний, используемую как базу, для развития психолого-педагогических, методических умений и обогащения мировоззрения студента.

Поэтому знание некоторых аспектов, рассмотренных, в статье являются неотъемлемой частью емкого, полноценного и успешного обучения педагогов казахского танца. Применение этих знаний с использованием всей системы научных и практических методов в воспитании будущего педагога казахского танца,

получившего профессионально-педагогическое образование, привело бы к обогащению эстетических и художественных сторон мышления, а также способствовали бы полному и глубокому осмыслению содержания национальной хореографии и развитию создания высокохудожественных произведений национального хореографического искусства.

Литература

- 1 Послание Президента Республики Казахстан Н.А. Назарбаева народу Казахстана на совместном заседании палат парламента РК созыва. // Казахстанская правда. - 28.01.2012. – с. 2-3
- 2 Абрамзон С.М. Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи. – Фрунзе: Кыргызстан, 1990. - 478 с.
- 3 Аязбекова С.Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. – Алматы: Компьютерно-издательский центр института философии и политологии МоИН РК, 1999. – 285 с.
- 4 Валиханов Ч.Ч. Собр.соч.в 5 т.,т.1.- Алма-Ата: Изд-во АН КазССР, 1961.- 431с.
- 5 Кульбекова А.К., Изим Т.О. «Теория и методика преподавания казахского танца». - Астана 2012. - 200 с. в типографии «Tengri Ltd» г. Астана.
- 6 Вонг Ева. «Искусство фэн-шуй» - М.,Эксмо, 2006 - 320 с.
- 7 Д.Т. Абиров и А. Исмаилов «Казахские народные танцы» - Алма-Ата: Казгослитиздат, 1961. – 2??.
- 8 Д.Т.Абиров «История казахского танца» - Алма-Ата: «Санат», 1997. - 160 с.
- 9 Ш.Б. Жиенкулова «Казахские танцы» 1955.
- 10 Ш.Б. Жиенкулова «Тайна танца» - Алма-Ата: Онер, 1980. - 280 с.
- 11 О.В. Всеволодской –Голушкевич «Школа казахского танца». - Алматы: Онер, 1994. - 184 с.
- 12 О.В. Всеволодской –Голушкевич «Баксы ойыны» - Алматы: «Рауан», 1996. - 144 с.
- 13 О.В. Всеволодская-Голушкевич «Пять казахских танцев» - Алма-Ата:Онер, 1988. - 152 с.
- 14 Терехова Т.В. Размышления на тему спортивных бальных танцев. - Алматы, научный журнал МОН РК «Поиск» № 1 (2) / 2013

Түйіндеме

Көрсетілген мақалада «Қазақ бии» дәрісінің педагог-хореографын дайындау барысындағы кейбір аспектілер қарастырылған.

Summary

This article deals with some aspects of preparing choreographer-teachers of the Kazakh Dance discipline.

**Разминка как действенный компонент пластической подготовки артистов
театрального искусства**

Даулеткулова Г.А.
старший преподаватель
кафедры «Сценическая пластика»,
Бахарова Г.Г.
доцент кафедры
«Сценическая пластика»

«Танец» - это основная практическая дисциплина, которая способствует раскрытию пластической культуры обучающегося, и является одним из ярких выразительных средств современного искусства. Студент, владеющий пластическими возможностями своего тела, свободнее и естественнее чувствует и понимает себя в сценическом пространстве, активизирует не только пластическое мышление, но и индивидуальное актерское мировосприятие.

Жаки Грин Хаас – тренер по общефизической подготовке Балета Цинцинати, директор Ортопедического общества Веллингтона в Цинцинати, штат Огайо, в прошлом профессиональная танцовщица балетных трупп Тампы, Нового Орлеана и Цинцинати, инструктор по пилатесу и медицинской реабилитации, автор программы профилактики травм, которая используется многими балетными школами, в своей книге «Анатомия танца» пишет: «...Танец является воплощением безукоризненного баланса, полного мышечного контроля, грации, ритма и скорости. Разве может быть что-то лучше, чем предложение ведущей партии от художественного руководителя труппы? Однако чтобы быть конкурентоспособным на рынке высших художественных достижений от вас потребуются высокая духовная и физическая подготовка. Необходимость постоянно покорять публику еще никогда не была так велика...» [1, с. 5].

В задачу педагогов по дисциплине «Танец» входит не только постановка корпуса, ног, рук, головы, устранение физических недостатков, но прежде всего, воспитание пластичности, выразительности, эмоциональности, музыкальности и легкости будущего актера, чему как раз соответствуют сказанные выше слова Жаки Грин Хаас.

Занятие танцем, не говоря о профессиональных танцовщиках, является основным компонентом в подготовке актёров и вокалистов к профессиональной деятельности. Это, прежде всего: экзерсис классического танца у станка, упражнения на середине зала, основанные на народных, историко-бытовых, спортивно-бальных и современных танцах и, конечно же, разминка.

Разминка – это целый комплекс упражнений, который совершенствует пластику будущего артиста. Она предназначена для того, чтобы улучшить физическую организацию тела, и ставит перед собой определённые цели и задачи:

1. Постановка дыхания.
2. Выработка выносливости.
3. Развитие силы мышц.
4. Развитие гибкости и пластичности.
5. Выработка правильной постановки корпуса.
6. Развитие ритмичности и музыкальности.
7. Развитие координации.
8. Развитие психофизического аппарата.

Студентам, не имеющим специальной базовой хореографической подготовки, разминка способствует моральному и психологическому вхождению в обязательный предмет и создает основу для восприятия физической нагрузки. Помимо разогрева мышц перед началом занятия разминка даёт студентам представление о том, как работают различные группы мышц, как подготовить свое тело к нагрузкам и уметь использовать весь его потенциал.

И снова обращаясь к работе Жаки Грин Хаас «Анатомия танца», мы убеждаемся в необходимости такого комплекса упражнений, помогающих педагогу подходить к своей работе со студентами не только чисто механически. Обучая не только технике танца, музыке и пластике, педагог обязан делать анатомический анализ каждого упражнения, и строить на этой основе пластическую подготовку студентов. На сегодняшний день существует множество методик и направлений физической тренировки тела, и при таком широком ассортименте необходимо найти оптимальный способ подготовки артистов театра и эстрады. Для того чтобы сегодня быть конкурентоспособным на мировом рынке искусства, как педагогу, так и будущему артисту необходимо разбираться в азах анатомии, чтобы знать возможности человеческого тела, уметь применять технику физической безопасности, справляться с поставленной сценической задачей без дополнительных затрат времени. Это, в свою очередь, способствует профессионализму и особой индивидуальности артиста.

Как и любая тренировочная программа, разминка требует систематического и регулярного повторения. В основе программы лежит ритмическая гимнастика, которая строится на музыкальном материале. Все упражнения отбираются с учётом возраста студентов и их физической подготовки. Весь процесс обучения студентов должен проводиться целенаправленно. На начальной стадии обучения педагог должен строго следить за тем, чтобы не навредить физическим возможностям студента и не травмировать его, поэтому начинать подготовку следует с элементарных упражнений, поясняя, как тренируются и развиваются определенные группы мышц и в каких танцевальных движениях они задействованы. Обращая внимание обучающихся на то, для чего нужны и что развивают эти или иные тренировочные упражнения, необходимо подчёркивать важность систематического повторения пластических движений. В связи с подготовленностью студентов, упражнения, включённые в разминку, могут усложняться, а также может меняться ритмический рисунок исполнения движений.

Заведующий кафедрой «Пластической выразительности актёра» Театрального института им. Б.Щукина – профессор Андрей Борисович Дроздин в своей книге «Физический тренинг актёра по методике А. Дроздина» пишет: «...если отсутствие конкретного двигательного навыка у актёра с высоким уровнем развития двигательных качеств может быть преодолено даже одноразовой консультацией специалиста, то преодоление низкого уровня развития двигательных качеств нельзя осуществить кратковременным усилием. Изменение физических качеств, сформировавшегося человека, требует гораздо больших расходов времени и энергии, чем предполагают многие педагоги по сценическому движению. Слишком часто они выделяют на эту работу (снисходительно называя ее по аналогии со спортом «разминкой») 15-20 минут урока, что категорически недостаточно для того,

чтобы добиться качественных изменений в состоянии телесного аппарата будущего актера. Особенно если учесть, что уроки по сценическому движению обычно проводятся всего два раза в неделю, в то время, как К.С.Станиславский считал, что такие занятия должны проходить *«ежедневно, так как мышцы человеческого тела требуют для своего развития систематического упорного и длительного упражнения»* [2 с. 7].

Эта же проблема остается актуальной и для нашего ВУЗа. Нагрузка по движеническим дисциплинам такими как «Танец», «Основы сценического движения» и «Сценический бой» ничтожно мала для обеспечения профессионального обучения студентов. Изучая вопрос по подготовке пластического и физического воспитания будущих артистов, перед педагогами кафедры «Сценической пластики» встает проблема частоты таких занятий. В последние годы число уроков по пластике катастрофически сократилось до одного раза в неделю, притом, что набираются студенты в основном без базовой подготовки. Это серьезно сказывается на качестве обучения. Студенты часто испытывают физический диссонанс во всем теле, не нарабатывается мышечная память, не успевают закрепиться рефлексy, которые приобретаются во время регулярных занятий.

А. Б. Дроздин в своей книге также обращает внимание на этот вопрос: *«...повторяемость, в нашем случае — регулярность и частота занятий. Вопрос стоит так: или заниматься регулярно с определенной частотой или не заниматься вообще. Нерегулярные занятия бессмысленны, а для нетренированного человека даже опасны. Не стоит нарушать равновесие организма, установившееся на уровне адаптационного минимума. Не стоит обрекать себя на состояние разбитости, наступающее после нерегулярных занятий, на травмы и неприятные разочарования. Но даже регулярные занятия реже двух-трех раз в неделю не могут дать убедительных результатов, так как не позволяют использовать всех закономерностей восстановительных процессов, протекающих в организме после физических нагрузок и обуславливающих возможность наращивания интенсивности и объема нагрузок от занятия к занятию. Кроме того, «большие перерывы в тренировке угашают условные рефлексy, и на последующих уроках приходится их восстанавливать вновь»* [2 с. 17].

В хореографическом училище, прежде чем поставить маленьких артистов балета к станку, проводится экзерсис на полу. Это позволяет юным танцовщикам понять, как должны работать те или иные мышцы тела во время исполнения движений классического танца. В тоже время спешим заметить, что профессиональные танцовщики занимаются шесть дней в неделю. Мы же в театральном ВУЗе не располагаем таким количеством времени, к тому же большую роль играет возрастной фактор студентов. Это и подвигло нас искать альтернативный метод пластической подготовки будущих артистов.

Упражнения, включенные в данный тренировочный комплекс, делятся на разделы, которые предназначены для тренировки и развития определенных групп мышц тела.

Упражнения для мышц шеи и подвижности плечевого сустава помогают снять зажатость с шейно-воротникового отдела.

Упражнения для пластичности рук укрепляют плечевой пояс и вырабатывают свободную и естественную жестикоуляцию в необходимом сценическом образе.

Упражнения для грудного и поясничного отделов позвоночника, для развития мышц пресса, а также наклоны корпуса в различных направлениях и сочетаниях укрепляют мышцы спины и способствуют выдвинутым в начале статьи задачам, т.е. выработке дыхания, осанки, постановки корпуса, развитие гибкости и пластичности.

Упражнения для укрепления коленного сустава, стоп и икроножных мышц, махи ногами развивают силу и формируют мышцы ног, вырабатывая сценическую походку и подготавливая к акробатическим трюкам.

Упражнения на растяжку мышц улучшают эластичность мышц тела, повышают гибкость за счет статических (при расслабленном состоянии мышц) и проприоцептивных (при сокращенном состоянии мышц) упражнений.

Прыжки являются заключительным этапом в данном комплексе упражнений, так как при их выполнении задействованы группы мышц всего тела. Прыжки также способствуют выработке выносливости и постановки дыхания.

Используя данный базовый комплекс упражнений, студент, непременно достигнет той физической формы, необходимой для будущего артиста. Также можно отметить, что в перспективе обучения они с лёгкостью смогут справиться с танцевальными па различной сложности, будь то простые комбинированные шаги, или целые танцевальные композиции. Несомненно, что каждый педагог в процессе длительного опыта вырабатывает круг фиксированных упражнений и пользуется ими в качестве готового материала. Педагоги, работающие в одной области, заимствуют друг у друга такой готовый материал, но этим кругом готового материала, ни в коей мере не исчерпывается всё многообразие применяемых на практике упражнений. Этот, как бы, основной «репертуар» педагога к тому же постоянно подвергается всевозможным изменениям в процессе работы. Умение сочетать и ритмизировать движения, вполне пригодятся в дальнейшей самостоятельной творческой деятельности, когда необходимо в короткий срок, что называется привести себя в нужную рабочую «форму».

Современное состояние мирового театрального искусства требует от актера живой пластики, естественной эмоциональности и моментальной реакции на сценическую ситуацию, что мы попытались объяснить в этой статье. Опираясь на развитие танцевального искусства России и Запада, очевидна значимость данного комплекса упражнений для профессиональной подготовки и конкурентоспособности в мировом культурном пространстве артистов театрального и эстрадного искусства Казахстана.

Литература

- 1 Жаки Грин Хаас. Анатомия танца. Мн: «Попурри», 2011.
- 2 Дрознин А. Физический тренинг актера по методике А.Дрознина. - М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2004.

Түйіндеме

Бұл мақалада театр өнері әртістерінің пластикалық дайындығы мен дене шынықтыру туралы айтылады. Осы дене шынықтыру би сабағының бөлімі болып есептеліп, әрі қарай дене бұлшық еттерін қатайтып, бишінің кәсіби деңгейін көтеруге арналады.

Summary

The article discusses the role of warm-up in the plastic preparation of theater artists. It is regarded as one of the sections of the lesson "Dance", which forms a group of muscles and promotes to further professional skills of a dancer.

Академия чувств «И это время без прикрас...»

Алишева А.Т.

Заслуженный деятель РК,
профессор,
Художественный руководитель
Государственного театра танца
«ASTANA-BALLET»

Родному факультету Хореографии исполняется 20 лет!
И 65 лет нашей академии искусств!

Само понятие «искусства», - это веками заложенные породы разных чувств. В Казахской Национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова, эти породы хранит в себе атмосфера, которая, год за годом, закладывается замечательными педагогами, мастерами, - великими мастерами, которые просто работают, не зная, что они Великие; студентами, которые учатся и не знают, что, ждет их впереди, но те, кто осознанно стремится и рисует свою профессиональную линию, оставляют и будут оставлять свой значимый отпечаток в жизни искусства, а значит и в жизни нашей академии; многочисленные служащие, которые, периодически меняются и тоже несут собой определенный нужный прослой. Чувства этих людей, этот бездонный внутренний ресурс чувств человека, они такие разные, - тихие, необузданные, возвышенные..., они представляют собой самый интересный пласт...

Раньше, здание, где сейчас уютно расположилась Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова, принадлежало Казахскому Государственному университету имени Кирова (КазГУ), ныне КазГНУ имени аль-Фараби. В левом крыле третьего этажа, прямо в полутемных коридорах, стояли длинные стеллажи со стеклянными емкостями примеров различных патологий и аномалий человека, - застывший ужас оборванных чувств. А здание хореографического училища, где я училась в те годы, находилось, буквально в нескольких метрах, и я несколько раз приходила к старшей сестре в здание института. И как парадоксальная аллегория того, что я часто наблюдаю сейчас в этих коридорах, - это мое любимое и напряженное время, - сессия. Студенты, допоздна самостоятельно занимаются в этих же коридорах, аудиториях и балетных залах. Везде бурлит жизнь, обнажаются столько настоящих, живых чувств и эмоций... В фойе и коридорах академии постоянно обновляются выставки живописных студенческих работ, - разной тематики, они излучают энергетику человека, который месяцами жил у подножья этой картины, извергая свои разные чувства, порой противоречивые ...

Противоречие... Настоящее искусство, как мне кажется, изначально рождается из противоречий..., - ты с чем-то не согласен, а тебе хочется показать это так, как это понимаешь и чувствуешь Ты. Или наоборот... Противоречие это или гармония никто не может это сказать, потому, что чувства, это как океан, в одном конце океана буря, а на другом его полюсе тишина и покой. Я думаю, что если ты своей

работой, затронул сердце хоть одного человека, и нашел отклик в его душе, это уже шаг к высокому.

Иногда времена истории хотят искусственно убить какие-то чувства, это, также, как убрать памятники истории людей, которые не оправдали себя в судьбе страны.., но это история. Было время, когда считалось, что «жалость» и «сострадание» это плохо и унизительно. Но чувства нельзя просто стереть с сознания людей, вместо этого могут появиться много других, и не всегда положительных и достойных. Может быть, именно так было порождено равнодушие и жестокость...

Есть на Земле чувство, которое может поспорить с множеством других. И чувство это неразрывно связано с настоящим искусством, всегда идет с ним ногу. Т р е п е т... Трепет к профессии, к каждому элементу движения, к людям, которые окружают тебя, к окружающему тебя миру... Но иногда, наблюдаешь в своей работе, что у некоторых студентов, знания, намного, а порой навсегда, опережают трепет... У каждого бывают издержки в преподавании. И т.к. профессия педагога требует огромного терпения и мудрости.., в общем, если вовремя не объяснить молодому сознанию, что если сейчас он не сблизится с этим чувством, то дальше он просто превратится в робота, машину.

Уже с подмостков хореографических училищ опытные педагоги-хореографы первыми выводят своих учеников на сцены, большие сцены, делают их талантливыми и знаменитыми. Этому можно привести множество примеров. Для этого знание только голой методики мало. Необходимо чувствовать движение, музыку, стиль и еще многое другое. И специфика педагогики хореографии заключается не только в том, что ты отлично освоил и готов передать фундаментальные знания методики.

Грамотная организация правильного процесса обучения и жизни в творческом учебном заведении, на самом деле, отнимает у руководителя очень много физических, а главное, душевных сил. Ведь так много сейчас интересного происходит в стенах нашей академии, - мы, видим, как много студентов реально получают параллельные и дополнительные возможности и поддержку от нашего Государства, от руководителя ВУЗа. Мне от души хочется поблагодарить за это ректора академии искусств Арыстанбека Мухамедиевича!

Этот перечень достоинств нынешнего обучения бесконечен, от, организации и проведения предметных олимпиад, которые дают студентам возможность практически проверить свои знания, и еще большую уверенность и подтверждение правильного выбора своей профессии. В дни проведения олимпиады, для нас радостно и трогательно наблюдать какие чувства гостеприимства, патриотизма, доброжелательности и дружелюбия испытывают участники друг к другу, общаясь вне конкурса. В эти дни завязываются новые перспективы в общении между творческими людьми. С завидной периодичностью, в академию приглашаются мастера мировой величины. Какие чувства и необратимые творческие процессы будоражат эти встречи в душах студентов, можно только пост наблюдать по их работам.., и всем нам радоваться за них! Что мы и делаем. Только за последние годы не перечесать различных практических курсов по повышению квалификации в

лучших школах мира. Я уже не говорю о проведении международных студенческих фестивалей, конкурсов, Форумов, непринужденно сменяющих друг друга выставок, - живописи, скульптуры, фотографии, прикладных работ и т.д. Каждый факультет может с гордостью представить свое творчество!

Чувством патриотизма и уважения пропитаны не только большая часть коллег, работников и студентов, пропитаны стены этого Храма искусств... Какое это счастье было видеть в академии бодрых духом и позитивом таких мэтров как: Даурена Тастанбековича Абирова, Каукен Кенжетаевича Кенжетаева, Заурбека Молдагалиевича Райбаева, Канафий Темир Булатовича Тельжанова... Это незыблемые примеры для подражания, как в творчестве, так и в жизни.

На факультете «Хореография», две кафедры и три специализации. Одна из кафедр кафедра Педагогика хореографии. Сама по себе педагогическая сфера не дает очень быстрых результатов, это процесс долгосрочный, где опыт и мастерство педагога пополняется годами. Но за плечами факультета уже, не много не мало, двадцать лет... И сегодня с уверенностью можно сказать, что во всех без исключения профессиональных учебных заведениях Казахстана ведущими специалистами являются выпускники нашей академии, нашего факультета Хореографии. К примеру, в Алматинском хореографическом училище имени Александра Селезнева 90% педагогов специальных дисциплин, являются выпускниками нашего факультета.

Хочется, отметить, что на нашем факультете понятие «преемственность поколений» не простые слова, а сама жизнь. Педагогический состав факультета частично меняется уже в пятом поколении. Все переходит из рук в руки, от сердца к сердцу... Наверное, поэтому педагоги и студенты факультета с таким удовольствием и рвением участвуют во всех сферах жизни академии и преодолевают любые трудности. Слава Богу, на нашем факультете и сейчас работают люди, которые стояли у истоков его создания, это профессора Кадыркул Нысамбаевич Андосов, Жуйкова Людмила Антоновна и Евсева Валентина Васильевна. И мы всегда помним об этом, уважая их труд и преданность академии. Мы ценим и дорожим своим коллективом! Чтобы это понять, не обязательно надолго оторваться от него, просто это нужно чувствовать всегда.

Наверное, всем в академии трудно представить творческое мероприятие, которое бы прошло без факультета Хореографии. И мы этому рады!

Радуйтесь, друзья, вместе с нами!

Түйіндеме

«Хореография» факультетінің педагогика қызметі туралы.

Summary

About the pedagogical activities of the Choreography Faculty of T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.

Профессия - режиссер-хореограф

Подготовка балетмейстерских кадров на факультете хореографии в КазНАИ им. Т. Жургенова

Уразымбетов Д.

Выпускник кафедры «Режиссура хореографии»
Казахской национальной академии
искусств им. Т. Жургенова,
Магистрант кафедры
«Режиссура театрализованных представлений и праздников»
Санкт-Петербургского государственного
университета культуры и искусств

Танцевальный театр находится в состоянии «эпохи перемен». На сцене, опираясь на каноны классики, царствует современный танец, неоклассика, яркими представителями которых являются Б. Эйфман, А. Ратманский, И. Кильян, М. Экк, Дж. Ноймайер, П. Эммерсон, Н. Дуато и много других современных балетмейстеров.

В своем труде «Школа балетмейстера» Г. Алексидзе подчеркивает: «Мы отнюдь не против академического знания. Напротив, только художник, владеющий в совершенстве своим ремеслом, может себе позволить предложить новые художественные законы, которые рождаются на основе философии, эстетики, стиля, времени, в которой создает и творит художник. Мы должны, тщательно изучив и переработав постановки представителей всех стилистик, выявить для себя круг своих художественных интересов, искать свой язык, свою тему, свою идею» [1, с. 66].

Ключевая роль в организации и постановке балетного спектакля принадлежит балетмейстеру – режиссеру-постановщику, художнику по призванию, выдумщику, умеющему почувствовать нужды аудитории, публики, народа. Создать спектакль – значит привести в действие многоуровневый сложный механизм, требующий работы представителей разных творческих и технических профессий.

Одним из главных аспектов в балетном представлении будет задействование в нем драматургической канвы. Д. Аль подчеркивает, что режиссура – великое искусство «воплощения [в представление] произведений драматургии. Поэтому попытки подменить драматургию разного рода внешними эффектами и приемами несправедливо удостаивать высокого звания режиссуры» [2, с. 15]. Эта канва сплетается из исторических документальных фактов, либо простым образом на основе фантазии, которая часто берет начало в литературных мотивах.

Профессия режиссера интересна, но в то же время сложна и весьма зависима от других исполнителей любого мероприятия. Не будем вдаваться в особенности психологического мышления такого специалиста и его обязательных навыков – умение организовать пространство вокруг проекта, организовать группы людей и сплоченность их действий. Можно лишь повторить очевидную мысль о том, что человек, желающий стать профессиональным режиссером, должен быть очень образованным и обладать знаниями не только по теории и истории искусства, в том числе театра, музыки, живописи и скульптуры, но и философии, педагогики, психологии и мн. др. Значительный деятель музыкальной культуры М. Мусоргский

был человеком с чрезвычайно широким спектром знаний и интересов. Людмила Жуйкова пишет, что Мусоргского характеризовала «глубокая, целенаправленная, напряженная работа ума», его «интеллектуальные запросы отличались широтой охвата: это и чтение художественной литературы, и занятия музыкой, и интерес к истории, психологии, философии. Все эти занятия не были мимолетными юношескими увлечениями – со временем они не только не угасли, а приобрели более глубокий и систематический характер. Во всем, с чем Мусоргский сталкивался, он стремился дойти до сути, до первоосновы» [4, с. 18]. Другой известный деятель-антрепренер С. Дягилев как управленец был абсолютен. Он поднял необыкновенно высоко уровень балета. Он «обладал огромным вкусом, вкусом как таковым, и вкусом к открытиям» [3, с. 89]. Под воздействием мощной энергетики его личности творили И. Стравинский, Э. Сати, К. Дебюсси и другие композиторы, для него работали великие художники А. Матисс, Ж. Брак, П. Пикассо, А. Дерен, Дж. де Кирико, Ж. Руо. Но Дягилев не был бы Дягилевым, если бы им не владело стремление к расширению своего художественного кругозора до конца его жизни. Великий балетмейстер К. Голейзовский говорил о своем самообразовании: «Занимался всем, что меня тянуло. Занимался по строго намеченному плану. Сюда входили: история искусства вообще, хореографии в частности, затем живопись, скульптура и прикладное искусство. Много лет я занимался музыкой... Не чужда мне была философия и психология», подчеркивая далее, что и этих знаний недостаточно для балетмейстера. И Пастернак говорил: «Во всем мне хочется дойти до самой сути...» Вот эти свойства личности должны стать первостепенными для режиссера-балетмейстера.

Современные технологии, интернет-пространство и компьютеризация театральных спектаклей «рванули» прогресс сценического пространства вперед. Но далеко не каждый человек, относящий себя тем или иным образом к постановке такого рода действия, имеет познания о технологических новинках и способах их применения в области современной режиссуры балетных сценических пространств. Но, безусловно, должен быть компетентным. Конечно же, на выбор режиссера сегодня огромное количество выразительных средств, с помощью которых можно выделять те или иные моменты замысла, но это отдельная тема.

Однако же, несмотря на все современные технологические достижения, всегда будет актуален человеческий фактор и «вечная» идея (когда зритель сопереживает и проводит с действием, происходящим на сцене точки соприкосновения со своей жизнью). Техника не сможет заменить и полностью увлечь зрителя, а «временная» тематика представления утратит свою остроту восприятия в контексте будущего времени, основанная лишь на технических средствах или однодневной теме. Прав Л. Михайлов, когда пишет, что «никакие спецэффекты не спрячут отсутствия таланта...» у артиста, режиссера. «Режиссер – это художник... и краски на его палитре должны помогать ему выражать свои идеи, а не скрывать их отсутствие» [5, с. 94]. Еще Майя Плисецкая писала, что миг восхищения техникой сиюминутен, а ощущение его образа, духа жизни, воплощенного на сцене привлекает зрителя сейчас, будет привлекать и через 200 лет. Режиссер балета внедряет технические находки со сценографическим оформлением и участием живых людей в спектакле, балансируя привнесением новых элементов и сохраняя устоявшиеся. Тут мы

согласимся с мыслью Д. Аля о том, что «главный магистральный путь псевдоноваторства как раз и состоит во всевозможных придумках в области формы вне зависимости от содержания произведения, а порой и вопреки ему. Именно новизна содержания влечет за собой поиски и обретение новых форм» [2, с. 13].

С легкой руки Булата Джантаева в Казахстане появилось первое учебное заведение, готовящее кадры по хореографии в Казахстане, которое теперь преобразовано в самостоятельный факультет в структуре Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова. На факультете хореографии трудятся квалифицированные педагоги широкого профиля, известные в республике и далеко за ее пределами. Они ведут подготовку будущих специалистов в области режиссуры хореографии – балетмейстеров нового поколения.

В студентах воспитывается новый взгляд на режиссерское и хореографическое осмысление музыкальной классики, фольклора, новейшей музыки. В процессе обучения охватывается широкий круг специальных дисциплин: классический, историко-бытовой, народно-сценический, современный, восточный, дуэтный, спортивно-бальный танцы. Студенты имеют возможность работать в различных пластических направлениях, искать свой почерк, развивая хореографическое мышление. Кроме того, на кафедре «Режиссура хореографии» преподаются искусствоведческие и музыкальные дисциплины: «История зарубежной и казахской музыки», «Теория музыки», «История мировой художественной культуры», «Музыкальная балетная драматургия», «Чтение партитур», «Написание либретто и сценария», «Работа балетмейстера с художником», «История театра», «История костюма» для расширения культурного кругозора студентов. А это значит, что выпускники кафедры «Режиссура хореографии» КазНАИ им. Т. Жургенова, усвоив весь спектр знаний, не забывая о важнейшем факторе самообразования, могут применить их в различных сферах деятельности от сценариста до режиссера крупного мероприятия, творческого проекта.

Особо талантливые студенческие работы выдвигаются кафедрой на концерты, декады факультета и даже на международные конкурсы-фестивали, входят в репертуар различных танцевальных коллективов. Студенты принимают активное участие в культурной жизни всей страны, выступают на главных сценах и социально-значимых мероприятиях республики: в Ассамблеях народов Казахстана, в Церемонии открытия 7-х зимних азиатских игр (Астана, 2011), в шоу-концерте «Независимость – мечта моего народа» (Астана, 2011), в концерте «Эстрада Казахстана – новые имена» (Москва, 2012), в открытии «Резиденции Санта-Клауса в Бурабае» (Боровое, 2012) и др. Студенты факультета достойно представляют искусство Казахстана на Республиканских и Международных конкурсах и концертных выступлениях, успешно работают во многих творческих коллективах, ВУЗах и средне-специальных хореографических заведениях Казахстана, а также в ближнем и дальнем зарубежье.

Балетные режиссеры – актуальны как никогда. Такого плана специалист – «товар штучный» и многопрофильный, поскольку в сценическом мире (это стадионы, театры, концертные залы) *недостаточно оперировать одними только режиссерскими приемами, но и важно уметь мыслить хореографическими формами.* Даже обычное, не усложненное танцевальными па перемещение артистов

по сцене – это движение, ритм спектакля, шоу-программы или концерта. А любое действие, происходящее на глазах зрителей, *должно сопровождаться грамотно выстроенной в сценическом пространстве пластикой и абсолютно коррелировать и (двигательно и ритмически) быть синхронизировано с музыкальным материалом*, так как понятие музыкальности – важнейшее и главнейшее в искусстве танца и режиссуры, не говоря уже об особой степени выразительности и мощности драматургического влияния танца.

Современный искушенный зритель, имеющий свободный доступ в интернете к просмотру любых мировых представлений различного уровня, становится более требовательным. В связи с этим специалисты должны мыслить оригинально, изысканно и фантазировать в своих творческих проектах, не забывая об *основных режиссерских и театральных канонах* (среди которых такие известные всем понятия, как коллективность театрального искусства, синтетичность, единство творца и материала, сиюминутность, пространственно-временное явление театральности и др.).

Знаковость искусства признается обществом, а это значит, что режиссеру-хореографу (артисту балета) следует помнить о знаках, кодах, моделировании тех мозаичных систем, которые они рожают. И не забывать, что понимание заложенного может расширяться для тех, кто осведомлен о законах и языке хореографии, либо остаться закодированным, когда лишь внешние или явные элементы информации считываются воспринимающим.

Профессия режиссера-хореографа – захватывающая, динамичная, нервная, всеобъемлющая. По-настоящему «одержимый» ею, уже никогда не сможет избавиться от «вируса» режиссера-хореографа и будет идти этой дорогой, освещая мир искусством танца.

P. S.:

Однажды, вернувшись из поездки на конференцию в Корею, тогда еще декан факультета «Хореография», Алина Турсумбаевна вызвала нашу группу из четырех человек в деканат и презентовала нам четырех маленьких деревянных уток со словами: «Берегите их и всегда, когда будете встречаться, приносите на встречу. Они считаются символом партнерства, нежности, верности и вечной любви...»

Пять лет мы были вместе – Аня Цой, Саян Мурзагалиев, Ора Нуржанкызы и я. Срок вроде небольшой, но и это целый кусочек жизни. Наша группа была очень сплоченной – столько вместе пробовали и экспериментировали, советовались и критиковали, смеялись и грустили. Воспоминаний и записей осталось очень много. Хорошо, что так совпало наше время – время встречи, учебы и жизненного становления. А также, естественно – время овладения мастерством у потрясающих педагогов.

Нашему курсу очень повезло. При поступлении мы попали в класс к Минтаю Женельевичу Тлеубаеву, потом нас взял к себе Рамазан Саликович Бапов. Нам преподавали лучшие из лучших: Людмила Антоновна Жуйкова (музыкальные дисциплины, курс мировой художественной культуры), Кадыркул Нысанбаевич Андосов (композиция классического танца), Гульнара Юсуповна Саитова (композиция восточного танца, история зарубежного и отечественного балета), Алина Турсумбаевна Алишева (композиция народного танца), Лариса Валентиновна

Ким (искусство балетмейстера, танцы народов мира), Айгуль Абикеновна Тати (композиция казахского танца), Гульмира Надымовна Габбасова (композиция современного танца), Айгуль Муратовна Жумагалиева (композиция историко-бытового танца), Татьяна Викторовна Терехова (композиция спортивно-бального танца), Дмитрий Валентинович Сушков (композиция дуэтного танца, хореографическое наследие) и многие другие.

Конечно, с удовольствием хотелось бы поделиться впечатлением от встречи с каждым педагогом, но на самом деле – было такое большое количество ситуаций, комичных и драматичных, когда нас и наши робкие, несмелые опыты «спасали» всесильные педагоги – словом, советом, жизненным опытом и даже в какой-то степени своим профессиональным авторитетом, что отдельно кого-то выделять было бы несправедливо.

Всем педагогам grand поклон – за знания, культуру и воспитание, коих не может быть ценнее!

Литература

1. Алексидзе Г. Д. Школа балетмейстера. – М.: Российская академия театрального искусства – ГИТИС, 2011. – 104 с.
2. Аль Д. Н. Основы драматургии. – СПб.: СПбГУКИ, 2011. – 180 с.
3. Бежар М. Мгновение в жизни другого. – М., 1989. – 238 с.
4. Жуйкова Л. А. Проблемы музыкальной эстетики М. П. Мусоргского // Дисс. канд. искусствоведения. – Л., 1982. – 200 с.
5. Михайлов Л. Н. Технический прогресс как один из факторов развития режиссуры современных эстрадно-массовых представлений // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Выпуск № 31, т. 10. – СПб, 2007.

Summary

The article deals with key aspects of activities of choreographer-directors. It also unveils the potential of the Choreography Faculty of the Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov as a major faculty in the country for preparing choreography staff.

и его роль в судьбах национальной хореографии Казахстана

Жуйкова Л.А.

кандидат искусствоведения,
профессор КазНАИ им. Т. Жургенова,

Садыкова А.А.

магистр искусств,
преподаватель КазНАИ им. Т. Жургенова

Знаковым для казахстанской хореографии явился балетный спектакль «Фрески», поставленный в 1981 году балетмейстером и автором либретто З.Райбаевым на музыку Т. Мынбаева в сценографии Е. Сидоркина. В основу сюжета положена поэма Олжаса Сулейменова «Глиняная книга», в поэтическом изложении повествующая о далёких исторических событиях, дошедших до нас в виде легенд и сказаний.

Давая во «Фресках» своё видение проблемы национального балета, З.Райбаев имел за плечами солидный балетмейстерский багаж, - среди его постановок был балет «Спартак», что уже само по себе свидетельствует об уровне хореографа. Спектакли Райбаева отличала широкоохватность решения, яркая образность, владение новейшими средствами пластической лексики, философичность и метафоричность мышления, не противоречащая принципам доходчивости и демократичности. Возможно, поэтому спектакли З. Райбаева не были «однодневками», чем, увы, страдают многие постановки современности, а украшали и украшают репертуар ГАТОБ им. Абая десятилетиями. Его постановки – это вехи поступательного движения казахстанского балета. Нельзя забывать, что З. Райбаев в течение ряда лет был главным балетмейстером театра, и зенит его деятельности на этом посту был так оценен в 1981 г. мэтром советского балета Константином Сергеевым: «Труппа казахского театра воспитывается на лучших образцах классики, постигает стили различных новых спектаклей, совершенствует свое мастерство и профессионализм на материале богатого, многообразного репертуара и в том огромная заслуга главного балетмейстера З. Райбаева [1].

Заурбек Мулдагалиевич в эксклюзивном интервью рассказал нам, как создавался балетный спектакль «Фрески». Дело в том, что первоначально существовала одноименная симфоническая поэма, созданная композитором Тимуром Мынбаевым, в которой «были открыто выражены черты композиторского стиля Мынбаева – свободное обращение с фольклорной тематикой, заключающееся в обобщенном использовании лишь некоторых типических черт «народной музыкальной речи» [2;99]. И симфонической поэме «Фрески» предстояло стать балетом. З.М. Райбаев: «Композитор пригласил меня и дирижера В. Руттера для прослушивания музыки поэмы «Фрески», которую он нам сыграл на фортепиано.

Ритмически очень «дерзкая», яркая, образная, она состояла из разных самостоятельных частей, не связанных друг с другом: каждая фреска, каждый музыкальный пласт разнохарактерны. Это требовало какого-то нетрадиционного драматургического ключа при создании сценария. Я сказал, что подумаю над сюжетом и дома перечитал уйму исторических и художественных книг. Остановился на «Глиняной книге» Олжаса Сулейменова, с которым был дружески знаком ещё с 50-х годов и поэзию которого любил и знал. Музыка «Фресок» Мынбаева соприкасалась с тематикой «Глиняной книги», она помогла мне сформировать концепцию спектакля в виде девяти картин, объединенных музыкальным вступлением к каждой картине, словно нитью, на которую нанизаны бусы-фрески. В либретто, написанном мной по «Глиняной книге», предстала история, жизнь, быт древних скифов, населявших территорию Казахстана в IV-VI веках. Поэтому хореографическая лексика не могла быть чисто классической. Она сама напрашивалась на синтез казахского народного, классического и современного танцев.

При создании спектакля я тесно сотрудничал с композитором Т.Мынбаевым, с главным дирижером В. Руттером и художником-постановщиком Е. Сидоркиным. Это было необычное явление, чтобы балетный спектакль оформлял художник-график: обычно это поручалось художникам-живописцам. Но Е. Сидоркин отлично справился со сценографией. Тема каждой фрески, выдержанная в манере скифского тератологического стиля, определяла сюжет сценического действия. Художник проявил себя прекрасным знатоком древней культуры и великолепно «вписался» в наше сотрудничество в постановке балета» [3].

Роль художника-сценографа в балете существенно возросла ещё в эпоху Серебряного века. Вспомним имена Н. Рериха, А. Бенуа, Н. Головина, Л. Бакста, Н. Гончаровой, Д. Ларионова, оформлявших спектакли М. Фокина, В. Нижинского, Л. Мясина на музыку К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, С. Прокофьева. Но если тогда сценография была роскошной составляющей частью спектакля, то в советском балете она обрела большую автономность, когда «художники ищут новые формы взаимосвязей и взаимодействия с музыкой и хореографией не только в прямую, в унисон, но сложно опосредовано, ассоциативно, контрастно. Художники нередко действуют как бы параллельно балетмейстеру, раскрывают тему спектакля с помощью, казалось бы, не связанного непосредственно с хореографией образного хода, но рассчитанного, однако, на конечную слитность всех компонентов спектакля в единое синтетическое целое» [4; 349]. З. Райбаев проникся строгой глубиной графики Е. Сидоркина, в своей сценографии «Фресок» постигшего дух далекой эпохи. Она задала тон балетной пластичности, позволила перевести графический язык в ясный художественный жест, в танец: «В хореографической лексике балета явно ощутима связь с графикой Е. Сидоркина. Танцевальные движения повторяют и развивают изображения на фресках и панно» [2; 100].

Следует сказать и о мастерстве З. Райбаева в создании либретто по «Глиняной книге» О. Сулейменова, с которым балетмейстера связывали давние дружеские отношения. Ещё в 1958 году в своей рецензии на постановку балета «Шурале», где З. Райбаев исполнил заглавную роль, О. Сулейменов отметил, что «одна из самых привлекательных сторон дарования З. Райбаева – искренность и смелость исполнения» [5]. Эти качества определили в дальнейшем – два десятилетия спустя – и творческую позицию Райбаева – балетмейстера, и Райбаева – либреттиста, когда он обратился к поэзии Олжаса Сулейменова в постановке балета «Фрески».

«Глиняная книга» О. Сулейменова была создана в эпоху советского строя, когда по словам Б. Ногербека «коммунистической идеологии был предпочтителен образ-стереотип полудикого, безграмотного народа-кочевника, благодаря великому Октябрю и братской помощи русского пролетариата, шагнувшего из мракобесия в социализм, минуя капитализм» [6; 141]. Олжас Сулейменов своим творчеством противостоял такому унижительному для казахского народа ярлыку и в «Глиняной книге» доказывал, «что и до 1917 года в Казахстане была уникальная оседлая и полукочевая культура с руническим письмом. Богатейшим фольклором. Степным уложением права. Этнической философией с особым национальным пониманием свободы, чести и достоинства человека, где ценились не только общественные интересы рода, племени, народа в целом, но и разум, мужество, благородство индивидуума в отдельности» [6; 142].

Возглавляя в 80-е годы Союз кинематографистов Казахстана, О. Сулейменов сыграл особую роль в рождении «Новой волны» казахского кино, которое ныне выросло в масштабное и самобытное явление культуры Казахстана. Знаменательно, что обращение З. Райбаева к «Глиняной книге» О. Сулейменова в балете «Фрески» лежит в той же плоскости нового взгляда на отечественное прошлое, выражающегося в том, что «казахи извечно жили в особом социокультурном пространстве степной культуры, имеющем многовековую протяженность и глубокие исторические корни» [6; 142].

Либретто З. Райбаева лапидарно, лаконично, но ёмко. Каждая фреска имеет название и поэтический эпиграф, создающий эмоциональный настрой и выражающий самую суть воплощаемых событий. Фрески-картины выстраиваются в сюжет о нашествии племени иш-кузов в древнюю Ассирию, где они низвергают храм богини Ишторе. Но красота его жрицы Шамхат покоряет их предводителя – хана Ишпака и ради неё он переступает законы предков. За это он по суду старейшин обязан сойтись в схватке с кентавром, где погибает. В его погребальный шатёр добровольно приходит Шамхат, чтобы разделить с погибшим ханом смерть.

Драматургическая линия главных героев разворачивается на фоне массовых сцен нашествия, суда, тризны, выбора невесты, избрания нового хана. Смерть главных героев предстаёт в балете в аспекте мироощущения далеких предков, когда «смысл смерти видится им в возвращении к начальному состоянию, в двуедином

замыкании - начале очередного цикла вечно продолжающегося движения жизни» [7; 183-184]. Так воссоздана в либретто спектакля далёкая эпоха, гармоничная в диалектике своих противоречий.

Балетмейстер избрал приём оживающих девяти фресок, из которых создаётся целостный спектакль. Приём оживающих картин достаточно разработан в мировой хореографии, особенно балетмейстерами, обладающими картинным мышлением. Для З. Райбаева этот приём послужил для воплощения мозаичного типа драматургии, где целое складывается из частного.

«Фрески» как спектакль примечателен резкими, решительными, «пастозными мазками». В нем всё «по-крупному», на пределе. Это сюжетика закипающей и остывающей крови, сюжетика Любви и Смерти – вечной темы в искусстве. В ней всё раскалено, бесстрашно, безжалостно. В ней голод по Жизни в её самых элементарных, и, следовательно, самых глубоких проявлениях. Коротко спектакль «Фрески» можно охарактеризовать как «чрезвычайные характеры в чрезвычайных обстоятельствах». Хореографические средства, выбранные балетмейстером, отмечены обновлением форм классического танца через синтез его с народным национальным танцем, с экспрессивной пантомимой, с пластикой быта, спорта, акробатики.

Тенденция к синтезу классического танца с характерным, к стремительной эволюции языка пантомимы, к привнесению в хореографию пластики быта, спорта, акробатики – новые веяния XX века: «На протяжении почти всего XX, - пишет балетовед Г. Добровольская, - классический танец развивался весьма своеобразно: строгие академические линии его ломаются, лексика обогащается акробатическими позами и поддержками. На первых порах казалось, что это угрожает существованию классического танца. Акробатические поддержки, введенные в обиход Лопуховым, давно нашли свое почетное место в лексике балета, всё шире входят в балетный обиход находки Баланчина и Григоровича» [8; 118]. Своеобразие хореографического решения «Фресок» лежит в русле этих новых тенденций советской балетной эстетики и соответствует особенностям драматургии спектакля.

В балете «Фрески» нет эпической подробности «прорисовывания» биографий главных персонажей. Поскольку жанр балета трагедийный, то ему свойственна и трагедийная драматургия, для которой существенно важна не постепенность формирования характеров героев, как в эпической драматургии, а слом характеров. То, какими по своим взглядам, самосознанию герои входят в действие и кем становятся к финалу. То есть реализуется задача через драматически ломающиеся характеры выразить значительность и трагедийность событий. Так, хан Ишпака властный и суровый воин-деспот, каким он предстаёт в первых фресках, перед чарами красоты жрицы Шамхат становится мягок, лиричен и страстен. Полюбив Шамхат, он даже готов идти на преступление – отречься от заветов предков. И пятая

фреска становится трагической кульминацией балета, когда совершается вероотступничество хана.

Образ Шамхат тоже дан в изломе характера. Поначалу она вровень с ханом по силе духа, отказываясь подчиниться ему. Затем становится сильнее, когда её гордая красота покоряет хана, ломая его. Но и Шамхат меняется под властью любви, из гордой красавицы превращаясь в преданную возлюбленную, готовую разделить с ханом Ишпака и смертную участь.

Такие драматические коллизии как отстаивание чести перед лицом смерти, антиномия любви-страсти и воинского долга, верность и самопожертвование во имя любви – непреходящи. Они воспеты в искусстве прошлого и будут воспеты в искусстве будущего. Говоря иначе, они всегда современны. И художественно-правдивое воссоздание эмоционального состояния далекой эпохи – важнейшее условие резонирования его в современности. Когда прошлое предстаёт «в многоцветье не сюжетов, не фактов, а кипучей деятельности человеческих чувств, стоящих за строгими и реальными очертаниями исторического времени» [9; 72]. Современность «Фресок» в ощущении эмоциональной сопричастности к жизни предков: судьбы героев нас волнуют и значит спектакль созвучен нашему времени. Это выделяет Г. Жумасеитова в своём анализе спектакля: «Вместе со своими авторами-единомышленниками, постановщик стремится пронизать актуальным содержанием историческое предание, а судьбы далеких предков сделать судьбой нашего современника... «Фрески» - балет о величии исторического прошлого казахов, спектакль глубоких размышлений и больших проблем» [10; 22-23].

Безусловно, ощущению современности спектакля во много способствует музыка Т. Мынбаева. В ней музыковеду Л. Федяниной слышалась «стихия перводанного движения. Формируясь в процессе звучания, это музыка зовет за собой и пластический ряд. Хореографические темы раскрываются в процессе становления, и это неутомимое крещендирование становится основной идеей художественной формы, как если бы она вновь переживала рождение жизни» [11; 127].

Музыка «Фресок» достаточно сложна для восприятия. В ней композитор сопрягает строение древних кюев с экспрессией музыкального языка XX века. Как пишет мэтр казахстанского музыкознания С.А. Кузембаева, «фольклорному образно-стилевому комплексу композитор противопоставляет, а порой и взаимообуславливает образный строй иного плана. В нём находят свободное применение новейшие стилевые приёмы с их ритмическим многообразием, развитым инструментальным, оркестровым мышлением, гармонической усложненностью» [2; 99].

Музыки подобной сложности в казахстанском балете ещё не было. Как подметил Б. Аюханов, «в последней сцене балета прозвучала музыка композитора, когда-то существовавшая для исполнения как самостоятельное произведение для

концертной эстрады, которая вызывала необходимость танцевальных движений в молодёжном хэви-металле, сплошной какофонии звуков с симфоническим многоголосием» [12]. Естественно, что такой усложненный музыкальный язык был большим испытанием для артистов балета, которые были излишне обеспокоены подсчетом тактов. И нет ничего удивительного в том, что ритмические «перебивы», полифонические переплетения на первых порах заслоняли для них образное восприятие музыки. Но ведь когда-то и «Весна священная» И. Стравинского казалась сплошной какофонией, и «Скифская сюита» С. Прокофьева при первом исполнении вызвала форменный скандал. А музыка «Фресок» Мынбаева находится в том же смысловом ряду «скифства» в искусстве, что и названные балеты гениев XX века. Она изначально должна была быть неприглаженной. Важно то, что музыка «Фресок» нашла адекватное воплощение в хореографии, сценографии и исполнительском мастерстве оркестрантов, кордебалета и солистов балета.

Близость «Фресок» поэтике «Весны священной» И. Стравинского подмечена в статье Л. Федяниной «Классика казахстанского балета»: «Обращенный к доисторическим временам – судьбе племени иш-кузов, он и визуально через стилизованную фресковость панно Е. Сидоркина, и на слух благодаря «прорастанию» кюевой целостности из «обломков» характерной ритмики и интонационности, архаичен. Этим «Фрески» перекликаются с «Весной священной» И. Стравинского» [11; 131].

Л. Федянина указывает и на плодотворность влияния балетного шедевра культуры Серебряного века: «Угадываемая параллель делает возможным продлить силовые линии казахстанской культуры в другое художественное пространство, другой стиль, другое время. Но этот выход за собственные пределы или, наоборот, привлечение опыта извне и есть работа художника. Он соединяет времена и культуры, даёт забытому новую жизнь, современность укореняет в вечном» [11; 128].

Стоит заметить, что премьерный спектакль «Фресок» состоялся 9 июля 1981 года в Ленинграде на сцене Малого театра оперы и балета, где среди восьми гастрольных балетных постановок ГАТОБ им. Абая народный артист СССР Константин Сергеев отметил именно «Фрески»: «Авторы и исполнители создали спектакль большого дыхания, глубокого содержания и поэтической образности, ставшей центральным событием гастролей» [1].

К. Сергеевым было подмечено соответствие музыки и хореографии: «Из музыки вытекает пластическое решение спектакля, поставленного главным балетмейстером театра, заслуженным деятелем искусств Казахской ССР Заурбеком Райбаевым. Музыка подсказывает танцевальную образность, оригинальные приёмы фиксации поз, фигур, отдельных групп в форме фресок. Их перекличка, сочетание со скульптурной лепкой фресок и живописью панно, спускающихся с колосников, делает спектакль удивительно целостным» [1]. К. Сергеев говорит о том, что

цельности спектакля во многом способствует и сценография народного художника Каз.ССР Евгения Сидоркина, которая «как бы задаёт хореографу рисунок и пластическую тему каждой фрески, которая находит свое развитие и продолжение в пластике и танце, оригинальном композиционном построении сцен... Великолепна световая и цветовая полифония, глубокий колорит и торжество красок нарядного и праздничного спектакля» [1].

Столь же высоко оценил К. Сергеев и работу артистов балета в спектакле «Фрески»: «Великолепен ансамбль исполнителей, как солистов, так и кордебалета, точно и вдохновенно передающих замысел балетмейстера. Народный артист СССР Р. Бапов, танцовщик исключительной виртуозности и выразительной пластики, создаёт значительный и яркий, сложный по характеру образ вождя племени Ишпака. Его возлюбленную Шамхат – жрицу храма, танцует юная талантливая балерина М. Кадырова. Блестяще исполняет труднейшую гротесковую партию Кентавра А. Медведев. Выразителен в роли Старейшего заслуженный артист Казахской ССР Э. Мальбеков. Полыхает темперамент, танцевальная одержимость Т. Нуркалиева в роли безоглядно храброго Сары-Кене. Смел и мужественен молодой Косог в исполнении Д. Накипова, обаятельна и женственна его невеста – Л. Ли». [1]

Высокая оценка, данная первым исполнителям «Фресок» таким мэтром как К. Сергеев – партнёром Галины Улановой – дорогого стоит. Надо думать, что тогда, в 1981 году, она дала нашим артистам мощный заряд веры в свои силы. Ныне, по прошествии лет создатели и исполнители той премьерной постановки «Фресок» – гордость казахстанской хореографии. Своим подвижническим трудом они строили и продолжают строить здание отечественного искусства.

Потом следующие поколения артистов балета танцевали в спектакле «Фрески», который не исчез из репертуара ГАТОБ им. Абая и донныне. В связи с этим следует затронуть вопрос о зрительском интересе к той или иной балетной постановке. Дело в том, что продолжительность жизни балетного спектакля – очень колеблющаяся величина. Необходимо счастливое стечение многих слагаемых, чтобы спектакль оставался репертуарным на протяжении многих лет. Рассмотрим эти слагаемые. И балетмейстер, и сценограф, и исполнители «завязаны» на музыке балета. То есть они должны вжиться в композиторский стиль. А композитор берет за основу литературный сюжет (балетное либретто), который тоже имеет свой стиль, свою поэтику. Выстраивается цепочка взаимосвязей, звенья которой должны быть плотно пригнаны, чтобы в результате получился спектакль, имеющий долгую сценическую жизнь. Например, «Спящая красавица» имеет такие взаимные связи: сказка Перро – либретто М. Петипа и И. Всеволожского – музыка П.И. Чайковского – балетмейстер М. Петипа – первые исполнители артисты Петербургского Мариинского театра сезона 1890 года. И такова последовательность в каждом спектакле. Провал одного из звеньев лишает спектакль целостности, его гармонии. Именно в единстве всех звеньев, работающих на максимуме возможностей, и

рождаются те спектакли, которых минует судьба стать однодневками. Думается, что балетный спектакль «Фрески» в 1981 году имел то счастливое стечение обстоятельств, когда все составляющие звенья были плотно пригнаны.

Это подметил искусствовед А. Соколов, рецензируя премьеру «Фресок» в Ленинграде: «приёмы театральные и хореографические вырастают из музыкальной образности и, сплетаясь с нею образуют тот желанный органический союз, которым отмечено лучшее из созданного в балетном театре сегодня» [13]. Органичный союз музыки, сценария, сценографии, хореографии, исполнительского мастерства артистов балета и оркестра ГАТОБ им. Абая позволил «Фрескам» быть актуальным и востребованным у зрителя на многие годы.

В свете рассмотрения проблематики национального в балете безусловный интерес имеют для нас критические замечания выдающегося хореографа Казахстана Булата Газизовича Аюханова, представленные на его сайте в статье «Современное состояние балетного искусства в Казахстане». Отмечая в ней значение спектакля «Фрески» как произведения о «величии исторического прошлого казахской степи», он констатирует, что «поиски в воплощении национальной темы для балета Казахстана дальше этого эксперимента не пошли». Да, «Фрески» - значимый опыт, принятый публикой, о чем свидетельствует его долгая сценическая жизнь. Но этот опыт не получил, к сожалению, дальнейшего углубления. Права Г. Жумасеитова, сетующая на инертность казахстанских балетмейстеров в разработке национальной темы в хореографии: «Не может быть ярких успехов там, где нет активных поисков. За 20 лет творческой жизни в ГАТОБ им. Абая поставлено лишь пять спектаклей на национальную тему. Даже несведующему в этом деле человеку, не специалисту понятно, как это мало для результативной работы» [10; 31].

В своей критике «Фресок» Б. Аюханов поднимает очень существенные аспекты судеб национального балета. Среди них такие, как опасность увлечения внешними атрибутами танца в изобретательности, уводящими зрителя в хореографическую лабораторию от контекста действия «Фресок», «созданием танца ради танца, красоты ради эффекта». Б. Аюханов признаёт «пиршество танца» в балете «Фрески» - качество, кстати, очень немаловажное, но ему хотелось бы большей национальной окрашенности при владении З. Райбаевым всем арсеналом современных пластических средств выражения: «Возможно, и было в балете пиршество танца, в котором почти отсутствуют чисто казахские танцевальные движения, но уловить национальную хореографию было архитрудно». [12]

Нам представляется, что З. Райбаев сознательно не даёт во «Фресках» устоявшихся примет национального казахского танца, которые отличают стилистику постановок Д. Абирова. Ибо новая хореографическая лексика синтетического типа, примененная во «Фресках», потребовала и иного взгляда на казахский национальный фольклор. Вот мнение Г. Жумасеитовой, разделяемое нами: «Говоря о языке, хотелось бы отметить следующее: в балете почти нет чисто

казахских танцевальных движений, какие мы обычно привыкли видеть. Он здесь настолько трансформировался, гармонично сливаясь с новым пластическим языком, что уловить это почти невозможно. Но ощущение национальной принадлежности балета все равно определено. Она ощутима в слиянии музыки и хореографии, в полифоническом звучании цвета и света, в условности и пространственном решении спектакля» [10; 22,23].

Как считает Г. Жумасеитова ярче всего национальный колорит проступает во второй фреске – «Нашествие» и в седьмой, названной «Тризна». В них задействована большая масса исполнительского состава. В «Нашествии» средствами хореографии передан дух восточной деспотии, где царит поклонение и повиновение. Толпа воинов встречает хана Ишпака восторгом и ликованием. Но один взмах его руки повергает их ниц, другой взмах посылает на битву и возможную смерть. А они безоговорочно подвластны ему, словно роботы. В седьмой фреске иш-кузы справляют тризну по хану Ишпака, погибшему в поединке с Кентавром. Она наиболее жанровая из всех фресок. Калейдоскопически меняются картины состязаний воинов в ловкости и силе, игры «Кокпар», обрядов жертвоприношения, выбора невесты, её проводов, бракосочетания и свадебного торжества. Фреска «Тризна» - подлинный апофеоз массового танца во всём блеске огненного восточного темперамента и азарта.

В связи с «Фресками» Б. Аюханов поднимает и такой существенный вопрос, как контакт создателей спектакля со зрителем. Он указывает на то, что фрески-картины по «Глиняной книге» Олжаса Сулейменова «возникали на сцене, не подкрепленные смысловой взаимосвязью» [12]. Но ведь это намеренно выбранный драматургический приём мозаичности, требующий активного ассоциативного мышления зрителя и апеллирующий к его интеллектуальности. Конечно, остается пожалеть, что «не каждый зритель знаком с произведением нашего выдающегося поэта и ученого», в силу чего, «если не заглянуть в театральную программку, то не совсем понятно, что происходит в каждой отдельно взятой картине-фреске» [12]. Не вина нашего зрителя, а беда, что он мало осведомлен в искусстве, поэтому тонкости восприятия его для него сокрыты и требуют обязательного пояснения. И потом, разве исключена возможность того, что увидев балет, зритель захочет обратиться и к «Глиняной книге» О. Сулейменова, и более подробно ознакомиться с графикой Е. Сидоркина? Поэтому нам представляется оправданной позиция создателей балета «Фрески», пошедших по линии возвышения зрителя до понимания предлагаемой ими формы, не снижавших спектакль до усредненного уровня аудитории.

Нам кажется, что спектакль «Фрески» Т. Мынбаева – З. Райбаева – Е.Сидоркина не эксперимент, каковым считает его Б. Аюханов, а вполне состоявшийся национальный балет. Б. Аюханов оценивает «Фрески» «по гамбургскому счету» потому, что болеет за судьбы казахстанской хореографии. Он пишет: «Но и я в ответе на вопрос «почему в республике нет национального балета,

который можно было бы показать на мировой сцене». Он сожалеет о том, что в советское время «казахстанские композиторы увлекались ораториями на заданную (советско-партийную) тему, забыв, что хореографическое искусство Казахстана ничто без национального спектакля» [12].

Спектакль «Фрески», на наш взгляд, отвечает требованиям национального балета и своей сюжетикой, и сценарной драматургией, и музыкой, и хореографией, и сценографией, и исполнительским национальным чеканом. Другой вопрос, что у нас мало подобных национальных спектаклей, в постоянном репертуаре ГАТОБ им. Абая, выдержавших проверку временем, а значит обладающих самым важным качеством – современностью.

Литература

1. Сергеев К. Рассказано языком танца // Газета «Ленинградская правда» 18 июля 1981 года.
2. Кузембаева С. Воспеть прекрасное. Алма-Ата: Онер, 1982г.
3. Садыкова А. Интервью с З. Райбаевым от 2/II – 2008 г.
4. Березкин В. Художник в советском балете // Советский балетный театр. М.: Искусство, 1976.
5. Сулейменов О. По дороге мастерства // Газета «Ленинская смена» 12 января 1958 года.
6. Ногербек Б. Антитоталитарное кино в постоталитарную эпоху // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002г.
7. Ергалиева Р. Концепты традиционного сознания и современная казахская живопись // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002г.
8. Добровольская Г. Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, 1968г.
9. Демидов А. Золотой век Юрия Григоровича. М.: Алгоритм, Эксмо, 2007г.
10. Жумасеитова Г. Страницы казахского балета. Астана: Ел Орда 2001г.
11. Федянина Л. Классика казахстанского балета // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002г.
12. Аюханов Б. Современное состояние балетного искусства в Казахстане. Алматы, 17 января 2005 года. Статья на сайте www.aukhanov.kz.
13. Соколов А. Осваивая традиции // Газета «Вечерний Ленинград» 30 июля 1981 г.

Түйіндеме

Т. Мынбаева – З. Райбаева – Е. Сидоркина «Фрески» балеттік спектаклінің талдауы . Ұлттық балетіміздің бүгінгі күнгі мәселелері.

Summary

The analysis of "Fresco" ballet performance directed by T. Mynbayev, Z. Raibayev and E. Sidorkin. The current problems of the national ballet.

Аристократ духа

Мусинова А.А.

КазНУ им. аль-Фараби
кандидат филологических наук,
старший преподаватель
кафедры печати и электронных СМИ,
г. Алматы, Казахстан

Рамазан Бапов – личность мирового масштаба. Среди друзей и коллег по балетному цеху, высоко ценивших его талант танцовщика – Михаил Барышников, Майя Плисецкая, Юрий Григорович, среди композиторов – Арам Хачатурян. Но в памяти простых людей великий мастер останется навсегда как личность, обладавшая лучшими человеческими качествами, человек с тонким чувством юмора и просто глава семьи, которую он согревал и защищал своей безграничной любовью.

«Я не хотела верить...»

Одиннадцатое марта 2014 года. Балетный мир Казахстана потрясла весть о кончине народного артиста СССР Рамазана Саликовича Бапова. После двух недель трудной борьбы за жизнь. В больнице. На руках у любимой супруги и верной партнерши по сцене заслуженной артистки Республики Казахстан Людмилы Георгиевны Рудаковой.

Единственную дочь – Юлию трагическая весть застала в Стамбуле, где она живет и работает уже более двадцати лет. О папиной болезни дочь знала. Она просто не успела. Накануне друг Юлии предложил поехать в Казахстан проведать родителей. Папу к их приезду должны были выписать из больницы. Казалось, все распланировали.

Мама позвонила за день до выезда, в 4 утра, и сказала, что папе хуже – его увезли в реанимацию: «Признаюсь, мысль о том, что всё может закончиться появилась сразу, – вспоминает Юлия. – Но человек так странно устроен, что, даже всё поняв, упорно не верит. Потом через соцсеть пришло соболезнование. Первое. От Кати Хомкиной, маминой ученицы. Я так на неё... «Что за разговоры?! Он жив! Он просто в реанимации! Откуда эта болтовня?!» А потом ещё соболезнования и ещё... Я звоню маме, а она на простой вопрос начинает плакать: «А что мне тебе сказать?!» Потом кто-то выложил фрагмент новостей с официальным сообщением.

Дальше помню плохо. Помню маму. Как она плакала: «Мой мальчик, мой мальчик...».

«Дядя Саша! Это я – Рамазан!»

Своего родного отца, Салыка Бапова, Рамазан не помнил. А вот отчим, железнодорожник Сулеймен Акпаев, и его супруга Асия, учительница младших классов, были удивительными людьми. Ну, какая казахская семья решилась бы отдать в балет сразу трех сыновей?! Однако духовно богатые отчим и мама, живо интересовавшиеся культурой и искусством, сделали свой выбор.

Два старших брата маленького Рамазана – Марат и Мурат – в 1954 году окончили Алматинское хореографическое училище. По этому случаю родители устроили той, пригласив, как положено у казахов, много гостей. Среди них был и преподаватель братьев – премьер Казахского государственного академического театра оперы и балета имени Абая Александр Владимирович Селезнев, легендарный «Дядя Саша», основатель и руководитель казахстанской балетной школы.

То, что произошло дальше, Рамазан Саликович любил рассказывать в лицах: «Он, увидев меня, спросил маму:

– А это кто?

Мама ответила, что это еще один ее сын – Рамазан.

– Рамазан? Сколько тебе лет?

– Девять. Ой, нет – шесть.

– Вот когда тебе исполнится девять, приходи к нам в школу.

Прошло четыре года. Все забыли эту историю, а я-то запомнил! Сел на троллейбус и приехал с Алматы-1 в консерваторию, бывшее здание хореографического училища. Еле нашел! Захожу, никого не знаю. Куда идти не знаю. Вдруг увидел дядю Сашу – он высокий был, издали его было видно. Я бросился к нему, обхватил его ноги двумя руками и заплакал. Он остановился, погладил меня по голове и спросил (там вокруг родители ходили):

– Чей это?

Никто не знал. Тогда он спросил меня:

– Кто ты?

Я в отчаянии:

– Да, это я, Рамазан! Дядя Саша, помните вы у нас бешбармак ели!

Он рассмеялся. Взял меня за руку. И вот его рука меня и вывела. Именно в этот год в Алма-Ату приехала отборочная комиссия из Москвы. Дядя Саша повел показывать меня комиссии...

Взлет

Среди десяти ребят, которые в 1958 году отправились вместе с Рамазаном на учебу в Московское академическое хореографическое училище при Большом театре СССР, были известные сегодня личности: народная артистка РК Раушан Байсеитова, председатель Союза хореографов РК Дюйсенбек Накипов, известная российская актриса Наталья Аринбасарова.

В 1966 году с отличием закончив МАХУ по классу одного из лучших педагогов – заслуженного артиста РСФСР Александра Руденко, Бапов стал единственным представителем от Москвы, отобранным на Международный конкурс артистов балета в Варне (Болгария).

Танцовщик произвел фурор, но удостоился лишь диплома – вместо трех положенных он привез на конкурс всего две вариации. За кулисами Рамазана обняла расстроенная председатель жюри Галина Уланова: «Рамазан, ну кто же тебя так готовил?! Почему не было третьей вариации?! Я ничего не смогла сделать – программа неполная», – искренне сокрушалась Галина Сергеевна.

Позже Майя Плисецкая, будучи членом жюри различных конкурсов, в которых участвовал казахстанец, высоко оценила мастерство танцовщика: «Меня поразила в Бапове какая-то необычайная открытость, широта танца, которая тесно переплеталась с молодым азартом, неумемной жаждой передать зрителю свои эмоции, свое понимание музыки, раскрыть трактовкой балетной партии собственное понимание героя, – писала балерина на страницах одной из центральных газет. – Отточенная техника, лаконизм и в то же время драматическая насыщенность танцевального образа отличают выступление Бапова. Удивителен по своей красоте, по своей раскованности прыжок – взлет танцовщика, полный изящества, блеска, одухотворенности. Это артист, обладающий большими возможностями и яркой индивидуальностью». Известно и о том, что Плисецкая очень хотела видеть Бапова своим партнером, если бы он был чуть выше ростом.

Театр

После окончания МАХУ танцовщику сразу предлагали остаться в Большом театре СССР, но любовь к родине оказалась сильнее амбиций. С 1966 по 1988 артист, а затем ведущий солист балета ГАТОБ имени Абая создал на сцене родного театра целую галерею ярких образов. Сольный дебют состоялся 30 января 1968 года в партии Вацлава в балете Б.Асафьева «Бахчисарайский фонтан». Затем репертуар пополнился практически всеми ведущими партиями: от Зигфрида в «Лебедином озере», Альберта в «Жизели», Джеймса «Сильфиде», Солора в «Баядерке», Дезире в «Спящей красавице», Жана де Бриена в «Раймонде», Ромео в «Ромео и Джульетте» до Мужчины в «Мужчине и Женщине», Козы-Корпеша в «Козы-Корпеш и Баян-Сулу», Тайо в «Хиросиме», Ишпака во «Фресках» и многих других.

Бапов был первым и заслуженным премьером театра, обладая при этом исключительно застенчивой натурой: «Он никогда не повышал голоса, был исключительно тактичен, ни при каких обстоятельствах не позволял себе оскорбить человека и все благородство своей души проявлял в танце», – вспоминает о друге Дюсенбек Накипов.

Не забывали танцовщика и в Москве. Рамазан Бапов вошел в состав балетной труппы, созданной из лауреатов международных конкурсов. Труппа объездила с гастрольями полмира. Приглашали и на стажировку в классы Александра Руденко, Алексея Варламова и Асафа Мессерера, где танцовщик продолжал совершенствовать свое мастерство.

Любовь

Свадьба Рамазана и Людмилы в 1968 году, стала настоящей бомбой не только для артистического круга. Это событие обсуждали все, вплоть до чиновников министерства культуры: «Прямо в лицо говорили: кругом столько красивых казашек, а ты женился на русской, которая старше тебя на десять лет! – смеялся Рамазан Саликович, вспоминая эту историю. – Но я ведь не лез в их личную жизнь, так почему же они считали, что я должен сделать так, как «положено»? Вокруг

Людмилы, прима-балерины театра, которая уже начала педагогическую работу, устроили мышиную возню: не позволяли репетировать с ведущими балеринами, давали начинающих, распространяли сплетни. Но добились обратного эффекта – чем больше супругу третировали, тем больше я ее любил».

А началось все, по словам Людмилы Георгиевны в 1966 году: «Он только приехал из Москвы. Я на него и внимания-то не обращала. Он – мальчик. Я – балерина со стажем. Но однажды на постановочную репетицию балета «Жар-птица», не пришли его партнерша и мой партнер. Чтобы не терять времени зря балетмейстер попросил нас поработать в паре. Ставилось адажио, где 16 тактов партнер должен нести балерину, высоко подняв ее на вытянутой руке. Я сказала, что этот щупленький мальчик меня поднять не сможет. Вдруг сзади слышу тихое и упрямое: «Нет, подниму». «Поднимешь?! Давай!» – с вызовом ответила я. И он поднял. Спокойно и бережно. В результате, по просьбе балетмейстера мы станцевали премьеру.

