

Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова

УДК: 793.31:7.071.2(045) M75

На правах рукописи

МОЛДАХМЕТОВА АЛИМА ТАЛГАТОВНА

**Режиссерская интерпретация казахского танца в
хореографическом искусстве Казахстана
конца XX – начала XXI века**

6D040600 - Режиссура

Диссертация на соискание академической степени
доктора PhD

Научные консультанты:

Доктор философии (PhD)

Д.К. Досбатыров

Кандидат искусствоведения,
профессор

Г.Ю. Сайтова

Зарубежный консультант:

Доктор искусствоведения, профессор

О.Б. Буксикова

Республика Казахстан

Алматы, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ОПРЕДЕЛЕНИЯ	3
ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ	5
ВВЕДЕНИЕ	6
1.ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ РЕЖИССЁРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ТАНЦА	16
1.1 Понятийные составляющие «режиссуры хореографического искусства»	16
1.2 Методология режиссёрского видения национальной хореографии	27
1.3 Определение квинтэссенции интерпретации в работе режиссёра-хореографа	51
Выводы по 1 разделу	66
2.РЕЖИССЁРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАЗАХСКОГО ТАНЦА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА (1980 – 2017 г.)	68
2.1 Интерпретации казахского танца в творчестве режиссёров-хореографов XX века	68
2.2 Творческие поиски в трактовке национальной хореографии начала XXI века	91
2.3 Общее и различное режиссёрской интерпретации казахского танца на рубеже веков	116
Выводы по 2 разделу	124
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	126
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	130
ПРИЛОЖЕНИЕ	141

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ

В настоящей диссертации использованы ссылки на следующие стандарты: Закон Республики Казахстан «О науке» от 18.02.2011 г. № 407- IV ЗРК; ГОСО РК 5.04.034-2011: Государственный общеобязательный стандарт образования Республики Казахстан. Послевузовское образование. Докторантура. Основные положения (изменения от 23 августа 2012 г. № 1080); Правила присуждения ученых степеней от 31 марта 2011 года № 127; межгосударственные стандарты: ГОСТ 7.32-2001 (изменения от 2006 г.). ГОСТ 7.1-2003. Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

В настоящей диссертации применяются следующие термины с соответствующими определениями:

Хореография – явление искусства, объект интеллектуальной собственности режиссёра-хореографа, заключающее в себе создание художественного образа путём музыкально-организованных, образно-выразительных движений человеческого тела.

Режиссура хореографического искусства – это область творческой деятельности, целью которой является создание и раскрытие целостности хореографического произведения, в котором замысел режиссёра-хореографа создаётся путём сложения соответствующих замыслу приёмов музыкального оформления, приёмов композиционного построения, приёмов создания сценического образа (костюма), а также изобразительно-выразительных средств движений человеческого тела.

Хореографическая целостность – предусматривает целостность выражения контекстуального (смыслового) и интонационного (пластического) ряда в аспекте хореографического текста.

Режиссёр-хореограф – руководитель творческой деятельности, заключающейся в создании художественного образа путём музыкальных средств, изобразительно-выразительных движений человеческого тела.

Режиссёрский приём – конкретный способ (инструмент) реализации режиссёрского замысла.

Режиссёрское видение национальной хореографии – совокупность выражения в режиссёрских приёмах соответствующих явлений в контекстуальном и интонационном выражении, отражения картин традиционной культуры, эстетических и этических составляющих.

Интерпретация в хореографическом искусстве – авторское художественное видение, отражающее картину мира балетмейстера, в рамках которого возможно раскрытие текста культуры современного хореографу общества, отражение преемственности традиций и наличие новаторских подходов.

Режиссёрская интерпретация национального танца – творческое видение идеи национального, преломлённого художественными способами и средствами современного хореографического искусства.

Синтез в хореографическом искусстве – целостность, включающая в себя широкие критерии, которые можно расценивать, с одной стороны как гармоническое соединение различных направлений хореографии в единое целое, с другой – как, единство хореографического текста и музыки, единство сценографии, костюма с хореографическим текстом.

Стилизация в хореографическом искусстве – режиссёрский приём, где исполнение национальных канонизированных приёмов пластики казахского танца совершается в различных стилях и направлениях современного хореографического искусства.

Фолк-модерн танец – жанр в хореографии, представляющий

репрезентацию чистого телесного опыта, абстрактно-символическое прочтение идеи «фолк», которое предусматривает свободное проявление хореографического текста в пластике современной хореографии.

Рисунок танца – это расположение и перемещение исполнителей по сценической площадке в определённой последовательности.

Картина мира в нашей работе – мировосприятие отдельного режиссёра-хореографа, как присущая ему единая система представлений о реальности, позволяющая ему интерпретировать и осуществлять свои творческие поиски.

ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

РИНТ	– Режиссёрская интерпретация национального танца;
ГАТОБ им. Абая	– Государственный академический театр оперы и балета им. Абая;
СССР	– Союз Советских Социалистических Республик;
ГА	– Государственный ансамбль;
ФЭА	– Фольклорно-этнографический ансамбль.

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика диссертационной работы

Данная научная работа посвящена исследованию режиссёрской интерпретации казахского танца периода последней четверти XX – начала XXI века с целью изучения динамики развития национальной хореографии в отечественном хореографическом искусстве.

Режиссёрская интерпретация национального танца (РИНТ) является неким индикатором современного состояния искусства национальной хореографии и определяет направления его развития в контексте минувшей эпохи и существующей реальности.

В этом отношении, в примерах нематериальной художественной ценности национальной культуры, в частности, в национальном хореографическом искусстве, представляется возможность раскрытия субъективного индивидуального видения балетмейстера, отражающего его картину мира, которая подразумевает раскрытие текста культуры современного хореографу общества, отражение преемственности традиций и наличие развития новаторских подходов, а также определение уровня выражения идеи национального в вертикальном понимании.

В целом, совокупность данных направлений исследования даёт возможность раскрыть картину и определить вектор развития национальной хореографии. Исследование проведено на обширном материале примеров малых и больших форм режиссёрской интерпретации казахского танца.

Данное исследование, рассматривающее искусство хореографической режиссуры, возможно, явится научным толчком, способствующим практической реализации государственной программы «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания», где ключевой фразой для нашего исследования стала идея Ел басы Н.А. Назарбаева: «Первое условие модернизации нового типа – это сохранение своей культуры, собственного национального кода. Без этого модернизация превратится в пустой звук» [1]. В связи с необходимостью более глубокого понимания развития хореографической режиссёрской мысли через суть развития современного хореографического искусства республики, для прогнозирования направления развития искусства национального танца, его роли и позиции в мировом культурном пространстве, данное исследование явится посильным вкладом с нашей стороны в общегосударственную программу «Рухани жанғыру».

Актуальность темы исследования

Сегодня веяние новых тенденций в искусстве хореографии, нашедшее отражение и в отечественном хореографическом искусстве, показало, что в развитии и активизации национального танца в современной практике наметилась наиболее зыбкая граница между направлениями хореографии и народной пластикой. Обилие разнообразных трактовок, режиссёрских интерпретаций национального танца, создающихся путём различных режиссёрских приёмов хореографического формообразования, означает эволюцию средств художественной выразительности, что зачастую

представляет произведения далёкими от истинно национальных образов. В связи с этим возникает и укрепляется позиция, которая требует того, чтобы сохранить национальное культурное своеобразие, выявляется необходимость в разработке метода проведения анализа примеров национального хореографического произведения в аспекте выражения идеи национального в вертикальном понимании.

Вместе с тем следует учесть, что режиссёрская интерпретация есть позиция личности, отражение живого созерцания, созидания. И в этом отношении представляется возможным раскрыть отличительные особенности режиссёрской интерпретации казахского танца, не только рубежа веков, но и последней четверти XX столетия в развитии национального танцевального искусства, а также представить ранее не раскрытые факты опыта прошлого, способствующие переосмыслению их ценности современным поколением с позиции сегодняшнего дня.

Для этого нами был рассмотрен опыт балетной режиссуры последней четверти XX века и начального периода XXI века, в связи с чем, мы не могли обойти стороной историю национальной хореографии в целом.

Балетное искусство Казахстана, берущее своё начало с 30-х годов прошлого столетия, в начальных периодах своего формирования находилось под влиянием господствующего художественного направления тоталитарного советского государства, называемого «социалистический реализм». В силу влияния этого направления, основное внимание балетмейстеров, режиссёров-хореографов было уделено представлению ценностей, выработанных советской идеологией, а национальная хореография на стадии сценического формирования делала первые шаги к синтезу с академическим танцем.

В период так называемой «оттепели», во второй половине 50-х, ближе к 60-м годам, в режиссёрских интерпретациях казахского танца отечественных балетмейстеров наблюдаются стремления к созданию национальных полотен, за названиями которых представлялись кодированные намерения, влекущие к росту национального самосознания.

Следующий промежуточный этап 1970-х годов, характеризовался обращением к известным народным преданиям, легендам и поэмам, послужившим появлению режиссёрских интерпретаций, полных более яркого выражения национального.

В 1980-1990-х годах, период «гласности и перестройки», процесса «национального строительства» в отечественном хореографическом искусстве проявились режиссёрские интерпретации национальной хореографии, полной новаторских поисков, устремлённых к представлению аутентичного облика казахского танца и к исконному выражению идеи национального, результаты которых на примере отдельного спектакля рассмотрены в нашем исследовании.

Обретя Независимость, страна направила все силы на становление и укрепление молодого государства. Лишь к середине первого десятилетия 2000-х, по нашему наблюдению, возобновляется обращение молодых балетмейстеров к традиционным приёмам при активном развитии новаторских тенденций, что

привело к возникновению новых режиссёрских интерпретаций национальной хореографии.

Как видим, каждый временной период, внося свой вклад в формирование определённой картины мира режиссёра-хореографа, способствует возникновению индивидуальной режиссёрской интерпретации национальной хореографии, вместе с тем, даёт толчок рождению значительных изменений, влияющих, как на траекторию развития языка национального танца и его танцевальной лексики, так и на формирование новых художественных форм.

Таким образом, **актуальность** данной работы заключается в том, что она представляет собой инструмент для определения уровня выраженности идеи национального в отечественном хореографическом искусстве, который необходим для теоретического анализа в исследовании авторской картины мира балетмейстера и отражения её в режиссёрской интерпретации национального танца. Что, в свою очередь, даёт возможность обогащения национального искусства танца, сохраняя его историческую принадлежность.

Степень изученности темы исследования

В области отечественного хореографического искусства имеется ряд научно-исследовательских работ, монографий, рассматривающих широкий круг вопросов развития казахского национального танца в области режиссуры и педагогики.

Научные работы Л.П. Сарыновой [2], С.А. Кузембаевой [3] раскрывают, в основном, вопросы истории и развития национальной хореографии, а также истории становления профессионального балетного искусства страны до 1980-х годов. Процессы становления и развития сценической интерпретации казахского танца рассматривались в работах Д.Т. Абирова [4], О.В. Всеволодской-Голушкевич [5], [6], Т.О. Изим [7], [8.]. Среди работ отечественных учёных следует отметить работу А.Б. Шанкибаевой, в которой автор представляет иерархию развития форм и художественных средств в интерпретации казахского танца с момента его зарождения до конца XX столетия [9]. Работа, представляя ценность в аспекте определения тесной связи между музыкально-поэтическим творчеством народа и его танцевально-образным воплощением, рассматривает режиссёрскую интерпретацию казахского танца лишь в его малых формах.

Область развития режиссуры национальных балетных спектаклей была рассмотрена в работах исследователя Г.Т. Жумасеитовой [10], [11]. Данные труды в большей мере носят информативно-повествовательный характер и, раскрывая положительные и отрицательные стороны развития национальных балетов, не предусматривают проведения анализа произведений в аспекте ценностных слагаемых выражения идеи национального в режиссёрской интерпретации казахского танца.

В работе Л.А. Жуйковой, Д.Б. Есентаевой [12], посвященной анализу репертуарной политики балетных спектаклей ГАТОБ им. Абая, в том числе и балетным спектаклям национальной тематики, представлены попытки определения причины «долголетия» и сценического забвения балетных спектаклей ГАТОБ им. Абая. Однако, в работе не предусматривается раскрытие ценностных слагающих явлений национальных балетных спектаклей.

Среди работ молодых учёных развитие национальных балетных спектаклей в период последней четверти XX столетия рассматривалось в ряде научных трудов Д.Д. Уразымбетова [13], [14].

Область общего развития национального танца, развитие режиссёрских приёмов его интерпретации в балетном искусстве рассматривались в работах В.И. Уральской [15], Э.И. Шумиловой [16], Э.В. Сытовой [17], С.В. Устьяхина [18], О. Макаровой [19], А.Л. Васильевой [20], Ю.Ю. Рязановой [21]. Ценность данных работ заключается в предоставлении информации о развитии режиссёрских приёмов интерпретации национального танца в балетных спектаклях разных периодов.

Фрагментарные данные выражения критерия «национального» как проявление генетического кода в хореографических произведениях рассматривалось в работах А.Г. Бурнаева [22], В.Ю. Никитина [23], Е.А. Петренко [24].

Понятие «интерпретация» в искусстве хореографии рассматривалось в работах Б.О. Сметаниной [25], М.А. Костериной [26], Е.Л. Озджевис [27], О.В. Грызуновой [28], Ю. Василькова [29]. Авторы представляли интерпретацию в искусстве хореографии с какого-либо одного ракурса, что дало возможность составить свой подход в понимании термина «интерпретация», как метода анализа национальной хореографии.

Вопросы проявления контекстуального выражения в хореографических произведениях отмечены в трудах учёных А. Волынского [30], Ф.М. Лопухова [31], П. Карпа [32], Г. Добровольской [33], А.Г. Лукиной [34], Н.А. Стручковой [35], О.Б. Буксиковой [36].

В структурировании и систематизации режиссёрских приёмов интерпретации национального танца мы опирались на работы следующих исследователей Д.Р. Кочеткова [37], на монографию Р.С. Зарипова, Е.Р. Валяева [38], В. Орелёва [39].

Диссертационное исследование также основано на обширном научном материале русских, советских учёных балетоведов, балетных критиков, режиссёров-хореографов, уделявших внимание балетмейстерскому искусству. Это труды Ф.М. Лопухова [40], Ю.И. Слонимского [41], В.М. Красовской [42], В. Гаевского [43], Б.А. Львова-Анохина [44], Е.Д. Коптеловой [45], О.А. Ермаковой [46].

С целью раскрытия понятийных составляющих «режиссуры хореографического искусства» автором были рассмотрены работы Ж.Ж. Новерра [47], Р. Захарова [48], [49], И.В. Смирнова [50], В.В. Ванслова [51], В. Сахновского [52], М. Ильичёва. [53], Г.У. Туткибаевой [54], Б.Е. Захавы [55], диссертация Л.К. Вычужановой [56], Н.В. Атитановой [57]. В том числе были рассмотрены труды зарубежных учёных Н. Ellis [58], J. Kealiinohomoku [59], Barnet S., Berman M., Burto [60].

Изучение традиционного пласта казахской национальной хореографии базировалось на археологических данных наскальной живописи с изображением сцен, напоминающих танцевальную пластику древнего человека. Большое влияние на данное изучение оказали труды следующих учёных: А.Х. Маргулана

[61], К.М. Байпакова, А.Н. Марьяшева [62], З. Самашева [63], А.Е. Рогожинского [64].

Объект исследования – казахская национальная хореография конца XX века – начала XXI века.

Предметом исследования является режиссёрская интерпретация казахского танца в творчестве балетмейстеров, режиссёров-хореографов последней четверти XX – начала XXI века.

Цель диссертации заключается в раскрытии режиссёрских интерпретаций казахского танца в хореографическом искусстве Казахстана последней четверти XX – начала XXI века, с тем, чтобы иметь возможность рассмотрения национальной хореографии в его динамическом развитии с целью содействия сохранению национальной самобытности казахского танца.

В соответствии с целью исследования обозначены следующие **задачи**:

- определить аспекты отражения национального в режиссуре хореографии;
- раскрыть методологические рамки исследования режиссёрской интерпретации национального танца;
- раскрыть специфику режиссёрской интерпретации казахского танца последней четверти XX века и определить её значение для истории национальной хореографии;
- определить пути развития творческих поисков в трактовке национальной хореографии в творчестве балетмейстеров начала XXI века;
- сформулировать ценностные ориентиры в дальнейшем развитии национального хореографического произведения.