Затем главный режиссер театра Байгали Досымжанов попросил меня ввести Рамазана в «Бахчисарайский фонтан». А когда в Алма-Ате проходил всесоюзный семинар балетмейстеров, то Рамазану пришлось за десять дней выучить партию Зигфрида в «Лебедином озере». Приехали все балетмейстеры, с которыми я работала в Баку, Кишиневе, Ленинграде. Приехала и мой педагог из Бакинского хореографического училища при Театре оперы и балета им. М.Ф. Ахундова народная артистка СССР, первая азербайджанка, снявшая чадру и вышедшая на сцену – Гамер Гаджиевна Алмас-Заде. Это был настоящий экзамен. Но все прошло отлично. После премьеры Гамер-ханум пошутила: «Никак этот парнишка в тебя влюбился? Как он смотрел на тебя! А носил?словно хрустальную вазу!»

«Спартак»

В театре за Баповым прочно закрепилось амплу танцовщика лирико-романтического плана. Однако 21 апреля 1974 года – день премьеры балета Арама Хачатуряна «Спартак» в постановке Заурбека Райбаева – разрушил образ «вечного принца». Партия была выучена танцовщиком буквально за три дня – Бапов опять был в Варне. На этот раз он завоевал III премию и даже получил интересное предложение. Как-то раз за стол к обедавшим друзьям по жизни и соперникам по конкурсу Бапову и Михаилу Барышникову подсел английский танцовщик и хореограф Антон Долин. Он недвусмысленно предложил обоим выехать на Запад. «Когда Рамазан мне об этом рассказал, – вспоминает Людмила Георгиевна, – я сказала, что может быть стоило попробовать. На что он ответил: «Миша мог, он был свободен. А у меня есть ты и Юлечка. Я не мог вас предать». В это время в театре его ждали директор Кенжебулат Шалабаев и Байгали Досымжанов. В Спартаке они видели только Бапова.

Перед пораженным зрителем предстал истинный вождь и защитник, чей танец был преисполнен героизма, мужества и внутренней силы. Искренние слова признания мастеру адресовал сам Арам Хачатурян, дирижировавший в тот вечер премьеру. В партии Эгины – подруги и сподвижницы Красса, противостоявшего Спартаку выступила Людмила Рудакова.

В 1976 году Рамазан Бапов был удостоен Государственной премии Казахской ССР имени Куляш Байсеитовой за исполнение ведущих партий в балетах «Козы-

Корпеш и Баян-Сулу», «Спартак», «Баядерка» и «Лебединое озеро», а также звания «Народный артист Казахской ССР». Шестнадцатого мая 1979 года великому танцовщику было присвоено звание «Народный артист СССР». В истории Казахстана Рамазан Бапов единственный артист балета, получивший столь высокую оценку своего беззаветного служения искусству танца.

Стамбул

Отъезду Баповых в Стамбул в сентябре 1986 года предшествовала сложная ситуация – возникло разногласие с министром культуры, сын которого пытался «сочинить» музыку к новому спектаклю, изводя коллектив. Коммунист Бапов выступил на горкоме партии с критикой нового произведения.

Как раз в 1985 году он закончил Ленинградскую государственную консерваторию имени Римского-Корсакова по специальности «режиссер балета» с квалификацией «педагог-балетмейстер». Дипломной работой стала постановка спектакля Л.Гертеля «Тщетная предосторожность» на сцене ГАТОБ имени Абая. Авторитет Бапова в коллективе на тот момент был силен. Но тягаться с министром было просто невозможно.

В этот момент поступило предложение о работе в Турции: «Это не был сознательный выбор или шаг. Нет. Стечение обстоятельств, – вспоминает дочь Юлия. – Папе предложили поработать за границей. Когда узнали, кто у нас мама, очень обрадовались и предложили уже им обоим там поработать. Они уехали на пару лет». Окончив с отличием Казахскую национальную консерваторию имени Курмангазы, к родителям присоединилась и Юлия: «Проработала в консерватории года полтора. Затем, выдержала конкурс на должность концертмейстера Государственного театра оперы и балета Стамбула. Папа «не дышал», пока я играла, и принималось решение. Выходим, он снимает с пальца свое бриллиантовое кольцо, отдает мне и говорит: «Ну, всё. Я за тебя спокоен – сама всё можешь. Сам видел».

Америка

В 1994 году Рамазан Бапов повез своих турецких учеников на тот самый конкурс в Варну. Здесь он встретил румынского артиста балета Павла Ротару, который, зная казахского танцовщика по конкурсу 1966 года, пригласил его на работу в Америку. Приехав на пару месяцев, Бапов остался на 14 лет. Жил и работал в Атланте, штат Джорджия. Позже открыл свою балетную школу, где занималось 140 учеников, работал в других частных школах. Ставил номера и одноактные балеты, фрагменты из балетов. Ученики Бапова завоевывали первые места на конкурсах внутри страны. На первый взгляд все складывалось неплохо. Но семья оказалась разорванной. Юлия осталась в Стамбуле, а Людмила Георгиевна – в Алматы – начали болеть незаметно постаревшие родители. Истосковавшись по родине, в середине 2000-х Рамазан Бапов написал письмо Президенту Республики Казахстан о своем желании вернуться. В 2007 году по приглашению Нурсултана Назарбаева легендарный танцовщик вернулся на Родину. Через год он возглавил балетную труппу ГАТОБ имени Абая.

Ряд инсультов и сахарный диабет, подорвавшие здоровье Рамазана Саликовича в последние годы жизни, он героически переносил на ногах, репетируя и в театре, и в училище, руководя труппой. Да, Бапов не был администратором и хозяйственником, что ставили ему в укор молодые оппоненты, которые, мечтая занять кресло

руководителя, третировали мастера, подвергая насмешкам, искусственно воздвигая вокруг него глухую стену непонимания. Но обладая творческой натурой, свой долг перед страной и искусством Рамазан Саликович выполнил сполна. И в памяти народа он навсегда останется воплощением человеческого благородства и порядочности. Истинным аристократом духа.

В тот вечер, когда Юлия летела в Алматы провожать папу, в Стамбуле памяти Рамазана Бапова посвятили «Жизель». Показывали фотографии, говорили тёплые слова. В заключении сказали: «Учитель, ты будешь жить в нашем танце».

Түйіндеме

Мақала қазақтың аса көрнекті бишісінің Рамазан Салиқұлы Баповқа арналады, жұбайы мен қызының естеліктеріне сүйеніп жазылды. Мақаланың мақсаты Бапов-бишінің тек қана өнерпаздық жолын көрсету емес, сонымен қатар Бапов-бишінің өнерпаздық жолына және ұлы мастердің өмір ұстанымдарына талдау жасау.

Summary

The article dedicated to the memory of the outstanding Kazakh dancer Ramazan Salikovich Bapov. It is based on the memoirs of his wife Lyudmila Rudakova and daughter Julia Bapova. The purpose of the article is not only to trace the career of Bapov - dancer, but also to analyze the rules of life, which adheres to the great master.

Вибрации Дюсенбека Накипова – танец и поэзия

Шанкибаева А.Б.

кандидат искусствоведения

Общаясь с Дюсенбеком Накиповым понимаешь, как много ему дано и как много у этого человека есть что сказать. Соединив в своем творчестве два самостоятельных направления художественной деятельности, он полностью состоялся как хореограф и как литератор. Такого примера уникального сочетания художественного дарования в истории хореографии не встречается. Но такой человек есть в нашей национальной культуре.

Сегодня наш замечательный современник и талантливейший человек отмечает 50-летие своей творческой деятельности. Этот срок поровну отдан искусству балета и поэзии.

Дюсенбек получил хорошее образование в Московском Академическом хореографическом училище при Большом театре СССР. Великий педагог мужского классического танца Леонид Жданов влил в него профессионализм и большую любовь к балету. За два десятилетия служения этому удивительному искусству было исполнено много разных партий. Судьба не одарила Дюсенбека яркими внешними данными, необходимыми для исполнения образов Принцев западной балетной классики, но такие партии как Хан-Зада в балете А.Серкибаева «Аксак-Кулан» и

Косог в балете Т.Мынбаева «Фрески» явились достоверным воплощением той правды исторического прошлого нашего народа, которую смог воплотить только Д. Накипов. Сегодня эти спектакли не идут на сцене, возможно, одной из основных причин является уход плеяды ярчайших исполнителей среди которых, без сомнения, и Дюсенбек.

Сплетение двух творческих начал проявлялось, находило выход при воплощении таких образов, как Шурале в балете Ф.Яруллина «Шурале», Прин Щелкунчик в балете П.Чайковского «Щелкунчик», Шут в балете П.Чайковского «Лебединое озеро», Меркуцио в балете С.Прокофьева «Ромео и Джульетта», Пульчинелла в балете И.Стравинского «Пульчинелла» и других. Его исполнение всегда отличалось особым вдумчивым подходом к созданию неповторимого, индивидуального образа героя. На сцене существовали только образ, музыка и спектакль. Не было ни одного трюка, сделанного только, чтобы сорвать аплодисменты: каждый прыжок, верчение и другие балетные па всегда были полны смысла. Эта отличительная черта исполнения больших мастеров балета, к которым относились выдающиеся танцовщики Большого Театра Союза ССР, а также, безвременно ушедший Народный артист СССР, премьер ГАТОБ им. Абая Рамазан Бапов.

Это поколение, внешне благополучных артистов, претерпело скрытый прессинг, который исключал индивидуальность и свободомыслие, что особо остро ощутил на себе Дюсенбек. Это заставило его, человека несгибаемой воли, собраться как пружина, чтобы затем развернуться во всю мощь на новом поприще. Красивый, но тяжелый труд артиста балета, дисциплинируя волю, тело и разум, позволили ему накопить целый мир ощущений, которые позже трансформировались в поэтический язык, в особый стиль написания, где безошибочно определяется автор-Накипов. Именно годы труда на сцене, где единственным способом выражения был танец и сама эпоха молчания, т.е. годы давления советской цензуры, сформировали в нем поэта и общественного деятеля.

Первое детское впечатление, которое спустя много лет легло в основу первого романа «Круг пепла», работа над четкостью исполнения той или иной балетной партии, оттачивание стиля и языка на факультете Журналистики КазГУ им. С.Кирова, которую он закончил в 1985 году, первые поэтические сборники, изданные в 90-х годах - все это способствовало проявлению острого ума, меткого глаза и языка, которые, после окончания балетной карьеры, стали новым способом выражения индивидуальности Накипова.

Когда Дюсенбек уходил со сцены, перед ним остро стала проблема нахождения корней, основы своей поэзии. Что является нервом поэзии и литературы? Этими чистыми корнями, живительным источником для него явились «незабвенные великих поэтических истин, доброты, любви, сострадания» (из интервью Д.Накипова). Именно с этой позиции нужно рассматривать всю его поэтическую деятельность, и тогда становятся понятны его стихи, в которых ясно прочитывается второй и третий планы.

Докопаться до сути, является главной чертой мысли автора. Любое его произведение заставляет читателя блуждать в иных реальностях, погружаться в мир неизведанного. Изображая реальность, как некую субстанцию, заточенную в кривом

зеркале, автор настойчиво ищет ответ и пути безошибочного курса. Т.е. изображая сегодняшнюю реальность, Дюсенбек зашифровывает ее в сложные и темные метафоры или выворачивает ее изнанку в откровенных красках, в целом постоянно используя шоковую эстетику. В этом его поэзия находит отголоски с творчеством великого французского поэта Франсуа Вийона.

Задумываясь о жизни, времени, Дюсембек признается, что ему «сложно разомкнуть круги настоящего в прошлом. Ни кочевая культура, ни советская история никуда не исчезли. Они стоят в стык со временем, которое завтра. Кочевой культуре, исключительно экологической по сути, не место в технократическом мире. Она оставила такой колоссальный пласт эстетики и философии, что не освоить это просто грех» (из интервью Д.Накипова). Именно поэтому он говорит о двуязычии, о билингвизме в познании мира, с помощью которого человек раскроется «как цветок, как удивительное, диковинное растение». Этот критерий его отношения к культуре пропитывает всю его поэзию. Ему не безразлично о чем думает молодежь, и со своей позиции он пытается достучаться до их сердец, на опыте своей жизни пытается уберечь их от ошибок. В одном из своих интервью он четко выражает свою позицию: «...нужно уделять много времени молодым. Если этого не делать, через 20-30 лет те, кто вырос в скепсисе по отношению к государству, будут говорить о нем пренебрежительно. ...Нельзя быть невнимательным к детям, они вырастут и будут о нас заботиться. Это наши будущие кормильцы. И страны в целом ... Нельзя забывать уроки истории. Казахи пережили голод, хлеб для них святое. Но в самые тяжелые годы они делились с соседями хлебом. Вот о чем нужно рассказывать детям» (из интервью Д.Накипова).

«Поэзия Дюсенбека Накипова близка молодежи по форме, интонации, своеобразному эмоциональному рисунку, в то же время поэзия или лирический мир в большей мере будет понятен человеку, который уже перешагнул за середину жизни, потому что здесь сильны мотивы оценки пройденного пути, может быть, разочарования. ...Современная тенденция такова, что роды литературы, лирика и эпос, сближаются. Перед нами яркий пример такого сближения», выразил свое мнение о поэзии Д.Накипова старший преподаватель каф. «Журналистика» ЕНУ им. Гумилева Д.Мельников.

Поэту дано право, говорить, не только за себя, но и за весь народ, и следуя этому правилу, он сам ценит любого человека, которому дано сопереживать и «болеть» за ту сферу деятельности, которая волею судеб оказалась в его ведении. Это отношение пропитанное любовью к людям, выражает самоуважение как высшее достоинство человека и художника. Его гражданская позиция выдвинула его в первые ряды не только на литературной ниве, но и дала право возглавить Союз Хореографов Казахстана, где он остается верен своим позициям: просвещать и помогать.

Будучи организатором фестиваля «Приз Традиций», используя свой личный авторитет, Дюсенбек представил казахстанскому зрителю выдающихся мировых артистов балета и среди них великую балерину 20 века Галину Уланову. Все это было сделано с мыслью о молодых артистах, которые «у себя дома», на своей родной сцене могли померяться силами с признанными артистами, набраться у них опыта и уверенности в своих силах. Любовью к своей первой профессии, к тем, кто

делает свои первые шаги на этом поприще, пронизала деятельность Д.Накипова как председателя Союза Хореографов РК. Его постоянная забота о детях, приобщение их к прекрасному, к национальным корням, к уважению своей культуры и толерантности способствовала раскрытию еще одного литературного качества – сценариста. В 2010 году он, будучи автором сценария, способствовал осуществлению первого детского балета «Ер-Тостик», поставленного силами маленьких танцовщиков Алматинского хореографического училища им. А.Селезнева. Желанием автора было одно, «чтобы учащиеся имели в своем учебном театре «Орлеу» свой балет, чтобы опыт постановки этого спектакля был для них поучителен, чтобы они из поколения в поколение приносили в искусство балета сокровенные мечты нашего народа, которые так понятно и красочно выражены в великой казахской сказке «Ер-Тостик» (из интервью Д.Накипова).

В 2012 году на сцене Театра оперы и балета им. К.Байсеитовой был показан второй детский балет, поставленный на либретто Д.Накипова «Маленький волшебник – Ерлік-Бақа», поставленного силами студентов факультета «Хореография» Казахского Национального Университета Искусств Астаны, при непосредственной поддержке ректора КазНУИ, известного музыканта Айман Мусаходжаевой.

Оставаясь верным профессиональному перу и понимая, что историю и память об артистах балета, стоявших у истоков этого искусства в нашей стране, нужно сохранить в летописях, Д.Накипов, в качестве главного редактора, организует издание сборников «Степь, очарованная танцем» (2011г.) и «Хореографы Казахстана» (2012г.), где главной задачей всей группы авторов явилось осмысление истории хореографии с позиций сегодняшнего дня и сохранение имен уникальных представителей национального искусства танца.

С этим накопленным багажом, с большим опытом художественного видения жизни, готовым делиться с каждым неравнодушным человеком, Дюсенбек Накипов подошел к своему творческому юбилею, с которым его поздравляют все хореографы Казахстана.

Дюсенбек Накипов – казахстанский поэт, романист, либреттист, сценарист, хореограф, драматург. Живет в Алматы. Окончил Московское академическое хореографическое училище (1964 г.) и факультет журналистики КазГУ имени С.М. Кирова (1985 г.). Солист балета ГАТОБа им. Абая (1964—1986). Главный редактор творческого объединения "Алем" киностудии "Казахфильм" им. Ш. Айманова (1987—1991). Председатель Союза хореографов РК.

Библиография: сборники стихов: «Вечер века» (1995 г.), «Песня моллюска» (2000 г.), «Близнецы» (2001 г.), «Сирень на закате» (2011 г.); романы: «Круг пепла» (2006 г.), «Тень ветра» (2009 г.), «Время Ре: Книга поэм» (2009 г.). Автор спектакля «Принц трех царств» (2012 г.), поставленный в Корейском драматическом театре в Алматы, детских балетов «Ер-Тостік» (2010 г.), «Маленький волшебник – Ерлік Бақа» (2012 г.).

Түйіндеме

Қазақстандық поэт, романист, сценарисі, хореографы, драматург - Д.Накиповтың біі және поэзиясы туралы.

Summary

About dance and poetry of D. Nakipov, the Kazakh poet, novelist, librettist, script writer, choreographer and dramatist.

Роль творческого вклада сестер Габбасовых в развитие современной хореографии в Казахстане

Даукишева А.Т.

студентка 3 курса
факультета «Хореография»
Казахский национальный
университет искусств, г. Астана

Современная хореография – направление искусства танца, зародившееся в конце XIX – начало XX вв. в США и Германии. Импровизация и свободная хореография – это основной принцип современного танцевального искусства. Современный танцевальный стиль доступен каждому, независимо от происхождения, статуса, возраста и пола, не имеет четких норм и стандартов. Со временем современный танец получил термин «Танец модерн», который появился в США для обозначения сценической хореографии, отвергающей традиционные балетные формы. В модерн-танце все должно быть гармонично: музыка, техника движений, эмоции и сюжеты. И в то же время танцоры модерн-направления не отказываются полностью от использования классической хореографии, считая его базой для любого стиля. Развиваясь в течении последних лет, эта танцевальная техника сформировала свой лексический модуль, форму урока и методику преподавания. Когда идеи современной хореографии были подробно изложены теоретиками, согласные с ними танцоры и хореографы начали подхватывать их на практике. И по ходу увеличения необходимости в характерной для модерна технике, стали «изобретать». Например, Мари Вигман открыла приемы, которые позволили бы передать в танце боль, страх, отчаяние; Курс Йосс обусловил новую технику, смешивая пантомиму и выразительность с классическим танцем; Грет Палукка смогла ввести технику модерн-танца высокие прыжки; принятую сегодня по всему миру технику усиления и расслабления разработала Марта Грехэм. Базовые особенности модерна проявляются двойственно: внутренне и внешне. При этом они неотделимо связаны друг с другом. С одной стороны внешние проявления – движение, техника, одежда. С другой – идея танца, его сюжет, состояние души танцовщика, настроение музыки [1].

В конце XXв. в Казахстане начали развиваться новые танцевальные направления. Эти направления постепенно начали осваивать казахстанские специалисты в области хореографии. После принятия Независимости Республики Казахстан, в государстве начались активные процессы в развитии современного танца в Казахстане и обмена опытом с зарубежными хореографами. Для изучения

современной хореографии в Казахстане открылись новые горизонты. Анализ литературных источников показал, что профессиональные хореографы не предполагали столь активного развития современной хореографии в Казахстане в конце XX в. Сегодня профессиональные и любительские коллективы достойно представляют нашу страну в развитии новых течений на мировой арене хореографического искусства [2].

Первые опыты в становлении современной хореографии в Казахстане стали появляться в работах отдельных хореографов еще в 70-80 годы. Эпицентром авангардных поисков были Москва и Ленинград, но основоположники современного танца появлялись и в других столицах Советского пространства. В Казахстане основателем развития модерн - танца стал молодой Жанат Байдаралин, выпускник Алматинского хореографического училища им. Селезнева (АХУ им. Селезнева) и балетмейстерского отделения Государственного института театрального искусства (ГИТИСа). В конце 70-х годов XX в., вернувшись в Алматы, он пробует ставить в театре оперы и балета свой дипломный спектакль «Возрождение», взяв за основу классический шекспировский сюжет на музыку Ф. Пуленка, он попытался по – своему рассказать историю Ромео и Джульетты. В данной постановке Жанат Байдаралин смешал классические «pas» со свободной пластикой, что оказало не малое влияние на развитие нового направления в Казахстане. Именно с этого спектакля можно начать точку отсчета становления современного танца в Казахстане. Анализируя хореографический текст спектакля, можно понять, что постановщик попытался сломать стереотипы. Разбирая творческий почерк хореографа, нужно остановиться на анализе более позднего спектакля «XX век», поставленном в 1987 году на учащихся АХУ им. Селезнева. Эта работа наиболее полно отвечает параметрам современного спектакля, с его авангардной музыкой и использованием элементов брейка в пластической ткани спектакля. Спектакль два раза прошел на сцене Государственного академического театра оперы и балета имени Абая (ГАТОБ), вызвав всплеск внимания зрительской аудитории. Но в связи с тем, что в те времена не фиксировали балетные спектакли на видеозаписи, балет «XX век» Жаната Байдаралина был, к сожалению, утрачен. Жанат Байдаралин преподавал в АХУ им Селезнева, ставил хореографические номера на учащихся и на солистов труппы театра и в различных танцевальных коллективах республики. В АХУ им. Селезнева хореограф стал постановщиком первой рок-оперы «Маугли», где в первом составе были ныне известные исполнители Гульнара и Гульмира Габбасовы [3].

В начале 90-х годов Байдаралину удалось создать коллектив современного танца «Кипчак-данс», где танцевали единомышленники балетмейстера, выпускники АХУ им. Селезнева. Но через год группа распалась, не заявив о себе большими постановками. Наиболее талантливые артисты коллектива и по сей день продолжают дело своего учителя, преподают этот предмет в АХУ им. Селезнева, воспитывая новые поколения приверженцев современного танца. Приняв участие в нескольких фестивалях современного танца за рубежом, Жанат Байдаралин эмигрировал в Америку, где живет и творит в настоящее время.

В 1995 в АХУ им. Селезнева начала преподавать направление модерн – танца Паскалина Ноэль. Четыре года она преподавала в хореографическом училище, и

благодаря именно ее, появилась дисциплина «современная хореография». Алматинские зрители стали свидетелями первых постановочных опытов Паскалины Ноэль. Она стала автором следующих постановок: «Подмигивание» и «Опущенный взгляд»; а также был восстановлен третий акт балета Марты Грэхем «Acts of light». Паскалина танцевала в труппе Марты Грэм (Martha Graham Ensemble) и в компании «Pear Land Dance Cie» в Нью-Йорке, что позволило ей перенести на сцену ГАТОБ им. Абая авторские балеты Марты Грэм. В 1991 году Паскалина Ноэль окончила педагогический факультет Школы Марты Грэм, отделение современного танца, с официальным правом преподавать Технику Марты Грэм. Таким образом, техника танца модерн была передана студентам АХУ по традиции, непосредственно от источника. Начав работать в 1995 году со студентами 1 курсов, Паскалина Ноэль через три года обучения выпустила хореографов, в совершенстве владевших этой техникой. Через технику Марты Грэм Паскалина передает концепт «intemporary dance», то есть танец вневременных рамок, ставит перед танцорами множество вопросов и предлагает осознать природу движения. Ей была присвоена степень магистра и профессора в Центре Марты Грэм [4].

В конце 80-х годов студентка 4 курса балетмейстерского факультета ГИТИСа, Гульнар Адамова начала преподавать в рамках преддипломной практики в АХУ им. Селезнева джаз-танец. Вобрав в себя технику нового танца и открыв для себя возможности современного танца, в 1998г. Г.Адамова решается на создание танцевальной труппы «Самрук». Идея балетмейстера создать танцевальный коллектив, который работал бы исключительно в техниках современного танца, обрела практическое воплощение. В труппе состояли 16 человек, прекрасно технически подготовленные как артисты, которые могли претворить в жизнь самые любые самые смелые задумки хореографа. Сейчас труппа «Самрук» считается единственным в Казахстане профессиональным коллективом, который представляет современный танец на таком высоком уровне. Репертуар труппы включает как полнометражные спектакли, так и одноактные балеты, а также различные формы хореографических миниатюр, темы которых – жизнь и смерть, любовь и ненависть, двойственность человеческой души, смысл и бессмыслица, вообще все, что всегда волновало творческие умы. Самой отличительной чертой репертуара труппы является то, что коллектив создает национальные балеты средствами современной хореографии. Внимание Г. Адамовой направлено на возможности использования национальных традиций, музыки и культуры в современной хореографии. Мечта хореографа Гульнары Адамовой сбылась – она создала в Казахстане профессиональную труппу современного танца, которую знают и любят зрители и достойно представляет современный танец на международной арене.

В 2006 году в столице Казахстана, городе Астане, был создан театр танца «Терра». Руководителем коллектива является выпускница АХУ им. Селезнева Шарифуллина Асем Нурлыбековна. Первоначально коллектив состоял из 10 талантливых девушек, впоследствии за годы существования состав увеличился до 24 исполнительниц. В группе танцуют исполнительницы из разных городов Казахстана. Кроме того, создана детская студия, где занимаются девочки – будущие артистки «Терра». Коллектив был назван «Терра», так как все исполнительницы родились и выросли на земле Казахстана, наша земля богата и красива, отсюда и

название «Терра» (земля). Сегодня группа является одним из лучших и востребованных коллективов Астаны. У коллектива имеется широкий опыт работы с балетмейстерами из Москвы, Тбилиси, Киева, Лос-Анжелеса и Нью-Йорка [5].

Значительный вклад в становлении современного танца в Казахстане внесли Гульнара и Гульмира Габбасовы. Сестры-близнецы родились 4 апреля в 1968 г. в городе Семипалатинск. В 1978 году они были приняты в АХУ им. Селезнева. Гульнара и Гульмира Габбасовы блестяще окончили в 1986 году АХУ им. Селезнева в классе Шубладзе Ольги Борисовны. Важным событием в жизни сестер стало предложение Народного артиста РК Булата Аюханова на работу в знаменитый «Молодой балет Алматы». «Здесь мы по-настоящему поняли, что значит творить», - признавались сестры. Для них было очень важно влиться в сильный коллектив, впитать все знания уважаемого руководителя и быть на уровне строгих требований балетмейстера. Вначале сестры танцевали народные танцы, затем Булат Аюханов начал замечать огромное трудолюбие и талант сестер, и стал поручать им партии классического репертуара. Их стремление к новому помогло им стать солистами во многих постановках коллектива. Но Габбасовы не стали останавливаться на достигнутом и чтобы расширить свои знания поступили на факультет «Хореографии» в Казахскую Национальную академию искусств имени Жургенова (КазНАИ) в мастерскую Аюханова, отделение «Режиссура хореографии». В течение пяти лет Гульнара и Гульмира Габбасовы учились в академии, танцевали в коллективе и преподавали в хореографическом училище. В это время сестры глубоко заинтересовались современным танцем. Они всегда старались посещать мастер-классы по модерн-танцу. Очень быстро стали осваивать и практиковать новый для Казахстана модерн-танец, стали осуществлять постановки в данном жанре. Постепенно, отсеивая и отбирая лексику движений, они пришли к определенному типу спектакля, который по многим параметрам относится к европейскому танцтеатру. Материал для своих постановок, Габбасовы, берут из жизни, главным образом из своей и тех, кто их окружает. На последних курсах обучения в Академии, они начинают сотрудничать с немецким театром ДТА (Deutsche Theater Almaty), как исполнители, постановщики танцев и режиссеры спектаклей. В развитии хореографического мышления сестер Габбасовых поспособствовало общение с Йозефом Кацуорекком – чешским хореографом, преподававшим технику современного танца в АХУ им. Селезнева на протяжении двух лет. Он также давал семинары для преподавателей училища, которые интересовались современным танцем [6].

Дуэт сестер Габбасовых занимает значимое место в танцевальном искусстве Казахстана. Интересным является тот факт, что Габбасовы – близнецы, они неотделимо работают всегда вместе. Вместе слушают и подбирают музыку, придумывают сюжеты своих спектаклей, вместе ставят хореографический текст и вместе исполняют свои произведения. Не в каждой стране можно встретить такие творческие дуэты, как сестры-близнецы – Габбасовы, этим они экстраординарны и даже эксклюзивны. В мире встречаются дуэты братьев – близнецов, например, как Мартин и Факундо Ломбард – аргентинские танцоры, актеры, сценаристы, режиссеры или братья Ларри и Лоран Буржуа – французские танцоры new style и hip – hop, более известные как «Les Twins». Сестры Габбасовы никогда не танцуют

один и тот же спектакль дважды одинаково, их главный принцип - в основе любого действия всегда лежит импровизация. Также сестры отличаются в исполнении танца. Если Гульмира исполняет танец более нежно, мягко, то Гульнара более холодно и резко. Они считают, что каждый человек имеет право исполнять танец, поддаваясь своим эмоциональным переживаниям. Если музыкальный характер композиции плавный и спокойный, то исполнитель может чувствовать ее совсем иначе, танцуя активно и энергично. Музыкальный план, он имеет только музыкальный смысл, у него может и не быть ничего общего с внутренними чувствами танцора. В 2010 году Габбасовы открыли частную школу современного танца. На базе школы, из числа учащихся сформировался любительский коллектив «Танцтеатр – студия сестер Габбасовых», где проходят занятия для всех желающих обучаться современному танцу. Каждую субботу в небольшом зале студии проходят спектакли, как любительской труппы, так и «Gabbassov Sisters company» [7].

В 2009 году «Gabbassov Sisters company» представили мини – спектакль «Три цвета». Потрясающий спектакль о трех женских характерах, отличающийся от всего того, что делали сестры раньше. Автором партии «голубого цвета» стала Гульмира Габбасова, лексика «красного цвета» – Гульнара Габбасова, также была приглашена в сотрудничество с дуэтом Асель Абакаева, которая стала автором партии «желтого цвета». Асель Абакаева - одна из лучших учениц Паскалины Ноэль, также танцевала в труппе современного танца «Самрук», в данный момент преподает современный танец в АХУ им. Селезнева. Можно отметить, что женская тема была всегда одной из главных в творчестве Гульмиры и Гульнары Габбасовых.

Спектакль «Иллюзия любви, или...?» был поставлен в 2008 году, и показан в рамках Центрально-азиатского фестиваля современного танца. Интересно то, что зрители также были непосредственными участниками, скамейки были расположены прямо на сцене, а участок сцены, где должно было происходить действие, был отгорожен полиэтиленовой пленкой. Из такой же пленки был сделан костюм героини, черные солнцезащитные очки дополняли нелепый образ невесты. То ли это реальная женщина, то ли просто воображение, зритель получал какую-то двойственность, что характерно для постановок сестер Габбасовых [8].

Одним из первых спектаклей, который показал режиссерскую состоятельность хореографов, стал спектакль «История одной женщины». Здесь сестры Габбасовы используя идею двойников, попытались рассказать краткую историю одной женщины. Почти весь спектакль сестры танцуют отдельно, даря зрителю ощущение, будто один и тот же человек находится в разных ситуациях. В конце спектакля для зрителя происходит нечто неожиданное: обе исполнительницы садятся рядом и становятся видно их невероятно сходство между собой. Но отличает их то, что одна в плаще с поднятым воротником, со скорбным выражением лица и опущенными плечами, а другая в белом платье, солнечная и возвышенная. И начитается ритмический танец – диалог между двумя противоположными персонажами, а точнее – внутренний диалог, поскольку становится ясно, что они и есть единое целое в одной женщине [9].

Спектакль «Соседки» - история о двух старых женщинах – балерине и актрисе, которые не желают смириться со старостью и хотят оставаться нужными. Две соседки доживают свой век в коммунальной квартире, погруженные в прошлое и не

признающие настоящее. Спектакль поставлен в жанре европейского танцтеатра, задействовано все – музыка, слова, танец, простые бытовые жесты и движения. «Соседки» был поставлен специально к фестивалю «Тенгри-Умай» и с ним хореографы Габбасовы открыли для зрителей новую границу своего творчества.

Благодаря Гульнаре и Гульмире Габбасовым 1 декабря 2012 года состоялась премьера первого детского балета «Маленький волшебник – Ерлик Бака». Спектакль состоялся на сцене ныне закрытого Национального театра оперы и балета имени К. Байсеитовой (г. Астана). Новый балет – детский во всех смыслах: во-первых – сказка, а во-вторых – и танцуют в нем дети – воспитанники хореографического факультета Казахского Национального университета искусств (КазНУИ).

Развиваясь в течение последних лет, современный танец сформировал свой лексический модуль, форму урока и методику преподавания. Сегодня многие простые люди, профессия которых не связана с хореографией, имеют желание научиться новому направлению танца. Именно поэтому сестры Габбасовы решились на проведение специальных занятий для желающих освоить азы современного танца. Занятия в студии помогают обучающимся расслабиться, и уйти от проблем с помощью свободного танца, духовно обогатиться. Посредством такого танца, в котором исполнителю дается возможность освободить себя, раскрепоститься, победить свой страх и неуверенность в себе, такие занятия своего рода являются психотерапией. Помогая любителям модерн - танца научиться расслабляться через свободное исполнение движений, чувствуя музыку, взаимодействуя с окружающим пространством используя возможности собственного тела, студию «Gabbassov Sisters company» можно сравнить как посещение психотерапевта. Габбасовых Гульнара и Гульмира Габбасовы помогли многим найти себя с помощью современного танца. Сестры внесли неоценимый вклад в развитие хореографического искусства Казахстана. Гульнара и Гульмира Габбасовы сумели найти новое направление в современном танце, показать его красоту и пользу всему народу Казахстана, который искренне полюбил их творчество.

Литература

1. Никитин В.Ю. Модерн – джаз танец: этапы развития, метод. Техника – Москва, 2000
2. Полятков С.С. Основы современного танца – Ростов, 2005
3. <http://ru.nomad-kazakhstan.kz/1798.html>
4. Барманкулова Б.К., Глаудинова М.В., Шкляева С.А., Екеудинова Г.Ш., Муратаев К.К., Кишкашаев Т.А. История искусств Казахстана – Алматы, 2006
5. Материалы научно-практической конференции студентов и магистрантов «Искусство и культура XXI века: традиции и современность» - Астана, 2014
6. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн – Москва, 2000
7. moderndance-articles/item/194-современный-танец-в-казахстане
8. Сборник научных статей «Наследие и современные проблемы хореографического искусства и образования» – Астана, 2012, с.24
9. Накипов Д. Степь, очарованная танцем...: Эссе и очерки – Алматы, 2011

Түйіндеме

Мақалада бидің жаңа бағыты туралы сөз қозғалады. Қазіргі заманғы хореографияның туындау тарихы мен оның дамуы баяндалады. Гүлнар мен Гүлмира Ғаббасовалардың Қазақстанның қазіргі заманғы хореографиясына қосқан шығармашылық үлестері жайлы айтылады.

Summary

This article describes the new direction of choreographic art, history of modern choreography and its development. The creative contribution of Gulnara and Gulmira Gabbasova in development of modern choreography in Kazakhstan.

Творческая деятельность балетмейстера Л.В. Ким в контексте хореографического искусства Казахстана

Цхай А.С.
докторант КазНАИ
им. Т. Жургенова

Лариса Валентиновна Ким, Кавалер ордена «Достық» 2-й степени, Лауреат премии им. Ким Дина, главный балетмейстер Государственного Корейского театра с 2006 года. Доцент, заведующая кафедрой «Хореография» (с 2003 года по настоящее время) Казахской национальной академии искусств им. Т.Жургенова.

Восторженные отзывы театральных критиков и преклонение театралов сопровождает каждую новую постановку Л.В. Ким. Будь это танцевальные сцены в спектаклях Корейского театра или хореографические миниатюры Государственного Академического театра классического танца Республики Казахстан (с 1996 г. – постановщик балетмейстер), будь это концертные номера в программах ансамбля «Ариран», функционирующего при Корейском театре, будь то хореографические композиции в государственных социально-значимых концертных мероприятиях Республики Казахстан. Ее очарование заключается в особом складе души, полная чувств трепетности, отражающаяся в постановках Ларисы Валентиновны. В то же время это и масштабность и сила.

Автор, работая под ее руководством в Корейском театре, национальной академии, основываясь на личные впечатления, попыталась, в данной статье обобщить некоторые творческие и педагогические принципы Л.В. Ким.

В 1972 году Лариса Ким поступает в Алма-Атинское хореографическое училище, на народное отделение. Ее педагогами были ведущие специалисты балетной педагогики Казахстана: И.К. Олзоева, М.З.Ахмедиева, Г.Н.Онгарбаева, Г.Н.Сидорова и др. В 1977 году по окончанию училища получила специальность «Артист ансамбля народного танца».

На выпускных экзаменах присутствовал главный режиссер Корейского театра Мен Донук, который ее пригласил работать в театр и главное сумел убедить

выпускницу, что именно ей необходимо сохранить и развивать своё национальное искусство. «Его слова: «Кто если не ты?» - говорит Л.В. Ким, - кредо моего творчества и пропаганды и развития корейской национальной культуры, в частности национального танца и его интерпретации на сцене. Забегая вперед, хочу отметить, что Мен Донук, был родом из Северной Кореи, талантливый и интересный человек. Это был смелый режиссер- авангардист, внесший современные инновации в процесс постановки спектаклей, работы с актерами, сценографии».

Таким образом, Л.В. Ким стала работать в Корейском театре. На тот момент главным балетмейстером театра была Ли (Ким) Римма Ивановна [1]. Придя в театр, Лариса Ким, впервые столкнулась с корейским народным танцем, как исполнительница. Постепенно, изо дня в день, изучая танцевальную лексику, репетируя танцы в спектаклях и концертных программах театра, юная Лариса, легко влилась в темп и ритм театральной жизни. На сегодняшний день, осмысливая сценические танцы, исполнявшиеся в середине 70-х годов, Л.В. Ким отмечает: «Понимаю, что в ту пору, были очень простые незамысловатые танцы, но это были танцы в которых сохранились колорит традиции и дух, передаваемые из поколения в поколение» . Дебют Ларисы Ким состоялся в хореографической композиции «Крестьянское гуляние», поставленной Ким Ги Боном, представителем одной из старейших актерских династий. Сегодня можно сказать, что это несколько примитивная постановка, с простейшими движениями, но в танце была заложена глубокая народность. Чувством радости, ощущением энергии молодости были наполнены крестьянские танцы, включенные в основу сюиты посвящённому осеннему празднику «Чусок», проводимого после сбора урожая.

«С давних пор Чусок был воплощением всего самого радостного и гармоничного, что только может быть в жизни. У корейцев даже есть поговорка: «Не жарко, не холодно – чусок да и только» [2, с. 159]. Постановщик, Ким Ги Бон, творчески переосмысливая народно-танцевальные традиции, сумел хореографическими средствами передать массу чувств и настроений во время праздника.

Главный дирижер театра композитор Э.Богушевский сумел, сохранив все интонации, характерные нюансы корейской народной музыки, создать большое вокально-хореографическое полотно народного гулянья с элементами традиционных корейских ударных инструментов (*чанго, пук, кенгари, тин*). Композиция состояла из 5 эпизодов: посев риса, танец с «хансам», танец с ножами, сбор урожая и массовое гулянье. После получения академического образования это было ново, необычно, но очень интересно.

Открытие в 1999 году «железного занавеса» стало для корейского театра переломным периодом, благодаря этому появилась возможность стажировок на исторической Родине. Так в 2004 году Лариса Валентиновна прошла 3х месячные курсы при Государственном ансамбле танца Республики Корея. Также стали систематически приезжать ведущие хореографы, как из Южной, так и Северной

Кореи, что, несомненно, внесло огромный вклад в развитие корейской хореографии, и помогло создать собственный почерк, как балетмейстера. Своими учителями в области корейской хореографической культуры Лариса Валентиновна считает на начальном этапе народную артистку КазССР Р.И.Ким, позже профессора Ким Гынхи, Ян Сенюк, Тин Суён (Республика Корея), Ким Ченчоль, Пак Ченчоль(КНДР).

Трудолюбие, осмысленный подход к танцам, танцевальным сценкам спектаклей во время репетиций сделали ее репетитором балетной труппы (1983 г), а в начале 90-х годов балетмейстером, в 1993 главный балетмейстер театра. Л.В. Ким изначально предполагала то, что сценическая карьера исполнителя не её кредо, её призвание скорее педагогическая и балетмейстерская деятельность.

И вот, в 1994 году сбылась ее мечта. Лариса Валентиновна поступает в Высшую Школу Хореографии в мастерскую Б.Г. Аюханова, народного артиста КазССР, сыгравшего огромную роль в формировании ее творческого мировоззрения. Признанные мастера балетной педагогики и хореографического искусства Казахстана Д.Т. Абиров, С.Кушербаева, К.М. Жакипова, Э.Д. Мальбеков, Э.А. Усин не только способствовали становлению творческой личности режиссера хореографа, Ларисы Валентиновны Ким, но и воспитали в ней стремление к поискам новых решений. Б.Г. Аюханов, формулируя кредо современного балетмейстера, говорил своим студентам: «Задача балетмейстера в том, чтобы проявить хореографическую фантазию и увлечь зрителей содержанием, красочностью танцевального мышления... Немаловажно и значение режиссуры, логического повествования, которые выстраивают композицию в ряд стройных и органичных сцен, из которых рождается законченное художественное произведение» [3, с.111].

Булат Газизович Аюханов, как художественный руководитель Государственного Академического театра танца РК, в 1996г приглашает Ларису Валентиновну Ким в свой театр, в качестве постановщика балетмейстера. За период работы в театре, ею поставлены одноактные балеты: «Рондо-венедиано» (муз. Гендель, Моцарт), «Океанополис» (муз. Скюдери), «Страницы личной жизни» (муз.Ф. Шопен), «Лисьи чары или искусство перевоплощения» (муз. Миядзаки, в соавторстве с сокурсниками Сайтовой Г.Ю., сёстрами Габбасовыми, Т.О.Изим «Дала дастаны» (муз. Г. Жубановой), ряд концертных номеров. Балет «Легенды алмазных гор» (муз. народная) был поставлен по мотивам корейских легенд.

По окончании в 1999 году КазГИТИК им. Т.Жургенова,(ныне КазНАИ им.Т.Жургенова) специальность «Режиссёр - хореограф» Л.В. Ким параллельно начинает заниматься педагогической деятельностью: с 1998 по 2001 годы работает преподавателем по дисциплине «народно-сценический танец» в Республиканском эстрадно-цирковом колледже им. Ж.Елебекова. В 2000 году была назначена заведующий отделением хореографии.

С 2001-2005годы – преподаватель «Народно-сценического танца» Алматинского хореографического училища им. А. Селезнёва.

В 2003 году Ларису Валентиновну приглашают в Казахскую национальную академию искусств им. Т. Жургенова. С 2009 г. заведующей кафедрой «Педагогика хореографии». Для своих учеников и студентов, Лариса Валентиновна Ким –

является образцом талантливого балетмейстера, строгого, в то же время чуткого педагога. Обаяние личности Ким – огромно. От урока к уроку, повторяя пройденные материалы, делая точные замечания, образные сравнения в процессе постановочных работ с будущими хореографами, анализируя и обобщая методику преподавания с будущими педагогами, она пытается раскрыть индивидуальность каждого. О достигнутых результатах говорят такие факты, как подготовка лауреатов, дипломантов международных фестивалей и конкурсов: «Шабыт», «Энши балапан» (Астана), «Бозторгай», «Куншуак», «Айналайн» (Алматы), «Апрельская весна» (Пхеньян. КНДР), «Год танца», «Хан миндёк» (Сеул. Республика Корея), «Фомгет» (Анкара, Стамбул, Анталья Турция), «Берег дружбы» (Варна. Болгария), «Звёзды Парижа» (Париж. Франция), «Звезды Средиземноморья» (Валенсия. Испания).

По приглашению директора Государственного Республиканского Корейского театра Лариса Валентиновна возвращается в театр в качестве главного балетмейстера (2006 г.). В период с 90^{го} года по настоящее время, работая в Корейском театре, ею поставлены танцы, танцевальные и хореографические сцены спектаклях: «Кену Тине» Цай Ен; «Ян Сан Бяк» Ен Сен Нен; «Хозяйка Гостиницы» Гальдони; «Зимняя сказка» Малюченко; «И это всё о женщине» Гарсио Лорка и многие другие. Концертные программы: «Разноцветные песни»; «Лирика сердец»; «Новогодний иллюзион»; «Мышиная возня»; «Салем Наурыз» и др. Концертные номера: Чанго чум; Крестьянское гулянье; Собанмуль сори; Танец с веерами; Ариран и другие. Л.В.Ким осуществила постановки и в других театрах, ансамблях Казахстана и за рубежом: Государственный Ансамбль танца Республики Кыргызстан; Национальный театр оперы и балета им. К.Байсеитовой; Алматинское хореографическое училище им. А. Селезнёва; КазНАИ им. Т. Жургенова; Ансамбль «Шалкыма» филармонии г. Астана; «Ак-ку» - Карагандинская областная филармония; «Алтынай» - Алматинская областная филармония; «Алтынбуби» и др.

Выступление артистов корейского театра на различных правительственных, республиканских, городских концертах, привлек внимание режиссера-постановщика этих программ, Минтая Глеубаева. Его заинтересовал автор хореографических композиций корейского театра. С тех пор, заслуженный деятель искусств РК, М.Глеубаев, постоянно сопостановщиком социально-значимых концертных мероприятий приглашает Ларису Валентиновну. Имея возможность творчества с таким мастером, как М.Ж.Глеубаев был приобретён огромный опыт работы в социально важных государственных проектах. После ухода Минтая Жанелиевича эта ответственная деятельность была доверена Ларисе Валентиновне. Новые грани таланта Ким, как режиссера-балетмейстера, раскрылись в следующих концертных мероприятиях: «День конституции» (ЦКЗ «Казахстан», Астана 2010, 2011, 2012, 2013) гг.; Алматы-площадь «Астана» 2009 г.); «Ассамблея народов Казахстана» («Дворец мира и согласия» Астана 2009 ,2010,2011,2012 , 2013, 2014 гг.); «День Национального единства» («Дворец мира и согласия» Астана 2010г,2011г.); Открытие «Дней культуры Казахстана в Республика Корея (Сеул 2010г.); Открытие ТРЦ « Хан-Шатыр» (Астана 2010г.); Торжественный концерт посвящённый открытию 6-й сессии ОБСЕ (ЦКЗ «Казахстан» г.Астана 2010г); Церемония зажжение эстафетного огня «6 зимних Азиатских игр» (площадь

«Астана» Алматы 2011г.); Фестиваль искусств государств - членов ШОС («Дворец мира и согласия» Астана, Караганда, Кокшетау 2011г.); Фестиваль культур народов ЕврАзЭС («Дворец мира и согласия» Астана 2011); Торжественный концерт посвященный открытию «10-го юбилейного Саммита Глав государств «Шанхайской организации сотрудничества» (ЦКЗ «Казахстан» Астана 14 июня 2011г.); Фестиваль «Ак-Жол» (Центральный стадион. Алматы 2002, 2003, 2004гг.); Фестиваль «Талапкер»; Ретро-фестиваль «Алматы – моя первая любовь» (Алматы 2004-2009гг) и многие другие.

Наследница традиций корейской танцевальной культуры, ученица мэтров казахстанской хореографии, балетной педагогики Лариса Валентиновна Ким, в своих постановках создает хореографические образы, в которых живет поэзия танца.

Литература

- 1 История корейского театра (на русском, казахском, корейском языках) Редакторы З.Тен, А.Акишева, Цой Ен Гын. - Алматы: Раритет, 2007. – 288 с.
- 2 Ли Б.В. Познай богатство корейских традиций (историко-познавательное изд.). – Алматы: NV-Service, 2008. – 234 с.
- 3 Аюханов Б. Биография чувств. Алматы: Сорос-Казахстан, 2002. – 334 с.

Түйіндеме

Қазақстандағы хореографиялық өнері мәнмәтінінде балетмейстер Л.В. Кимнің шығармашылық іскерлігі.

Summary

The creative activity by L.V. Kim, a choreographer, in the context of the choreographic art of Kazakhstan.

Крылья Востока

Садыкова А.А.

Магистр искусств,
Лауреат премии Фонда Первого Президента РК,
педагог-хореограф, зав. музеем АХУ им. А.В. Селезнева,
преподаватель факультета «Хореографии»
КазНАИ им. Т. Жургенова

Именно так ассоциируются «поющие руки» Заслуженной артистки Республики Казахстан Гульнара Саитовой в исполнении восточных танцев.

В 1990-е годы в Алматинском хореографическом училище им. А.В. Селезнева в программу обучения будущих артистов балета была введена новая дисциплина «восточный танец». Впоследствии даже вставал вопрос о целесообразности введения данного предмета в хореографическое образование. Но время все расставляет на свои места. И сегодня на практике мы видим, что необходимость в

такой дисциплине была велика. Что нравилось нам, ученикам уже старших классов на уроке восточного танца? Прежде всего, прекрасный показ нашего педагога – Гульнары Юсуповны Саитовой. Новые движений рук, ног, головы, пластики тела, ритмы узбекского, таджикского, уйгурского и других восточных танцев стали для нас открытием! Мы никак не могли справиться с координацией, поймать скорость вращения. Помним хорошо, как мы готовились к экзаменам: закрывались в балетном зале и заучивали движения, композиции учебных этюдов. Да, координация и манера исполнения – вот что давалось так трудно! Сейчас ученики Гульнары Саитовой, уже стали солистами ГАТОБ им. Абая, ГАТОБ «Astana-Opera», и других профессиональных коллективов, но все, как один говорят: «Мы помним Ваш восточный танец!». Такое не забывается и глубоко врежется в память!

Жизненный путь Гульнары Юсуповны, который неотделим от творчества был предопределен Всевышним, или, как говорят в народе, судьбой. Она родилась в замечательной семье известного актера и музыканта, одного из основоположников единственного в мире профессионального Государственного Республиканского Уйгурского театра им. Куддуса Кужамьярова – Юсупжана Саитова и артистки этого же театра Машуровой Турсынкыз Абдурахмановны. Как признается сама Гульнар Юсуповна: «Музыка была в крови. Моей колыбелью был футляр от дойры, на котором великолепно стучал мой папа». Может, поэтому, впоследствии основополагающим для танцовщицы в танце являлся ритм!

В детстве маленькая Гульнара устраивала дома свои первые концерты. Занавесом служили шторы. Родители видели в ней все предпосылки будущей артистки, но не хотели, чтобы их дочь связывала свою жизнь с искусством, хорошо понимая всю сложность и ответственность данной профессии. Когда Гульнаре исполнилось 9 лет, было решено поступать в alma mater казахского балетного искусства – Алма-Атинское хореографическое училище, которое находилось тогда на ул. Коммунистической, ныне - здание Казахской Национальной Консерватории им. Курмангазы. Девочка попала в класс выдающегося педагога Куаныш Майлиновны Жакиповой. И сейчас Гульнара Юсуповна с благодарностью вспоминает красивую, молодую, но довольно строгую преподавательницу классического танца, которая только закончила ГИТИС им. А. Луначарского в Москве. «Когда мы слышали стук каблуков по коридору, мы знали, что идет Куаныш Майлиновна. Помню её строгий взгляд».

После окончания третьего года обучения наступили первые трудности в жизни Гульнары. Выяснилось, что у девочки слабое сердце и поэтому врачи запретили ей танцевать. Встал вопрос об уходе из училища. Через несколько лет, когда Шара Жиенкулова в хореографическом училище открыло народное отделение, у юной Гульнары появился шанс снова попасть в балетную школу. Но и здесь все было непросто. Её не приняли.

Упрямство характера? Нет, огромное желание ТАНЦЕВАТЬ! Вот что вело и заставляло самой принимать в жизни важные решения. После окончания 10 класса общеобразовательной школы Гульнара Саитова поступает в эстрадную студию. Она вспоминает: «Папа был - против. Он говорил, что это очень сложный вид искусства, где мне придётся потратить много сил и даже отказаться от своей личной жизни». Но именно в студии начинают проявляться яркие артистические способности

Гульнары Саитовой. Ведь не случайно, что именно ей удастся пройти строгие отборы для выступления на ответственных правительственных концертах, представляя восточную танцевальную культуру. Её заметили. Успехи первых выступлений позволили танцовщице ещё долгие годы танцевать сольные номера на престижных концертных подмостках не только Казахстана, но и ближнего и дальнего зарубежья.

По окончании студии Гульнара Саитова пришла в Уйгурский театр, с которым связала всю свою жизнь. За годы учебы у танцовщицы уже был собран небольшой репертуар: казахский танец с домброй, узбекские танцы в постановке Г. Кияковой, таджикский танец. А вот уйгурский танец появился лишь тогда, когда она начала свою артистическую деятельность в театре. «Танцевальные номера в театре передавались «из уст в уста», «из рук в руки». Я росла на репертуаре, который исполняла и передавала нам замечательная артистка и педагог Халида Джалилова. В театре она сохранила наследие Али Ардобуса и Александра Александрова». С благодарностью Гульнара Юсуповна вспоминает известную танцовщицу, хореографа Авахан Азизову, приехавшую в 1960-е годы из Китая в Казахстан. Для Гульнары Юсуповны ею был поставлен уйгурский танец «Атуш» и уйгурский танец под дойру.

В репертуаре Гульнары Саитовой особое место всегда занимали танцы под дойру. Ритм определял настроение номера, его манеру и содержание. Она с особой остротой реагировала на каждый стук, тонко ощущая перемены игры музыканта. Особенно Гульнара Саитова любила выступать на сцене со своим папой. Это был настоящий дуэт двух очень музыкальных, артистичных людей, которые тонко чувствовали друг друга. Юсупжан Саитов стоял у истоков становления и развития Уйгурского театра, отдав ему 45 лет своей жизни. Не имея специального образования, самородок, он стал актером и музыкантом. Юсуп ага работал с талантливыми артистами, композиторами, аккомпанировал Заурбеку Райбаеву в легендарном концертном номере «Золотой орел», Лауреату Всесоюзного конкурса Амине Юсуповой, известному дуэту Фейрузы Жулимбетовой и Ларисы Мажикеевой и др. Состоялся творческий союз Юсупа ага и с хореографом Г. Кияковой, когда открылось отделение «Хореографии» в эстрадно-цирковом училище. Он также был первым концертмейстером «Восточного танца» в АХУ им. А.В. Селезнева, где проработал с дочерью 10 лет. «Папа для меня был не только родителем, но и моим наставником, учителем, коллегой, соавтором моих постановок». С огромной любовью, теплотой и благодарностью вспоминает о нем Гульнара Юсуповна.

В августе 2014 года многочисленная культурная общественность, Уйгурский театр, родственники, семья проводили Юсупжана Саитова в последний путь. Для Гульнары Юсуповны уход отца стал невосполнимой утерей. Светлая ему память!

Гульнаре Саитовой посчастливилось исполнять много концертов не только под одну дойру, но и с оркестром «Нава». «На каждом концерте мне приходилось танцевать по-разному. В один день дойрист с акцентирует жест моей руки, взгляда, в следующий раз он мог не доиграть, и мне приходилось подстраиваться под него. На третьем концерте по-другому звучал уже най (флейта), соответственно менялась и моя эмоциональная передача танцевального номера».

О технике исполнения Гульнары Юсуповны можно говорить отдельно. Она абсолютно владеет своим телом. Стремительные и легкие вращения и вправо, и влево, гибкость тела, пластика рук, координация. Об актерском мастерстве можно рассказать одним из случаев в творческой биографии танцовщицы. В 1974 году, на начальном этапе творческой деятельности, известный московский хореограф Борис Константинович Завьялов специально для Гульнары Саитовой поставил сюжетный игровой танец «Джанза», т.е. «Лянга». Артистка настолько была убедительна в исполнении, что на одном из концертов из зрительного зала на сцену выбежал мальчик, желая подключиться к игре с танцовщицей. «Танец был беспредметный, я просто имитировала, что у меня есть лянга. И в этот момент, когда мальчик протянул мне руку, чтобы взять её, мне на ходу пришлось обыграть данную ситуацию: показав ему кулачок, я спрятала его за спину, сказав: «Я тебе его не дам, иди на свое место».

Репертуар Гульнары Саитовой разнообразный и многочисленный, он включает в себя более 40 концертных номеров! Это и казахские, уйгурские, таджикские, туркменские, арабские, индийские танцы и т.д., но особенно, как признается танцовщица, ей нравятся узбекские танцы, узбекская классическая и лирическая музыка. И это не просто любовь, а настоящее профессиональное знание предмета. В 1982 году Гульнара Юсуповна прошла стажировку в Государственном ансамбле народного танца «Бахор» им. М. Тургунбаевой в Узбекистане. Она обучалась у Народной артистки СССР Кундуз Миркаримовой, которая раскрывала ей секреты различных стилей и направлений узбекского танца, восхищаясь целеустремленностью и жаждой познания молодого стажера.

Такой опыт позволил Гульнаре Саитовой в 1984 году представить зрителю программу своего сольного концерта под названием «Эхо Востока». На тот момент никто из артистов балета Уйгурского танца не осмеливался организовывать сольные концерты, это удавалось только певцам и музыкантам! И не случайно, в 1997 году Булат Аюханов при постановке балета «Проделки Нассредина» в Ташкентском Государственном академическом театре оперы и балета им. А. Навои доверил своей студентке Гульнаре Саитовой выступить в качестве консультанта узбекских танцев, а также поставить финал данного балетного спектакля.

В хорезмском танце Гульнара Саитова словно горит на сцене, она дарит столько радости и счастья зрителю! Virtuозность, игра, манера, лучезарная улыбка, филигранная работа рук... «Считается, что я характерная танцовщица, но сама я больше предпочитаю лирические танцы, где присутствуют философия, передача внутреннего мира и состояние души женщины». И, как признается сама артистка, таких концертных номеров в её репертуаре немало. Среди них особое место занимает танец «Тановар», поставленный Кундуз Миркаримовой, руководившая ансамблем «Бахор». «Тановар» – это крик женской души, её боли об ушедшем, не определенном будущем, о сложной женской доле... Такого же плана и уйгурский танец «Сэзмидим», что в переводе на русский язык означает «Не прочувствовала, не поняла, не осознала».

Рождение танца «Сэзмидим» имеет свою историю. Как-то к Гульнаре Юсуповне обратился известный певец Абдулджан Исламов с просьбой поставить к авторской песне танец для молодой исполнительницы. Музыку к песне написал

Сеймахун Зайналов, слова Махмута Абдрахманова. Песня своим содержанием и глубиной мысли впечатлила, уже теперь хореографа, Гульнару Саитову и она согласилась на постановку. После показа танца в исполнении молодой танцовщицы, А. Исламов сказал: «Ты знаешь, что-то не то, не так поставлено, я хотел увидеть что-то другое». Тогда Гульнара Юсуповна его исполнила сама. И тут она услышала: «Это же совсем по-другому!». Слова певца прозвучали так, не потому что молодая исполнительница плохо станцевала, а потому, что в танце, исполненном Гульнаррой Юсуповной, он увидел её жизнь. А за её спиной был уже большой сценический и жизненный опыт со своими счастливыми и трагическими моментами. В песне звучат такие слова: «Я не знала в жизни, где правда, где ложь?!». «Я не заметила, как мой цветущий сад опустел», «Как мои крылья обломались». «Как люди меня могли обмануть за мою наивность и веру в них?!». К тому моменту Гульнара Юсуповна переживала самый сложный период в жизни – потерю её любимого человека, супруга Абдушукура Хасанова. «Когда его не стало, обломались мои крылья, опустел мой сад». Поэтому так был убедителен и честен танец Гульнары Саитовой. Но, самое главное, она его заканчивает на высокой ноте оптимизма: «Есть сцена, музыка, танец, мои дети, друзья, моя любимая работа, а значит, жизнь продолжается!».

Впечатляет исполнение Гульнары Саитовой танца «Әжәм муками...», где хореография выстроена в основном на движениях рук. Точное определение рукам Г. Саитовой дала корреспондент новой музыкальной газеты «Голоса молодых» Адалят Юсупова – «Поющие руки». А я бы сказала «говорящие руки». Они завораживают своей гибкостью и пластичностью. Пластика разная – то мягкая, широкая, схожая только со взмахом крыльев птицы, то резкая, экспрессивная, и даже ломкая, затрагивающие самые глубокие струны человеческой души ... Поистине «говорящие руки!».

В 1988 году студия «Казахтелефильм» Гостелерадио СССР запечатлела искусство Гульнары Юсуповны на киноленту. Фильм-концерт так и называется «Танцует Гульнара Саитова». Красивая, утонченная, опытная танцовщица исполняет разнообразную концертную программу. Каждый номер отличается своей подачей, настроением, пониманием национальных черт той или иной народности: благородный уйгурский танец «Хэйрана», лирический узбекский танец «Тановар», сдержанный «Корейский танец» с веерами, экспрессивный хорезмский танец «Лязги», чувственный арабский танец и концертный номер «Гульнара», отражающий радостный и счастливый мир юной девушки.

Концертный номер, неважно, малой или крупной формы, Гульнара Саитова исполняет как целый спектакль, где она раскрывает зрителю самые сокровенные чувства, изливает душу, рассказывая свою историю. «Для меня важен контакт со зрителем, его понимание. Мне важно увести его за собой, чтобы он мне поверил. Поэтому танец для меня – это и есть жизнь!».

Гульнара Саитова представляла искусство уйгурского народа зрителям Пакистана, Индии, КНР, Португалии, Польши, Венгрии, Турции.

Правительство Республики Казахстан, высоко оценив творчество Гульнар Саитовой, в 1995 году присвоило ей высокое звание «Заслуженный артист Казахстана». Любое звание – это, прежде всего, ответственность, поэтому

продолжая свою сценическую деятельность, Гульнара Юсуповна не переставала искать и находить новые пути развития своего таланта.

В 1994 году на базе АХУ им. А.В. Селезнева создается Высшая Школа Хореографии, организованная Заслуженным деятелем РК Б.М. Джантаевым, а также такими выдающимися деятелями и педагогами казахстанского балета, как: Б. Аюханов, З. Райбаев, М. Тлеубаев, С. Кушербаева, К. Андосов, Э. Мальбеков, К. Жакипова, С. Наурызбаева, Р. Курпешева, О. Шубладзе, Л. Жуйкова, С. Косманов и др. Являясь выпускниками алматинской балетной школы, они все получили высшее образование в Москве и Ленинграде. Таким образом, на основе лучших традиций русской и казахской балетных школ выстраивался учебный процесс по двум специальностям «Педагогика хореографии» и «Режиссура хореографии».

Первый набор по специальности «Режиссура хореографии» возглавил выдающийся балетмейстер Булат Газизович Аюханов. На курс он взял абсолютно разных, но уже опытных артисток и педагогов, увидев в них большой потенциал будущих хореографов. Это - Гульнара Саитова, Тойган Изим, Лариса Ким, Лейла Альпиева, Гульмира и Гульнара Габбасовы. Из воспоминаний Гульнары Саитовой: «В одном из интервью Булат Газизович сказал, что мы были интересны ему каждый по-своему: одна работает в уйгурском театре, другая в корейском, третья знаток казахского танца, его стиля и манеры исполнения. Сестры Габбасовы активно занимались освоением и поисками новых форм в современной хореографии, Лейла – прима-балерина казахского балета. Обучая нас, Булат Газизович применял опыт и методику своего педагога Ростислава Захарова. Занятия проходили не только в балетном зале, но и у него дома или в парке. За чашкой кофе или чая мы просто могли беседовать, обсуждать те или иные вопросы современного искусства. Он нас обучал, направлял, подсказывал, раскрывал, помогал, часто повторяя, что он тоже учится у нас. 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: «Чтобы ни произошло в твоей жизни, когда тебе очень плохо, слушай музыку и твори!».

Школа Булата Аюханова, огромный сценический опыт позволили Гульнаре Юсуповне стать главным балетмейстером Уйгурского театра, где ею были осуществлены танцевальные сцены в спектаклях: «Анархан», «Герип и Санам», «Святой грех», «Золотой ключик», «Бунт невест», «Махамбет», «Ипархан», «Аманисахан», «Африканский жених» и мн.др. Как режиссер-хореограф она поставила спектакль «Тавут», представленный на Международных театральных фестивалях в Каире и Венгрии. А сколько было поставлено ею сольных концертных программ солистов балета Уйгурского театра! Более того, Гульнару Саитову специально приглашали дирекция Казахского Академического театра им. М. Ауэзова и Театр юного зрителя им. Г. Мусрепова для постановок пластических сцен к спектаклям «Цыганская серенада», «Мен келе жатырмын» «Мың бір түн».

Нельзя не упомянуть и об огромном количестве постановок танцев народов Востока и в Государственных ансамблях «Салтанат», «Алтынай», театра танца «Наз», эстрадном ансамбле «Гульдер» и др.

Основной задачей хореографа Гульнары Саитовой стало восстановление и сохранение старых форм и элементов танцевального искусства народов Востока, но

главным для режиссера-хореографа являются поиски новых форм развития восточной танцевальной культуры. «Фольклор необходимо сохранить как наше великое наследие. Время неумолимо бежит вперед и надо поднимать и развивать уровень, как исполнительского мастерства, так и уровень постановочных работ, идти в ногу со временем». Обучая своих студентов, она не сковывает их творческие поиски, наоборот, она дает им огромную возможность интерпретировать, пробовать, экспериментировать. «Я покажу несколько движений, а остальное за вами, ребята. Вы - следующее поколение, которое внесет новое – восток в синтезе с современным танцем, со свободной пластикой! Посмотрите, как к концу 50-х сделал свой балет «Легенда о любви» Юрий Григорович! Вы сможете! Пробуйте!». Среди многих талантливых студентов Гульнары Юсуповны есть замечательный хореограф, ныне балетмейстер Государственного театра «Astana-Ballet» Мукарым Абубакриева, которая создает необыкновенно красивые, умные, философские и глубокие по своему содержанию концертные программы. Она - достойное продолжение своего учителя.

Ещё одним детищем Гульнары Саитовой является ансамбль танца «Рухсара». Он был создан в 1992 году по её инициативе и при поддержке единомышленников – Тахира Баратова, Рихангуль Худайбердиевой, Гульбахар Касымовой, Зухры Каримовой и Махинур Тирановой. Основной целью создания ансамбля стало дело всей жизни Гульнары Саитовой – сохранение и развитие традиции уйгурского танца и других танцев народов Востока. Являясь гордостью Уйгурского театра, ансамбль стал ярким воплощением народных традиций и современности.

Педагогическая деятельность Гульнары Юсуповны началась с 1988 года. Она преподавала в Республиканском эстрадно-цирковом колледже им. Ж. Елебекова и в Алматинском хореографическом училище им. А.В. Селезнева. Вот уже 13 лет она преподает в Казахской Национальной академии искусств им. Т. Жургенова, где ведет специальные дисциплины «Теория и методика преподавания восточного танца», «Композиция восточного танца», «История хореографии». Для магистрантов она читает лекции по таким предметам, как «Методология исследования танца», «Тенденции развития мирового хореографического искусства», а докторантам – «Современный художественный процесс (хореография)».

Удивляет и восхищает многогранная деятельность Гульнары Саитовой. Гармоничным продолжением сценической и педагогической работы стала наука. Она говорит: «Пришло время подытожить и теоретический и практический опыт. Хотя я сама не решилась бы пойти на такой шаг – писать диссертацию». К такому решению её подвел известный казахстанский критик, театровед Ахметжан Насырович Кадыров, который когда-то, ещё в годы учебы Гульнар Саитовой в эстрадной студии, говорил: «Увидишь пару фраз об уйгурском танце, занеси это в тетрадь». Может быть, уже тогда он сумел увидеть в той маленькой, очень шустрой, рыжей девочке любящей танцевать, потенциал будущего исследователя уйгурского танца...

Сценическая деятельность, педагогическая работа, поиски и сбор материала, поездки в КНР, где она должна была по идее учиться, а по приглашению осталась преподавать «Восточный танец» в Институте искусств г. Урумчи и ещё многое-многое другое подвели её к мысли о создании научно-исследовательской работы по

истории становления и развития уйгурского танца. Диссертация выполнялась 5 лет под руководством доктора искусствоведения Багыбека Кундакбаева при Институте литературы и искусства им. М.О. Ауэзова, но не все было так просто. Были моменты, когда Гульнара Юсуповна хотела все бросить и не защищаться, сомневаясь в своих силах и возможностях. Поддержка родных, близких друзей, таких, как Тойган Оспановна Изим, которая настояла на продолжении работы над диссертацией и сказала: «Не смей бросать, это дело принципа, ты должна всё довести до конца, не отступай!». Но, самое главное, Гульнаре Юсуповне самой нравился процесс исследования, поиск и изучение материала, работа в библиотеках, новые открытия, более глубокое осознание того, чем она занималась всю свою жизнь. Чувство огромной радости наполняло её сердце, когда удавалось запечатлеть на бумаге целые пласты развития уйгурского танца.

В 2005 году с большим успехом состоялась защита диссертации на соискание ученой степени «кандидат искусствоведения» по теме: «Уйгурский сценический танец (на материале спектаклей и концертных программ Уйгурского театра г. Алматы)». Научная новизна работы заключалась в том, что впервые было предпринято целостное изучение уйгурского танцевального искусства, определение его феномена, четырех стилей, анализ процесса эволюции уйгурского сценического танца, а также впервые дана его периодизация и даже была попытка определить перспективу дальнейшего развития уйгурского танцевального искусства. Приведем лишь отрывок из отзыва к диссертационной работе, данный Б.Г. Аюхановым: «...Гульнара Саитова - патриот уйгурского танцевально-музыкального искусства и её труд представляет неопределимый вклад в познание танцев уйгурского народа. Сегодняшний образ уйгурского танца невозможно представить без данного глубокого научного труда. Разделы и главы представленной диссертации восхищают объемом и глубиной выбранных тем, для того, чтобы понять все богатство танцевальной культуры уйгурской нации. ... Исключительный художественный талант Гульнары Саитовой настолько очевиден, что ее работа представляет научно-практический интерес. Такую масштабную работу провел человек, вооруженный собственной практикой выдающейся танцовщицы, где переплетаются высочайшая культура, мастерство и одухотворенность. Я думаю, что её диссертация должна стать учебником для всех, кому дорого национальное творчество! Ещё никто не взял на себя смелость развернуть картину искусства танца данного народа. И работа Гульнары Саитовой – любовь к тому, что грядет национальная культура через язык *танца!*

В 2011 году на основе диссертационной работы была выпущена монография под названием: «Уйгурский танец. Истоки. Традиции. Сценическое воплощение».

...Когда-то в жизни Гульнары Юсуповны вставал вопрос об уходе со сцены в связи с рождением сына. На этом настаивал её супруг Абдушукур Хасанов. Но большое желание танцевать, быть в искусстве, дали возможность противостоять данной ситуации, на что он сказал: «Учти, серость в искусстве я не воспринимаю и не признаю, только лидерство!».

Высокие требования не только со стороны коллег, но и со стороны близких людей – вот, что стало для Гульнары Юсуповны одной из отправных точек в достижении больших успехов в её разноплановой творческой биографии. Более

того, сегодня их дети Алишер и Бахтияр Хасановы достойно продолжают творческий путь своих дедов и родителей. Алишер - выпускник АХУ им. А.В. Селезнева, ГИТИСа, известный режиссер-балетмейстер, осуществивший постановки на сценах г. Санкт-Петербурга, Москвы, Омска, Нижегородска, Челябинска, Алматы, Шанхая, Тель-Авива и Лондона. А младший сын Бахтияр – профессиональный музыкант-дойрист. Он окончил музыкальное училище и эстрадный факультет Театрального института им. Т. Жургенова.

Нельзя не упомянуть и о замечательном брате Гульнары Юсуповны – Адылджане Юсуповиче Саитове. Музыкант, звукорежиссер, композитор, обладающий идеальным слухом и музыкальным вкусом. Он стоял у истоков создания вокально-инструментального ансамбля «Яшлык», создал большое количество аранжировок к инструментальным музыкальным произведениям и песням. Педагог, затем заведующий уйгурским отделением Алматинского музыкального училища им. П.И. Чайковского. Он вот уже несколько лет работает в АХУ им. А.В. Селезнева, являясь его незаменимым работником.

Вот в такой творческой атмосфере продолжает жить и творить Гульнара Юсуповна Саитова. Достойная дочь своих родителей и своего народа, она смогла реализовать себя во всех ипостасях, таких как выдающаяся танцовщица, самобытный хореограф, прекрасный педагог, исследователь, преданная супруга, любящая мама и бабушка. Следует отметить, что одна из внучек Гульнары Юсуповны учится в Московской Государственной академии хореографии.

Творчество Г.Ю. Саитовой, вобравшее в себя лучшие традиции уйгурского народа, и его культуры, любовь и преданность к своему делу, стало достоянием нашей Республики.

Түйіндеме

Мақалада Ұйғыр театрының басты балетмейстері Саитова Гульнараның шығармашылығы және педагогикалық іскерлігі зерттелген.

Summary

The article studies creative and pedagogical activities by Gulnara Saitova, a chief choreographer of the Uighur Theatre.

Состояние и развитие этнохореографии в Республике Казахстан

Привалова О.Н.

Таразский государственный педагогический институт

Общественно-политическая жизнь современного Казахстана сложна и динамична. Одним из важнейших его компонентов являются межэтнические отношения, которые выступают значительным фактором сохранения социально-политической стабильности в республике. Состояние межнационального общения в

Республике Казахстан определяется самочувствием всех этнических групп, проживающих на ее территории. Казахстан по своему этнодемографическому составу, многообразию религий и культур является уникальным государством.

Проживающие на территории Казахстана этносы можно условно разделить на две категории: во-первых, этносы имеющие «историческую родину» (русские, немцы, корейцы, греки, евреи и др.); во-вторых, это этносы, которые в настоящее время не имеют такой связи (это касается уйгуров, дунган и курдов, наиболее рельефно являющих пример того, как сохранить свое этническое лицо, не ассимилируясь с коренным этносом).

Сама идея создания была озвучена Президентом Казахстана еще в 1992 году на первом Форуме народа Казахстана. Деятельность Ассамблеи народа Казахстана направлена на реализацию государственной национальной политики, обеспечение общественно-политической стабильности в республике и повышение эффективности взаимодействия государственных и гражданских институтов общества в сфере межэтнических отношений.

Целями и задачи Ассамблеи являются:

- равенство прав и свобод граждан республики, независимо от расы, национальности, языка, отношения к религии, принадлежности к социальным группам;
- всестороннее развитие национальных культур, языков и традиций народов Казахстана;
- расширение интеграционных связей с международными организациями;
- формирование казахстанской идентичности путём консолидации этносов Казахстана;
- формирование и распространение идей духовного единства, укрепление и сохранение дружбы народов и межнационального согласия;

Исторический аспект нашего государства уникален ярко выраженным мультикультурным и полиэтническим типом населения, что позволило стать местом взаимного обогащения цивилизаций, взаимопроникновения культурных моделей. Поликультурность нашей республики – прогрессивный фактор развития общества. Президент особо подчеркивает, что «евразийские корни позволяют соединить восточные, азиатские, западные, европейские потоки и создать уникальный казахстанский вариант поликультурности». Возрождение этнического самосознания зиждется на основе развития культуры всех народов в рамках единого казахстанского общества при стержневой интегрирующей роли казахской культуры. Объективно казахская культура становится объединяющим фактором, а не разъединяющим. Особенности менталитета казахов – уважение к культуре, религии, традициям другого народа, духовного с ним единения. Достижения национальной политики Казахстана – открытость для диалога, инноваций, взаимного влияния и обогащения всех этносов.

Несмотря на то, что в стране живет более ста тридцати наций и народов, в Казахстане царят мир и стабильность, взаимопонимание между государственными органами и общественным институтом. Не последнюю роль в поддержании мира и

стабильности отводится Ассамблее народов Казахстана, которую Президент назвал «своеобразным мостом между государством и народом, особенно с людьми разных национальностей».

В независимом Казахстане каждый народ равен другому всем объемом своих прав и возможностей. Таков принцип нашей интернациональной политики. Ассамблея же стала реальным институтом консолидации многонационального народа Казахстана. Ассоциация народов Казахстана, созданная в марте 1995 года – авторитетный, международно признанный общественный форум, который гармонично объединяет народы нашей страны и позволяет сообща находить ответы на самые сложные вопросы современности.

Сегодня государство поддерживает деятельность 471 национально-культурного объединения. В последние годы в регионах страны построено 16 Домов дружбы. В Астане – Дворец мира и согласия в виде Пирамиды. Проводится масса мероприятий, направленных на сохранение и развитие культуры, традиций и обычаев народов Казахстана. Все это создает благоприятные условия для претворения в жизнь идей межнационального согласия. Во всех областях функционируют Дома дружбы, которые расположены в регионах с полиэтничным составом населения. В городе Алматы действует «Дом Дружбы», в Астане – Дворец мира и согласия, построенный по поручению Главы государства. Здесь проходят ежегодные сессии Ассамблеи народа Казахстана, съезды мировых и традиционных религий, знаковые мероприятия. Кроме казахских и русских театров, в стране работают еще четыре национальных театра – узбекский, уйгурский, корейский и немецкий.

Но нельзя забывать, что Республика Казахстан – государство не только казахов и русских, но и украинцев, немцев, узбеков, татар, уйгуров, корейцев, многих других народов. Все они – казахстанцы, представители общности, исторически сложившейся из многообразия населяющих ее этносов. Обеспечение всех этнических групп фактическим равенством в правах и свободах, создание условий для всестороннего развития – это одна из главных задач государства.

Сегодня на территории Казахстана проживают более 130 народов, что ярко подтверждает полиэтничный характер нашего государства. Внутри него можно наблюдать два процесса: один – это процесс самопознания культур, другой – процесс их взаимодействия и взаимовлияния. Интерес к своим историческим корням, обычаям и традициям сочетается со стремлением этносов не уйти в обособление и самоизоляцию. Национальная политика государства может считаться успешной при условии учета особенностей этнопсихологии разных этносов, составляющих единый казахский народ. Вместе с тем проведенный нами социологический опрос показывает, что особую психологию людей и особую шкалу ценностей составляет казахстанский менталитет.

Многолетнее совместное проживание представителей разных этносов выработало их внутреннее стремление к единению, обмену народными и бытовыми традициями. Наблюдается обмен и принятие норм и особенностей проведения одного этноса другими. Так, аккуратность и практичность немцев зачастую сочетаются в конкретном человеке с гостепримством и радушием казахов, рачительным обращением с землей корейцев, этнической солидарностью, проживающих на территории Казахстана, характерны такие нравственные заповеди и качества, как почитание взрослых, доброжелательность, терпение, великодушие, гостеприимство. Это все свидетельствует о том, что общая историческая судьба этнических групп, населяющих наше государство, позитивно отразилась на жизненных устремлениях народа, сформировала общие для всех этносов ценности и идеалы. Замечательно, что представители разных этносов живут и плодотворно работают на благо и процветание нашей единой суверенной казахстанской земли.

Важным направлением деятельности Домов дружбы является возрождение и развитие многонациональной культуры народов, живущих в республике. Ежегодно проводятся международные фестивали татарского, немецкого, корейского, русского и др. искусств. Дома дружбы собирают под своей гостеприимной крышей многоцветье талантов самых разных народов. Многие Дома дружбы оборудованы хореографическими классами, где функционируют хореографические коллективы с опытными педагогами. Танцы, песни, костюмы, обычаи, праздники, творение удивительных мастеров радуют всех. «Сила птицы – в крыльях, сила человека – в дружбе» - говорит казахская пословица. Центры активно содействуют общению казахов, украинцев и белорусов, башкир и татар, немцев и русских. Строя свою работу по принципу «Человек, не помнящий своих корней, не имеет будущего», центры способствуют возрождению культур всех народов, проживающих в Казахстане, крепя тем самым интернациональное единство. Этого требует время, к этому стремятся народы, населяющие нашу страну.

У каждого народа имеются три национальных языка: разговорный, музыкальный, пластический (танцевальный). Через эти языки мы определяем национальность каждого народа. Необходимо дать понять нашим детям, что они все являются частью одного большого мира, состоящего из людей, отличающихся друг от друга языком, религией, этническим происхождением, традициями и т.д. Несмотря на все различия, они зависят друг от друга. Во избежание конфликтов, они должны способствовать продвижению идеи взаимного уважения и взаимопонимания.

Нет двух похожих людей. У всех у нас разные привычки, вкусы, способы самовыражения. Различия между людьми обогащают нашу жизнь. Однако, если различия не принимаются и не уважаются, они могут стать причиной разобщенности, дискриминации, ведущих к конфликтам. Таким образом, все люди должны понимать и уважать различия друг друга. Никто не может жить вне

окружающего мира. Мы все зависим друг от друга, и сотрудничество различных групп и отдельных людей поможет каждому преодолеть трудности. Каждая страна – это маленькая, но очень важная часть одного большого мира. Все страны и отдельные люди должны уважать друг друга и вносить свой вклад в совершенствование нашего общего мира.

Народы имеют культурные традиции, которые характеризуются как схожими аспектами, так и различными. Различия в культурах разных народов были, есть и будут. Но уважительно относиться к людям другой культуры может только тот, кто имеет личный опыт освоения культуры своего народа и опыт любви к этой культуре. Уважение чужой культуры – составная часть культуры мира. Каждая нация гордится своей культурой. В то же время культурное наследие одной нации может включать заимствованные черты другого народа как результат обмена и межкультурного общения, которые имеют место на протяжении всей истории.

Взаимообмен культур разных наций будет происходить всегда, и в результате этого изменяется и постоянно развивается культура другого народа.

Для достижения мирного и гармоничного сосуществования разных культур в одном обществе межкультурное понимание и примирение должны стать жизненным принципом сегодняшних детей. Необходимо научить основывать свою жизнь на принципе толерантности, цель которой – формирование понимания и уважения между людьми различного происхождения и опыта, что является основным инструментом в реализации возможности мирного сосуществования этих людей.

Как многообразен мир деятельности людей, так своеобразны их культура, обычаи, традиции, так разнообразны и своеобразны танцы разных народов.

Танец сопровождает жизнь человека от его рождения до смерти. Он может рассказать о жизни и быте народа, о времени и нравах, о темпераменте и характере народа, его исполняющего. Игорю Моисееву принадлежат такие слова: «Танец – немая поэзия, зримая песня, таящая в себе часть народной души, эмоциональная летопись народа, самобытно и ярко рассказывающая историю чувств и событий, им пережитых. Многообразие плясок, обилие их видов – рождено самой жизнью».

Танец безмолвен. Здесь не звучит слово. Но выразительность пластики человеческого тела и музыкальных ритмов и мелодий оказывается могущественней, и поэтому язык танца интернационален и понятен всем.

Танец нужен людям как вид искусства, созидающий красоту своеобразными выразительными средствами: пластическими и музыкальными, динамическими и ритмичными, зримыми и слышимыми. Этими средствами он служит человеку, помогая в жизни, в труде, в праздниках, в горе и радости.

Танец передает мысли, чувства, переживания человека в своеобразной для каждого народа национальной форме. Эта форма рождается конкретным содержанием, на которое накладывают свой отпечаток политические, экономические и географические условия жизни в той или иной стране. Так у

каждого народа складывается свой стиль танца, отражающий особенности определенной эпохи. Содержание танца передается с помощью богатейшей палитры выразительных средств. В игровой форме воспроизводятся те движения, действия, которые присущи реальному трудовому процессу.

Неиссякаемым источником развития культуры любого народа является фольклор, в нем воплощены не только духовная мощь, но и художественные традиции, эстетические принципы, эстетические нормы нации. Однако, сберегая и развивая различные виды фольклорного творчества (поэзию, музыку, танец), каждый народ особенно выделяет и лелеет один из них, тот, что позволяет наиболее ярко проявить глубинную суть национального характера. Для казахов это точное и образное поэтическое слово, для русских – раздольная, берущая за душу песня, а для уйгуров – насыщенный богатейшими ритмами, изящный и в то же время зажигательный танец. Уйгурские народные танцы привлекают своеобразной манерой исполнения и разнообразия стилей. Это и сдержанные, лирические танцы илийских уйгуров, и темпераментные танцы кашгарцев, приводившие в восторг путешественников и исследователей Восточного Туркестана. При этом все наблюдатели подчеркивали особую любовь уйгуров именно к искусству танца. Н.Я. Бичурин писал о «Празднике бубна», на котором «несколько дней... поют песни и пляшут»[4с.34]. Участие детей в массовых праздниках - «сайли»»: Кызыл гуль сайлиси» (Праздник Розы), «Бахар сайлиси» (Праздник садов), на берегах рек и озер – «Дарья бои Сайлиси» (Праздник воды) было приобщение их к национальной культуре и народным традициям. Сегодня такие хореографы как кандидат искусствоведения, заслуженная артистка РК, профессор Национальной Академии искусств Саитова Г. Ю., педагог Гос Жен ПИ Ибрагимова Г. сохраняют национальное достояние уйгуров и передают своим ученикам тонкости уйгурской хореографии.

Процесс разрыва преемственности поколений, который происходит в стране сегодня, вызван игнорированием великого достояния старшего поколения – дружбы народов бывших некогда братских советских республик. Беречь и сохранять преемственность народных традиций, обеспечивающий естественный процесс развития танцевального фольклора на современном уровне – актуальнейшая проблема эстетического воспитания молодого поколения.

Обращаясь к танцевальному фольклору разных народов, мы воспитываем детей в духе интернационализма, в духе интереса к обычаям, культурным богатствам и традициям всех национальностей. Танцы разных народностей формируют у детей замечательные душевные качества: бескорыстие, открытость и уважение к различным культурам.

Мир населен различными народами, расами, этническими группами, у которых разные традиции, религии, ценности и образ жизни: все они имеют свою историю, язык и традиции. Несмотря на различия, они взаимно зависят друг от друга. Задача

педагогов научить детей ценить культуру, отличную от собственной и овладеть навыками межкультурного общения, способствовать продвижению идеи взаимного уважения и взаимопонимания.

Хореография способствует развитию эмоциональной, коммуникативной, психофизической и нравственной сферы развития личности ребенка. Задача педагога – раскрытие творческого потенциала ребенка, приобщение к духовно-нравственным ценностям общества.

Красота пробуждает в ребенке лучшие чувства. Энергию радости, которая активизирует творческую активность. Базис высокой культуры, человечности мы можем заложить только через чистые образы национальной культуры. Изучение национальных традиций и обычаев необходимо, как чувство причастности к истории Родины, родному народу.

Чтобы у ребенка формировалось чувство любви к родине, необходимо воспитывать у него эмоционально положительное отношение к тем местам, где он родился и живет, развивать умение видеть и понимать красоту окружающей жизни, желание узнать больше об особенностях края, истории. Особую роль в развитии глубокого, осознанного чувства у детей играют занятия хореографией.

Приобщение детей к народному творчеству, каким испокон веков владеет каждый народ, уважение к культурному наследию народа – одна из форм проявления внутренней культуры человека.

Одной из традиционных функций искусства является восприятие норм морали, формирование нравственных черт личности. Возможности хореографического искусства в области нравственного воздействия на личность в народном танце появились в непосредственном приложении его к бытовому укладу (выбор невест, распределение мест в хороводе по достоинствам, танцы жениха и невесты на свадьбе и т.п.). В национальных традиционных дуэтах и массовых танцах нашли отражение сложившиеся у данного народа нравственные нормативы.

Занятия в ансамблях народного танца, выступления на сценах и репетициях раскрывают перед учениками коллектива богатства и красоту поэтического пластического языка искусства танца, и вместе с танцем в их сознание проникают художественные навыки и понимание тех нравственных ценностей, которые определяют жизненный потенциал искусства.

Приобщая детей к традициям культуры родного народа и других этносов, мы не только расширяем и углубляем знания о национальной культуре Казахстана, воспитываем уважение к прошлому и настоящему его народа, гордость за его культуру. Но и расширяем задачу по становлению у них ценностного отношения к обществу, по созданию условий для развития самореализации ребенка, образованию культурного ядра его личности, формированию толерантности – качества, необходимого в условиях полиэтничного и поликонфессионального состава населения республики Казахстан.

Народный танец по своей сути глубоко интернационален. Он соединяет наиболее любимые всеми народами виды искусства – пляску, музыку, игру, природное искусство, воплощенное в ярких национальных костюмах, дополняющих и подчеркивающих своеобразие его стиля и характера. Доступный и понятный каждому человеку, близкий людям самых разных убеждений, взглядов, темпераментов, такой танец приносит не только эстетическое наслаждение, но и способен объединить всех.

Искусство танца – одно из самых древних на земле и вместе с тем вечно молодое. С одной стороны, язык танца универсален, с другой – танец ярко и глубоко отражает архетипы национального сознания, выражает духовный мир человека, его надежды и мысли, его отношение к жизни.

Проведение «Фестиваля искусств народов Казахстана» проявляется работа по сохранению хореографии и других видов искусств каждой национальности.

«Мы вас любим» Так звучит шоу программа представленная Общественным фондом «Ипархан» - это возрождение, пропаганда и профессиональная поддержка представителей национальной культуры народов Казахстана. Деятельность фонда включает организацию концертов, конкурсов, фестивалей, постановку и материальное обеспечение танцевальных номеров и шоу-программ совместно с телекомпаниями. Под художественным руководством «Центра танца» Касимовой-Ибрагимовой Гульбахар, гл. балетмейстера, обладателя звания «Королева танца» международного онкурса «Жемчужина Среднеземноморья. Она показала свои ансамбли «Таджниса», «Танцующие бутончики». Концерт прошел с большим успехом! Эти ансамбли имеют массу наград Международных конкурсов, проходивших в Турции, Болгарии, России и др. Дворец мира и согласия Пропаганда хореографического искусства Тюркских стран осуществляется через творчество государственных ансамблей театр танца «Наз», «Салтанат», «Астана-балет». В репертуар коллективов входят танцы народов Средней Азии и Казахстана, Ближнего Востока, Индоевропейского искусства. В связи с отсутствием на одном из фестивалей коллективов из Узбекистана, Государственный ансамбль танца «Салтанат» показал великолепный узбекский танец, имевший успех у зрителей. Астана культурная столица Тюркского мира. Межкультурный и межконфессиональный диалог прослеживается в работе таких центрах детского творчества Жамбылской области как Учреждение дополнительного образования «Парус», Центр внешкольной работы и детского творчества, Ансамбль «Ариран» Областной Ассоциации корейцев области. В центре детского творчества в ансамбле «Жаздаурен» занимаются 300 детей. В составе участников: казахи, русские, украинцы, татары, узбеки, корейцы, уйгуры, немцы. Репертуар ансамбля многогранен – от фольклора до модерна. Ансамбль был участником международных конкурсов в Египте, Болгарии, Испании, ОАЭ, получив звание лауреатов.

Все эти коллективы были участниками «Поезда Дружбы» с концертной программой по Казахстану.

Считаю что процесс профессионализации самодеятельных коллективов в исполнительском мастерстве результат сбалансированной и четкой разработки учебных программ, где равно удостоены внимания уроки классического, народно-сценического, казахского танца, работа над формированием репертуара. Достойны внимания программы по хореографии школы искусств в городе Караганде, учреждений дополнительного образования Тараза, Алматы, Уральска и т.д. Положительно влияет на эту ситуацию выпуск конкурентоспособных специалистов ВУЗов, имеющих кафедры хореографии.

Сегодня, в эпоху глобализации, многие традиционные вещи потеряли свою практическую значимость. Несмотря на это они по-прежнему сохраняют свои эстетические функции и олицетворяют неразрывную связь времен. Древние обряды и самобытные традиции, дошедшие до наших дней благодаря вечно живому искусству танца, являются бесценными жемчужинами в сокровищнице культурного наследия народов, населяющих Казахстан.

Литература

1. 10 лет Ассамблее народов Казахстана. «Елорда» Астана-2005 224с.
2. Баглай В.Е. Этническая хореография народов мира. Р/на Дону. Феникс 2007.405 с.
3. Бичурин Н.Я. (Иакинф). Средняя Азия и Восточный Туркестан- Алматы, Жалын баскасы, 1998. – 356 с.
4. Сайтова Г.Ю. Уйгурский танец: Истоки. Традиции. Сценическое воплощение. Алматы, Издательский дом «Мир», 2011
5. Хореографическое образование: настоящее и будущее. Межвузовский сборник научных статей. КазМемКызПИ 2006 120с.

Түйіндеме

*Қазақстан Республикасындағы көнехореографиясының деңгейі және дамуы.
Ұлттық би ансамблдерінің деңгейі.*

Summary

*The state and development of ethnochoreography in the Republic of Kazakhstan.
The state of affairs of national dance ensembles.*

**Творческий путь ансамбля «Казына»:
к вопросу развития танцевального искусства
Южно-Казахстанской области**

Я мечтаю о том времени, когда
искусство танца войдет в жизнь
каждого человека. Прекрасное будет
время. И я хочу приблизить этот миг.
Ш. Жиенкулова

Более семидесяти лет в Казахстане профессионально развивается искусство хореографии. Развитие и функционирование в крупных городах Казахстана театров оперы и балета, балетных школ свидетельствует о развитии профессионального искусства и нарастающем интересе к хореографическому искусству, как к одному из самых прекрасных, и в то же время сложных искусств в целом. Сегодня в условиях возрождения национальных ценностей и духовной культуры казахстанского общества в отечественном искусстве обозначилась проблема изучения и исследования танцевального искусства крупных областей и регионов страны. Одним из ярких центров танцевального искусства Казахстана является Южно-Казахстанская область, где интенсивно развиваются множество хореографических ансамблей, проводятся республиканские и международные танцевальные конкурсы и фестивали. Уже несколько десятилетий ведущие хореографические ансамбли совершенствуют работу над расширением пластических, идейно-тематических и жанровых границ танцевального искусства. Так, одним из признанных хореографических коллективов Южно-Казахстанской области является ансамбль «Казына» областной филармонии им. Шамшы Калдаякова.

История ансамбля «Казына» начинается с деятельности заслуженного деятеля культуры РК Мусабекка Жаркынбекова – первого художественного руководителя областной филармонии, являющегося инициатором создания первого в области ансамбля, соединяющего в себе национальную музыку, танцы и народные обряды. Он быстро нашел единомышленников среди педагогов и студентов Чимкентского Педагогического института культуры им. Аль-Фараби. Среди молодых специалистов особо выделилась молодая хореограф Сауле Балбаракова, в последствии ставшая руководителем танцевального ансамбля. В скором времени ансамбль прочно занял свое место среди творческих коллективов Казахстана. Многочисленные выезды за границу добавили творческий энтузиазм и усилили в коллективе желание развиваться дальше. Вторым и последним до нынешнего момента руководителем, балетмейстером является Ажибекова Зауре Бекенбаевна – кандидат педагогических наук, деятель культуры РК. Желание поднять уровень профессионального мастерства артистов на новую ступень явилось для руководителя большим стимулом. Уже более десяти лет ансамбль «Казына» плодотворно и с успехом работает под руководством Зауре Ажибековой, которая восстановила репертуар, подняла ансамбль на высокий уровень и дала ему второе дыхание. «Мало одного увлечения балетом. Нужны страсть и преданность искусству танца. Только через такое искусство можно коснуться любви не абстрактной, а всепоглощающей» - писал народный артист РК Булат Аюханов

[2,с.54]. Так Зауре Ажибекова с огромной любовью к своему делу создавала хореографические постановки, в которых сочетались национальный колорит и техника исполнения. Ее глубокий интерес к прошлому казахского народа и результаты долгих поисков получили отражение в ее хореографических постановках. Их выступления всегда полны высочайшего профессионализма и полной самоотдачи.

Обширен и разнообразен репертуар ансамбля, в который входят ритуальные, бытовые, лирические, игровые танцевальные композиции. Одна из специфических черт исполнительского искусства ансамбля «Казына» – тонкая нюансировка движений – от воздушной легкости, нежной пластики до интенсивной мужественности. Эта чередующаяся гамма чувств, чрезвычайно тонко понимаемая хореографом, присутствует во всех постановках. Сегодня в репертуаре ансамбля около 64 танцев. Основную часть составляют казахские танцы, такие как «Шаттану», «Жарасу», «Думанды дәурен», «Қонақжай құрбылар», в которых переданы обычаи и традиции казахского народа. Второе направление ансамбля представляет хореографическую культуру других этносов, проживающих на территории Казахстана. А также в репертуаре ансамбля имеются композиции, где логично сочетаются национальный характер, стилизованная пластика с народными мелодиями, обработанными в современном стиле. Рассматривая хореографические композиции, которые образно воссоздают отдельные ситуации фольклорной действительности, необходимо остановиться на их содержательной основе. Здесь главной задачей для балетмейстера является воссоздание разных сторон жизни общества: духовной, социальной, материальной, ритуально-традиционной и др. Поэтому каждый танец в законченном виде представляется как сценическая миниатюра.

За период своей деятельности ансамбль успешно выступал во многих городах Казахстана, с его оригинальным творчеством знакомы зрители ближнего и дальнего зарубежья. Ансамбль «Казына» является лауреатом многих престижных республиканских и международных конкурсов и фестивалей, таких как: международный фестиваль «Шабьт» I-премия (г. Астана 2008 год); IV Республиканский конкурс казахского танца им. Шары Жиенкуловой – Гран-При (г.Астана 2012 год); республиканский телепроект «Аймақтар аламань» - Гран-При (г.Астана 2013 год); международный фестиваль «Алтын каракоз» - II-премия (Турция, г. Бурса 2011год); международный фестиваль «Байык» - I-премия (Башкортостан, г.Уфа 2013 год). Ансамбль «Казына» с успехом демонстрировал национальные танцы на мероприятиях, посвященных дням казахской культуры во Франции, Грузии, Бельгии, Москве, ОАЭ и др. Каждое выступление ансамбля «Казына» вселяет в сердца зрителей радость от соприкосновения с настоящим искусством, оказывает влияние на развитие и формирование патриотизма, пропагандирует огромный потенциал национальной культуры, тем самым подтверждая взаимосвязь исторических ценностей с новыми тенденциями развития современной многогранной культуры.

Литература

1. Жиенкулова Ш. Қазақ биі: Фотоальбом. - Алматы, 2012.-с.13
2. Аюханов Б. Витражи балета или pas de bourree по жизни. Алматы, 2013.
3. <http://shymkent.otyrar.kz/dostoyanie-shymkenta/>.

Түйіндеме

Осы мақалада Ш.Қалдаяқов атындағы Оңтүстік-Қазақстан облысы филармониясының жанынан құрылған «Қазына» би ансамблінің өркендеуі мен қазақ би өнерін дамуына қосқан үлесі жайлы қарастырылған.

Summary

The article described about a creative way, becoming and development of choreographic ensemble of «Kazyna», open at South-Kazakhstan regional philharmonic society of Sh. Kaldaiakov, as one of bright and confessed representatives of orchestics of the South-Kazakhstan area.

Бірлік пен достықты би өнерінде өрнектеу

Бакирова С.А.
магистрант ҚазҰӨУ

Ұлт пен ұлыстың татулығы бүгінде елдегі қоғамдық ынтымақтастықты сақтап отыр. Ұлтына және діни сенімдеріне қарамастан, достық пен сенім, ынтымақтастық пен ауызбіршілік біздің отандастарымыздың барлығына тән. Бұл біздің бірлігіміздің негізі, біздің тұрақтылығымыз бен рухани күшіміздің қайнар көзі, ертеңгі күнге деген сеніміміз. Еліміздің тарихына терең үңіліп, ұлттық дәстүр мен мәдениетті, ана тілімізді сақтау, дамыту және ұлтаралық ынтымақтастық пен сабақтастықты өркендету. Ұлтаралық қатынастың жақсы жолға қойылуы, халықтар достығының нығаюы, біздің Қазақстан сияқты көп ұлттың өкілі тұратын, демократиялық жолмен дамып келе жатқан республика үшін өте қажет. Бір шаңырақ астында ұлт пен ұлыстар достығының белгісінің айғағы ретінде келесі, 2015 жыл – Қазақстан халқы Ассамблеясының жылы деп жарияланды. Осы орайда ынтымақтастықты қалыптастыру барысында өнердің алатын орны ерекше десек Қазақстанда еңбек етіп жатқан би ұжымдарының да алар орны бар.

«Салтанат», «Алтынай», «Наз», «Шалқыма» би ұжымдары еліміздегі өтетін бұқаралық, мәдени, мерекелік іс-шаралардың белсенді қатысушылары. Сондай-ақ халықпен бірге жалғасып келе жатқан ұлттық би өнерін көптеген шет мемлекеттерде насихаттауда зор үлес қосқан би ұжымдары.

«Салтанат» би ансамблі, Қазақстанның еңбек сіңірген өнер ұжымы. 1955 жылдан Қазақтың мемлекеттік ән-би ансамблі ретінде

ұйымдастырылып, 1989 жылдан «Салтанат» би ансамблі болып қайта құрылған. 1996 жылдан ансамбльдің көркемдік жетекшісі әрі бас балетмейстері Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері Г.Орымбаева. «Салтанат» өнерпаздары қазақ билері, классикалық, басқа да ұлттардың би техникасын жетік игерген. «Салтанат» би ансамблінің концерттік бағдарламасын республиканың түкпір-түкпірінде, сондай-ақ АҚШ, Ұлыбритания, Франция, Болгария, Италия, Түркия, Қытай, Ресей, т.б елдердің көрермендері тамашалаған.

Қазіргі таңда «Салтанат» би ансамблі ұлттық хореография мәдениеті мен әлем хореографиясының сан алуан бай мұрасын толыққанды дәріптейтін бірегей кәсіби би ұжымы болып табылады.

Ансамбльдің ұлттық қойылымдарында Қазақстанның жаңа өмірі, кең даланың әсем табиғатының қайталанбас көріністері мен салт-дәстүрімізді дәріптесе, ал әлем халық билері бағдарламасында біздің Отанымыздағы халықтар достығы көрініс табады. Ансамбль репертуарында әлем халықтарының мәдениетін, ұлттық нақышын бейнелейтін 150 ден астам әр түрлі ұлттардың халық билері бар.

1986 жылы Сүйінбай атындағы облыстық филармонияның жанынан «Алтынай» фольклорлық этнографиялық би ансамблі құрылған. Қазақ өнері тарихындағы халықтық-фольклорлық бағыттағы тұңғыш би ұжымы.

ҚР еңбек сіңірген әртісі, өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор Т.О. Ізім өзінің еңбегінде «Тарихи билердің сахналанып, мәдени өмірімізге енгені кеше ғана секілді еді. Дегенмен уақыттың өтпелі кезеңдерінде ансамбльдің шығармашылық деңгейінің әртүрлі болғанына қарамастан өз бағыт бағдарын жоғалтпай келе жатқан өнер ұжымының құрылғанына да жиырма жылға жуық уақыт болыпты. Ізденіс жолында жетістіктер мен сәтсіздіктерге ұшырау, экспериментке бару осы жылдар ішінде «Алтынай» ансамблінің шығармашылығында орын алған құбылыс. Сондай жетістіктің бірі 1987 жылы көрерменге ұсынған «Қазақстанда тұратын ұлттардың халық билері» бағдарламасы. Осы бағдарламада орыс халқының биі «Бычок» О. Всеволодская-Голушкевич, корей халқының биі «Борымдал» Р.Ким, ұйғыр халқының биі «Мұқам садасы» Г.Сайтова, «Украин халық би сюитасы» О. Всеволодская-Голушкевич, «Неміс би сюитасы» О. Всеволодская-Голушкевичтің қойған билері көрерменнің ыстық ықыласына бөленіп, 1989 жылы Бельгияның Турне қаласында өткен халықаралық би фестиваліне қатысып лауреат атанды. Украинада, Өзбекстанда, Астрахань қаласында, Мәскеу облысында өткен Қазақстанның әдебиеті мен өнері күндеріне қатысып, жоғары баға алған өнер ұжымы» - деп жазады[1, 24 бет] . «Алтынай» би ансамблінің өнері, бағдарламасы, даму жолының қазақ би өнерін дамытуда, өнерімізді өзге елдерде танытуда зор үлес қосып келеді.

Сонымен қатар кәсіби би ұжымдарының ішінде алдыңғы қатардағы орынды алып, елімізде өтіп жатқан барлық мәдени-бұқаралық, мерекелік іс-шаралардың белсенді қатысушысы, өнер майталмандары - «Наз» мемлекеттік би театры. Түркия, Мәскеу, Қытай, Оңтүстік Корея, Болгария, Греция, Катар, Бельгия, Голландия, Франция, Араб және Норвегия мемлекеттерінде ұлттық би өнерін насихаттап, қазақ биінің сұлулығы мен сымбатын танытып, тұғырын биік ұстап келе жатқан ұжым «Наз» мемлекеттік би театры. Алғашында «Наз» халық би ансамблі болып 1999 жылы Астана қаласы мемлекеттік филорманиясы жанынан құрылып, 2007 жылы 1

наурыздан бастап қала әкімшілігінің шешімімен «Наз» мемлекеттік би театры» МКҚК болып өз алдына бөлек шаңырақ құрды. Театр репертуарында «Ұйғыр» биі Г.Саитова, түрік биі «Ана долы» Б.Тлеубаева, орыс халқының биі «Кадриль» С.Дүзбаев, испан биі «Кабальрос» С.Дүзбаев, «Мерекелік Қытай биі» С.Қали, украин халық биі «Женихи» Ляпаев, Бразиль халық әуеніне қойылған «Латино» А.Ким, Аджар халық әуені «Харуми» Т.Шаруков, Шығыс әуеніне «Гарем» М.Алиева. Орыс халық әуеніне «Богатая невеста» С.Дүзбаев қойған билерінде әр халықтың салт-дәстүрін, тыныс-тіршілігін би өнерінде өрнектеген [3,88 бет]. 2001 жылы ІІ республикалық Ш.Жиенқұлова атындағы қазақ би конкурсының лауреты, 2001 жылы Халықаралық ІV «Шабьт» шығармашылық жастар фестивалінің бас жүлдегері атанды. 2002 жылы Қазақстан Жастар одағы сыйлығының лауреаты, 2004 жылы Қытайда өткен сайыста «Алтын мүсін» иегері атанып, 2008 жылы Голландияда өткен «Worldfestival Parad Brunssum» фестивалінің сертификатымен марапатталды. Дәл осы жылы нидерландтар елінде өткен интернационалдық фольклор фестивалінің дипломын, 2010 жылы еліміздегі Египет Араб Республикасының өзара ынтымақтастықты дамытуға қосқан үлесіміз үшін алғыс хатпен марапатталды.

«Би - әрбір халықтың бастан кешкендерін, сезімдерімен оқиғаларын анық жеткізетін, халықтың жанының бір бөлшегін бойына сіңірген мылқау поэзия», - деп И.Моисеев айтқандай би өнері халықтың тұрмысын бейнелі түрде баяндап, халықтың ойын, сезімін толғаныстарын ұлттық пішінде жеткізу құралы. Бұл пішін нақты мазмұнға құрылып, өмірді суреттейді. Осылайша әрбір халықта белгілі бір кезеңнің ерекшелігін бейнелейтін өзіндік би стилі қалыптасады. Әр түрлі халықтардың би өнері арқылы біз интернационалдық рухта тұлға тәрбиелеп, оларды барлық ұлттардың әдет-ғұрыптары, мәдениетіне құрметпен қарауға үйретеміз. Халықтық билер балалар бойында достық, сыйластық, адамгершілік т.б. қалыптастыруға көмектеседі. Би өнерін дамытудың табиғи үрдісін қамтамасыз ететін халықтық дәстүрді сақтап, жас ұрпаққа жеткізе білу - эстетикалық тәрбиенің өзекті мәселелерінің бірі. Хореография баланың сезімталдылық, белсенділік, психофизикалық және құқықтық т.б. қасиеттерін дамытуға әсер етеді: педагогтың міндеті - әр баланың бойындағы шығармашылық бейімділігін танып, оны қоғамдық рухани-өнегелі құндылықтарға бағыттау болып табылады. Ғасырлардан жалғасып келе жатқан халықтық шығармашылықты бала бойына сіңіріп, мәдени мұраларды құрметтеп, көздің қарашығындай сақтауға үйрету мәдениетті адамды қалыптастырудың маңызды шарты. Ал баланың басты танымдық ой-өрісін, тәрбиесін қалыптасатыратын жалпы білім беретін мектептердің барлығы хореографиялық үйірмемен қамтылмаған. Халыққа етене жақын өнер түрлерінің бәрі биді, музыканы, айшықты ұлттық костюмдерді, тәрбиелік мәні зор қойылымдарды тамашалау арқылы әрбір адам рухани демалып, эстетикалық ләззат алады.

Профессор Ә.Т.Әлішева «Халық биінің тарихы ғасырлар тереңдігінен басталады. Ұлттық билер – бұл ерекше, көріністік және аяғына дейін зерттелмеген өнердің бірі. Биге қараған сәтте еріксіз сол мезгілде оған қатысасың, соның арқасында айналадағы дүниені танысың және өзара әрекет жасайсың. Халықтың болашақ өмірі бүгінгі өнерпаз жастарды жандандырумен тікелей байланысты. Өнерпаз тұлғаның

бастапқы сәттерінің бірі мәдениет пен білім. Әр түрлі халықтың билері бір-бірінен қимылдары, музыкасы және костюмдерімен ғана өзгешеленбей, алдымен рухымен, мәнерімен және орындау қылықтарымен ерекше көрінеді» - деп жазады [2, 5 бет]. Міне, осы тұрғыдан әр түрлі халықтардың бір-бірінде өтетін өнер және мәдениет күндерінің маңызы ерекше. Туған халқымыздың сондай-ақ басқа да, халықтар дәстүрлерін би арқылы насихаттай отырып, Қазақстанның ұлттық мәдениеті туралы білімімізді кеңейтіп, әрі тереңдетіп қана қоймай, бүгінгі күнге деген құрмет сезімін тәрбиелеп, құнды мәдени байлықтар үшін, мақтаныш сезімін ояту.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Ізім Т.О. «Мемлекеттік «Алтынай» би ансамблі», - Алматы 2010.
2. Әлішева Ә.Т. «Халық-сахналық би композициясы», - Алматы 2012.
3. А.Ш.Шәмшиев «Ұлттық салт-дәстүрдің мемлекеттік «Наз» би театр шығармашылығының дамуына әсері», А

Аннотация

В статье изложена роль государственных ансамблей, таких как «Салтанат», «Алтынай», «Наз», «Шалқыма» - активных участников культурно-массовых мероприятиях, в развитии межнациональной творческой связи Казахского хореографического искусства.

Summary

The role of the state choreographic group such as «Saltanat», «Altynay», «Naz», «Shalkuma» active participants of cultural-mass events in the development of multinational cultural connection of Kazakh choreographical is considered in this article.

Ғазиза Жұбанованың «Қаракөз» балеті

Базарбаева Г.

А.Селезнев атындағы АХУ директоры,

Құндақбаева Г.

К.Байсейітова атындағы РММОМИ-ның
теория бөлімінің ұстазы

Ғасырлар бойы қалыптасқан әлем халықтарының классикалық би өнерімен салыстырғанда қазақ балеті өте жас. Оның эстетикалық ұғымдары мен әдістері 1930-1940 жылдары орыстың би мектебі мен балеттегі тұлғалардың белсенді түрде көрсеткен көмегі арқылы қалыптасты. Сол кезеңде қазақ балетінің өзіне тән белгілері мен негізгі тенденциялары анықталды. Соңғы жылдары ұлттық балет бұл

белгілерді өзіне сіңіре отырып, басқаша айтқанда 1930-1940 жылдардағы дәстүрді дамытып, байытып ары қарай жалғастырды. Қазақ балет өнерінің қысқа тарихының дамуында фольклор материалдарын пайдаланған қызықты, мазмұнды еңбектер пайда бола бастады. Ең алдымен В.Великановтың «Қалқаман мен Мамыр» (қоюшы режиссері А. Жуков), Н.Надиловтың «Көктем» (қоюшы режиссері А. Чепрыгин) В.Великановтың «Қамбар мен Назым» (қоюшы режиссері М. Моисеев) еңбектерін атап айтуға болады. Бұдан кейін қазақстандағы балет өнерінің дамуына сахнасындағы А. Жубанов пен Л. Хамидидің «Абай» операсындағы, М. Төлебаевтың «Біржан мен Сара» операсындағы көпшілік билері өз үлестерін қосты.

Біз талдағайы отырған М. Әуезовтың «Қаракөз» пьесасы 1930 жылдары жазылған. Бұл шығармасында ол қазақ ауылының тұрмысын, әдет-ғұрпын, қазақ халқының шынайы табиғатын өзіндік шеберлікпен, жан бітіре суреттейді. Ескілік тұрмыстағы әдет-ғұрыптың тағы бір сақталған түрі қыз айттырып «қалың-мал алу». М.Әуезов өзінің шығармасы арқылы адамгершілік заңдылығына қарама-қайшы келіп, қазақ аруларының болашақ өмірін кемітіп, төмендететін әдет-ғұрыпқа қарсы шығады. Ол ескілік көзқарастағы феодалдық қалдықтардың көрінісін, әрекеттерін «Қаракөз» драмасындағы басты кейіпкерлердің өзінің сүйгеніне қосыла алмай, өзін-өзі құрбандыққа шалулары арқылы көрсетеді.

М. Әуезов өзінің драмасында барлық оқиғаларды басынан аяғына дейін тиянақты суреттейді. М. Әуезовтың пьесасындағы жалындаған сезім күштері мен ұлтқа тән мінез-қылықтары, драма мазмұндылығының дәлділігі композитор Ғ. Жұбанованы қатты қызықтырады. Фольклорда, қазақ тұрмыс жағдайын көрнекті қылып көрсетуге жарайтын дайын сахналық элементтер жиі кездесіп отырады. Бұлар – сот үкімі, рулық жанжал, шешендердің дауы, ақындар айтысы және де қазақтың келін түсіру тойлары. Бұл арада өткен ғасырлардағы батырлар ерлігін, мейірімділік және халық ертегілеріне деген халық сүйіспеншілігін ерекше атап өтуге болады. Бұлардың өзіне тән ерекшеліктері, заңдылықтары бар және де ол заңдылықтар ұрпақтан ұрпаққа ауысып жеткізіліп отырады. Мәңгілік тұрмыс процестері мен халық шығармашылығының жаңаруы осылай дамиды. М.Әуезовтың «Қаракөз» драмасында, халық ауыз әдебиетінен алынған айтыс, беташар, жар-жар түрлері драманы әрлендіріп, оған қосымша өң береді.

Либретто авторы Ә.Мәмбетов композиция құрастыру логикасы мен ырғағының дамуына сүйене отырып, жанрға тән заңдылықтарды терең түсініп, балет театрының орындау мүмкіншіліктерін тереңінен зерттеп іздестіреді. Композиция, драма кейіпкерлері арқылы балеттегі үлкен философиялық тақырыпты, мейірімділік пен жауыздықтың қарама-қайшылығы арқылы келтіреді. Драмада мейірімділік туралы түсінік Қаракөз бен Сырым бейнелері арқылы берілсе, ал жауыздық Мөржан мен Нарша бейнелері арқылы көрсетіледі. Азербайжан Мадиевич драмадағы күрделі де, нақты оқиғалардан шығарманың негізгі мақсатын анықтайтын кезендерді ғана іріктеп алды. Драманың бір-біріне байланысты сәттерін

бақылап, балеттің музыкалы-хореографиялық драматургиясының аса сәтті құрылғанын көреміз. Ә.Мәмбетов пен Ғ.Жұбанова ғашық жастар сезімдерінің күштілігін, оны жеңу мүмкін еместігін шырқауға тырысқан. Либреттоның осы формасы мен мазмұны қоюшылардың алдына қойған мақсатын табыспен орындауға мүмкіншілік берді.

Балеттің аса бір маңыздылығы оның соншалықты күрделі де қиын тақырыптарды қозғауында. Адамзат тіршілігіндегі қайғылы кезеңдерге, әлем әдебиетіндегі классикалық шығармаларда да ерекше көңіл аударылған. Бұл туралы, У.Шекспирдің «Ромео мен Джульетта» трагедиясы, философиялық поэма «Махаббат туралы аңыз», «Фархат пен Шырынның» арасындағы махаббат, С.С. Прокофьев пен А. Д. Меликовтың ғажайып сырлы музыкасының арқасында екінші рет өмірге келді. Бұлардың қатарына жауыздықтың құрбаны болған «Мехменэбану» поэмасын қосуға болады. «Қаракөз» балетін қоюшылар белгілі бір халықтың оқиғасы шеңберінен шығып, мәңгі өлмейтін тақырып-махаббат, мейірімділік пен жауыздықтың алдындағы әлсіздігін айтуға тырысты.

Балет тілінің шарты – пластика поэзиясының даму барысында әр-түрлі хореографиялық тәсілдердің, би қимылдарының дәл табылып, өте шебер орындалуында. Драманың мазмұны «балет тілінде» таза махаббат, Қаракөз бен Сырым арқылы берілсе, зұлымдық Нарша мен Мөржан арқылы берілді. Басты кейіпкерлердің сезімі – Қаракөз бен Сырымның – бір-біріне деген махаббаты арқылы көрінеді. Жас жүректердің бір-біріне деген сенімділігінің беріктігі дәл тауып басып көрсетілген. Бірақ оларды қоршаған адамдар зұлымдық иелері. Бұл адамдардың қолдарында билік бар. Қаракөз бен Сырым, Нарша мен Мөржан әр-түрлі көзқарастағы адамдар. Екі жастың сезім күштері оларды сұлулықтың мәңгі шыңына, махаббат әлеміне жол сілтейді. Бұған қарама-қарсы әлемде Нарша мен Мөржан тіршілік етеді. Наршаның Қаракөзге деген әрекеттерінен Қаракөздің Сырымға деген сезімін салыстыруға қиын, мүмкін емес. Себебі екі әлемнің түсінігі әр-түрлі, тілдері де басқа.

Балет қоюшы балетмейстер Георгий Алексидзе, бір-бірін шынайы сүйген екі жастың сезімін диалог ретінде бере дәл келтірген. Композиция арасындағы байланыстар жымдасып тұрады, үлкен шеберліктің арқасында Қаракөз бен Сырымның арасындағы өзара түсунішілік, жүрек соғысы айқын, көрсетіледі. Бұл жерде Г.Алексидзе «таза» классика лексикасын пайдаланады. Әр-бір аяқ-қол қимылдары мен дене қимылдары классика арқылы ішкі және сыртқы сезімдерді дәл көрсетеді де, балеттің көп ғасырлық даму тарихындағы ең үлкен жетістік болып табылады. Сондықтан балет классикасындағы Қаракөз бен Сырымның пластикалық тілі жоғарғы сенім мен ниет тілі болып табылады. Уақиға өрбіген сайын басты кейіпкерлердің мінез-құлқы жанданып айқындала береді. Осындай әдістермен Қаракөздің жақын құрбысы Ақбаланың да бейнесі сомдалған.

Жағымсыз кейіпкерлерді көрсету кезінде Г. Алексидзе балет тілі лексикасын «бұзу әдістерін пайдаланады». Би әдістері мен дене қимылдарының ырғағын кенет өзгертуге тура келеді. Мөржан партиясындағы қозғалыстар жиі үзіліс тауып, оның жан-дүниесінің іші-сыртқы сан-алуан құбылыстарын байқатады. Мөржан партиясындағы тез де жылдам өтетін көріністер оның шыдамсыз билік сүйгіш, мазасыз көңіл-күйін бейнелейді.

Нарша партиясынан оның әлсіз, солқылдақ екендігін көреміз. Нарша мен Мөржан билерінен олардың зұлымдыққа дайын тұратын қара ниетті адамдар екендігін бірден көзге түседі. Бірақ олардың өмірі қысқа мерзімді екенін байқаймыз. Ал Қаракөз бен Сырымның махаббаты мәңгі есте қалып, ғасырдан ғасырға жетіп ұрпақтардың есінде қалады.

Осылай балетмейстер Г.Алексидзе махаббат сезімін, оған тән адамгершілікті классикалық билер мен бұған қарама-қарсы мінез-қылықты, жанталасушылықты, зұлымдықты, «классикалық емес» хореография тілімен келтіреді.

Бірінші актідегі Қаракөз вариациясы, оның Сырым мен кездесуіне дейінгі қызықты балалық кезі ұсақ-ұсақ бөлшектерден тұратын жай қозғалыстармен беріледі. Осы арқылы Қаракөзді ертеңгі күн мәселесі көп ойландырмайды, ол басқа ауыл қыздарынан айырмашылығы жоқ. Оның алдында көптеген қиын да тағдырдың талқысы, қиналыс қайғы тұр. Өмірдің қиын талқысына түскен Қаракөздің би қимылдары іріленіп, басқаша түрге енеді. Ақылы ауысқандай шалыққан күйдегі Қаракөздің қозғалысы басқаша. Оның солқылдақ жүрісі (би қимылдары), қолдарының қозғалысы Қаракөздің өткен оқиғаларды еске түсіруіменен болғанын көрсетеді. Бұл естеліктердің Қаракөзге шын нәрседен айырмашылығы болмай қалады. Оның әлсіз, түсініксіз қозғалысы айналасындағы адамдардың оған деген аянышын туғызады. «Қаракөз» балетіндегі классика мен хореографияның жаңа тілін салыстыруды талдай отырып, біз би өнерінің әр-түрлі формасының мәнерлілігін арттыруға болатынын аңғарамыз. Классика мен қазіргі заманғы хореография бір-бірін толықтырып, автордың ойын аша түседі. Жалғыз осы спектакльден көне мен жаңа бірігіп – жаңашылдықтың пайда болғанын көреміз.

Балеттің музыкалық тілі өте бай, терең мазмұнды. Композитордың жеке өзіне ғана тән табиғи ұшқыр ойлы әуені де, гармониясы да фактурасы да, сондай-ақ, шығарманы оркестрге өңдеуі де ерекше екендігі сезіледі. Балеттің музыкалық тілінің жеке- дара ерекшелігін зерттеудегі ең басты факторы – драматургиялық құбылысқа тәнділігін көрсете білу.

Сонымен, балеттің ең басты идеясы болып, оның образдық сферасының қарама-қайшылығы мен соқтығысы болып саналады десек, музыкалық айқындауда жанр, әуені, ырғағы фактуралық жағынан өзгешеліктер де кездеседі. Балеттің музыкасы фольклорды терең түсіне білуге негізделгенімен, ол кәзіргі заманның музыка тілімен көркемделуі көп ұтымды әсер қалдырады. Ғ. Жұбанованың халық

музыкасына дейін қоюы тек көшірмешіліктен деп түсіну кері ұғымды көрсетеді. Ол керісінше, ұйқастық, әуендік, ырғақтық структура негізінде шебер енгізілген.

Фольклорға деген шығармашылық көзқарас Ғ. Жұбанованың композиторлық өнеріндегі ең бір көзге бірден түсетін асыл қасиеттерінің бірі. Олар аспаптың және халық ән өнерінде көп қолданылатын жанрлардың бірі – күй, би күйі, жоқтау, тойбастар. Балетте лирикалық тақырыпты тереңдетуде жоқтауды еңгізу бірден-бір өз орындаулығын тауып отыр. Олар халық әндерінде көп кездесетін оралымдардың терең мағыналы, бай болуы, тыныс, дыбыс қатарларының төмендеуі, сондай-ақ еркін суырып салма, ырғағы көзге бірден бой ұрып тұратын ұтымды көріністер.

Ақбала бейнесін жасауда да, Қаракөз бен Сырымның шынайы махаббатында да қазақ лирикалық әнінің созылмалы, әуезді ырғағы еркін серпінділігі мен кең әуеннің ықпалы сезіледі.

Бірақ балеттің жанрлық бастамасы тек қазақтың халық әндерінің интонациясына ғана бағынышты емес. Ғ.Жұбанова сондай-ақ би жанрының үлгілерінде қазақ халық биінің рухани бейнесін көтеріп, сезім шегіне жеткізе алған (мысалы жігіттер биі, қыздар биі, тойбастар). Композитордың қазақ әндерін жақсы терең білуі, әуеннің тізбегін жеке- дара тұрғыдан келтіруі оның серпи дамуына әсер еткен. Кейбір тақырыптарда дәстүрлі қазақ халық әндерімен ұштасып, балет музыкасы идея, образ сомдауда келелі биіктерге шығып отыр.

Қаракөздің жоқтауы, даму барысы, кішкене ғана интонациялық бөлшектерге негізделіп, шебер көрсетілген. Қаракөз бейнесін жеткізуде «тізбектік әдіс» айқын сезіледі. Онда музыкалық дәнекер әр-түрлі шексіз варианттардың болуынан деп ойлаймыз. Композитордың Мөржанды музыкалық жағынан халық тұрғысына жеткізе білуі интонациялардың әрі ойлы-терең, әрі әуезді болуына байланысты. Бірақ Қаракөзге тән тақырыптағы еркін варианттылықтың тасқыны қайтала беретін айқын мотив- мінездемелерге қарсы қойылған. Балеттің музыкалық тілінің ең басты жағына тән үлкен жұмыс - әннің түрін, негізін, айқын синтетикалық табиғатын толық жеткізе білуінде. Әуеннің түп-нұсқасы кантиленалық, речитативтік декламациямен ұштасып жатыр. Сонымен қатар балеттің әуені драматургиялық бөлімде тақырыптың қолданатын ортасына, сондай-ақ тақырыптың дамуына көп ықпал тигізеді.

Балет музыкасында «тізбектік әдісті» пайдалану шығарманың әуендік құрылысында мотивтік варианттылықтың болуына ықпал етеді. Ол кейде қысқа әуендер де болып келеді. Мөржан тақырыбы (бал ашу көрінісі) өз әуенінің дамуы барысында қысқаша ғана интонациялық тезистерге образды түрде бөліннеді. Бұл процесстің өзіне ғана тән еркін варианттылығы басқа топтардың тақырыптарына да тән қасиет.

Қорыта айтқанда, «Қаракөз» балеті Қазақстан театр өмірінде елеулі оқиғалардың біріне жатады. Оның әйгілі болуы, Ғ.Жұбановаға тән музыкалық тілінің байлығы, идеялық шығармашылық дәрежесінің жоғарылығы, өз дәуірінен

жоғары көтеріле алғандығынан деп ойлаймыз. Сонымен қатар, композитордың өмірде де, балетте де, қоғам дамуында да өзіне деген талабы жоғары болғандықтан, оның бүкіл шығармашылық идеялық көркемдік сапасы да жоғары. Композитордың шығармасы шеберлікпен қатар, заманның қарама-қарсы қайшылықтарын, махаббаттың нәзік сезімін, музыка тілімен тыңдаушы зердесіне жеткізе отырып, терең идеялық шығармашылық, сондай-ақ көркемдік мазмұн береді. Композитордың балеттегі шеберлігі, оның бүкіл шығаршылығы, заман талабы алға қойған әлеуметтік талапқа сай, жігерімен және шабытқа толы. Қаракөз бен Сырымның махаббаты музыкадағы көркемдік амалдар арқылы балет мазмұнының шырқау шегіне жеткізілген.

Балеттің музыкалық тілі біраз тәсілдерден тұрады. Ырғақ болсын, тембр болсын, балетте өзіндік шешуші ролдері бар зор тәсілдер. Бірақ балетте осы тәсілдер ғана шешуші роль атқармайды. Осы тәсілдердің көркемдік құрылысы оркестрде өз орнын тауып бір сарынға сайып, гармония түзе білуінде болса керек. Осы тәсілдердің балеттің мазмұнын жеткізуде, драматургиялық сын-сипатын ашуында атқаратын ролі өте маңызды. Музыкатанушы Л.А.Мазель айтқандай: «көптеген және бірігушілік ықпал» - болғанда ғана нағыз шеберлікке жету ықтимал.

Балетте көзге бірден түсетін жетістіктің бірі композитордың фольклорды терең меңгеруіндегі «фольклор» деп біржақтылыққа кетпей, қайта, қазіргі заман талабына сай өткенімен кәзіргіні шебер ұштастыра білуінде.

Сонымен балеттің музыкалық тілінің жетістіктерін айта отырып, автордың шығармашылық шеберлігін сәт сайын айқындай түсеміз. Ол кәзіргі жанр, түрлерге бай болуыменен қатар, балеттің классикалық дәстүрінен алшақтамағанын айтып өту керек. Ол бірден құптарлық жай.

Сонымен, қорытындылай келе Ғ.Жұбанованың композиторлық шеберлігі оның бүкіл шығармашылығымен, әлеуметтік, қоғамдық жағдайлармен, осындай жағдайлардан туған идеялық шығармашылық бағытпен байланысты өнер екенін біз айтып өттік. Ол Прокофьевтің идеялық шығармашылық өнерін кеңітіп, тереңдете түсе, оның дәрежесінен, оның дәуірінен жоғары көтеріле отырып, шабыты үстем десек, артық болмас. Ғ. Жұбанованың балет музыка тілін үйрену мәселесі, оның көлемінің кеңдігі, мазмұнының тереңдігі және маңызының күштілігі осы жалпы музыка мәдениетінің дамуына ықпалы зор.

«Қаракөз» балетінің идеялық-көркемдік сапасы жағы да, музыка тілінің ұшқырлығы да, автордың бойындағы айқын адамгершілік сапасы мен тығыз байланысты екендігін көріп отырмыз. Балеттегі ең бірінші айтылмақ ой, ол-шығармашылық жетістіктерге негіз болып отырған идеялық күрес екенін көрдік. Композитор қоғам өміріндегі мешеулікке, кер тартпа идеяларға қарсы күресті музыка тілімен жеткізе білген.

Ғ. Жұбанованың бұл үлкен тәжірибесі балет өнерінің дамуына үлкен әсерін тигізіп, қазақ балет өнерін байыта түседі. Ол өнер ғылыми-зерттеушіліктің де алға басуына елеулі әсерін тигізеді.

Бұл мақала КСРО Халық әртісі, композитор Ғ. Жұбанованың құрметіне арналған. Ғ.Жұбанова Қазақстан ұлттық балет музыкасының ерте даму жолының жалғастырушысы. «Ақ қанат», «Хиросима», «Мадам Баттерфляй» балеттері алғаш қойылымдарынан кейін сахнада сақталмаған. Қазақтың ұлттық балеті қайда?- деген мәселе анда-санда көтеріледі. Ұлттық хореографиямен композиторларды бір-біріне сілтемей, бұрынғы заманнан қалған алтын мұрамызды сахнаға қайтармаймыз ба деген ой бар. Ол әсіресе қазіргі замандағы ұрпаққа рухани тәрбие ретінде өте пайдалы болатын еді.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Асафьев Б. Музыкалық форма процесс ретінде. Л. 1971 ж.
2. Асафьев Б. Балет туралы Л. 1974 ж.
3. Виноградов В. Музыканың бір-бірімен байланысы және қарым қатынасы. 1973 ж.
4. Жуков Л. А. Бірінші балет Қалқаман мен Мамыр. 1938 ж.
5. Мазель Л. А. Музыка талдауға талаптар М. 1978 ж.
6. Нұрғалиев Р. Қаракөз трагедиясының екі нұсқасы. 1967 ж.
7. Назайкинский Е. Музыкалық композиция садағы ойлай. М. 1982 ж.
8. Музыка мен Би одағы. С. Сломинский мен О. Виноградовтың тілдесуі. Л. 1977 ж.
9. Ғ. Жұбанова Музыка менің әлемім. 1997 ж.

Аннотация

Статья посвящается памяти композитора Газизы Жубановой. Рассматривается ее балет «Қаракөз» в постановке Г.Алексидзе.

Summary

The article is dedicated to the memory of Gaziza Zhubanova, a composer. It deals with her ballet staged by G. Aleksidze ("Karakoz").

Репертуарная политика балетных спектаклей ГАТОБ им. Абая (1934-2014 годы)

Жуйкова Л.А.

кандидат искусствоведения,
профессор КАЗНАИ
им. Т. Жургенова,

Казахскому академическому театру оперы и балета им. Абая исполнилось 80 лет. Большая часть из них - 57 лет - пришлись на период существования Казахской ССР в составе СССР и функционирования театра в русле эстетики советской репертуарной политики. В ней были свои приоритеты, свои положительные и отрицательные черты, которые требуют тщательного изучения, научного обобщения и извлечения уроков в формировании собственной эстетики репертуарной политики балетных спектаклей ГАТОБ им. Абая в период Независимости РК. На этот период пало 23 года, и они тоже отмечены как положительными, так и отрицательными явлениями, из них тоже необходимо извлечь определенный опыт, сделать научные обобщения для обозначения вектора дальнейшего поступательного развития хореографического искусства в Казахстане.

На казахстанском балете, как и на других жанрах отечественного искусства (оперном, симфоническом, хоровом, камерно-инструментальном и др.) советского периода 30-40-х годов XX века, отразился принцип совмещенного и ускоренного развития культуры. Например, балетный жанр развивался бок о бок с оперным жанром, предполагавшим наличие в нем классических и народно-сценических танцев. Столь же близки связи балета с театральным искусством. Именно с музыкально-драматической пьесы «Айман-Шолпан» М. Ауэзова, где балетмейстером А. Ардобусом были поставлены различные танцы, ведет свое начало первый театральный сезон балетной труппы. Спектакль, состоявшийся 13 января 1934 года, имел громадный успех, выдержав 102 представления [1, с. 142]. После премьеры 13 января вскоре – 17 января 1934 года – музыкальная студия казахского драматического театра получила статус Государственного музыкального театра. Спектакль «Айман-Шолпан» был знаковым для дальнейших судеб национальной хореографии: сценическое воплощение старинной народной охотничьей игры «Қоян-бүркіт» заложило основу ансамблевых форм сценического казахского танца, а со сценического претворения танца «Қара жорға» ведет свое начало сценическая форма казахского мужского танца. 17 июня 1934 года была представлена музыкально-бытовая драма Б. Майлина «Шуга» (постановка Ж. Шанина и К. Джандарбекова). В ней балетмейстер А. Александров (Мартиросянц) поставил казахские танцы-игры «Соқыртеке», «Ақ сүйек», «Алтыбақан», «Андайқыл-мындайқыл» и пляску шамана, которые органично вписались в сюжет спектакля. Александров осуществил синтез пластики казахского народного и классического танца: «появляются новые для казахского танца движения, взятые из классических балетов. Смело варьируются самые разнообразные переменные ходы, повороты, а в парном танце появляются партерные поддержки ... В постановке А. Александрова наибольшее распространение получает массовый танец с солирующей парой мужчины и женщины. А в связи с этим разграничивается ансамбль солистов и ансамбль кордебалета». [1, с. 45-46].

А. Александров был прекрасным педагогом, воспитавшим плеяду ярких национальных артистов, овладевших искусством классического танца, в числе их была и танцовщица Шара Жиенкулова (1912-1991) – гордость казахстанской

хореографии. Она ярко проявила себя в третьей премьере 1-го сезона, состоявшейся 7 ноября 1934 года опере Е. Брусиловского «Кыз-Жибек», донныне существующей в репертуаре ГАТОБ им. Абая. В основу вокально-хоровой части оперы Е. Брусиловский положил шедевры казахского песенного фольклора, а для танцев взял кюи Курмангазы, Даулеткерей, Таттимбета. «Цитатная» опера была мастерски скомпанована, представив сокровища песенно-танцевального искусства казахского народа в европейской аранжировке настолько выразительно, что продемонстрировала мысль о равенстве культур Востока и Запада. Первая опера сразу стала первой национальной оперой. Такой ускоренный темп освоения западно-европейских жанров оперы и балета стал возможен лишь при наличии богатейшей традиционной синкретичной кочевой культуры казахов. И именно потому с достижениями культуры запада культура Казахстана «вступила в отношения равенства, не потеряв своего лица, сохранив свою неповторимость» [2, с. 211].

Итак, в первом сезоне театра состоялось три премьерных спектакля, давших направление репертуарной политике в развитии национальной тематики. Это одно из направлений. Впоследствии сформируются еще три: классические балеты, балеты на современную тематику и детские балеты. Интересно проследить их появление по мере роста профессионального мастерства балетной труппы театра и социально-политических условий, влиявших на формирование репертуара театра.

В сезон 1935-1936 годов театром активно осваивалась оперная классика – шли спектакли «Аида» Верди, «Фауст» Гуно, «Кармен» Бизе, «Евгений Онегин» Чайковского, «Князь Игорь» Бородина, в которых весьма значителен танцевальный элемент. А в качестве премьерного балетного спектакля 3 июля 1936 года прошел «Вечер балета», в программу которого вошли «Половецкие пляски» из «Князя Игоря» Бородина, 2-ой акт из «Лебединого озера» Чайковского и фрагменты из балета Р. Глиэра «Красный мак».

А в сезон 1936-1937 годов в репертуаре театра впервые появился «полнометражный» балетный спектакль: 17 мая 1937 года состоялась премьера балета Л. Делиба «Копчелия», поставленного Ю. Ковалевым (1906-1961).

Мы видим, что за короткий исторический срок с 1934 года по 1937 год балетная труппа прошла ступенчатообразный путь развития нового в Казахстане балетного жанра от пантомимно-танцевальных сенок и танцев до вокально-хореографических сенок и танцевальных номеров в операх к созданию целостного балетного спектакля классического репертуара. Это свидетельствовало о сформировавшейся в театре профессиональной балетной труппе, перед которой была поставлена задача создания национального балетного спектакля. Театр принимает решение ставить спектакль «Калкаман и Мамыр», беря за основу народную легенду о батыре (автор либретто М. Ауэзов, композитор В. Великанов, балетмейстер Л. Жуков). Премьера балета состоялась 24 июня 1938 года и принималась общественностью Казахстана как значимое явление в культурной жизни – появление первого национального балета. Однако, его сценическая жизнь по разным объективным и субъективным причинам оказалась недолговечной. Но мысль о необходимости национального казахского балета станет кардинальной в формировании репертуарной политики

ГАТОБ им. Абая на протяжении ряда лет. По большому счету в полном объеме эта проблема не решена донныне.

Сезон 1937-1938 годов ознаменовался появлением в репертуаре театра балета «Лебединое озеро» в постановке А. Горского, возобновленной Л. Жуковым. На премьере 28 марта 1938 года партию Одетты-Одиллии исполняла З. Плужникова, а партию Зигфрида А. Селезнев (1906-1961), которому суждено будет сыграть значительную роль в судьбах казахстанской хореографии – как артистической, так и педагогической. Премьера «Лебединого озера» означала, что балетная труппа театра выдержала экзамен на профессиональную зрелость. В сезоны 1941-1942, 1942-1943 годов партию Одетты-Одиллии исполняла Галина Уланова, эвакуированная в Алма-Ату в годы войны. Галина Сергеевна находила время для прохождения партий с первыми выпускниками нашего хореографического училища, готовившими спектакль «Лебединое озеро».

27 июня 1943 года в постановке Г. Улановой была осуществлена премьера балета А. Адана «Жизель», где она исполняла заглавную партию с В. Бакановым в роли Альберта. И по сей день спектакль «Жизель» – жемчужина репертуара балетной труппы театра – пользуется неизменной любовью зрителей. С именем Улановой связана и премьера спектакля «Бахчисарайский фонтан» в постановке Ю. Ковалева, где она в сезоны 1941-1942, 1942-1943 годов исполняла партию Марии. Во втором составе партию Марии исполняла Наталья Викентьева и исполнительская манера Улановой партий Марии, Одетты-Одиллии, Жизели стала для неё той планкой мастерства, к которой она устремлялась во все годы, когда была прима-балериной труппы театра.

Возвращаясь к спектаклю «Лебединое озеро», скажем, что со дня его премьеры 28 марта 1938 года 76 лет он несет «бессменную вахту» в репертуаре ГАТОБ им. Абая, занимая верхнюю строчку в рейтинговой таблице количества проведенных спектаклей. Сколько прославленных имен казахстанской хореографии блистали в спектаклях «Лебединого озера»: С. Кушербаева, Л. Рудакова, Р. Байсеитова, М. Кадырова, Г. Туткибаева, К. Саркытбаева, З. Райбаев, Л. Таганов, А. Джалилов, Э. Мальбеков, Р. Бапов, Б. Смагулов, М. Тукуев, Д. Сушков. Их исполнительские традиции приняли Н. Кребаева, Г. Курбанова, Ж. Тукеева, Д. Есентаева, А. Сафронов, Ж. Усин, Ф. Буриев, А. Аскарров.

Включением в репертуар сезона 1939-1940 балета «Конек-Горбунок» Ц. Пуни в постановке Ю. Ковалева театр обозначил еще одно направление в репертуарной политике, а именно – линию детских и юношеских балетных спектаклей, которая будет по возможности культивироваться с большей или меньшей интенсивностью, но никогда не будет пресекаться, потому что эстетическое воспитание детей и юношества – важнейшая составляющая часть государственной идеологической программы и ценность её неоспорима.

В сезон 1940-1941 годов репертуар балетных спектаклей пополнился балетом А. Глазунова «Раймонда», но долгой сценической жизни, подобной спектаклям «Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан», «Жизель» не обрел. Чего нельзя сказать о спектакле «Дон Кихот» Л. Минкуса, премьера которого на сцене ГАТОБ им. Абая в постановке Ю. Ковалева состоялась 10 июля 1946 года. С тех пор

несколько поколений солистов театра блистали в балете «Дон Кихот» и он достойно украшает репертуар ГАТОБ им. Абая и в наши дни.

14 января 1950 года состоялась премьера детского балета И. Морозова «Доктор Айболит». Его поставил известный советский балетмейстер Михаил Федорович Моисеев (1882-1955). Спектакль прошел 27 раз в течение одного сезона и включался в репертуарный план последующих сезонов 50-60-х годов. Театр заботился о наличии в репертуаре детских балетных спектаклей. Эта репертуарная линия будет целенаправленно пополняться постановками балетов «Старик Хоттабыч» А. Зацепина, «Брат мой Маугли» А. Серкебаева, «Три поросенка» С. Кибировой. В настоящее время традицию обязательного включения в репертуар каждого сезона детского балетного спектакля продолжает балет Чайковского «Щелкунчик».