В диссертационном исследовании применяются следующие **методы**:

- метод структурного анализа. С помощью данного метода были структурированы сами режиссёрские приёмы, а также критерии, слагающие выражение идеи национального в режиссёрских приёмах;
- герменевтический метод применялся в толковании режиссёрских интерпретаций казахского танца в контексте развития культуры;
- метод историко-культурного анализа был применён в проведении обзора хода развития режиссёрской интерпретации казахского танца в творчестве балетмейстеров, режиссёров-хореографов прошлого столетия;
- метод сравнительно-сопоставительного анализа использовался в проведении анализа развития режиссёрской интерпретации национальной хореографии в творчестве балетмейстеров, режиссёров-хореографов конца XX - начала XXI века, в формировании дальнейших путей развития национальной хореографии;
- эвристический метод способствовал пониманию творческого гения мэтров национальной хореографии в предвосхищении определённых исторических событий, а также выдвижению гипотезы определения национальной самобытности в хореографическом произведении;

Методологическая база исследования:

1. Методологической базой исследования выражения идеи национального в хореографическом произведении **в аспекте проявления контекстуального (смыслового) спектра** мы опирались на труды по культурологии, этнографии,

археологии авторов: Ч.Ч. Валиханова [65], Б. Ибраева [66], М. Орынбекова [67], М.К. Козыбаева, Х.А. Аргынбаева, М.С. Муканова [68], Л. Заурбековой, Г. Джумановой [69], Ш.Ж. Тохтабаевой [70], Г.К. Ибрагимовой [71].

- в аспекте выражения эстетики основой послужили труды Э. Шакиновой [72], Е. Турсунова [73], А. Мухамбетовой [74], [75], Б. Каракулова [76], К.Ш. Нурлановой [77], [78], [79], А.К. Абдинурова [80].

- в аспекте выражения этики за основу мы взяли труды Ш.Ж. Тохтабаевой [81], Е.Д. Турсунова [82].

- раскрытию аспекта проявления интонационного выражения способствовали труды А. Волынского [30], Ф.М. Лопухова [31], П. Карпа [32], А.В. Зырянова [83].

2. Для понимания «картины мира», как мировосприятия отдельного режиссёра-хореографа, в диссертационной работе применяется присущая данному понятию единая система представлений о реальности, позволяющая балетмейстеру интерпретировать и осуществлять свои творческие поиски. Методологической базой исследования интерпретации в хореографическом искусстве, как выражения «картины мира», стали научные труды следующих авторов: Б. Кроче [84], Л. Витгенштейна [85], Э. Кассирера [86], М. Хайдеггера [87], Э. Бетти [88], А. Леонтьева [89], А.Ф. Лосева [90], [91], Ю. Лотмана [92], Г.Г. Майорова [93], О.Д. Агапова [94].

Источниками исследования стали, в основном, примеры режиссёрских интерпретаций казахского танца, созданные за период 1980-2017 года, проявленные в разных жанрах хореографического искусства. Диссертационная работа преследует цели исследования примеров национальных балетов и национальных сценических танцев.

Хронологические рамки исследования ограничены периодом с 1980 - 2017 гг. Последняя четверть прошлого века характеризуется взлётом художественной мысли и определяется как этап пика новаторских поисков в режиссёрской интерпретации казахского танца прошлого столетия. С наступлением нового столетия, под влиянием современных течений хореографии и с развитием тенденции режиссёрских интерпретаций национальной хореографии, началось интенсивное развитие национального танца.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в достижении следующих результатов:

- в определении и структурировании слагаемых критериев идеи национального в режиссёрских приёмах интерпретации национального танца;

- во введении в научный оборот термина «режиссёрская интерпретация национального танца», который предполагает соотношение выражения двух граней видения национального и контекста картины мира балетмейстера, а также позволяет представить объёмный анализ вектора развития национального хореографического искусства;

- в представлении теоретической гипотезы по определению аспекта воплощения идеи национального в хореографии в вертикальном понимании, разработанного на основе теории вертикали в кино С. Эйзенштейна;

- в раскрытии специфики режиссёрской интерпретации казахского танца конца XX века, которая предполагает возможность рассматривать этот временной отрезок как «период этнического ренессанса в творчестве отечественных балетмейстеров, режиссёров-хореографов». Примеры режиссёрской интерпретации казахского танца данного периода обозначены возрождением ценностных качеств выражения национальной идентичности, а также, как поворотное явление в просветительском и политическом значении в развитии истории страны и роста национального самосознания с позиций сегодняшнего дня;

- в определении ценности творческих поисков интерпретации казахского танца в творчестве балетмейстеров, режиссёров-хореографов начала XXI века, развитие которых представило поэтическую, репрезентативную, абстрактную границы интерпретации казахской хореографии;

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Предлагается введение нового научного оборота «режиссёрская интерпретация национального танца» в качестве творческого видения идеи национального, преломлённого художественными способами и средствами современного хореографического искусства, которое предполагает соотношение двух граней видения национального и контекста картины мира балетмейстера и позволяет представить объёмный анализ вектора развития национального хореографического искусства.

2. Представлена теоретическая гипотеза по определению аспекта воплощения идеи национального в хореографии в вертикальном понимании, разработанного на основе теории вертикали С. Эйзенштейна в искусстве кино.

3. Режиссёрская интерпретация казахского танца последней четверти XX столетия обозначена выражением патриотической картины мира режиссёров-хореографов. Данный период, с нашей точки зрения, можно считать «периодом этнического ренессанса в творчестве отечественных балетмейстеров, режиссёров-хореографов». Образцы национального хореографического наследия, раскрывающие и возрождающие единство народа, явились своего рода, связующим звеном национальной идентичности, явлениями просветительского и политического значения в истории страны, имевшие поворотное значение, важность которых осознается с позиций сегодняшнего дня.

4. Определены творческие поиски в режиссёрской интерпретации казахского танца в начале XXI века, выражающие преемственность национальных традиций современными режиссёрами-хореографами, позволившими выявить пути перспективного развития режиссёрской интерпретации национальной хореографии в плане «поэтической» «репрезентативной», «абстрактной» границ выражения.

Практическая значимость данного исследования заключается:

- в следовании, важной для нашего государства, программе «Рухани жаңғыру» в части национального танца;

- в представлении её как инструмента для критиков и балетоведов в проведении обширного анализа примеров национальных хореографических

произведений и определения ценностного значения произведения в развитии национальной культуры;

- в применении исследования и анализа индивидуальной режиссёрской интерпретации национального материала в деятельности определённого режиссёра-хореографа;

- полученные результаты могут быть полезны в создании ряда культурных программ, посвящённых национальному искусству;

- работа может применяться в научно-исследовательских трудах студентов, магистрантов, докторантов в профилирующей области, а также быть полезной и адаптированной в области исследования национальных произведений в других направлениях искусства;

- заключается в том, что материалы исследования будут иметь ценность в образовательном процессе, а именно в обогащении теоретической базы ряда профилирующих дисциплин в области балетоведения, режиссуры и педагогики хореографии в творческих ВУЗах, в области истории балета в среднеспециальных профессиональных хореографических учебных заведениях.

Структура диссертационной работы состоит из введения, двух разделов, шести подразделов, заключения, списка использованной литературы и приложения. Общий объём работы составляет 140 стр., список литературы содержит 207 названий.

Во введении обосновывается актуальность темы исследования, определяется состояние теоретической разработанности, объект и предмет исследования, формулируются цель и задачи диссертационной работы, раскрываются новизна и основные положения, выносимые на защиту, характеризуются теоретические и методологические основы диссертационного исследования, указывается её научно-практическая значимость.

В первом разделе «Теоретико-методологические аспекты исследования режиссёрской интерпретации национального танца» состоящего из трёх подразделов, раскрываются основные теоретико-методологические аспекты, послужившие вектором исследования режиссёрской интерпретации национального танца.

В первом подразделе первого раздела «Понятийные составляющие «режиссуры хореографического искусства» представлен материал, раскрывающий понятие «режиссура хореографического искусства», состоящего из слагаемых спектров базы исследования.

Во втором подразделе первого раздела «Методология режиссёрского видения национальной хореографии» раскрыта методология по исследованию режиссёрского видения национального танца в аспекте выражения идеи национального в хореографическом произведении.

В третьем подразделе первого раздела «Определение квинтэссенции интерпретации в работе режиссёра-хореографа» раскрывается суть понятия «интерпретация» в искусстве хореографии, позволяющая вывести философско-эстетические аспекты в развитии искусства национальной хореографии. Представлен научный оборот «режиссёрская интерпретация национального танца» как отражение творческого видения национального, преломлённого

способами и средствами хореографического искусства. Предложена гипотеза по определению выражения идеи национального в хореографическом искусстве в вертикальном понимании.

Во втором разделе «Режиссёрские интерпретации казахского танца в хореографическом искусстве Казахстана с 1980-х – 2017 год» представлен сравнительный анализ динамики развития режиссёрской интерпретации казахского танца в творчестве балетмейстеров, режиссёров-хореографов конца XX – начала XXI века, обозначены аксиологические ориентиры, созданные балетмейстерами в постановках различного периода, сформулированы пути перспективного развития национальной хореографии.

В первом подразделе второго раздела «Интерпретации казахского танца в творчестве режиссёров-хореографов XX века» анализируются примеры режиссёрской интерпретации казахского танца в творчестве балетмейстеров, режиссёров-хореографов в условиях «перестройки и гласности» и процесса «национального строительства».

Во втором подразделе второго раздела «Творческие поиски в трактовке национальной хореографии начала XXI века» представлены пути развития и границы режиссёрской интерпретации национальной хореографии, созданные в творчестве отечественных балетмейстеров периода 2000-2017 годов.

В третьем подразделе второго раздела «Общее и различное режиссёрской интерпретации казахского танца на рубеже веков», путём обобщения опыта предшествующих балетмейстеров и современников через обозначение общего и различного, сформулированы ценностные ориентиры в развитии национального хореографического произведения.

В конце каждого раздела приводятся выводы.

В заключении подводятся итоги диссертационного исследования и излагаются предложения по дальнейшему использованию его результатов.

Апробация исследования

Основные концепции диссертации изложены в 7 научных публикациях, в том числе в международном научном издании, имеющем не нулевой импакт-фактор, входящий в базу данных компании Scopus, в трёх статьях, напечатанных в журналах, рекомендованных Комитетом по обеспечению качества в сфере образования и науки МОН РК, в трёх статьях, опубликованных в материалах международных научных конференций.

1. Молдахметова А.Т. «Элементы архаической пластики в памятниках материальной и духовной культуры Казахстана» // «Народный танец и хореографическое искусство: традиции и современность»: материалы международной Всероссийской научно-практической конференции, приуроченной к 110-летию Г.Х. Тагирова. – Казань: ИЯЛИ, 2017. – 184с. (с. 74-85).

2. Молдахметова А.Т. «Танцевальная пластика баксы как один из аспектов раннефольклорной культуры казахов» // Международный научно-популярный журнал «Наука и Жизнь Казахстана». № 3 (58) 2018. - 187с. (с. 69-73).

3. A.T. Moldakhmetova, G.T. Zhumaseitova, L.V Kim, G.Yu Saitova, R.V. Kenzikееv «Dance movements of baksy as a paradigm of development of the Kazakh

dance art» // Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities (ISSN 0975-2935), vol. 10, No. 3, 2018 Scopus P. 38-57.

4. Молдахметова А.Т. «Анализ хореографического наследия казахского танца в постановке З.М. Райбаева» // «Астана как центр межкультурных коммуникаций и международного сотрудничества в области хореографического искусства»: материалы международной научно-практической конференции – Астана: НАО «Казахская национальная академия хореографии», 2018. - 322с. (с. 144-148).

5. Молдахметова А.Т., Саитова Г.Ю. «Культурный текст спектаклей в постановке Мориса Бежара» // «Наука и Жизнь Казахстана» Международный научно-популярный журнал Серия № 7 70 2018. – 202с. (с.198-201).

6. Молдахметова А.Т. «Выражение культурного наследия казахского народа на примере танца «Алқа қотан» // «GLOBAL SCIENCE AND INNOVATIONS 2019: CENTRAL ASIA»: материалы IV международной научно-практической конференции (II ТОМ) Астана, 2019 – 333 б. (с. 315-318).

7. Moldakhmetova A.T. Saitova G.Yu. «The concept of «Choreographic integrity in the methods of national dance stylization» // «Известия» НАН РК Серия Общественных и гуманитарных наук № 1 (329) 2020 – Алматы, 2020- 264 с. (с. 128-135).

Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на кафедре «Режиссура хореографии» Казахской национальной академии искусств имени Т.К. Жургенова.

1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ РЕЖИССЁРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ТАНЦА

1.1 Понятийные составляющие «режиссуры хореографического искусства»

Приступая к раскрытию понятия «режиссура хореографического искусства», считаем необходимым первоначально обратиться к определению его слагаемых, ибо «сущность понятия представляет собой внутренние, глубинные связи и отношения <...> сущность недоступна непосредственному чувственному восприятию, но постигается в процессе теоретического мышления, ибо мышление не останавливается на внешнем уровне ознакомления, а проникает на более глубокий уровень её понимания» [95, с. 72].

Анализ научной литературы по хореографии показал, что как такового чёткого определения понятия «режиссура хореографического искусства» не имеется. Всё же, материалы раскрывающие область режиссуры и искусства балетмейстера, имеются в трудах известных деятелей хореографического искусства. Несомненно, особое место занимают «Письма о танце и балете» Ж.Ж. Новерра [47], труды Р. Захарова [48], [49] учебное пособие И.В. Смирнова [50], ряд работ В.В. Вансловова [51], среди отечественных авторов - учебное пособие Г.У. Туткибаевой [54] и др. Ценность данных трудов заключается в предоставлении ориентиров в ходе проведения исследования и анализа понятия «режиссуры хореографического искусства».

Предпринятое нами исследование начинается с определения понятия «хореографическое искусство» и анализа его слагаемых явлений.

«Хореографическое искусство» - явление многозначное, оно «включает в себя понятия танец и хореография, очень близкие по значению» [96, с. 98], следовательно, область его применения – многоуровневая. Анализ современных научных работ данной области показал, что существует дилемма, вызванная дискуссией «признать наличие двух самостоятельных искусств, поскольку в арсенале теории находятся определения для таких способов художественной рефлексии, как хореография и танец, ..., которые по какой-то причине имеют нечёткий понятийный статус» [97, с. 27].

Современность показывает, что среди исследователей в определении данных терминов существуют разночтения, порождение которых вызвано неподдельным интересом к теории, где танец и хореография часто определяются как синонимы, порой границы между ними представлены размытыми, поэтому, исследование одного термина никак не может обойтись без обращения ко второму. В толковом словаре русского языка С.И. Ожегова, Н.Ю. Швецова танец – «искусство пластических и ритмических движений тела» [98]. Обращение ещё к ряду авторитетных справочников показало, что термин «танец» определяется как вид искусства, «в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела», возникшие в результате художественного обобщения. Такое определение за разными подписями фигурирует в следующих энциклопедических словарях – в «Театральной энциклопедии» (за подп. Иг. М.) [99, с. 50], в «Большой Советской

Энциклопедии» (Е.Я. Суриц) [100, с. 254-255], в энциклопедии «Балет» (В.А. Варковицкий) [101, с. 503-504], в энциклопедическом словаре по культурологии К.М. Хоруженко [102], в словаре по эстетике (Беляев А.А.) [103].

Термин «хореография», как и в случае с танцем, определяется степенью «художественного обобщения пластического опыта человека, условностью музыкально-организованных, образно-выразительных движений человеческого тела» [104, с. 310].

Таким образом, в обеих приведённых точках зрения разные действия определяются почти общими формулировками. Как видим, здесь выражается уникальность современной теории, которая обозначает одну и ту же рефлексивную практику сразу двумя терминами. Для разъяснения данной ситуации мы попытались раскрыть и определить границы понятий «танец» и «хореография».

В своей статье Н.В. Петроченко отмечает, что «само понятие «танец», как справедливо замечает А. Фомин, лишь сначала кажется ясным и простым, а на деле – достаточно неопределённо. Затруднения возникают уже при попытке обозначить границы понятия» [105].

На современном этапе устойчивая аксиоматичность традиционного понимания танца, отмеченная в энциклопедических словарях как вид искусства «в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела», ставится под сомнение. Эта область рассматривается в трудах таких авторов: Н.В. Атитанова [57], В.В. Ромм [106], А.Г. Бурнаев [107], Л. Егорова [108]. Отмечая расхождения во взглядах учёных, считаем необходимым обратиться к рассмотрению широкого круга действий, обозначенных как проявление танца.

Если в пример взять первобытные пляски, сохранившиеся по сей день в фольклоре многих народов, в особенности Африки и Австралии, то они, будучи далекими от изящества, не могут относиться к определению искусства, ибо в них отражаются обряды, посвящённые культу плодородия и родопродолжения, с характерным присутствием фаллической символики и наличием интеркурсивных двигательных интонаций. Исходя из этого, считаем правомерным согласиться с мнением исследователя В.В. Ромма: «Определить танец только как вид искусства – значит, признать не танцем почти половину танцевальных проявлений» [109].

В источниках учёного Г. Гурджиева «танец» рассматривается «своего рода книгой» [110, с. 155]. Согласно его пониманию «...некогда определённая информация была запечатлена в танцах и передавалась из века в век людям последующих поколений» [110, с. 155]. Такому проявлению танца могут служить примеры обрядовых, религиозных танцев. Яркий тому пример «танец Дервишей». В соответствии с этим танец раскрывается как традиция, заключённая в «социальном функционировании», выполняющая информативную функцию для последующих поколений.