М. Моисеев предпринял ещё одну попытку создания казахского национального балетного спектакля. Сюжетом на этот раз была взята народная легенда о батыре Камбаре. Сценаристы М. Беймухамбетов и Г. Градов за главное взяли лирическую тему любви батыра-бедняка Камбара и ханской дочери Назым, а не тему социальных катаклизмов, что в советской идеологии было приоритетным. Тем самым сценарий уже по определению был уязвим. Музыка В. Великанова и постановка М. Моисеева в содружестве с режиссером К. Джандарбековым отвечали поставленной задаче создания балетного спектакля в лирико-драматическом ключе и в стилистике бытописания сцен народной жизни. После премьеры, состоявшейся 3 декабря 1950 года, балет прошел ещё 12 раз. Но в следующий сезон после двух представлений он был снят с репертуара по идеологическим причинам: за идеализацию феодального прошлого, за художественную неполноценность в изображении народных сцен, за неполноту трактовки образа Камбара. Но критика, как писала балетовед Л. Сарынова: «Не давала оснований для признания спектакля порочным и снятия его с репертуара...» Ныне сменились идеологические векторы, партитура В. Великанова - замечательного композитора и педагога - к счастью, сохранилась, в Казахстане выросло не одно поколение талантливых балетмейстеров. Может быть, стоит поставить национальный казахский балет, тем более, что их у нас не так уж и много.

Возвращаясь к знаменательному сезону 1950-1951 годов, нельзя не сказать о еще одной премьере, осуществленной М. Моисеевым – балете «Спящая красавица», состоявшейся 19 мая 1951 года. Этот балет П. И. Чайковского, как впрочем, все его балеты – экзамен на профессиональную оснащенность театра в музыкальном, хореографическом, актерском, сценографическом аспектах. «Спящая красавица» sporadически появлялась в репертуаре театра, но не была бессменным спектаклем, как «Лебединое озеро». Видимо, потому, что второй балет Чайковского несравненно более, «финансовозатратный» в сценографическом отношении спектакль. Сейчас балетная труппа готовится к возобновлению спектакля «Спящая красавица». Премьера запланирована на декабрь 2014 года.

Сезон 1951-1952 годов знаменателен началом балетмейстерской работы в театре Даурена Абирова – первого национального балетмейстера. Дебютным его спектаклем был балет «Юность» М. Чулаки (сценарий Ю. Сломинского по мотивам романа А. Островского «Как закалялась сталь»). После премьеры 3 февраля 1952 года спектакль прошел 14 раз, в следующем сезоне – 2 раза, а затем был снят с

репертуара. Как видим, современная тематика, столь упорно внедряемая в репертуарную политику, в хореографическом искусстве имела меньшую популярность, чем в кино. Тому свидетельство и балетный спектакль «Берег счастья» А. Спадавеккиа, в постановке Я. Романовского сошедший с репертуара после 2-х сезонов в 1953-1954 годах. Да и национальный балет на современную тематику «Джунгарские ворота», во 2-ой редакции, названный «Дорогой дружбы» композиторов М. Тлендиева, Л. Степанова, Е. Манаева в постановке Д. Абирова, Ю. Ковалева, Р. Захарова не смог продержаться в репертуаре театра больше пяти сезонов. Интересно заметить, что для подготовки балета к Декаде (1958 г.) был приглашен из Москвы Р. Захаров. Параллельно, Р. Захаров, автор балета «Бахчисарайский фонтан», возобновил свой спектакль. Сопостановщиком Р. Захарова был Д. Абиров. Спектакль прошел 12 раз. Сравним: «Дорогой Дружбы» - 5 раз, то есть зрители охотнее шли на «Лебединое озеро» и «Бахчисарайский фонтан», чем на балет современного содержания. А вот балет-сказка Ф. Яруллина «Шурале» в постановке Д. Абирова шёл со дня премьеры 14 декабря 1956 года, в продолжение 14 сезонов (88 раз!). Шел бы еще, если бы, по свидетельству Н. Гудочкиной, не сгорели декорации. Д. Абиров поставил «Шурале» в оригинальной хореографии, не оглядываясь на постановку Л. Якобсона. И он стал лучшим балетным спектаклем в творчестве Д. Абирова.

Балетмейстерский дебют З. Райбаева 19 июня 1962 года был представлен постановкой одноактных балетов «Шопениана», «Франческа до Римини», «Болеро». Он обозначил новый период в истории балетных спектаклей на сцене ГАТОБ им. Абая. Этот период Л. Сарынова в своей монографии «Балетное искусство Казахстана» символично назвала «К новым творческим взлетам». Он отмечен новаторскими тенденциями, стремлениями молодых национальных хореографов З. Райбаева, Б. Аюханова, М. Тлеубаева, Ж. Байдараллина, обучавшихся балетной режиссуре в Москве и Ленинграде, идти в ногу со временем, с новыми веяниями в советском балете, начавшимися с 60-х годов прошлого века.

Существенные сдвиги произошли и в освоении театром национальной тематики с появления дилогии балетов Г. Жубановой «Акканат» и «Хиросима», поставленных в сезон 1965-1966 годов Д. Абировым, а в сезон 1966-1967 годов З. Райбаевым. Был поставлен и первый уйгурский балет К. Кужамьярова «Чин-Томур» (премьера 30 декабря 1968г. балетмейстер З. Райбаев).

Эпохальной в истории балетной труппы ГАТОБ им. Абая стала постановка З. Райбаева балета А. Хачатуряна «Спартак». Премьера состоялась 21 апреля 1974 года, на ней присутствовал сам композитор, за неделю прибывший до того в Алма-Ату, чтобы принять участие в репетициях. Главные партии исполняли: Р. Бапов (Спартак), Э. Мальбеков (Красс), З. Кастеева (Фригия), Л. Рудакова (Эгина). Спектакль «Спартак» в тот сезон прошел 10 раз, а в сезон 1974-1975 годов 19 раз при переполненных залах. «Я считаю, - сказал Э. Мальбеков в интервью с А. Садыковой, - что в истории нашей хореографии этот спектакль стал знаковым – во-первых, он дал активный толчок к развитию балетного процесса в целом, а во-вторых, возбудил зрительский интерес к нашему театру. Начиная со «Спартака» все репертуарные спектакли как бы ожили, получили второе дыхание... Он поднял исполнительскую планку труппы» [3, с. 88].

14 декабря 1975 года состоялась премьера балета А. Серкебаева «Аксак-кулан», по либретто Т. Ибраева поставленного М. Тлеубаевым. Обращение к жанру кля-легенды в качестве основы драматургии балета было инновационным в казахстанской хореографии, и молодой балетмейстер явил себя мастером, владеющим цельной системой национального мышления. Сюжет требовал от М. Тлеубаева метафоричности образного воплощения, философского осмысления категорий жизни и смерти, любви и жестокости, силы искусства и тирании. Балетмейстер подчинил этой задаче средства классического танца, драматургической пантомимы, спортивной акробатики, свободной пластики бытовых движений, синтезировав их согласно требованиям драматургии балета. По мнению Г. Жумасеитовой, разделяемому нами, балет «Аксак-кулан» обозначал некую важную ступень в развитии казахстанского балета, который «ценой проб и ошибок пришёл к достижению единства традиции и новаторства в танцевально-пластической характеристике балетных образов» [4, с. 19-20]. «Аксак-кулан» с успехом прошел во время гастролей ГАТОБ им. Абая в Москве летом 1978 года, а метафорический танец орла из пролога балета «Аксак-кулан» обрел отдельную сценическую жизнь.

Тема современности в 70-80-е годы в репертуарной политике театра отразилась в постановке балетов на сюжеты героических страниц истории казахского народа, участвовавшего в Великой Отечественной войне 1941-1945 годов. Это балеты «Алия» М. Сагатова в постановке Ж. Байдараллина (1978) и «Вечный огонь» С. Еркимбаева в хореографии М. Тлеубаева (1985). На наш взгляд оба балета заслуживают возобновления на сцене ГАТОБ им. Абая как с точки зрения желательного наличия в репертуаре национальных балетов, так и с точки зрения патриотического воспитания молодежи, в последнее время, увы, подвергающейся идеям глобализации, нивелирующим национальное самосознание.

Итак, к 80-м годам, после овладения сложнейшей поэтикой спектакля «Спартак», балетная труппа была открыта любым новациям, но главное – к созданию полновесного национального балета, который занял бы, наконец, прочное место в репертуаре ГАТОБ им. Абая. Таким спектаклем стал балет «Фрески» Т. Мынбаева в постановке З. Райбаева, который сам писал либретто по поэме Олжаса Сулейменова «Глиняная книга». Сценографическое решение балета принадлежало казахстанскому художнику-графику Е. Сидоркину, который работал в тесном содружестве с балетмейстером. То, что премьерный спектакль «Фрески» состоялся в Ленинграде 9 июля 1981 года на сцене Малого театра оперы и балета, издавна славящегося своим авангардизмом, и был доброжелательно принят столичными зрителями, - факт, о многом говорящий. Ныне участники того звездного состава исполнителей Р. Бапов, М. Кадырова, Э. Мальбеков, А. Медведев, Т. Нуркалиев, Д. Накипов, Л. Ли – слава казахстанской хореографии и нескольким поколениям артистов балета выпала честь учиться у них. А спектакль «Фрески» стал полновесным национальным балетом, ибо он «о величии исторического прошлого казахов, спектакль глубоких размышлений и больших проблем» [4, с. 23]. «Фрески» без малого 30 лет украшали репертуар ГАТОБ им. Абая, но в настоящее время для дальнейшей сценической жизни спектакль нуждается в возобновлении.

В 1990 году на сцене ГАТОБ им. Абая был представлен балет Г. Жубановой «Карагоз» в постановке И. Алексидзе и сценографии Г. Гегешидзе. Солирующие партии исполняли Г. Туткибаева, Б. Смагулов, М. Тукеев, Г. Алиева. Парадоксально, что самый национальный, самый симфоничный из четырех балетов Г. Жубановой балет «Карагоз» постигла участь «краткосрочного» спектакля. Короткая сценическая жизнь балета Г. Жубановой «Карагоз», помимо объективных факторов (распад СССР, долгий ремонт театра) имела и субъективный фактор: утрату национальной специфики казахского балета в постановке грузинского балетмейстера Ю. Алексидзе. Будем надеяться, что произведение классика казахской музыки Г. Жубановой балет «Карагоз» получит подлинно национальное воплощение на сцене ГАТОБ им. Абая.

Итак, за период с 1934 по 1991 год балетная труппа ГАТОБ им. Абая создала обширный репертуар балетных спектаклей, плодотворно работая по четырем направлениям: создания национальных балетов, произведений классического наследия, балетов на современную тематику и детских балетных спектаклей.

Период Независимости Казахстана, начавшийся в 1991 году, был знаменательным для отечественной хореографии. По инициативе заслуженного деятеля искусств РК Булата Михайловича Джантаева на базе АХУ им. А. В. Селезнева в 1994 году была открыта Высшая Школа Хореографии, преобразованная в 1997 году в факультет хореографии КАЗ НАИ им. Т. Жургенова. Выпускники кафедры режиссуры ныне составляют становой хребет национальной хореографии, как Алматы, так и Астаны.

Начиная с 2004 года на сцене ГАТОБ им. Абая осуществляется в среднем по одной премьеры балетного спектакля в сезон. Репертуарная политика балетных спектаклей обновленной сцены ГАТОБ им. Абая обрела новые приоритеты: при сохранении классического репертуара стали уделять внимание постановкам современных балетов, экспериментальным спектаклям малых форм. Новой тенденцией в репертуарной политике стало приглашение мэтров режиссуры мировой и русской балетной классики для постановки балетов, пополняющих репертуар труппы.

В 2006 году была поставлена «Кармен-сюита» Бизе - Щедрина в хореографии Альберто Алонсо, перенесенной балетмейстером из Москвы Т. Лавренюком.

Значительным событием 2007 года стала премьера балета А. Меликова «Легенда о любви». Ю. Григорович сам приехал в ГАТОБ им. Абая ставить «Легенду о любви». Исполнители Н. Кребаева (Мехмене Бану), К. Саркытбаева (Ширин), Д. Сушков (Визирь) и артисты кордебалета не ударили в грязь лицом перед прославленным балетмейстером. Партию Ферхада на премьере исполнил А. Волчков (Большой театр). Спектакль по сей день украшает репертуар театра.

В 2009 году был осуществлен совместный международный проект постановки балета А. Серкебаева «Тлеп и Сарыкыз» по инициативе бизнесмена А. Искакова, пожелавшего увековечить имя своего далекого предка – кобызиста и шамана Тлепа. Поэму казахстанского писателя Несипбека Айтулы переработал для балетного либретто американский драматург Э. Розинский. Балетмейстер Марго Саппингтон (США) осуществила постановку в стилистике неоклассицизма, дополненной авангардистской пластикой. Костюмы выполнили американская художница Кристина Джоли де Лотбиньер и казахстанка Т. Есалиева, сценографию оформил Э.

Гейдебрехт (Германия). Вот такую оценку спектакля дала в своем интервью главный балетмейстер ГАТОБ им. Абая Г. Туткибаева: «На мой взгляд, в этом балете страдает драматургия, в связи с этим он не понятен зрителю, это первое. Второй спорный момент это костюмы и декорации. Интересная сценография впечатляет только поначалу, а во взаимодействии с персонажами возникает некая дисгармония, нарушается целостность восприятия. Безусловно, иностранному балетмейстеру поставить национальный спектакль сложно. Были отдельные сцены, интересные новой лексикой, но, в общем, спектакль не сложился» [5]. Спектакль «Тлеп и Сарыкыз» быстро ушел из репертуара театра. В конечном итоге зритель – самый лучший арбитр, он на интуитивном уровне понимает – целостный спектакль или нет.

22 мая 2010 года Ю. Григорович представил премьеру балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, над которым он работал, совершенствуя от версии к версии, с 1978 года. Ассистировала мэтру О. Васюченко. Партию Джульетты исполнила Г. Курбанова, Ромео – Ф. Буриев, Меркуцио – Асет Мурзакулов, Тибальда – Н. Конокбаев. Это большой подарок артистам и зрителям – получить один из лучших мировых балетов в прочтении одного из лучших мировых балетмейстеров.

Осень 2010 года подарила театру встречу с еще одним всемирно известным балетмейстером – Борисом Эйфманом, поставившим на нашей сцене свой спектакль 1997 года «Красная Жизель». Исполнители партии Балерины С. Рахмедова, К. Саркытбаева, Чекиста – Д. Сушков, А. Аскараров, Партнера – Ф. Буриев, С. Лукомский справились со сложной стилистикой хореографии Б. Эйфмана, создав спектакль, полюбившийся зрителям.

18 июня 2011 года Борис Эйфман поставил на сцене ГАТОБ им. Абая свой балет «Анна Каренина» на музыку П. И. Чайковского. Постановка Б. Эйфмана хореографически симфонична, через весь балет проходит тема любви-страсти. «Он создал балет не просто о любви – об амоке, неутолимой любовной страсти, не знающей насыщения, которая завладевает человеком без остатка. Пораженный такой страстью, человек не может сопротивляться. У амока может быть только один исход – смерть, а уж «любовью, грязью, колесами будет раздавлена героиня – «все больно» (А. Блок) [6, с. 56]. То, что составу солистов: Анна – С. Рахмедова, К. Саркытбаева, Вронский – Ф. Буриев, А. Аскараров, Каренин – Д. Сушков, Д. Женис и артистам кордебалета удалось достойно справиться с хореографией Эйфмана, сумеет заслужить его одобрение – дорогого стоит.

В сентябре 2012 года состоялась премьера сценической кантаты К. Орфа «Кармина Бурана». На наш взгляд, это несомненное творческое завоевание ГАТОБ им. Абая. Постановка «Кармины Бураны» свидетельствует о высоком хореографическом, сольфо-вокальном, хоровом, сценографическом и оркестровом уровне ГАТОБ им. Абая. Потому что не каждому по плечу такое сложное произведение немецкого композитора XX века.

7 декабря 2013 года состоялась премьера «Баядерки» Л. Минкуса – любимого детища Мариуса Петипа. Спектакль М. Петипа в постановке Чабукиани и Пономарева перенесен Народной артисткой СССР Г. Комлевой.

В настоящее время главным балетмейстером ГАТОБ им. Абая является Народная артистка РК, профессор Туткибаева Г. У., которая каждой своей работой заявляет о себе как о вдумчивом, высокоинтеллектуальном профессионале-хореографе. Репертуарная политика балетных спектаклей, ею проводимая, свидетельствует о преемственности лучших традиций ГАТОБ им. Абая советского периода. В труппе сохраняется линия проведения балетных классических спектаклей, ежесезонно пополняемых. Линия проведения современных балетов не отягчена теперь идеологическими установками и дает возможность ставить различные авангардные спектакли. Линия национальных балетных спектаклей пока ограничивается участием артистов в национальных операх, что недостаточно, конечно, но при имеющихся партитурах национальных балетов и профессиональной оснащенности труппы этот дисбаланс вполне устраним. Интересно заметить, что Морис Бежар в репертуарной политике своего театра придерживался тех же векторных линий: «Классика - основа всякого поиска, современность - гарантия жизнеспособности будущего. Традиционные танцы разных народностей – хлеб насущный хореографических изысканий» [7, с. 1]. В отличие от Бежара, нашей труппе необходимо заботиться еще о линии проведения детских балетных спектаклей, потому что потребность в детском балетном репертуаре огромна. В этом можно убедиться, посетив балетные спектакли ГАТОБ им. Абая. Родители в стремлении приобщить ребенка к искусству зачастую приводят детей не только на «Щелкунчик», который идет преимущественно зимой, но и на другие репертуарные спектакли, такие «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта» и пр. Это безусловно правильно: когда, как не в детстве формируется любовь к искусству? Ведь театр помогает юному зрителю открывать мир, наполняет и воспитывает лучшие душевные качества, способствует гармоничному развитию в целом. Другое дело, что эти балеты сложны для восприятия ребенка, и темы, затронутые в спектаклях, могут не соответствовать возрасту. На наш взгляд замечательным вариантом для следующей балетной премьеры мог бы послужить балет С. Прокофьева «Золушка», который с одной стороны восполнил бы пробел в детском репертуаре, а с другой был бы не менее интересен взрослой аудитории. И конечно, наличие в репертуаре еще одного балета Прокофьева поднимет статус балетной труппы еще на ступень выше.

Мы сочли должным провести интервью с главным балетмейстером ГАТОБ им. Абая в подтверждение наших изысканий о репертуарной политике балетных спектаклей. «В создании репертуара, при выборе нового спектакля, - говорит Г.Туткибаева, - мы ориентируемся не только на зрителя, но и на то, чтобы спектакль способствовал творческому росту труппы, мы подходим к этому комплексно. Но приоритетным в нашей труппе является все-таки классическая хореография. Хотя в настоящее время, конечно, существует множество замечательных спектаклей современной хореографии. Но для нас важно, чтобы в основе спектакля лежала яркая драматургия, присутствовала динамика развития действия. Тогда спектакль будет интересен и понятен зрителю. Можем сказать, что балетный репертуар в целом отвечает эстетическим потребностям публики. Что касается детских спектаклей, в настоящее время образовался пробел. Детским репертуаром нужно заниматься основательно.

Но основной проблемой нашего театра является отсутствие национального балета. Для решения стоящей перед нами задачи нам нужен хороший музыкальный материал, либретто, уделить большое внимание декорациям и костюмам, и конечно, талантливая режиссура. Возможно, решение проблемы поиска музыкального материала лежит в плоскости совместной работы балетмейстера и композитора» [5].

Литература

- 1 Сарынова Л. Балетное искусство Казахстана. Алма-Ата: Наука КазССР, 1976
- 2 Федянина Л., Хасанов М. Диалог культур и проблема сохранения уникальности. Восток – Запад: диалог культур. Материалы третьего международного симпозиума ч.1. Алматы: 2001
- 3 Садыкова А. Национальное и инациональное в творчестве классиков казахской хореографии. Рукопись диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. Алматы: 2010
- 4 Шанкибаева А. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств. Алматы: 2011
- 4 Жумасеитова Г. Страницы казахского балета. Астана: Елорда, 2001
- 5 Из интервью с Г. Туткибаевой от 20/IV 2014 г.
- 6 Аловерт Н. Любит – не любит. Новый балет Бориса Эйфмана «Анна Каренина»
- 7 Бежар М. Мгновение в жизни другого. М.: СТД СССР, 1989

Түйіндеме

Мақалада Абай атындағы Мемлекеттік Академиялық Опера және Балет театрының балет спектакльдерінің репертуарлы саясаты қарастырылады, ұлттық балет проблемалары көтеріледі.

Summary

The article discusses the repertoire policy of ballet performances at the State Academic Theatre of Opera and Ballet named after Abay, raises issues of national ballet.

Хореографы Казахстана в поисках жанровых и стилистических новаций

Жумасеитова Г.Т.

кандидат искусствоведения, доцент,
главный научный сотрудник
Института литературы и
искусства им. М.О. Ауэзова

Обретение Казахстаном независимости, ее стремительное экономическое и политическое развитие помогли признанию нашей страны в мировом сообществе. Благодаря этому происходят и интересные процессы в культурной жизни нашего общества – интерес к этнокультуре, возврат к истории, развитие актуального

современного искусства, появление новых жанров и синтез постановок в различных видах искусства, это только часть современных художественных процессов. И казахская хореография на рубеже веков стала многое воспринимать из опыта мирового балета, а затем повернулась лицом к современным проблемам, пытаясь чисто по законам хореографического театра отражать качественные изменения в жизни и мировоззрении людей.

Процесс взаимодействия традиций казахского театра с достижениями мировой сценической культуры стал данностью современного хореографического искусства. Хореографы Казахстана видят свою цель в расширении круга поиска новых идей, усложнения и совершенствования художественной системы спектакля. Вооружившись всей изобразительно-выразительной системой танца, приемами пластического театра и модерн-балета, казахский балет начал постигать идеи, которые раньше были под силу только литературе или драматическому театру. Синтез традиций кочевой культуры с самыми лучшими достижениями мировой хореографии - это один из путей развития национальной хореографии. Хореограф В.Гончаров и поэт Д.Накипов видят не менее интересный путь в области поисков синтеза хореографии и поэзии. Их работы «Время Ре» и «Адам» объединили в себе поиски в области классического и современного танца. Эти балеты - один из первых опытов театра в области малобюджетных постановок. Балетной труппе, постоянно сидящей на диете классических балетов, такие поиски необходимы как для творческого роста, так и освоения другого разнообразного репертуара.

Балет «Время «Ре», где либреттистом выступил Д.Накипов, представлен балетмейстером В.Гончаровым как свободная импровизация на основе поэзии, музыки и танца. Музыкальную основу балета составила музыкальная композиция из сочинений нескольких композиторов – Ф.Глассе, А.Моцарта, А.Шнитке, Д.Шостаковича, Б.Куле и Сент-Пре. Либретто балета включает в себя семь стихотворных эпизодов, как бы символизирующих семь нот в музыкальной гамме. Балет «Время «Ре» по своей подаче философичен, в нем автор либретто рисует постоянно меняющееся время, свое собственное отношение к этому миру. Поэтому и танцевальный язык героев, основанный на синтезе современной хореографии и классического танца более сложный. Символично-образное видение авторов спектакля передано и в названиях действующих лиц балета – Женщина, Мужчина, Первоженщины, Первомужчины. Место и суть происходящего обозначены либреттистом следующим образом: «...Некое бессветное пространство без верха и низа. Космос или протоокеан. Хаос претворения имеет образ человеческий, в котором прозреваются протолюди. Первоженщины и первомужчины... И есть Тот, Кто будет вопрошаем и Кому дано слово ответствующее».

Гамма начиналась с ноты «ля», что символизировало начало сотворения мира. На пустой затемненной сцене были обозначены четыре фигуры переплетенных между собой первомужчин и первоженщин. Постепенно из их ядра появлялись Мужчина и Женщина, охваченные снопами ярко-красного огня. Далее идет развитие жизни по спирали. Каждый новый эпизод начинается с декламации поэтических строф, служащих вроде обозначению каждой последующей ноты. Завораживающий голос поэта и либреттиста Накипова звучал пронзительно музыкально и надрывно, так как только сами поэты могут доносить рожденные из сердца строфы.

Изумительный по красоте, близкий к природе дуэт Мужчины и Женщины был представлен в эпизоде «До». И опять вмешательство толпы в природу, резкими прерывистыми прыжками масса рассекала сцену под легкую и жизнерадостную мелодию Моцарта. Эпизод «ре» рисовал кривые зеркала современной жизни, такой же запутанной и необъяснимой. Лексика танца здесь достигала своего апогея. Эффектным, всегда срывающим аплодисменты публики был эпизод «Фа». Под знакомую ритмичную мелодию Шостаковича партерные движения Женщины мягко переходили в катание на полу на авансцене, которое постепенно передавалось как бы эхом другим исполнителям, и все заканчивалось невообразимо красивым и чувственным перекачиванием всей массы. И в финале эпизода в пылающем огне исчезали Мужчина и Женщина. Светлым и жизнеутверждающим воспринимался финальный эпизод «Соль». Балетмейстерская фантазия, как хорошее шампанское, бурлило и плескалось, движения вытекали одно из другого. Невероятные поддержки переходили в не менее впечатляющие партерные движения и позы.

В хореографической лексике поставленного современного балета Гончаров придерживается стиля неоклассики, изменяя и комбинируя классический танец в разные формы и сочетания. Здесь Время в понимании хореографа это - с одной стороны, переходящее состояние души человека, с другой стороны, разные сферы: жизнь – огонь – вода - земля. В то же время построение хореографии предусматривает, что к каждому сидящему в зрительном зале человеку придет свое понимание Времени.

На наш взгляд, эта постановка – одна из самых удачных попыток освоения современной стилистики классического танца на сцене ГАТОБа им. Абая. В этом балете не задумываешься, что означает тот или иной жест, что за движения, совпадает ли содержание поэтического текста и содержание хореографии. Поток музыки, поэзии и хореографии накатывает волнами, вовлекая зрителя в свой круговорот. В этот момент каждый сидящий в зале представляет что-то свое, невероятно чувственное и пронзительное. Кому-то может показаться, что изощренные акробатические приемы в дуэтах не так целомудренны. Но в контексте данного спектакля это оправданно. Сакральные танцы выражают чувственное желание познания плоти, поэтому прихотливые позы и страстные поддержки воспринимаются органично.

Воспринимать столь многозначную пластику на сцене не мешает ничто. Сценография лаконична до предела. Черный задрапированный квадрат заканчивается в глубине сцены небольшим возвышением. Световое решение служит пунктиром выделения главного на сцене. Если в предыдущих эпизодах, в основном, использовалась красная подсветка, то финальный танец Мужчин и Женщин освещается зеленым светом, как бы дарящим всем надежду на продолжение жизни и вечности бытия. Подобранные музыкальные эпизоды вроде такие разрозненные, как и музыка разных эпох и направлений. Но в контексте спектакля она не загружала хореографию и воспринималась достаточно цельно. Серые, облегающие трессы давали полную свободу взглядам зрителей, в то же время даже небольшие погрешности в сложении и исполнении артистов балета невозможно было спрятать за костюмами и сценическим оформлением.

Исполнители в балете «Время Ре» партии Мужчины и Женщины – Д.Сушков и Н.Кребаева блестяще освоили предложенный балетмейстером стиль исполнения. Их пластика была так органична и гармонична, что воспринималась как что-то очень непринужденное и естественное. Хотя хореография изобиловала труднейшими поддержками и противоестественными для балета движениями. Исполнителями партии Первомужчин и Первоженщин стали, в основном, самые молодые артисты балета. Пусть не все и не всегда, но с помощью балетмейстера-постановщика Гончарова им удалось оставаться выразительными в любой ипостаси. Возможности балетной труппы были использованы максимально.

Балет «Адам» поставлен балетмейстером Гончаровым на музыку К.Шильдебаева. Либретто к балету написано поэтом Д.Накиповым по мотивам своего одноименного романа. Особенность и ценность постановки заключается в том, что он создан в содружестве ищущих творческих личностей как внебюджетная работа театра с привлечением учащихся старших курсов хореографического училища.

В современной философии Янь и Инь — высшие архетипы, одна из основных концепций древнекитайской философии: Янь — белое, мужское, внешнее, небесное, доброе; Инь — чёрное, женское, внутреннее, земное, злое. В «Книге перемен» («И цзин») янь и инь служили для выражения светлого и тёмного, твёрдого и мягкого, мужского и женского начал в природе. В процессе развития китайской философии янь и инь все более символизировали взаимодействие крайних противоположностей: света и тьмы, дня и ночи, солнца и луны, неба и земли, жары и холода, положительного и отрицательного и т.д. Исключительно абстрактное значение инь-ян получили в спекулятивных схемах неоконфуцианства, особенно в учении о «ли». Открытый в Китае несколько тысячелетий назад, этот принцип первоначально базировался на физическом мышлении. Однако по мере развития он стал более метафизическим понятием.

Музыка балета необычайно выразительна и многослойна. Слышится микс тюркских мелодий с шаманскими мотивами, древнеалтайское горловое пение перемежается с кобызовыми мелодиями.

В основе балета история сотворения человечества через призму соединения двух начал «Янь» и «Инь», в интерпретации поэта Д.Накипова. Два главных персонажа: Адам – сын Солнца и Серебряная дева – дочь луны, подчиняясь зову природы и свету любви, дают начало новой жизни, сотворив Человека Любви, который станет их продолжением на Земле. Но вначале этой вечной истории действие начинают два начала, темное «Инь» - Матриарх и светлое «Янь» - Патриарх. Именно они поднимают возмущение против соединившихся влюбленных, осознавая, что против существовавшей власти Хаоса восстает дух Гармонии двух великих начал. Смерть Адама трактуется либреттистом как плата за предательство людей.

Хореографический стиль постановки можно назвать авангардным, здесь хаотично перемежены танец классический и современная пластика. В танцах символических образов «Серебряное свечение луны» и «Золото Солнца» простые бытовые движения трактуются как символические заклинания, в них ощущается первобытная сущность. Дуэты Адама и дочери Луны полны страсти и любви, ощущается легкий эротический подтекст. Их танец балетмейстер строит на основе движений

классического танца с разнообразными, труднейшими поддержками на полу и переходами в невероятные позы. Эффектными были сцены появления мужского начала под ударные инструменты, в их на самом деле простых движениях и ходах балетмейстеру удалось передать таинство ритуала, его первобытную страсть и агрессию.

Восприятию таинственной древней истории помогает продуманная лаконичная сценография и костюмы, выполненные Г.Табановой и Т.Есалиевой. Взяв на вооружение основные узнаваемые знаки и символы, сценографу удается заставить их действовать, помогая развитию балетного повествования. Возвышение в глубине сцены снабжается двигающимися раздвижными ширмами с древними наскальными изображениями, которые подсвечиваются в нужный момент. Открытое пространство между возвышением и кулисами сценограф драпирует тканью, это берег реки, где во время действия прячутся дочери «Инь». Удачно обыгран знак солнцеликого существа, от которого отделяются солнце и луна, и к концу на их месте возникает всем известный знак «Инь – Янь». Не менее красочно были выполнены костюмы исполнителей. Однотонные тресы создавали иллюзию обнаженного тела, украшенного знаковыми символами, кусочками меха, светящимися кольчугами. На мужчинах головной убор из завивающихся рогов с полумасками выглядел устрашающе и загадочно. Художественная фантазия художника по костюмам нигде не нарушала общего контекста хореографии.

Исполнители главных партий Д.Сушков, О.Брындина, Ж.Тукеева и Ф.Буриев успешно освоили предложенную хореографом стилистику танца. Им удалось передать моменты сакрального действия, нигде не нарушая балетмейстерского замысла. Необычная стилистика танца в их исполнении воспринималась органично. Лишь исполнителям массовых танцев, то есть Серебряного свечения Луны и Золотого Солнца не всегда удавалось подыграть главным персонажам. Но это можно объяснить тем, что среди них были и учащиеся хореографического училища, которые пришли на помощь балетной труппе для осуществления данного замысла.

Либретто балета сценично, в нем есть метафоричность и гиперболизация, признаки действенной драматургии, как необходимый театральный конфликт и развязка. Либретто и талантливая музыка нашли свое достойное воплощение в хореографии. Этой истории балетмейстером Гончаровым найден соответствующий эквивалент в хореографии. Танцы несут определенную смысловую нагрузку, в них есть ощущаемое тюркское начало. Вместе с тем в хореографическом языке балета наблюдалась некоторая однообразность, приведшая в итоге к его элементарной нехватке. Так, в последней двенадцатой сцене все племя танцевало какой-то непонятный танец, который очень сильно напоминал эстрадные вихляния бедрами и призывные позы в женском составе. Не хватало заключительного аккорда и танцу дочери Луны.

Последнее десятилетие стали годами активных творческих поисков для балетной труппы ГАТОБа им. Абая. Продолжается работа по интенсивному возвращению в репертуар спектаклей классического наследия. Так как многие из них сегодня кажутся устаревшими – как постановочно, так и по сценографии. В них чувствуется какое-то небрежное отношение к стилистическому своеобразию классических произведений, недостаточная академичность танца, неряшливость в ансамблевых

картинах кордебалета. Нельзя не отметить некую односторонность в поисках труппы в данном направлении, так как после ремонта большая часть классики была восстановлена в той же редакции, лишь с пошивом новых костюмов и свежего декорационного оформления. Налаживание творческих контактов с признанными мастерами современной русской и западной хореографии -Юрием Григоровичем, Борисом Эйфманом, Марго Саппингтон - стало большой школой для казахской балетной труппы и способствовало тому, что репертуар театра пополнился яркими образцами русского балета и неординарными работами талантливых постановщиков.

Все же приглашение мастеров из других стран – не решение для постоянной практики театра в построении репертуарной политики. Требуются более интенсивные и конкретные работы в области расширения диапазона творческих поисков балетной труппы посредством работ своих начинающих балетмейстеров. Растить свои балетмейстерские кадры – должно стать одной из первоочередных задач всей национальной хореографии. Постановки молодых балетмейстеров В.Гончарова, Г.Туткибаевой, Д.Накиповой, Г.Адамовой и др., если и не стали открытием национального балета, зато обогатили арсенал труппы поисками в области современного танца и хореографией в стиле неоклассицизма. Ориентир труппы на создание современных одноактных балетов надо всемерно поддерживать, что позволит театру чаще представлять новые спектакли и молодым балетмейстерам реализовывать свои творческие задумки на большой сцене с профессиональными исполнителями.

Фольклор и его сценическая интерпретация в одноактном балетном спектакле «Алем»

Укеева Л.К.

преподаватель кафедры «Хореография»
Казахского Национального
Университета Искусств,
магистр искусствоведения

Казахстан, страна, развивающаяся во всех направлениях. В рамках вхождения Казахстана в число 30 наиболее развитых и конкурентоспособных стран мира, необходимо развиваться во всех аспектах. Экономический рост страны не достигнет необходимого уровня без культурного потенциала, а культурный пласт любой страны базируется в свою очередь на традициях его народа. Сохранение традиций и ее передача для последующего поколения – залог успешного развития любого государства.

Историческая традиция и экономические возможности легли в основу разработки внешнеполитических задач и играют в нем определенную и важную роль. Эти задачи были поставлены Главой государства РК - Нурсултаном Абишевичем Назарбаевым как первостепенные и нашли свое отражение во внешнеполитической концепции Казахстана.

Традиция оказалось одним из составляющих девиза председательства Казахстана в ОБСЕ (четыре «Т» — «trust» (доверие), «tradition» (традиции), «transparency» (транспарентность) и «tolerance» (толерантность).

На этих же принципах (4Т) базируется Доктрина национального единства.

Сохраняя и развивая традиции того или иного этноса, мы сохраняем ее для последующего поколения. Премьера спектакля «Алем» состоялась в рамках мероприятий, посвященных Дню столицы. Одноактный балет «Алем» является первой постановкой крупной формы в стиле современной хореографии в репертуаре коллектива «Astana Ballet».

Всего за полтора года своего существования, хореографический коллектив «Astana Ballet» успел проявить себя как многообещающая молодая труппа, в перспективе которой стоят не только задачи обогащения культуры нашей страны, но и признание мировой сцены в области культуры и искусства.

Инициатива создания хореографического коллектива «Astana Ballet» принадлежит главе государства РК Нурсултану Абишевичу Назарбаеву[1]. Основная задача коллектива - создание репертуара, соответствующего мировым стандартам, но с особенностями национального колорита.

Руководитель проекта Министр культуры РК Арыстанбек Мухамедиулы отмечает, что нам необходимо, чтобы наши традиционные казахские танцы были в другом обрамлении и ином восприятии. Министр культуры также отметил, что этот коллектив показывает имидж и достижение больших высот искусства Казахстана на мировом уровне.

Руководство государственного театра «Astana Ballet» отмечает, что коллектив ставит перед собой амбициозные задачи - это показ национального хореографического искусства Казахстана в мировом сообществе. За небольшой отрезок времени коллектив «Astana Ballet» успел завоевать сердца зрителей не только Казахстана, но и зарубежных ценителей казахстанского искусства.

Коллектив «Astana Ballet» делает большой уклон в сторону развития и сохранения национальной идентичности и традиций казахского народа.

С истечением времени потребности зрителя растут и умение реагировать на них соответствующим образом задача не из легких. Народный фольклор интересен узкому кругу зрителей, чья работа связана с этим направлением, а создание удачного синтеза народного танца с лексикой современной хореографии уже будет чем-то новым и неординарным для зрителя, который ждет новых впечатлений и эмоций. Необходимо отметить, что у каждой постановки существует свой зритель. Умение сориентировать и подкорректировать режиссерскую мысль под требования сегодняшнего зрителя, чтобы она была интересна не только узкому кругу любителей и ценителей высокого искусства, но и вместе с тем вызывал неподдельный интерес у зрителя, который возможно в первый раз посетил такого рода концертный вечер - одна из главных задач постановщика. На наш взгляд, при создании балетного полотна, известный российский балетмейстер Никита Дмитриевский с данной задачей справился целиком и полностью[2]. Полное соответствие музыкального материала с художественно-лексическим воплощением балетмейстера, световая гамма костюмов исполнителей, грамотно выстроенный свет и использование технологии 3D Mapping (проекция) вместо больших, занимающих много пространства декораций - все это позволило переступить невидимую грань между реальностью и фантазией, что и помогло зрителю максимально ближе перенестись в эпоху повествования хореографического рассказа.

В истории казахстанского балетного искусства, как и в любом искусстве другой страны, к сожалению, имели место быть не совсем удачные постановки, воплощенные иностранными авторами, где встречались несоответствие музыкального материала с хореографией, расплывчатое либретто, разрозненность некоторых деталей спектакля, что возникает от недостаточного знания быта и традиций казахского народа.

В нашем же случае, мы видим совсем иное, и в этом конечно нам остается поблагодарить тех людей, которые зачастую остаются за кадром. Либретто к балету написал известный поэт, кинорежиссер, сценарист, заслуженный деятель РК, член Союза писателей Казахстана, член Союза кинематографистов Казахстана - Бахыт Кайырбеков. В основе сюжета лежит история рождения красоты и мира, обретения душой тела, ее испытания, искушения, отягощаемая разными сторонами света и тьмы[2]. В итоге она идет к восходу солнца, символизируя собой рождения нового человека. Необходимо также отметить, трудоемкую работу педагогов-репетиторов и режиссеров-постановщиков коллектива «Astana Ballet», которые оставаясь в тени (Алишева А., Тати А., Умбеткулова З., Астанкова З., Авахри М.) решают, возможно, одну из самых главных и ответственных задач, которая падает на их плечи – это соответствие замыслов молодых отечественных и зарубежных балетмейстеров давно укрепившимся канонам менталитета Казахстана.

Композиторами, воплотившим основу музыкального материала спектакля, являются талантливые российские композиторы Булат Гафаров и Арманд Амар. Использование народных инструментов, в том числе ударных инструментов в удачной современной обработке насытили и одухотворили картину всего балетного спектакля. Также композиторами умело была использована фортепианная музыка, она совсем не шла вразрез построения всего спектакля, а внесла некую чистоту и прозрачность общей картине. Из вышесказанного наблюдается, что спектакль создавался в тесном содружестве его авторов. Балетмейстер Никита Дмитриевский, композиторы Булат Гафаров и Арманд Амар, автор либретто Бахыт Кайырбеков, сценограф Леонид Басин, художник по костюмам Ася Соловьева, художник-орнаменталист Светлана Иванова и отечественные хореографы в лице Алишевой А., Тати А., Авахри М., Умбеткуловой З., Астанковой З. проделали огромную работу. Никита Дмитриевский отмечает, что достигнутый результат это - прежде всего плод коллективной работы, где каждый прислушивался к мнению остальных его создателей[2]. Поистине данное высказывание находит себе оправданное подтверждение, т.к. шедевр создавался в тесном творческом союзе известных деятелей культуры РК и РФ.

Одноактный спектакль «Алем» было бы ошибочно отнести только к казахскому народу, корни его ведут куда глубже. Это - прежде всего философская мысль о создании и сотворении мира всей тюркоязычной общности.

В сюжетной канве всего спектакля таится глубокая мысль о сотворения всего мироздания. Прослеживаются несколько параллельных линий в прочтении всего спектакля. Тюрки свое историческое начало берут от язычества и шаманизма, в спектакле они нашли свое оправданное решение. Исполнительницы были одеты в костюмы, напоминающие одежду древних шаманов, были также обыграны инструменты (барабаны) в руках исполнителей. Использование мультимедийных

технологий дало перспективу развития сюжетной линии всего спектакля и обогатило балет новыми приемами передачи идеи балетмейстера. В середине спектакля на экране было показано огромное дерево, символизирующее «Древо жизни» которое и дает начало новой жизни. При всем этом постановщик спектакля не увлекся лишь интерактивными приемами передачи, а также со вкусом использовал традиционный атрибут - большое полотно, движение которого в дальнейшем символизировало переход человека от одной жизни в другую. В концепции спектакля после смерти человек вступает в другую жизнь. Ведь девушка до замужества является продолжателем своего рода, а после замужества «*умирая*» в своем роду, идет продолжать род своего избранника.

В традиционной культуре казахов этому свидетельствует печальная песня «*Сыңсу*», когда невеста прощается со своей семьей, со своим родом. Данное явление нашло свое отражение в спектакле «*Алем*», когда после перехода из юношеского возраста наша героиня предстала перед нами уже в убранстве невесты – Саукеле. Женщина является продолжателем всего человеческого рода на земле. Героиня предстает перед нами в двух образах:

- как *невеста*;

- как *богиня плодородия - Умай*.

Все моменты спектакля были решены со вкусом и большим смыслом. Грамотно выстроенный сюжет, последовательность хореографических картин, серьезный музыкальный материал, со вкусом подобранные костюмы и декорации, исполнение хореографии на высоком техническом уровне – все это гармонично слилось воедино и помогло создать нечто неповторимое и прекрасное...

Необходимо отметить творческое направление коллектива – молодой женский коллектив, с большими перспективами на будущее. Коллектив «*Astana Ballet*» развивающаяся балетная труппа, главной концепцией которой является сохранение и пропаганда классических традиций и гармоничный синтез классической и современной хореографии с фольклором. В состав коллектива вошли выпускницы Алматинского хореографического училища им. А.В. Селезнева, прошедшие жесткий кастинг.

В танцевальном коллективе «*Astana Ballet*» фактически нет мужчины, но его образ всегда присутствует в любом хореографическом номере труппы» - отметила Алишева Алила Турсынбаевна, художественный руководитель коллектива. Данное высказывание находит свое оправданное место, т.к. любая хореография, будь то концертный номер или одноактный спектакль, он всегда будет насыщен смыслом, обращением и уважением к мужчине.

Красивая история рождения души, ее пути с небес к земной жизни – сквозь тьму и испытания было воплощено со вкусом и ждет своих зрителей уже на мировых сценах балетного искусства. Коллектив «*Astana Ballet*» уже 27 июля 2014 года со спектаклем «*Алем*» был на гастролях в Мариинском театре, где и оставил глубокий след в сердцах поклонников хореографического искусства и открыл занавесу тайн фольклорной самобытности тюрков.

Культура казахского народа многогранна и самобытна. Для сохранения национальной идентичности нам необходимо развивать и приумножать наследие духовной культуры, которое осталось нам от предков. Немаловажную лепту в

данном направлении вносит молодой хореографический коллектив «Astana Ballet», и мы в свою очередь желаем труппе больших творческих успехов и признаний на мировой арене высокой культуры и подлинного искусства...

Литература

1. Электронный ресурс: kazakh-tv.kz/ru/view
2. Электронный ресурс: inform.kz

Түйіндеме

Мемлекеттік «Astana Ballet» би театрының бастау алуы. Бірактілі «Алем» спектаклінің туындауы, философиялық ұшқыр ой және барлық түркімілдес қоғамының дүниеге жаралуын туралы талдау жүргізілді.

Summary

About the origins of "Astana Ballet" State Dance Theatre. The analysis of the one-act ballet called "Alem", which opens up a philosophical idea of creation of the whole Turkic community world.

Хакасский танец. Сохранение и развитие народных традиций

Анукевич Н.В.

Главный балетмейстер
танцевального ансамбля «Kun suzi»
Хакасской филармонии им. В.Г. Чаптикова

В современном мире, наряду с развитием цивилизации, влиянием больших культур, у малых народов существует одна очень большая проблема. Это проблема сохранения своей самобытности, своего языка, своей культуры. Этому подвержены не только малые народы России, но и всего мира (индейцы северной Америки, австралийские аборигены, народы Сибири, крайнего Севера и др...). Основу культуры каждого народа составляет, прежде всего, наличие своего языка, религиозных воззрений, музыкального и устного фольклора, традиционного костюма, народного танца. Отсутствие хотя бы одного элемента из этого списка неудержимо ведёт к постепенной фальсификации и исчезновению данной культуры. Происходит ассимиляция малых народов. Мы должны сохранить разнообразие и разноцветье культур, где малые народы порой являются самыми крупными жемчужинами мировой культуры.

Хакасы – тюркский народ России, численностью 80300 человек, проживающий в Южной Сибири на левобережье Хакасско - Минусинской котловины, у подножья Саянских гор. Высокоразвитое скотоводство давало основные продукты питания, материал для изготовления одежды, жилища, домашней утвари и обусловило их

этническое лицо, образ жизни, материальную и духовную культуру, мировоззрение в целом.

Танец с древнейших времён является неотъемлемой частью народных обрядов, игр и празднеств. У малочисленных народов Сибири, Севера танец сохраняется в народных представлениях, развивается в профессиональном искусстве. Танец варьируется от примитива до высокого профессионализма.

В России велик процент собственно национального и интернационального, то есть того, что является вечными ценностями мирового масштаба. Хакасский народный танец, не должен померкнуть в диалоге с другими национальными культурами. Поэтому, сейчас он является предметом тщательного научного исследования и художественного переосмысления.

На протяжении веков танец является одним из главных способов самовыражения и отражения личного восприятия окружающего мира, ведь на языке танца можно выразить любые эмоции, желания и мечты. В особенности стоит отметить, что танец, к тому же, является языком общения среди молодежи.

Танец сопровождал: человека всегда. В разные эпохи он являлся частью культуры, религии и воспитания, становился профессией, терапией, развлечением, спортом и искусством.

Хакасский танец отражает культуру, мировоззрение, традиции и обычаи народа. Хакасы в танце огромное значение предают народным верованиям. Появление обрядовых танцев у тюрков непосредственно связано с народными обрядами. Наблюдения над животным миром, при охоте или занятиями животноводством тоже отражаются в национальных танцах. Существуют танцы на темы труда, собирательства. Часто они являются жанровыми зарисовками тех или иных исторических событий.

В хакасских народных танцах в ответ на «вызов» продемонстрировать силу, ловкость, удаль, танцор выходит за пределы устойчивых танцевальных форм, используя свободную импровизацию (танец хакасского шамана). Импровизация в народном танце проявляется также и в соревновании (хакасская борьба курес, хакасская соревновательная игра «догони девушку» и др.).

Многие хакасские танцы исполняются под аккомпанемент народных инструментов в сопровождении народного вокала. А, иногда, под ритмы тюрков, в основном это обрядовые танцы. В некоторых танцах используются бытовые предметы и аксессуары (пиалы, платки, плети).

Костюмы являются обязательным атрибутом народных танцев. В центре хакасского костюма много солярных символов, в нем отражены идея бесконечности пространства и времени, дана графическая символика диалектики мироздания, символика чисел, геометрические и растительные формы, цвета, чередование стихий, символика природных образов, верования. Все эти элементы происходят из глубокой древности, их можно обнаружить на замечательных памятниках истории на территории Южной Сибири. Так же традиционная хакасская одежда богата разнообразием форм, отделкой и вышивкой. Это один из красивейших костюмов мира и отличается национальным своеобразием.

Для каждой темы хакасского танца подбирается свой костюм. Так для праздничных танцев характерны яркие, красочные, насыщенные тона. А еще

костюм оказывает огромное влияние на характер исполнения: так, например, танец «наездницы», где в основе легкий, резвый с частыми прыжками ход. Танцовщицам полагается укороченный вариант платья, не прикрывающий ступни ног. Это и создает необходимую атмосферу, которая передает колорит и настроение постановки. Хакасский танец соединяет в себе пластичность, особую координацию движений, различные ритмические приёмы соотношения движения с музыкой. Дети учатся двигаться ритмично, общению друг с другом в движении.

Когда говорят о хакасском национальном танце, то считают, что именно как танцы, они появились в 50-ых годах двадцатого столетия. Считается, что до тех пор танцев у минусинских и кызыльских татар, в дальнейшем – хакасов, не было. Слаборазвитая хореографическая культура хакасов имела лишь свои отдельные своеобразные движения. Это проявлялось в плясках шаманов (камлание), а также в обрядах – в свадебном и после удачной охоты. Так принято считать.

Но мы считаем, что культура танца у хакасов существовала с древних времен, другое дело, что она утеряна, никем не зафиксирована, не записана и, на каком – то этапе истории хакасского народа её утратили. Всё дело в том, что, прежде всего, нам нужно разобраться, что из себя представляли хакасы как этнос, как народ. Разделение по родам и по месту проживания наложило свой отпечаток на обряды и традиции того и иного рода, конечно же, это повлияло и на характер и самобытность движений. Существует мнение, что как таковой хореографической культуры до прихода советской власти не было, и сама история народа передавалась из поколения в поколение в фольклорно – народных сказаниях и песнях, но уже тогда, существовали такие понятия, как «пӧлбек» (медленно двигаться) и «телбек» (быстро кружиться). Откуда – то же эти понятия дошли до нас? Значит всё – же, какой - то танец у хакасов существовал.

А как же сведения путешественников, дающих описание музыки во время пиршеств, причем они упоминают танцевальную, вокальную и инструментальную музыку, подчеркивая, что музыкальное искусство у богатых ханов было в почете. Сопоставив все сохранившиеся немногочисленные сведения, можно заметить, что музыкальное искусство хакасов существовало с давних пор, что оно было вокальным и инструментальным, что оно было почетным. Сопровождало обряды, моления, празднества, что пение и пляски «увеселяли» пиры, а песни охотников не привалях сопутствовали удачной охоте. И хотя путешественники пользовались лишь методом непосредственного наблюдения и описания увиденного (хотя этих данных о музыкальном народном творчестве очень мало), но вместе с тем, это – ценнейшие для науки сведения.

Перелистав и перечитав многие сохранившиеся источники, связанные с культурой республики Хакасия, опираясь на взятую из них информацию. Можно сказать, что частично восстанавливаются хотя бы основные, представления характерных этнических движений, указывающие на существование национального танца, присущие именно данному народу. На основе всего этого, можно предположить, что когда – то хакасский танец в своем первоначальном виде начинался, именно с этого, выглядел примерно так.

Определяющей характеристикой религиозных представлений хакасов была идея о целостности вселенной. Не существовало противопоставлений «человек — природа», они рассматривались как единое, неразрывное целое. Весь мир воспринимался как живой, населенный видимыми и невидимыми существами, наделенный собственным разумом. Человек в этом мире рассматривался одной из равноправных форм жизни, не выше и не ниже других. Хакасы благоговейно относились к природе, поклоняясь священным горам, деревьям, распространяя на весь окружающий мир «золотое правило морали» (Например, нельзя шуметь в лесу, т.к. ему нужна тишина, рубить дерево ночью, т.к. оно спит, переходить без разрешения ручей или речку...). Считалось, что любое нарушение человеком гармонии, равновесия в целостном мире неизбежно влечет за собой наказание в виде потери урожая, неудач на охоте, болезней, несчастий в семье, физической смерти и, что самое худшее, — смерти души через вымирание рода. Все зависело от тяжести преступления. Вселенная вознаграждает за добрые дела, наказывает за дурные поступки и мысли. Будучи единой, Вселенная делилась по вертикали на три мира. Верхний мир — Великое Небо (Хан-Тигир), населенный богами, главной характеристикой которых являлся свет. Нижний мир — царство умерших человеческих душ, а также обиталище всех, кто живет ниже уровня земли (насекомые, рыбы, некоторые животные). Здесь правила подземные божества. Общей характеристикой Нижнего мира являлся тусклый свет. Средний мир — солнечный мир, населенный людьми, которых окружают духи — хозяева местностей и природных явлений. Связи между мирами осуществлялись при помощи шаманов.

Кем же считают себя сами хакасы? До принятия мировых религий - ислама, христианства и буддизма, тюрки имели древнюю оригинальную религию тенгрианство. Это было порождено обожествлением природы и почитанием духов предков. Тюрки поклонялись предметам и явлениям окружающего мира, бережно относились к степям, лугам, горам, рекам, озерам, то есть к природе в целом, как носящей божественный отпечаток. Тэнгри поклонялись, поднимая руки вверх, и клали земные поклоны, чтобы Тэнгри дал хороший ум, разум, здоровье, помогал в справедливом деле в борьбе против врагов; другого не просили. И Тэнгри оказывал помощь тем, кто его почитал и сам был активным. Тэнгри являлся Богом Неба и был главным в мире. Прибавлением к его имени титула “хан” старались подчеркнуть его величие.

Распространённым представлением в сибирском шаманизме является представление о трёх мирах: верхнем (небесном), среднем (земном) и нижнем (подземном). Шаман — человек, который, благодаря небесному избранию, способен посредством Мирового Дерева перемещаться между мирами для достижения практических целей: исцеления больного, предсказания, вызывание дождя и т. д.

Интересно, что даже образная структура хакасского костюма наводит на мысль, что человек в костюме в комплексе со всем декором являет отношение к этому целостному мирозданию. Он является символом картины трехступенчатого мира.

Народный костюм хакасов представляет собой исторически сложившийся комплекс, впитавший за долгое время своего развития различные моды предшественников. Одежду хакасов (кип – азах – одежда, что означает жилище для

души) можно рассматривать с трех сторон: она была неразрывно связана с практической деятельностью, с их эстетическими потребностями и религиозными верованиями. Практической деятельности (занимались скотоводством, вели кочевой образ жизни, езда верхом на коне – повседневная жизнь, поэтому одежда свободная, широкая, удобная). Эстетическими потребностями (окружающая среда – природа, ее гармония и красота повлияли на эстетическую культуру хакасов, отсюда стремление украшать свою одежду при помощи бисера, вышивки, бахромы, меха, пуговиц, кораллов, раковин, тесьмы и декоративных строчек. Религиозных верований. Каждое изделие – это, во-первых, результат многолетней кропотливой работы, показатель мастерства и материального благосостояния семьи, во-вторых, реликвия семьи, которое передавалось из поколения в поколение.

«Жилище для души» защищали от злых духов своеобразными оберегами. Строчки – это линии и границы, ограждающие людей от злых духов. Строчки присутствуют по краям всех деталей одежды: воротник, рукава, низ изделия. Цветные полосы (тесьма, лента) на сигедек – очищают душу.

Мерлушки на подоле шубы – притяжение богатства, скота.

Вышивка цветами – привлечение души предков к помощи.

Кисти на спинке шубы – корни предков.

Головные уборы и украшения – оберег головы, связь с космосом.

Пого (национальное украшение) – оберег для души и сердца.

Застежка – запах для мужчин и женщин направо.

Удлиненный низ спинки на платье – оберег от Сатаны.

Большие воротники застежка на петлю – пуговицу (Марха) – притяжение счастья.

Воротник и пуговицы – хранители души и счастья.

При продаже и в случае смерти человека, одежды эти детали одежды нужно было отпороть, чтобы не ушло счастье, и сохранилась душа. Женщина не должна появляться на людях с расстегнутым воротником (с распахнутой душой).

Шаманизм сохраняется во всех бытовых традициях и праздничных обрядах, например:

- шаманы (камы) занимались лечением и возглавляли общественные моления – тайых;
- на территории Хакасии насчитывается около 200 родовых культовых мест, где совершались жертвоприношения (белого барашка с черной головой) верховному духу неба, духам гор, рек и др. Они обозначались каменной стелой, алтарём или насыпанной каменной грудой (обаа), рядом с которыми устанавливали берёзки и привязывали красно-бело-синие ленточки-чалама;
- как национальная святыня Хакасами почитается Борус - пятиглавая вершина на Западных Саянах;
- поклонялись также домашнему очагу, семейным фетишам (тёс'ям);
- с 1991 стал отмечаться новый праздник - Ада-Хоорай, основанный на древних ритуалах и посвящённый памяти предков. Он проводится, как правило, на старых культовых местах. Во время моления после каждого ритуального обхода алтаря все опускаются на колени (мужчины - на правое, женщины - на левое) и троекратно припадают лицом к земле по направлению к восходу солнца.

Сохранение народных традиций, культуры коренного народа занимает особое место в становлении хакасского танца уникальным среди других. Народные традиции являются неисчерпаемым источником, именно они служат основой национального колорита. Эти факторы формируют ту самую историческую картину, национальные отличительные особенности хакасов. Помогают воссоздать атмосферу которая отражает народную мудрость, нравственные устои, духовное богатство.

Традиции и обычаи хакасов, которые прочно вошли в танцевальную культуру:

Хакасские женщины в глаза мужчинам долго не смотрели, считалось, что у мужчины дух сильнее, и он может украсть душу женщины. Замужние женщины носили платок, волосы заплетали в 2 косы и внизу скрепляли их вместе. С непокрытой головой ходить запрещалось. Руки выше головы при мужчинах не поднимали, нижних штанов из-под платья не показывали. Поверх широкого платья носили жилет(сигедек) на него по праздникам надевали женское нагрудное украшение «пого», довольно тяжелое, считалось, что оно защищает грудь женщины от дурного глаза. Отсюда и женский танец – сдержанный, спокойный, даже медленный. В повседневной пластике женщины избегали резких и угловатых движений. Все стремилось к форме круга – как считалось самой правильной форме. Этот стиль получил название «пöльбек».

Молодые девушки носили множество очень мелких косичек, их число могло достигать 60-70 штук. Об этом поется в народных песнях, девочкам и девушкам не запрещалось ходить с открытой головой. Они носили платья без жилетов, по праздникам украшали косички монетами и бисерными снизками. Все с детства хорошо скакали на лошадях, отсюда и девичьи танцы- очень подвижные, динамичные. Молодежные, быстрые напористые танцы объединяются под общим названием «телбек» -быстро, крутиться.

Когда взрослые собирались за праздничным столом, то мужчины сидели отдельно от женщин, а дети вообще подальше от взрослых. В традиционных танцах этот обычай нашёл своё отражение: Существуют танцы, которые исполняют только мужчины, или только женщины. Дети не вмешивались во взрослые дела и не праздновали вместе с ними. В хакасском языке нет аналогов словам спасибо и пожалуйста. По- традиции считалось, что гостя надо обязательно накормить, не ожидая благодарности за еду. Поэтому за еду не благодарили.

Мужчины не кланялись, они считались равными богам, и данная особенность отражается в сценических поклонах. Склоненная голова считалась слабостью. Хакасам запрещалось опираться на руки и локти, когда сидели. Держали спину прямо. Все были хорошие охотники с детства, отличные наездники. В седле сидели свободно (пешком даже в туалет не ходили).

Обувь носили без каблуков, считалось, что протыкать землю нельзя – она мать! В ладоши не хлопали, считалось, что издавать резкие звуки – привлечь духов, а с ними мог управляться только шаман. Поэтому только шаман имел тюр – шумовой, ударный инструмент. Камлания шаманов носили ярко выраженный театральный характер. Это было целое драматическое представление, в котором шаман был главным действующим лицом. Входя в транс, шаман должен был отправиться в

путешествие по иным мирам, чтобы найти душу больного и вернуть её человеку. Постановки на эту тему очень часто встречаются в хакасских коллективах.

Повседневную одежду шили из ситца (платья, рубаха), а праздничную из шелка. Ткани и аксессуары выбирали ярких цветов, считалось, что плохой глаз останется на одежде, не тронет человека. Орнаменты начинались и заканчивались в одной и той же точке (выкладывались цветочные рисунки, затем заполнялись цветными нитями внутри). Если такой орнамент распустить, то получится круг, он же оберег, что бы злые духи не приставали. Обязательно выкладывалась красная дорожка (чек), цвет крови – дополнительно оберегал человека.

Хакасы украшали себя серебром. Очень уважали этот металл. Он считался чистым. Золото использовали в украшении лошадиной упряжи.

Хакасы всегда жили в единении с природой, уважали её законы. В обрядах традиционно «кормили» духов Огня, Тайги, Неба, Гор, и соблюдали правила: вечером нельзя было кричать и громко смеяться; И в горах нельзя; В лесу нельзя баловаться, играть, шуметь... О взаимосвязи природы и человека есть множество кип чоох. (маленький рассказ)

Огонь считался в юрте частицей солнца. Очагу, находящемуся в центре юрты, придавалась округлая форма, напоминающая солнечный диск. Огонь-очаг всячески сберегался и содержался в чистоте, нерадивое отношение к нему могло привести к тому, что он сердился и "уходил" из юрты. В огонь нельзя плевать, бросать грязь или нечистоты. Нельзя наступать на очаг и сыпать в него соль, горькие и ядовитые вещи. Нельзя было ранить огонь ножом или другими острыми предметами. Нельзя было передать огонь чужакам, а также выносить его из юрты после захода солнца. Вместе с огнем могло уйти счастье и достаток семьи. Все родичи находились под покровительством очага. Если в дом приходила невеста, то она должна была принести жертву очагу, чтобы стать для него своей. Хозяйка дома подавала невестке ковш с расплавленным жиром, чтобы та пролила его на огонь, исполнив тем самым жертвоприношение. Жертву огню приносят, бросая в него кусочки жира.

Старинная хакасская свадьба богата множеством обрядов, сопровождаемых песнями.

Продолжалась свадьба несколько дней. Огромную роль играли родня, сваты, свахи и другие лица. Одним из старых обычаев был насильственный увоз (карамчение) девушки из родительского дома. Существенную роль играл

торг о калыме (выкупе) за невесту. В обрядовых песнях поётся о бесправном положении девушки в выборе суженого. Даже если невеста с охотой шла за жениха, все же, по традиции, чтобы не обидеть родителей, она должна была проливать прощальные слёзы. Свадебные песни дают яркое представление о семейном укладе старинной патриархальной семьи хакаса -

кочевника, где даже конь ценился выше девушки. И древние и более новые песни хакаса - кочевника воспевают коня. Конь мчится, как ветер, по коню даже богатырь получает кличку «ездящий на таком-то (масть) коне».

В танцах часто используют пиалы, из которых окуривают жилища ирбен – травой (освещают, на современном языке можно сказать, что дезинфицируют) или делают сек-сек (обрызгивают - задабривание богов, кормление) айраном. Окуривание применялось в том случае, если злые духи проникали в дом или мучили болезнью человека. Разжигался можжевельник или другая степная трава и дымом окуривали

жилище или больного. Злые духи не могли сопротивляться живительному огню и дыму, и вынуждены были покидать дом. Освящение ирбен травой: выполняют по кругу по часовой стрелке, нечетное количества кругов (чаще 1 или 3). Сек сек выполняет самый старейший человек, обычно на четыре стороны, двигаясь по кругу.

Считалось, что в юрте живет дух – дух порога, дверей, дома. Он охраняет жилище от злых духов, враждебных сил, в том числе и потусторонних. У входа в дом всегда держали веник метёлкой вверх. Злые духи его боялись. Если порог чистый, то злые духи бессильны, но если порог грязен, то они беспрепятственно проникают в дом. Чтобы не обидеть этого духа, нельзя было сидеть или наступать на порог, его надо было перешагивать. Если человек входя, наступал на порог, его били веником, чтобы отпугнуть злых духов. Поэтому тюрки никогда не здороваются или передают вещи через порог. Раз в год в честь духа порога устраивался домашний праздник, на который приглашались сородичи. В этот день юрта и ее порог украшались лучшими коврами, порог натирался бараньим салом до блеска, а в честь гостей забивалось жертвенное животное.

Каждый хакасский род (фамилия) имеет свой родовой знак, родовое пого, кольцо, священное место, можно представить, что все это разнообразие можно использовать в танце.

Все эти традиции отражают жизненный опыт хакасского народа, и являются ярким выражением художественно-исторической памяти нации, то есть фольклором. Благодаря переносу их сюжетов на хореографические постановки, традиции продолжают жить в этом качестве, которое может способствовать культурному «выживанию» человека.

Литература

1. Перевод П.А. Троякова «Мифы и легенды Хакасии», хакасское книжное изд-во 2007г.
2. Н.Ф. Катанов «Земля священная» Абакан, 2007 г.
3. Н.А. Олофинский «Танцы народов Красноярского края» Красноярское книжное изд-во 1959г.
4. Бутанаев В.Я. Об этногенетических связях хакасов с енисейскими кыргызами (по материалам хакасского исторического фольклора). // Этногенез и этническая история тюркоязычных народов Сибири и сопредельных территорий. Омск, 1979.
5. Бутанаев В.Я. Этническая история хакасов XVII-XIX вв. // Материалы к серии «Народы Советского Союза». Вып. 3. Хакасы. М., 1990.
6. Кызласов Л.Р. Как нам себя называть?
7. Бутанаев В.Я. Об этническом имени хакасов в эпоху позднего средневековья. // Археология и этнография Южной Сибири. Барнаул, 1984.
8. Яковлев Е.К. Этнографический обзор инородческого населения долины Южного Енисея. Минусинск, 1900.
9. Центральный гос. архив древних актов. Ф. 199. Д. 529. Ч. 2

10. Svenska Sällskapet för Anropologi och geografi geografiska sektionens tidskrift. 1879. № 26. В. 1. Philipp Johann von Strahlenberg och hans karta ofver asien. Techning af august strindberg.
11. Кызласов Л.Р. Взаимоотношение терминов «хакас» и «кыргыз» в письменных источниках VI-XII веков. // Уч. зап. Хакасского НИИЯЛИ. Вып. 13. Абакан, 1969.
12. Казьмин Н.Н. Хакасы. Иркутск. 1925
13. Безертинов Р.Н. Тенгрианство - религия тюрков и монголов. - Набережные Челны: Аяз. - 2000.
14. Бичурин Н.Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. - М.-Л. - 1950. - Т. 1.
15. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири // АН СССР Сибирское отделение. - Новосибирск, 1988.
16. Реферат «Жилище для души» Ярикова Д., Зверева К.-Саяногорск 2007г.
17. Методическое пособие «Слово о Хакасском танце» Коков И.В. (не издана)
18. «Взаимодействие хакасской и русской национальных религиозных традиций с начала XVIII в. по 1917 год» Пеневич С. В., Новосибирск, 1999
19. Будни и праздники тюрков Хонгорая/ В.Я. Бутанаев – Абакан; ООО «Журналист» 2014
20. Энциклопедия Республики Хакасия, I том, Красноярск: Поликолор, 2007
21. «Алтын-Арыг». Хакасский героический эпос. – Наука. Главная редакция восточной литературы. 1988

Summary

The article deals with the problems of preservation of Khakasiya folk dance. It studies national traditions and rituals

К вопросу проблемы национального балета в ГАТОБ им. Абая

Нуржанкызы О.

магистрант 2 курса
КазНАИ им. Т. Жургенова

Изучая страницы истории Государственного академического театра оперы и балета имени Абая, мы видим значительную разницу в том, что с момента открытия, в период советского союза на сцене было поставлено больше национальных спектаклей, чем после обретения независимости Казахстана. Приведем примеры национальных балетов.

Первым казахским балетом является «Қалқаман и Мамыр» в трех действиях с прологом, поставленный в 1938 году балетмейстером Л. Жуковым на музыку В. Великанова по народной поэме. Либретто написал М. Ауэзов. Первые исполнители главных ролей: Мамыр – Ш. Жиенкулова, Б. Сайфутдинова. Қалқаман – Г. Исмаилов, Л. Жуков.

Ш.Жиенкулова танцевала в ичигах, прежде всего она показала себя как актриса, вдохновенно исполнившая роль влюбленной и искренней девушки. Так как это был первый национальный балет спектакль произвел фурор, поразили действенные танцевальные сцены, был показан социально-бытовой оттенок, музыка была красочна и выразительна, местами. Касательно танцевальной части, Л.Жуков как классический хореограф не смог сделать балет национально-колоритным. Здесь кроется две причины:

- незнание специфики национального искусства,
- артисты, которые танцевали исключительно народные танцы, исполнявшие концертные номера и не танцевавшие балет.

Балет «Қалқаман и Мамыр» - это первая попытка создания национального спектакля. «Балет не завоевал зрителя. В сезоне 1938 г. он прошел 10 раз, а в сезоне 1939 г. после трех представлений был снят с репертуара и больше уже никогда не возобновлялся.» [1, с.64]

Второй национальный балет «Көктем» в трех действиях, был поставлен в 1940 году балетмейстером А.Чекрыгиным на музыку И.Надирова. Спектакль о колхозном строительстве Казахстана. Первые исполнители главных ролей: Айдар: Ю.Ковалев, Дариға – Н.Тапалова.

В балете выражена лирико-драматическая линия, хорошо продуманы образы, в заключительной части красочная интернациональная сюита. Завершение спектакля было на должном уровне. В балете было много интересных моментов. В этом спектакле была та же проблема как и в «Қалқаман и Мамыр» отсутствовал синтез классического и казахского танца. В этом балете стоит отметить достоинства исполнителей. Н.Тапалова - прима-балерина вдохновенно исполнила роль Дариги, показала две грани героини застенчиво-скромной и непринужденно озорной девушки. Ю.Ковалев – танцовщик с профессиональным балетным образованием прибывшим из Ленинграда, убедил зрителя своей техникой исполнения и выразительной музыкальностью. За два сезона спектакль прошел 11 раз.

Третий балет И.Надирова и Е.Манаева «Казахская танцевальная сюита», постановка Г.Березовой поставленный в 1943 году. Этот балет прошел всего один раз. Солисты: Н.Тапалова, А.Бекбасынов. К сожалению, информация о балете отсутствует.

Четвертый балет В.Великанова «Қамбар и Назым» в трех действиях поставленный в 1950 году М.Моисеевым и К.Джандарбековым. После сдачи генеральной репетиции спектакль произвел лучшие впечатления. Многого обещала выразительная музыка, хореографическая слаженность, интересная пластика, но единственный недостаток не давший балету долгую жизнь в театре, это - сценарий балета, который Моисеев изменил. «Камбар-батыр» одно из оригинальных произведений казахского героического эпоса. Эпос состоит как бы из двух частей, содержит две цели. Первая — показать роль богатыря в мирной жизни, его честный

труд для народа, вторая — защищать народ от иноземных захватчиков. Главной идеей Моисеев сделал любовь Қамбар к Назым. Подвиги и битвы Қамбара померкли в общей картине, где преобладали лирические дуэты. Роль Қамбара исполнил Рафхат Уразбаев - артист с хорошими данными и крепкой технической подготовкой окончивший Ленинградское хореографическое училище. Первая исполнительница Назым – Ракули Тажиева – заслуженная артистка Казахской ССР. Музыкальность и лиричность выделяли ее из всей труппы. Моисееву удалось взаимосвязать классический и казахский танец, чего не хватало хореографам первых трех спектаклей. За один сезон спектакль прошел 14 раз и больше не повторялся.

Пятый балет в трех действиях Л.Степанова «Джунгарские ворота» хореография Ю.Ковалева, либретто – К.Байсеитова и Л.Степанова поставленный в 1957 года. Первые исполнители Жайнак – А.Асылмуратов, Л.Таганов, Жамиля – Н.Викентьева, Р.Тажиева. Балет о современных событиях второй половины 20 века, где главная героиня носит отрицательный характер. По отзыву казахского балетоведа Л.Сарыновой, музыкально-хореографическая драматургия не соответствовало высшему классу, не хватало завершенности сценария. Но, не смотря на недостатки, руководство театра решило повезти этот балет на декаду культуры и литературы в Москву. Спектакль переделали, музыку дополнил Н.Тлендиев, отредактировал казахские танцы Д.Абиров. Спектакль был переименован «Дорогой дружбы». Премьера состоялась 5 июля 1958 года. Как отмечает Л.Сарынова, что и в новой постановке не хватало наполненности в драматургии, балет напоминал «Красный цветок» Р.Глиэра, сначала, действие происходило на родной земле, а затем события разворачивались в Китае. В постановке преобладали сцены смерти и убийства. Картина развивалась примитивно и было много жестов и пантомимных мизансцен. Самым удачным моментом хореографической композиции выделен танец «Волк и овцы», Д.Абиров в этом номере успешно взаимосвязал классический танец с национальным танцем. За 3 сезона спектакль прошел 23 раза.

Шестой и седьмой балеты, т.е 2 балета были поставлены в 1966 году на музыку Г. Жубановой, «Аққанат» в трех действиях Д.Абирова и «Хиросима» в двух действиях З.Райбаева, либретто и сценарий -А.Мамбетова. Эти два балета были объединены легендой о белой птице, о борьбе добра и зла. Балет «Аққанат» о молодежи – крестьянах, о любви Асана к Аққанат, где разлучает влюбленных природный катаклизм. «Г.Жубанова заключила всю музыку балета в оправу художественной завершенности, создающей целостный образ национального произведения.» [1, с. 124]. Самыми удачными эпизодами были дуэт главных героев и танцевальные вариации. В некоторых местах хореография не соответствовала с музыкальной драматургией. Синтез классического и национального танца в хореографическом плане был недостаточно достигнут для идеи спектакля. Первые солисты этого балета Аққанат – Ф.Ултанбаева, Асан – А.Асылмуратов. Балет прошел 16 раз за 4 сезона.

Спектакль «Хиросима» посвящен погибшим двум японским городам Хиросима и Нагасаки от американских атомных бомбардировок. К осуществлению этого балета З.Райбаев как режиссер-хореограф был уже хорошим специалистом обладающим знаниями советского хореографического искусства. Спектакль был наполнен действенной хореографией. Любая мелочь в постановке была наполнена символом и внутренним содержанием. Музыкальная драматургия с хореографией соответствовала друг другу. Балет «Хиросима» утвердил себя как лучший спектакль казахской сцены поставленный своим хореографом. Первые исполнители Тайо – А.Джалилов, Судзи – С.Кушербаева. За пять сезонов спектакль прошел 17 раз.

На следующий сезон З.Райбаеву поручают сделать переработку балета «Аққанат». Он полностью меняет редакцию этой постановки и вместе с художником И.Корогодиным придумывает выразительный балет с колоритными декорациями. В новой редакции блистали Ф.Ултанбаева, Р.Байсеитова, А.Джалилов, А.Асылмуротов, Э.Мальбеков, где раскрылись их актерские данные. «Легенда о белой птице» считался самым удачным национальным спектаклем.

Восьмой балет в трех действиях - «Қозы –Көрпеш и Баян-сұлу» был поставлен в 1971 году Д.Абировым на музыку Е.Брусилковского . Художник – Г.Исмаилова. Это казахская лиро-эпическая поэма. В ранних спектаклях Абирова, больше присутствовало пантомимо, а танцы были отдельны, как концертные номера, в этом балете хореограф делает действие исключительно хореографическое. Работа над новым спектаклем была плодотворной, сплоченная группа хореограф, композитор, художник и солисты балета работали с большим энтузиазмом в рождении нового казахского балета. У балета были большие шансы сохраниться на долгие годы, но из-за слабой драматургической линии, спектакль не остался в репертуаре театра. Первые исполнители главных ролей Қозы-Көрпеш – Р.Бапов, А.Джалилов, Баян-Сұлу – С.Кушербаева, Ф.Жулумбетова. Р.Бапов - талантливый танцовщик с хорошими данными и легким прыжком окончивший Московское хореографическое училище с отличием. Он создает роль Қозы-Көрпеша с благородным характером и доброй душой. За три сезона спектакль прошел 8 раз.

В 1976 году ставится девятый балет в двух актах «Ақсақ құлан» на музыку А.Серкебаева балетмейстером М.Тлеубаевым, либретто написал Т.Ибраев по казахской легенде воспевающую силу и бессмертие искусства. “Хореографическая лексика балета в целом была новаторской и изобретательной, драматургия - танцевальной. Но эти принципы не были проведены последовательно, и в этом состоял главный недостаток балета”. [2, с.20]. Первые исполнители Кербуга - Э.Мальбеков, Баршагуль - Р.Байсеитова, Джучи-Хан - Б.Валиев. спектакль прошел ? раз.

Десятый балет - «Фрески» в двух действиях ставит З.Райбаев в 1981 году на музыку Т.Мынбаева, по поэме О.Сулейменова «Глиняная книга». В спектакле оживают 9 фресок, по народным легендам и историческим событиям. Балет поразил

единой слаженностью музыки, хореографии и декорационного оформления. В спектакле отмечается гармоничный синтез классического и выразительных средств народного танца. Первые исполнители: Ишпак – Е.Асылгазинов, Т.Нуркалиев, Шамхат – Г.Туткибаева, М.Кадырова. Это единственный национальный балет - долгожитель, который шел в репертуаре театра 28 лет. Последнее представление прошло в сезоне 2009-2010.

Одиннадцатый балет С.Еркимбекова «Вечный огонь» в двух действиях поставленный М.Тлеубаевым в 1985 году, Либретто - Д.Накипова. Тема балета война и мир, посвященный ко дню Победы. В спектакле преобладал классический танец, национальный колорит прослеживался в танце Возлюбленной во 2 акте и в плаче матери. В 2010 году осуществилась премьера этого балета в НТОБ имени К.Байсеитовой в столице Казахстана. Начиная работу над возобновлением заслуженный деятель РК, профессор Минтай Тлеубаев, в связи с кончиной, балетмейстером выступил В.Гончаров. Первые исполнители: Мать – Р.Байсеитова, Солдат – Е.Асылгазинов.

Двенадцатый балет в двух действиях «Элия» поставленный Ж.Байдаралиным в 1978 году на музыку М.Сағатова. Спектакль повествует о героическом и сильном характере казахской девушки Алии Молдагуловой. С помощью хореографической пластики Ж.Байдаралин поднимает тему героизма, силу духа и бесстрашия.

Тринадцатый балет Ф.Жұбановой «Қарагөз» поставленный Г.Алексидзе по драматическому произведению М.Ауэзова в 1990 году, либретто - А.Мамбетова и Г.Алексидзе. Спектакль о трагической судьбе казахской девушки. По законам предков, где родители знатных семей уже с детства определяли будущего жениха или невесты. Учитывая, что балетмейстер и сценограф прибыли из Грузии, в балете не было казахского духа, как в хореографии, так и в костюмах и сценографиях.

В 2007 году ставится балет «Адам» на музыку К.Шильдебаева В.Гончаровым. В спектакле показывается зарождение современного человеческого общества. Балет получился новаторским, поисковым еще и потому, что в нем была задействована молодежь театра. Первые исполнители: О.Брындина, Ж.Тукеева, Ф.Буриев.

В 2009 году к 75-летнему юбилею в театре состоялась премьера балета «Тілеп и Сарыкыз» А.Серкебаева. Был приглашен американский балетмейстер Марго Сапингтон, либретто к балету написал Э.Розинский (США) по мотивам поэмы Несипбека Айтулы легенда о юноше Тлепе и девушке Сарыкыз. Во время постановочной работы хореограф использовал исключительно современную пластику, ближе к премьере с помощью артистов балетмейстер внедрил казахские движения рук и корпуса. По нашему мнению интересным было решение сценографии, костюмы не соответствовали казахской культуре. Первые исполнители С.Рахмедова, Д.Сушков, Ж.Тукеева, Ф.Буриев. Последний раз спектакль прошел в сезоне 2010-2011.

Подводя итоги начиная с 1938 года по 1991 год, значит в течении 53 лет было поставлено 13 национальных балетов. Значит каждые 4 года ставился один национальный балет. В период с 1991 года по сей день т.е. за 23 года в театре было поставлено 2 спектакля на национальную тематику, которые не сохранились в современном репертуаре.

В 2013 году театр отметил юбилей, 85 лет со дня открытия. Простой зритель задастся вопросом «почему на сегодняшний день в репертуаре театра нет национальных балетов?». К примеру, ко дню независимости молодые люди захотят пойти в театр надеясь увидеть спектакль в духе праздника, но к их сожалению в афише нет национальных балетов.». Постараемся найти ответ на этот вопрос.

В республиках постсоветского пространства, театры имели национальные оперы и балеты. На наш взгляд интеллегенция старалась сохранить фольклорные традиции, изучая устное творчество переносили на драматические, музыкальные произведения. Таким путем зарождались различные жанры: оперы, балеты, музыкальные драмы с выше, чтобы показать народных героев, быт, культуру, особенность. На сегодняшнее время много других развлекательных источников: кино, интернет, социальные сети, гаджеты, андроиды, айпады и т.д. Людям лень пойти в театры, музеи, когда можно не выходя из дома посмотреть тот или иной спектакль по ютубу или картины любого известного художника в гугле и прочих интернет просторах. Другой вопрос, пропаганда национальной идеи, молодое поколение должно знать своих героев. Скорей всего это надо прививать с детства, чтобы юный зритель с малых лет знал и почитал свою культуру. Это можно пропагандировать как через драматические, музыкальные спектакли также и через балет.

Каждый год академия искусств выпускает молодых креативно мыслящих режиссеров хореографов, надо организовать среди них конкурс на самый лучший национальный балет, задать тему, дать музыку и устроить кастинг. Среди десяти, а то и больше должен найтись один хореограф, у которого будет уникальная задумка, логическое сценическое решение, продуманный и правильно выстроенный сценарий.

Литература

1. Сарынова Л. Отчество. Искусство казахского балета. – Алма – Ата: Өнер, 1970. – 200 с.
2. Жумасейтова Г. Страницы казахского балета. – Астана: Елорда, 2011. – 144с.
3. Қазақстан балет әлемі. № 2-3 (15-16) сентябрь-октябрь 2013
4. Қазақстан балет әлемі. № 4 (17) ноябрь-декабрь 2013

Түйіндеме

Мақалада 1934 жылдан бастап бүгінгі күннің Абай атындағы МАОБТ-ның репертуарындағы ұлттық балеттің мәселесі көтеріледі.

Summary

The article raises the problem of the national ballet repertoire Abay National Theatre and Opera House from origins - 1934 to date – 2014.

Журнал «Қазақстан балет әлемі» - творческая инновация

Мусинова А.А.

КазНУ им. аль-Фараби
кандидат филологических наук,
старший преподаватель
кафедры печати и электронных СМИ,
г. Алматы, Казахстан

Глобализация, в частности культурная – это объективный процесс развития мирового сообщества, уклониться от которого современным государствам в принципе невозможно. Поэтому в сложившихся условиях унификации мировой культуры особенно остро звучит вопрос о необходимости сохранения своего национального «я», самобытной и уникальной культуры Казахстана.

Средствам массовой информации как самому эффективному на сегодняшний день инструменту формирования не только общественного мнения, но и культурного, духовного уровня реципиентов отводится важная роль сохранения национальной идентичности посредством воспитания у аудитории верного этико-эстетического мировосприятия и миропонимания.

А на периодике, посвященную вопросам культуры и искусства на современном этапе становления казахстанского общества в условиях нарастающих процессов глобализации, ложится двойная нагрузка. Именно эта группа периодических изданий по своей специфике призвана воспитывать и формировать тонкий эстетический вкус, стимулировать желание знакомиться не только с лучшими образцами культурного наследия, но и с современными новациями в самых разных областях культуры и искусства. Поэтому необходимость существования и развития подобной группы специализированной периодики не вызывает никаких сомнений, как несомненна сегодня актуальность задачи истинного духовного возрождения, становления и утверждения нации.

Однако действительное положение данной группы СМИ оставляет желать лучшего. На сегодняшний день лишь писатели и поэты имеют счастливую возможность настоящего профессионального общения, так как сумели отстоять, сохранить, и даже возродить в нелегкой борьбе с жесткими условиями, продиктованными временем, целый ряд своих изданий. Среди них такие корифеи, как «Жұлдыз», «Простор», «Қазақ әдебиеті», «Жалын», «Парасат»; наши современники – астанинская «Нива», «Книголюб» и т.д. Постепенно, хотя и с большими трудностями, закладывается базовая основа отраслевых изданий по культуре и искусству.

Их количество ничтожно мало, издатели постоянно испытывают трудности с выпуском и реализацией. Часто связано это с абсолютно некоммерческим подходом их создателей к своим детищам, так как в большинстве это люди, преданные науке или искусству, настоящие фанатики, энтузиасты своего дела, которые, во-первых, никогда ранее не занимались издательской деятельностью – фактически они вынуждены осваивать абсолютно новую профессию. Во-вторых, они не желают понижать поднятую ими планку на высокопрофессиональный, узкоспециализированный подход к изданию и не идут ни на какие предлагаемые им компромиссы, связанные с радикальной сменой концепции издания в угоду финансовой стабильности.

По этой причине сложно говорить, например, о существовании изданий, посвященных музыке. Если в 2007 году еще выходили многотиражка Казахской национальной консерватории им. Курмангазы «Новая музыкальная газета», ее соратница по Академии музыки в Астане многотиражная газета «Руханият», совсем новый тогда журнал «Камертон», первый номер которого увидел свет в июле 2006 года. Художники тогда обрели на короткий период роскошный журнал «SHANAR-Культура», архитекторы – «Кумбез», «Холл» и другие, кинематографисты – журнал «Киноман». Но в 2014 году вы вряд ли увидите большинство из этих изданий в киосках или интернете. До сих пор негде общаться драматическим артистам, певцам, артистам самодеятельных коллективов, фотографам, работникам музеев и многим другим.

Однако самое печальное в этой истории, что создание подобных изданий осложнено не только финансовой стороной. Фактически развалена школа критики. Развал традиций литературно-художественной критики и низведение ее до информационных сообщений в духе «что? где? когда?» духовно обеднило нас. Практически вымер жанр рецензии, уступив место поверхностным интервью, потому что рядовому читателю, действительно, мало интересна актерская или художественная «кухня» с ее терминами и анализами. При этом профессионалам подобные «разборы полетов», обмен мнениями, обмен информацией просто необходимы.

Но...в жизни всегда есть место подвигу. И в сложившейся плачевной обстановке он был совершен. Ровно пять лет назад на медийном пространстве Казахстана произошло событие, которое вряд ли привлекло внимание широкой аудитории – как читателей, так и профессионалов от журналистики. Но для представителей отечественного мира хореографии оно стало знаковым – вышел в свет первый номер специализированного отраслевого журнала «Қазақстан балет әлемі» - «Балетный мир Казахстана».

Инициаторами столь специфичного проекта стали главный редактор журнала Ляйля Аубакировна Мамбетова – педагог, балетмейстер, Почетный доктор искусствоведения Европейского университета и ее заместитель – профессор Казахской национальной академии искусств им. Т.Жургенова, кандидат искусствоведения Шанкибаева Алия Бахитжановна. Можно смело сказать, что только верность идее и энтузиазм двух профессионалов продлевают жизнь издания из года в год. При этом предпринимаются небезуспешные попытки улучшить, не

только макет, но и контент журнала, естественно, в рамках более чем скромных финансовых возможностей редакции.

Проект «Қазақстан балет әлемі» не просто специфичен – он по-настоящему смел на фоне общего состояния отечественной отраслевой прессы в сфере культуры и искусства. На стороне основателей, по мнению ветерана казахстанской хореографии, корифея педагогики Светланы Амангалиевны Наурызбаевой, были некоторые знаковые факторы: «Ситуация вокруг идеи балетного издания в некоторой мере напоминало условия рождения самого казахстанского балета, когда на родине народа, не имевшего глубоких танцевальных традиций, появился и начал развиваться до того незнакомый вид классического искусства. И тогда эта творческая инновация нашла своих сильных и талантливых сподвижников, вклад которых через десятилетия привел к тому, что казахстанский балет стал заметным явлением даже в такой балетной супердержаве, как Советский Союз». И в этом историческом контексте журнал, по мнению С. Наурызбаевой, подобный «Қазақстан балет әлемі» просто обязан был появиться, как естественный этап в развитии отечественного балета, которому необходима собственная информационная и дискуссионная площадка. И также как много лет назад в стране нашлись люди, у которых хватило таланта, стойкости и любви к своему делу, чтобы развить это важное направление в балетной жизни страны [1].

Что же было сделано за эти пять лет издания журнала? В свет вышло семнадцать номеров. Первый – в 2007 году. Да, это не ошибка. Периодичность – раз в полгода. Так получалось: как собирались деньги, так и выпускали новый номер. Так происходит и сейчас. К сожалению.

Первый вышел в знаменательный для казахстанского балетного мира год – праздновался 100-летний юбилей основателя профессиональной хореографической школы в Казахстане Александра Владимировича Селезнева, чье имя сегодня с гордостью носит Алматинское хореографическое училище (АХУ им. А.В. Селезнева) – единственное в республике.

Обложку номера украсила редкая цветная фотография Александра Селезнева в одной из ярчайших гротесковых партий Хана Гирея (балет Б.Асафьева «Бахчисарайский фонтан»). Уникальность кадра заключается в том, что в 1950-е годы о цветном изображении такого качества не приходилось и говорить. Но редакции журнала крупно повезло найти его в архиве. Личности Александра Владимировича, его творческому пути посвятили статьи А.Шанкибаева, Л. Мамбетова, Л. Енисеева, Н. Шевченко, Г. Бейсенова. В материалах был прослежен не только творческий путь и педагогический подвиг А.Селезнева. О легендарном «дяде Саше» вспоминали, как о добром и чутком человеке с большим сердцем его ученики, многие из которых были выходцами из детских домов. Они до сих пор называют его своим отцом, человеком, который подарил им профессию и путевку в жизнь.

Также в номере была освещена премьера возобновленной после шестидесятилетнего перерыва на сцене АХУ им. А.В. Селезнева постановки балета П. Гертеля «Тщетная предосторожность» и названы лауреаты 1-го Международного конкурса артистов балета, Астана-2006.

Второй номер был посвящен крупным премьерам 2007 года. Первая из них – балет Арифа Меликова «Легенда о любви» в авторской постановке народного артиста СССР Юрия Николаевича Григоровича – знаковой личности мировой хореографии. Труппа Государственного академического театра оперы и балета имени Абая под руководством Ю.Н. Григоровича представила зрителю спектакль 15 марта 2007 года. Вторая премьера – балет Людвиг Минкуса «Баядерка» – состоялась в Национальном театре оперы и балета имени Куляш Байсеитовой. Оригинальную постановку Мариуса Петипа, перенес на сцену театра его главный балетмейстер Турсынбек Нуркалиев. Премьера состоялась 23 февраля 2007 года.

На следующий, 2008 год, редакция журнала вынуждена была уйти в творческий отпуск по финансовым причинам. Но желание продолжать начатое дело было сильнее сложившихся обстоятельств, и в 2009 году в честь 95-летия основоположницы казахского танца Шары Жиенкуловой свет увидел третий номер. Основным материалом «Звезда по имени Шара» принадлежал перу ученицы и продолжательницы дела Шары-апай преподавателю казахского танца в АХУ им. А.В. Селезнева Гайникамал Бейсеновой, которая дала оценку творчеству своего учителя с позиции сегодняшнего дня танцевального искусства, что позволило еще раз отметить уникальный талант народной танцовщицы-первопроходца.

Журнал начал набирать обороты, определились первые рубрики, появились заинтересованные читатели. Героями следующего номера стали первый национальный профессиональный балетмейстер Даурен Тастанбекович Абиров – автор первых национальных балетов «Камбар и Назым», «Акканат», «Козы-Корпеш – Баян-Сулу», трех монографий и большого количества фольклорно-сценических национальных танцев. В этом же номере было рассказано о творчестве одной из самобытных балерин казахской сцены первого поколения Заслуженной артистки Казахской ССР Натальи Владимировны Викентьевой. Отдельная рубрика было посвящена 75-летию юбилею Государственного академического театра оперы и балета имени Абая.

С 2010 года журнал, в котором до этого момента публиковались материалы на русском и казахском языках, начинает размещать статьи на английском языке. Сначала это были переводы, а затем и оригинальные авторские тексты.

Героями журнальных публикаций постепенно становилось и новое поколение танцовщиков – действующие ведущие артисты трех самых крупных коллективов классического балета Казахстана: ГАТОБ им. Абая, НТОиБ им. К.Байсеитовой и Государственного ансамбля классического танца под руководством Б.Г. Аюханова. Освещение премьерных спектаклей, созданных силами этих коллективов, всегда в центре внимания издания.

Среди них балеты «Адам» К. Шильдебаева, «Глеп» А. Серкебаева; потрясшие зрителя современным языком хореографии спектакли в постановке Бориса Эйфмана «Красная Жизель» и «Анна Каренина»; созданные в сотрудничестве с Юрием Григоровичем балеты «Легенда о любви» и «Ромео и Джульетта» - все эти премьеры состоялись на сцене ГАТОБ им. Абая. Успехи молодого астанинского коллектива: «Тщетная предосторожность» П. Гертеля, «Байтерек» А. Бестыбаева, «Сильфида» Х. Левесхольда и другие, также нашли свое отражение на страницах «Қазақстан балет әлемі».

И, наконец, один из последних выпусков журнала за сентябрь-октябрь 2013 года был открыт поздравлением всей творческой общественности Казахстана с ярким событием в культурной жизни республики – открытием Астана Оперы. Далеко не каждое даже государство может позволить себе в современных условиях построить новый театр. Казахстан себе это позволил. География отечественного хореографического искусства обогатилась целым коллективом. И «Қазақстан балет әлемі» начал летопись событий из жизни нового коллектива. Он будет следить за рождением новых имен, постановкой новых спектаклей, выносить на обсуждение творческие вопросы, связанные со становлением молодого коллектива.

А это значит, что у журнала «Қазақстан балет әлемі» появится больше информационных поводов и новых героев. В связи с этим хочется надеяться, что редакции хватит сил и возможностей для освещения грядущих событий, и его не постигнет судьба многих собратьев по цеху, срок существования которых был, к сожалению, очень короток.

Итак, рассмотрев историю становления информационного, научно-теоретического иллюстрированного журнала «Қазақстан балет әлемі», а вместе с ним и некоторых других специализированных периодических изданий Казахстана, посвященных искусству и культуре, мы видим, что в целом в республике существует благоприятная творческая среда для выпуска специализированных и массовых изданий по культуре.

Однако создатели подобной периодики на сегодняшний день зачастую не являются профессиональными журналистами и издателями – это творческие люди, которые пытаются проявить инициативу для «лоббирования» интересов культуры и искусства в нашей стране, но не многие из них разбираются в экономических вопросах. По этим и некоторым другим причинам, среди которых небольшой тираж; отсутствие стабильности финансирования и как следствие непродолжительность существования; не периодичность (хаотичность) выхода, узкий круг распространения; ограниченный адресат – данная ниша остается незаполненной, хотя попытки предпринимались и предпринимаются.

Эти усилия и старания энтузиастов требуют высокой оценки, так как современная культура Казахстана в условиях глобализации и необходимости сохранения культурной идентичности, более всего нуждается в распространении, а не только в производстве фактов культуры. И здесь свою важную роль должны выполнить средства массовой информации, как кратчайший и верный путь популяризации культуры, по которому необходимо продолжать, пусть трудно, но идти.

Литература

1. Наурызбаева С.А. Вступительное слово // Қазақстан балет әлемі. – №4 (17). – 2013. – С. 4

Түйіндеме

Мақалада хореография өнеріндегі тұңғыш мамандандырылған тараулық мерзімді «Қазақстан балет әлемі» - «Балетный мир Казахстана» басылымның жаралған тарихына және қалыптаса бастағанына талдау жасалады.

Summary

The article examines the history of the origin and formation of the first specialized industry periodical edition in the field of choreographic art of Kazakhstan - the magazine "Kazakhstan ballet alemi" - "The ballet world of Kazakhstan".

Роль хореографического искусства в социально-значимых проектах Казахстана

Анисова Б.

магистрант 2 курса
факультета «Театрального искусства»,
по специальности «Режиссура»
КазНАИ им. Т. Жургенова

Танец - это самый древний и богатый вид искусства: яркий, многогранный, несущий в себе огромный эмоциональный заряд. Танец есть феномен человеческой культуры, имеющий огромное социальное и коммуникативное значение.

Известно, что язык танца возник еще на заре человеческой цивилизации, задолго до появления письменной речи и даже музыки. Язык жестов, движений были естественной потребностью человека в выражении своих мыслей, чувств, внутреннего мира. В первобытную эпоху истоками танца была пляска, выражавшая не только эмоциональное состояние, но и носящая синкретический характер, потому что была тесно связана с ритуалами - многие обряды сопровождались не только игрой на музыкальных инструментах и пением, но и танцами. Таким образом, танец, еще со времен зарождения человеческой цивилизации, был языком коммуникации, на котором люди общались друг с другом, с собой и миром.

Искусством хореографии танец стал постепенно. Современный танец, сохранив главную коммуникативную функцию, обогатился многими жанрами, формами, обрел новый смысл и роль.

Слово «хореография» появилось в XVIII веке. Термин применялся к постановке танцев и к танцевальному искусству в целом. Ссылаясь на данные материалов Википедии и в соответствии с общеевропейским пониманием, хореография – это совокупность двух областей — искусства балета и искусства танца.

Балет – вид музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах. Это высшая театральная форма хореографического искусства, в которой оно поднимается до уровня музыкально-сценического представления [1, с. 42]

Танец - форма хореографического искусства, в которой средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела [1,с.503]

Искусство танца имеет разнообразные направления: историко-бытовой, современный, свободный пластический танец, спортивный, эстрадный и др. Родоначальником всех этих направлений, которые формировались в течение многих веков, является один из самых ярких, самобытных и неистощимых - народный танец. Он несёт в себе историю создавшего его народа, поэтому ни течение времени, ни мода не смогут повлиять на исчезновение народного танца.

Классик русской литературы Н.В. Гоголь писал: «Народные танцы разные в разных уголках мира: испанец пляшет не так как швейцарец, русский не так как француз, как азиат, у одного танец - бешенный, разгульный, у другого - спокойный, у одного — напряженный, тяжелый, у другого – легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятия» [2, с. 115].

Народный танец вбирает в себя все самое характерное для народа, соединяет воедино традиционные для данного народа движения, ритмы, танцевальный рисунок, музыку, игру, прикладное искусство, воплощенное в ярких, красочных костюмах. Доступный и понятный каждому человеку, близкий людям самых разнообразных убеждений, взглядов, темпераментов наций - такой танец приносит не только эстетическое наслаждение, но и способен объединить всех. Поэтому народный танец по своей сути глубоко интернационален.

Народный танец оказывает большое влияние на формирование внутренней культуры человека. Занятия народным танцем органически связаны с усвоением принципов народной этики, истории, вырабатывают культуру общения между людьми. Народный танец – это одно из средств воспитания творческого начала в человеке. Как и всякое искусство, народный танец способен приносить глубокое эстетическое удовлетворение. Поскольку танцевальный процесс носит коллективный характер, занятия танцем развивают чувство ответственности перед товарищами.

В современном хореографическом процессе Казахстана народное танцевальное искусство занимает большое место. Народные танцы составляют основу репертуара многих профессиональных художественных коллективов, занимают ведущее положение в творчестве любительских ансамблей и участников хореографической самодеятельности. Являясь замечательным средством образной характеристики, народные танцы входят в обширный репертуар музыкально-драматических театров. Многие социально-значимые культурные проекты республики, концерты разных масштабов: от детских утренников до крупнейших Гала-конcertов, приуроченных к государственным праздникам республики, также украшают произведения народного танцевального творчества.

Национальная политика нашей страны базируется на принципах суверенитета и независимости всех наций и народностей, проживающих в Казахстане, межнационального и межконфессионального мира и согласия. 1 марта 1995 г. по инициативе Президента РК Н.А. Назарбаева создана Ассамблея народа Казахстана, ставшая важным элементом политической системы Казахстана и скрепившая

интересы всех этносов. Ежегодно проходят сессии Ассамблеи народа Казахстана, съезды мировых и традиционных религий. Каждое такое знаковое мероприятие завершается праздничным концертом, в котором всесторонне представлена богатая многонациональная культура страны.

В Казахстане, в атмосфере дружбы народов, взаимного уважения национальных культур, искусство народного танца достигло небывалого расцвета. В национальных культурных центрах созданы профессиональные и самодеятельные ансамбли танца во всех регионах Казахстана, многие из них славятся высоким техническим мастерством, глубоким изучением фольклорных подлинников. Эти танцевальные ансамбли снискали всеобщую любовь и завоевали огромную популярность у зрителей. О степени востребованности и роли народного танца в социально-значимых мероприятиях можно привести примеры:

XIV-ой сессии Ассамблеи народа Казахстана (23.10.2008, *Дворец Мира и Согласия*) была посвящена концертная программа под символическим названием «Небо, сотканное дружбой». В ней были представлены самобытные произведения творчества народов Казахстана через гармоничное сочетание различных жанров искусства: песни, инструментальной музыки и, конечно же, народных танцев, блестяще исполненными профессиональными и самодеятельными танцевальными коллективами национальных культурных центров республики. Одна из задач организаторов подобных концертов – это поддержка творчества региональных и самодеятельных коллективов. Так, на концерте к 14 сессии Ассамблеи народа Казахстана приняли участие: танцевальные ансамбли «Кустанайские зори» (г. Кустанай), «Зыряночка» (г. Усть - Каменогорск), «Искорка» (г. Караганда), «Казына» (г. Шымкент), «Стокротка» Польского культурного центра (г. Астана), танцевальный ансамбль чечено-ингушского НКЦ «Вайнах» (г. Астана). Высокий профессиональный уровень продемонстрировали танцевальный коллектив Государственного корейского музыкального театра и танцевальный ансамбль **«Рухсара» Уйгурского театра музыкальной комедии.**

На праздничном концерте, приуроченном к XVII сессии Ассамблеи народа Казахстана (18.04.2011, *Дворец Мира и Согласия*) кроме певцов и инструменталистов, выступили танцевальные коллективы, специализирующиеся на постановках танцев народов мира: Государственный ансамбль танца «Салтанат», Государственный корейский театр музыкальной комедии, Государственный уйгурский театр музыкальной комедии им. К. Кужамьярова, танцевальные ансамбли «Шалкыма», «Дилижанс», «Афродита», ансамбль танца «Экзерсиз» Армянского Национального культурного центра, заслуженный коллектив Узбекистана, театр танца «Фантазия» (Ташкент, Узбекистан). Безусловно, у каждого народа сложились свои танцевальные традиции, свой хореографический язык и пластическая выразительность.

Атмосфера, царящая в дни сессии Ассамблеи народа Казахстана всегда теплая, дружественная. В концерте велика роль танца, потому что нет более праздничного, жизнелюбивого вида искусства, чем народный танец, который с детской непосредственностью раскрывает свои чувства, вовлекает в свое веселье. Через танец люди стремятся раскрыть душу своего народа, его самобытность, национальный колорит. В танце таится такой заряд жизнелюбия и бодрости,

который в состоянии опрокинуть все печали, заботы и страхи, нависшие над человеком наших дней. Доступный и понятный каждому человеку, близкий людям самых разных убеждений, взглядов, темпераментов, танец приносит не только эстетическое наслаждение, но и объединяет людей, способен еще крепче скрепить узы дружбы между народами. При всем отличии танцев разных народов в них есть общие черты. Это, прежде всего любовь к жизни, к ближнему человеку, уважение к другой нации.

Грандиозным был торжественный концерт, посвященный 20-летию Независимости РК, который состоялся 15 декабря 2011 года в ЦКЗ «Казахстан». Все лучшие творческие силы страны (певцы, оркестры, инструменталисты, танцевальные коллективы) были счастливы выступить на этом знаменательном концерте. Хореографическое искусство на этом праздничном вечере было представлено такими коллективами: хореографическое училище им. А. Селезнева (Базарбаева Г.); воспитанники Республиканской школы «Жас ұлан» им. С. Нурмагамбетова; танцевальный ансамбль «Рухсара» уйгурского театра им. К. Кужамьярова (Сайтова Г.), Государственный Республиканский корейский театр музыкальной комедии (Цой Ю.), танцевальный ансамбль «Назерке» (Сундеткалиева М.), танцевальный ансамбль «Бахар» Азербайджанского культурного центра «Туран» (Асланова Р.), Государственный ансамбль народного танца «Алтынай» (Клышбаев Т.), танцевальный ансамбль «Парадиз» Павлодарского общественного объединения немцев «Возрождение» (Федосова Н.), танцевальный ансамбль «Карнавал» (Фахрутдинов Ш.).

Танцевальное искусство Казахстана во всем многообразии направлений - это достояние и богатство общества. В профессиональных танцевальных коллективах и специализированных учебных заведениях работают и учатся специально подготовленные и прошедшие профессиональный отбор люди, но в каждом человеке заложена потребность в самовыражении и творчестве, в прекрасном. Эту потребность очень важно раскрыть и развивать у человека с раннего детства. Выдержка, дисциплина, вежливость, чувство меры, простота, скромность, внимание к окружающим, доброжелательность - вот те черты, которые воспитываются в процессе занятий танцем и становятся неотъемлемыми в повседневной жизни. Поэтому следует увеличить количество танцевальных секций и кружков, сделать их общедоступными, повысить качество преподавания в них, и, конечно же, задача учебных заведений (общеобразовательных школ, ВУЗов) обогатить существующие системы обучения для достижения главной цели - формирование гармонично развитой личности.

В Казахстане бурное развитие получили другие виды хореографического искусства. На базе оперных театров страны выходят в свет новые постановки, приглашаются именитые хореографы, например, только за первый сезон в молодом театре «Астана Опера» мэтром балетного искусства, Народным артистом СССР Юрием Григоровичем осуществлены постановки балетов «Спящая красавица» П. Чайковского и «Спартак» А. Хачатуряна, готовится к премьере балет «Щелкунчик»; выдающийся французский хореограф Шарль Жюд подарил казахстанскому зрителю бессмертный балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Артисты балета становятся лауреатами международных конкурсов, многие приглашаются на

постановки в театры Европы, например, в 2014 г. заслуженный деятель РК, ведущая солистка балета театра «Астана Опера» Мадина Басбаева исполнила главную партию Джульетты в постановке балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» Театра Бордо (Франция); талантом другой солистки «Астана Опера» Айгерим Бекетаевой был восхищен знаменитый российский хореограф Борис Эйфман. После блестяще исполненной главной партии Камиллы Клодель в балете «Роден», художественный руководитель Санкт-Петербургского государственного академического Театра балета ангажировал балерину в европейское турне.

Растет международная популярность молодого хореографического коллектива Astana Ballet, который каждый раз радуется публику оригинальными постановками.

Наряду с балетными коллективами, многие танцевальные коллективы республики несут искусство Казахстана далеко за рубежи нашей родины, создают позитивный, положительный имидж нашей страны. Например, на Гала-концерте, посвященном Дням культуры Республики Казахстан в Индонезии (13.05.2014), в г. Джакарта, в концертном зале Taman Ismail Marzuki, великолепно выступил Государственный ансамбль танца «Салтанат», на сцену артисты выходили трижды, исполнив три казахских танца: «Тан самалы», «Кос алка» и «Туяк би». На Днях культуры Астаны в г. Санкт-Петербурге (май, 2014 г.) с успехом выступали танцевальные коллективы г. Астаны – театр танца «Терра», ансамбль «Шалкыма» столичной филармонии.

Танец – вид искусства, для которого не существует языкового барьера, он служит великим средством общения людей. А общение – залог взаимопонимания и дружбы. Танец – это и средство для развития творческих способностей, внутренней культуры человека, массового общения людей, дает возможность содержательного проведения времени, дружить, т.е. хореографическое искусство имеет ни с чем несравнимое социальное значение. В особой пластической и образно – художественной форме хореографическое искусство способно выразить богатейшую гамму чувств и переживаний человека, передать любовь к жизни, к Родине.

Литература

1. Балет. Энциклопедия. Гл. редактор Ю.Н. Григорович. – М.:Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Гоголь Н.В.Петербургские записки 1836 года. //Соч.: в 6 т. – М., 1953. – Т. 6.с.107-120
3. Из архива творческих отчетов АО «Казак ауендери» Министерство культуры

Түйіндеме

Қазақстанда, халықтар достастығы арасында халық биінің өнері мен ұлттық мәдениетінің өзара құрметі, ерекше өркендеп келеді. Қазақстанның барлық өңірлерінде бидің кәсіби және өз бетінше ұйымдастырылған ансамбльдері ұлттық мәдени орталықтарда құрылды.

Дүниежүзілік және дәстүрлі діндердің съездтері, Қазақстан халқы Ассамблеясы сессиялары жыл сайын өтеді. Әрбір сондай белгілі іс-шаралар, еліміздің бай, көпұлттық мәдениетін жан-жақты көрсеткен мерекелік концертпен бітеді.

Фестивальдер мен байқаулардың кәсіби тұлға қалыптастырудағы маңызы

Ержанова С.С.

Қазақ ұлттық өнер университетінің
2 курс магистранты

Фестивальдер мен байқаулар жалпы хореография өнерін дамыту үшін үлкен маңызы бар іс-шара екендігі қандай да болмасын дәлелдеуді қажет етпейтін болжамның бір түрі. Сондай Фестивальдердің бірі және егемендігімізді алғанымыздан бері бірінші болып қалыптасқан «Дәстүр жүлдесі».

«Дәстүр жүлдесі» халықаралық классикалық би фестивалі 1995 жылы «Қазақстан-Австралия» Ассоциациясы, «Русский балет» халықаралық қоры және ҚР Мәдениет Министрлігімен құрылған. Фестивальдің негізгі мақсаты- Қазақстанда хореография өнерін дамыту, әлемдік балет қайраткерлерімен тікелей ұзақ мерзімді байланысты жаңарту, қазіргі балет өнерінің бас орындаушылары мен қызықты балет труппаларының қойылымдарын шақыру және ұйымдастыру. Фестивальдар аясында концерт және қойылымдардан басқа міндетті түрде А.В.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесінің шәкірттеріне шақырылған балет жұлдыздарымен шеберлік сыныптар ұйымдастырылады.

«Дәстүр жүлдесі» фестивалі Қазақстан мәдениетін дамытуда жаңа және қызықты іс шараны ұйымдастыру мен өткізу болып қана қоймады, сонымен қатар онда тамаша балерина, XX ғасыр аңызы Галина Сергеевна Уланова мен әлемге танымал хореограф Юрий Григоривичтің қатысумен айрықша оқиға атанып, егемен еліміздің өнер тарихының беттерінде ізін қалдырды.

Қазіргі кезде фестивальдер мен байқауларға «Ашық қоғам» институты және шет елдердің елшіліктерімен қолдау көрсетіледі, өзінің сахналық алаңын ұсынатын А.В.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училище тұрақты серіктес ретінде көмек көрсетеді. Әр түрлі бағыттағы қазіргі заман билерін орындаушылары арасында сахналық алаңда шығармашылық қарым-қатынас қалыптастыру – фестивальдің, байқаулардың негізгі міндеттерінің бірі болып табылады. Фестивальдер мен кәсіби байқауларға Орта Азия және Еуропа елдерінен орындаушылар шақырылады. Қазақстандық кәсіби би ансамбльдері әр фестивальге жаңа спектакльдерді ұсынуға тырысады, өйткені бұл кәсіби мамандарға және қызығушылық танытушы адамдарға өздерінің жаңа жұмыстарын көрсететін

мүмкіндіктің бірі. Білімділік аспектісі фестиваль бағдарламасында бірінші орында тұрады, сол себепті оның аясында міндетті түрде қазіргі заман билерінің әр түрлі техникасы бойынша шеберлік сыныптар, теориялық семинарлар және осы бағыт бойынша мамандардың дәрістері ұйымдастырылады, қазіргі заманғы хореография бойынша халықаралық фестивальдердің, байқаулардың басшылары шақырылады. Қазақстанда қазіргі заман билерін көбінесе әр түрлі халықаралық қорлар қолдайды, ал мемлекеттік мекемелер хореографиялық өнердің бұл бағытына салқын қарайтындықтары белгілі.

Барлық балет байқауларында қалыптасқандай орындаушылар бірнеше критерилер бойынша бағаланады. Олар: орындау шеберлігі, әртістік әсері, көркемдік орындауы, бейненің ықшамдылығы, әртістің антропологиялық мәліметі және оның перспективасы.

Фестивальдер мен байқаулар өнер сүйетін көрермендерге ғана емес, Қазақстан балет қауымына, әсіресе өскелең ұрпаққа қажет. Егер кішкентай қыздар мен ұлдар нағыз жұлдыздардың өнерін көріп өспесе, олардың өнерлерінен қуат алмаса, онда олар үшін балет өнері келешекте тек жәй кәсіп болып қалыптасып, балетті тек жай қозғалыс ретінде қана қарастырып, оны шын мәнінде, тәрбиеде маңызы бар екендігін қарастыруды ұмыттырады.

Егеменді Қазақстанның ең алғашқы Фестивальдерінің бірі - «Шабыт» халықаралық шығармашыл жастардың фестивалі. Фестиваль ресми түрде 1998 жылы тіркелген, 2000 жылы халықаралық мәртебені иеленді. Бұл байқау 6 номинация: бейнелеу өнері, классикалық би, классикалық музыка (фортопиано және скрипка), әдебиет, халық музыкасы (домбыра, шертер) және эстрадалық вокал бойынша өтеді. Фестивальдің қазылар алқасына міндетті түрде әлемдік өнердің көрнекті өкілдері шақырылады, ол байқауға қатысушыларға шебер-сыныптар мен көркемдік шеберханаларда олармен сұхбаттасып, араласуға мүмкіндік береді. Фестивальде міндетті түрде дипломанттар мен гран-при лауреаттарынан басқа өмірден өткен Қазақстан мәдениет қайраткерлерінің және әлемдік деңгейдегі классиктердің атауындағы сыйлықтар тағайындалады. Бұл дәстүр фестивальді ұйымдастырушылардың пікірі бойынша, оларға құрмет көрсету және жас жеткіншек үшін тарихқа өзіндік саяхат.

Қазақ билерінің өзіндік ерекшелігін сақтау және қазақтың алғашқы кәсіби бишісін еске алуға арналған Шара Жиенқұлова атындағы қазақтың халық биі республикалық байқауы алғаш рет 1992 жылы Алматы қаласында өткізілді. 2001 жылы, тек тоғыз жыл өткеннен кейін екінші байқауды М.Өтемісұлы атындағы Батыс–Қазақстан университет базасында ұйымдастыруға мүмкіндік туып, онда 50-ден астам шығармашылық ұжым және жеке орындаушылар қатысты. Әр жылдары байқаудың қазылар алқасында көпшілікке белгілі орындаушылар және қазақ биін насихаттаушылар Г.Бейсенова, Т.Ізім, А.Тати т.б болды. Қазылар алқасын атақты хореограф және «Қазақстан Республикасының мемлекеттік академиялық би театрының» жетекшісі Б.Аюханов басқарады.

Қазақстанда халық билер байқаулары классикалық балет фестивальдерімен, байқауларымен салыстырғанда көпшілікке кең таралмаған, хореографтар одағынан және түрлі демеушілерден қолдау көрсетілмейді деуге болады. Әрине, бұл көпшілікті ойландыратын жайт, бірақ мемлекеттік мәдениет ұйымдарының

тарапынан әлі шешілетін мәселе сияқты емес. Қазақ халық билерін сақтау және дамыту үшін ресми мекемелер тарапынан күні бүгінге дейін ешқандай нақты шара қолданылмайды. Хореографиялық өнердегі ізденіс халықтық дәстүрлерді сақтау және ұлттық би мәдениетін дамытумен тікелей байланысты екендігі, тіпті кәсіби емес мамандарға белгілі. Байқаулардың өткізілуі кәсіби мамандарға жұмыс барысында қазақ билерінің этнографиялық шынайылығын сақтап қалу немесе жаңа заманғы қазақ билерін қою үшін жалпытүріктік би дәстүрін өзгерту керектігінің маңыздылығын шешуге көмек болу тиіс. Бұл үшін байқаулардан басқа, аймақтар бойынша қазақ фольклорын жинау мақсатына бағытталған экспедициялар, әдіс алмасу фестивальдері, теорияны және тәжірибені жақсы меңгерген өнер адамдарының қатысуымен кәсіби мамандардың ғылыми семинарлары болу керек.

Кез келген байқаудың мақсаты - жаңа дарындарды ашу, оларды қатысып отырған қазылар алқасына және балет труппаларының жетекшілеріне таныту. Осы мақсатта 2009 жылы II Халықаралық «Байтерек» балет артистерінің байқауының құрметті қонағы есебінде Варнадағы ең атақты балет байқауының бұрыннан келе жатқан Президенті Эмиль Дмитров, «Интермузыка» комерциялық емес итальян ассоциясы төрағасы Твидо Риччи, сонымен қатар Абай атындағы МАОБТ-ның бас балетмейстрі Рамазан Бапов шақырылды [1.1916.]. Қазақстандық байқау бұл жағдайда өзінің алғаш қадам басып келе жатқанына қарамастан осы міндетті орындауға тырысты. Осылай ең бірінші байқаудың гран-при жүлдегері А.В.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесінің түлегі А.Закан жеңісінен кейін Мариин театрының труппасына жұмыс істеуге шақырту алды. Бұл А.В.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесінің білім беру процесінің жоғары деңгейде екендігінің дәлелі.

Жас орындаушылар үшін ең жас балет байқауы - бұл А.В.Селезнев атындағы алматы хореографиялық училище шәкірттерінің «Өрлеу» халықаралық байқауы болып табылады. Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президенті Қорының қолдауымен алғаш рет 2008 жылы Алматы қаласында өтті. Айтулы іс шараның ұйымдастырушылары А.В.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесі және Е.Канапьянов басқаратын Евразиялық мәдениет қоры болды. Осындай ұйымдастырушылардың және демеушілердің күшінің арқасында байқаудың жүлде қоры 1,5 млн. теңгені құрады.

Қазақстандағы хореографиялық фестивальдер мен байқауларда бар кемшіліктер мен мәселелерге қарамастан біздің егеменді еліміздің шынайы жетістіктері де бар. Кең байтақ Кеңес Одағында жалғыз балет байқауы болатыны, оған тек орталық театрлардың, яғни Москва мен Ленинград қалаларының әртістері және түлектері қатыса алатындығы бұрын осы салада жұмыс істегендердің есінде. Анда-санда ерекше жағдайларда бөлінген қағаздар бойынша республикалардан ұлттық кадрлар жіберілетін. Ал қазір қазақстандық жастар өздерінің туған жерлерінде өз күштерін көрсетуге және шақырылған әлемдік дәрежедегі жұлдыздар мен атақты балет труппаларының көркемдік жетешілерінің назарына ілігуіне мүмкіндіктері зор.

Қазақстандағы өткізілетін байқаулар мен Фестивальдер жана жұмыс істей бастаған әртістерге өздерін көрсетуге, ағымдағы театр репертуарында көбінесе көрсетуге мүмкіндік болмайтын шығармашылық потенциалын танытуға

көмектеседі. Байқауларға қатысу арқасында қазіргі қазақстандық театрларға және балет әртістеріне ең үздік әлемдік хореография мектептерінің өкілдерін көру, олардан үйрену, бірге қызмет ету және шынайы байланысты қалыптастыру мүмкіндігі пайда болды. Ең бастысы таңдау құқығы бар. Арнайы қабілеттерінің, қаржылық мүмкіндіктерінің және үлкен ықыластарының арқасында бишілер кез келген байқауларға қатыса алады, ал ондай байқаулардың қазіргі уақытта саны көп, бірақ өкінішке орай олардың арасында сапасы төмен байқауларды да кездестіре аламыз.

Қазіргі ұлттық хореографияның жетістіктері, балет әртістерінің жеңістері және хореографтар мен ұстаздардың жемісі А.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесімен тікелей байланысты. Қазақстанның хореография қайраткерлерінің басым көпшілігі әр түрлі уақыттарда осы арнайы орта оқу орнын оқып бітірген. Алматы хореографиялық училищесі - тарихы бай, өзіндік тағдыры бар, ерекше бағытталған оқу орны. Қазақ Ұлттық өнер университетінде хореография факультеті ашылғанға дейін бұл оқу орны елімізде тек біреу ғана болып келеді. Құжат бойынша оқу орны арнайы орта білім береді, бірақ өз саласында жоғары санатты кәсіби шеберлерді және жеке тұлғаларды дайындайды деп білеміз.

Ол елдің сән-салтанатын, жастардың махаббатын, ерлігін, елдігін, қайғы-мұңын, әл-қуатын дәлме-дәл сан мыңдаған қимылмен, қозғалыспен баяндап тұратын болғандықтан биші сахнада оны бар шеберлігімен, бар жан тәнімен жеткізуге тырысатыны хақ. Хореографиялық білім алған кәсіби биші де биді қойған кәсіби балетмейстер де жаңа дүниенің сапасына бірдей жауапты. Биші «биді әйтеуір билеп шықсам болды» деп ойламай, бидің көріністік әсерінен гөрі оның ішкі айтайын деген табиғи сұлулығына көбірек мән беріп, халықтың назарын соған аударуға ден қойса, онда ол бишінің биі көңілден шықты деген сөз.

Әр бидің де өзіндік ерекшелігі, мінез-құлқы бар екенін биші әсте естен шығармауы керек. Сонымен, байқаулардың жеке, кәсіби тұлға тәрбиелеудегі маңызы зор екендігіне көзіміз жетті, өйткені біріншіден баланың байқауға немесе фестивальге қатысу үшін үлкен дайындығының бар болғанын қажет етеді. Педагогика-психологиялық тұрғыдан қарастырсақ, бала байқау кезінде қатты күйзеліске ұшырайды, ол күйзелістен өту бала үшін үлкен батылдылық, екіншіден баланың билеу деңгейі жоғары болуы үшін, көп дайындықтар жүргізілетіні белгілі, бұл баланың шыдамдылығын арттырып, дене бітіміне септіктерін тигізіп, ары қарай дамытатын жәйт, ол да жеке тұлға қалыптастыруда үлкен ролін атқаратындығының дәлелдері.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Жумасейтова Г. «Хореография Казхастана» Алматы, 2010 г.
2. Накипов Д. «Степь очарованная танцем... Балетное искусство Казахстана в годы Независимости» Алматы, 2010 г.

Аннотация

Статья о том, что в хореографическом искусстве не маловажную роль занимают международные фестивали и конкурсы, о том, что эти мероприятия- хорошая стартовая площадка для начинающих артистов балета. Главной целью международных фестивалей и конкурсов является выявление новых талантов и обмен опытом разных танцевальных культур. Фестивали и конкурсы в воспитании балетной личности имеют, большую роль. Во-первых, в процессе подготовки к конкурсу, а также достойном выступлении на нем, учащийся испытывает психологический стресс, с которым учится бороться, во- вторых, будущему артисту необходимо пребывать в отличной профессиональной форме, что мотивирует его работать над своими ошибками самостоятельно, а это, в свою очередь, формирует характер личности.

Summary

This article is about international festivals and contests which play a very important role in choreography. These events are a good starting point for beginners in ballet. The main aim of international festivals and contests is to find new talents and exchange experience of different dance cultures. Festivals and contests are significant in educating ballet personality. Firstly, while preparing for the contest and during his/her decent performance the student is experiencing a psychological stress which he/she learns to manage with. Secondly, the future artist needs to stay in a great professional manner that motivates him to work on his/her own mistakes, and this, in turn, shapes the character of the individual.

Некоторые особенности спортивного бального танца (к вопросу художественного стиля, эстетической структуры, классификации)

Исалиев А.Т.

Магистр искусств,
Старший преподаватель
кафедры «Педагогика хореографии»
КазНАИ им. Т. Жургенова

Спортивный бальный танец многогранен. Он сочетает в себе средства музыкального, пластического, спортивно-физического, этического, художественно-эстетического развития. В процессе обучения все эти средства взаимосвязаны, взаимообусловлены. Хотелось бы отметить, что ещё в Древней Греции каждый жест танцовщицы, каждое её пластическое движение приобретало эстетический смысл. «Античные танцы, несмотря на малоисследованную область их техники, сохранили

до нашего времени особую, чарующую наше воображение прелесть, заключающуюся в необыкновенной чистоте пластических форм и в гармонии ясно очерченных линий» [1, с. 94]. Хореография с её свободными телесными движениями, подчинёнными законам гармонии и ритма, носила определённый духовный настрой и в значительной степени способствовала развитию красоты. «Представление о ритме в первую очередь связывается с танцем (Аристотель), но решающую роль в ритмическом восприятии играет не моторика, а пластика, обращённая к зрителю» [2, с. 463], поэтому ритм, для греков имел огромное значение и в процессе выполнения движений телом, они требовали соблюдения определённого порядка и пропорциональности.

Древнегреческая этика, эстетика и педагогика, обозначающая сущностный характер какого-либо физического, морального или эстетического явления, называлась этос. «Учение об этосе – один из основных разделов античной музыкальной теории, трактующий музыку как средство этико-воспитательного воздействия на человека» [2, с. 659]. Древнегреческие философы понимали музыку как своеобразную нравственную и интеллектуальную гимнастику, и это не было случайным явлением, так как каждый музыкальный лад нёс в себе определённый смысл, а именно: фригийский лад - это лад возбуждающий храбрость, отвагу; лидийский - передающий чувства тоски и грусти; эолийский - блаженное, радостное состояние души; дорийский - торжественный, величественно религиозный. Платон утверждал, что без помощи музыки гимнастика делает людей слишком грубыми и бездушными, что именно в органичном сочетании музыки и гимнастики воспитываются идеальные люди, гармонично соединяющие в себе духовное и физическое совершенство. Идеал воспитания для древних греков обозначался как «калокагатия» - совокупность высокоразвитых физических и духовных качеств, что требовало развития психофизической соразмерности – сочетания силы, красоты и тренированности тела с духовным развитием и моральной чистотой. Как же это отражается в бальных танцах XXI столетия?

Безусловно, освоение бальных танцев, как и любого другого вида хореографии, связано с определённой тренировкой тела. Эти тренировочные занятия и собственно исполнение бального танца дают значительную спортивно-физическую нагрузку, а осваивая танцевальную лексику, работая над сложной координацией, исполнитель преодолевает определённые трудности и получает эстетическое удовлетворение, испытывая ощущение от свободы и лёгкости своих движений, от умения владеть своим телом. В этот момент танцующий стремится в красивой, эстетически совершенной форме танца выразить своё настроение, эмоции, проявляя свои внутренние качества.

В концепции изучения, спортивно-бальный танец может быть определён как ритмические движения тела или частей тела, которые исполняются в определённой технике под музыку с целью выражения эмоций и служат средством передачи

индивидуального характера обозначаемых взаимоотношений танцующих пар (мужчины и женщины).

Данное понимание природы конкурсного бального танца предопределяет основные компоненты его эстетической структуры, которые состоят из пластики, музыкальности, дуэтности и естественности. Остановимся на краткой характеристике каждого из них:

1. Пластика. В системе средств выразительности бального танца первостепенную роль играет музыкально-пластический образ, воплощающий соединение духовного потенциала танцора и его телесной выразительности, обеспечивая, таким образом, становление одухотворённого мастерства. Но теоретически в хореографии рассматривается и пластический образ, имеющий достаточно сложную структуру.

Бальный танец относится к наиболее тонким пластическим формам танцевального искусства. Здесь способность танцевального движения к естественной, а не к иллюзорной выразительности должна вызывать живую ассоциацию у зрителей, каждый из которых способен, в той или иной степени спроецировать себя на паркете. Именно поэтому из этих двух составляющих выразительную силу тела обуславливает не столько двигательная, сколько его пластическая природа.

2. Музыкальность. Музыка является той составляющей танцевального искусства, которая позволяет наполнить его конкретным художественно-образным смыслом и определяется способностью танцора в соответствии со своими индивидуальными особенностями раскрыть заложенную в ней идею-настроение.

3. Дуэтность. Достижение эффекта синхронности исполнения и единства эмоциональной устремлённости танцевального дуэта при достаточно яркой выраженности мужского и женского начал во взаимодействии партнёров.

4. Естественность. Органичность в каждом движении танца и общем поведении на паркете – это требование к танцорам занимает особое место среди выше означенных компонентов, представляя универсальное требование к манере исполнения программы выступления.

Нет сомнения, что разработка и дальнейшая конкретизация вышеозначенных компонентов структуры индивидуального художественного стиля бального танца представляет интерес не только для более глубокого постижения его сути, но и для решения практических задач, связанных с разработкой структуры исполнительского мастерства танцоров, в котором немаловажную роль играет индивидуальный стиль каждого из партнёров.

Напомним, что при формировании индивидуального художественного стиля, неизбежно пересекаются дух эпохи, национальный характер и творческие особенности личности. При этом динамика художественного стиля определяется взаимодействием двух основных движущихся сил – традиций и инноваций.

Традиции, как правило, имеют региональный, этнический характер, инновации – всегда имеют личностный, то есть наднациональный. Яркими примерами являются ведущие мировые пары разных времён из Англии (1950-е и 60-е гг.) - Гарри и Дорин Смит-Хэмпшир, Лен Скривенер и Нэли Дуган, Сони Бинник и Сали Брок, Билл и Бобби Ирвин, Уолтер Лэрд и Лорейн Родин, Боб Берджес и Дорин Фримен, Питер Эглтон и Бренда Уинслейд; из Германии - Карл Броер и Урсула Прагер, Рудольф и Михтильд Трауц.

В латиноамериканской программе в 70-х – начале 80-х годов наступило время трёхкратных чемпионов мира Ханса-Петера и Ингеборг Фишер (Австрия), Сэми Стопфорда с Ширли Стопфорд (Англия), пятикратных чемпионов мира Алана и Хейзел Флетчер (Англия), двукратных чемпионов мира Эспена и Кирстен Салберг (Норвегия). В европейской программе - Стивена и Линди Хилер (Англия), пятикратных чемпионов мира Майкла и Вики Барр (Англия). С 1973 по 1980 гг. восемь раз становились чемпионами мира в европейской программе англичане Ричард и Джанет Глив. Их рекорд превзошли Маркус и Карен Хилтон (Англия). Девятикратные чемпионы мира Хилтоны оказали большое влияние на формирование современного стиля исполнения европейских танцев. А в развитии латиноамериканской программы в 80-90-е годы безраздельно господствовали четырнадцатикратные чемпионы мира Донни Бёрнс и Гейнор Фейвезэр (Шотландия), (с 1982 г. по 1998 г.). В 90-е годы ярко заявила о себе итальянская школа исполнения: Массимо Джиорджиани и Алессия Манфердини, Вильям Пино и Алессандра Бучиарелли, Фабио Селми и Симона Фанчелло [3]. Они всегда отличались высокой культурой исполнения и вкусом, сложной техникой.

В результате сложного процесса возникла система собственно хореографических движений, благодаря художественно-выразительному языку пластики и индивидуальному художественному стилю исполнителей определились основные стили: английский и итальянский.

В 1963 году Международный совет танцоров-любителей IDTA – определил мировую программу по всем классам, от самых высоких до самых низких, для того, чтобы можно было танцевать «каждый с каждым, везде и всегда» [4, с. 9].

Для определения уровня подготовки танцоров, необходима была классификация по категориям и возрастным критериям. Классификация, установленная Международным советом IDTA. Рассмотрим наглядно:

Классификация танцоров по уровню подготовки

Спортивные классы

«Е» класс

Первый спортивный класс. В нём исполняются медленный вальс, венский вальс и квикстеп в Европейской программе и самба, ча-ча-ча и джайв в

Латиноамериканской.

«D» класс

Включает в себя восемь танцев. Медленный вальс, танго, венский вальс и квикстеп - Европейская программа. Самба, ча-ча-ча, румба, джайв - Латиноамериканская.

«C» класс

Включает в себя все десять танцев. Медленный вальс, танго, венский вальс, медленный фокстрот и квикстеп - Европейская программа. Самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль и джайв - Латиноамериканская. С этого класса обычно начинается серьезная карьера танцоров.

Более высокие классы

Далее идут классы «B», «A», «S» и «M». До «B» класса танцевальные пары по правилам региональных федераций танцевального спорта обязательно исполняют программу 10 танцев в «C» классе, а с класса «B» соревнования проводятся отдельно, поэтому танцоры могут выступать как отдельно только в европейской программе, или только в латиноамериканской программе, так и исполнять все десять танцев.

Классы, танцы, возрастные категории

Класс	Танцы	Возрастные категории
E	МВ, ВВ, БФ, С, Ч, Д	Юв-1, Юв-2, Юн-1, Юн-2, Мол., Взр., Сен.*
D	МВ, Т, ВВ, БФ, С, Ч, Р, Д	Юв-1, Юв-2, Юн-1, Юн-2, Мол., Взр., Сен.
C	МВ, Т, ВВ, МФ, БФ, С, Ч, Р, П, Д*	Юв-2, Юн-1, Юн-2, Мол., Взр., Сен.
B	Начиная с этого класса, возможна специализация на европейскую или латиноамериканскую программу	Начиная с Юн-1, любая возрастная категория после присвоения «B» класса

А		Начиная с Юн-2, любая возрастная категория после присвоения «А» класса
S		Начиная с Мол., любая возрастная категория после присвоения «S» класса
М		Начиная со Взр., любая возрастная категория после присвоения «М» класса

*- МВ – Медленный вальс – SW
Т – Танго – Т
ВВ – Венский вальс – VW
МФ – Медленный фокстрот – SF
БФ – Быстрый фокстрот – Q
С – Самба – S
Ч – Ча-ча-ча – Ch
Р – Румба – R
П – Пасодобль – P
Д – Джайв – J

*- Юв-1 – Ювеналы-1 (7-9 лет)
Юв-2 – Ювеналы-2 (10-11 лет)
Юн-1 – Юниоры-1 (12-13 лет)
Юн-2 – Юниоры-2 (14-15 лет)
Мол. – Молодёжь (16-18 лет)
Взр. – Взрослые (19-35 лет)
Сен. – Сеньоры (36 и старше)

Что же касается начинающих танцоров, то в настоящее время используется ниже приведённая классификация:

Категория «Начинающие» - сокращённо «Н»

Н-1 – В этой категории танцы из программы «Наследие»: Вару-вару, Полька, Ритмический фокстрот, Фигурный вальс.

Н-2 – В ней исполняются два танца: Медленный вальс, Ча-ча-ча.

Н-3 – Включает в себя три танца: Медленный вальс, Самба, Ча-ча-ча.

Н-4 – Исполняются такие танцы, как: Медленный вальс, Быстрый фокстрот, Самба, Ча-ча-ча.

Н-3 St – Танцоры соревнуются в танцах европейской программы: Медленный вальс, Венский вальс, Быстрый фокстрот.

Н-3 La – Танцоры соревнуются в танцах латиноамериканской программы: Самба, Ча-ча-ча, Джайв [5].

Раньше бальные танцы считались родом искусства. Сегодня принято рассматривать спортивно-бальные танцы как «артистический вид спорта». Спортивно-бальные танцы требуют от танцора таких качеств, которые свойственны большинству видов спорта. Итак, попробуем провести аналогию между ними:

Физическая сила. Так, например, одним из направлений бальных танцев является – секвэй. Секвэй по интенсивности поддержек и сложности выполнения элементов можно сравнивать с танцами на льду (многие связки пришли в танцы на льду из обычных танцев). Секвэем называется произвольная композиция, танцевальный номер, исполняемый одной парой в течение 3 минут, плюс-минус 15 секунд. Различают латиноамериканский и европейский секвэй. Вариация может состоять из хореографии всех 5 танцев одной из программ (разрешается использование от 1 до 5 ритмов европейской или латиноамериканской программ соответственно). Хотя секвэй и похож больше на шоу, чем на обычные конкурсные вариации, определённые правила и ограничения всё же действуют: не допускается использование предметов, не являющихся составляющей частью костюма, если же такой предмет - часть костюма, нельзя менять его место расположения. Поддержки допускаются только во вступлении (первые 8 тактов) и в заключительной части (последние 8 тактов) номера, раздельное исполнение спортсменами в европейском секвэе допускается в течение 4 тактов во вступлении и в заключительной части номера, а также между танцами и т.д. До недавнего времени секвэй танцевали только профессионалы, однако с 2000 года подобные соревнования проводятся в соседней России и среди любителей.

Гибкость и координация. Эти качества необходимы для маневрирования на паркете и выполнения фигур и линий. Аналогичные качества свойственны таким видам спорта, как прыжки в воду, парусные гонки, серфинг, баскетбол и даже футбол, но ближе всего это к гимнастике.

Музыкальность. Все участники соревнований по спортивным танцам должны демонстрировать понимание музыки и ритма точно так же, как это требуется в художественной гимнастике.

Выносливость. Соревнования по танцевальному спорту проводятся в несколько туров - от предварительных до полуфинала и финала. В каждом туре танцоры должны исполнить пять танцев по полторы минуты. Исследование, проведённое в 1996 году, показало, что степень напряжения мышц и частота дыхания танцоров, исполнивших один танец, соответствовали показателям для велосипедистов, пловцов и бегунов на средние дистанции (за тот же промежуток времени). Финалист Чемпионата мира по 10 танцам выполняет за время турнира 30 танцев.

Дисциплина и командный дух. Танцевальный спорт - командный вид спорта. Командой может быть одна пара. Команда может состоять из 16 членов (8 пар) в соревнованиях «формейшн». Требования к формейшну: 16 человек, выполняющих до 13 перемен танцевального темпа, и при этом постоянно координирующих своё положение на паркете относительно других членов команды, намного выше по сравнению с другими видами спорта.

Грация и стиль. Подобно танцам на льду и художественной гимнастике, в спортивных танцах важной составляющей успеха является плавность движений и привлекательный внешний вид пары.

Все эти качества являются неразрывными компонентами для продуктивного формирования художественного образа пары.

Знаковым событием в истории бальных танцев явилось создание профессиональных и любительских организаций, что повлекло за собой необходимость классификации танцоров. Чтобы создать более или менее равноценную конкуренцию на танцевальной площадке, в спортивных бальных танцах введена система классов, отображающая уровень подготовки танцоров и система возрастных категорий, распределяющая танцоров по возрастным группам. В таком виде спортивно-бальный танец вошёл в традиционное наследие мирового танцевального искусства, в том числе и Казахстана.

Литература

1. Худеков С.Н. Всеобщая история танца. - М.: Эксмо, с. 365, 94. 2009. – 365 с.
2. Кельдыш Г.В. Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 671 с.
3. Акулёнок С.В. из главы книги «Кто есть кто?» Выпуск 5, Т.2, 2003 М.: Межд. объедн. биограф. центр.
4. Евсеева В.В. Эволюция развития бального спортивного танца, 2010. рукопись, 13 с.
5. Официальный сайт Федерации спортивного танца Республики Казахстан www.fstrk.kz

Түйіндеме

Ұсынылып отырған мақалада спорт-бал биінің кейбір ерекшеліктері қарастырылады. Ол көркем стиль, эстетикалық құрылым және классификациялау жақтарынан зерттеледі.

Summary

At present article discusses some of the futures of sport-ball dance. Explored concepse such as narrative style, aesthetic structure and classification.

Балетная гимнастика как составляющая комплексной подготовки будущих артистов балета

Агзамова Д.О.

Преподаватель Казахского Национального
университета искусств, г. Астана

Балетная гимнастика (партерная)- основополагающая в процессе профессионального развития будущих артистов балета. На сегодняшний день балетная (партерная) гимнастика популярна не только в мире хореографического искусства, но и входит в программы студий танцев, фитнес клубов, танцевальных самодеятельных коллективов, школ искусств и получила широкий резонанс в современном обществе.

«Гимнастика» - искусство укреплять тело и делать его сильным, ловким и гибким. [1,с.171]. Гимнастика существует, как вид спорта, оздоровительной вид гимнастики, используемой как средство в медицине, а также является подлинно народным средством физического воспитания человека.

Физическое воспитание занимает важное место в программе учебных заведений, школ, детских садов, коллективах, на производстве, которые ежедневно выполняют те или иные упражнения. Так, в Законе Республики Казахстан «О физической культуре и спорте» определены важнейшие социальные ее функции. «Повышение уровня знаний населения в практическом использовании компонентов физической культуры для сохранения и укрепления здоровья, предупреждения заболеваний, достижения высокого уровня работоспособности и активного долголетия, а также гуманистических идеалов и ценностей спорта». [2,с.3].