Изучение ряда материалов показало, что у представителей западной культуры имеется более определённый взгляд на понятие «танец». Не ограничиваясь рассмотрением танца в рамках искусства, они дают данному

термину более широкое толкование. Дансолог Х. Эллис определяет танец, исходя из основополагающего значения ритмообразующего начала космоса, как миропорядка, заложенного в самой сущности танца, ибо танец есть «явление, в котором всё подчинено строгим правилам исчисления, ритма, метра, порядка, строгому следованию общим законам формы и чёткого соподчинения частей целого» [58, с. 11]. Со слов В. Гордеева, по мнению дансолога Х. Эллис, танец «выражает внутренний зов общего мира, который метит не только жизнь, но и вселенную» [111, с. 9].

Согласно определению, данному в «The Encyclopedia Americana»: «Танец – это ритм, движения тела или частей тела, которые исполняются с целью выражения эмоций или служат средством передачи тех или иных общественных идей» [112, с. 447]. В «The New Encyclopedia Britannica» толкование танца представлено как «перемещение объекта (тела) ритмичным способом, обычно под музыку, выражать эмоцию или идею содержания, или просто восхищение непосредственно движением» [113, с. 451].

Данные толкования определяют танец, прежде всего, как явление, в котором перемещение тела сопровождается движением с одного места на другое, происходящее ритмичным способом. В выражении «обычно под музыку» - слово «обычно» применяется не случайно, так как танец не обязательно и не всегда исполняют под музыку. Судя по определению Британской энциклопедии, выход которой датирован 1995 годом, а также определению учёного Д. Кеалиинохомоку: «танец является мимолетным, спонтанно преходящим способом выражения экспрессии, происходящей посредством движений тела» [59, с. 21]. Западное видение функции танца состоит в выражении эмоционального состояния, предполагающего психофизическую разгрузку. Это определение, не выражая ни образов, ни его художественных проявлений, представляет его как основательный и масштабный характер, как определённую физиологическую потребность человека в ритмическом, эмоциональном движении, которое способствует снятию стрессов, напряжения, и даёт возможность освобождения, трансформации и реализации энергии.

Ярким примером, подтверждающим данный факт, являются военные танцы древности. Они исполнялись именно для формирования эмоционального подъёма, ибо «...ритмичные телодвижения, совершаемые множеством людей, приводят к появлению почти мистического чувства единения друг с другом ... возникает колоссальный по мощности однонаправленный заряд человеческой энергии, способный сделать каждого в несколько раз сильнее» [114, с. 16].

Этот же характер танца (эмоциональный подъём) можно наблюдать в современной культуре. В данном случае примером могут служить клубные, дискотечные танцы, функции которых соответствуют современному пониманию западных учёных, балетоведов.

Если говорить о танце как о движении в ритме, под музыку, то предполагается согласованное движение и следование данному музыкальному ритму человеческого тела. Таким примером на протяжении веков может служить исполнение бытовых массовых танцев, а на современном этапе это дискотечные и прочие танцы. Данные примеры также включают потребность

выброса энергии, психофизической разгрузки. Подтверждение этому суждению мы находим в работе Н.В. Атитановой, отметившей позицию Л. Егоровой, которая определяет танец «как способ самовыражения посредством условных образов через пластические возможности человеческого тела» [108, с. 112]. Согласно отмеченному Н.В. Атитановой, Л. Егорова «называет танец катализатором хорошего настроения и самочувствия, эмоционально положительным мышечным движением, уравнивающим возбуждительно-тормозные процессы в центральной нервной системе и купирующим стрессы. Физиология человека устроена так, что «необходимость душевного и физического равновесия генетически закреплена, поэтому люди всегда будут стремиться к танцу, как к непреходящей радости бытия, особенно молодёжь, которая в танце может и выразить себя, и удовлетворить потребность в движении» [57]. Такая же позиция отмечена В. Гордеевым, который пишет о том, что «Танец - это метафизическая трансформация человеческой души, психики в пространстве и во времени» [111, с. 9].

Рассмотренные образцы формы танца мы понимаем именно в значении танца, так как все они отвечают смысловой линии выражения радости и эмоционального выплеска. Указание на эту характерную сторону танца, как пляски, мы находим в документальном подтверждении в исторических словарях, где танец может заменяться словом пляска, имеющим идентичное значение.

Представленная учёным Э.А. Королевой этимология танца показала, что слово «танец», датируется своим вхождением в русский язык с середины XVII века из польского языка от слова «taniec». Существовавшая до XVI века старопольская форма «tanc» происходит от немецкого слова «tanz», восходящего в свою очередь к старофранцузскому слову *dancier* (современный французский: *dancer* – танцевать), которое, как полагают, восходит к франкскому (VI-VIII вв) *danson* – «тянуть», «вытягиваться», «выстраиваться в линию» [115, с. 194]. Согласно исследованию Н.Д. Осинцевой, выявляются не менее интересные факты «<...>, в свою очередь, чешское слово *plesati* значило «радоваться», «ликовать», тогда как слово *tancovati* означало «плясать», а *ples* – «бал». Значению слова «плясать» соответствовали украинское *танцювати* и белорусские *скакаць, танцаваць*» [116, с. 16].

Согласно последним представленным данным следует обратить внимание на отмеченные переводы, выражающие радость и ликование, которые отражают эмоциональное состояние человека, возникающее в процессе пляски или танца.

Если говорить о тотемных, подражательных танцах, то они также, будучи полны экспрессивных движений и выкладки эмоций, несли определённую функцию проявления почести. Поклоняясь своему тотему и в знак выражения ему почести, человек стремился в точности передать образ тотема, ибо он верил, что имитируя его повадки, подражая ему, он получит его благостное расположение. Следует отметить, что в данном случае, наряду с выражением функции эмоционального выплеска, возникает немаловажная составляющая «танца» - проявление образа. Человек, движимый целями, стремился добиваться точного сходства с образом своего тотема. Подтверждение этому мы находим в книге Н.Н. Вашкевича «История хореографии», в которой сказано: «Желание

подражать тому или другому явлению природы, движению человека или животного могло быть в первичной пляске бессознательным, рефлекторным, но с ростом интеллекта оно является уже сознательным, обдуманым, <...> подражательная способность свидетельствует о большой наблюдательности и изобретательности мимических приёмов» [117, с. 20].

Данное высказывание, отмечая эволюцию мыслительных процессов человека, ведёт к тому, что танец, имея создателя, имеет «способность порождать образы» [118, с. 23], примерами тому могут явиться тотемные пляски, как «танец медведя» и «танец орла». Создание образа в данных примерах есть процесс имитации. Если рассматривать образ, то в некоторых источниках выясняется, что он «в гносеологическом поле основной и наибольший по объёму феномен» [119, с. 209-210], теоретические осмысления которого берут своё начало с теорий философов античности Платона и Аристотеля.

Согласно платоновской теории, образ исходит из априорного существования идей, архетипов, пребывающих в вечности, раскрывается употреблением терминов «рисование», «изображение», которые характеризуют явления, находящиеся вне души, определяющие его как внешнее производное материального мира, как копии копий. Аристотель вёл свои рассуждения в области психологии, для него образы - это психические посредники между чувствами и разумом, мост между внутренним миром сознания и внешним миром материальной реальности, выражающийся воображением. Исходя из вышесказанного, для Аристотеля образ есть отражение, а не источник. Тем самым и Платон, и Аристотель рассматривают образ как результат копирования или повторения.

Если данное суждение рассматривать на примере исследуемого в работе вектора казахского танца, то можно с уверенностью сказать, что большая часть танцевальной лексики, зародившаяся в архаическом времени, и схожая с изображениями петроглифического наследия, датируется периодом железной и бронзовой эпохи и, судя по названиям и наглядному виду, в буквальном значении выражает имитативный, подражательный характер и не является источником мыслительной деятельности, а скорее отражает процессы копирования или передачи образа.

К тому же, первые танцевальные действия, зафиксированные ещё в палеолите, следуя логическому рассуждению теории эволюции, должны иметь время, чтобы «зародиться», чтобы «начать совершенствоваться». Вырисовывается парадоксальная ситуация – прекрасные образцы искусства не могут быть причислены к памятникам искусства, так как искусства, судя по теории, ещё не могло быть. К тому же, в научной литературе эпохе палеолита дана трактовка как «донаучная эпоха», а согласно Г. Зиммелю, искусство – высшая форма науки, соответственно, эта формула очередной раз доказывает, что искусства в палеолите не могло быть. Следовательно, танец, изображенный на них, тоже не мог являться искусством. Раскрывая эволюционное развитие человеческой мысли от пляски до танца, отметим, что «подражательные танцы», выражающие имитацию, т.е. «голую пантомиму» не могут быть отнесены к столь высокому определению как «искусство», которого, как упоминалось ранее,

по Г. Зиммелю не могло быть в эпохе палеолита, ибо «искусство... отражает мир не через систему понятий, а через систему художественных образов» [120, с. 242].

Примеры разъяснения ко всему вышесказанному, имеющие проявления пародийного, подражательного характера, находим на страницах истории отечественной танцевальной культуры. Эти примеры повествуют о мастерстве таких народных танцоров, как Зарубай Кульсеитов, Агаш-аяк, Шашубай, Жынды Омар, демонстрировавших «шипящего змея или невинного белого зайца, <...> гогот гусей и неистовство баксы» [121, с. 52-53]. К тому же, примерами таких танцев могут служить, дошедшие до нашей современности, «Қоян би» (танец зайца), «Аю би» (танец медведя), которые наряду с подражательной особенностью одновременно выражали комедийный, пародийный характер. Вместе с тем, по мнению А.Б. Шанкибаевой, следует отметить, что эти комические танцы «использовались как основное танцевальное средство на социальную тему» [9, с. 72], где имеется отражение позиции социального функционирования, цели которых преследовали идеи высмеивания баев, а причиной тому служил эмоциональный выход негодования, недовольства по отношению к нравам, чванливости, отрицательным чертам господствующего класса. Следовательно, эти народные пляски можно смело назвать танцами, но не хореографией.

Таким образом, мы видим, что на разных этапах развития танец, выражая определённую функцию, отражал систему понятий, где зачастую наблюдается эмоциональный выплеск самого танцующего, будь то военные, подражательные, обрядовые или современные клубные. Несмотря на разность характеров, их роднит именно этот эмоционально-психологический настрой.

Рассматривая данные примеры танца, при выражающем их процессе имитации или подражания, далекого от идеи художественного проявления, о его функциях, зачастую заключающихся в выплеске эмоционально-психологической разгрузки, раскрывающих его в бытовом предназначении, о проявлениях его традиции, выполняющей информативную функцию для последующих поколений, раскрывающих его в аспекте «социального функционирования», в целом, дают право понимать танец как систему понятий и подводят к определению его, как явления фундаментального, универсального характера, расположив его в позиции объекта. Всё это в общем эквиваленте подтверждает возможность определять «танец» как явление культуры, народного творчества.

Если обратиться к истории возникновения профессионального танца, то высказывание Ж.Ж. Новерра полностью отвечает определению танца, как вида искусства. Ж.Ж. Новерр в «Письмах о танце и балетах» писал: «Танец, если ограничиваться прямым значением этого слова, есть не что иное, как искусство изящно, точно и легко выполнять всевозможные па в соответствии с темпами и ритмами, заданными музыкой, так же как музыка есть не что иное, как искусство сочетать звуки и модуляции, способные усладить наш слух» [47, с. 42].

Данное в советский период молдавским дансологом Э.А. Королевой расширительное толкование танца представляет его с позиции эстетико-

искусствоведческого взгляда как «вид пространственно-временного искусства, художественные образы которого создаются средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных движений и поз» [115, с. 21].

Со слов В. Варковицкого ключевое звено, приравнивающее танец к искусству, заключается именно «в создании художественного образа движениями и положениями человеческого тела» [122, с. 503-504]. Следовательно, в отличие от бытового, сценическое проявление танца обязательно предполагает наличие автора, который не довольствуется буквальным выражением подражательно-имитативных действий, а ищет формы, средства создания, вызывающие эстетическое наслаждение.

И если рассматривать интерпретации казахского танца в контексте нашего исследования и учитывать его танцевальную лексику, зачастую выражающую подражательно-имитативный характер, то образ, доводимый до определения художественного, слагается согласно мастерству, из интеллектуально мыслительных процессов, художественного видения балетмейстера, режиссёра-хореографа и, в целом, выражает авторский продукт.

Тем самым, дав ясное представление разграничения бытовых от сценических танцев, мы в своей работе больше склоняемся к анализу и пониманию слагаемых сценического варианта танца, которому как раз в большей степени соответствует выше представленное высказывание Ж.Ж. Новерра.

В свою очередь следует отметить, что написание трактата «Письма о танце и балетах» Ж.Ж. Новерра датируется 1760 годом, когда С. Лисициан, внёсший ценный вклад в развитие системы записи танцевальных движений, исследуя возникновение термина «хореография», в своей книге «Запись движения (кинетография)» [123, с. 370], отмечал, что впервые этот термин был введён в 1700 г. танцмейстером Р. Фейе.

Исходя из этого, следует отметить, что определённый Ж.Ж. Новерром вариант сценического проявления танца и термина «хореография» приходятся на одно время, следовательно, и Ж.Ж. Новерр и Р. Фейе говорили об одном виде зарождения сценического танца.

Если говорить, о термине «хореография», то, согласно истории человечества, её возникновение, датируемое началом XVIII века, совпадает с началом развития европейской культуры Нового времени (XVII-XIX века), ориентиры которого в понимании прогресса были направлены на развитие гуманизма и антропоцентризма, сциентизма и телеологизма, что соответственно в последующем танцевальном искусстве определит возникновение роли создателя, постановщика, в следствии чего термин «хореография» стали понимать как «искусство сочинять танцы и балет, а в конце XIX- в нач. XX вв. танцевальное искусство в целом» [124, с. 451].

На современном этапе «хореография» – термин, вмещающий в себя такие составные, как танец и все его разновидности балет, школа по обучению и т.д. Данное понятие способствовало появлению многих терминов, таких как хореограф, хореоавтор, хореолог, хореознография, хореографическая школа» [15, с. 20], - гласит утверждение В.И. Уральской.

Учитывая время возникновения термина «хореография», совпадающего с рассветом философских идеалистических и мировоззренческих представлений человека, утверждающего высшей ценностью самоопределение и свободное волеизъявление в танцевальном мире, и, выдвинувшего на пьедестал хореографа, балетмейстера, мнение учёного А.А. Меланьина, охарактеризовавшего термин «хореография», как «объект интеллектуальной собственности» [125, с. 28], намного точнее определяет и выражает его границы. Следовательно, такое понимание танца раскрывает завесу возможностей определения глубины мыслительных процессов, его художественное видение, побудившее балетмейстера к созданию именно такой хореографии.

Согласно авторитетным справочникам определение «хореографии», заключается в наличии художественного образа, создаваемого путём образно выразительных движений человеческого тела.

В свою очередь теоретическое осмысление категории «художественный образ» в кратком словаре по философии объясняется как «способ отражения и освоения действительности в искусстве», [126, с. 379], вместе с тем, он «..обозначает чувственную конкретность, эмоциональную наполненность искусства, его выразительность» [127, с. 219]. Если рассматривать понятие «художественность» в научной литературе, то оно, определяясь через понятие «образ», по сути выступает синонимом выражения «иметь отношение к искусству», то есть «быть художественным» - «иметь непосредственное отношение к искусству». Так в словаре И.Н. Лисаковского [128], художественность определяется в качестве специфической особенности искусства, как форма образного постижения и освоения мира, его родовой признак, отличающийся от других форм познания. Согласно Ю. Борову, художественность есть «форма мышления в искусстве. ... иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое» [129, с. 138].

Гегель утверждал, что «Искусство изображает истинное всеобщее, или идею в форме чувственного существования образа» [130, с. 412]. Увидев содержание искусства в идее, в идеале, он находит форму её отражения в чувственно образном воплощении – в художественном образе. Эту же мысль находим в определении учёного Ю.А. Кондратенко, который считает, что хореография - «определённая стадия развития танцевального мышления, связанная с оформлением языка танца в художественную систему» [97].

Следовательно, по вышеприведённым данным искусство и художественный образ взаимно тождественные явления. Тождественность искусства и художественного образа в определении термина «хореография» предполагает наличие мастера, создающего образ и доводящего его до определения художественного. Тогда *хореография является объектом интеллектуальной собственности балетмейстера, заключающегося в создании художественного образа путём соответствующих хореографическому искусству изобразительно-выразительных средств.*

Развивая важную мысль о художественном образе, исследователь Н.К. Гей видел в нём «самобытие идеи», которая изображая обязательно выражает и, наоборот, выражая – изображает, где «поэтическая или конкретная идея

получает жизнь в художественной структуре, развивается и выговаривается через отношение её с типическими обстоятельствами, а значит, через сюжет и композицию, стиль и язык» [131, с.137]. И в данном аспекте выражается функция хореографии, которая, в первую очередь, заключается в воздействии на зрителя.

Продолжая мысль Н.К. Гея определением из словаря Barnet S., Bergman M., Burto «Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms», где образ есть «чувственное содержание литературного произведения», важно уточнить, что образы не литературны, а проистекают из образности языка» [60, с. 61], которая на прямую зависит от умения художника «транспонировать воображаемый образ в языковой» [131, с. 64]. Если опираться на данное высказывание из области литературы применительно к хореографическому искусству, то режиссёр-хореограф, балетмейстер представляется художником, который на конкретно-чувственном уровне среди большого разнообразия пластического эквивалента находит наиболее соответствующее художественное отображение своему замыслу посредством хореографической лексики.

Учитывая, что «художественный образ», согласно краткому словарю по философии, есть «способ отражения и освоения действительности в искусстве», [126, с. 379], то хореография, будучи интеллектуальной собственностью балетмейстера, и, слагая художественный образ изобразительными выразительными движениями человеческого тела, является изображающим и выражающим бытие самого творящего, т.е. балетмейстера. Следовательно, хореография с данной позиции, утверждая свою пространственно-временную принадлежность, является следствием познавательно - созерцательных, оценочных, мыслительных действий балетмейстера.

В рамках данного суждения следует отметить, что возникновение рассматриваемого понятия «режиссура» как самостоятельной профессии, берущей свои корни в театральном искусстве, также как термин «хореография» относят ко времени рассвета философских идеалистических и мировоззренческих представлений человека, утверждающего высшей ценностью самоопределение и свободное волеизъявление, выражение индивидуального и интеллектуального видения человека.

Согласно определению В.В. Ванлова режиссура в балете – «...это искусство создания единого, гармонически целостного спектакля с помощью творческой организации всех его элементов на основе замысла балетмейстера, руководящего работой всех участников постановки» [51, с. 426]. «Режиссура есть организация и творческое руководство спектаклем», - гласит определение В. Сахновского [52, с. 13]. В немецком языке термин «режиссура» *regieren* – управлять, во французском языке выражен более точным профессиональным оттенком - «мастером мизансцен» (от фр. *metteur en scene*), в Англии - «производитель спектакля». Тем самым понятие «режиссура», вмещающее различные определения, - явление широкомасштабное, включающее все слагаемые создания спектакля, где «режиссёр» является настоящим правителем спектакля.

Согласно Н.В. Атитановой, в хореографическом искусстве «режиссура осуществляется, как правило, самими балетмейстерами – постановщиками,

овладевающими необходимыми знаниями при подготовке в учебных заведениях по профилю: балетмейстерские и режиссёрские навыки, единые по своей сути, не разделяются» [57, с. 111]. По мнению В. Ванслова «...балетмейстер в балете и есть режиссёр-творец танцевального действия, истолкователь смысла образов, проводник «сверхзадачи» [51, с. 16]. Следовательно, руководствуясь выше представленными утверждениями, автор диссертации в праве в своей работе обращаться к понятиям «балетмейстер», «режиссёр-хореограф» в равных значениях.

«Отличие балетмейстера, режиссёра-хореографа от драматурга, режиссёра драмы или оперы в способности мыслить хореографическими образами» [48, с. 142]. Следовательно, стремясь достичь предполагаемого конечного достоверного хореографического образа, балетмейстер, режиссёр-хореограф намеренно подходит к поиску и выбору изобразительных и выразительных средств, как обязательных, ибо они, как основа, являются Альфой и Омегой хореографии. Именно уровень их гармонического единства, плотности, спаенности определяют целостность художественного произведения. Данное суждение ведёт к тому, что уже на стадии формирования хореографии должна предполагаться целостность, которая также имеет свою определённую специфику проявления.

Создавая хореографический образ, балетмейстер, режиссёр-хореограф должен подбирать танцевальную лексику, синтезировать её согласно контекстуальной значимости и интонационной принадлежности, ибо каждое движение имеет своё собственное значение, мысль, пластический окрас. Следует отметить, что эта особенность является важным свойством и в аспекте национального танца. Целостность контекстуального и интонационного, рассматриваемая только в аспекте лексического проявления, определяется нами, как «хореографическая целостность», более разъяснительное значение которой представлено в последующем подразделе.

Согласно П.М. Карпу «хореография, как и всякое искусство живёт ради содержания. Но его удаётся выразить лишь создав форму, в которой оно содержится» [132, с. 17]. При этом «... в любом виде искусства, даже в изобразительном, рождается в лучшем случае фрагментарный зрительный образ» [133, с. 71]. Следовательно, целостность хореографии, заключающаяся в аспектах контекстуального и интонационного, в общем эквиваленте должны создавать целостность на уровне смыслового и пластического выражения. При этом режиссёр-хореограф, слагая произведение согласно своему видению, должен учитывать «оригинальность». Однако, «оригинальность», отмеченная Пастернаком не в смысле поисках художником чудоковатости или новизны, а в сходстве их творений с натурой, - в том настоящем источнике, порождающем жизненную силу творения, который у зрителей вызовет эмоциональное очарование искусством и наслаждение в зрительном восприятии. Данное утверждение в ходе исследовательской работы скорее применимо к хореографическому тексту. Оно указывает на умение создавать и достигать балетмейстером согласованности движений, зрительно воспринимаемых как единое целое. Именно визуальное восприятие является оценкой,

представляющей логичные и льющиеся переходы от одного движения к другому, воспринимающиеся как целое в выражении гармоничного единства. Это целое можно сравнить с мелодией, где яркое гармоничное единство извлечения звуков, их слияние друг с другом является образцом проявления художественной целостности.

Однако, специфика восприятия не ограничивается лишь хореографическим текстом, согласно словам В.В. Ванслова, «Будучи неотделим от музыки, танец вместе с тем всегда представляет собой зрелище, и это тоже составляет существенный момент его характеристики. Отсюда рождается необходимость его изобразительного оформления. Образ танца дополняется характером костюмов, которые могут быть однородными или состоять из разнообразных групп» [134, с. 6]. Н.В. Атитанова рассматривает режиссуру как «одну из сторон работы балетмейстера, не только сочиняющего хореографический текст, но и дающего истолкование образов и добивающегося художественного единства хореографии, драматургии, музыки, изобразительного решения, подчиненных идейной концепции спектакля» [57, с. 112]. Это подтверждает следующая мысль Л.К. Вычужановой, которая гласит о том, что балетмейстер, режиссёр-хореограф должен иметь «развитую фантазию, <...>, уметь создавать бесконечное разнообразие танцевальных композиций. Вместе с тем, обладая выразительным телом и лицом, он должен понимать, чувствовать и воспроизводить всевозможные движения, жесты, позы, присущие людям самых различных характеров, как бы эти движения не были сложны <...> Музыкальный слух, безупречное чувство ритма дадут возможность, работая над музыкальным произведением, запомнить его так, чтобы при сочинении хореографии он мог его мысленно пропеть. Рисунок в танцевальной композиции и красочная гамма костюмов, как и декоративный фон, в балетном театре также играют существенную роль, что предопределяет важность для балетмейстера знания законов изобразительного искусства» [56, с. 97-98].

Обобщая данные анализа в целях раскрытия понятийных составляющих «режиссуры хореографического искусства», мы пришли к такой картине, что эволюция человеческого мышления, на первых порах выражающаяся в плясках, в процессе своего прогресса стала выражаться в танце и, в последующем с наступлением эпохи просвещения, возросла до хореографии. В это же время возникает понятие «режиссура», в совокупности они выражают способности интеллектуально-мыслительных процессов работы человека. В данном аспекте, отмечая общую сочетаемость понятий «хореография» и «режиссура», связанных с развитием научной и философской мысли, приведём в пример из труда М. Ильичева утверждение Н. Боярчикова, которое указывает на то, что «режиссура становится выражением мировоззрения постановщика, на сегодняшнем уровне балетного театра профессия хореографа включает в себя умение целенаправленно выявлять суть произведения с помощью многообразных средств искусства» [53, с. 40]. Данная мысль раскрывает индивидуальную позицию режиссёра, его видение, его размышления о развитии времени. Всё это отражаясь и выражаясь через используемый им инструментарий, включает воздействие и передачу сообщения зрителю.

Таким образом, обобщая мысли учёных в сфере хореографии, мы приходим к заключению, что деятельность режиссёра-хореографа, балетмейстера заключается в достижении единого ансамбля, созвучия и согласованности всех составляющих. Это говорит о том, что деятельность режиссёра-хореографа, балетмейстера, как составляющая *режиссуры хореографии* заключается в создании художественного образа путём сложения, как соответствующих изобразительных выразительных движений человеческого тела, так и музыкального содержания, композиционного построения, светового оформления, костюма и эмоционального состояния, которые в своём единстве и целостности, выступают действенными примерами отражения мировоззрения художника, а также основными аспектами выражения национального.

1.2 Методология режиссёрского видения национальной хореографии

Режиссёрское видение в искусстве хореографии находит своё воплощение в разнообразии инструментария, слагаемого из определённых способов, подходов и приёмов.

Термин «приём», согласно В. Орелёву, представляет «конструктивные принципы организации высказывания художественной идеи, являющиеся режиссёрской техникой постановки сценической игры. Обнаруженная мысль закономерность, найденный эффект и лежащий в его основе механизм – и то, и другое, и третье становятся приёмом, т.е. нормой творчества (исполнения, восприятия или исследования), если оказывается понятным, осознанным и целенаправленно используемым в дальнейшей творческой практике» [39, с. 176]. Данная мысль, применительно к режиссуре хореографического искусства, раскрывает нацеленное обращение и использование режиссёром-хореографом определённых приёмов, представляющих собой конкретный способ (инструмент) для воплощения режиссёрского замысла.

В области искусства хореографии более точное определение этого термина представлено учёным Д.Р. Кочетковым. По его мнению, «приём означает один из способов передачи содержания художественного произведения, посредством композиционно-лексического, эмоционально-образного материала» [37]. Данное утверждение полностью совпадает с нашим пониманием «режиссуры хореографического искусства», которая заключается в создании художественного образа в единстве изобразительных выразительных движений человеческого тела, музыкальной составляющей, композиционного построения, светового оформления, костюма и эмоционального состояния. В своей целостности они выступают действенными примерами отражения мировоззрения художника, а также основными аспектами выражения национального. Исходя из этого, мы видим, что спектры, составляющие понятие «режиссура хореографического искусства», представляют собой режиссёрские приёмы создания хореографического произведения.

Вместе с тем представление вектора исследуемой нами режиссёрской интерпретации казахского танца влечёт возникновение ещё одного, не менее

важного пласта требований, – проявления национального. Разъясняя сказанное, отмечаем, что режиссёр-хореограф в обращении к режиссёрским приёмам в соответствии с замыслом, идеей и темой будущего национального хореографического произведения, в контексте реальности и эстетики своего времени, должен обязательно учитывать выражение специфики национальной составляющей.

Критерий «национального» как проявление генетического кода в хореографических произведениях, признак объясняющий, удерживающий, поддерживающий структуру образования фольклорных связей. В свою очередь, стремление органическое свойство народного искусства довести на сцене до высшего образного выражения, со слов Е.А. Петренко, представляется возможным, если выражение национального будет «обнаруживаться как во внимании балетмейстера к народным темам и элементам фольклорной хореографии, так и в особом художественном психологическом складе» [24, с. 63].

Принимая во внимание данное высказывание, в добавление ко всему вышеперечисленному, хотелось бы отметить, что яркое выражение этого генетического кода «национального» проявляется именно в соответствии со спектрами, составляющими понятие «режиссура хореографического искусства».

Следовательно, выражение признаков «национального» должно, в первую очередь, проявляться в хореографическом тексте, который «обусловлен объёмными выразительными возможностями используемого народного танца, несущего в себе своеобразный код исторической памяти» [22]. «Субъектность национального воплощается через использование в творческом процессе национального музыкального материала» [135, с. 62], а также сценического костюма. Композиция в хореографическом произведении также играет весомую роль, ибо «характер и темперамент, присущие танцам определённого народа, также находят отражение в рисунке танца» [50, с. 126]. При всём этом, учитывая стилеобразующее начало выражения национального, включающего в себя этническую составляющую, а также элементы фольклорной культуры, традиционных верований в проявлении в спектрах режиссуры хореографического искусства должны соответствовать как в контекстуальном, так и в интонационном выражении.

Подтверждения этому представлены нами далее в примерах творчества балетмейстеров, режиссёров-хореографов прошлого столетия. Выражение специфики национального в творческой деятельности М.М. Фокина проявлялось созданием экзотической живописности наравне танцевальной лексикой, костюмами и музыкой, которые в целом передавали достоверный образ. В режиссёрских приёмах интерпретации А.А. Горского проявление национального выражалось в традиционных движениях, обогащённых сценической танцевальной техникой, в достоверных сценических костюмах.

Особо ярким проявлением «национального» характера выделяется спектакль В. Нижинского «Весна священная», где кроме сюжета самого спектакля, показывающего картины языческой Руси, наличие сценического костюма и музыки И. Стравинского раскрывают образы русской культуры. Для

демонстрации «национального» в хореографическом тексте приведём в пример творчество представителя советского балетного театра В.М. Чабукиани, который, со слов В. Красовской, в создании спектакля «Сердце гор» (1938), показал две стороны единого процесса, состоящего из «видоизменения фольклорных форм и «фольклоризации» классического танца» [42, с. 129]. Достоверное выражение национального в композиционном построении находим в примере одного из представителей и руководителей ансамбля танца Н.С. Надеждиной, которая известна использованием в хореографических композициях основного выразительного средства - рисунка танца, зачастую позволявшего хореографу решить художественные задачи раскрытия русского образа.

Как видим, перечисленные примеры особенностей режиссёрской интерпретации режиссёров-хореографов выражены через спектры режиссуры хореографического искусства. В то же время принадлежность определённых приёмов тому или иному балетмейстеру, раскрывающие возможности выражения национального, представляются определёнными режиссёрскими индивидуальными приёмами интерпретации национального танца.

Несмотря на разнообразие инструментария выражения национального мы считаем, что главная роль должна всё же оставаться за хореографическим текстом, ибо язык, определяющий и выражающий танец национальным, заключается в его движениях. К тому же в некоторых случаях выражение национального, производимое через наличие национальной музыки, аутентичных традиционных сценических костюмов без представления подлинной танцевальной лексики не может сводиться к полному проявлению национального.

Поэтому в данной диссертационной работе, не умоляя значимости музыки, композиционного построения и сценического образа, первичным мы выделяем хореографический текст и пути его формообразования.

Говоря о векторе исследования, хотелось бы обозначить, что в данной диссертации рассматриваются интерпретации казахского танца в малых формах, т.е. в национальных сценических танцах и в больших формах хореографического произведения, т.е. в национальных балетных спектаклях. Как правило, специфика образования каждого имеет некоторые различия. Безусловно, масштабность форм балетного спектакля и наличие условия сценарного плана играют важную роль в определении хореографического текста, рисунка, музыки, сценического костюма.

Сценический танец в своём малом двух-трёхминутном выражении, так же, как и спектакль, создается через хореографический текст, музыку, сценический образ и композиционное построение. И если мы говорим о сюжетном танце, то проявление сценарного плана также может присутствовать и в малой форме.

В данном аспекте мы видим, что процессы создания сценического танца и балетного спектакля основаны на одних и тех же составляющих, но совершенно отличительны в масштабах, в силу чего, раскрываются своими специфическими средствами. Вместе с тем мы отмечаем, что исследовательский вектор данной диссертационной работы не заключается в исследовании этих конкретных форм,

он состоит в исследовании режиссёрской интерпретации национального, заключающего в себе режиссёрское видение национального.

В добавление к вышесказанному, следует учесть подчиненность искусства танца временным и пространственным законам одновременно. Это говорит о том, что в соответствии со временем и возникновением нововведений в хореографии режиссёрская интерпретация всегда будет иметь различные формы проявления. Примеры выражения режиссёрской интерпретации национального танца мы рассмотрим в условно объединённых нами группах:

- структура хореографического текста;
- композиционное построение;
- музыкальная составляющая
- сценический образ.

В данной диссертационной работе эти выразительные средства режиссёрской интерпретации национального танца более наглядно представлены в схеме № 1.