Оздоровительные виды гимнастики предусматривают выполнение упражнений в режиме дня в виде упражнений утренней гимнастики, физкультуры, физкультминутки в учебных заведениях и на производстве. Существует несколько видов оздоровительной гимнастики:

- гигиеническая гимнастика — используется для сохранения и укрепления здоровья, поддержания на высоком уровне физической и умственной работоспособности, общественной активности.
- ритмическая гимнастика — разновидность оздоровительной гимнастики.

Значение гимнастики, как основное средство физического воспитания трудно переоценить, и благодаря ее доступности, имеет большую популярность. Важным элементом ритмической гимнастики является музыкальное сопровождение. Существуют, как сложные упражнения, используемые в спортивной гимнастике, так и разнообразные простые упражнения доступные каждому человеку.

Среди разнообразия направлений в XX веке стала балетная гимнастика (партерная), в основе которой лежит методика известного танцовщика, хореографа и педагога Бориса Князева. В основу этого комплекса вошли упражнения классического танца, которые выполняются в партере (на середине зала) [3,с.25].

Начиная с послевоенных лет (50-60гг. XX века) система гимнастических упражнений привлекает профессиональное внимание различных хореографов, которая и сегодня не уступает в популярности по своему содержанию и логике. Гимнастика постепенно вводится как специальная дисциплина в учебные планы детских школ искусств, хореографических училищ стран СНГ, тем самым совершенствуются и обогащаются ее элементы, упражнения и движения.

Рассматривая содержание комплекса гимнастических упражнений на примере хореографического отделения Казахского национального университета искусств, необходимо отметить, что в учебном процессе активно используется партерная гимнастика на основе методики Б.Князева.

В государственном общеобразовательном стандарте среднего технического образования специальности «Хореографическое искусство» не предусматриваются часы для «балетной гимнастики». Однако в практике на начальном этапе обучения, гимнастике отводится большая часть урока классического танца. Так в учебном процессе педагогами активно используется ряд упражнений для развития физических данных и способностей учащихся. Например, существует целый комплекс упражнений по развитию мышечно- связочного аппарата, который совершенствуется по сей день.

Рассмотрим и проанализируем основные элементы упражнений в партерной гимнастике. Как известно к профессиональным данным необходимым для обучения классическому танцу относятся:

- выворотность ног;
- подъем;
- танцевальный шаг;
- гибкость тела;
- прыжок;

Выворотность ног. Это необходимое условие при исполнении классического танца. Она представляет собой способность танцовщика к свободному разворачиванию ног наружу от бедра до кончиков пальцев. Выворотность завист от свободной подвижности в тазобедренном суставе. При природной выворотности ног оба колена свободно отводятся в сторону по линии надплечий. При недостаточной выворотности ног колени при приседании не могут широко отводиться в стороны и, как правило, направлены вперед. Выворотность существует в тазобедренном, коленном, голеностопном суставах. Это способность развернуть бедро, колени, голень наружу. Для развития выворотности ног в партерной гимнастике используется движения классического танца. Сидя на полу, необходимо сохранять прямую спину, ноги вытянуты перед собой и находятся в выворотном положении. Затем выполняется движение *battements tendu* вперед и в сторону. Данное упражнение рекомендуется для интенсивного развития выворотности тазобедренного, коленного, голеностопного суставов. Выполнение перечисленных упражнений закрепляет суставо- связочный аппарат всего тела.

Подъем- обозначает не только изгиб стопы, но и всю верхнюю линию, включая пальцы. Наличие подъема- обязательное требование к будущим артистам балета. При наличии подъема стопа свободно изгибается. Другой стороны, если стопа и пальцы не поддаются прогибу, это значит, что у ученика или абитуриента

отсутствует потенциал к его развитию. Вместе с тем, существуют отдельные упражнения для развития натяжения всей стопы, эластичности пальцев ног. Натяжение стопы выполняется с одновременным натяжением всей ноги. Стопы поочередно сначала натянуты, затем сокращены. При этом натяжение всей ноги сохраняется. Для развития эластичности пальцев ног, подъема может использоваться специальный гимнастический инвентарь, который успешно применяется во многих специализированных заведениях.

Танцевальный шаг. Легкий и высокий шаг- неотъемлемая часть движений классического танца и особо важная для балерины. Выявление танцевального шага, как правило, осуществляется по трем направлениям вперед, в сторону, назад в выворотном положении ног. Величина шага зависит от выворотного положения бедра в тазобедренном суставе, от эластичности задних мышц бедра работающей ноги. Для развития танцевального шага в партере используют движения классического танца, такие как *battements releves lents*, *battements developpes* и др. (все движения и упражнения выполняются лежа на полу), а также активно применяются упражнения на растяжку мышц, которые способствуют развитию танцевального шага.

Гибкость. В исполнительской технике необходима высокоразвитая гибкость позвоночника и суставов конечностей. Развитию гибкости спины способствует ряд упражнений, направленных на укрепление мышц спины путем их закачивания. Это могут быть различные перегибы корпуса и упражнения, лежа на животе.

Прыжок. Высота и легкость прыжка зависит от подвижности тазобедренного, коленного, голеностопного суставов и суставов стопы. Поэтому, развитие выше перечисленных профессиональных данных гарантированно способствует развитию прыжка у учащихся.

Физическое развитие учащихся предполагает свободное владение своим телом, техникой исполнения движений, координацией рук, ног, головы и корпуса. Внутренние ощущения физической нагрузки в партерной гимнастике имеют профессиональную цель и практическую значимость. Поэтому балетная (партерная) гимнастика эффективна с начала обучения.

Балетная гимнастика имеет глубоко осмысленную специфику, способствует устранению недостатков в развитии профессиональных данных и направлена на совершенствование уже имеющихся физических способностей.

Вместе с тем партерная гимнастика не только развивает физические данные, но и способствует академичному исполнению движений классического танца. Как показывает практика, применение данной методики обеспечивает развитие навыков свободного владения своим телом в экзерсисе у станка, на середине зала.

Роль гимнастики как средства для укрепления здоровья неоспорима. Она служит восстановлению организма артиста балета после полученных травм. Кроме общего укрепления суставо-мышечного аппарата, гимнастика оказывает влияние на развитие эластичности связок, гибкости позвоночника, «позволяет использовать разнообразные упражнения, регулируя физическую нагрузку» [4,с.7].

Таким образом, балетная гимнастика служит подготовительной площадкой для профессионального роста и становления будущих артистов балета.

Литература

- 1 Даль В.И. Толковый словарь.-М.2005.
- 2 Закон Республики Казахстан «О физической культуре и спорте» от 3 июля 2014 года № 228-V. (статья 9- Пропаганда физической культуры и спорта) <http://online.zakon.kz/>
- 3 Boris Kniaseff. 25 Annees de Danse 1918—1943.— Paris, 1943.(буклет на французском языке с цветными иллюстрациями Натальи Гончаровой и Francois Barette)
- 4 Нагайцева Л.Г. Методическое пособие. Вопросы теории и методики.

Жоғары оқу орындары студенттерінің шығармашылық іс-әрекеті: «Томирис» би ансамблінің тәжірибесінен

Б.Д. Тұрғымбаева

Қазақ мемлекеттік қыздар педагогикалық университеті
Хореография кафедрасының аға оқытушысы

Зиялы қоғамның әлеуметтік-экономикалық дамуында студент жастардың орны ерекше. Біздің жастарымыз тәуелсіз Қазақстанның өміріндегі қоғамдық-саяси, әлеуметтік өзгерістерге белсенді атсалысуымен және өзін-өзі жетілдіруімен, белсенді азаматтық ұстанымымен ерекшеленіп отырады. Сондықтан студент жастар Елбасы Жолдауында ұсынылған «Мәңгілік ел» тұғырлы идеясын жүзеге асыруда басым күшке айналары сөзсіз. Жолдауда айқындалған жалпыұлттық құндылықтар рухында тәрбиеленген өскелең ұрпақ жаңа қазақстандық патриотизмді өз өмірінің өзегі етіп ала алады.

Қазақстан Республикасы жоғары оқу орындары ішіндегі бірегейі, қазақ қыздарының парасат мектебі саналатын Қазақстан Республикасының білім беру жүйесінде 70 жылдық тарихы мен тәжірибесі бар, бәсекеге қабілетті халықаралық деңгейдегі мамандар даярлайтын Қазақ мемлекеттік қыздар педагогикалық университетінде алыс ауылдардан келген қыздарға жоғары білім беру ғана емес, олардың бойында жоғары адамгершілік-рухани құндылықтар қалыптастыру және студенттердің шығармашылық жұмысына, өзін-өзі жүзеге асыруына, өзін-өзі жетілдіруіне ерекше көңіл бөлінеді. Әсіресе университеттің Өнер және мәдениет факультеті жанынан құрылған «Хореография» кафедрасы осы бағытта қомақты жұмыстар атқаруда. Осындай игі шаралардың бірі ретінде 2000 жылы құрылған «Томирис» би ансамблінің жемісті өнер жолын атап өтуге болады. Ансамбль сол кездегі университет ректоры С.Ж.Пірәлиевтің бастамасымен студент жастардың шығармашылық жұмысын жетілдіру мақсатында құрылған еді. «Хореография» мамандығында оқып жүрген кәсіби деңгейлері жоғары, орындаушылық қабілеттері

шыңдалған студенттер ансамбль құрамына іріктеліп алынып, тынымсыз еңбекті қажет ететін дайындық жұмыстарын бастады. Ансамбльдің алғашқы көркемдік жетекшісі Қазақстан Республикасының Мәдениет қайраткері, профессор Қарамолдаева Галина Жұмабекқызы талантты студент жастардың шынайы шығармашылықпен, би өнерімен айналысуына мүмкіндік жасады. Батыстың екпінді ырғақтылығы мен шығыстың шуақты колориті қыздар биінде жақсы үйлесім тауып, «Томирис» би ансамблі көпшіліктің көңілінен шыға бастады. Ансамбльдің репертуарындағы алғашқы «Бастаңғы», «Шашу», «Күй сайыс», «Алтынай» және т.б. билері көрермендердің ықыласына бөленіп, студент қыздардың шығармашылық шеберлігінің артуына септігін тигізді.

Қазіргі таңда «Томирис» би ансамблінің көркемдік жетекшілері - осы университет түлектері: Қазақстан Республикасы Мәдениет саласының үздігі Сабдалиева Роза Болысқызы мен Қазақстан Республикасы Мәдениет қайраткері Тұрғымбаева Бану Дүйсебайқызы.

Бүгінгі күні «Томирис» би ансамблінің құрамында 20 студент бар. Репертуарында әлем халықтарының 30-жуық биі мен қойылымы бар бұл шығармашылық ұжым республикалық, қалалық, аудандық мерекелік іс-шараларға ұдайы қатысып, көрермендер ықыласына бөленіп келеді.

Кәсіби шеберлігі шыңдалған «Томирис» би ансамблі - қалалық, республикалық және халықаралық шығармашылық байқаулар мен фестивальдардың бірнеше дүркін жеңімпазы. Ансамбль алыс және жақын шетелдерде: Венгрия, Чехословакия, Польша, Болгария, Түркия, Австрия, Украина, Біріккен Араб әмірліктерінде және т.б. мемлекеттерде өнер көрсетіп, қазақ ұлттық би өнерін және студент жастардың шығармашылық әрекетін насихаттап жүрген бірден-бір ұжым десек, артық айтқандық емес.

«Томирис» би ансамблінің қоржынында көптеген жетістіктер мен марапаттаулар бар. Атап айтсақ:

2001 жылы Алматы қаласында өткен Халықаралық «Қызғылт жал» би байқауында «Дала аруы» бишілер тобы модерн номинациясы бойынша Гран-при бас жүлдесіне ие болып, лауреат атанды.

2005 жылы Қарағанды қаласында өткен V-Республикалық «Жас толқын» фестивалінде «Томирис» би ансамблі өз көрерменін тәнті етіп, Гран-при жүлдесін жеңіп алды.

2006 жылы Орал қаласында өткен Ш.Жиенқұлова атындағы III Республикалық қазақ халық биі байқауында «Томирис» би ансамблі 2-орынды иеленді. Осы байқауға арнап би қойған кафедра оқытушылары Қазақстан Республикасының Халық артисі З.А.Кастеева, Р.Б.Сабдалиева «Үздік би қойушы» арнайы сыйлық иегерлері атанғанын ерекше атап өткен жөн.

2006 жылы Алматы қаласында өткен «Алматы - жастар қаласы» студент жастардың шығармашылық фестивалінде «Бишілер байқауы» номинациясы бойынша кафедра студенті, ансамбль мүшесі Ернар Алма лауреат атанды.

2007 жылы Талдықорған қаласында өткен VII-Республикалық студент жастардың «Жас толқын» фестивалінде ансамбль мүшесі Садықова Макпал Гран-при бас жүлдесіне ие болып, лауреат атанды.

2008 жылы Павлодар қаласында өткен VI-Халықаралық «Ертіс жұлдыздары» фестивалінде ансамбль жүзден жүйрік шығып, бас жүлдеге ие болды.

Алматы қаласында өткен I аймақтық «Рухсар» халық биі байқауында Гран-при бас жүлдесіне ие болып, лауреат атанды.

2010 жылы Алматы қаласында өткен «Жас жұлдыз» шығармашылық жастар фестивалінде бірінші жүлделі орынды жеңіп алды.

2012 жылы Украинаның астанасы- Киев қаласында өткен ТМД және Еуропа елдері арасындағы Халықаралық Дельфий ойындарында II орынға ие болып, лауреат атанды.

Түркі елдері арасындағы достық қарым-қатынасты өркендету, ортақ мәдениет пен тілді, тарих пен өнерді, салт-дәстүр мен әдеп-ғұрыпты сабақтастыра отырып, рухани игіліктерді келешек ұрпаққа көз қарашығындай сақтап жеткізу және түбі бір түркі тілдес халықтардың басын біріктіру мақсатында 2013 жылы Түркияның Болу қаласында өткен халықаралық «Көроғлу» фестивалінде «Томирис» би ансамблі тамаша өнер көрсетіп, көрермендер ықыласына бөленді.

Сонымен бірге 2013 жылдың 30 қараша - 4 желтоқсан аралығында ансамбль университеттің әлеуметтік және тәрбие ісі жөніндегі проректоры З.Қ.Сабырованың жетекшілігімен Біріккен Араб Әмірліктерінің сахнасында өнер көрсетіп қайтты. Салтанатты концерт Біріккен Араб Әмірліктерінің Ұлт күніне арналды. Мерекеге Қазақстан Республикасының Біріккен Араб Әмірліктеріндегі Төтенше және өкілетті елшісі Қайрат Лама Шариф арнайы қатысты. Сонымен қатар айтулы шараға біздің елден басқа 5 елдің өнерпаздары келіп өнер көрсетті. Ұлт күні – федеративті мемлекеттің басты мейрамы болып саналады. Мұндай маңызды шарада «Томирис» ансамблінің өнер көрсетуі ҚазМемҚызПУ үшін ғана емес, Тәуелсіз Қазақстан үшін де үлкен мәртебе. Әрі бұл іс-шара Қазақстанның Тұңғыш Президенті күні мерекесіне орай ұйымдастырылды.

2014 жылдың 16-23 наурызы аралығында Түркия мемлекеті Нежде қаласында өткен халықаралық симпозиумда «Томирис» би ансамблі «Нәзіктік», «Қоштасу», «Алтынай», «Шашу», «Айжан қыз» билерін орындай отырып, қазақ халқының ұлттық билерін шетелде насихаттауға өзіндік үлесін қосты.

2014 жылдың 3 сәуір -16 мамыр аралығында Алматы қалалық жастар саясаты мәселелері жөніндегі басқарманың ұйымдастыруымен өткен «Олимпиада женского здоровья» байқауында қазіргі заман би номинациясы бойынша «Томирис» би ансамблі жүлделі II орынға ие болды.

«Томирис» би ансамблінің репертуарында Қазақстан Республикасының белгілі балетмейстерлері, Қазақстан Республикасының Халық артистері Ш.Жиенкұлова, Д.Әбіров, Р.Райбаев, Б.Аюханов, З.Кастеева, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген артисі, профессор Т.Ізімнің, кафедра оқытушылары, халықаралық және республикалық конкурстардың лауреаттары Л.Кремер, Р.Сабдалиева, Б.Тұрғымбаева, Н.Жұматаева, Ә.Құлсейітова, Г.Садыкова, Г.Ибрагимованың қойылымдары бар. «Алтынай», «Қоштасу», «Шолпы», «Айжан қыз», «Аққу», «Шашу», «Күй сайыс», «Ою-өрнек», «Нәзіктік», «Бастаңғы», «Дала әуені», «Той думан», «Дала аруы», «Халықтар достығы», «Хорезм биі», «Испан биі», «Сыған биі», «Қытай биі», «Орыс биі», «Ұйғыр биі», «Қазіргі заман биі», «Джайв», «Вальс», «Полонез», т.б. билермен ансамбльдің репертуары күннен күнге кеңейіп келеді.

Бүгінгі таңда Қазақ мемлекеттік қыздар педагогикалық университеті «Хореография» кафедрасындағы кәсіби «5В040900-Хореография» мамандығында би өнеріне қабілетті, дарынды студенттердің шығармашылық дамуына барлық жағдайлар мен мүмкіндіктер жасалуда. Университет басшылығы тарапынан әрқашан қолдау көрсетіліп, қазақ ұлттық билеріне арналған және әр түрлі халықтардың 100-ден астам киімдері тігілген. Ансамбльдің толыққанды дайындық жұмыстары үшін арнайы хореографиялық би залдары жабдықталған.

Елбасы Н.Назарбаевтың «Қазақстанның мәдени кеңістігі – алуан-алуан этномәдениеттердің өзара байланысы мен өзара толығып отыруының кеңістігі» деген тамаша тұжырымын бағдар еткен ансамбль қазақ халқының және Қазақстанда тұратын өзге де ұлттардың дәстүрлі мәдениетін насихаттау жолында белсенді жұмыс істеп келеді. Ансамбль өз репертуарын халықтық және заманауи эстрадалық би жобаларымен толықтыра және дәстүрлі мәдениетті насихаттай отырып, үнемі шығармашылық ізденіс жолында келеді.

Университетте оқитын студент қыздардың шығармашылық әлеуетін көтеріп, оларды рухани жасампаздыққа, эстетикалық, ұлттық және жалпыадамзаттық құндылықтарды зерделеуге баулитын «Томирис» би ансамблінің алар асуы, берер жемісі әлі де алда екеніне сеніміміз мол.

Пайдаланылған әдебиеттер

Оқытушы мен Хореография кафедрасының жеке мұрағатынан.

Аннотация

Ансамбль «Томирис» созданный в 2000 году на базе кафедры Хореографии КазГосЖенПу, как студенческий коллектив, репертуар которого направлен на

сохранение и развитие музыкально-танцевального фольклора, на изучение и развитие самобытной, многонациональной культуры Республики Казахстан.

Summary

The «Tomiris» ensemble created in 2000 on the basis of chair Choreography, of Kazakh State women's teacher training university as student's collective, is repertory s aimed at preservation and development of musical dance folklore, study and development original, international culture of the Republic of Kazakhstan.

СЕКЦИЯ 3. КУЛЬТУРОЛОГИЯ, МУЗЫКА, КИНОВЕДЕНИЕ, СЦЕНОГРАФИЯ

Истоки формирования традиционной казахской культуры

Джансеитова С.С.

доктор филологических наук,
профессор

Казахская национальная
консерватория имени Курмангазы

Чувственно воспринимаемый мир природы был основой, на которой формировалось мироощущение, миропонимание кочевника. Естественное течение жизни кочевников, несущих в себе генетический материал предков, природные архетипы кочевой культуры, пастушеский, охотничий, животноводческий быт, социальная среда, военные действия сформировали особенное отношение к окружающему миру. Мир древних кочевников сложен и многообразен, включающий широчайший круг явлений – от небесных тел, природных объектов до жилища и пищи, а также категории: пространственные, временные, нравственно-этические, социальные, кровнородственные, сакральные и др.

Смена ландшафта, климатических поясов, перемещения под открытым небом, порождали соответствующие требования к кочевой жизни: умение ориентироваться во времени и пространстве, предугадывать погодные изменения. Кочевник всегда в пути, ведущей в бесконечность: в пути по нескольким ландшафтным и климатическим зонам, у них рождались и подрастали дети, мужали юноши, уходили старики. Живя в едином потоке космического времени, руководствуясь мерой как основой постижения мира, кочевник не нарушал гармоничных отношений с природой. К примеру, численность куланов, сайгака регулировалась специальными правилами охоты и определялась понятием «брать не более чем надо», «не убивать животных ради удовольствия», запрещалось охотиться в период вынашивания детенышей самками зверей, в период кормления. Любовь охотника к живой природе – не абстрактный принцип, а состояние души, не противопоставляя себя природе, не преобразовывая её, кочевник ощущал себя частью мироздания.

Номадам свойственна целостность мировосприятия, когда ареал возможных кочевий ощущался как один большой дом, а человек – неотрывная часть вечных круговоротов природы. Кочевой образ жизни диктовал свои жесткие условия, каждый предмет был предельно функционален: юрта, орудия труда, предметы утвари, одежда, оружие, музыкальные инструменты и т.п. Удовлетворяясь необходимым, номады воздерживались от всего излишнего и неоправданного, их внутренний мир оставался свободным от всего суетного, не нужного, оставляя больше места для созерцания. Мобильным средством во время перекочевков была юрта – удивительное изобретение номада, где каждая мельчайшая деталь была

точно выверена вековым опытом поколений. Устройство юрты есть проекция сокровенного микрокосмоса кочевника.

Обеспечить состояние должного равновесия, может только духовное начало, являющееся неотъемлемой сущностью внутреннего мира человека. Подобные императивы востребованы, прежде всего, в сфере музыки. В традиционном обществе не было разделения сакрального (священного) и профанного (мирского) искусства и ремесла, времени, посвященного мирским интересам, удовлетворению материальных потребностей, и времени, посвященного духовному совершенствованию. Смысловую основу традиционной картины мира казахов составляет музыка, являющаяся великим духовно-эмоциональным опытом народа. Её специфика прослеживается в том, что она апеллирует, прежде всего, к чувствам и создает в системе эмоциональных образов – модель Вселенной. Универсальность и гармония миропорядка были одной из ведущих тем в музыкальном творчестве. Именно поэтому музыка имеет высокую ценность, ибо в ней живет связь времен, «которая и есть сама Вечность». Музыка не только репрезентирует Мир, но и воздействует на него ощущением всеприсутствия, растворяя как границы Мира, так и границы Человека, внутренние и внешние, открывая ощущение сопричастности к Мирозданию и его Тайне [1].

Музыка, как средство объяснения мира, определяла живую структуру его построения, код этнической памяти. Характерной особенностью традиционной музыки была тончайшая образность, носившая лирико-созерцательный характер. Поскольку ведущей отраслью было скотоводство, то одним из основных занятий большинства кочевников было пастушество. Зрительно-звуковое восприятие окружающей природы наложило существенный отпечаток на логику звукового мышления. Традиционная музыка отличалась объемностью, многократностью, пространственностью звукового потока, изысканностью тембрового колорита, позволявшая художественно тонко познать реальность.

Музыкант, являясь демиургом культуры традиционного степного общества, творцом-исполнителем, хранителем исторической и социальной памяти народа, был источником знаний, излучающим большое информационное поле. Наполненное невероятной жизненной силой, творчество музыкантов поражало строгой логикой музыкальных форм, тончайшей образностью: стремительные, как вихрь, конные скачки по бескрайней степи; гул победных сражений; тяжесть и боль поражений; оплакивание погибших героев; призывы к дальнейшей борьбе; танцы и радостная суэта всенародных праздников; возвышенные, проникнутые любовью и нежностью посвящения женщинам; картины природы; обращения к далекой истории; размышления о бренности жизни; скорбь о судьбе народа.

Суровые условия степи, огромная территория, практически никогда не прекращавшиеся набеги врагов, посягавших на родные земли, воспитали в номадах воинственность, свободолюбие, мужество, высокую нравственность, способность к невероятным, на пределе человеческих сил, напряжениям, готовность к самопожертвованию. Любя и почитая Родину, кочевник помнил, «что до них эта земля была Родиной для других народов, а после них станет Родиной, возможно, новым племенем, умение мыслить в гигантском времени и пространственном масштабах сформировалось исторически». Это было время воинов философов – мыслителей,

батыров, поэтов, музыкантов, чья доблесть обростала легендами, воспевалась веками у долгих степных костров, слава ушедших возносилась вместе с дымом к далекому небу.

Нравственные законы кочевой культуры Великой Степи, имея изустную форму, не подвергались изменениям сотни тысячи лет, их, по праву, можно назвать законами Неба. «Сменялись языки, смешивались гены, соединялись мифы, шел непрерывный процесс накопления энергии, которая бросала в огонь переplava достижения прежних культур, а на смену приходила энергия новых народов, аккумулировавшая прошлые достижения» [2]. Яркий пример сказанному – тенгрианство, основу которого составляла кочевая номадическая культура, отличающаяся неповторимым своеобразием. Мир тенгрианской культуры есть одухотворенность, неизменной константой которой является «гармония времен, гармония миров», стержень ее составляет *тәңірлік* – высшее духовное достижение степных народов, сочетавшее мудрость тысячелетий, нравственную чистоту, творческую силу многих этнических общностей евразийского континента.

В шумер, яз. *Дангир, Дингир*, япон. *Тэнно*, кит. *Тян-Ди*, алт. *Тенри*, якут. *Танра*, монг. *Тенер*, бурят. *Тэнгери*, карачаев.-балк. *Тейри*, каз. *Тәңірі* в др. тюрк. *Тәңір* – в значении 'Бог', 'Небесное божество', 'Верховное божество', 'Извечная данность' [3, с. 32]. Интересно, что в «Древнетюркском словаре» слово *turk* интерпретируется также в значении 'бог', 'господин', 'закон', 'истина', *tur* означает 'тюрок', 'сила', 'власть', *turk* 'сильный', 'могучий' [4, с.599]. Прежде, чем стать этнонимом, «слово *turik, turk, toruk* существовало в качестве имени существительного в значении 'бог' (господь), 'господин', 'закон', 'истина', и в роли прилагательного или определения 'божественный', 'священный', 'истинный', 'настоящий» [5, с.176-177].

В гуннском и древнетюркском яз. *тан, тен* 'заря', 'восход', 'озаряющий, пробуждающий свет', в якутском *танг, тангар* означает действие – 'собирать', 'моделировать', 'конструировать'. *Айыы Тангара, айыы* 'творение', 'творить', 'творец', означает 'конструктор', 'зодчий', 'архитектор' мироздания - природы, неба, космоса» [6, с.56].

Культура и отдельные её формы создавалась усилиями многих поколений в течение длительного исторического времени, где миф, религия, нравственность, искусство, музыка составляли единое целое. В основе культуры был миф, основными составляющими мифологии были: первобытные формы религии, обряд, ритуал. Ведущее положение в них занимали древнейшие религиозные представления, отражавшие миропонимание кочевых племен. Ритуальный обряд, сопровождаемый музыкой, считавшейся священной, был одним из магических способов воздействия на природу, в недрах которой формировались ранние формы культуры как культа. Человеческая жизнь всегда опиралась на определенный комплекс верований – от самых примитивных до сложнейших философских систем. Шаманизм, как выражение определенной шаманистской картины мира, шаманского мировоззрения, основан на вере в существование духов, населяющих окружающий мир, на вере, в то, что смерти нет, есть устойчивый и последовательный круговорот жизни во Вселенной.

В шаманском ритуале, как древнейшем способе влияния на окружающий мир, особое место принадлежало магии, колдовству, огромную роль в которых играли

мелодии – сарына. О волшебной, сакральной силе музыки говорят дошедшие до нас легенды, сказания: легендарный Коркут с помощью кобыза завораживал природу: «Даже Сырдарья на время задерживала свое течение», арфист Ши-Да своей игрой укрощал ветры и жар солнца, музыкой мог подчинять всю живую природу, лира Орфея действовала на царство мертвых.

К мировоззренческим ориентациям универсальности образа жизни и культуры номадов относятся: понимание жизни как **высшей** ценности; кочевой способ бытия, где невмешательство в природу приобрело значение основополагающего принципа; гармоничные взаимоотношения с Космосом, Вселенной, Природой; исключительная толерантность к религиозным конфессиям, связь с иным миром, с духами предков, аруахами; духовность, главенствующая над преходящей материей; отсутствие привязанности к материальному миру; концептуализация духовно-эстетических норм поведения: честь, величие, свобода, мужество, щедрость, музыкальность, духовная чистота – это далеко не полный список духовных категорий, которые культивировали наши предки. Перед нами краткий ретроспективный взгляд на формирование национальной картины мира, на которую особое влияние оказывала хозяйственная синкретическая основа.

Литература

1. Аязбекова С.Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов: Монография. – Изд.-2-е.- Астана, 2011. – С.284.
2. Гумилев Л.Н. Древние тюрки. – Москва, 1967. – С.78.
3. Кодар А.А. Тюркские языки как обитель бога Тенгри (опыт герменевтического анализа) // Тіл – рухани құндылық. Язык – духовная ценность. – Алматы, 2008. – С.212.
4. Древнетюркский словарь / Под ред. Наделяева и др. – Ленинград, 1969. –С.676.
5. Сулейменов О. Тюрки в доистории. О происхождении древнетюркских языков и письменностей. – Алматы, 2002. – С.320
6. Федорова П.В. К вопросу возрождения сакральных комплексов тенгрианских молений сибирских тюрков // Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность. Материалы III Международной научно-практической конференции. Абакан, 2011. – 128-135с.

Түйіндеме

Қазақ халқының дәстүрлі мәдинетін жаңа ізденістермен зерттеу арқылы, көшпенді халықтарының мәдинетін және даму тарихымен ішкі заңдылықтарын ашасын. Этникалық және социальдық үдерістеріне талдау жасау арқылы, матиралдық ерекшелігі және көшкенді қоғамының дәстүрлі рухани мәдинетінің негізі номадизмде жатыр. Номадтар табиғатпен тұрмыстық мәдинетті нәзік теңгерімдер арқылы жақсы бейімдеген, көшпенділік өркендеудің жоғарғы белсенділік танытуы осында.

Summary

Nomadism as an independent, classic look nomadic tsivilizatsii having a self-contained form ekonomicheskoy, socio-political, and cultural life duhovnoy, has had an enormous influence on the culture of the Eurasian continent as a whole, and on the musical culture in particular.

Национальные игры тюркоязычных народов Сибири и их трансформации в национальной хореографии

Арман Нурмахаматулы

д.э.н, магистрант
КазНАИ им Т.Жургенова
координатор Международной
организации ТЮРКСОЙ

В наиболее общем плане термин «игра» обозначает широкий круг деятельности человека, противопоставляемый обычно утилитарно-практической целесообразности и характеризующийся переживанием удовольствия от самой деятельности. В последнее время интерес к игре связан с открытием в этом феномене ряда функций, весьма важных для всего строя культурной деятельности и практической ориентации человека в мире. И все же, несмотря на свою очевидность, игра пока не поддается достаточно строгому определению из-за сложности ее внутренней смысловой структуры как категории культуры. Как считают теоретики культуры, “мы лишь приближаемся к этой сложности, встречая данное понятие в окружении категорий этики, истории, психологии, эстетики и т.д. Чаще поэтому приходится довольствоваться интуитивным ее постижением” [Исупов, 1977].

Несмотря на сложность понятия «игра» как категории духовной культуры, этнографы оперируют рядом признаков игры как бытового явления и предмета этнографического исследования, позволяющим дифференцировать ее от других форм деятельности человека.

Игра, как одна из форм духовной культуры и как конкретно-историческое явление, обусловленное этно-культурными и общественно-экономическими факторами, имеет свои особенности у каждого народа. Своеобразие игровой культуры тюркоязычных народов Сибири объясняется сложностью его этногенеза и этнической культуры, являющихся результатом развития и объединения хакасских, якутских, алтайских и тувунских этнических компонентов, что уже предполагает генетическую неоднородность элементов игровой культуры у тюркского этноса. Не было единым и вероисповедание у разных групп тюркоязычных народов Сибири. Тюркоязычные народы Сибири, наряду с исламом и христианством, сохраняли традиционные формы религиозного верования - шаманизм. Изменения хозяйственного уклада, уровня экономического и общественного развития, религиозного мировоззрения находили свое отражение и в играх тюркоязычных народов Сибири.

В данной статье особенно необходим надежный понятийный инструментарий, поскольку понятие “игра” передается полисемантическим словом “ойун”, т.е. на якутском: «оонньуу, оонньооһун»; на тувинском: «оюн, оюн-баштак, олча, оюн-сылдак»; на хакасском: «ойын»; на алтайском: «ойын» Значения этого термина определяется как: 1) игра, забава, развлечение; 2) вечер, вечеринка, танец (хороводный); 3) постановка, спектакль, концерт; 4) шутка, насмешка, потеха [Дугаров, 1991].

В исторической и этнографической литературе тюркоязычных народов Сибири, иногда включается все, что называется словом “ойун” - народные гуляния, игры, танцы, хороводы, спортивные состязания и т.д., и это явление характерно для авторов-носителей родного языка и традиционной культуры [Очиров, 1909; Линховоин, 1972; Тугутов, 1989].

Так, в организационном плане, “ойун” - это форма совместных увеселений и проведения досуга, в программу которого могут входить все вышеназванные виды развлечений.

Я предполагаю, что “ойун” некогда обозначало развлекательную часть шаманского обрядового действия общественного значения, состоявшего из собственно обряда, совместной трапезы и увеселения. О связи традиционных игр с шаманской обрядностью свидетельствует то, что в тюркском языке из двух синонимичных слов “ойун” и “той” в значении “игра” первое закрепилось как название древнего летнего календарного праздника, которое в наши дни приурочено общетюркскому празднику «ысыхай», «тун пайрам» «эл ойын» и «наадым» и отмечается как общенациональное торжество, в то время как слово “ойун” в современном тюркском языке передает понятие “игра” как бытовое явление, например: детские игры, игры на свежем воздухе, игры с предметами и т.д.

В теплое время года оно проводилось во дворе и включало два вида хорового антифонного пения: круговое пение и песни из цикла обрядового хоровода. Зимой же ойын проводился в юрте и состоял из игры “прятание колечка” и игры в бабки [Линховоин, 1972]. Летом на чистое место выкатывали пустую телегу, а зимой, если погода позволяла, разжигали костер. Вокруг обозначенного таким образом центра, становились несколько групп молодежи, разбитых по полу и возрасту. Группы двигались по часовой стрелке и каждая группа по очереди пела свою песню. Круг не был закрытым, так как члены каждой группы держались отдельно. Иногда пение сопровождалось незамысловатой пляской.

Итак, ойун мы склонны понимать как историческую форму массовых развлечений тюркоязычных народов Сибири, восходящую к традиционной обрядности. В структуру ойынов могли входить собственно игры, как бытовые развлечения, а также песни, танцы, пантомимы, спортивные соревнования и т.д. В этом значении слово ойын в нашей работе я оставляю без перевода.

Наиболее полный набор формальных признаков игры содержится у нидерландского историка культуры Й. Хейзинги. Согласно автору, “игра” - это прежде всего свободная деятельность, деятельность “понарошку”, условность которой осознается и принимается играющими, игра лежит вне повседневной жизни, вне рамок удовлетворения нужд и страстей, она не преследует никакого прямого материального интереса или пользы, она может целиком овладеть играющим и

сопровождается эмоциональным и физическим напряжением, игра совершается внутри намеренно ограниченного пространства и времени, протекает упорядоченно по определенным правилам, обязательным для всех играющих, игра организует общественные группировки (ассоциации, клубы, команды, партии). В архаических культурах (фратрии, возрастные группировки), игра дает возможность реализации потребности инобытия и тайны (маскировка, переодевание, подчеркивающие отличие играющих от прочего мира) [Хейзинга, 1992].

Характерной чертой, выделяющей игру из других форм человеческой активности, является совокупность ее функций. К важнейшим из них относятся: а) функция игры как средства обучения и воспитания подрастающего поколения, закрепления в легкой, игровой форме жизненно важных трудовых навыков и норм социального поведения, характерных для данной этнической общности; б) функция игры как генетической основы искусства, так как именно в процессе игр люди овладевают формами условности и перевоплощения. Из других, более частных функций, мы можем назвать военную, спортивную, зрелищно-эстетическую, коммуникативную, ритуальную, социальную функции и т.д.

Следующий признак игры - это ее мотивация. Й.Хейзинга, рассуждая о функции игры, выводил их из двух ее существенных аспектов, которые формулировал следующим образом: “Игра есть борьба за что-нибудь” или же “Игра есть такая форма проведения человеком свободного времени, которая, как правило, не направлена на достижение какого-либо практического результата, представляет собой индивидуальное или коллективное развлечение, регламентируется правилами, опирается на народные или групповые традиции, благодаря которым и реализуется любой личностью легко и с удовольствием представление чего-нибудь” [Хейзинга, 1995]. В данном случае автор под словом “аспекты” имел в виду побудительные мотивы, которые вовлекают человека в игровое действие и доставляют ему удовольствие.

Многие традиционные игры тюркоязычных народов Сибири и развлечения, особенно те, что входят в циклы свадебной обрядности или же в цикл шаманских обрядовых действий, требуют проведения четких дефиниций между понятиями “игра” и “ритуал”.

Связь игры с обрядом у разных авторов видится двояко: ряд авторов возникновения игр видят в обрядах, которые с течением времени утратили свой смысл и значение. И действительно, многие обряды на стадии своего исчезновения, как правило, вызванного упадком соответствующих им форм осмысления мира, становятся похожими на игру. “Грань между ними очень тонка и переход почти незаметен. Впрочем, даже обряды, живущие полнокровной жизнью и воспринимающиеся окружающими очень серьезно, часто включают в себя массу игровых элементов, розыгрышей, шуток, комических сценок и ситуаций. Отбросить эти элементы при описании народных игр - значит обеднить и даже исказить предысторию и содержание народной игровой культуры, оставить вне внимания читателя подводную часть гигантского айсберга, на вершине которого находятся народные игры в общепринятом, привычном смысле слова”, - к такому мнению приходят исследователи игр и развлечений [Долганова, Морозов, Миносенко, 1995]. К аналогичному выводу приходит и Г.Н.Симаков на материалах свадебной

обрядности у современных киргизов. Аргументом в пользу ритуального происхождения игры А.К.Байбурина считает то обстоятельство, что “игра может быть с успехом использована в качестве материала для реконструкции архаического ритуала” [Байбурин, 1993]. Однако он тут же выдвигает альтернативный тезис, уравнивающий игру и ритуал как две основные разновидности условного поведения. Более того, он приходит к выводу, что в диахроническом плане игра предшествует ритуалу “как имитация событий, которые затем могут приобрести сакральный смысл” [Байбурин, 1993].

Согласно формулировкам А.К.Байбурина: “Ритуал исполнялся и полностью реализовал свое назначение лишь в экстремальных ситуациях. Репертуар ритуалов был строго ограничен и соотносился с кризисными моментами в жизни коллектива, вызванными либо преобразованиями в социальной структуре (рождение, инициации, свадьба, смерть) либо изменениями в окружающем мире (поворотные точки календарного цикла, эпидемии, эпизоотии, стихийные бедствия). Ритуал можно определить как единственно возможный способ поведения человека и коллектива в тех ситуациях, которые расцениваются коллективом как кризисные и поэтому требующие специальных (обязательных для всех членов) программ поведения” [Байбурин, 1993].

Таким образом, игра может состояться в любое время, по согласию играющих, кроме тех случаев, когда она входит в состав ритуала. В отличие от ритуалов, список которых ограничен и закрыт, игры постоянно меняются. Эти противопоставления формальных признаков игры и ритуала можно продолжить, сопоставляя оппозиции в цитированных выше трудах И.Хейзинги и А.К.Байбурина. Как известно, достаточным основанием для признания той или иной игры принадлежностью культурного достояния тюркоязычных народов Сибири можно принять следующие критерии: а) игра или ее элементы имеют аналоги у монгольских и тунгусо-манчжурских народов; б) текст, сопровождающий игру, в достаточной степени адаптирован к тюркскому языку и содержит специфическую для тюркской культуры игровую терминологию и символику; в) игра активно бытует в системе обрядовых и увеселительных действий у разных групп тюркоязычных народов Сибири; г) игра отражает образ и условия традиционного быта и жизни тюркоязычных народов Сибири.

Многие игры тюркоязычных народов Сибири сохраняют в своей форме и содержании отголоски давно забытых в своем первоначальном выражении элементы верований, следы изжитых культов. Сравнивая игры, зафиксированные в разное время, можно наблюдать, как религиозные обряды, некогда имевшие глубокий сакральный смысл, постепенно перерождаются в забаву - сначала взрослых, затем - детей. Таким образом, изучение игр в динамике позволяет увидеть за пластами поздних наслоений архаическую игровую культуру тюркоязычных народов Сибири, восходящую к ранним формам традиционного мировоззрения и культуры народа. Игры являются одним из перспективных источников по созданию ярких, самобытных, национальных и по форме и по содержанию хореографических постановок на сцене, поскольку народный танец по природе своей очень близок к игре. Актуальность прикладного аспекта изучения традиционных игр тюркоязычных народов Сибири можно объяснить причинами объективного и

субъективного характера, которые привели к неравномерному распространению (точнее, сохранению) традиционной танцевальной культуры в этнической культуре тюркоязычных народов Сибири. Не особенно повезло народным танцам тюркоязычных народов Сибири и в советскую эпоху. Бытовавшее до недавнего времени директивное отношение к культуре как к явлению сугубо “социалистическому по содержанию” привело к утрате и нивелировке “национальной формы”. В частности, в сценических хореографических постановках это выражалось в бедности национального репертуара, псевдонациональной стилизации, эмоциональной сухости, стандартности, бездумному тиражированию удачных находок. Для воссоздания национальной самобытности в сфере культуры необходимы специальные научные исследования традиционной культуры, в том числе игровой и танцевальной, во всю обозримую глубину исторической ретроспективы.

Первыми публикациями, посвященными традиционным играм у тюркоязычных народов Сибири, являются описания игр, зафиксированные М.Н. Хангаловым среди некоторых тюркских племен [Хангалов, 1881]. Он описывал пантомимы, представлявшие зоо- и антропоморфные персонажи шаманской мифологии. Ко времени записи М.Н. Хангаловым эти пантомимы, как и сами персонажи, были уже на грани забвения, имена некоторых игр и их роли никто не помнил. Тем не менее, сопоставление материала разных источников дает возможность реконструкции обрядового действия, в котором драматически проигрывается мифологический сюжет.

В первые годы советской власти Г.С. Виноградовым было опубликовано методическое пособие по сбору и описанию народных детских игр у тюркоязычных народов Сибири с программой работы и вопросником, адресованное местной интеллигенции, главным образом учительству [Виноградов, 1922]. Автор считал крайне необходимым включение этнографии в круг предметов, изучаемых в педагогических учебных заведениях.

Чуть позже свой опыт программы сбора этнографической информации по музыкальным инструментам и народным развлечениям тюркоязычных народов Сибири опубликовал П.П. Хороших [Хороших, 1926]. Его программа дополнена библиографическим указателем литературы по данной теме. При отсутствии современной литературы и тем более драматургии, первые опыты обращения к национальной тематике были связаны с сценической обработкой фольклорного, этнографического материала.

Спортивным играм в программе календарного национального праздника «ысыхай», «тун пайрам» «эл ойын» и «наадым» в этнографической и популярной литературе уделено достаточно много внимания. В годы советской власти проведение национальных праздников в Сибири было приурочено ко дню создания этих республик, что привело к быстрой потере обрядовой функции праздника, подчинению спортивных и зрелищно-развлекательных мероприятий некоему единому “советскому” стереотипу.

Традиционные игры тюркоязычных народов Сибири как историко-этнографический источник в изучении вопросов, связанных с проблемами этно- и культурогенеза народа, практически в тюркской этнографии не использовались.

Подход к традиционным играм тюркоязычных народов Сибири как к системе, состоящей из подсистем, соответствующих исторически сложившемуся делению этноса на крупные племенные и территориальные общности. В частности, анализ традиционной охоты у различных групп тюрков, как комплекса материальной культуры охотничьего производства и связанных с ним идеологических представлений, позволяет провести принципиальное для нашего исследования противопоставление “лесные - степные”, говоря о монгольских племенах, которые приняли участие в сложение тюркского этноса [Жамбалова, 1991]. О возможности выделения в игровой культуре тюркоязычных народов Сибири двух типологических субстратов - степного и лесного - говорит венгерский исследователь Чорнай-Ковач [Чорнай-Ковач, 1999]. Учитывая сложный этногенез тюркоязычных народов Сибири, она считает более продуктивным с точки зрения проблем, связанных с этно- и культурогенезом тюрков, “делать акцент не на общем тексте ритуала (вербальном и невербальном), а на его особенностях”.

Здесь принципиальным является деление тюркоязычных народов Сибири (с некоторой долей условности) на восточных и западных, которое в работе осмысливается через ряд противопоставлений “степное - таежное”, “скотоводство - звероловство”, “кочевое - оседлое” и т.д., что дает возможность рассматривать проблему и в более широких рамках тюрко-монгольского или даже урало-алтайского историко-культурного пространства.

Выделенный мною основной состав традиционных тюркских игр с достаточно выраженной этнической спецификой невелик, поэтому особенно возрастает ценность локальных вариантов, которые, отличаясь только второстепенными признаками, позволяют в то же время значительно обогатить и разнообразить национальный репертуар. Поэтому специфика исследования предполагает некоторую доминанту внешней стороны описываемых явлений. Грамотная сценическая постановка этнографического сюжета обязана учитывать соответствующий ему локально-региональный тип национальной одежды, украшений, мелоса, пластики, т.е. обеспечивать определенную ансамблевость всех элементов представления.

За последние годы главными выразителями национального самосознания в сфере культуры становятся творческие коллективы (на примере: Государственный ансамбль народного танца “Саяны” - Тува, Государственный ансамбль народного танца “Кун Сузы” - Хакасия, Государственный ансамбль народного танца “Алтам” - Алтай, Национальный театр танца имени Зверева - Саха-Якутия), которыми, как правило, руководят специалисты, получившие профессиональную подготовку. А это значит, что профессионализируется и национальная культура, она перестает быть этнографическим атрибутом. В то же время творческие работники остро ощущают необходимость квалифицированных знаний о фольклоре, как источнике формирования самобытной национальной культуры. Здесь обобщен опыт многих коллективов, с репертуаром которых я хорошо знаком, а также мой собственный опыт и наблюдения. Специалисты и этнографы ежегодно разрабатывают методические рекомендации для руководителей фольклорно-этнографических коллективов по сбору, фиксации и художественной обработке материала.

В заключении хочу прийти к выводу, что в настоящее время народная игра практически полностью вытеснена из жизни взрослого населения спортом и драматическим искусством. Возможности сбора полевых этнографических материалов по традиционным играм тюркоязычных народов Сибири весьма ограничены, так как многое уже забыто, претерпевает изменения, трансформируется в новые формы. Тем не менее, дальнейшее продолжение этой работы мы видим в тщательном сборе и описании фактического материала (полевого, архивного, литературных источников) и его теоретическом осмыслении. Таким образом, возвращение традиционных игр в культурный обиход возможно, с нашей точки зрения, через сбор и анализ фольклорной информации, зарегистрированной в этнографической литературе, посредством реконструкции общих форм и локальных вариантов, создания справочника по играм, использования игровых сюжетов в сценических постановках.

Исследование традиционных игр тюркоязычных народов Сибири позволяет прийти к выводу о сложном и длительном процессе их генезиса, истоки которого уходят в глубокую древность. На формирование и структуру традиционных игр оказали влияние этнические и культурные связи тюрков и сопредельных народов Сибири и Центральной Азии. Традиционные игры, как и другие компоненты традиционной культуры, отражают специфику этно- и культурогенеза народа, его этнической истории.

Сюжеты игр и отдельные игровые элементы явились основой формирования танцев, а их трансформация и новая интерпретация в творческой деятельности профессиональных и самодеятельных хореографов стали основой формирования и становления национальной хореографии тюрков.

Анализ традиционной игровой культуры тюркоязычных народов Сибири позволил прийти к выводу о достаточно длительных и тесных связях традиционной игровой культуры тюркоязычных народов Сибири, с одной стороны, с тунгусо-маньчжурскими народами Сибири с охотничье-промысловым типом хозяйства, и с другой стороны - с тюрко-монгольскими скотоводческими народами Центральной и Средней Азии.

Наличие общих с тюркоязычными народами Сибири подвижных игр в традиционной культуре тюрко-монгольских скотоводческих народов Центральной и Средней Азии можно объяснять не только заимствованием или результатом их преемственности от общих этнических предков, но и как результат сходства их хозяйственного и социального развития, формировавшегося в близких экологических условиях.

Бессюжетные подражательные игры у тюркоязычных народов Сибири сохраняют пережиточные мотивы ранних форм брака, промысловой магии, присваивающего типа таежной зоны. Сюжетные игры с выраженной состязательной мотивацией маркируют скотоводческое хозяйство. В целом для традиционных игр тюркоязычных народов Сибири характерен широкий тематический и стилистический диапазон.

Сравнительный анализ опыта использования игрового фольклора хакасов, тувинцев, алтайцев и якутов в современных хореографических постановках

показывает, что традиционная народная игра является неисчерпаемым источником творческого вдохновения балетмейстеров.

Профессионализация национальной культуры выдвигает проблемы, связанные с научно обоснованными методиками сбора, хранения, интерпретации фольклорного материала, проблемы подготовки хореографов. В этом плане определенный интерес представляет опыт кафедры хореографии, которая готовит национальные кадры руководителей творческих хореографических коллективов для региона Сибири.

Литература

1. Асалханов И.А. Социально-экономическое развитие Юго-Восточной Сибири во второй половине XIX в. Улан-Удэ, 1963
2. Бадмаева, 1982 Бадмаева Т.Б. Танцевальный фольклор калмыков. - Элиста, 1982.
3. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. - С-Пб., 1993.
4. Булатова А.Г. Традиционные праздники и обряды народов горного Дагестана в XIX начале XX века. Л., 1988.
5. Бутанаев В.Я. Традиционная культура и быт хакасов. Абакан, 1996.
6. Вайнштейн С.И. Мир кочевников Центра Азии. - М., 1991. - 294 с.
7. Василевски, 1980 Wasilewski J.S. (Giving - finding - losing - blunder ing. Certain categories of the symbolic language connected with the Opposition: life death). *Etnografia Polska*, vol. 24. No 1.
8. иноградов Г. К изучению народных детских игр. Иркутск, 1922. -11с.
9. Воробьева С.Н., Нефедов Н.Ю. К постановке проблемы культурных связей древнего населения Южного Согда со скифо-сибирским миром // Скифо-сибирский мир. Тезисы всесоюзной археологической конференции. Кемерово, 1989. - 4.П. - С.35-37.
10. Всеволодский-Гернгроссе В.Н. Игры народов СССР. -М.-Л., 1933. С. 11-
11. Вяткина К.В. Очерки культуры и быта народов Сибири. Л., 1969.
12. Галданова Г.Р. Почитание животных у народов Сибири //Буддизм и традиционные верования народов Центральной Азии. М., 1981. - С. 56-69.
13. Галданова Г.Р. Семантика архаичных элементов свадьбы у тюрко-монголов, Традиционная обрядность монгольских народов. М., 1992. - С. 71-89.
14. Георги И. Описание всех живущих в Российском государстве народов. Ч. 4.1. СПб., 1799.
15. Дугаров Д.С. Исторические корни белого шаманства. На материале обрядового фольклора. М., 1991. - 297 с.
16. Жорницкая М.Я. Народные игры чукчей и эскимосов //Полевые исследования института этнографии. 1975 г. Отдельный оттиск. - с.29-36.
17. Жорницкая М.Я. Народные танцы Якутии. - М., 1966.
18. Жорницкая М.Я. Северные танцы. М., 1970.
19. Жорницкая М.Я. Якутские танцы. - Якутск, 1956.
20. Жуковская Н.Л. Бурятская мифология и ее монгольские параллели //Символика культов и ритуалов народов Зарубежной Азии. М., 1980. - С.92-116.
21. Игры: Энциклопедический сборник /Редкол. А.И.Лазарев и др.; Сост. В.А.Чернземцев. Переизд., - 1995.

22. Исупов К.В. В поисках сущности игры //Философские науки. 1977. - №6. - с. 154-158.
23. Кабзиньска-Ставаж И. Game as communication. Symbolical-magical function of games in Mongolia. (Игра, как средство общения (с другим миром). Символико-магические функции игры в Монголии). //Ethnologia Polona. Vol.9; 1983.- pp. 135-147.
24. Карабанова С.Ф. Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР. М., 1979.- 139 с.
25. Кенеман А.В., Осокина Т.И. Детские народные подвижные игры /Сост. А.В.Кенеман, Т.И.Осокина 2-е изд., дораб. - М., 1995. - 224 с.
26. Кенин-Лобсан М.Б. Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства. - Новосибирск, 1987. - 162 с.
27. Ключева В.Н. Монгольские игры // Современная Монголия, 1960, №4. С.41-43.
28. Ключева Н.И., Михайлова Е.А. Накосные украшения у сибирских народов//Материальная и духовная культура народов Сибири. - Л., 1988.1. С.105-128.
29. Королева Э.А. Ранние формы танца. Кишинев, 1977.
30. Ксенофонтов Г.В. Шаманизм. Избранные труды (Публикации 1928-1929 гг). - Якутск, 1992. -315 с.
31. Лазарев А.И. Что есть игра? // Игры. Энциклопедический сборник. /Сост. В.А.Черноземцев. Улан-Удэ, 1995. - С. 7-19.
32. Лукина А.Г. Танцы Саха. Якутск, 1995.
33. Лукина А.Г., Сивцева М.З. Макарова Р.П. Алгыс. Якутские танцы. Якутск: Кн. Изд-во, 1992
34. Луцкая Е.Л. Жизнь в танце. М., 1968.
35. Мелетинский Е.М. Ворон // Мифы народов мира. М., 1987. - Т.2. - с. 245-247.
36. Иркутской губернии. СПб., 1896. - С. 179-182.
37. Нагаева Л.И. Танцы восточных башкир. М., 1981. - 125 с.
38. Наранбат У. Свадебный обряд уратов Внутренней Монголии //Традиционная обрядность монгольских народов. Н., 1992. - С.56-71.
39. Неклюдов С.Ю. О функционально-семантической природе знака в поветвовательном фольклоре //Семиотика и художественное творчество. - М., 1977.
40. Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии: Результаты путешествия исполненного в 1876-1877 годах. Вып.2: Материалы этнографические. СПб.1881.- 181 с.
41. Симаков Г.Н. Общественные функции киргизских народных развлечений в конце XIX начале XX в. - Л., 1984. - 227 с.
42. Толстякова С. Танцы земли Олонхо. Якутск, 1993.
43. Уразгильдеев Р.Х. Киргизский балет. Страницы истории киргизской хореографии. - Фрунзе, 1983.
44. Чорнай-Ковач, 1999 Csornai-Kovacs Tamas. Some aspects of mongolian games // Проблемы традиционной культуры народов байкальского региона. Материалы Международной научно-практич. конференции (2-3- июля 1999). - Улан-Удэ, 1999.- с. 45-46.

Түйіндеме

Бұл мақалада Сібірдегі түркітілдес халықтарының дәстүрлі ойындары сипатталып және классификациялануы қарастырылды. Сібірдегі түркітілдес халықтарының дәстүрлі ойындарының тұрмысты-генетикасымен мәдени семантикалық аспектілері және Сібірдегі түркітілдес халықтарының дәстүрлі ойындары қазіргі хореографиялық өнерге айналуы.

Summary

This article analyses the classification and the description of traditional games of Turkic peoples of Siberia, the historical-genetic and cultural-semantic aspects of traditional games of Turkic peoples of Siberia, and the transformation of traditional games of Turkic peoples of Siberia in the modern choreography.

Воплощение женских образов в художественных произведениях уйгурских классиков, драматических пьесах, кинематографе

Машурова А.А.

Докторант 2 курса
кафедры «Киноведения»
КазНАИ им. Т. Жургенова

«Истинный герой в истории живет
дольше, чем жил в реальности»
Силован Рамишвили

Современные художественные искания народных традиций, культурного наследия, ставят перед искусствоведами определенные исследовательские задачи, выявление новых тенденций в области искусства, в частности киноведения, являющейся неотъемлемой частью мировой художественной культуры.

Безусловно, охватить и раскрыть новаторскую идейно-художественную сущность киноискусства, его многонациональный характер в рамках одной статьи не представляется возможным. К тому же основная цель - постановка проблемы создания героического женского образа в художественных произведениях уйгурских классиков. Данная тема была и остается актуальной во все времена.

Понятия герой и героический поступок чаще всего ассоциируются у людей приоритетом сильной половины человечества – мужчинами. Но существует множество примеров силы, мужества и героизма и у женщин разного народа в разные эпохи, которые и в классовой борьбе, и борьбе за освобождение своего народа против иноземных поработителей отдали свою жизнь.

Героические былины и эпические поэмы, созданные народом, воспевали и красоту, и мудрость, и верность женщин, их мужество и воинскую доблесть. Одной из таких героинь является «Томирис (даты жизни: приблизительно 570-520 гг. до н.э.) – царица массагетов, по мнению исследователей, скифского кочевого

скотоводческого народа. История Томирис и ее победы над Киром была хорошо известна в античном мире и стала легендой; такие писатели античности как Геродот, Полиэн, Кассиодар и Иордан писали о ней, о ее подвигах [1]. Это и героиня Франции Жанна Д'Арк (около 1412-31 гг.), возглавившая «борьбу французского народа против английских захватчиков» [2, с. 396]. Великие узбекские поэтессы Зебунниса (1639-1706 гг.), Дильшод-Барно (1800-1905 гг.), Анбар-атын (1870-1915 гг.), в своих произведениях, воспевали «человечность, любовь к жизни и природе», высказывали несогласие с господствующими в то время условиями, попиравшими свободу человека и огромную любовь к Родине, их стихи цитировались в народе, передавая из уст в уста: «Человеку должно разуму внимать, Родину лелеять, как вторую мать» [3, с. 3-4]. Отдавшие свои жизни за Родину в годы Второй мировой войны, славные дочери казахского народа, Герои Советского Союза Маншук Маметова (1922-1943 гг.) и Алия Молдагулова (1925-1944 гг.). В истории уйгурского народа сохранились имена героических женщин как Ипархан (середина XVIII в.), Маимхан (XIX в.), Назугум (1800-1830 гг.), Ризвангуль (1944 г.).

Накопленный на сегодняшний день объем уникальных информации истории жизни знаменитых и выдающихся женщин, чья судьба была блистательна и драматична, записанная очевидцами и участниками событий, создала определенную базу для активизации исследований, направленных на разработку проблем воспроизведения их образов в современном профессиональном музыкальном, театральном и киноискусстве.

Нельзя ни согласиться с Б.М. Неменским, который пишет, что «искусство – важнейшее средство приобщения человека к общечеловеческим ценностям через собственный внутренний опыт, через личные эмоциональные переживания... огромен пласт сложнейших задач и явлений художественной культуры, пласт, идущий к нам из давних веков. Это огромный круг знания, скорее даже понимания в «переживании заново» опыта предков. И в этом необычном познании необходим «поводырь» человек, который умно, тактично, постепенно ввел бы тебя в мир художественной культуры, который бы по всем этажам здания, в котором тебе предстоит жить – здания культуры твоего народа» [4, с. 215].

В нашей статье, попытаемся стать тем «поводырем», и на базе исторических данных, ввести в «мир художественной культуры», в котором слагались легенды об уйгурских красавицах, где восхищались и гордились ими.

Однако это возможно только при условии решения нижеследующих задач:

- изучение особенности исторического развития уйгурского народа:
- исследование создания женских героических образов на основе уйгурских национальных произведений на театральных подмостках Казахстана:
- анализ процесса съемок кинофильмов, «Год Дракона» Казахфильма и «Нозугум», снятого на Узбектелефильме.

Только на этой основе представляется возможным раскрыть проблему тематики «Воплощение женских образов (Ипархан, Маимхан, Назугум) в художественных произведениях уйгурских классиков» Ипархан - «благоухающая наложница» Сянь-Фэй – на театральных сценах Казахстана и Кыргызстана. Исследуя, «Империю Тюрков», академик, профессор, доктор исторических наук, доктор философских наук Р. Рахманалиев пишет, что «уйгуры хорошо известны в китайской истории.

Это потомки гаоцзюй, которые сами были выходцами из группы «хуннов» [5, с. 160]. Не останавливаясь подробно на изучении этногенеза уйгуров, так как это не является основной целью. Отметим, что «накопленные современной наукой исторические, языковедческие, этнографические, археологические данные дают основание для вывода о том, что уйгурский народ является сплавом двух этнических субстратов: древнего оседлого населения Восточного Туркестана и кочевых орхон-енисейских уйгуров, окончательно осевших на этой территории после падения Уйгурского каганата» [6, с. 15]. Наряду с вышесказанным, напомним, что на протяжении многих веков уйгурский народ вел борьбу и за политическую независимость, к тому же, как отмечал Л.Н. Гумилев, «природная воинственность уйгуров не исчезла от поста и молитв» [7, с. 382]. Видимо «природная воинственность» не обошла и женщин, поэтому в периоды освобождения своих земель от иноземцев, они брали в руки меч и освобождали свою Родину.

Так, например, Ипархан, внучка кашгарского муфтий Аппак-Ходжа, супруга известного кашгарского ходжи из ветви белогорцев – Хан-Ходжи участвовала в некоторых сражениях против цинских войск, а после смерти мужа, около 1760 года была пленена и отправлена в Пекин, к императору Цянь Луну, в его гарем. Плененный ее красотой, чтобы добиться взаимной любви, император воссоздаёт перед ее окнами в миниатюре облик родного селения, включая мечеть [8].

В материалах, собранных доктором исторических наук, В. Кузнецовым, отмечается особое отношение императора к Ипархан, названная Сян-фэй, что означает «благоухающая наложница». Автор пишет: «Забываясь, о том, чтобы она чувствовала себя всё же больше как дома, нежели как на чужбине, император поручил миланцу Джузеппе Кастильоне, который тогда в Пекине находился в составе миссии монахов-лазаристов, написать маслом пейзажи Кашгарии. ... Ни одна наложница не удостоивалась такой роскоши, что была в тереме Сян-фэй. ... все старания Хун Ли были тщетны. Она умерла, покончив жизнь самоубийством в 1788 году, и 120 слуг по приказу императора доставили её тело в Кашгарию, где оно было похоронено в сохранившейся по сей день родовой усыпальнице.

В памяти уйгурского народа Ипархан осталась не только борцом за свободу, но и верной женой своему мужу, поскольку покончила с собой, не пожелав стать женой китайского императора.

Сегодня, представляет историческую ценность, два портрета Ипархан, написанные Джузеппе Кастильоном. Прочитав В. Кузнецова, который пишет, что «среди экспонатов Британского музея в Лондоне есть портрет женщины в восточной одежде, которая так соответствует ее облику. Душевную чистоту подчеркивает только что распустившиеся белые цветы, которых касается ее золотисто-смуглая рука» [8].

Второй портрет – портрет в доспехах. В нем художник запечатлел внутренней духовный мир Ипархан, дань и уважение героической личности.

О Сян-фэй, упоминается, в романе Цзинь Юна «Книга и меч – благодарность и месть».

На основе истории о «благоухающей наложнице» Сян-Фэй, кыргызским драматургом и режиссером Жанышем Кулмамбетовым была написана пьеса "Ипархан - Сян-Фэй" и поставлена на сцене Кыргызского драмтеатра (2008 г.) [9].

В статье «Благоухающая наложница в золотом заточении», автор пьесы Жаныш Осмонович раскрывает причины обращения к истории любви китайского императора и гордой непокорной дочери уйгурского народа Ипархан. Ж.О. Кулмамбетов говорит, что «трагическая и в то же время красивая романтическая история любви стала основой множества устных преданий и легенд, фольклорно-поэтических творений уйгурского народа. В своей пьесе, я, прежде всего, показал любовь. Хун Ли влюбился в Ипархан, словно Ромео, и ждал ее благосклонности, боясь причинить малейшее зло. ... В перспективе хочу переложить на киноленту...» [10]

Обратим внимание, что уйгурская тема впервые зазвучала на сцене кыргызского театра.

В 2008 году, пьесу «Ипархан», авторов М. Кибирова, К.Абдрусолова, И.Джалилова ставят в Уйгурском театре – единственном в мире профессиональном театре, открывшейся в 1934 году на территории Казахстана в городе Алма-Ате.

Премьера музыкальной драмы «Ипархан», вызвала живой интерес в среде уйгурской интеллигенции и у зрителей. Интерес обусловлен тем, что режиссер театра М.Изимов вместе с художником П.Ибрагимовым и балетмейстером Г.Саитовой сумели вынести этот спектакль с высоких гражданских позиций, и попытались воссоздать одну из страниц истории уйгурского народа в борьбе с маньчжуро-китайскими захватчиками. Безусловно, центральное место занимает образ Ипархан, созданной молодой актрисой театра С. Шариповой. Ипархан-С.Шарипова, в сцене воспоминания о родных краях, от гордой и смелой девушки-воина, преобразуется в безропотную героиню. Обладая прекрасным голосом С. Шарипова, с лиризмом и романтическим воодушевлением, передает боль и страдание, любовь и мечту о счастье своего народа.

Исследуем тематику о легендарных девушках в произведениях уйгурских классиков.

Тема о легендарных героинях, прежде всего, была в произведениях классиков уйгурской литературы: XIX век – век, выдающегося уйгурского поэта, Билала Назыма (1825-1900 гг.). Его жизнь была неразрывно связана «с многострадальной судьбой родного народа» [11, с. 124]. Он не только создал ряд лирических стихов и поэм, но и сам, являлся участником восстания, происшедшее в 1864-1867 годах. Поэтому, здесь уместно отметить, что поэма «Война мусульман против китайцев», написанная Билалом Назымом, «строго документальна» [12, с. 4].

Среди уйгурских классиков XX века, особое место принадлежит писателю, драматургу, сценаристу, переводчику Зия Самади (1914-2000 гг.). Участник антигоминьдановского восстания (1944), Министр культуры Синьцзян-Уйгурского автономного района (1950-1958 гг.), эмигрировал в Казахстан (1961 г.), где продолжил свою творческую деятельность. Его перу принадлежат исторический роман «Маимхан», роман «Тайны годов», пьесы «Ипархан», «В китайских зинданах», «Тревожные минуты», «Крах тирании», киноповесть «На берегах реки Или», музыкальная драма «Герип и Санам» и другие.

Первый уйгурский профессиональный композитор, народный артист СССР, Лауреат Государственных премий СССР и Республики Казахстан, профессор Куддус Кужамьяров (1918-1994 гг.) воплотил образы Назугум и Ризвангуль в

одноименных крупных музыкальных произведениях как опера, симфоническая поэма.

Вернемся к произведениям литературных классиков разных эпох. Итак, XIX век – век непрерывной вооруженной борьбы уйгурского народа против «господствующего класса старого Китая и против гнета своих феодалов». Доктор филологических наук, профессор М.К. Хамраев, который «протянул эту (уйгурскую – М.А.) поэтическую нить из прошлого и вплел ее в ткань общечеловеческой культуры» [13, с. 194], исследуя литературные произведения Билала Назыма, пишет: «Билал Назым жил в трудное для уйгурского народа время. ... Достаточно указать, что в течение XIX века в Синьцзане имели место семь крупных восстаний (1814, 1816, 1825-27, 1830, 1847, 1857, 1864 гг.), направленные против господства маньчжурских феодалов Главной движущей силой этих восстаний было уйгурское крестьянство, выступавшее с антифеодальными требованиями» [11, с. 126].

Благодаря, Билалу Назыму, его «Повести о Назугум», написанный на реальных событиях «Восстания Джахангира», история знает о трагической судьбе кашгарской женщины Назугум, о ее самоотверженной борьбе за освобождение родного края. Подлинное имя героини – Ханипагуль. Назугум была дочерью Авутуллы – коменданта местности Артуш. Первый переводчик повести на русский язык, уйгуровед Н.Н. Пантусов обрисовал внешний облик Назугум: она «была тонкая, цветом, как пшеница, черноокая, чернобровая. Ради того, что она была нежного сложения, народ дал ей имя Назугум (нежная)» [15, с.220]. Назугум «была грамотная и обладала поэтическим даром ... кроме родителей, у нее был брат, попавший вместе с ней в плен, а также муж и трехлетний сын, которых, по видимому, маньчжуры умертвили. Весть о гибели мужа и трехлетнего сына, убитых на глазах селян, не сломили хрупкую женщину, они сделали еще сильнее [11, с. 129].

К сожалению, она, как и многие уйгурские девушки, молодые женщины были схвачены в плен. Ее насильно продали богатому купцу Ши Сану. Не желая быть наложницей, Назугум решается на побег. В течение 12 дней она скрывалась от преследования. Эти факты были описаны в ее песнях. Неоднократные побеги Назугум не увенчались успехом и, в конце концов, ее поймали. Это было в горной пещере недалеко от «Кетмень» мялиси. Окружив со всех сторон пещеру, в которой скрывалась Назугум, маньчжуры долго держали осаду, но поняв, что скрывающуюся в ней женщину не взять измором, решили выкурить ее из пещеры. Перекрыв все выходы из пещеры, они подожгли солому. Едкий дым всасывался во все отверстия между камней. Не выдержав такого испытания, Назугум вышла из пещеры и в этот момент была схвачена и заточена в китайские колодки. Она провела 82 дня в заточении, в зиндане города Кульджи. Казнь Назугум имеет разные версии. Одна из них: опасаясь волнений, власти решили провести казнь в тайне; другая – ее казнили публично. Какая бы не была казнь, в сердцах своего народа она осталась свободолюбивой, гордой, непокоренной Назугум.

Качественно новым этапом в развитии уйгурской национальной культуры, стало творчество Куддуса Кужамьярова, автора первой уйгурской оперы. «Как художник я усматриваю свою задачу в том, чтобы воспеть свой народ и страницы его истории. Каждый художник, поставивший цель воспеть судьбу своего народа,

прежде всего, должен обогащать свои знания: изучить культуру, литературу, историю, наследие народа. Есть страницы, которые тебя обязательно заинтересуют, и ты задумаешься: как надо – раскрыть и воплотить это в творчестве. Я всегда стремился к этому... Чтобы создать новое музыкальное произведение, я должен озвучить, перевоплотить богатство своего народа...», – говорил Куддус Кужамьяров [16, с. 15].

Симфоническая поэма «Ризвангуль», написанная еще в студенческие годы (1950 г.), стала крупной творческой победой. Изучая историю своего народа, начинающий композитор, узнает о подвиге девушки Ризвангуль, сражавшей против гоминдановцев (1944 г.). Под впечатлением, определяя драматургию и структуру произведения, он сочиняет трехчастную симфоническую поэму, в которой «раскрываются образы борьбы, гибели Ризвангуль, плач народа и его несгибаемая воля к победе над врагами» [17, с. 64].

Премьера состоялась в Москве на всесоюзном смотре творчества советских композиторов. Симфоническое произведение К.Кужамьярова, студента Казахской Государственной консерватории, было исполнено Государственным симфоническим оркестром Союза ССР под руководством молодого уйгурского дирижера Газиза Дугашева (позднее народный артист КазССР). В 1951 году К.Кужамьяров за симфоническую поэму «Ризвангуль» был удостоен Государственной премии СССР.

Вершиной раннего периода творчества композитора, первая опера на уйгурскую тему – опера «Назугум».

Музыковед Р.К. Хасанова, посвящая свое диссертационное исследование процессам становления и развития уйгурской музыкальной драмы, анализируя творчество композитора К. Кужамьярова, прослеживает все этапы перехода традиционной фольклорной монодии к симфонизму, который нашел наиболее яркое выражение в его операх [18].

В своей работе, исследуя развитие вариантов музыкальной драмы «Назугум», автор пишет: «Симптоматично, что жанровые варианты этого произведения наглядно показывают эволюцию музыкально-драматического жанра к опере / 1925 г. – драматическая пьеса с музыкальными номерами, 1954 г. – музыкальная драма, 1956 - опера» [18, с.18].

В 1954 году, Куддус Кужамьяров сочиняет музыкальные номера для пьесы Кадыра Хасанова «Назугум». Музыкальная драма прозвучала на сцене Уйгурского театра.

«Музыкальная драма «Назугум» сыграла значительную роль в процессе развития жанра в подготовке почвы для появления нового в уйгурской музыкальной культуре жанра – оперного» [18, с.20]. Авторы К. Хасанов (либреттист) и К.Кужамьяров (композитор), не придерживаясь исторических деталей, сочинили оперу в лирико-героическом жанре. Постановка оперы была осуществлена на казахском языке. Поэтому, премьера оперы состоялась благодаря коллективу Казахского академического театра оперы и балета им. Абая. Первая исполнительница роли Назугум была Роза Джаманова, народная артистка СССР. Она сумела создать лирико-драматический образ, в котором была раскрыта не только «героиня-патриотка», но и «любящая, женственная натура».

В 1969 году, главный режиссер Уйгурского театра С.Р. Башоян приглашает К.Кужамьярова и К.Хасанова для постановки музыкальной драмы «Назугум» в новой редакции. В героико-патриотическом ключе звучала музыка Куддуса Кужамьярова, которая в 1980 году получила новую музыкальную партитуру, написанную одним из его учеников замечательного композитора Х.З. Сетековым [19, с.76]. Отдавая должное классиком уйгурской литературы БилалуНазыму, Зия Самади, композитору К.Кужамьярову, всем тем, кто работал и творил в их эпоху, хотелось бы сказать и процитировать слова музыковеда А. Мамбетов: «Сейчас, в XXI веке, переверачивая страницы прошлого, испытываешь глубокое уважение к тем, кто жил в той эпохе и кто искренне трудился, творил и переживал через свое творчество страдания и чаяния народов Земли тех лет» [20, с.27].

Очень радует тот факт, что героическая тема, страницы истории целого народа, в данном случае уйгуров, отражены не только в литературном и музыкальном творчестве, но и запечатлена на пленке художественных фильмов.

Известно, что «обращение к национальным сюжетам и к национальной литературе не только приносило большие сборы, но и двигало кино по пути искусства» [21, с. 149]. Доктор искусствоведения, киновед, Р.Н. Юренев, раскрывая идейно-художественную сущность экранного искусства, его многонациональный характер обращает особое внимание на один из факторов, который имеет значение в международной кинематографии. «Национальное искусство, - пишет автор, - рождается тогда, когда выражает национальный характер, его дух. И, выразив его, воплотив в кинематографической образности, выносит национальный характер, события жизни своего народа на международную арену», которое затем «обретает международное значение» [21, с. 149].

Автор книги «Нациостроительство в Казахстане», киновед, кинокритик доктор искусствоведения Гульнара Абикеева, исследуя «фильмы различных эпох: «оттепели» (60-е гг.), «перестройки» (1987-1991 гг.), первых лет независимости (1991-1997 гг.) и современного периода (1998-2006 гг.), снятые режиссерами Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана, Таджикистана и Туркменистана» [22, с.9], поднимает вопросы о взаимосвязи нациостроительства и кинематографа. В первую главу книги, Г.О. Абикеева включает четыре статьи, одним из которых является - «Образ женщины в кино Центральной Азии». В этой статье, автор «рассматривает трансформацию женских образов с начала возникновения кинематографа в нашем регионе (Казахстане – А.М.) – с 30-х годов до сегодняшнего дня» [22, с. 11]. К сожалению, фильмы «Год Дракона» и «Нозугум», где показаны женские легендарные образы Маимхан и Назугум, снятые на «Казахфильме» и «Узбектелефильме», Г.О. Абикеевой не рассматриваются. Безусловно, на то были определенные причины. Во-первых, охватить все фильмы представляющие кинематографию Центральной Азии не возможно. Во-вторых, это наше субъективное мнение, фильмы, просто оказались в промежутке между периодами «оттепели» и «перестройки»: «Год Дракона» снят в 1981 году (премьера состоялась в 1982 г.), вслед за ним был снят «Нозугум».

В основу фильмов легли исторические события, происходившие на территории Восточного Туркестана в XIX веке.

Итак, кинофильм «Год дракона», поставленный по роману «Маимхан» Зия Самади. Автор сценария Юрий Визбор, режиссеры Асанали Ашимов Гук Ин Цой, оператор Игорь Вовнянко, композитор Эдуард Хагагортян, Художник Эдуард Леднев.

Фильм представлял кинематографию Республики Казахстан (КазССР) на двух фестивалях и был отмечен наградами: на XV Всесоюзном фестивале в Таллине удостоен Диплома жюри «За разработку темы национально-освободительного движения» и на Международном форуме стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте (Приз и Диплом от Узбекского комитета защиты мира). В журнале «Новый фильм» за 1982 год, отмечая удачу «Казахфильма» в постановке «Год Дракона» автор статьи Ш.Шаваев пишет, что «Особо надо отметить одного из важных для сюжетного развития центральных персонажей – учителя Аскара, созданного актером Ю.Сайтовым. Идейный вождь восставших, он воплощает мудрость народную, неистребимую жажду свободы. Ее не сломать ни изощренным убеждением, пытками».

Творческая дружба Асанали Ашимова с режиссером Игорем Вовнянко уже продолжалось на протяжении многих лет. Талантливый оператор, режиссер, заслуженный деятель искусств РК, председатель Союза кинематографистов Республики Казахстан, снявший документальный фильм о творчестве А.Ашимова («Дорогу осилит идущий»), в начале 80-х годов, сумел воплотить замысел режиссера в кинофильме «Год дракона».

Стремление уйти от камерности, заставить сопереживать зрителя с внутренним состоянием героев – качество операторского таланта И.Вовнянко. В фильме очень удачно сняты кадры нападение и засада вокруг крепости, финальная сцена – сцена казни Маимхан. В кадрах скачущих воинов, во время атаки на крепость, чувствуется масштабность его творчества.

Заметим, каждый из постановщиков и актеров фильма «Год дракона», сумел выразить национальный характер уйгурского народа, его дух.

На первый взгляд, между фильмами «Год дракона» и «Нозугум» можно увидеть много сходного: во-первых, кинокартины сняты, в традиционном жанре советского тоталитарного фильма, основанный на традициях историко-революционных фильмов. Во-вторых, сюжетная канва кинокартины «Нозугум», не соответствует законом кинодраматургии. На наш взгляд, фильм был соткан из различных источников и фантазии сценаристов Аброра Косимова и Тамиллы Косимовой.

С самого начала фильма, сюжет развивается стремительно, к тому же героиня Нозугум постоянно в бегах. Зритель не увидел борца, а увидел «беглеца». Зрителю, непонятно в какой местности происходят события, в какие годы и какие обстоятельства послужили их началом. Если зритель не знает легенду и историю самой Назугум, то понять все происходившее в фильме немного трудно.

Художественный департамент в данной картине воссоздал очень интересные костюмы тех лет. Но, создалось впечатление, что легкая небрежность все же присутствовала. Было очень странно видеть главную героиню все время в одеянии одного и того же цвета. Конечно же, понятен замысел постановщиков, красное одеяние Назугум, семантически говорило о многом, о крови, пролитой ее народом за освобождение своей Родины, о страсти к справедливости. В какой-то момент,

кажется, что Назугум растрепав один свой костюм «вытаскивает из-за пазухи» идентичный наряд, хотя протяженность событий не позволяют так думать. Войско Цинской армии не выделялось, было так же странно видеть разные облачения у воинов. Возможно, художник по костюмам задумывал таким образом показать различие в чине, но, на наш взгляд было это сделано неуклюже.

Отдельное внимание привлекло к себе музыкальное сопровождение и шумовые эффекты. В данном случае, возможно, это была режиссерская идея, но звуковой департамент реализовал её не на должном уровне, так как смикшированные шумы не очень совпадали с действием в кадре. Музыкальное сопровождение, было интересным, но тоже не без претензий. Понятен был замысел, вставленные песенные номера героев с национальными песнями, сложенными самой Назугум и народных преданий о ней.

Несмотря на определенные претензии, в фильме, привлекает удачно подобранный актерский состав. Главную роль играет Сумббат Ганиерова, актриса из Казахстана. Молодая актриса, поэтесса, Сумббат, уважаема и популярна среди уйгурского народа. Поэтическая натура С.Ганиеровой созвучна поэзии Назугум. Многие лирические песни, сочиненные на ее стихи, передают чувства, и состояния женской души. Поэтому, кинокадры сцен Назугум - наиболее удачные.

Среди актерского состава, хотелось бы выделить Р.Машурову. Опытная актриса, Рахилия Машурова, создавшая немало ярких образов на сцене Казахского академического драматического театра им. М.Ауэзова, Государственном академическом театре оперы и балета им. Абая, в фильме выступила в роли Аимхан, супруги старика Баки. Фактически, благодаря этой семье, Назугум получала информацию о судьбе повстанцев, но главное – Человечность, доброта, сострадание – главное кредо семьи Баки.

Таким образом, на основании выше исследованных материалов, можно констатировать, что накопленный на сегодняшний день объем уникальных информации истории жизни знаменитых и выдающихся уйгурских женщин в произведениях поэтов, композиторов, режиссеров театра и кино, решают проблему воспроизведения их образов в различных жанрах музыкального, театрального искусства, а также в кино.

Описывая положение женщин кашгарского региона и семи городов, Ч.Валиханов писал: «...туркестанцы Семи городов (Кумул, Турфан, Карашар, Куча, ...Аксу, Яркенд, Кашагар) – народ чрезвычайно свободный...Будучи мусульманами... они не прячут женщин» [23, с . 280].

Поэтому, в трактовках актрис, исполнявшие главные роли: Ипархан, Маимхан, Назугум, в первую очередь, была воплощена мудрость народная, неистребимая жажда свободы. Их не сломали ни изощрённые убеждения, пытки.

Литература

1 Википедия. ru.m.wikipedia.org/wiki

- 2 Большой энциклопедический словарь. 2-е изд, перераб. и доп. - М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. - 1456 с.
- 3 Избранная лирика Востока: Зебунниса, Дильшод, Анбар-Атын. сост. М. Кадырова; Ред. кол.: Абдурахманов Ф.А. и др.; пер. с узб. и тадж. - перс. С. Иванова. – Ташкент, 1983. – 128 с.
- 4 Неменский Б.М. Мудрость красоты. – М.: Просвещение, 1987. – 254 с.
- 5 Рахманалиев Р. Империя тюрков. История великой цивилизации / Рустан Рахманалиев; [научн ред. Н.Н. Цовма] – М.: РИПОЛ классик, 2013. – 704 с.
- 6 Саитова Г.Ю. Уйгурский сценический танец (на материале спектаклей и концертных программ Уйгурского театра г. Алматы) диссер. ... канд. искусств.: 17.00.01. Алматы, Институт литературы и искусства им. М. Ауэзова МОН РК. – 142 с.
- 7 Гумилев Л.Н. Древние тюрки. – М.: Товарищество «Клышников, комаров и К», 1993 – 523с.
- 8 Wikimedia Foundation, Inc.
- 9 <http://www.for.kg/ru/news/29232/>
- 10 [ru.wikipedia.org/wiki/Ипархан](http://www.wikipedia.org/wiki/Ипархан); <http://www.msn.kg/ru/news/22606/> (Адрес материала)
- 11 Хамраев М. Веков неумирающее слово. – Алматы, 1996. – 196 с.
- 12 Билал Назым. Избранное/ сост. и пер. с уйгурского М.Хамраев. – Алматы: ИД «Мир», 2011. – 112 с.
- 13 Ганичев В. Веков неумирающее слово (предисловие)/ Мурат Хамраев/ сост.: Х.Хамраев. – Алматы: ИД «Мир», 2011. – 332 с.
- 14 Пантусов Н.Н. Война мусульман против китайцев, вып. 1. Казань, 1881г.
- 15 Пантусов Н. Образцы таранчинской народной литературы. Казань, 1909.
- 16 Кирина К.Ф., Хасанова Р.К. Жизненный и творческий путь К.Кужамьярова/ Мне повезло в судьбе быть первым... Композитор Куддус Кужамьяров. Сб.статей, размышлений и воспоминаний. К 85-летию со дня рождения композитора. – Алматы: Center Print, 2003. – 232 с.
- 17 Кирина К. Ф. Куддус Кужамьяров и уйгурская музыкальная культура. – Алматы: Казахстан, 1994. – 192 с.
- 18 Хасанова Р.К. Процессы становления и развития уйгурской музыкальной драмы: автореф. ...канд. искусств.: 17.00.02. – Ташкент: Институт искусствознания им. Хамзы, 1986. -25 с.
- 19 Саитова Г.Ю. Уйгурский танец: Истоки. Традиции. Сценическое воплощение. – Алматы: Мир, 2011. – 180 с.
- 20 Мамбетов А. Исторический балет Газизы Жубановой «Хиросима» // Казахстан балет алемі №1 (2) 2009
- 21 Юренев Р.Н. Новаторство советского киноискусства: Кн.для учителя. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
- 22 Абикеева Г.О. Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается кинематографе. – Алматы: ОФ «ЦЦАК», 2006. – 308 с.
- 23 Валиханов Ч.Ч. Западный край Китайской империи и г. Кульджа. Дневник поездки в Кульджу. 1856 г.// Собр. соч.: В 5 т. А-А, 1985. Т.2

Түйіндеме

Ұйғыр классикасынның көркем туындылары саналатын драмалық спектакльдермен, киноөнеріндегі әйел бейнесін ашып көрсету және зерттеу.

Summary

Unveiling and research of heroic female characters in the works by Uighur classical authors, in drama performances, and cinema art.

Нұрқанат Жақыпбай режиссурасындағы пластикалық элементтердің орны

Еркебай А.С.

өнертану кандидаты
М.О.Әуезов атындағы
Әдебиет және өнер институты
Театр және кино бөлімінің
аға ғылыми қызметкері

Нұрқанат Жақыпбай соңғы жылдардағы спектакльдерінде пластика жүйесін драмалық шығармаға үйлестіруді мақсат еткен режиссер. Ұзақ-сонар монологтардың орнын пластикалық қимыл-әрекеттерге, әуен саз әлеміне бағыттауға айрықша талпынады. Адамның ішкі сезімдерін пластика тілімен жеткізе білуге құмар. Оның бірден бір көздеген мақсаты да, осы пластика машықтарын драмалық шығармаларға орынды кірістіруі. Сонымен бірге, режиссер Н. Жақыпбай қойылымдарындағы сахналық безендірісті жай ғана көркемдік түр деп емес, оны да бір бейнелік сипат санатында пайдаланады. Ол міндетті түрде еркін қозғалысты бірінші кезекке қояды. Сондай-ақ, оның қойылымдарында музыка мен жарық маңызды роль ойнайды.

1990- жылдары Н.Жақыпбай Ғ.Мүсірепов атындағы балалар мен жасөспірімдер театрының сахнасында пластикаға құрылған бірнеше қойылымдарды сахналады. Дегенмен де, оларды қабылдағандар, қабылдамағандар да болды. Араға бірнеше жылдар салып, режиссер сол қойылымдарына «Жастар театрының» сахнасында қайта оралды. Солардың бірі – Ш.Айтматовтың «Ғасырдан да ұзақ күн» шығармасы бойынша қойылған «Жан азабы» спектаклі.

Пластика, би тілі – қойылым композициясында үлкен роль атқарады. Өйткені актердің әр адымы, пируэттері мен кульбиттері кейіпкердің жан дүниесін ашуға бағытталады. Бұғылардың, жуан-жуандардың билерін қойылымның бірінші нұсқасында (1997 жылғы ТЮЗ-дағы) актерлар жоғары деңгейде орындады деп айта алмаймыз. Мұнда әрине жастар жағы би синхрондығын сақтауға тырысса, А.Кенжеков, Т.Құралиев сынды аға буын актерлерге би элементтерін, акробатикалық трюктерді орындау қиынға соғып жатты. Ал «Жастар театрының» бүгінгі құрамындағы актерлардың барлығы дерлік жастар болғандықтан, сонымен қатар көбісінің режиссер Н.Жақыпбайдың жетекшілігімен актерлік шеберліктерін

шыңдағандықтан басынан аяғына дейін пластикаға құрылған қойылымда, керісінше сұлу да сымбатты дене қиымылдарымен көз жауын алады.

Қойылымдағы бұғылардың мүйізі өте әсерлі болды. Әсіресе спектакльдің басы мен аяғында билеп келе жатқан маралдарға жарық түскен кезде олардың әдемі жарқырауы өте әсерлі болып шыққан. Музыкалық партитурасы да шығарманың астар мағынасына сай психологиялық тұрғыдан айқындала түседі. «Энигма» музыкалық композициясын пайдалануымен режиссер спектакльге, әсіресе, мәңгүрт ұлдың анасын зорлауы, Бұғы-ананы браконьерлердің өлтіруі және бұғылардың жосуы сахналарында бүгінгілік сипат беруге ұмтылған. Музыка қойылымға жалпы ырғақтық атмосферасын – адамның табиғатпен үйлесіп тірлік кешуге деген ұмтылысын айқындай түседі.

Шынында да, бұл қойылымды шәкірттерімен қайта жаңғыртып, қазіргі «Жастар театрының» репертуарында берік орын алуы да бекер емес. Спектакльдің негізгі мақсат-мүддесі айқындалып, актерлердің сахналық міндеті түсіндірілгеннен кейін жеке бейнелерінің де өзінен-өзі туындай бастайтыны белгілі. Бұл тұрғыда, Н. Жақыпбайдың спектакль барысында орындаушылармен рөл үстінде жалықпай жүргізілетін еңбегінен туатын артықшылық екендігі байқалып тұрады. Режиссураға актерлік қызметтен келген Н. Жақыпбай орындаушының рөл жасау барысындағы ізденісіне үлкен мән бере зер салатын режиссер. Ол актерлердің рөл жасауына саналы түрде келгендерін қалайды. Шығарма мен рөлдің мән-мағынасы талдап, түсіндіргеннен кейін режиссер актерлерге бейне жасау үшін үнемі еркіндік береді. Ал бұл шығармашылық адамы үшін табылмайтын бақыт екендігі айдан анық. Суреткерге бірден-бір керегі де осы – бостандық, еркіндік екендігін режиссер жете түсіне білген. Қазіргі «Жан азабы» қойылымында әрбір актердің сахнадағы қимыл-қозғалысы, келбетіндегі жанды құбылмалы белгілері, сөз сөйлеу мәнері – барлығы да режиссердің ой-тұжырымына сәйкес сахнагерлердің өздері ойлап, енгізген суреттемелері болып табылады. Сонымен қатар, Мәңгүртке айналып кеткен баласының тағдыры жанына батқан Найман-ана роліндегі жас актриса ойыны тынымсыз әрекетке құрылған. Ұстатпай қашып жүрген баласын қуалап, бетпе-бет жүздесіп қалғанда аналық сезімімен аймалауға ұмтылған Найман-ананың жүрек лүпілі, тұла бойын шарпыған өкініш өртін сезгендей әсер алады көрермен.

Драматург Данияр Саламаттың «Ғайыптағы мәңгілік махаббат сазы» атты пьесасы 1998 жылы «Сорос-Қазақстан» қоры өткізген байқауда екінші орынға ие болған. Осыдан кейін бұл шығарманы Нұрқанат Жақыпбай Ғ.Мүсірепов атындағы академиялық жастар мен балалар театрында қойды. Қазір бұл қойылымның жаңа режиссерлік нұсқасы «Жастар театрының» сахнасында жүріп жатыр.

Ойға, ішкі толғанысқа құрылған пьесаны Н.Жақыпбай пластиканың көмегімен шығарған. Пьесада небәрі бес кейіпкер бар. Ғайыптағы мәңгілік махаббат сазы – әркімнің ішкі ой-арманы, өмір жолындағы қайшылықтарды өзінше танып білуі, тірлік болмысына деген көзқарасы. Бұндағы кейіпкерлердің есімі де жай емес: Ұстас – ненің дұрыс, ненің бұрыс екенін көрсетіп отырушы, жол бастаушы; Жан – тазалық, барлық адамның бойындағы құнды адами қасиеттердің жиынтығы; Дос – адалдық; Гүл – сұлулық; Ай – қараңғыда адасқан адамға сәуле шашушы секілді. Кейіпкерлер есімінің өзі белгілі бір символдарға құрылған. Қойылымда адамдар құстар секілді өмірдің асау толқындарымен күресіп ғұмыр кешеді. Адам ата мен

Хауа анадан бастау алған жұмыр басты пенденің жауыздығы, жақсы мен жаманның таласы, ақ пен қара, махаббат пен ғадауат спектакльде пластикалық шешімге ие болған. Жан мен Гүл бір біріне ғашық. Дос та Гүлді сүйеді. Махаббаттағы үштік қызғаныш деген жалынды от қойылым соңында қос ғашыққа ажал құштырады. Осы сәтте режиссерлік шешім эстетикалық талғамға сай өте әсем бейнеленген. Қос ғашықты Достың өлтірген сәтінде Гүл мен Жанды жоғары көтеріп алған кез адами құндылықтар мен сұлулықты режиссер бірінші планға шығарып отырғандай.

Кезінде театртанушы-ғалым Б.Құндақбайұлы ТЮЗ-дегі қойылымды талдай отырып: «...автор ойларының бас-аяғы бірікпей, белгілі бір драматургиялық желіге бағындырылмаған. Жекелеген диалог-монологтарда бірді айтып бірге кетіп қалу, бір әрекет аяқталмай екінші бірінің соған орынсыз килігіп кетуі – пьесаның басты кемшілігі. Д.Саламат әрекеті неғұрлым түсініксіз болса, пьеса соғұрлым күрделі деген жалған ұғымның құрсауында қалған. Бір қарағанда оның пәлсапасы кейіпкерлердің ішкі әлемін ақтарып, бір қызық ойға жетелегендей болғанымен, әрі қарай дамымай, сол айтылған жерде аяқсыз қалады, немесе бөтен бір әрекет қосылып кетіп, ақырында ештемеге түсіне алмай дал боласың. Жас автордың сәтсіздігі – жанр заңдылығына мойынсұнбай әрі соны танып-білуді қажет санамауында жатса керек.

Пьесаны сахнаға қойған режиссер Н.Жақыпбаев автормен қоян-қолтық жұмыс істеудің орнына, автордың күнгірт ойын жаңалыққа балады ма, әлде пластикалық шешіммен айқындамақшы болды ма, кім білсін. Спектакль тіпті түсініксіз құбылысқа айналып шыға келген. Мұңлы музыканың әуенімен сахнада өтіп жатқан көріністің мән-мағынасына, көркемдік сырына түсіну қиын. Пластикалық қимыл-қозғалыстың ара-арасында айтылатын диалог-монологтардан да бірдеңе ұғып болмайды. Осы қойылым театр көрерменге не айтпақшы, оның көркем-идеялық мазмұны түсініксіз. Мұны көрермен біз емес, сахнаға шығарған театрдың өзі де түсіне бермейтін сияқты. Жалпы пластикалық қойылым әсем қимыл-қозғалысқа, өзінің сахналық «тілі» айқын, өмір болмысын сұлулық сипатымен ұқтыратын ғажайып болғанға не жетсін! Әзірге біздің сахнамыздан мұндай дүниелер көріне қойған жоқ. Қолдан келмесе, оған барудың қажеті де шамалы, ешкім қыстамайды ғой», – деп ренішін де білтіріп кеткен еді [1, 378 б.].

Қойылымның Ғ.Мүсірепов атындағы академиялық театрда қойылған алғашқы нұсқасына айтылған сын-пікірдің төркіні де бар. Сол кездегі көпшілікті толғандырып отырған мәселелердің бірі – қойылымдардың біразы пластикалық шешіммен қойылатындығында болды. Бұл бүгінгі заман талабының талғамы екенін жұртшылық жақсы түсінді, мұндай тәсілге бару жолы ұтымды нәтиже екеніне көз жеткізді. Бірақ, актерлердің қимыл-әрекетке еркін мұрындық болғанымен де, біздің қазақ көрермендері үшін сөздің қасиеті алғашқы кезекте қала беру керек деген түсінік те болды. Дегенменде, қазіргі таңда пластикалық спектакльдер бүгінгі күн үндестігін сипаттау үшін өте қажет. Бірақ біздің ұлттық театрымыздың ерекшелігін анықтайтын сөздің мағыналық қасиетін жоғалтпауына да мән бергеніміз дұрыс.

Ал, «Жастар театрының» сахнасын қойылған «Ғайыптағы мәңгілік махаббат сазының» жаңа редакциясы, керісінше жұртшылықтың көңілінен шықты. Бұған біз, театртанушы Б.Нұрпейістің келесі сөздерін дәлел ретінде келтіре аламыз: «...елорданың келесі труппасы – жастар мен жасөспірімдер театры ұсынған

“Ғайыптағы мәңгілік махаббат сазы” спектаклі көңілден шықты. Ол өзінің сахналық биік мәдениетімен, жас орындаушылардың кәсіби ойынымен разы етті. Режиссер әр орындаушының шығармашылық мүмкіншілігіне орай рөлдерді дәл бөлгені сондай, актерлер сол кейіпкерді ойнауға жаралғандай көрінеді. Спектакльдің басынан финалына дейін бір кісідей қимылдап, тұтас актерлік ансамбльге бағындырылған орындаушылардың ойыны қызу темпераментке толы. Олардың барлығы күрделі цирктік трюктер мен нәзік ептілік пен пластикалық икемділікті талап ететін билерді орындап жүре береді. Бұдан жас актерлерге мамандықтың қыр-сырын терең түсіндіріп, сахнада өзін алып жүрудің сырын ұқтыра білген режиссер Нұрқанат Жақыпбайдың еңбегін көреміз. Ол қазақ театрында соңғы жылдары ұмытыла бастаған режиссердің актерлермен жұмысының озық үлгісін танытумен бірге, театр өнерінің өзіне тән ерекшелігін, яғни театрға көрермендер тек сөз тыңдау үшін емес, ең бастысы, әрекет көру үшін келетінін көрсетіп бере алды» [2].

Жалпы сахна кеңістігін толық пайдалану, актерлердің әрекет жасауына қолайлы жағдай жасау – Н.Жақыпбайдың режиссурасына тән. Осы әдіс спектакль тынысын кеңейтіп, режиссерлік ойды жинақтап отыруға мүмкіндік берген.

«Жастар театрында» тек қана актерлік шеберлік емес, бұл жерде әннің де, бүкіл актердің болмысын көрсете білетін, шеберлік қабілеттерін ашатын спектакльдер қойылады. Мұнда ең бастысы – пластика болып табылады. Пластика, би арқылы спектакльдің болмысын жасайды. Бұл – театр режиссері Н.Жақыпбайдың ұстанымы. Сол себептен де «Жастар театры» басқа театр ұжымдарына ұқсамайды. Басқа театрлардың спектакльдері көбінде әңгіме жүйесінде жүріп, сөз бен тілге көп көңіл бөлінеді. Ал «Жастар театрында» адамның сезімі тек сөзбен емес, қоюшы-режиссер Н.Жақыпбай оны қимыл, іс-әрекетпен, дене пластикасымен жеткізе білуді талап етеді.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Құндақбайұлы Б. Драматургия, репертуар, театр...// Заман және театр, А.Өнер, 2001–520 б.
2. Нұрпейіс Б. Ізденістер мен іркілістер, немесе Қарағандыда өткен театр фестивалінен кейінгі ой // Егемен Қазақстан, 10.10.2009.

Summary

The article discusses creativity N.Zhakyrbaya as plastic film director. Analyzes the performances of "gyre" in Aitmatov and "Eternal Melody of Love" D.Salamata staged in "Zhastar Theatre" Astana.

STAGING CONTEMPORARY FOLK DANCES IN TURKEY

Mehmet Öcal Özbilgin

Prof. Dr.

Ege University State Turkish Music Conservatory

Turkish Folk Dance Department

Bornova, Izmir, TURKEY

During the foundation of Turkish Republic have been the important factors affecting the changing process of traditional dance. The traditional dances were used as a symbol to promote the 'racial continuity'. Because of the dominant nationalist trend of the era, the variety in 'indivisible national cultural source' had been defined according to the 'union in diversity' principle applied for the regional forms, thus the external elements were unified and adapted.

Folk dances, which are irrelevant and meaningless in real life, have become a good habit for the modern society and they are pulling attraction and being liked more and more everyday. It is very natural for all the societies to keep their cultural identities and work for it. Folk dance is both a science and art branch that puts forward the folkloristic values of local community with a universal presentation (interpretation, expression).

Since the Turkish Republic State was founded in 1923, Turks have still effectively been continuing to lead their traditional folkloristic life adapted to urban life style. The relations of the Turks with plenty foreign cultures, throughout their long migration of a 1000-year-period starting from middle Asia and ending with the settlement in Anatolia, enriched their own existence with incredible beauties by adding many other new values. The research on folk dance in Turkey started by both Turkish and foreign people in the nineteenth Century. It appeared as a written source (published) at first in the twentieth century. The scientifically field research, which started in 1953, formed the base of approximately 3000 dance records of Turkish Folk Dance, which can be known today.

These days, Turkish Folk dance is besides being an art branch, also seen as a science branch examining the cultural and historical values of ethnic communities in their own social environments. Turkish Folk dance, a life long ceremony of Turkish community, both keeps its importance on stage in social life and its importance in Turkish educational system with the name of social facilities. With this purpose various kinds of schools and institutes, which train people only on Folk dance, have been formed with the aim of research, examination and presentation. Folk dance has become an autonomous department because of applying to research work, to the State Folk Dance Group (working for the Ministry of Culture) and because of theoretical and practical studies in folklore science departments of Colleges and especially in Folk Dance department of State Turkish Music Conservatories.

Many different national and international interactions can be seen in the dances in Anatolia. When political issues dominated in this part of the world, societies in each country claimed the dances as their own traditional assets. Because of this, studies about interaction between neighboring societies faced many difficulties. On the other hand, the similarities seen in the dances of adjacent cultures can bring them closer to each other. The current increasing tolerance between countries, partly thanks to folk dance, makes comparative folk dance researchers very happy.

In this paper, the effect of the modernization policies of the young Turkish Republic on the folk dances will be examined. The political role which was provided for the traditional folk dances will be analysed in the light of the memoirs of Halil Oğultürk (1914,-), who is the first officially appointed person to stage the folk dances, using the historical and comparative folkloristic approaches.

References cited

And, Metin

1962 *Dionisos ve Anadolu köylüsü* [Dionysius and the Anatolian villager]. Istanbul: Elif Publishing, Baha Printing House.

1974 *Oyun ve büyü. Türk kültüründe oyunkavramı* [Play and magic performance concept in Turkish culture]. Istanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 144.

1976 *A pictorial history of Turkish dancing*. Ankara: Dost Publishing.

1990 "Türk köylü dansları" [Turkish village dances]. *Folklor Dođru* 59. Istanbul: Boğaziçi University Printing House.

Erođlu, Türker

1994 *İnsan ve oyun* [Humans and dance]. Kayseri: Seven-er Printing House.

Demirsipahi, Cemil

1975 *Türk halk oyunları* [Turkish folk dances]. First edition. Ankara: Türk Tarihi Kurumu (Turkish History Association) Printing House.

Güvenç, Bozkurt

1993a *İnsan ve kültür*. [Humans and culture]. Istanbul: Evrim Publishing.

1993b *Türk kimliği* [Turkish identity]. Ankara: Kültür Bakanlığı (Turkish Cultural Ministry Publishing).

Hunt, Yvonne

1996 *Traditional dance in Greek culture*. Athens: Centre for Asia Minor Studies.

Özbilgin, Mehmet Öcal

2000 "Differences of creative processes in local communities on stage with the example of Aegean region *zeybek* dances." Irene Loutzaki, Frank Hall (editors), *International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology 20th symposium proceedings*: 323. Istanbul: Dans Müsik Kültür Folklore Dogru, Bogazici University Press.

2003 *Zeybeklik Kurumu ve zeybek oyunları* [The Association of *Zeybek* and *Zeybek* dances] (doctoral dissertation). Izmir: Ege University, Institut of Social Science.

Özdincer, Ferruh

1994 *Geleneksel Edirne halk oyunları İncelemesi* [A study of traditional Edirne folk dances] (master's thesis). Izmir: Ege University, Institut of Social Science.

Censorship and Self-Censorship in the Post-Soviet Georgian Theatre

Lasha Chkhartishvili

(Лаша Чхартишвили)

PhD of Arts,

Государственный

Университет Илии,

It is unquestionable that the socio-political atmosphere and civil life are reflected on a stage in a straight line. The theatre art is never out of the time. A specific performance is created in a certain time and exists within it; thus, the themes of theatre pieces are always relevant to society. In the Soviet period, theatre was not only art, but also a political tribune and an ideological machine. After the collapse of the Soviet Union, theatres of the post-Soviet countries became theatres of the free and independent states. This huge political occasion caused shock and confusion among the leaders of the theatres. It became quite difficult to discover the actual topics or specific theatre language to make spectators interested, excited and attracted; this was caused, in part, by the disappearance of censorship. The directors were staging the performances about topics which were less interesting for spectators, and they didn't care.

The production *The Entertainer* by Avto Varsimashvili (based upon John Osborne's play *The Entertainer*) was particularly significant during this period. It covered the vital issues of the Abkhazeti War and was listed in the acting repertoire for a long time. The performance was based on a sample of the Georgian family and highlighted the feelings, disposition and condition of the whole of Georgian society during and after the war. The acting heroes of the theatre generated sympathy, love and regret among the spectators. The post-Soviet Georgian theatre began to search intensively for new forms and carried out experiments. It strived to implement the styles and forms of the performance which were prohibited and suppressed during the Soviet period. But, the process had not quite achieved the necessary relevance; consequently it did not find followers among the spectators and theatre figures. Since the announcement of the independence of Georgia in Tbilisi in 1991 free and independent theatre spaces have opened; such as Liberty Theatre, Royal District Theatre, and Theatrical Cellar. From the beginning, Liberty Theatre was the pre-eminent political theatre, and its founder, Avtandil Varsimashvili, staged his self-written and self-directed play *Provocation* in 2002. The Liberty Theatre was located in front of the Government Palace, which also houses the president's residence. In the performance actors were abusing government and the president with rude words, and criticizing him freely and radically. This was an aggressive reaction of Georgian theatre as it escaped from censorship; which might be considered to be another form of extremism, in the wake of the Soviet censor. Despite its scandalous disposition, the performance was not forbidden and the government has not expressed any criticism of the play or of the Liberty Theatre itself. The directors of the older generation (Mikheil Tumanishvili, Robert Sturua, Temur Chkheidze) were creating their work within the climate of the Soviet theatre, but the younger generation emerged during and after the dissolution of the Soviet Union. Sturua took a leading role, and the influence of his aesthetics on the Georgian theatre is strong and powerful to this day; and it is likely to endure for some considerable time. Sturua, as a director of the Soviet neo-avant-garde, continued to struggle against a censorship which did not actually exist (during the period of the presidency of Eduard Shevardnadze, 1995-2003).

After the Rose Revolution, Sturua outlined the reality not in terms of metaphors, but with allegorical sketches. Sturua had already criticized, not Communism, but neo-Bolshevism, with a particular consideration for Saakashvili's presidency. In this context, we should highlight the production of Irakli Samsonadze's play *In the Evening Garden, as in a Colourful Dream*, directed by Giorgi Tavadze, artistic director of Batumi Drama Theatre and apprentice of Sturua. Tavadze described the reality with allegorical language and drew parallels with Bolshevism. However, the production did not prove attractive to the majority of citizens, who were still engaged in a sense of euphoria surrounding the President's election with a majority of the popular vote. An opportunity to assess the dark shadows which were cast upon the new governance was lost. The government did not react instantly towards the political criticisms within the productions of Georgian theatre directors'.

The PR campaign for the production of *The President, the Security Boy and Love* by Sturua (which was staged at Georgia's pre-eminent theatre, the Rustaveli) was disseminated widely by TV and the press. The government did not respond to Sturua's presentation, and the theatre continued to work as normal. After several years, the ideological censorship of the Soviet period was replaced by financial censorship. The government stopped financial subsidies to productions which and directors who expressed criticisms of the state. Sturua attempted, unsuccessfully, to provoke the government and to get it involved in debate. The government gave little attention to the political productions. So apathetic and indifferent was the government that the work of the Rustaveli Theatre and its world famous director, Sturua, usually carried on without political interference. Unlike under the Soviet system, theatre was not considered a threat; the government seemed to believe that theatre had been replaced by TV. Consequently, Sturua (among other directors) made speeches on TV which were openly critical of the government, and subsequently he was dismissed from the job. Sturua seized upon all actions of the government which provided him with an opportunity to criticize authority on stage.. In his production of *A Dead Bird in the Field*, Sturua was the first who expressed the fear of repression. The production showed how the clichéd phrase "Long Live Freedom" had lost its value and become ridiculous to those who had been grown up hearing such phrases from a regime which repressed them. In Sturua's work, as well as in reality, the era of the new authoritarian crackdown had already begun. The disguised financial censorship gave rise to a common self-censorship in the productions which broached issues of patriotism, such as the Georgia-Russia War of 2008. A series of patriotic performances were staged at the following theatres: the Rustaveli Theatre (Otar Chiladze's *Red Boots of The King*, directed by Giga Lortkipanidze); Kutaisi Lado Meskhishvili State Theatre (Nino Sadghobelashvili's *Paradise of Bambazia*, directed by Giorgi Sikharulidze); Rustaveli Theatre (Manana Doiashvili's *Open Graves*, based upon the stories of Archil Sulakauri, directed by Gega Kurtsikidze). Following these productions, the Marjanishvili Theatre joined the process. Levan Tsuladze, the theatre's artistic director, offered audiences *Kakutsa Cholokashvili*. This presentation was one of the most successful historical productions in Georgia in recent years. Why was it so popular? On the one hand, it fed the desire of audiences to see historical plays staged once again on the Georgian stage. On the other, it evinced the strong patriotism of Georgian audiences. The historical chronicle of *Kakutsa Cholokashvili* was delivered via theatrical forms which elicited

emotional outpourings by audiences. It had a great influence, even on the most nihilistic spectator.

The production was not distinguished by its artistic value; but it attracted many spectators to the theatre, achieved great commercial success and notably engendered sympathy for the government. Consequently, new opportunities to finance big theatre projects emerged. The Georgian theatre replied to the Russian aggression after the war of 2008 with patriotically themed productions. The creation of these shows on issues related to the war was a response to the aggression, and one which was made in good faith. The production of *Banana and Quince Pudding in Cognac and Rum* by Giorgi Tavadze, which was staged at the Batumi Drama Theatre, is particularly noteworthy.

A collaboration between Tavadze and dramatist Giorgi Samsonadze, it is a comic fable about Georgia and Georgians, which illustrates both historical episodes and the flawed character of Georgians. Drawing upon the history of Georgia-Russia relations, the play is based upon a sample of typical Georgian family life, and focuses, in particular, on events before, during and after the 2008 conflict. The production underlines Georgia's pathologic love of Russia. The director reminds the audience, ironically, of the mistakes of the distant and recent past. It should be noted that the performance was presented on the May 26 (Georgian Independence Day) in Chisinau, in the Russian Drama Theatre, as part of the Eugene Ionesco Biennale. Tavadze tells the truth plainly, wrapping it in allegorical/artistic cloths, and opening out the reality of our lives. He draws an accurate picture of the Russian-Georgian relationship with allegorical and metaphorical precision. Censorship of different kinds (ideological, financial, self-censorship) will always exist; the important point is for theatre to know how to operate within it. In post-Soviet Georgian theatre, you could mention so-called "Censorship by Society". By this term I mean that, at certain points, part of society takes to the field against a theatre production, director or company. For example, the non-governmental organization "Unity of Orthodox Parents", which consists of religious fanatics, is often against productions which deal with religious themes; indeed, it has used demonstrations to try to prevent performances from going ahead. Another example of "Society's Censorship" would be the demonstrations against Sturua's production of *Twelve Angry Men* (Rustaveli Theatre) and Ketii Dolidze's staging of *Seroba* (Actors' Theatre), which demanded that the shows not be staged. It should be remembered, however, that these demonstrations failed to prevent any performances from going ahead. The best example concerning the ideal relationships between censorship and theatre is presented in the production of *Raspberry* by Levan Tsuladze (based upon the play *University of Laughs*, by Japanese playwright Koki Mitani).

The central protagonist of this show is the censorship which is living in the souls of the two characters. The artist has a sense of self-censorship and the censor has a rigid character. The production highlights the details of our reality. The newly-appointed cultural censor announces that she does not go to the theatre and is not interested in writing. Furthermore, she considers censorship useless. The majority of Georgian theatre practitioners have been stuck in the same situation. Some readers might think that there is no real censorship in the 21st-century, but Tsuladze's production relates to real issues in Georgian theatre and offers solutions to the problem. Censors such as the protagonist, Neo (played skillfully by Nato Murvanidze), are rarely found in reality in Georgia. However, in 2010, there was an attempt to remove Tsuladze's production from

the repertoire at Akhaltsikhe Theatre. To take a contrary example. In the production of *Balcony* by Otar Katamadze (directed by George Shalutashvili), the municipality and the ignorance of its staff are highly criticized.

Yet, the Modern Georgian Theatre Research Centre addressed a special letter to the local government to leave the performance in the repertoire list. Tsuladze's production provides the ideal picture of relations between the theatre and the censor; the censor falls in love with art, becomes "poisoned" by theatre and becomes the main stimulator-generator of creative arts. Her professionalism, deep sense of responsibility and vigorous character makes her friendly to art. The good censor positively defines the creative process, serves the national interest and improves art. This theme is timely, vital and real for our Georgian reality, regardless of the fact that the post-Soviet states live in conditions of freedom, independence and democracy.

Аннотация

Данная тема является своевременным, жизненно важным и реальным для нашей грузинской реальности, несмотря на то, что постсоветские государства живут в условиях свободы, независимости и демократии. В статье «Цензура и самоцензура» говорится о роли и значении цензора на современном этапе. Цензор - главный стимулятор-генератор творчества. Профессиональная цензура положительно влияет на искусство и определяет творческий процесс.

Танцевальное искусство и музыка, роль в построении культурного пространства

Сухова Ю.Е., Рачинская С.И.

КГКП «Костанайский педагогический колледж»

«В каждом ребёнке живёт
целостный театр,
которому
надо помочь раскрыться»
К. Станиславский

Современная методика музыкального образования всё чаще обращается к нетрадиционным формам урока. Многообразие разновидностей урока повышает к нему интерес учащихся, способствует более эффективному усвоению материала и оказывает воздействие на формирование личности, эстетическое воспитание ребёнка.

Именно эстетическое воспитание является важнейшей частью формирования личности. Сущность эстетического воспитания состоит в формировании способности у учащихся полноценного восприятия и правильного понимания прекрасного в искусстве и жизни, выработке понятий, вкусов и идеалов, в развитии

творческих задатков и дарований в области искусства. Так, например, в античные времена почти единственным средством формирования эстетической культуры признавались музыка и танец.

Древнегреческие философы, начиная с пифагорейцев, подчёркивали роль музыки, как средства эстетического воспитания. Спартанцы придавали ей большое государственное значение. Музыкальное обучение входило в систему общего образования юношества. Аристотель более широко, чем другие мыслители античности, понимал значение эстетического воспитания в развитии общественных добродетелей человека. Поэтому его волновали вопросы нравственного влияния литературы, музыки и танца на человека.

В эпоху Возрождения овладения основами искусств входило в систему подготовки универсально образованного человека. Огромное воспитательное значение придавали искусству просветители. В системе общего образования на современном этапе развития общества доля эстетического воспитания должна занимать всё большее место в связи с развитием гуманизации образования. Очень показательным одним из положений современной японской системы образования, целиком и полностью устремлённой в культурное, а не только цивилизованное будущее. Японцы полагают, что для современного рабочего эстетическое восприятие окружающего мира: ощущение ритма и темпа, пропорции и гармонии, высокая степень развитости зрения и координации движений в сочетании со строгим вкусом, т.е. с отзывчивостью на красоту, неприятием безобразного, никакими специальными знаниями не заменить. Дисциплинированность, честность, аккуратность, нетерпимость к безобразному становятся чертами гармоничной личности.

В учебном пособии для учителей к программе «Елим-ай» профессор Балтабаев М.Х. пишет: «начальный опыт музыкально-эстетического образования детей представляет собой период активного вхождения в мир музыки и других искусств и предполагает оптимизацию через игровую деятельность присущих данному возрасту качеств: яркости, непосредственности, восприятия, лёгкости перевоплощения в образы героев...»[1, 5].

Ребята, занимающиеся в хореографическом коллективе, увлечены не только изучением танцевальных движений, хореографических номеров, но и музыкой. Они приобщаются к чтению. Участие ребёнка в хореографическом коллективе влияет на познание им окружающего мира. Воспитанник учится без стеснения выражать свои чувства в мимике и жестах. Укрепляется уверенность в себе, а также способность адаптироваться в различных обстоятельствах.

В 2011 году на базе Костанайского педагогического колледжа создан танцевальный коллектив «Majic jump». «Majic jump» - это яркий, самобытный, креативный, молодой танцевальный коллектив, являющийся представителем молодежи Костанайской области. В своем родном городе этот коллектив неоднократно принимал участие в различных танцевальных конкурсах и проектах, имеют большой опыт выступления на сценических площадках различного уровня. В первый состав танцевальной группы входило 20 учеников, возраст которых от первого курса до выпускного.

За время существования первого состава было поставлено 9 хореографических номеров. Первым хореографическим номером стала постановка молодого преподавателя кафедры «Хореографии» Дукеновой Акботы Жумартовны: «Majic jump». Большим событием стало сочинение учащимися собственных номеров «Кыз конак» и «Испанский танец». Авторами этих представлений стали учащиеся коллектива Дюсембаева Диана и Канашева Кымбат. Коллектив за годы существования добился следующих результатов:

За 3 года существования танцевального коллектива «Majic jump» поставлено около 20 хореографических номеров. Накоплен огромный опыт работы, который был обобщён, систематизирован и апробирован автором статьи Суховой Ю.Е. в процессе написания статьи на республиканскую научно методическую конференцию «Учитель - глазами современности».

Коллектив, по утверждениям его организаторов и коллег-хореографов не стоит на месте. Заметен его профессиональный рост, а также ближайшие перспективы. В этом можно убедиться и на практическом анализе его деятельности.

Изучив литературные источники, по исследуемому вопросу, практику учителей, работающих с хореографическими коллективами. Проведя теоретический анализ методической, психолого-педагогической литературы можно выделить следующие положения:

- неразрывная связь двух древнейших искусств танца и музыки создают условия для обогащения уроков музыки, вносят в них непосредственность, фантазию;
- интересные разнообразные уроки с введением элементов хореографии пробуждают интерес к искусствам, способствуют развитию восприятия музыки;
- изучение детьми различных видов искусств должно стать обязательной, хорошо спланированной системой;
- приобщение к миру прекрасного - должно начинаться с раннего детства и последовательно вестись до окончания детьми школы;
- обучение детей искусству должно опираться на «сензитивные» виды искусства;

Применение различных форм: обобщающие уроки, тематические вечера, уроки-беседы, «большие игры» (мероприятия с ролевыми играми), музыкальные встречи, инсценировки, постановки хореографических номеров, совместные походы на концерты с последующим анализом способствуют всестороннему формированию личности;

- деятельность детей в доступной для них форме-игре имеет чётко выраженную воспитательную направленность:
- коллективное общение, где прививаются навыки взаимопомощи и поддержки;
- творческое общение, развивающее воображение, фантазию, умение моделировать различные ситуации;
- восприятие образной сущности музыки, развивающее эмоционально-образное мышление школьника.

Восприятие музыки возникает вместе со способностью воспринимать условность самого искусства, ощущать художественное обобщение;

Глубокие эмоциональные переживания детей создают опыт отношения к прекрасным и безобразным поступкам, поднимают ребёнка на новую ступень развития личности;

Активизация учебно-познавательной деятельности направляет учащихся к усвоению знаний, процессу формирования умений и навыков, пробуждает интерес к выявлению связей между уроками музыки и жизнью;

Правильная постановка эстетического воспитания приводит к развитию эстетических чувств и росту их значения в духовной жизни человека.

Ещё, вначале XVII Ян Амос Каменский, рассматривал игру, как необходимую для ребёнка форму деятельности. В своей «Автобиографии» он писал: «Весь мой метод направлен на то, чтобы школьная «подневольщина» превратилась в игру и забаву. Я также с самого начала советовал, чтобы были введены какие-нибудь театральные представления..., что это самое эффективное средство для изгнания душевной вялости для возбуждения живости» [2,48].

Учащиеся, участвуя в хореографических постановках, играх, в подготовке к концертам стали более требовательны к себе и своим товарищам. У них появилась цель – узнать как можно больше о музыке и танце, стараться проявить себя с лучших сторон. Учащиеся стали заниматься более осознанно. В такой работе учащиеся приобретают умение распоряжаться своими силами, рассуждать над своими действиями, преодолевать трудности, приучаются чувствовать ответственность за выполнение определённых поручений.

Дети обладают огромными игровыми способностями. К. Станиславский неоднократно призывал актёров учиться вере и правде в игре детей. «Детское, «как будто бы» куда сильнее нашего магического «если бы», - утверждал он [4,11]. Опираясь на такие задачи музыкальной педагогики как формирование интереса к жизни через увлечённость музыкой и творческого образно-художественного мышления в музыке и о музыке, мы расширяли и углубляли у учащихся целостное музыкальное восприятие. Это позволило понимать восприятие как процесс духовного овладения произведениями искусств, как общение с духовными ценностями. Практический опыт введения музыкальной и пластической импровизации показывает не только большую заинтересованность учащихся процессам творчества, но и его влияние на формирование личности ребёнка в целом. С удовольствием импровизируют все. В импровизации ребёнок раскрепощается. Импровизационное творчество опирается на восприятие музыки, музыкальный слух, умение оперировать музыкально-слуховыми представлениями.

Сегодня, когда перед учащимися встаёт выбор – чем заняться, (ведь перед ними всевозможные кружки, студии, спортивные и другие развивающие школы), немудрено, видеть, что школьники выбирают то, что проще. В музыкальной школе учиться сложно, да и долго. Основной курс обучения составляет семь лет. Понятно, почему многие учащиеся после двух-трёх лет начального звена начинают капризничать, и, к сожалению, уходят из музыкальной школы туда, где легче. Хорошо, если они действительно займутся достойным делом и найдут себя, а не окажутся на улице.

А если занятые работой родители упустят своих детей, и через многие годы будут жалеть, что не убедили их проявить настойчивость и всё-таки довести начатое дело до конца? А что может быть сделано нами, сегодня, когда мы теряем учеников? Мне кажется, прежде всего, надо оглянуться вокруг и продумать варианты продолжения обучения в стенах музыкальной школы. К примеру, в некоторых

российских музыкальных школах уже давно дети занимаются по расширенным музыкальным планам. Всем находится дело не только по желанию, но и по способностям. Такие школы имеют и название другое. Это – ШКОЛЫ ИСКУССТВ. В одной такой школе города Южно-Уральска я побывала в прошлом году. Глядя на радостные лица их учеников, мне стало обидно за наших детей. Россияне создали прекрасное учебное заведение, где под одной крышей уживаются почти все виды искусств.

Для привычных нам отделений музыкальных инструментов как фортепианное, хоровое, отделение струнных, народных инструментов - работают вокальное, хореографическое отделения, кафедра бального танца, оперная студия, музыкальный театр, отделение живописи.

Показателен пример Алматинской классической гимназии № 46, в которой одновременно работают в тесном единстве музыкальное, театральное, хореографическое и художественное отделения. Эти отделения создают условия для получения полноценного эстетического воспитания. В период поступления детей в школу проводятся творческие испытания, цель которых наиболее полно и правильно определить направление творческих способностей и устремлений каждого ребёнка. Поэтому, несмотря на то, что работа отделений объединена общими целями, дальнейшее воспитание личности ведётся средствами искусства, профилирующего на избранном отделении.

По словам В. А. Бояриновой, художественного руководителя гимназии № 46, «неоценимый опыт эмоционально-ценностного отношения школьников к произведениям музыкального искусства способствует формированию духовно-нравственной культуры личности, толерантности в восприятии культурного многообразия современного мира» [5,23].

Именно поликультурное воспитание школьников средствами искусства является актуальной проблемой современной музыкальной педагогики.

Возможности музыкального искусства в поликультурном воспитании безграничны, но на практике они используются далеко не в полной мере. Вопрос: Будет ли костанайским детям дан такой разнообразный выбор? В заключение приведу следующие строки: «Танец, наряду с музыкой украсит жизнь школы, объединит усилия учителей в благородном деле эстетического воспитания школьников» [6,311]. «Только при участии музыки и танца можно воспитать чувства истинной красоты, чести и любви. Музыка и литература, музыка и танец, музыка и живопись, музыка и природа. Именно в таком переплетении можно говорить о всестороннем комплексном воспитании детей с самого раннего детства»[7,50].

Литература

1. Балтабаев М.Х., Берденова Д.А., Серикболова У.Ж. Учебно-методическое пособие для учителей «Елим-ай». Алматы, 1995.
2. Давыдов В. Искусство детям. А зачем? «Культура». 1988.
3. Эльконин Д.Б. Избранные психологические труды. М. Педагогика, 1978.
4. Станиславский к. Работа актёра над собой. М.ГИХЛ.

5. Бояринова В.А. «Лишь музыка вечна» //В мире музыки. 2008, №4.
6. Сац Н. Дети приходят в театр. Москва. Искусство.1961.
7. Г. Когда запоёт школа? Искусство в школе. 1996 №1.

Түйіндеме

Би мен музыка мектептің өмірін жайнатады, мұғалімнің оқушыларды эстетикалық тәрбиесінің абзал ісінде біріктіреді. Би мен музыканын қатысыумен ғана шын сезімнің корікті сулулығы, аброй мен махаббатты тарбиелеуге болады. Музыка және әдебиет, музыка және би, музыка және кескіндеме, музыка және табиғат. Дәл осындай қырлы кешенді құрылысында туптемелі мәдениетті аяны айтуға болады.

Summary

Dance, along with music will enrich the life of the school, will unite the efforts of teachers in the noble cause aesthetic education of pupils. Only with the participation of music and dance can bring up feelings of true beauty, honor, and love. Music and literature, music and dance, music and painting, music and nature. In this weave, you can talk about the comprehensive construction of cultural spa

ХОРЕОГРАФИЯ МЕН СЦЕНОГРАФИЯ ТІЛДЕРІНІҢ ЭСТЕТИКАЛЫҚ ТАҒЫЛЫМЫ

Халықов Қ.З.

Т. Жүргенов атындағы ҚҰӨА-ның
ғылыми істер жөніндегі проректор м.а.,
филоос., ғыл.д., профессор

Хореография мен сценографияның эстетикалық мәселелері арнайы әдебиеттерде осы уақытқа дейін аз зерттелген салаға жатады. Себебі, «бұл өнер түрлері эстетика ғылымының дүниетанымдық мәселелерінен шет қалған, өте арнайы сала» деген бұрыннан қалыптасып кеткен жаңсақ көзқарастар орын алған. Оған қарамастан, бай әрі сан қырлы тәжірибеге ие балет өнерінің эстетика саласындағы маңызы зор. Біздің би өнеріміз Т.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА «Хореография» факультетінің 20 жылдық шығармашылық әрекеті тұрғысынан алғанда да объективті шындықты көркем игеруде эстетикалық тұғырдан биіктерде, жаңашыл көркем ізденістерімен көзге түсіп келе жатқан мамандық.

Қоршаған орта – бұл әртүрлі өнер салалар үшін әлемді тек көркемдік тұрғыдан қарастыру ғана емес, сонымен қатар шындықты тану - өнер үшін қай кезде де бейнелер туғызатын бастау көзі. Хореография әлем заңдылықтарын тануда өмір мен көркем материалдың айнақатесіз сәйкес болуын таңдамайды, қайта өмірдің образды (бейнелік) шағылысуын, метафораға сәйкестілік деңгейін ашумен шұғылданады; сондай тұтастықты сақтай отырып, адамның объективті реалды әлемін береді.

«Шындықтың синтаксисі өнер синтаксисімен сәйкес келмейді» [1, 63 б.] атты қағидаға қарамастан, би өнері адам өмірінің сан қилы тұстарын әмбебапты пайымдауға тырыспағанмен, өзінің ерекше пластикасы және қимыл-қозғалысының айқындылығымен хореография адамды тереңнен қозғап, баурайды және қанаттандырады. Биді биге ұқсатқан айқындылық құралдары талай өзгерістерге ұшырай келе, тарихи бір жүйеге келіп, хореографияның өзіндік анықтаушы тіліне де ие болған. Арнайы образды ерекшелігімен хореография жалпыға түсінікті мәнді жеткізуші, мәдени кодтарды баяндаушы және тасымалдаушы болып табылады.

Би философиясының пайда болуын алдын-ала анықтаған бүгінгі үдерістер, оның орталық мәселесі ретіндегі хореографияның бейнелік тілі, оның қабылдануы мен пайымдалуы біздің қазіргі заманғы көркем және зерделі өміріміздің контекстінде көрсетуге, талдауға, оның ғажайыптылығын бағалауға мүмкіндіктер алып отыр. Хореография өнерінің мәндік сипаттамасы туралы да, хореография қызметі аясындағы біртұтас хореографиялық шығарма мәндерін ұғыну мен қабылдау, адаммен жасалатын визуалды ақпаратты пайымдау тек философиялық тұрғыдан мәселе көтеру арқылы болады.

Хореография тілі антропологиялық білімдермен, онтологиялық тұжырымдармен де толықтандырылуы мүмкін. Жаңа мәндердің оқылу постмодерн контекстінде өзекті. Ал, жалпы өнердің белгі ретінде табиғаты феноменология, философиялық антропология, герменевтика, семиотика, «символикалық формалар» тұжырымдамасы, структурализм тәрізді философиялық бағыттарда жақсы зерттелген.

Балетте этикалық категориялар да эстетикалық арқылы көрінеді. Мысалы, «махаббат шүбәсіз керемет, ал зұлымдық – ажарсыз әрі төмен басылып көрсетіледі. Балет көпқабатты, араласқан күрделі бейнелерді қолданбайды. Олар бірден, жеңіл танылуы қажет. **Балетте бейне – әрқашан белгі**» [2].

Сахна кеңістігінің семантикасы туралы «...балет, хореографиялық би өнері әлемдік манифестегі қуаныш пен мұңаюдың бір ғана бөлігі» деген де пікірлер бар. Американдық психолог Р.Арнхеймге сәйкес «өнердің қабылдануы, өнермен емдеу, көрермен танымы» тәрізді міндеттерді шешу «гельштальт» терминіне сәйкес - тұтас форма, бейне, құрылым. Гельштальт күшті болған сайын, соғұрлым көрушінің қабылдау есінде, жадында және ойында жақсырақ сақталады» [3, 42-44 бб.].

Сценографияға келетін болсақ, мұнда да жалпы хореографияға тән ұқсастықтар бар. Хореография ойдың немесе музыка композициясының елес тәрізді болмысын би арқылы бейнелесе, сценография сахнаны тек сәндеумен шектелмейді, ішкі мазмұнды спектакльдің сыртқы бейнелік-пластикалық формасына айналдырады. Ең алдымен «сәндік-театр өнері» атауы әлемдік айналымда өзгеріп, өткен ғасырдан бері «сценография» деп аталады. Өз мақаламызда осы өнер саласының ғасыр келбетіне сай жаңалықтарына, оның философиялық мәселелеріне тоқталамыз.

Сценография өнері бейнелеу өнерімен сабақтас, тікелей театрға арналған ерекше бір өнер саласы. Театр - әлемді драмалық әрекет арқылы көркемдік тұрғыда игеруге ұмтылса, оны актерлер көрерменнің көз алдында жүзеге асырады. Театрдың негізі – драматургия болса, сонымен қатар, ол өз құрамында сценография, кескіндеме, мүсін өнерін, сәулет өнерін, музыка мен би өнерлерінен құралады. Театр өнерінің синтезділігі де спектакльдің шығарылуындағы драматургтің, суретшінің, сазгердің,

актердің шығармашылық күш-жігерінің біріктірілуі оның ұжымдық сипатын анықтайды. Драматург, режиссер және суретшінің шығармашылықтық ойы актер арқылы іске асады. Театрдағы көркемдік бейненің жасалынуы актермен іске асуымен қатар, сахнаның образды бейнеленуіне де байланысты. Негізі сценография – спектакльді безендіру мен оның сахнада уақыт пен кеңістіктегі өмір сүретін бейнелі-пластикалық образын жасаумен айналысатын көркем шығармашылық түрі. Спектакльдегі сценография өнеріне жататындар: актерді қоршағанның бәрі (декорациялар), оған қатыстының барлығы болып - ойналатындар, әрекет ететіндер (материалды-заттық атрибуттар) және оның денесіндегінің барлығы (тігілген киім, грим, маска, сыртқы кейпін өзгертетін басқа да элементтер) болып табылады. Мұндай сапада сценография айқындылық құралы ретінде мыналарды: біріншіден, табиғатта бар нәрселерді, екіншіден, бұйымдар мен тұрмыс немесе өндіріс фактураларын, үшіншіден, суретшінің шығармашылықтық әрекеті нәтижесінде туындайтын (маска, киім, реквизиттен бастап кескіндемеге, графикаға, сахналық кеңістік, жарық, екпінділік және т.с.с. дейін) қолдануы мүмкін.

XX ғасырдағы әлемдік театрда сценография өнері дамуының негізгі мазмұны спектакльді жаңа безендіру жүйесін бекіту болып табылады. Бұл жүйені “*әрекетті сценография*” деп атауға болады [4]. «Әрекетті сценография» деп аталу себебі де оның басты анықтаушы принципінен – сахналық әрекетті безендірудегі суретші өнерінің бағыттарынан шығады. Біріншіден, әрекет өтетін орын, орта, кеңістіктің ұйымдастырылуымен анықталады. Екіншіден, сценографияны жасау тікелей актерлер ойынына жекелей элементтерімен немесе тұтастай олардың сахналық әрекетіне қатысушыға айналады. Үшіншіден, бейнелі – ырғақтықтық, материалды-заттық образдарды ойлап табу сахналық әрекеттің өзіндік кейіпкерлері ретінде көрсетілді.

Бұл безендіру типтерінің барлығы сценография өнерінің генетикалық кодынан негіз алады. Олардың әрқайсысы өз кезегінде тарихи алдыңғы өткен үш жүйенің бірін анықтап отырды: ең алдымен ритуалды-ғұрыптық әрекеттердегі кейіпкерлік сценографияны, сосын, ренессансқа дейінгі және сахналық шығармашылықтың фольклорлық формаларындағы ойындық сценографияны, соңғысы, Жаңа және Жаңашыл заман театрының декорациялық жүйесі. Әрбір жүйеде қандай-да бір безендіру типі (мысалы, декорациялық шығармашылықта әрекет орны) доминанттылық танытты.

Әрекетті сценография XX ғасырда жоғарыда аталған барлық сахналық әрекетті безендірудің типтерін түгелдей қамти отырып, бірін-бірінен артық санамауға болмайтындай жүйе ретінде құралады. Ол өзіне барлық алдыңғы үш жүйенің функциясын қабылдаған және олардың қатынасында методологиялық тұрғыдан едәуір әмбебапты болып саналады. Оның әмбебаптылығы тағы да тікелей сахналық әрекетті безендіруге бағытталғандықтан, ол өз кезегінде көркем шығармашылықтың бір түрі ретінде театрдың жалпы бірден-бір әмбебапты категориясы болып табылады.

Сонымен, жаңа жүйеде енді режиссермен таңдалып алынған берілген нақты спектакльдің әрекет сипаттамасы оның безендірілу типін шарттайды: бәлкі оқиға өткен орын ретінде, бәлкі актерлер ойыны үшін аксессуар ретінде, немесе кейіпкердің материалдық-заттық әрекеті сапасында. Әрине, практикада бұл

безендірулердің барлық типтері түрлі өзара үйлесулерде, олардың сансыз болуы және түрлі стильдік көріністерде көрінуі, түрлі айқындық құралдары (кескіндемелік, графикалық, проекциялық және басқа бейнелену түрлерінен бастап, заттық-бұйымдық, фактуралық және т.б.) арқылы жүзеге асуы да мүмкін.

Мысалы, сахналық әрекеттегі бейнелі-пластикалық, материалды-заттық атрибуттардың белсенді қатысуы кейіпкелердің бір жағынан алғанда актерлердің түрлі ойынын, екінші жағынан әрекет орнын белгілеудің әдістері мен мүмкіндіктерін береді. Ойындық сценография өз кезегінде кейіпкерлер образын қамтуы мүмкін, ол өзі сахналық кеңістікті ұйымдастырудың ең көне әдісі болып табылады. Сонымен, декорация және тіпті қазіргі заманғы сахналық дизайн пьесадағы ойын орнын безендіре (декорация) немесе спектакльді (сахналық дизайн), өзінің жеке элементтерімен актерлер ойынына қатысуға мүмкіндікті немесе кейіпкерлер образы мәніне ие болған. Қаншама пьеса, спектакльдер, театрлар болса алуан түрлі нұсқалар мен мұндай өзара үйлесімдер де болып кездеседі. Әрбір суретші әрбір қойылымда жеке дара шешімін: өзіндік сахналық әрекетті безендіру міндеттерін түсінуі мен өз өнерінің театр спектаклі құрылымындағы ойнатылуын ұсынған.

Сонымен қатар, театр суретшілері ХХ ғасырдың екінші жартысында келесі бір жаңа қадам жасаған еді. Ол сценография өнері шебінен де шеткері сахналық шығармашылықтың ерекше бір түрі – *суретші театры* еді. Оның мәні – спектакльдің авторы суретші болып табылып, сахналық әрекетті толық және тұтас өзі ойлап тауып, оны көзбен көретін бейнелі-пластикалық әрекет ретінде ұсынады.

ХХ ғасырдың екінші жартысындағы әрекетті сценографияның қалыптасуы мен бекітілуі жалпы сипатты болды. Ол практикалық деңгейде дүниежүзінің барлық мемлекеттерінде ағымда болды. Әрине, әртүрлі дәрежедегі екпінмен, ерекше ұлттық және даралылық нұсқаларда әртүрлі хронологиялық мерзімде өрбіді. Әрекетті сценографияның шарықтау деңгейі 60-70 жылдар шамасында Польша, Чехословакия, Германия және Кеңес Одағы тәрізді төрт мемлекеттегі ізденістермен бекітілді. Бұл мемлекеттер арасында да сценография өнері өзара ерекшеленді. Сөйтіп, сценография құрылымы ХХ ғасырдың екінші жартысындағы театр тәрізді спектакльдегі суретші өнерінің болмысы аталған үш типті қызметті: әрекет орнын жасау (нақты немесе жалпы), ойынды және кейіпкерлік сценографияны құрады.

Нақты әрекет орнына соғыс уақытынан кейінгі жылдарда Кеңес Одағында көп көңіл бөлді. Бұл басқа (Еуропа мен Америка) мемлекеттерге қарағанда Польша, Чехословакия, Германия және Кеңес Одағында саяси идеологиялық ықпалдың нәтижесі өнерде реализмге әсіре бой ұрумен сипатталды. Реализмдегі *өмірдегіге ұқсас* декорациялар деп аталған қатаң тегеурін басқа мемлекеттерде (мысалы, Италияда) эстетикалық сипатқа бара-бар көркемдік бағыттарды қалыптастырды (неореализм), авторлардың индивидуалдылығына жауап берді. Аталған төрт мемлекет жағдайында мұндай сахна қорабын көрсететін тип театр суретшілерінің жалғыз мүмкіндігі болып табылды (Берлинер Ансамбля мен «Кураж ана мен оның балалары», А.Пронашко «Фантазиялар», Вс.Иванов «Бронепоезд», М.Горький «Егор Булычев (1949), А.Фрейдо «Кек» (1953)). Мұндай сценография еркешеліктері жергілікті қабылданған, идеология және т.б. өнердегі ағымдарға тәуелді болды деуге болады. ХХ ғасыр жаңалығы ретіндегі техника мен технологиялар өз көрінісін

тауып отырды, суретшілердің жаңаша ойлау мүмкіндіктері мен жоғарыда аталған үдерістердің іске асырылып отырғанын көрсетеді.

Проекциялық декорациялар. Проекцияланған пейзаждар, көше, заводтар бейнелері нақты әрекет орнының визуалданған образын берді (1960). (А.Васильев: «Көз жетпес алыстар», «Жол үстіндегі ұрыс», «Жазда аспан биік еді», «Жабайы» спектакльдерінде іскеасырылған.

Натуралды фактуралар мен шын заттар. Өмірге сәйкес орындар әрекеті жасалып, жұмыстарда брехттік функционалды сценография ретінде 50-60 жылдардағы жаңалық болып саналған. (К. фон Аппен: «Түлек», «Алып жігіт – Батыс мақтанышы» (1956ж.); Р. Циммерман: опера. «Енуфа»; А. Рейнгардт: «Қызғылт шаң»; В. Краковский: «Войцек»; Д. Лидер: «Күнделік беттері»; Л. Альшиц: «Неке қиылатын күн»).