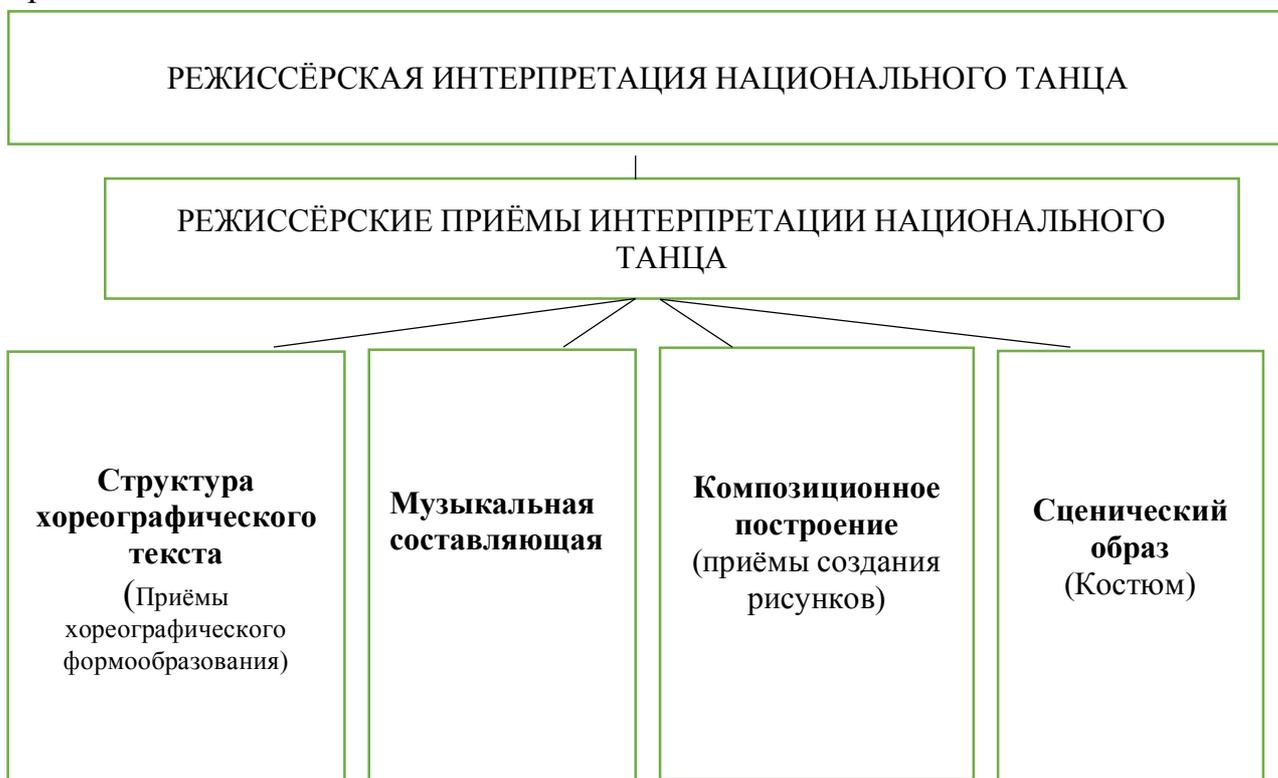


Рисунок 1. Режиссерские приемы интерпретации национального танца

Структура хореографического текста.

Как уже ранее говорилось, в создании национального хореографического произведения хореографический текст - один из главных объектов. Язык национального танца – его танцевальная лексика, движения, позы – главное зерно выражения критерия национального хореографического произведения. Создание его и в сценическом танце, и в балетном спектакле строится согласно теме, замыслу, идее будущего произведения. Следует отметить, что специфика балетного спектакля, отличающаяся присутствием пальцевой техники, предполагает упрощение, а иногда и вовсе невозможное употребление ходов

народного танца, чего не скажешь о самих сценических танцах. В то же время следует учесть, что примеры сценического танца, не ограничиваются проявлением танца в характерной обуви, они имеют различные выражения в соединении национального с направлениями хореографии на пуантах. Ярким и успешным примером этому из отечественных постановок может служить танец «Сый сияпат» (Сувениры) в постановке А. Тати, анализ которого будет представлен в последующем разделе.

Следовательно, хореографический текст складывается согласно выбору и режиссёрскому видению балетмейстера и осуществляется в различных приёмах хореографического формообразования, которые подробно рассматривались в трудах следующих учёных, Э.В. Сытовой [17], Э.И. Шумиловой [16].

Интерпретация национального танца, согласно утверждению Э.В. Сытовой, «... велась тремя путями:

- сценическая обработка фольклорного танца;
- создание нового танца на основе традиционных хореографических приёмов, элементов, композиций рисунков, характерных черт пластики и манеры исполнения;
- использование наиболее общих стилистических особенностей народного первоисточника в создании современного хореографического произведения» [17, с. 100].

Пути интерпретации национального танца Э.В. Сытовой, не раскрывая более детальных объяснений, представляют общие, всем известные закономерности развития народного материала. Более широкое освещение этапов развития хореографических форм интерпретации национального танца определены Э.И. Шумиловой в виде «ступеней», представляющих собой чёткое разграничение приёмов соединения разных пластических языков в технологии построения движения.

Согласно лестнице сценической интерпретации народного материала Э.И. Шумиловой, «на первой ступени будет прямая цитация народного танца со всеми атрибутами этнографии; чуть выше появится танец, вобравший в себя основы народного, но аранжированного, обработанного. Здесь могут возникнуть элементы театрализации, усложненная композиция, лексика обогащенная, но хранящая стиль первоисточника, а также сценически облагороженные, стилизованные костюмы. Затем хореография соединит (иногда механически) основы академизма с аппликацией национальных движений: ноги исполняют па классического танца, в руках отзывается национальная пластика. Но это промежуточная ступень на пути к синтезу академического и национального танца. Следующий этап – синтез двух начал – пластики традиционного академического танца с пластикой танца конкретно национального. На самом вершине воображаемой лестницы Э.И. Шумиловой – «хореография, которая содержит минимум внешних примет национального, но стремится передать его внутренние качества» [16, с. 63].

Эта цитата Э.И. Шумиловой, на наш взгляд, требует внимательного рассмотрения. Ступени развития интерпретации национального танца Э. Шумиловой представляют собой варианты режиссёрских приёмов

хореографического формообразования национального танца, используемых как в малых, так и в больших хореографических формах. В целях чёткого определения и применения их в работе мы предлагаем их разграничить. Здесь хотелось бы обозначить, что первый этап, рассматриваемый Э. Шумиловой, более раскрывается в формах национального сценического танца, ибо фольклорный танец, подвергшийся сценической обработке «усложняется за счёт техники движения выполняются с вытянутым подъёмом и коленом» [20, с. 15].

Промежуточный и последующий этапы, характеризующиеся исполнением па классического танца в ногах и наложением национальной пластики в руках, зачастую выражаются в балетных спектаклях. Примерами такому могут служить признанные спектакли «Легенда о любви» Ю.Н. Григоровича (1961), «Лейли и Меджнун» К. Голейзовского (1964). Эти балеты, будучи классическими спектаклями, представляют эталон выражения синтеза классических па и элементов танцевального фольклора народов Востока, которому присущи наличие скульптурности восточных поз и пластичность ряда положений.

Из отечественных примеров проявления «синтеза» можно привести адажио «Кербуги и Баршагуль» в «Аксак кулане» в постановке М. Глеубаева на музыку А. Серкебаева, спектакль «Кыз Жибек» в постановке Б. Аюханова на музыку Е. Брусиловского, из танцевальных номеров это пример танца «Сый сыяпат» (Сувениры) А. Тати, где выражается синтез чёткого преобладания классических движений в ногах и академических позиций рук казахского танца с «изломом» в области кистей, а также изобилие национальных движений рук.

В данном аспекте хотелось бы остановиться на термине «синтез», определение которого обозначает складывание, соединение. Обращаясь к термину «синтез» Э.И. Шумилова, включает в нём конкретное проявление аппликации национальных движений с академизмом, где ноги исполняют па классического танца, а в руках отзывается национальная пластика [16, с. 63]. Здесь под термином «синтез» понимается не буквальное понимание складывания, соединения одного с другим, а проявление гармонического единства, целостности. Ведение анализа данного термина от обратного показывает, что слово «целостность» имеет следующие близкие значения как единство, цельность, полнота, общность, синтез. Следовательно, Э. Шумилова в определении синтеза подразумевала достижение целостности двух разных направлений. Соединение, складывание классического и народного материала – процесс, где исполнение национального совершается в стиле классического, что определяется стилизацией. Это слово является производным понятием, исходящим от термина «стиль». Из этого следует, что исполнение национального в стиле классического, есть «стилизация», а уровень их единства, целостности есть «синтез». Данное определение применимо и в соединении национального с современным танцем.

При всём этом следует отметить, что исходные данные труда Э.И. Шумиловой относятся к 70-м годам прошлого столетия. Происхождение самого термина «стилизация», согласно утверждению Н.В. Петроченко, как это ни звучит парадоксально, является более древним, но вполне закономерным в искусстве хореографии представляется с 90-х годов XX века [105].

В связи с утверждением Н.В. Петроченко, на наш взгляд, термин «стилизация» свою наибольшую актуальность и популярность в искусстве хореографии приобретает с 90-х годов благодаря интенсивному наплыву современной хореографии, проявившемуся в разных жанрах от модерн до хип-хопа.

Нововведения, течения в искусстве хореографии представляют новое, чужое, а национальный танец в этом контрасте есть проявление своего, старого. И это является подтверждением сознательного использования художником форм, способов и приёмов формообразования, стремления показать имеющееся в новом качестве, в тенденциях своего времени, т.е. (перенесение художника в избранную им эпоху, место и время (хронотоп), выражение чужого и своего, помещение духа эпохи оригинала в позднейшую культурную перспективу).

Одним из примеров проявления стилизации в отечественном хореографическом искусстве может послужить спектакль «Фрески» З.М. Райбаева и танцевальные номера «Оживший петроглиф», «Косбасар» А.А. Садыковой, в которых дух архаического периода выражен в контексте современности, что представляет слияние двух явлений, демонстрирует старое и новое, «чужое» и «своё».

Если в контексте сказанного рассматривать существующую в ней коммуникативную запрограммированность, то в некоторой степени раскрывается завеса проявления «эстетической и идеологической позиции» [136], отражающая выразительную форму осуществления диалога субъектов культуры, как диалога текстов, участвующих в творческом приращении культурных смыслов, следовательно, она связывается с ключевым понятием эстетики М.М. Бахтина – понятием диалога.

В этом отношении, если рассматривать режиссёрский приём стилизации как понятие диалога, то на первый план выходит её коммуникативная избирательная направленность, процесс самовыражения субъекта в соответствии с современным культурным контекстом. В данном случае на примере балета «Фрески» мы видим, что балетмейстер З.М. Райбаев обратился к древней эпохе казахов с целью приобщения казахского народа к его историческим традициям. В этом проявлен диалог балетмейстера с обществом, где выражены стремления к возрождению и росту национального самосознания.

Режиссерский приём «стилизации» в современном хореографическом искусстве приобретает новые оттенки понимания. Примером такой стилизации, характеризующее слиянием национального с современными направлениями хореографии, которое обозначается термином «неоказахский танец». Но, прежде чем обратиться к этому, нам необходимо дать анализ термину «неоказахский танец».

Причины впервые введённого Дж. Баланчиним в искусство хореографии понятия «нео» учёные Р.С. Зарипов, Е.Р. Валяев видят в том, что «Темпы современной жизни диктуют утверждение в академическом танце летящих и стремительных линий, полётности, появление героических мотивов, спортивности, конкретных поз и жестов в изображении искренних чувств в противовес манерности. А это в свою очередь требует преобладания вытянутых,

прямых, а где-то угловатых движений и линий без обязательного канона округлых линий» [38, с. 22]. Практическое проявление «неоклассики» как «новой классики» заключается не только в названии, но и в его изменённых формах па, где зачастую наличие видоизменений подтверждается присутствием смены тяжести веса тела на опорной ноге, которая может находиться не в привычном прямом положении, открытое колено может принимать прямое положение, за счёт завернутого положения бедра и стопы.

Но если рассматривать в ракурсе казахского танца, то мы наблюдаем, что часто движения рук, не подвергаясь видоизменению и сохраняя своё подлинное исполнение, лишь переплетаются с движениями классического или современного танца, что характерно для приёма стилизации.

К тому же, в прямом переводе «неоказахский танец» в прямом переводе, «новый казахский танец». Обращая на это внимание отечественных учёных, хотелось бы заметить, что не стоит путать предметную данность, как в случае с «неоклассикой», с национальной принадлежностью, ибо это вовсе несовместимые вещи. А данное псевдопонятие «неоказахский танец» есть чистое проявление «стилизации».

Возвращаясь вновь к лестнице Э. Шумиловой, обратимся к самой верхней ступени, содержащей минимум внешних примет национального, но стремящейся передать его внутренние качества, которое характерно выражению жанра «фолк-модерн танец» [18].

Говоря об этом направлении хореографии и интерпретации в нём национального танца, следует отметить, что практика выражения национального зачастую осуществляется танцевальной лексикой другого хореографического направления. Учёный С.В. Устьяхин выражение жанра «фолк-модерн» [18] рассматривает как сочетание технических возможностей танца модерн и пластических мотивов народно-сценического танца. В целом это представляет синтез, рождающийся в телесном эксперименте над идеей «фолк», «фольклорная традиция проходит трансгрессивное изменение своего качественного состояния. Из фольклорного знака и вокруг него разворачивается движение, танцевальная форма, которая может рассматриваться как обретшее форму содержание, идея, воплощенная в движении» [18, с. 172]. То есть, что этот процесс представляет репрезентацию чистого телесного опыта, абстрактно-символическое прочтение идеи «фолк», а значит, может предусматривать свободное проявление хореографического текста в пластике современной хореографии. При этом, согласно С.В. Устьяхину, музыка и сценический костюм должны выразить национальную принадлежность [18].

Следует отметить, что, в рамках создания «фолк-модерн» танца, экспериментальное начало современной хореографии имеет большое влияние. В спектре возможностей сценической реализации режиссёры-хореографы могут варьировать и интерпретировать всевозможные идеи, умозаключения посредством философских образов, облаченных в пластическую образность. Сама специфика современного танца, заключающаяся в глубокомыслии и философском содержании, влечёт режиссёров-хореографов к созданию аллегоричных вариантов передачи идейно-тематической составляющей

произведения. И в данном контексте выявленные режиссёрские приёмы передачи художественного содержания современного танца учёным Д.Р. Кочетковым [37] применимы и к области фолк-модерн танца.

Тем самым, структура хореографического текста режиссёрской интерпретации национального танца создаётся в интерпретациях жанров хореографии через режиссерские приемы хореографического формообразования:

- Приёмы создания сценического танца, где фольклорный танец, танцевальный язык усложняется за счёт техники академического танца.

- Приёмы создания стилизации, которые заключаются в соединении лексики национального танца и хореографических направлений, при этом происходит вбирание стилизуемым в себя характера стилизующего.

- Приёмы интерпретации в жанре фолк-модерн танец, которые представляют репрезентации чистого телесного опыта, абстрактно-символического прочтения идеи «фолк».

В многообразии приёмов интерпретации национального танца разворачивается огромный процесс, требующий адекватного видения балетмейстера, воплощающийся профессиональным мастерством, которое в ходе представления национального должно быть подкреплено знаниями сфер духовно-нравственных ценностей народа, богатства его традиционной культуры.

В данном аспекте считаем правомерным отметить утверждение одного из теоретиков искусства хореографии Ф.М. Лопухова о фразе «моё видение», к которой он обращается в связи с созданием картин языческой Руси В. Нижинским в спектакле «Весна священная». «Фраза «моё видение» часто служит у многих весьма удобным туманным прикрытием всяких, порой и дерзких, но не нужных штукарских надумок» [40, с. 89], - пишет Ф.М. Лопухов. В ходе знакомства с откровениями Ф.М. Лопухова по данному поводу, мы обнаружили, что мастер точно подметил, следующее: данные С.П. Дягилевым советы В. Нижинскому - это одно, «а подлинные знания Руси – это совсем другое, и если их нет, то не помогут ни советы, ни безусловный талант с «неземным» прыжком-баллоном Вацлава Нижинского» [40, с. 88].

Высказанная в начале XX столетия Ф.М. Лопуховым фраза «моё видение» актуальна и в наши дни. Мы обратились к данному утверждению за тем, что всякое видение должно подкрепляться обоснованными доводами, раскрывающими это видение. Со слов учёного В.Ю. Никитина «современный балетмейстер должен пристально изучать материал народного танца в тесной связи с историей данного народа и воспроизводить его сценически не «вообще», а в чётких рамках эпохи, исторического отрезка времени и понимания основной идеи танца. Грамотному хореографу следует хорошо знать «генетический код» передачи наследственности» [23, с. 9].

Согласно данному высказыванию «генетический код», как код передачи наследственной информации народа, нации, прежде всего, заключается в его языке. В этом отношении учёным Соссюром отмечено, что «Материальная единица существует лишь в силу наличия у неё смысла, в силу той функции,

которой она облечена; этот принцип особенно важен для выделения простых единиц, так как может показаться, будто они существуют только в силу своей материальности... И наоборот... смысл, функция существует лишь благодаря тому, что они опираются на какую-то материальную форму» [136, с. 172]. Если полагаться на данное утверждение Соссюра, то «генетический код» есть язык и форма, в которых заложена смысловая универсалия миропонимания народа, раскрывающая традиции и обычаи, выражение эстетических и этических устоев. И если рассматривать данное положение применительно к режиссёрской интерпретации национальной хореографии, то этот язык, форма должна проявляться во всех его слагаемых спектрах.

Возникающие в нашей современности нововведения, порой порождающие слепую погоню за модным и современным выражением, должны проходить через сито критической мысли исследователей. Наша задача обозначить ценностные ориентиры в представлении и проявлении подлинного выражения национального в видении балетмейстера.

Выражение профессионального мастерства в воплощении видения балетмейстером национального рассмотрим на примере режиссёрских взглядов, принципов и методов И. Моисеева, почерпнутых из книги Е.Д. Коптеловой, в которой повествуется о важной составляющей в интерпретации национального танца: «Развивать, обогащать, динамизировать фольклор, вооружая его всем арсеналом профессиональных средств» - это вторая и весьма существенная стадия обработки фольклорного материала, где в конечном итоге всё равно должны сохраняться главные особенности образа того или иного народа. Жизненный материал в народном танце должен оставаться узнаваемым, сохранить свою подлинность» [45, с. 227].