Театр жарығы. Театр суретшісі Й. Свобода қойылымдарындағы 50-60 жылдардағы сахнада табиғат күйі мен мезгілдерін театр жарығы арқылы беру иллюзиялары («Тамыз айының жексенбісі», «Шағала», оп. «Крутнява», «Ромео мен Джульетта», «Драгомира»). Қоршаған орта. Тек актерлерді бөлу ғана емес, енді көрермендермен тұтас бірлікте шешілген ортақ қоршаған ортаны жасау жаңалығы. Қазіргі театр бұрынғы театрдың алдындағы ритуалды-ғұрыптық театрға ұқсатылады. (Е. Гуравский: «Сакунтала», «Дзядтар»; Й. Шайна: «Акрополь»; Е. Гуравский: «Кордиан», «Дәрігер Фаустың трагикалық тарихы», «Тұрақты бекзада»).

Айқындылықтың экспрессионистік құралдары функционалды брехттік сценография типіне жатады, А.Пронашко оны кубизмге жақын істеді. Рындинде айқындылықтың экспрессионистік құралы әскери тақырыптарда және тек операда іске асты. Бұл спектакльдерде кейіпкердің қорғансыздығын трагикалық көрсету суретшінің ұмтылысына айналды. Осыдан келіп бейнеленген әрекет орнының образы гиперболизацияланды (1965 ж.). (А. Пронашко: «Қойлардың су ішетін бұлағы»; В. Рындин: «Джалиль» операсы, «Адам тағдыры» операсы, «Белгісіз солдат»; Э. Стенберг: «Он екі» балеті; Й. Свобода: «Тоска» операсы, «Өлі үйде» операсы; З. Коларж: «Қанды сот», «Ромео мен Джульетта»; Ф. Трестер: «Войцек» операсы).

Сюрреалистік және коллаждық айқындылық құралдары. Сахналық әрекеттегі кеңістіктік орта образдары - визуалды мотивтер, заттар, фактуралар композициялар ретінде сюжет бойынша реалды интерьер немесе экстерьер бола отырып, ерекше қандай да бір метафоралық немесе символикалық мәнге ие болады. (Ф. Трестер: «Аида» операсы, «Кардильяк» операсы; Л. Выходил: «Күннің батуы», «Үйлену тойы»; Л. Груза: «Қылмыс пен жаза», «Ревизор»; В. Нывлт: «Ақ түндер», «Вера Лукашова»;; Э. Кочергин: «Маклена Грасса»; М. Китаев: «Олар мен біз», «Соңғылар»; Я. Косинский: «Картотека», Стршелецкий: «Олар төртеу»);).

Персифляж. Бұл терминді З.Стршелецкий Шиллердің «режиссерлік персифляж» атауынан алып ұсынған еді. Спектакльді безендірудің театрлық көне формаларын әрекет орны классикалық пьесаларға сәйкес кезеңдерімен орындалды. (А. Садовский: «Медая»; З. Стршелецкий: «Агамемнон», «Электра», «Бақалар», «Иосиф өмірі»; О. Аксер: «Дөркілер»; В. Дашевский: «Парадтар»; Т. Рош-ковская: «Дон Паскуале» операсы; И. Заборовская: «Британник»; Г. Килгер: «Мазанелло» операсы; И. Бремс: «Синьор Брускино», «Тартюф» опералары; В. Рындин: «Травиата; «Монастырьдегі некелеу» операсы, «Карнавал» балеті, «Иоланта» операсы; И. Севастьянов: оп. «Салтан патша

туралы ертегі»; Э. Кочергин: «Максимилиан патша», «Кедей мен шонжар», «Водокрут патша»; В.Левенталь: «Хари Янош»).

Сондай-ақ, нақты әрекет орнына қатысты бірегей құрылғы, функционалды брехттік безендіру типін атауға болады. Ал, жалпыланған әрекет орнына: бірегей құрылғыларды-модель шопкалар, елизаветтік сахна, көнегрекия театры; Әлем образын, Жаратылысты қазіргі заманғы айқындылық құралдарымен жасау, архетиптік образдар (жол, текпішек, көпірлер), Тік образдар (Концлагерь, қоршау), ертегілік-фантастикалық образдар, кезеңнің, мемлекеттің, дәуірдің тарихи образдары) жатқызуға болады.

Ойынды сценографияға: ойындық көпірлер, киім, заттық аксессуарлар, архитектуралық безендірулер жатады.

Сценографиялық кейіпкелерге: фигуралар, манекендер, заттық, архитектуралық, материалды-фактуралық элементтер, бейнелік кейіпкерлер, сахналық ортаны жатқызуға болады.

Суретші театры, басқа мемлекеттердің сценографиясы квадриенналарда – міне, бұл аталған спектакльдің сыртқы формасын безендіру өнері XX ғасырда өз рухын берген негізгі жаңалықтар жүйелері. Мұнда психология саласындағы жетістіктер де, жалпы өнердегі пластикалық авангард (сюрреализм, поп-арт, хепенингтер, концептуализм, акциялар, перформанстар, энвойронмент) сценография өнеріне әсер етпей қойған жоқ. Бүгінде бұл негізгі үш жүйе Қазақстан театрлары сахналарында да өзінше әр түрлі деңгейде бекем орын алып келеді.

Театрдың генезистік түп-тамырына үңілетін болсақ, ол - индивидтің биологиялық табиғаты туындатқан түс көру құрылымы негізінде пайда болған. Басқаша айтқанда, әр қайсысымызда ойналатын ең алғашқы театр, ол – түс көруден басталады екен. Неліктен театр әлемін сүйетіндігіміздің себебі де: біздің өзіміз образ болып табылатындығымызда, образдарда өмір сүріп, образдармен ойлайтындығымызда. Эмоционалды, ойлау жүйесіндегі, рефлексиялық үдерістер басынан әрекет болып табылады. Біз тек осы кең ауқымды өмірлік әрекеттің анықтауға, оқуға мүмкін болатын кейбір белгілерін ғана қамти аламыз.

Адамның ішкі мәнін театр арқылы тануды онтопсихология тұрғысынан қазіргі заманғы философ, театр зерттеушісі Антонио Менегетти бейсаналылық тұрғысынан былай деп түсіндіреді: «Театр – бұл зерделі субъектідегі табиғи интенционалдылықтың ұйымдастырылып қойған үдеріс көрінісі. Түс көру - режиссура, актерлер, декорация, бұл барлық адам өмірі спектакльдері сценариіне арқау болатынның бәрінен мүлде басқа нәрсе» – деп атап көрсеткен [5, 18 б.].

Грекияда пайда болып, кейіннен әлемге рим өркениетімен таралған амфитеатрлар тек спектакльдерді өткізу үшін салынды. Театр әрекеті психологияны, мифологияны, ұлттың ұжданын көрсететін болды: театрда белгілі бір оқиғалар мен адамдар қылығы мотивтері ашылып баяндалған. Театр әрекетін ұйымдастыру мен орындауға қатысу мәдениеттің жоғары көрінісі ретінде қарастырылып, саналылық пен болашақты болжау мүмкіндігі деп түсінілді.

«Театр» (грек тіліндегі құдай және ағыс деген сөздері) – «Құдай қалай ағылады және көрінеді», «құдай халықтың алдында қандай болып көрінеді» деген ұғымдармен төркіндес. Құдай – онтикалық интенционалдылық ретінде түсінілген.

Бұл сөздердің түбірінде құраушы және болжау, орнату түсінігінен – «орнатушы кім екені» шығады [5, 18 б.]. Сондай-ақ, «театр» сөзі - (адам) «құдай адамы», «құдайдың адамға әсер етуін» білдіреді. Бұл термин адам және құдай сөзі түбірлерімен астасып – барлық театр әрекетіне қатысушылар, құдай психологияның көрінісіне қатысушылар, яғни, Құдайдың адам жүрегіне құйылуында қатынасушылар - неліктен мұндай көріністердің барлығы театр болып аталады. Театрлы көріністер түйініне өмірлік адами жағдайлар қызмет жасап, кейін ол тоза Құдайи сотқа шығарылуы - театрдың катарсис пен жаңаруға үйреткендігін көрсетеді. Яғни, адам әрекет жасайды, Құдай осы әрекетті бағалауға араласады.

Театрда әлеуметтік әрекет әсемдікпен әртүрлі ауқымда көрсетілді. Эсхилдің күшті эмоцияларға толы пафостық ұлы трагедиялары адамның өз-өзін мұқият оқуына шақырады. Өйткені, индивидтің «мұнда» және «қазір» болуы Құдаймен беріліп қойған, өз табиғатының тереңдігін аңғармаған адамды Құдайдың өзі шеттетіп отырған. Шын мәнінде, ұлы трагедияны жасаушылар адамды театрдың көмегімен тәрбиелей білген. Ежелгі римдіктер театры да осындай керемет болған, ал дана Плавтың пьесалары бүгінде де өзінің өзектілігімен табысты болар еді.

Театр адам бойындағы әрекет ететін динамикалық үдерістерді оның өзінің қатысуынсыз-ақ ашады, ал көрініс анықталған (тіл, сахна, жестер, актер қимылдары) кодтар арқылы өрістейді. Сондықтан, әлде кімдер оны түсіне және оның астарын ұғына алатын болса, қойылымдағы үндеу интенционалдық жайында нақты ақпаратты әкеледі. Театр көрінісі ритуал, мистерия ретінде туындап, кейіннен трагедия, драма формасына қол жеткізеді. Алғашында мистериялар пластикалық түрде күнәні өтеу актісінде құдайдың көрінісін бейнеледі: ғұрыпта адам жалбарынып, зұлымдықты қуып шығуға ұмтылды. Мистериалды ғұрыптар катарсистік қызметіне ие, зұлымдық атаулыны жоя отырып қатысушылардың өзін Құдайға жақындатуға тырысады. «Жалбарыну» (итал. «esorcismo» сөзі латынның «ex coercere») – «мұқтаж болудан, зарығудан азат ету» [5, 19 б.] дегенді білдіреді. Ұлы грекия трагедиясы бақытсыздық туралы әңгімелейді, бірақ бұл бақытсыздық адамның өзінің онто Ин-се іргелі мәніндегі жобаға сәйкес келмеушіліктен туындайды деп түсіндіреді.

Катарсис ең алдымен – тазару, күнәнің салдарынан пайда болғандардан тазарту. Мұнда адам өзінің тотальды мүмкіндіктерінің таза деңгейіне жетуі қажет. Грек трагедиясы: «Құдай адамға әділ жаза - катарсис жүргенін қалайды» деп оқытады. Антонио Манегетти театр бейсаналылығын түсіндірудегі Онто Артта әңгімені одан да жоғары өрбітеді, оның ойынша тек катарсис қана емес, сондай-ақ, атараксия жетістігі барлық заттар мен эмоциялардан жоғары тәуелсіз «Меннің» еркін логикалық функционалдылығы онто-Ин-се қатынасында – индивид болмысында көрінген Ин-седан шабыт туындайды. Олай болмаған жағдайда барлық көркем шығарма деп аталатынның қандайы болмасын суретші ауруына, тұтасымен қоғам комплекстер кескініне айналады.

Бейсаналылықтың ішкі логикасына сай және комплекстердің дәйекті тақырыпты іріктеу әрекеті мен стереотиптеріне байланысты барлық театр тақырыптары «Жоғары Мен» сценарийіне оралуға мәжбүр. Комплекстер мен психикалық патологиялар феноменологиясы өзгермейтіндей стандартталған, оны индивидтің өмір сүруінің әрбір кезеңінен табуға және оның болашақта қалай көрінетіндігі

жөнінде айтуға болады. Театр тілімен айтқанда, коплекстер – бұл адамдар өмір сүретін сценарий. Адамдар өзін оның авторымын деп есептейді, ал шындығында олар ешнәрсені көрмейтін актер-орындаушылар. Бұл өзгеріссіз адамның жеңілісімен аяқталатын трагикалық сценарийлер; сол сияқты барлық өмірлік сәтсіз сценарийлер театрда да көрініс тапқан [5, 19-б.].

Шекспир, Расин, Алфьери, еуропалық театрдың негізін қалаушылардың барлығы метафизикалық өлшеммен туындаған. Ұлы суретшілер шабытты адамдардан, саясат немесе мәдениеттен емес, онтокоруден, Құдайдың трансценденттілігінен немесе, керісінше Құдайдың көрініс табуынан, көмектесуі немесе жойқындығынан алады. Шығыс театрларының шығу тегінде қасиеттілік адамилықтан жоғары қойылады. Сонымен, классикалық театр көбінесе ауытқу монитормен құпталғанды және әлеуметтік «Жоғары-Менге» тиімдіні бейнелейді.

Бейнелеу өнерінде адамның болмысына, мәніне қатысты интенционалды ішкі өмір сүрудегі заттық психикалық феномендер тәжірибесі көркем шығармашылық процестерде ашылып, көрініс тауып жүргенін айтымыз келеді. Мысалы, бұл ағымдар мен көркемдік өзгерістердің Қазақстан мәдени өмірінде іске асырылғандығы белгілі. Бейнелеу өнеріндегі перформанс, реди мейд, бейне арт, инсталляция, хеппенинг және т.с.с. көркем тәжірибелерде көрініс тауып жүрген акциялар деуге болады. Режиссер Б.Атабаев, Н.Жақыпбай, Қ.Сүгірбеков, Ә.Оразбеков, Х.Ганемнің спектакльдік қойылымдарында адамның экзистенционалдық әлемдегі жағдайы, субъективтілік пен субъект ретінде қарсы тұрулары, қоғамда қалыптасқан стереотиптердің залалы мен сананың бейсаналық актілері, ұжымдық архетиптердің тартысы болып жаңаша тәжірибеде орын алған.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Кривцун О.А. Художник и его двойник. Самождествование и идентификация в творчестве // Человек. 2006. - №4. – С. 63-77.
2. Лебедева Г.Д. Балет: семантика и архитектоника. // Мир культуры, истории и философии. – Лань, 2007. – 159 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. – С. 42 – 44.
4. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театраТ 2. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 808 с.
5. Менегетти Антонио. Кино, театр, бессознательное. Пер. с итальянского ННБФ «Онтопсихология“, Том 2. М., 2003.

Аннотация

В статье рассматриваются эстетико-философские проблемы языка хореографии и сценографии, как смыслообразующие начала пластических и визуальных искусств. Приводятся парадигмы философии танца и театра, проблемы бессознательного в театре.

Summary

The article considers the aesthetic and philosophical problems of language choreography and scenography, meaning-as the beginning of the plastic and visual arts. Provides paradigm philosophy of dance and theater, the problem of the unconscious in the theater

Сценографиядағы сахна техникасының дамуы және хореография мәселесі

Тулешов Н.

Т.Жүргенов ат. ҚазҰӨА

магистранты

Алматы, Қазақстан

Қазақ театрының сахна декорациясы өнері өзіндік даму тарихын ұлттық этнографиялық және тұрмыс салттық бояу нақышының мәнерімен бастағандығы мәлім. Қазақ театры - өзіндік әуенділігімен әдеби әлемімен ұлы режиссерлер мен актерлардың ұрпағын жалғастырып келеді. Сондай-ақ театр суретшілерінің де буынын жалғаушы отауы болып саналады [1].

Қазақ сценография тарихы өзіндік ұлы тұлғаларымен, тың еңбектерімен дәуірден дәуірге алмасып келе жатыр. Сонымен бірге жаңару, заманауи техникаландырылу сценография өнерінен үстіртін өткен жоқ, қайта сахна декорациясын алуандандыра түсті.

Қазақ сценографиясының тарихи кезеңдерінің көш басында Ә.Исмаилов, Қ.Хожықов, А.Ненашев, М.Ержанов, Г.Исмайлова т.б. сынды театр суретшілері тұрды. Кезеңдік ерекшеліктерімен қарастырар болсақ қазақ сценографиясы қырқыншы жылдарға дейін этнографиялық және пейзаждық декорацияларды (далалық, таулық көріністерге) кеңінен пайдаланды. Этнографиялық кеңістікті беру қазақ сценографиясында осы кезеңнен бастап қалыптасып бүгінгі таңға дейін өзіндік маңыздылығын жоя қоймады [2].

1940-50 жылдары қазақ театр декорациялық өнерінде кәсіби ерекшеліктер байқала бастады. өзіндік тың ізденістерінің арқасында кезеңдік театр суретшілері кескіндемелік тіл арқылы театр қойылымының кеңістігін кеңейте түсті. Ал 1960 жылдары театр декорациясы тарихы жаңа көріністерімен жаңа есімдермен ерекшелене түсті. Ә.Мамбетов, Д.Т.Сүлеев сынды тұлғалардың театр өнеріне келуі сценография тарихының жандануына септігін тигізді. Сахналық кеңістіктегі үш өлшемнің пайдалану негіздері, жылжымалы кеңістік ерекшеліктері, сонымен қатар актердің сахнада өмір сүруіне ыңғайлы түрлі материалдардың қолданысқа шығуы жаңа көзқарастар мен жаңару қағидаларын қалыптастыра түсті. Бұл өзгерістер театр декорациясына көңіл аудартып, жаңа буынның ынтасын аша түсті.

1970 жылы көптеген ізденістер мен тәжірибелерден өзіндік шығармашылықтарын шыңдай түскен театр суретшілері И.Корогодін, А. Семизоров, А. Кривошеин, Ф.Муканов сынды буынымен толыға түсіп, жаңа лебімен алға қарай жылжыды [3].

1980 жылғы қазақ сценографиясында жаңа толқынды өзгеріс болды деп атауға болады, себебі драмалық дүниетанымның теңдесіз дүниелері осы жылғы буын өкілдерінің еңбектерінде көрініс таба түсті. К. Ақбаев, Е. Тұяқов сынды иелерінің туындылары өзіндік ізденісті тәжірибелерінің арқасында қойылымның образын жасауымен айрықшаланды. Қойылымды көрерменмен бірге тамашалау ерекшелігін негізге алған театр суретшілері қойылымның түпкі идеясын образдық шешімге жүгініп пішіндер арқылы шеше білді. Нақ осы ізденіс 1990 жылдары да жалғасын таба түсті. Көркемдік ізденіс тұтастықта шешіліп, масштабы кең ойлар философиялық тұжырымды пішіндермен көрсетілуге бағытталды.

Бүгінгі таңдағы театр сценографиясы осы дараланған ізденісті тәжірибелік нұсқалардан өткен жолмен өзіндік ізін саралап келе жатыр десек те болады [4, 176-177 бб]. Аталған философиялық пішіндер, көркем кеңістік тұтастығы бүгінгі заманауи театр декорациясының басты ұстанымдары болып табылады. Театр декорациясы алайда драматургияға тәуелді, ал драматургияның ашылуы режиссер мен театр суретшісі жәнede актердің шеберлігіне байланысты болып кете беретін ұжымдық өнерде барлығы тұтастықты талап етеді [5, 217 б.].

М. Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық театрында қойылған Абайтанушы, философ-жазушы Ғарифолла Есімнің «Таңсұлу» шығармасы бойынша қойылған режиссер Алма Кәкішованың қойылымы өзіндік ерекшеліктерімен бүгінгі күнде басқа қойылымдардан айрықшалана алады.

Театр декорациясының жандануына жаңа технологияларды енгізу, жаңа тәжірибелер жасау негіздері бүгінгі таңдағы театр суретшілерінің жарқын өкілдерінің бірі Қабыл Халықов Заманбекұлы шығармашылығында айқын көрініс табады. Аталған қойылымның қоюшы суретшісі Қ. Халықов шығарманың идеясын қойылымның декорациясын жасау барысында тұжырымдап нақты пішіндермен айқын көрсете білді. Спектакльді театр техникасы, музыкамен көркемдеу үрдістері жаңа театрлық теориялар мен практикаларда дамудың өзгеше бағыттарына ие [6, 221 б.].

Қойылым жас қазақ қызының тағдырына арналғандықтан жалпы сахналық орталықты қыз баласының қазақи ұлттық болмысына лайық пішіні арқылы сомдайды. Ал оны қоршап тұрушы сахналық элементтер ана образындағы жылжымалы пішіндермен ұйымдастырылады. Қойылымның бірінші акті Тәңіршілдік кезіндегі шаманның кейіпі арқылы бейнеленген. Қойылымда суретші сценография тарихында көрініс тауып өзіндік тәжірибелік ширегін кеңейтіп келе жатқан қолданыстардың бірі үш негізгі кеңістік ерекшелігі мен образдық шешімді басты негізге айналдырған. Образды ашу барысында суретші акустиканы, жарық көлеңкені, образдық пішіндерді бірге жұмылдыра отырып, негізгі ойды туындатады. Баса айта өтетін жәйт сахналық декорация тек қана көрнекілік ретінде ғана емес, актермен бірге қойылым барысында бірге өзгеріп, өмір сүруі.

Суретші сахналық пішіндердің ешқайсысын артық етпей, бір тұтастыққа бағыттайды. Қойылым барысында төменгі жақтан көтерілетін шамандық пластикалық топтың шығу негізін сценограф режиссермен бірге ұтымды ұйымдастырған. Өзіндік жаңа механизмдердің пайда болуына байланысты декорацияның көрерменнің көз алдында ауысу әдісін (17 ғасыр) суретші қойылымның әр актісі барысында ұтымды қолданып отырған. Қойылымның бірінші

акті шамандық көрініске бағытталса, екінші акт қазақ қызы Тансұлудың көркем сымбаттылығын ашуға бағытталады. Ал үшінші актіде шамандық көрініс қайта негізге алынады.

Суретші әрбір сахналық көріністерде кеңістікті тереңдете экранда көрсетуге бағыттайды. Бұл қойылымның негізгі қораптық сахнада емес, кеңістіктік алаңда, нақ болып жатқан аясын көрсетуімен анықталады. Бүгінгі таңдағы қазақ театр декорациясының заманауи техникаларының бір көрінісі болып табылатын проекциялық кеңістік ең алғаш рет осы қойылымда қойылып отырғандығы қазақ сценография тарихындағы үлкен жаңалықтардың бірі болып табылады.

Әлемдік театр сахналарында 3D кеңістігін беретін медиадисплейлер, видеопроекциялардың қолданысқа шыққандығына қаншама уақыт өтті. Алайда қазақ сахнасындағы алғашқы тәжірибелік қойылымды суретші Қ.Халықов өте ұтымды қолдана алды. Сол себептен де қойылымдағы тереңдік, кеңістік негіздері көрерменді еркін әрі жеңіл қабылдауға шақырады.

Қойылымның төртінші акті қыз келіншектердің сырласуына негізделгендіктен, суретші қазақи киіз үйдің көрінісін қайта жабдықтайды. Сахналық өзгеріс сәукелелі орталықпен киізден жасалған әйел образдарының толықтауы арқылы негізделіп, басқұрлармен пысықталады. Кейіпкерлердің киім кию ерекшеліктері ұлттық заманауи негізбен шешілген. Басты кейіпкерге жас ерекшелігіне байланысты тақия, қызыл бешпет кигізуі оның жастығының сипатын айқындай түседі. Қойылымдағы кейіпкерлердің киім кию ерекшеліктері тым сахналық сипатта болып, өзіндік кеңістікпен, болып жатқан оқиға барысынан да салтанаттылыққа бой ұруы көрермен назарын аударып отырғандығын да баса атап өткен жөн. Мұндай жетістіктер туралы басқа деректерден де мысалдар келтіруге болады. Мысалы, XX ғасыр театрына бірден-бір әсер еткен жанр мюзиклдың көрерменге жақын болатын себебі туралы Қ.Халықов пен Е.Нуртазин өз мақалаларында жеке мәселе ретінде қарастырған [7, 22 б.]. Бірақ, түстік шешімнің айқындылығы барысынан сахнамен кейіпкерлердің киімдерінің арасындағы жалпылық үйлесім бір тұтастыққа бағытталып, аралық олқылықтарды жауып отырғандығы айғақты. Қойылымның ашылу барысында суретші жарық көлеңкені айрықша негізге алады. Екі кейіпкерлердің кездесу, сырласу, уәделесу сынды сәттерінде негізгі пішін мен артқы ая арасын жалғаушы көлеңкелік сипат кеңістіктің көлемін беруде айрықша рөл ойнайды.

Сахналық қойылымның ұлттық ерекшеліктерді негіздеуде элементтік пішіндерге айрықша назар аударуы сахналық декорацияны пішіндік сипатпен анықтауға дес береді. Ол қазақтың ұлттық сипаты сәукелемен, басқұрлармен, желбаулармен, ою өрнекпен анықталса, қалмақ жұртының ұлттық ерекшелігі қытай елінің ұлттық нақышымен сипатталады. Ою өрнектік шешім екі елдің де нақыштық легінде қатар жүргізілген. Ұлттық әуенмен театр қойылымы жаңғыра отырып, декорациялық кеңістік бірге ілесіп жүреді. Сахнаның артқы аясы композициялық тұрғыдан ою өрнекпен әсемделіп, басты пішіндік сұлбаны ашуға дес беруге бағытталады. Бұл әдісте кескіндемелік заңдылықтарыда қатар қарастырылып, композициялық орталық қай тұста болмасын, қалыс қалдырылмай негізделіп отырылады [8, 37 б.].

«Тансұлу» қойылымының сахналық декорациясындағы махабаттың пәктігі мен адалдығын суретші Қ.Халықов тазалықпен дәріптей отырып, мөлдір қабатты

пердені түсіріп екі кейіпкерді сол аралықпен жүргізу арқылы сипаттайды. Мөлдір қабат заманауи материалдық нұсқалардың бірі болғандықтан, театрдағы сахнаның декорациялық келбетін жаңа қырынан ашуға дес береді. Мөлдір қабат арқылы сахналық декорацияның түпкі кеңістігі проэктордың көмегімен тұйықталып, толықсыған аймен негізделген көкжиек сызығы сызылады. Сахна декорациясының әрбір шешімін суретші декоратор композициясы тұжырымдалып шешілген туынды іспеттес ете қарастырады. Қойылымның шарықтау шегі және шиеленіскен тұсында декорация үздіксіз алмасып, кейіпкермен бірге жиі қозғалысқа түседі. Қойылымның басты элементтері «Сәукеле», басқұр және ана сұлбалары болып табылса, суретші осы үш негізгі бөлшектер арқылы жалпы қойылымның бар болмысын ашуға дес берген. Үш элемент деп жалпылай атап отырғанымызбен, ондағы басқұрлар мен әйел сұлбаларының сахналық композициядағы ара салмақты ұстап тұрушы күшке негізделгендіктен пішіндік шешіммен шешілген сахналық қойылым деп атаудан бас тартқызады. Себебі, олар бір бөлшек емес, бірнеше болып табылады. Сахналық көрініс барысында, шиеленіс тұсы мен шешуші көрініс тұсында берілген элементтер артық болып өзіндік қызметінен тыс сипатқа ие болғандығын да атап өткендігіміз жөн.

Аталып отырған «Тансұлу» қойылымының шешуші соңғы сахналық декорациясы болып жатқан оқиғаны жан жақты ашып, түстік негіздер арқылы сұрқай дала болмысымен аша түседі. Проекциялық кеңістік қойылымның басынан аяғына дейін шығарып салушы көрініс, кеңістікті беруші негіздің басты көзі болып қолданылады. Қойылым соңы басты кейіпкердің трагедиялық сипатымен аяқталуына байланысты сахна астылық көрініс ашылып, аралық кеңістік пайда болады. Көрерменнің қабылдауы мен жалпы иллюзиялық шешім айқындылықпен ұштасып, қабылдаудың шынайылығына бағыттайды. Ал сахна жабылып соңғы проэктормен түсірілген саятшының көлденең шабысы жалпы қойылымның тұжырымдамасы бола алмай қалған іспетті. Себебі, туындыдағы басты кейіпкер бала, не болмаса батыр бейнесі емес ол қойылым барысында сипатталған әйел образдарының шешімі екендігі айғақтылық.

Жалпы қорыта келсек, М.Әуезов атындағы мемлекеттік академиялық театрында қойылған «Тансұлу» спектаклінің сахна декорациясы өзіндік болмысын алып шыға алды деп айта аламыз. Суретшінің қойылым барысында тек пішіндік сипатқа жүгіну арқылы бөлшектерді негіздеуде сан жағынан көбірек етуінің арқасында шашыраңқылыққа да бой ұрғандығы байқалады. Басты элемент сәукеле және кәрі кемпір сұлбасы. Кәрі кемпір сұлбасын жасауда суретші декоратор қойылымның соңғы ширегінде бүкшиген пұшық кемпірге айналатын басты кейіпкер сұлбасына сүйенеді. Ал ол сұлбалар жан жақты болып композициялық теңдікті ұстауға, сахналық көркемдікпен негіздеп, қойылым барысында кейіпкерлердің тасасына да айналып өзіндік қызметін ауыспалы түрде атқаруға бағыттайды. Қойылымдағы сахна декорациясының ұтымды қырлары образдылық, түстік үйлесімділік, кеңістікті еркін қолдану негізі және жаңа техникалық құралдарды меңгеру ерекшеліктері болып табылады [9, 5 б.].

Түстік гармония сахналық декорация барысы мен кейіпкерлердің киімдерінің ұлттық сипатымен айшықталған. Образдылық қойылымның басты идеясының негізге алынуымен сипатталған. Алайда бұл екі жақтылық ойды беруге де бағыттап

отырады. Бір пішін әйел сұлбасын берсе, басты элемент сәукеле немесе шаманның шалашы сипаты. Яғни осы үш негізгі пішіндер арасында түйістірілген немесе бір пішіннің жинақылығын қажет етуші бір ұғым керек іспеттес.

Кез келген өнер туындысында жинақылық, теңдік, үйлесімділік сынды егіз ұғымдар басты қасиеттері болып табылатындығы рас. Сол себептен де ұлы Абай хақім «...Жұп жұмыр тегіс келсін айналасы..» деп атап өткен. Заманауи театрдағы сахна декорациясы өнерінің гүлденіп жаңа технологиялар жетістігін ұтымды пайдаланып, жұмыр ойлы туындылардың астарлап жеткізудегі маңызын аша беруіне пішіндік негіз әліде қажет ақ. Ал аталып өткен суретші Қ.Халықовтың шығармашылығындағы образдық пішіндер драматургиялық ойды тұжырымдауға бағытталуының арқасында бүгінгі сценография саласының ұтымды қырлары бола алады. Себебі, заманауи өнер түрлерінің барлығының алдына қойған басты міндеті этномәдениетті жаңғырту болып табылатындығында болып отыр. Осы тұрғыдан қарастырар болсақ, аталған қойылымдағы этномәдени болмыс, қазақи рух, қазақи иіс жоғарғы деңгейде сақталған.

Заманауи сценография өнеріндегі жаңа техникаларды пайдалану тәжірибесі келесі ізденімпаз суретшілердің шабытына қанат бітіріп, Қ.Халықовтың ұтымды қолдана білген ұтымды ерекшелігі өзіндік жалғасын таба алады. Себебі, өресі кең бүгінгі заман талабы да заманауи техникалардың көмегіне жүгініп өзіндік өнерін өрге дөңгелетуде екендігі айқындылық.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Михайлова А. А. Образ спектакля М., советский художник, 1990
2. Кундакбаев Б.К. Путь театра А-А. Жалын. 1976
3. Қаржаубаева С.К. Театрально–декорационное искусство Казахстана: проблемы, этапы, особенности // сборник ст. Алматы, 2005
4. Халыков К.З. Бытие человека в современном искусстве: перформансы и акции // Актуальные проблемы гуманитарных и социальных исследований: Матер. 7 Региональной научной конференции в области гуманитарных и социальных наук. Новосибирский государственный университет. – Новосибирск, 2009. – С.176-180.
5. Khalykov K.Z., Karzhaubaeva S.K. Traditional culture and up-to dateness SPACE INTERACTION: artistic and cultural processes in Kazakhstan// International Scientific Conference «Social reconstruction of Europe», 7-8 november, 2013, Bucharest, Romania www.edituralumen.ro; www.edituralumen.com MEDIMOND International Procedings. www.Medimond.com info@medimond.com
6. Khalykov K., Nurtazin Y. Modern theatre: actor's musical requirements in the educational process of Kazakhstan// International Research Journal of Arts and Social Sciences, Vol. 2(9)pp. 220-227, October, 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.14303/irjass.2013.067>. Copyright © 2013
7. Khalykov K., Nurtazin Y. 'Modern theatre: problems of Performing Arts musical in Kazakhstan' // Journal of Engineering (IOSRJEN), a Journal of International Organization of Scientific Research (IOSR) e ISSN: 225B021, p- ISSN: 22788719 Vol. 3, Issue 10 (October 2013)? ||v4||PP 22-29

8. Халыков К.З. Приемы освоения пространства сцены в композиции сценографии // BULLETIN d'EUROTALENT-FIDJIP 2013, Volume 1c Editions du JPTO, 2013 <http://academie-concorde.blogspot.com>
9. Халыков К.З. Антропологическая проблема в современном искусстве. «Антропотопос» теоретический журнал в области философских наук. Вып. 5-6. Омск, 2009. С. 5-16.
10. http://sociokosmos.ru/anthropotopos/Article/5_6_June_Sept/Antropotopos%20full.pdf

Аннотация

В статье анализируется соотношение всеобщего и единого в организации сценического пространства в казахском театре на примере спектакля «Тансулу» Казахского драматического театра им. М.Ауэзова. Специфика организации сценического пространства объясняется тем, тем что художественном текстом стоят и реальности породивши текс эпохи, и реальности эпохи, современной зрителю. По мнению автора, в спектакле найдено удачное сценографическое решение в духе диалектического единства всеобщего и единичного, что позволило ярко высветить основную идею постановки.

Summary

This article analyzes the general category and the individual in the organization of space scene Kazakh Theater at History of Arts and scenography of Kazakhstan, for this attempt to analyze the performance «Tansulu» of KazDramtheater named after M.Auezov. Complexity of space due to the fact that in literary are spawned text era and the reality, modern recipient.

Особенности игрового элемента культуры в этнокультурном пространстве

Тлеубаев С.Ш.
д. филос. н., профессор,
Региональный социально-
инновационный университет,
Тлеубаева Б.С.

Любой феномен культуры является не только культурно-историческим, но этнокультурным. Данному аспекту этого феномена и посвящена настоящая статья. Конечно, здесь мы сталкиваемся с поныне дискутируемой проблемой сущности этноса. Но на этом мы останавливаться не станем. Отметим лишь, что основными концепциями этноса на сегодня являются три: 1) примордиалистская, 2) инструменталистская и 3) конструктивистская (см. о них: [1, с. 80 – 90]). Мы же принимаем ту трактовку, которая принадлежит Ю. М. Бородаю (см.: [2, с. 315 – 319]). Согласно ему, этнос – это донациональное социокультурное образование, вне зависимости от того, имеет оно свою государственность или нет. Причём если её и нет, то это вовсе не должно расцениваться как недоразвитость этноса и его культуры. Этносы различаются значительно большими различиями в культурах, чем нации. Применительно к нашей теме это означает, что при сохранении общих сущностных черт феномена игры и даже наличия одних и тех же видов конкретных игр в культуре каждого более или менее самобытного этноса игры будут обладать этнокультурной спецификой. Мы рассмотрим ряд этносов и культивируемые в них игры.

И. У. Самбу, этнический тувинец, исследовал традиционные народные игры тувинцев – одного из тюркских этносов, в то же время тесно связанного с монгольским этносом. Как и у других этносов, многие игры тувинцев были приурочены к праздникам. Самбу выделяет Новогодний праздник (Шагаа) и молодёжный праздник (ойтулааш). На этих праздниках, особенно на «Шагаа» лежала печать религиозности. Традиционной религией тувинцев, как и других народов данного ареала, был шаманизм. Когда из Монголии пришёл сформировавшийся в Тибете ламаизм (синтез буддизма Махаяны и местной религии), то и он наложил свою печать на протекание праздников. Тем не менее шаманизм и ламаизм открыто сосуществовали вплоть до установления советской власти.

И. У. Самбу пишет: «У тувинцев содержание праздников для разных слоёв народа было неодинаково. Для простого народа основными элементами праздника являлись игры, гулянья, а для духовенства главным предметом являлись моления. Шаманы и ламы совершали моления в течение трёх дней до Нового года: ламы читали священные книги и молитвы, приносили жертвы, молились о счастливом новом годе и процветании жёлтой веры (шараин шажин – ламаизма), шаманы же в процессе камлания связывались с духами (злыми и добрыми), “договаривались” о счастливом новом годе, просили ниспослать благополучие людям, их семьям и скоту» [3, с. 18]. В праздник «Шагаа» проводились борьба и скачки, т.е. мероприятия, которые в свете развиваемой в данной диссертации концепции собственно играми не являются.

И. У. Самбу пишет: «Ойтулааш – не только и не столько тайные встречи... проявление свободы добрачных половых отношений (по выражению Г. Курбатского), а традиционная молодёжная игра, в которой определяются взаимные отношения молодёжи. Ойтулааш – это общее название ночных игр... Содержание

ойтулааша чрезвычайно богато и имеет определённую внутреннюю систему, хотя, безусловно, в разных районах её играли по-разному, так как ойтулааш – игра не шаблонная, а имеет творческий характер» [3, сс. 20, 20 – 21]. И. У. Самбу следующим образом описывает праздник ойтулааш: «В установленный день, по лунному календарю 15-го сентября (полнолуние), собирается молодёжь на какой-нибудь заранее выбранной поляне. Приезжали, в основном, из соседних аалов на лошадях, на быках или приходили пешком. Выбирали ведущего. Если он хорошо справлялся, то его оставляли на следующую игру. ...Элементами ойтулааша были игры: чинчи чажырар (спрятать бусинки), аржыыл кагар (игра в платок), окчүгүртүр (пускать стрелу) и др. Большое место отводилось ночной игре ак-ыяш (белая палочка), бөрт кагар (в шапки), скачкам при лунном свете на быках без седел» [3, с. 21]. Поскольку автор не расшифровывает содержания этих феноменов, то остаётся поверить, что все они являются играми.

Помимо этих игр, которые связаны с двумя важными праздниками, у тувинцев издавна существует ещё множество других игр. И. У. Самбу подразделяет их на четыре группы: 1) массовые народные игры (баг кагары [выбивание ремня], баг адары [стрельба из лука в ремень], кара адары [стрельба из лука в мишень], аът чарыштырары [конные состязания], хүреш [национальная борьба], маргылдаалыг оюннар [игры-состязания]); 2) настольные семейно-быто-вые игры (шыдыраа [игра в шахматы], Буга-шыдыраа [бычьи шахматы], тугул-шыдыраа [телячьи шахматы], хорул-ойну [игра в хорул], даалы, панчык, кажык [игра в кости], дөрт берге [четыре трудности, «игра на счастье»], Чыттырып кагары [игра в кости], дүжүрүп кагары, аът тудары [ловить коня], аът тудар оюн [ловить коня], кажык-биле бодалажыры [игра в кости, «устный счёт»], кажык биле аът чарыштырары [скачка], кажык адары [стрельба в кости]); 3) молодёжные игры (хөйнүң ыры [хороводы], ак-ыяш [белая палочка], согур-аза [слепой чёрт], ок чүгүртүрү [передача стрелы], чинчи чажырары [найти бусинку], тевектээри [почекушки], мынгырты [качели], чунгу [катание], адыр бут [соревнование на ходулях], кууйлу [игра с палкой]); 4) детские игры и игры взрослых с детьми (сайзанактаары [игра в аал], ужар-ушпас [летит – не летит], чаштыры [прятки], бодалгалажыры [устный счёт], звуковые и подражательные игры (барабан, хирлээш жужжалка), игры на пальцах (игра в нитки, чылгычылар [табунщики], чадыр [шалаш], алдын орду [золотой дворец]), игры взрослых с детьми (бөп-бөп [стоп-стоп], теп-теп [надень, надень], арбай хоорар [жарить ячмень], давыыры [наездник], кичик-кичик [щекотка], думчук тудар [поймать нос], игра на кулаках).

Нетрудно заметить, что автор включил в свой перечень не только игры в собственном смысле, но и неигровые состязания и просто виды развлечений. Он, как отмечено выше, выделил «игры-состязания» (маргылдаалыг оюннар). Что он к ним относит? Он относит 1) чарын шавылаары («разбить лопатку»: имеется в виду лопатка барана), 2) хендирбе сыгар («слопать хребет»; например, коровы) и 3) моюн-оорар («разобрать шейные позвонки»). Это, действительно, виды состязаний, но никак не виды игры. Относительно игр взрослых с детьми, то это, конечно, игры, но не вообще с детьми, а с детьми не старше 2-х – 3-хлетнего возраста. Например, игру на кулаках автор описывает следующим образом: «Зажимают кулак левой руки вверх ладонью, а ладонь правой руки подставляют так, чтобы кончики пальцев

касались стороны мизинца зажатого кулака левой руки. Затем по счёту раз, два чередуют действия рук» [3, с. 119].

Академик В. А. Гордлевский провёл исследование игр у анатолийских турок. Результат своего исследования он предваряет следующим рассуждением: «Всюду и всегда в игре ищет человек удовольствия. Для ребёнка это единственная цель жизни; для человека постарше игра – отдых от работ, она отвлекает от чёрных дум и вносит пополнение силам, истраченным или утомлённым. Сознательно игра исключает всё неприятное, сопровождающее труд; труд во время игры-представления обращается в забаву; игра – сплошное веселье, смех, и интерес непрерывно поддерживается тем, что одна сторона обречена на проигрыш и, стало быть, победителю уготовано торжество: он насладится унижением неудачливого игрока и будет ликовать» [4, с. 137].

Его информантами были его приятели Нури, уроженец Аяша (Анкарского вилайета), и Ахмед, уроженец Карахисара (Сивасского вилайета). На основе сопоставления полученных от них сведений В. А. Гордлевский делает следующий вывод: «Игры анкарские грубы, но они оригинальны и раскрывают лучше народную среду (а иногда как будто и её сложный этнографический конгломерат); игры сивасские мягче; это уже игры городских, часто детей, игры, на которых стёрлись черты индивидуализма» [4, с. 137]. Последнее замечание выглядит странным: ведь индивидуализм – это продукт очень поздней эпохи. Говоря о тех играх, о которых он узнал от своих информантов, В. А. Гордлевский замечает: «Ими не исчерпывается, конечно, запас народных развлечений, но они характеризуют отчасти круг человеческих возрастов, полов, обстановку и т.д.; тут и комнатные игры, и игры полевые; игры и женские (число которых было бы, безусловно, больше, если бы записал их я от женщин); комнатные игры происходят чаще зимой, когда холод загоняет людей в дома; игры общественные, сопровождающие свадьбу (борьба пехлеванов, скачки, поло и др.), требуют для себя простора» [4, с. 137].

В. А. Гордлевский выделяет и описывает 13 видов игр у анатолийских турок, каждый из которых охватывает целый ряд конкретных игр: 1) игры представления (Хаджи-баба, Аббар-Джаббар, солельщик, игра в пленные, «Соседушка, мой соседушка, бестолковый мой соседушка», «Кёсеми», кошечка, волк и овцы, начальник каравана или невеста, «Алайлар, калайлар», подпрыгивание на одной ноге, «Лечук»); 2) Бабки («бабки», леббик, томбак); 3) Тура («Не клади назад!», нырнула рыба); 4) Мяч (мяч, мяч [гюдюль]); 5) Чижик (челик) (чижик, водяной чижик [су челийи], сюдьюр, херле-терле, чорту, пастушья палка [чобан дейнеи]); 6) Стрелы; 7) Драка (дядюшка-корзинщик [сепетчи дайы], война без рук, одними ногами); 8) Завязывание глаз («Угадай, кто ударил», чарыки сосновые [чам-чам чары], «Тр-р, тр-р»); Праганье (ра-а-аз... [бир-дир бир...], схватывание пирожков на осле, длинный осёл [узун эшек], свод горячей бани); 10) Прятки (прятки [гёз юмуджу], козочка, сине-бит, «Прячься, сестрица [саклан, баджы]!»); 11) Прикосновение рукой («Взгляни на мой стройный рост!», гюдю-гюдю!); 12) Кольцо (игра в кольцо [юзюк ойну]); 13) Грубые издевательства (перегонки [гемче]) (см.: [4, с. 138 – 164]). Последняя из перечисленных игр заключается в следующем. «Какой-нибудь мальчик убеждает других бежать с ним наперегонки, обещая дать что-нибудь тому, кто его опередит. Когда кто окажется впереди всех, он смеётся над

ними, говоря: “Онюде-ки дюе, артта-ки буа...” Бедные мальчики, видя, что где бы они ни были, над ними все смеются, отказываются больше бежать; они понимают, что их обманули» [4, с. 164]. Не все из описанных В. А. Гордлевским «игр» являются действительно играми. Но он это в какой-то мере и сам понимает. Он, в частности, замечает: «Нередко это, собственно, спорт (как, например, бабки, мяч, метание стрел и др.), развивающий мускулы или ловкость и расторопность; или это представление, воспроизводящее реальную жизнь, иногда бытующую, иногда отмершую и сохранившуюся только в каких-нибудь пережитках (игра-действие или игра-песня)» [4, с. 137].

Характеризуя игры в киргизской культуре, С. М. Абрамзон пишет: «Различаются игры молодёжи, мужские и детские. Наиболее распространёнными среди молодёжи играми являются *жоолук таштамай* (аналогичная русской игре в “жгут”), *дүмпүлдөк* – игра в “волков и овец”, *жашынбак* – игра в прятки, различные виды игр в жмурки. Одно из самых любимых развлечений молодёжи – качели (*селкинчек*) из верёвок, привязываемых к деревьям или столбам. Качаются по двое, с пением. Среди игр мужской молодёжи следует отметить игру с мячом (*кара казан*), имеющую некоторое сходство с футболом, *оромпой* – игру в догонялки на одной ноге, *коон үзмөй* – игру, заключающуюся в том, что две группы, взявшись за руки перетягивают одна другую, *ак чөөлмөк* – ночную игру, во время которой две партии соревнуются в том, чтобы раньше разыскать и доставить к черте брошенную кость или белый мяч из шерсти.

Излюбленная игра – состязание мужчин *аркан тартыш* (перетягивание каната), но особенной популярностью среди них пользуется игра в бабки (*ордо*), которая воспроизводит бой за захват ханской ставки.

Из детских игр наиболее популярны *чикит* – игра в чижику, различные виды игр в бабки, *эшек секиртмей* – игра, аналогичная русской чехарде, *ала күчүк* – игра в “кошки-мышки”» [5, с. 318].

Д. Омурзаков на словах проводит различие между киргизскими национальными видами спорта (конечно, это ещё не спорт в собственном смысле данного понятия) и киргизскими народными играми, однако в своей брошюре счёл возможным дать им описание в алфавитном порядке (см.: [6]). Поэтому в его списке уживаются и игры (например, молодёжная игра *ак-чолмок* [белый челнок]) и состязания (например, *ат-чабыш* [скачки]) и даже виды охоты (например, *буркутчи* [охота с орлом]). Другой исследователь киргизской игровой культуры, Г. Н. Симаков считает понятие развлечения более общим по отношению к понятию игры. Он, в частности, пишет: «Все детские развлечения мы подразделяем на две крупные категории: игры и забавы, способствующие духовному развитию ребёнка, и развлечения, направленные на его физическое воспитание. Однако, – уточняет он, – почти в каждой детской игре или забаве, как правило, присутствуют элементы как духовного, так и физического воспитания» [7, с. 13 – 14]. В другой своей работе Г. Н. Симаков пишет: «Киргизские национальные развлечения (игры, народные виды спорта и увеселения) входят неотъемлемой частью в культурное наследие народа» [8, с. 109]. В скобках отметим, что забава и развлечение суть близкие и даже родственные феномены, но всё же не тождественные.

В завершение данной статьи обратимся к традиционной казахской культуре, к культуре казахского этноса и к тем играм, которые сформировались в этой культуре. Для настоящей статьи не является сколько-нибудь значимым то, что этноним «казак» стал известным в то или иное историческое время. Учитывая то, что стиль жизни кочевников, населявших аридную зону современного Казахстана, на протяжении очень многих столетий оставался неизменным, то вполне очевидно, что это были те люди, которые в сравнительно поздних письменных источниках фигурируют под указанным этнонимом. Поэтому мы в данной работе не будем проводить различие между «протоказахами» и собственно «казахами» как для него неуместным.

В традиционной казахской культуре, как и во всякой другой культуре, существовали игры, которые были тесно связаны со всякого рода празднествами (общественными, семейными и другими). Самым крупным праздником являлся Наурыз, проводившийся в день весеннего равноденствия и считавшийся началом Нового года. Игры в этих празднествах очень тесно переплетались со всевозможными развлечениями, в том числе и состязательного характера. Они часто не только в обыденном сознании, но и в сознании исследователей отождествлялись с играми. «В силу кочевого уклада жизни казахов, – отмечает А. Б. Калышев, – наибольшее распространение получили конные состязания и всевозможные игры на лошадях... Почитание лошади и любовь к конным играм стали традицией, сохранившейся до наших дней» [9, с. 200]. В. В. Востров и И. В. Захарова пишут: «Наиболее популярным и широко распространённым видом спорта являлись конские скачки – байга (*бәйге*). Существовало два вида скачек; на выносливость (*аламан бәйге*), проводившиеся на большие дистанции (до 100 км), и просто байга – на дистанции 5 – 10 км. Скачки происходили обычно на сильно пересечённой местности, с множеством естественных препятствий и поэтому требовали от всадника и лошади большой физической силы, выносливости и выучки» [10, с. 443 – 444]. Конечно, это ещё не спорт в собственном смысле слова, но и не игра, а просто состязание. Оно, конечно, было зрелищным мероприятием. «Большое число зрителей, – пишут цитируемые авторы, – привлекало единоборство двух джигитов-всадников (*аударыспақ*), каждый из которых стремился сбросить противника с седла. Конно-спортивная борьба *көкпар* была одним из самых массовых и популярных развлечений казахского народа. Её участники стремились вырвать друг у друга тушу козлёнка и доставить её судьям. В ней могли участвовать две партии или велась борьба за личное первенство.

Очень интересной и своеобразной была конная игра (*қыз қуу*). В круг выезжала на резвом коне девушка – бойкая, лихая наездница и шутками, насмешками подзадоривала находившихся здесь же джигитов, а нередко и “угощала” их ударами плети. Какой-либо джигит, не выдержав, вскакивал на коня, и начиналось преследование девушки. Считалось позорным для джигита, если он не мог догнать её. Устраивались также состязания по поднятию с земли монеты на полном скаку (*теңге алу* или *күміс алу*), джигитовка (*жігіт жарыс*), а также соревнования по стрельбе в цель (*алтын қабақ*); лучшие стрелки (*мерген*) получали нередко крупные призы.

Пользовались известностью у казахов народные силачи (*палуан*), состязавшиеся в борьбе (*күрес*). Этот вид национального спорта очень близок к вольной борьбе» [10,

с. 444]. Нетрудно заметить, что авторы, не имея чётких критериев для отличения игры от не-игры, в данном случае – от обычного – пусть и осуществляемого в форме развлечения – состязания. И, конечно же, как уже отмечено выше, здесь совсем не место говорить о спорте. Из перечисленного авторами к игре можно отнести только *қыз қуу* и ещё *көкпар*. «У казахов, – пишут В. В. Востров и И. В. Захарова, – в прошлом бытовало много парных и массовых игр. Наиболее популярными из них были *тоғыз құмалақ*, *көк бөрі* (серый волк), *қыз бөрі* (волк-девка), *белбеу соқты* (удар поясом), *торы бие* (гнедая кобыла), *соқыр теке* (слепой козёл), в которые играли и взрослые и дети на празднествах и просто в свободное время» [10, с. 444 – 445].

А. Б. Калышев причисляет к играм *сайыс* – единоборство всадников на копьях. Он так его описывает: «Бойцы для поединка выставлялись из различных родов или между соседними народами, как, например, между казахами и киргизами на юге Казахстана. Участники снаряжались необходимой экипировкой, вооружались длинными деревянными копьями с тупым концом. Цель поединка – выбить соперника из седла или нанести ему тяжёлый удар, чтобы он не смог продолжить единоборство. Нередко бывали смертельные случаи, а накалённые страсти приводили к серьёзным столкновениям между родами. Впоследствии эта игра была запрещена царской администрацией» [9, с. 202]. Вряд ли данное мероприятие, напоминающее бой гладиаторов в Древнем Риме, можно считать игрой. Между тем М. Гуннер и М. Рахимгулов находят возможным утверждать: «Сайыс является чрезвычайно интересным и одним из любимых видов конного спорта» [11, с. 68].

М. Таникеев наряду с сайыс называет также *түйе-шешу* (развязывание верблюда). Это – весьма специфический вид соревнования, в котором участвовали бедняки, а зрителями были богачи. М. Таникеев так описывает его: «Состязания» проходили следующим образом. В большой круг, окружённый зрителями, вводили верблюда, навьюченного различными товарами. Участниками могли быть только люди разного пола, которые должны были выйти в круг совершенно нагими. Если им удавалось развязать связанные ноги верблюда зубами и увести его за пределы круга, все драгоценности вместе с верблюдом переходили в их собственность» [12, с. 16]. Данную форму состязания, как и предыдущую, ни по каким соображениям нельзя считать игрой. Игра по своей сущности не предполагает унижения человеческого достоинства участников состязания и надругательства над ними.

Существовали у казахов, разумеется, и специфические детские игры. «Самыми любимыми играми, – отмечает А. Б. Калышев, – были алычки (асыки) – раскрашенные овечьи. Нередко к этим играм подключались молодёжь и взрослые. Существовало множество вариантов. Наиболее известными были алшы, онка, хан, бес тас, атбакыл, жиырма бір и др. Играли также в жмурки (жасырынбақ, соқыр теке, соқыр сыр), отгадывали загадки (мырыш-мырыш, түйе-түйе). Такой же характер имели разновидность игры в лапту (орда доп), в чижики (казан или орда шүлдік)» [9, с. 205] Среди игр интеллектуального порядка А. Б. Калышев, а также В. В. Востров и И. В. Захарова выделяют настольную игру *тоғыз құмалақ* (девять катышков). Калышев даёт следующее её описание: «Для игры использовали четырёхугольную деревянную доску, имеющую 18 продолговатых лунок (отау), расположенных в два ряда по девять в каждом ряду. В промежутке между рядами

вырезаны ещё две большие лунки круглой формы (казан). Каждый игрок (их два) имеют по 81 шарик, а в лунки кладут по девять. Ходы делаются поочередно. Выигравшим считается тот, кто забирал из лунок противника в свой казан больше шариков. Игра была настолько популярной, что могли обходиться без доски. Для этого участники выкапывали необходимые лунки прямо на земле и там проводили партии» [9, с. 206].

Советская власть, утвердившаяся на территории Российской империи, осуществляя так называемую «культурную революцию», старалась взять под контроль и традиционные народные празднества, увеселения, а равно и игры. Прежде всего, власть стремилась наложить запрет на те игры, которые в той или иной форме и степени были связаны с религиозной жизнью народа. Советская власть, следовательно, стремилась максимально идеологизировать игры, и заставить их служить режиму. Кроме того, конечно, изобретались новые, специфически «социалистические» игры. Но это уже тема другой статьи.

Литература

1. Садохин А. П. Этнология. М., 2000.
2. Бородай Ю. М. Эротика – смерть – табу: трагедия человеческого сознания. М., 1996.
3. Самбу И. У. Тувинские народные игры. историко-этнографический очерк. Кызыл, 1978.
4. Гордлевский В. А. Игры анатолийских турок //Он же. Избранные сочинения. Т. IV. Этнография, история востоковедения, рецензии. М., 1968.
5. Абрамзон С. М. Киргизы //Народы Средней Азии и Казахстана. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1963.
6. Омурзаков Д. Киргизские национальные виды спорта и народные игры. Фрунзе, 1958.
7. Симаков Г. Н. Общественные функции киргизских народных развлечений в конце XIX – начале XX в. Историко-этнографические очерки. Л., 1984.
8. Симаков Г. Н. Советские праздники и киргизские национальные развлечения //Этнографические аспекты изучения современности. Л., 1980.
9. Калышев А. Б. Народные праздники и игры //Казахи. Историко-этнографическое исследование. Алматы, 1995.
10. Востров В. В., Захарова И. В. Общественный и семейный быт //Народы Средней Азии и Казахстана. Т. II. М., 1993.
11. Гуннер М., Рахимгулов М. Краткий сборник казахских народно-национальных видов спорта. Алма-Ата, 1994.
12. Таникеев М. Казахские национальные виды спорта и игры. Алма-Ата, 1975.

Түйіндеме

Мақалада ойындардың формасы мен мазмұнына этностық мәдениеттің қалай өзгеше ықпал ететініне назар аударылған. Ойын практикаларымен этносаралық

алмасу және осы практикалардың бөтен этномәдени кеңістіктегі модификациясы мәселесі қойылады.

Summary

The attention to influences of specifically ethnic cultures on the forms and the maintenance of games is given in article. The problem of an interethnic exchange of game's practices and updating of these practices in other ethnocultural context is put.

Преимственность, определяющая психологию вокального исполнителя

Аманова Р.

кандидат искусствоведения, профессор
Консерватория Кыргызско-Турецкого
университета «Манас»
Киргизия, Бишкек

Расцвет фольклорных форм в прежние века, непростые пути выживания искусства в советскую эпоху – неизгладимым образом отразилось на современном состоянии кыргызского фольклора и взглядах наших современников на его духовную и творческую сущность. Нас интересует принципы и приемы работы, которые на сегодняшний день представляются наиболее адекватными поставленной цели – преимущественности вокального мастерства аутентичной кыргызской музыки, важности и необходимости традиционной музыки в современной культурной жизни, актуальности ее самобытного звучания для нашего современника (слушателя или исполнителя).

Утрата тем или иным народом самобытных жанров и способов исполнительства лишает современный мир целых пластов музыки, искажает понимание фольклорных текстов, ведет к исчезновению уникальной музыкальной логики устной культуры.

Актуальность исчезновения исполнительской стороны традиционного пения не подлежит сомнению. Формальные стороны фольклорных произведений, их структурно-типологические особенности, фиксируемые на основе изучения той или иной совокупности текстовых вариантов – суть не что иное, как архитектурные и процессуальные модели, фиксирующие логику певца устной традиции, в основе которой лежит личностное переживание художественной философии устной культуры. В этномузыковедении исследованы многочисленные проявления теснейшей связи и взаимообусловленности функционально-смысловой, структурной сторон текста и исполнительских характеристик пения, смыслового значения тембра и артикуляции.

Механизмы преимущественности, являющиеся ключевыми в традиционной музыке, определяют и психологию исполнителя, и характер самого исполнительского процесса. Ни механизмы, ни законы воспроизведения, возникновения конкретной версии песенного текста, не изучены, достаточно полны – сказывается сложность, многоаспектность этой темы, невозможность ее решения исключительно в рамках «классического» музыковедения. Тем не менее, современный научный уровень

представление о вокальном исполнительстве позволяет не только описать его законы, но и найти конкретные ответы на вопрос о том, насколько возможно следовать логике устной культуры. Методы изучения традиционного пения известны:

- 1) Наблюдение за певческим процессом, эмоциональными реакциями певцов в экспедиционных или стационарных условиях;
- 2) Целенаправленные расспросы по проблемам исполнительства, исследование мнений и указаний, высказанных певцом;
- 3) Аналитическое исследование певческой логики методами интанационными и структурно-типологического анализа на основе сравнения и оценки необходимой совокупности вариантов;
- 4) Попытка личного вхождения в исполнительский процесс устной традиции, которая может быть оформлена как практическое освоение музыкального языка традиционной музыки; пение с народными исполнителями.

Последний из указанных принципов – не что иное, как развитие и углубление «нового направления в науке о традиционной культуре, считающегося сегодня одним из самых перспективных во всем мире – практического этномузыказнания» [1, с. 54]. Благодаря развитию этого направления, происходит экспериментальная проверка исследовательских гипотез и их научная корректировка, теория не только проверяется практикой, но подчас из нее и возникает.

Все законы традиционной музыки в естественной среде постигаются устным способом. Ключевым является взаимодействие старшего и младшего поколений, которые находятся в полеединой традиции, отличаясь не только возрастом и степенью мастерства. В каждую эпоху новая реальность приводит к тем или иным изменениям в музыкальном мышлении носителей традиций. Однако, традиционное сознание всегда находит некое практическое, конкретное решение проблемы «старое - новое», опираясь на опыт предшествующих поколений. Вновь найденное решение не содержит в себе самоцели изменения, осознанного стремления к обновлению стиля и форм, «нового прочтения». Новые явления укореняются в традиционной почве медленно и всегда при наличии каких-либо особых обстоятельств. Принцип жизни традиционной культуры и музыки, как части этой культуры актуализируют не личностную художественную новацию (Хотя, безусловно, она имеет место быть), но и коллективный опыт народа в меняющихся исторических условиях.

Прямая и непосредственная связь «ученик - учитель» в кыргызской музыкальной традиции прослеживается лишь в отдельных сферах. Мы имеем свидетельства существования особого института преемственности в области инструментальной музыки, сказительских жанрах, песенной культуре и т.д. Но богатейшая, эксклюзивная устная певческая профессиональная культура имеет совершенно особые, неформализованные способы передачи традиции. Певческая традиция изменялась, усложнялась, сохраняя лабедущее положение в системе жанров народной музыки.

Условия, благоприятствовавшие освоению певческого мастерства, безусловно, существовали, были различны и часто зависели от каких-либо конкретных ситуаций:

1. Практической необходимости певческих навыков в будничной и праздничной жизни (владение бытовым фольклором, профессиональными жанрами, свадебным репертуаром, философско-назидательными жанрами для старшего поколения, жанрами детского фольклора для детей и т.д.);
2. певческих традиций нескольких поколений семьи (ведущая роль ближайших родственников в передаче певческого мастерства была порой чрезвычайно значительна);
3. особенностей социализации половозрастных групп, наличия связанных с пением процесса инициации молодежи.

Искусство виртуозных певцов представляет собой обычно «индивидуализированную традицию, т.е. мастера вырабатывают свою, свой, более искусный стиль, которое передается из поколения в поколение и представляет собой культуру особых песенных школ» [2, с. 20]. Именно они поддерживали высокую планку вокальной культуры и активизировали процесс преемственности мастерства, имевший органичный характер.

На сегодня, сложность современной ситуации состоит в том, что процесс угасания песенных традиций приобретает массовый характер, постепенно уменьшается число исполнителей, владеющих музыкальным языком архаических жанров и форм. Нередко большую часть времени часть современных певцов живет в городской среде, поэтому особенно актуальными становятся самостоятельное освоение традиционного певческого стиля.

Для вокальной традиции, ключевым становится вопрос внутренней координации певца во время пения. Речь идет не только и даже не столько о возможности вокально-технической, фактурной и интонационной координации, но и создании гармоничной эмоционально-психологической среды, рождающей необходимую энергетику в музыкальном звучании. Певцы понимают и принимают друг друга и в пении, и в жизни: внутреннее единство близких по духу и по реалиям жизни людей обеспечивает цельность звучания, зависящую как от техники владения звуком, так и от полноты человеческих взаимоотношений. В результате рождается особая энергетика, которая захватывает и самих певцов, и их слушателей, позволяя не только услышать в музыке красоту мелодических линий и гармоний, но ощутить и духовную силу национальной культуры.

Вероятно, это и сообщает традиционной музыке особую глубину народной мудрости. Певцу необходимо обладать органичным единством, цельностью. Единство цели и «эмоционально-психологическая устойчивость» певца очень важны, так как именно они создают почву, на которой раскрывается и совершенствуется личное мастерство и ярко выраженная индивидуальность.

Перед современным профессиональным вокалистом встает вопрос о необходимости теоретического осмысления музыкального языка традиционной культуры. С одной стороны, знание общих закономерностей строения напева помогает быстрее почувствовать внутреннюю логику песни. С другой – излишнее теоретизирование схематизирует пение, лишает его типичной для устной культуры

непосредственности, живого дыхания. Традиционные профессиональные певцы достаточно подробно могут описать приемы (манеру) пения, оценить исполнение песни другими певцами, закономерности внутреннего порядка (инвариантные структуры слогового ритма, композиции, звуковысотного и ладового строения). Внутреннее ощущение этих параметров является стабильным. Если кто-либо разрушает природу соразмерности поэтического текста (как его глубинных структур, так и типовых принципов исполнительского произнесения) – его оценивают как неумелого певца. Отсутствие у певцов представлений о традиционной картине мира, являющейся той почвой на которой вырастает древо устной традиции, превращает пение певца в некий внешний процесс, лишенный глубины внутреннего смысла.

Литература

1. Научная проблематика исследований Е.В. Гиппиуаса // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуаса. Ред.-сост. Е.А. Дорохова, О.А. Пашина. – М., 2003
2. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998

Summary

The complexity of the current situation is that the process of extinction of song traditions becomes widespread, gradually reduced the number of performers who knows musical language archaic genres and forms

Содержание

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Нусипжанова Б.Н.	3
Аюханов Б.Г.	5

ДОКЛАДЫ

Полубенцев А.М. Проблемы профессионального обучения хореографа: к вопросу о хореографических формах	6
Уразгильдеев Р.Х. Казахстану - Привет. Какое гордое Призвание - ДАВАТЬ ДРУГИМ ОБРАЗОВАНИЕ!	13
Исмаил Йолчи. Türk halk oyunları	17
Розанова О.В. «Петербургский сезон» казахского балета (Астана).....	18
Валукин М.Е. Значение музыки в балете.....	24
Хамраева Г.Р. Проблемы профессионального образования балетмейстеров (хореографов).....	34
Накипов Д.Т. Деятельность Союза Хореографов Казахстана.....	37
Ли Л.М. Процессы развития национального хореографического образования в Казахстане.....	41
Ізім Т.О. Егеменді елде хореография өнерінен жоғары білім алған алғашқы түлектер.....	47

СЕКЦИЯ 1. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Николаева Л.А. Формирование профессиональных качеств педагога ВУЗа (из опыта высшей школы Казахстана).....	51
Кульбекова А.К. Анализ научно-методической базы хореографических специальностей вузов РК.....	54
Базарбаева Г.Н. Совершенствование педагогических технологий в области преподавания хореографического искусства.....	61
Кремер Л.М. Казахскому Государственному Женскому Педагогическо- му Университету 70 лет. Кафедре хореографии 25 лет.....	64

Капанова Г.Ж. Анализ некоторых тенденций в развитии классической хореографии XXI века	70
Алишева А.Т. Академия чувств. Ты наш преданный Орфей.....	76
Моисеев Е.С. Понятие психоэмоциональной готовности учащихся спортивных бальных танцев к конкурсам.....	78
Терехова Т.В. Роль элективной дисциплины «Педагогика бальной хореографии» в формировании образовательной программы.....	85
Алдабергенова М.Р. Формирование педагогов спортивного бального танца в современной концепции образования.....	89
Кастеева З.А. Становление кафедры хореографии Казахского Государственного женского педагогического университета.....	95
Кусанова А.Е. Роль хореографического искусства в воспитательном процессе.....	98
Саитова Г.Ю., Молдахметова А.Т. Некоторые аспекты подготовки будущего педагога хореографа казахского танца.....	102
Даулеткулова Г.А., Бахарова Г.Г. Разминка как действенный компонент пластической подготовки артистов театрального искусства.....	107

СЕКЦИЯ 2. ИСТОРИЯ И КРИТИКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Алишева А.Т. Академия чувств «И это время без прикрас...».....	112
Уразымбетов Д. Профессия - режиссер-хореограф. Подготовка балетмейстерских кадров на факультете хореографии в КазНАИ им. Т.Жургенова.....	115
Жуйкова Л.А., Садыкова А.А. Балетный спектакль «Фрески» и его роль в судьбах национальной хореографии Казахстана.....	120
Мусинова А. А. Аристократ духа.....	130
Шанкибаева А.Б. Вибрации Дюсенбека Накипова – танец и поэзия..	135
Даукишева А.Т. Роль творческого вклада сестер Габбасовых в развитие современной хореографии в Казахстане.....	139
Цхай А.С. Творческая деятельность балетмейстера Л.В. Ким в	

контексте хореографического искусства Казахстана.....	145
Садыкова А.А. Крылья Востока.....	150
Привалова О.Н. Состояние и развитие этнохореографии в Республике Казахстан.....	158
Идрисова Г.А. Творческий путь ансамбля «Казына»: к вопросу развития танцевального искусства Южно-Казахстанской области.....	166
Бакирова С.А. Бірлік пен достықты би өнерінде өрнектеу.....	169
Базарбаева Г., Құндақбаева Г. Ғазиза Жұбанованың «Қаракөз» балеті.....	172
Жуйкова Л.А., Есентаева Д.Б. Репертуарная политика балетных спектаклей ГАТОБ им. Абая (1934-2014 годы).....	178
Жумасейтова Г.Т. Хореографы Казахстана в поисках жанровых и стилистических новаций.....	188
Укеева Л.К. Фольклор и его сценическая интерпретация одноактном балетном спектакле «Алем».....	193
Анукевич Н.В. Хакасский танец. Сохранение и развитие народных традиций.....	197
Нуржанкызы О. К вопросу проблемы национального балета в ГАТОБ им. Абая.....	205
Мусинова А.А. Журнал «Қазақстан балет әлемі» - творческая инновация.....	210
Анисова Б. Роль хореографического искусства в социально-значимых проектах Казахстана.....	215
Ержанова С.С. Фестивальдер мен байқаулардың кәсіби тұлға қалыптастырудағы маңызы.....	220
Исалиев А.Т. Некоторые особенности спортивного бального танца (к вопросу художественного стиля, эстетической структуры, классификации).....	225
Агзамова Д.О. Балетная гимнастика как составляющая комплексной подготовки будущих артистов балета.....	233
Тұрғымбаева Б.Д. Жоғары оқу орындары студенттерінің шығармашылық іс-әрекеті: «Томирис» би ансамблінің Тәжірибесінен.....	236

СЕКЦИЯ 3.
КУЛЬТУРОЛОГИЯ, МУЗЫКА, КИНОВЕДЕНИЕ, СЦЕНОГРАФИЯ

Джансеитова С.С. Истоки формирования традиционной казахской культуры.....	241
Арман Нурмахаматулы Национальные игры тюркоязычных народов Сибири и их трансформации в национальной хореографии.....	245
Машурова А.А. Воплощение женских образов в художественных произведениях уйгурских классиков, драматических пьесах, киноматографе	254
Еркебай А.С. Нұрқанат Жақыпбай режиссурасындағы пластикалық элементтердің орны.....	264
Mehmet Öcal Özbilgin. Staging contemporary folk dances in Turkey.....	268
Lasha Chkhartishvili. Censorship and Self-Censorship in the Post-Soviet Georgian Theatre.....	270
Сухова Ю.Е., Рачинская С.И. Танцевальное искусство и музыка, роль в построении культурного пространства.....	273
Халықов Қ.З. Хореография мен сценография тілдерінің эстетикалық тағылымы.....	278
Тулешов Н. Сценографиядағы сахна техникасының дамуы және хореография мәселесі.....	286
Тлеубаев С.Ш., Тлеубаева Б.С. Особенности игрового элемента культуры в этнокультурном пространстве.....	292
Аманова Р. Преемственность, определяющая психологию вокального исполнителя.....	299