Безусловно, сохранение подлинности выражения национального в режиссёрских интерпретациях через его язык, его танцевальную лексику важный аспект. Обращение к утверждению И. Моисеева «развивать, обогащать, динамизировать фольклор, вооружая его всем арсеналом профессиональных средств» показывает, что отправная точка в создании танца в его интерпретациях исходит от фольклорного материала, позиция которого занимает главенствующее положение. В контексте сказанного также приведём пример спектакля «Сердце гор» В. Чабукиани, который, согласно отмеченному В. Красовской, создавался на режиссёрских приёмах «видоизменения фольклорных форм и «фольклоризации» классического танца» [42, с. 129]. Как видим, эти приведённые в пример утверждения, предполагают обогащение двух направлений между собой, создание и достижение синтеза, где выражение национального движения усиливается за счёт вспомогательной роли классических па.

В рамках сказанного следует отметить, что отечественные учёные одну из причин неяркого выражения национальных балетных спектаклей видят именно в слабом выражении гармоничного синтеза классического и народного танца, а точнее в «искусственном украшении классического танца элементами народной танцевальной лексики» [11, с. 157-158].

Гармоническое выражение, достижение синтеза является не простой задачей для балетмейстера. В поисках создания его в балетных спектаклях, обратимся к труду А.В. Зырянова, согласно которому формообразование танцевальной лексики подразумевает знание «режиссуры движения», «режиссуры стилизации» [83]. Обращение к этим аспектам представляет важную значимость в создании национального хореографического произведения.

По А.В. Зырянову «режиссура движения» подразумевает «выразительное и изобразительное <...> Выразительные движения (позы) балета есть сердцевина хореографии. Они, собственно, и делают танец танцем, свободным излиянием эмоционального состояния человеческой души и человеческого тела. Эта режиссура строится в основном на изобразительном танцевальном материале и пантомиме» [83].

Если говорить о термине «режиссура движения», то прямое определение его значения есть «целостность движения», что в создании национального балета, находясь в актуальных позициях, ведёт к состоятельности, целостности создаваемого художественного образа. «Целостность» со слов А.Н. Андреева есть представление единства планов содержания и выражения» [140, с. 40]. При том второе, как уже известно, должно достигать «синтеза». Следовательно, проявление «режиссуры движения» (целостности движения), являясь основной задачей в вышепредставленных режиссёрских приёмах хореографических формообразований национального, должно претворяться как в контекстуальном, т.е. смысловом выражении, так и в интонационном, т.е. в пластическом выражении, в совокупности отражающем «хореографическую целостность». Они являются Альфой и Омегой в создании национального хореографического произведения. Это требование отвечает успешному представлению как малой формы, т.е. сценического танца, так и большой формы, т.е. балетного спектакля.

Если рассматривать «режиссуру движения» применительно к созданию национального балетного спектакля, то выразительное – это движения национального танца, сердцевина хореографии. Они, собственно, и делают национальный балет национальным. И в этом плане танцевальная лексика национального танца подразумевает позиции ведущего. А изобразительное качество этого действия, движения, в какой-то мере усиливается, больше выражается за счёт вспомогательной роли лексики других хореографических направлений, соединяющихся с движениями национального танца. И в данном аспекте они должны соответствовать как в контекстуальном, т.е. семантическом, так и в интонационном, т.е. пластическом выражении.

Если обратиться к понятию «режиссура стилизации», то, согласно словам А.В. Зырянова, оно является «наиболее трудным <...> так как предполагает максимальное использование всех профессиональных и интеллектуальных способностей постановщика, и прежде всего владение «режиссурой движения». Условно данная режиссура предполагает, что сочинитель производит трансформацию первоначального движения различными способами и методами, т.е.: - предание иной стилистики движению или танцевальной фразе (комбинации) различными видами балетных режиссур; - исполнение движений

в различных условиях метроритма, темпоритма; – придание движению определённого характера [83].

Как видим, достижение второго невозможно без постижения первого. Здесь также необходимо учитывать условия первого, важность применения которого представлена на примере из отрывка спектакля «Карагоз» в постановке В. Усманова из репертуара театра «Астана Опера». Образы, созданные балетмейстером для достопочтенных аксакалов в возрасте были технически усложнены элементами классического танца - заносками (*pas echange, pas battu, pas brise, pas dessus—dessous*), кроме того, заложенные за спину руки, характеризующие персонажа в почтенном возрасте в исполнении активных маховых движений ног (*grand battement jete*) совершенно нелепы в характеристике уважаемых старцев.

Проявление контекстуального выражения в хореографических соединениях является важным аспектом, ибо «движения имеют свою собственную значимость и мысль» [31, с. 306]. Об этом сказано в трудах таких учёных, как А. Волинский [30], Ф.М. Лопухов [31], П. Карп [32], Г. Добровольская [33]. В приведённых примерах контекстуальная значимость, отмеченная учёными, зачастую охватывает аспект классического танца, но вместе с тем следует заметить, что она не менее актуальна и применима к режиссёрской интерпретации национального танца. В интерпретации народного танца важность выражения смысловых значений танцевальной лексики отмечены в работах А.Г. Лукиной [34], Н.А. Стручковой [35], О.Б. Буксиковой [36].

В контексте сказанного, отмечая важность обращения к контекстуальному выражению, т.е. семантическому, рассмотрим примеры постановок нашей современности. Наблюдаемые современные хореографические решения отечественных хореографов в представлении танцев шаманов-баксы зачастую обходятся без употребления имеющейся в арсенале казахского танца танцевальной лексики, выражающей шаманскую практику. Соответственно, отсутствие национальной лексики говорит о недостаточном выражении той мировоззренческой концепции, которая отличала казахских шаманов-баксы.

Примером данного может послужить картина из балета А. Садыковой «Туран дала –Кыран дала», где хореографический текст шаманов-баксы, чаще всего обогащённый элементами современного танца и акробатики (кувырки, кульбиты), в большей степени способствовал раскрытию их образа приближённым к цирковому персонажу, нежели к духовному прорицателю. Обращая внимание на важность проявления контекстуального, т.е. семантического выражения в режиссёрской интерпретации казахского танца, следует отметить, что «... весь предметный мир кочевника, <...>, помимо своей функции, несёт ещё не менее важный для жизни человека, семантический пласт,» [66, с. 42]. Следовательно, скудное выражение тематического танцевального лексического багажа, означает недостаточную состоятельность передачи смысла действия, а вместе с тем и проявление национального в хореографическом произведении.

Исходя из выше сказанного об интерпретации национального танца, постановочная и сочинительская деятельность требуют от режиссёра-хореографа вдумчивой исследовательской работы, в частности, в области изучения семантических значений танцевальной лексики. Безусловно, следовать строгой подборке каждого движения, согласно его семантической составляющей, не всегда возможно, но тем не менее, режиссёру-хореографу необходимо руководствоваться танцевальной лексикой, близкой по смыслу и по образу, чтобы содержащиеся в каждом зачатке значения составили фразу или целый фрагмент, смысл которых был бы ясен.

Это является важным критерием в представлении национального хореографического произведения, ибо «... мир семантических сближений, аналогий, противопоставлений и оппозиций, который не совпадает с семантической сеткой естественного языка, в частности в хореографии вступает с ней в конфликт и борется» [138, с. 237].

В рамках исследования «хореографической целостности» в режиссёрской интерпретаций казахского танца, в диссертации представлены семантические значения его танцевальной лексики, которые находятся в опосредованной связи с древней мифологией, тотемистическими, анимистическими и фетишистскими представлениями.

Семантика танцевальной лексики казахского танца автором диссертации выявлена на основе трудов из области археологии. Труды следующих учёных А.Х. Маргулана [61], З. Самашева [63], К.М. Байпакова, А.Н. Марьяшева [62], работы по культурологии, этнографии авторов Ч.Ч. Валиханова [65], Б. Ибраева [66], М. Орынбекова [67], М.К. Козыбаева, Х.А. Аргынбаева, М.С. Муканова [68], Л. Заурбековой, Г. Джумановой [69], Г.К. Ибрагимовой [71], Ш.Ж. Тохтабаевой [70] подтверждают, что познанные и усвоенные явления, разработанные понятия, идеи фиксировались в мышлении номадов и находили разнообразное художественное воплощение в орнаментах, в формах, в элементах декоративно-прикладного искусства, в традициях, в обрядах, что на языке пластики отражено лексикой национального танца.

Положение «Сыйлық» (преподношение) (рис. 1, 1а, 1б, 1в, см. Приложение А). Данное специфическое положение встречается как в мужском, так и в женском казахском танце. Имеет три разновидности: кішкентай сыйлық (малое преподношение), үлкен сыйлық (большое преподношение), сахналық сыйлық (сценический вариант). Примеры петроглифов, на которых изображены люди с воздетыми к небу руками, напоминающими положения рук «сыйлық», позволяют нам утверждать древность этих положений. Учитывая религиозные воззрения, поверья, бытовавшие в ту пору, данная лексика казахского танца объясняется возникновением культа Неба, который «связан с извечным инстинктом благодарения человека, его стремлением отблагодарить добрых богов, покровительствующих существ, которые спасают в тяжелые времена от голода и бедствий, посылают им продукты пропитания» [67, с. 16] и трактуется как поклонение Верховному божеству «Тенгри», как прошение послать благодать. Раскрытое положение ладоней, повернутых к небу это отношение человека к Тенгри как самому возвышенному, величественному.

Семантика специфических положений «сыйлық» может быть трактована как выражение ритуала дарения. Такие сцены можно наблюдать в картине «Каменные бабы» в балете З.М. Райбаева «Фрески», где в храме богини Ишторе, главная жрица Шамхат в окружении остальных жриц совершают священный обряд поклонения Солнцу. В традиционной казахской культуре гостя, впервые посетившего дом, или любого человека, принесшего хорошую весть, щедро одаривают.

Положение «Үшкіл» (треугольник) (рис. 2). «Мужское положение рук «углом», имеет такие же древние корни, являясь половиной геометрического узора - ромба» [5, с. 12]. Обе руки перед собой согнутые в локтях собираются в угол, визуально представляя геометрическую форму треугольника или половину ромба. Данное положение мужского раздела трактуется как один из глобальных символов универсального характера и осмысливается, как мощный оберег. Мотив треугольника имеет важное семантическое выражение на Востоке. В IV в. до н.э. – X в. н.э. он считался символом божественного могущества. Вероятность использования данной танцевальной лексики в практике баксы очевидна, ибо само слово «үшкіл» (треугольник) характеризует триадность мира, три вертикальных уровня: верхний – небесный, средний – земной, нижний – мир мертвых. Как цифровая величина означает трехкратные повторения интонационных действий, испытаний героев в казахских народных сказках, общественная структура казахов (три жуза), временные категории (прошлое, настоящее, будущее).

Положение «Жоғары төмен» (верх вниз) (рис. 3) является выразителем оппозиции «земля-небо». Оно отражает тенгрианскую картину мира, сведения о которой содержатся в Орхоно-енисейских надписях (VII-VIII века): «Когда вверху образовалось небо, внизу возникла черная земля...». На основе примеров петроглифов с изображением шамана с руками направленными в разные стороны, мы вполне можем предполагать то, что это положение дошло до нас именно от пластики шамана-баксы, медиатора верхнего и нижнего мира. Данное положение выражает ценность основных и равновеликих для кочевника понятий: дуалистическую концепцию и бинарные оппозиции (разделение верхнего и нижнего мира, неба и земли, рождение и смерти).

Позиция «Белбеу» четвертая позиция рук (рис. 4), исходит от слова «белдік», что в переводе означает пояс. Он являлся наиболее характерным и значимым элементом в мужской одежде.

В жизни казахского народа пояс являлся не только одним из обязательных атрибутов национального мужского костюма, но и нёс в себе огромную смысловую значимость. Великий учёный Ч. Валиханов в своих сочинениях писал: «Вселенский масштаб символической значимости анатомического центра человека обусловил высокий семиотический статус пояса, что нашло отражение и в мифе, где люди земли, носящие пояс на талии, отличаются от небожителей, подвязывающихся под мышками и людей подземного мира со связанными ногами» [65, с. 480]. Исходя из слов Ч. Валиханова этот предмет, прежде всего, отображает глубину философского мышления кочевников. Пояс был предметом гордости почти каждого мужчины. Древние кочевники придавали огромное

значение поясу, что связывалось не только с соображениями практического и эстетического порядка, но и семантического, в нем прослеживаются стратификационная, магическая, обрядовая и другие функции. Смысловая значимость пояса обусловила его использование в донесении печальной вести. В былые времена у казахов вывешенный пояс на высоком шесте являлся знаком траура, смерти. Мужчины для оповещения об утрате и в знак выражения скорби по усопшему снимали свой пояс и накидывали на шею или на одно плечо.

Положение «Бес саусак» (пять пальцев) (рис. 5, 5а). Древность этого знака подтверждают наскальные изображения. Мы предполагаем, что смысл раскрытой пятерни древнего жеста – пять, является олицетворением стихий природы (воздух, вода, земля, огонь, небо) либо отражением образа солнцеголового божества. Учёный З. Самашев в своей книге «Петроглифы Казахстана» расшифровывает это положение как «антропоморфный знак, насчитывающий многотысячелетнюю традицию, когда изображение кисти являлось проявлением парциальной магии и частично «замещало» облик человека» [63, с.193]. Если рассуждать из магических соображений, то данное положение может рассматриваться как символ творческой мощи, наделенной защитной силой. Фронтальное изображение пятерни на суфийской подземной мечети Шакпак ата (см. рис. 5б), предположительно, рождает версию пяти обязательных действий мусульманина: чтение молитвы, паломничество в Мекку, жертвоприношение в праздник Курбан – айт, раздача нуждающимся милостыни в размере 1/40, держание поста в течение месяца Рамазан.

На сегодняшний день всё чаще в ювелирных украшениях наблюдается мотив древнего знака руки. Ш. Тохтабаева, исследовавшая семантику ювелирных изделий расшифровывает этот знак таким образом: «Семантическая иконография руки усилилась в период арабского халифата, изображение этого мотива, осмысливаемое как рука Фатимы – дочери пророка Мухаммада, стало символом мусульманской общности» [70, с. 68].

Положение «Шаршы» (квадрат) (рис 6, 6а, 7, 7а, 8, 8а). Квадрат ассоциируется с «прочностью», «неизменностью», «оседлостью». Благодаря своей «статичности», он составляет смысловую оппозицию таким «динамическим» знакам, как круг, треугольник и линии. Есть предположения, что истоки возникновения данного положения рук относятся к эпохе гуннов, так как именно «гуннам характерны геометрические мотивы от простых до сложных конфигурации – квадраты, прямоугольники, многоугольники, ступенчатые ромбы, звездообразные фигуры, кресты усложненной формы» [71, с. 209].

Квадрат так же, как и крестовина (төрт құлақ), может соответствовать четырём элементам мироздания и стихиям (воде, воздуху, огню, земле), определять стороны света, ассоциироваться с «земной жизнью». У тэнгрианцев «төрт құлақ» (крестовина) символизирует четыре стороны света и содержит пожелание: куда бы ты ни держал путь – удачи тебе. Отметим, что «құлақ» дословно означает ухо, что, по нашему убеждению, указывая на главенствующее местоположение органа слуха, выражает пожелание прислушиваться к космическому порядку.

Движение «Сүйретпе» (волочить) (рис. 9, 9а) несёт значение процесса приручения к приманке (*далбайга үйрету*). Приманивая беркута, *бүркітші* берёт в руки *қансоқта* - кусок свежего сочного мяса и протягивает руку вверх. Увидев, это беркут тут же незамедлительно из небесных высей стремительно опускается к своему хозяину. Данное действие мы наблюдаем в движении мужского казахского танца «сүйретпе» (волочить). Движение изображает процесс приручения к приманке, где в сценической интерпретации вместо кансокта использует кусок красной материи.

Движения раздела «Атшабыс». «В силу кочевого уклада жизни казахов, - отмечают М.К. Козыбаев, Х.А. Аргынбаев, М.С. Муканов - наибольшее распространение получили конные состязания и всевозможные игры на лошадях... Почитание лошади и любовь к конным играм стали традицией, сохранившиеся до наших дней» [68, с. 200]. В раздел «Атшабыс» входят такие движения, как «шабыс» (скачки), «тізгін тартпа» (утягивание поводий), «тұлпар», «арғымақ», «зымырау». Каждый из них передаёт разный характер скачек и приходится характерным олицетворением национальных игр байга, аламан байга, кокпар, қыз қуу, теңге алу.

Движение «Теңге алу» (подобрать тенге) (рис. 10, 10а) – вид национальной игры, устраиваемой во время празднеств и демонстрирующей предельную ловкость. Движение казахского танца «теңге алу» (подобрать тенге), пластически воссоздаёт низкое положение корпуса наездника, устремившегося на полном скаку, на высокой скорости поднять монету.

Раздел женского казахского танца

Движение рук «Айналма» отражает культ солярного божества, феномен круга в структуре кочевого мировоззрения специфически выражает временной аспект, двенадцатилетний цикл *мүшел*, в котором «человеческая жизнь мыслилась как переход из одного мушеля в другой, что означало возвращение в первоначальное состояние, конец и начало нового круга в жизненном пространстве на качественно ином уровне. Эта, в образном выражении, структура раскручивающейся спирали, являлась важнейшим элементом традиционного мышления» [69, с. 57].

Для кочевников понятие времени было аналогично движению природы и человеческой жизни, оно понимается ими как циклическое, кругообразное, повторяющее преемственность человеческих поколений, последовательность годовых сезонов, сменяемость суток. «Кругообразность, повторяемость различных событий, циклов природы интерпретируется как непрерывное поступательное восхождение по спирали, сопровождающееся приращением качественно нового жизненного содержания» [69, с. 55].

Положение «Қос қол» (параллельное положение рук). Несёт смысловую нагрузку бинарных оппозиции добра и зла, жизни и смерти, сопровождающих жизнь человека бок о бок. В отечественной практике, как выражение символа двух линий жизни встречается в дуэте путников в спектакле «Жезтырнак» в постановке Г.В. Адамовой.

Положение «Үкі» (украшение головного убора) (рис. 11). В силу своего магического значения пучки перьев филина «үкі» образно приравнивались к

материальному эквиваленту в свадебном церемониале. Так, например, сваты в качестве «үкі» преподносили родителям невесты барана и деньги, а пучок перьев филина прикалывали к головному убору невесты. В народе бытуют такие выражения «ең тағып кеттік», «үкі тағып кеттік», что означает невеста засватана.

Положение «Сәнді саусақ» (нарядная кисть), движение «Сәндену» (рис. 12). Данное положение и движение подчеркивают красоту девичьего лица. Среди женского национального костюма особое место занимает головной убор «саукеле» (свадебный головной убор невесты, девушки «бойжеткен»), к которому с двух сторон прикреплялись височные подвески *шекелік, шұбырта, сабақ*. Эти длинные украшения с обеих сторон чаще всего соединялись между собой бусами, цепочками, проходящими под подбородком. Поочерёдные движения рук, огибающие лицо тыльной стороной кисти, опускаясь до уровня груди, возвращаются в изначальное положение. Это действие подчеркивая живописное обрамление женского лица височных украшений, является передачей выражения красоты, чистоты, невинности.

Положение «Қызғалдақ» (тюльпан) выражает растительные мотивы. Зачастую применяется в выражении образа девичьей красоты, в сравнении его со степным тюльпаном. Ярким примером является режиссёрская интерпретация казахского танца А. Тати в танце «Арулар».

Положение «Қошқар мүйіз» (бараньи рога) (рис.13), «**Сыңар мүйіз**» (однорогий) (рис. 14) в переводе означает бараний рог, положение, относящееся к зооморфному разделу. Имеет разновидность «сыңар мүйіз» (однорогий). Возникновение специфического положения рук «қошқар мүйіз» в казахском танце связано с пережитком тотемистических представлений. В орнаментальном искусстве местоположение роговидных завитков на изделии строго соблюдается. Это обусловлено тем, что барана относят к священным животным, что, в свою очередь, предполагает нахождение узоров в верхах любого изделия, а в танце это представлено на уровне третьей позиции над головой. Руки с раскрытыми пальцами, закрученными в сторону мизинца на уровне третьей позиции, изображают виды роговидных завитков – двурогих, однорогих. Использование данных специфических положений рук в хореографических произведениях не ограничивается, более уместное их применение представляется в танцах фольклорного характера, к примеру «Киіз басу» как выражение накладывания орнамента на кошму.

Как видим, весь смысл, содержание, назначение и символика (семантика) танцевального мира отражали материально-пространственную среду повседневных форм жизни и мироощущения людей, истоки зарождения которых берут своё начало с древних времён. Вещественным доказательством этого является наскальная живопись, петроглифы, наглядное представление которых имеется в приложении к данной диссертации.

В условиях обилия авторских интерпретаций, трактовок народного танца важным из составляющих устойчивой и репрезентативной национальной характеристики является проявление эстетической составляющей.

Фрагментарные данные об этом представлены и в работе ученой Н.Ю. Кособуцкой [139].

В этом отношении первые причины слабого выражения национального спектакля прошлого столетия отмеченные А.Б. Шанкибаевой раскрывают недостаточное понимание эстетического направления в хореографической лексике казахского танца, которое кроется «в недостаточности глубинного постижения хореографами специфики самой национальной пластики, способах и форме её внешнего проявления» [9, с. 121].

Несмотря на хронологический диапазон, рассматриваемый в работе А.Б. Шанкибаевой, представляющий хроники прошлого столетия, ставшие предметом вышепредставленного её утверждения, исходя из приведённых нелепых выражений танцевальной лексики в балетных спектаклях нашей современности, мы считаем её актуальной, применимой и в сегодняшнем дне.

Следует отметить, что специфика движений казахского танца отражает в себе эстетическое художественное освоение окружающей действительности. Как отмечает учёный К.Ш. Нурланова, «внутренне-непрерывное общение-взаимосвязь лежит в основе жизнебытия кочевника. <...>. Именно это является живительным воздухом всей жизни человека, и эти отношения нашли естественное выражение во всей его культуре как его осмысление жизни, бытия, Мира в художественно-образной форме. Глубинным смыслом этой взаимосвязи проникнута вся жизнь, она закреплена в обычаях, обрядах, запечатлена в орнаментальных узорах, в поэтических летописях - шежире, это взаимоотношение-взаимообщение с природой является основой внутренней богатой духовной жизни человека, является доминантой в отношении к человеку и миру в целом. Доминантой жизненного поведения является понимание сопричастности, взаимосвязи земного бытия со вселенскими, космическими сферами» [79, с. 15-16].

Это нашло отражение и в танцевальной лексике казахского танца. Передающиеся образы природы, бескрайность и широта степи, колышущийся жусан (полынь), ароматы которого распространяет гуляющий степной ветер, представленный движениями «бидай боз», скачки необузданных тулпаров, аргымаков, проявленные движениями «атшабыс», образ воды, читаемый в разновидностях движения «толқын», образ огня, повествуемый палитрой движений «жалын», движения «айналма», олицетворяющие знаки бесконечности и взаимосвязь человека со Вселенной, в целом, отражая художественное освоение мира, передают чувственно воспринимаемый природный мир, являющийся «одним из оснований, на котором выросло национальное мироощущение кочевника» [72, с. 70].

Как видим, в народном творчестве раскрывается уровень осмысления человеком окружающей действительности, художественное освоение мира – всё это раскрывает эстетические представления и опыт народа, богатство его национального своеобразия. Подтверждение данной мысли мы находим в трудах учёных: Э. Шакеновой [72], Е. Турсунова [73], А. Мухамбетовой [140], Б. Каракулова [76], К. Нурлановой [77].

Присущее кочевникам созерцание мира в его целостности, помогало осмыслению этого мира, эстетическому воссозданию его в фольклоре. В этом заключается одно из явлений национального своеобразия, которое «предполагает его отличительные достоинства, эстетические особенности мировосприятия, выраженного в присущей для данной культуры образной системе» [141]. Следовательно, в режиссёрской интерпретации национального танца это должно иметь немаловажное отражение. В активе отечественных режиссёрских интерпретаций казахского танца есть яркие произведения, которые благодаря проявлению эстетической составляющей, выделяются своей неповторимой, завораживающей идентичностью.

Продолжая разговоры о режиссёрском видении национального танца в приёмах стилизации с хореографическими направлениями и его выражением в направлении фолк-модерн танца, остановимся на специфике последнего. Создание национального произведения в стиле современной хореографии, где наличие специфичной партерной хореографии, определённых дуэтных поддержек, накладывают ряд требований к балетмейстеру, где первостепенным является знание ментальных ориентиров и культурных традиций народа. Всё это включает проявление этической составляющей, как одного из важных условий в работе с национальным материалом.

Выражением юмористического, шуточного явления, но полного несоответствия требованиям проявления этической составляющей является фрагмент из спектакля «Карагоз» в постановке В. Усманова. Данный пример, повествующий о «ссоре» супружеской четы, в ходе диалога которого выражены не свойственные действия в отношениях между мужчиной и женщиной, подтверждает наше обращение к проявлению этической составляющей, демонстрирующей его нравственные устои и моральные принципы.

В процессе создания национального полотна, зачастую, режиссёры-хореографы обращаются к проявлению традиций, обрядов, обычаев, национальных игр, представляют гротесковые фрагменты и иронические пассажи, свойственные традиционному характеру того или иного народа. Этот приём добавляет к национальному хореографическому произведению не менее яркие краски в достоверности его выражения.

Примеры точного проявления национальных качеств в данном русле ярко выражены в спектакле «Легенды великой степи» Г. Туткибаевой, демонстрацию которых можно наблюдать в первой картине. Шуточная юмористическая сцена спора между представителями двух улусов (родов), мерящихся и хвастающихся друг перед другом в силе, несмотря на свой почтенный возраст, был представлен балетмейстером Г. Туткибаевой в точно передаваемом лексическом материале.

Как видим, создание национального хореографического произведения предусматривает знание культурных традиций, эстетических взглядов, этических устоев. Здесь балетмейстер, соединяя избранные движения, должен стремиться к построению осмысленного ряда, фрагмента, отвечающего концепции создаваемого художественного образа. Это придаст ему еще большую выразительность, ибо создание в художественном образе целостности предполагает замкнутость художественной системы, её ограниченность от

других систем, узнаваемость, организацию средств художественной выразительности.

Вместе с тем в создании национального хореографического произведения не менее важное значение имеет сочетаемость пластического языка, т.е. интонационного проявления. Это в соединении танцевальной лексики национального танца с движениями других хореографических направлений должно выражать не пустое формотворчество, а логическое, достоверное и оправданно уместное взаимное существование, представляющее целостную пластическую форму, выражающее монолитность танцевального языка.

Как видим, выше рассмотренный вариант охватывает широкий круг вопросов, относительно главного звена хореографического произведения - его хореографического текста. Собственно, если обратиться к теме диссертации, то исследование режиссёрской интерпретации казахского танца, прежде всего, включает в себе рассмотрение интерпретации режиссёром-хореографом танцевальной лексики национального танца в малых и больших формах хореографического произведения. Вместе с тем, отмечая обзор ряда исследовательских работ в данном русле, также подчеркнувших важность проявления контекстуального, интонационного и эстетических аспектов, мы считаем необходимым рассмотреть интерпретацию национального танца в аспекте этического проявления. Уровень выражения национальной хореографической лексики в режиссёрской интерпретации национального танца позволяет рассмотреть картины традиционной составляющей, внедряемые режиссёром-хореографом. Как показывает практика, в национальном хореографическом произведении частые проявления театрализованных действий, отражающих характерные национальные черты, предстают удобным заменяющим явлением наименьшего выражения национальной танцевальной лексики.

Вместе с тем мы отмечаем, что применение соответствующего контекстуального и интонационного выражения, отражение картин традиционной культуры, наличие выражения этических и эстетических составляющих представляется возможным и в других спектрах режиссёрских приёмов интерпретации национального танца: в спектре музыкальной составляющей, в спектре композиционного построения, в спектре создания сценического образа (костюма).

Музыкальная составляющая.

Обращаясь к музыкальной составляющей национального хореографического произведения, рассмотрим её проявление как в сценическом танце, так и в балетном спектакле. Музыка к сценическому танцу также, как к балетному спектаклю, может быть специально написана либо балетмейстер обращается к готовому музыкальному материалу или ставит на попурри из произведений разных композиторов, при условии их соответствия теме танца и идее его замысла. Если рассматривать последнее в области создания балетного спектакля, то такие примеры в хореографическом искусстве имеются. Особое яркое проявление этого наблюдается в творчестве Б. Эйфмана, примерами которого является альянс музыкального материала П.И. Чайковского, Ж. Бизе,

А. Шнитке в балете «Красная Жизель», спектакль «Роден», поставленный на музыку, собранную балетмейстером из произведений различных композиторов: М. Равеля, К. Сен-Санса, Ж. Массне. Но, следует учесть, что этот пример представляет создание не национального балетного спектакля. К тому же квадратность формы, уникальность и разнообразие классической музыки, как показывает практика, может быть успешно осуществлено согласно таланту и искусному выбору балетмейстера.

Специфика национальной музыки отличительна от классической своим неквадратным строем, к тому же, наличие авторской принадлежности казахского музыкального материала, выражающая определённые идеи, и, несущая в себе разный пластический тематический окрас, накладывает определённые сложности в её сборе с другими.

Программное своеобразие казахской традиционной музыки отмечалось многими учёными. Подтверждающие факты этому мы находим в работе учёного Б. Каракулова, где повествуется о том, что «инструментальная казахская музыка также тяготеет к программности, поскольку зачастую основное содержание всей инструментальной пьесы передаётся в предварительном словесном пересказе тех событий, о которых будет повествовать музыка» [76, с. 202]. Широкое освещение этому представлено в статье А. Мухамбетовой [75]. Это также отмечено молодым исследователем А. Абдинуровым «Программность является особенностью традиционного казахского искусства, и создатели инструментальных миниатюр вкладывали определённый смысл в наименование и содержание своих сочинений» [80, с. 44].

На сегодня хореографы испытывают нехватку музыкального материала для создания национального балета, что заставляет их обращаться к произведениям разных композиторов. В этом отношении следует отметить, что балетмейстер обращаясь к собирательному методу, должен учитывать программность казахской инструментальной музыки и принадлежность композиторов к одному временному периоду, чтобы отдельные произведения не противоречили друг другу в вопросе стилистики. Это важно для достижения целостности национального произведения. Наилучший вариант стало бы служить специально написанная музыка.

Отмечая специфику национальной музыки, важно учитывать соответствие её контекстуального аспекта тематике хореографического произведения. Пример точного и достоверного выражения данного соответствия особо ярко выражен в спектакле «Жезтырнак» в постановке Г. Адамовой, подробный анализ которого представлен в последующем разделе. При создании хореографического произведения важно помнить о соответствии интонационного аспекта музыкального материала хореографии, ибо «в органическом единстве музыки и танца, в этом синтезе композиторского и балетмейстерского творчества и кроется успех будущего балетного спектакля» [142, с. 181].

Достижение музыкально-хореографической целостности является важным звеном, ибо «Музыка вступает с танцем в добровольный союз ради воплощения драматургического замысла, облечаясь в зримые формы хореографического действия» [143, с. 249]. Балетмейстер, режиссёр-хореограф при пластической

обработке музыкального материала должен следовать основной задаче - достижению эмоционально-смысловой согласованности между мотивом и движением, ибо музыка должна «существовать», потому что звучит не извне, а внутри танца, в его эмпирическом пространстве» [18, с.168]. Мелодии и ритмы национальной музыки разнообразны и выразительны. И в достижении большего усиления выразительности режиссёр-хореограф должен применять такие приёмы, чтобы выражая музыку, показать её частью души танца, сделать её внутренним смыслом.

Наличие определённых традиционных тематических музыкальных композиций в сопровождении того или иного действия в хореографическом произведении также требует знания балетмейстером их содержательной основы.

Композиционное построение.

Говоря о рисунке в хореографическом произведении, следует упомянуть о том, что он строится согласно развитию драматургии, как в национальном сценическом танце, так и в национальном балетном спектакле. Подтверждение этому мы находим в словах И. Смирнова, который сказал, что «рисунок танца, как и вся композиция (он должен выражать определённую мысль), должен быть подчинён основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. Прежде чем разбирать значение рисунка танца в создании хореографического произведения, следует сказать, что рисунок танца и танцевальный текст неразрывно связаны» [50, с. 121]. В этом отношении, в ходе создания национального хореографического произведения, композиционное построение может выражать определённые задумки, мысли балетмейстера в создании им того или иного образа, может представлять лестницу социальной иерархии, традиционные орнаментальные узоры.

Примером этому может послужить картина шаманов-баксы в спектакле А. Садыковой «Туран дала - Кыран дала», где изображение на видеоряде орнамента «төрткүлак» (крестовина), значение которого заключено в призыве прислушаться к космическому порядку. Данному призыву отвечал танец четырёх шаманов, олицетворявших четыре стороны света. Намеренно внедрённый балетмейстером данный видеоряд, как бы, усиливался и раскрывал своё значение в контекстуальном выражении танцем четырёх шаманов-баксы, исполнявших свою хореографию в рисунке формы квадрата.

Как видим, рисунок в хореографическом произведении является дополняющим, раскрывающим видение балетмейстера в представлении национального, в котором есть проявление и традиционной, эстетической составляющей.

Композиционное построение, рисунок в хореографическом произведении совершается определёнными приёмами. Это:

- Приёмы дробления. Цель: создание возрастающей интенсивности. Основной рисунок делится на более мелкие, и из одного рисунка образуются два, три и более.

- Приёмы укрупнения. Цель: создание убывающей интенсивности. Из двух и более рисунков образуется один.

- Приёмы наращивания. Цель: создание хоровода, где постепенно исполнители выходят один за другим.
 - Приёмы усложнения. Цель: усложнение основного рисунка.
 - Приёмы «точка восприятия» (правильно найденный, центр рисунка).
Цель: привлечь внимание зрителя к главному;
 - Приёмы контрастности. Цель: одновременно сочетать контрастные рисунки (например, «улитка», диагональ, шеренга);
 - Приёмы построения от частного к общему. Цель: каждый участник исполняет своё движение или рисунок, создавая тем самым общий композиционный рисунок.
 - Приёмы яркой смены рисунка;
 - Приёмы построения движения по прямой, движение идущее на авансцену. Цель: придание ощущения сильного напора;
 - Приёмы построения круга. Цель: выражение идеи законченности, солнца, юрты, радости, вечности.
 - Приёмы построения квадрата. Зачастую в сочинении кадрили применяется рисунок квадрат.
 - Приёмы построения диагонали. Цель: передача героизма, иногда безысходности.
 - Приёмы построения симметрии. Цель: передача равновесия.
 - Приёмы построения ассиметрии. Цель: выделение природных форм.
 - Приёмы построения горизонтали. Цель: выражение спокойствия или хаоса, зависит от движения.
 - Приёмы построения вертикали. Цель: выделить момент.
 - Приёмы образного рисунка. Цель: передача конкретного образа. Клин, орнамент.
 - Приёмы трюкового рисунка. Цель: выражение наиболее эффектного зрелища, неожиданности. Примером может служить переход из круга в две вертикальные или горизонтальные линии.
 - Приём однопланового рисунка.
 - Приёмы двухпланового рисунка. Цель: выделение одного рисунка основным, другого – второстепенным. При этом в основном рисунке движение яркое насыщенное, а во второстепенном оттеняет основной.
 - Приёмы трёхпланового рисунка. Цель: выделение основного, главного рисунка, два последующие - аккомпанирующие.
 - Приёмы многопланового рисунка. Цель: создание атмосферы времени и места действия. Подразделяется на главный, аккомпанирующий, и второстепенный, фонирующий рисунок.
- Также следует отметить приёмы использования ракурсов, от которых часто зависит богатство или скудность танца.
- Приёмы фас. Цель: передача сообщения исполнителем, для привлечения внимания и настороженности зрителя.
 - Приёмы *croisee* и *effacee*. Цель: создание возможности выражения позы и её прочтения зрителем.
 - Приёмы профиль. Цель: придание ощущения затынутости.

- Приёмы полуспинный ракурс. Цель: сосредоточить зрителя на главном объекте, подчеркнуть последний аккорд в музыке. Исполнитель, стоя спиной, слегка отводит одно плечо от зрителя, здесь можно выразить, что угодно: и усталость, и другое состояние.

- Приёмы скульптурности. Цель: передача оживления картины, фрески, петроглифа, куклы.

При этом для активации зрительского восприятия используются следующие приёмы:

- Приёмы увеличения и уменьшения количества исполнителей во время номера;

- Приёмы ускорения и замедления темпа движения;

- Приёмы смены характера движения;

- Приёмы смены музыкального сопровождения;

Сценический образ. «Красочная гамма костюмов, как и декоративный фон, в балетном театре играют существенную роль» [56, с. 97-98], - гласит утверждение Л.К. Вычужановой. Особенность национальной составляющей накладывает на выражение сценического костюма не менее важные требования, ибо национальный костюм несёт определённую смысловую нагрузку, он может быть представлением сословной иерархии. Вместе с тем существуют определённые правила в ношении традиционного костюма, где особое внимание отводится крою, цвету, наличию вырезов. Всё это предъявляет важные требования к режиссёрской интерпретации национального танца.

Подтверждением этому служит имеющийся пример из спектакля «Карагоз», где отчётливо прослеживается несовпадение контекстуального выражения сценического костюма образу. В рецензии, данной отечественными учёными А.К. Кульбековой и Э. Жумадияровой, упоминается о несоответствии сценического костюма характерным этическим выражениям, проявлениям культурной традиции казахского народа. Выражение этого, как отмечают авторы, наблюдается в первом выходе девушек-подруг на сцену в распахнутых камзолах-халатах, напомнивших жён-невольниц хана Гирея из «Бахчисарайского фонтана», в то время как в казахских традициях девушки до замужества не носили длинных камзолов, напротив, их камзолы были короткими, лёгкими и обязательно застёгнутыми, что подчеркивало изящество стана [144].

Как видим, в режиссёрской интерпретации национального танца соответствие контекстуального выражения традиционной, этической, эстетической составляющих в хореографических произведениях посредством сценического костюма является важным и значимым аспектом в достижении передачи того или иного образа.

Тем самым, опираясь на научно-исследовательские активы в области хореографии, на труды отечественных учёных, посвященных изучению эстетики, этики, традиционной составляющей мы, учитывая контекст интенсивного развития форм и средств выражения национального танца, попытались выявить метод для проведения анализа выражения идеи национального в режиссёрской интерпретации национальной хореографии. Этот

метод позволяют обозначить вектор его развития, исследовать и выделить особенности режиссёрской интерпретации национального танца определённого режиссёра-хореографа.

Обобщая данные анализа второго подраздела мы пришли к такой картине: в методологии режиссёрского видения национального в хореографическом произведении выделяются четыре группы режиссерских приемов интерпретации национального: спектр хореографического текста, спектр музыкальной составляющей, спектр композиционного построения, спектр сценического образа. Изучение ряда теоретических трудов позволило выявить критерии идеи национального, состоящей из наличия аспектов контекстуального (смыслового) и интонационного (пластического) выражения, проявления аспектов эстетических и этических устоев, а также аспекта картин традиционной культуры.

Вместе с тем мы отмечаем, что методология режиссёрского видения национального является одной из граней, составной частью общего понятия «режиссёрская интерпретация национального танца». Другие грани данного понятия представлены нами в следующем подразделе.

1.3 Определение квинтэссенции интерпретации в работе режиссёра-хореографа

Следует отметить, что хронологический диапазон, исследуемый в диссертации, и, составивший период конца XX - начала XXI века, во многом связан с ходом развития событий, произошедших в начале столетия. XX век – век крупномасштабных изменений, согласно утверждению учёного Н.А. Бердяева, это была «эпоха пробуждения самостоятельной философской мысли, расцвет поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания интереса в мистике и окултизме <...>, были открыты новые источники творческой жизни, виделись новые зори, соединялись чувство заката с чувством восхода и надежды на преображение жизни» [145, с. 148]. Характерное для этого времени стремление найти в иррациональном, инстинктивном, природном более тонкие возможности жизненной ориентации перерастало в развёртывание философско-мировоззренческих концепций, смены ценностных ориентаций, которые, безусловно, имели влияние и способствовали возникновению новых выражений, интерпретации, в частности, в искусстве танца.

Казалось бы, суть понятия «интерпретация» в работе режиссёра-хореографа очевидна, она как вещь в себе есть совокупность идеи, мысли, и его воплощающего инструментария (режиссёрских приёмов). Согласно историческому экскурсу развития искусства хореографии, гласящему о бытовавших «тенденциях художественных новаций, относящиеся к революционным философским идеям Ф. Ницше» [29, с.152], способствовавших возникновению такого явления как «интерпретационный танец» [29, с.152], делают наше обращение к пониманию этого явления значимым и важным, так как смысл понятия «интерпретация», как отражение действительности, мира, в

дальнейшем нашем исследовании будет рассматриваться в рамках национальных хореографических произведений. В этой связи следует заметить, что аспект исследования сути «интерпретации» в работе балетмейстера, режиссёра-хореографа открывает новые горизонты в методологии исследования искусства режиссёрской постановки.

Приступая к исследованию и раскрытию сути понятия «интерпретация», первоначально обратимся к области непосредственно хореографического искусства. Рассматривая диссертацию Б.О. Сметаниной «Сценическая интерпретация литературных произведений в творчестве Б. Эйфмана последняя треть XX - начало XXI веков» [25] мы выяснили, что исследователь раскрывает «интерпретацию» как авторское понимание и прочтение литературных произведений. В научно-исследовательской работе М.А. Костериной «Художественно-образная интерпретация пластических мотивов в искусстве танца» [26], понятие «интерпретация» есть процесс создания художественного образа.

Не менее важным является мнение О.В. Грызуновой, представившей толкование понятия «хореографическая интерпретация», как интерпретацию в виде «музыкальной основы, партитуры балета: основных элементов её структуры и стилистики, темы и образно-поэтического содержания, зафиксированных в либретто» [28, с. 19-20].

Обращение к авторитетным справочным изданиям «Балет. Энциклопедия» [101] и «Русский балет. Энциклопедия» [146], показало отсутствие дефиниций слова «интерпретация», что свидетельствует о несовершенстве понятийного аппарата молодой науки. Поскольку в балетоведении не представлено каких-либо определений понятию «интерпретация», его употребление вариативно. В этом мы видим для себя возможность раскрытия данного термина в нашей работе.

Приступая к исследованию и раскрытию сути понятия «интерпретация» в работе режиссёра-хореографа, следует отметить, что сущность самой «интерпретации», её структуры, форм, типов – является одним из разрабатываемых вопросов в истории философии со времён античности. Обилие определений понятия «интерпретация» в языкознании, литературоведении, культурологии, философии, математике и иных дисциплинах демонстрирует его как междисциплинарный термин, имеющий широкое толкование и входящий в понятийное поле гуманитарных и технических наук.

Для более точного понимания обратимся к словарным источникам. В Большом толковом словаре русского языка «интерпретация» определяется, как «теоретико-познавательная категория, направленная на понимание внутреннего содержания интерпретируемого объекта через изучение его внешних проявлений (знаков, символов, жестов, звуков и др.)» [147, с. 432]. Схожее определение дано и в литературоведении, как «толкование, постижение смысла художественного произведения, его идеи, содержания, концепции, стиля, принципов художественной структуры текста» [148, с. 13]. И с этим согласны многие учёные других видов наук. На наш взгляд, различные подходы в понимании интерпретации, мы можем охарактеризовать высказыванием В.А.

Кухаренко, что интерпретация – это «освоение идейно-эстетической, смысловой и эмоциональной информации художественного произведения» [149, с. 8], где идейно-эстетическое может пониматься как отражение красоты движений и жестов, смысловая информация, как идея, содержание балета и эмоциональная информация произведения, как непосредственное воздействие на зрителя. Как видим, всё это отражает следственное представление человеческих размышлений.

В нашем исследовании мы стремимся раскрыть более глубинное значение «интерпретации» в хореографическом искусстве. Для начала обратимся к толковому словарю В.И. Даля, где «интерпретация» есть некое «помышление, мысли, дума, желание, стремление разумение, понятие, убеждение, видение, знание, вымысел» [150, с. 7]. Всё это представляет «интерпретацию» как исходный момент зарождения замысла. Продолжая эту мысль, а именно момент его возникновения, мы полностью согласны с высказыванием К. Паустовского, который говорит о замысле, как о молнии, которая «возникает в сознании, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается всё это исподволь, медленно, пока не доходит до той степени напряжения, которая требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжатый и ещё несколько хаотичный мир рождает молнию - замысел» [55, с. 258]. Механизм зарождения замысла проходит тот же путь и в голове талантливого режиссёра-хореографа. Мысль, рождаясь в голове режиссёра-хореографа, уже предполагает идеи его воплощения, т.е. рождение режиссёрского замысла, в котором представляется суть будущего спектакля, определяется его образное решение.

Следует отметить, что первоначальное зарождение замысла происходит на интуитивно-чувственном уровне. Согласно утверждению Б. Кроче, «интуитивное познание есть познание выразительное», «интуитировать - значит выражать» [84, с. 11]. «Выразительное» в данном понимании как «вещь-в-себе» есть проявление выражения, возникшего в следствии интуитивно-чувственного восприятия. Вместе с тем Б. Кроче рассматривает «выражение» как результат интуитивного (вне интеллектуального) познания. Солидарен в этом отношении с ним Э. Кассирер, согласно которому, «выражение» - представляет «активность самой чувственности» [86], и при этом создаёт собственный образный мир, представляет собой сформированную систему сверхчувственного многообразия. В продолжение данных размышлений о зарождении замысла на интуитивно-чувственном уровне, следует также отметить, что по Г.Г. Шпету [151], Г.Г. Гадамеру [152] оно характеризуется как «схватывание целого», далее, согласно утверждениям М. Хайдеггера [87], П. Рикёра [153], оно продолжается пониманием, т.е. художник, ухватившись за спонтанно возникшую идею, стремится воплотить её, далее приходит понимание того, что его возникновение, значение равно выражению какой-либо ситуации. Это буквально сравнимо со схождением пазлов. Исходя из этого, интерпретация, выражение, зарождение замысла могут рассматриваться на тождественных ролях.

В контексте сказанного следует отметить, что порой следствие интуитивно-чувственных восприятий приводит к возникновению знаковых произведений искусства, которое, как выражение интуитивного познания

зачастую выступает неким символом предстоящего, явлением предопределяющим события будущего.

Примером может послужить момент возникновения идеи спектакля «Весна священная». В труде И.Ф. Стравинского «Хроника моей жизни» этот случай отмечен характером спонтанного провидения: «в *воображении моём совершенно неожиданно*, ибо думал я тогда совсем о другом, возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность. Это стало темой «Весны священной» [154]. И. Стравинский, доверившись спонтанному вдохновению, приступает к его написанию. Пониманием выражения, интерпретации, «интуитивно-чувственного» (вне интеллектуального) восприятия И. Стравинского являются наши выводы, объективность которых оправдана фактами истории, которые мы чётко понимаем с позиции сегодняшнего дня. Более подробное толкование и разъяснение следствий интуитивно-чувственного выражения т.е. интерпретации представлено далее в работе.

В науке такие примеры интуитивно-чувственного, спонтанно возникшего озарения были предметами исследования в ряде диссертационных работ, которые определяются присутствием модуса «мистериальности». Примером может служить диссертация Ю.А. Курановой [155], посвященная исследованию модуса мистериальности в музыкальном театре И.Ф. Стравинского, в которой раскрывается «идея вечного миропорядка, идея глобального мироустройства» [155, с. 54], монография А.А. Боевой [156], где проявление мистериальности в балетных спектаклях отмечено через «бытийный надличностный масштаб происходящего» [156, с. 66]. Предметами исследования вышеперечисленных учёных явились такие музыкальные произведения XX века, как «Весна священная», «Персефона», «Потоп». Данные произведения, отмеченные наличием модуса «мистериальности», служат подтверждением ранее приведённой мысли Н.А. Бердяева о том, что «искания интереса в мистике и оккультизме» [145, с. 148], являются одной из характерных особенностей XX века.

В контексте высказанной Н.А. Бердяевым мысли, следует также отметить книгу «Общая теория интерпретации» итальянского правоведа, историка и философа Эмилио Бетти, датированную 1955 годом, где интерпретация представляется как «процесс, в котором задействованы три стороны: субъективность автора, субъективность интерпретатора и репрезентативная форма, выполняющая функцию посредника, через которого осуществляется их сообщение» [88, с. 71].

Учёная Д. Пчёлкина, представившая этимологическое значение слова «интерпретация», объясняет происхождение этого термина следующим образом: интерпретация, «восходит к античности и происходит от латинского «interpretatio» - «истолкование», «объяснение», поясняет, что латинский термин «interpretes» имея значение «посредник», «негоциатор, в свою очередь был оформлен на основе термина «pretium», т.е. цена, уплачиваемая за что-либо, вознаграждение, награда, <...>. Первая часть слова несёт в себе значение

предлога, фиксирующего пространственное действие – «через», «между», «посреди» [157]. Исходя из этого мы видим, что уже на этапе этимологии проявляется вспомогательная, посредническая роль термина «интерпретация».

Таким образом, опираясь на определение Э. Бетти и объяснение Д. Пчёлкиной, можно утверждать, что «интерпретация» есть некая платформа, которая выполняет роль и функцию посредника.

Рассматривая посредническую роль интерпретации с эстетической позиции, обратимся к примеру творчества А. Дункан, которая сама являлась автором всех произведений, исполненных ею. Вспомним знаменитое её изречение: «Я ненавижу танец, я – выразитель красоты» [158, с. 119]. В нём полно выражается её индивидуальное видение и понимание естества человеческой природы в натуральном проявлении. Такую особенность творчества А. Дункан учёный Ю. Васильков связывает с явлением «интерпретационный танец» [29, с. 152], понимание которого является важным в раскрытии сути понятия интерпретация в работе режиссёра-хореографа.

Ю. Васильков, выдвигая явление «интерпретационный танец» отмечает понятие «выразительность» основополагающим звеном в хореографии А. Дункан, ибо она «заново открыла выразительный смысл человеческой походки, бега, легкого естественного прыжка, движений головы и рук» [29 с. 152.]. Говоря о «выразительности», следует отметить, что её присутствие в хореографии как бы естественно и это – неоспоримый факт. Как уже ранее отмечалось, выразительность есть выражение. И согласно этому, «интерпретационный танец» А. Дункан есть выражение свободомыслия, открытое проявление желаний, естество природы человека, которое до её творчества, в рамках проявления классического танца, в силу его специфики, не были так ярко выражены.

На примере творчества А. Дункан следует отметить, что интерпретация, наряду с проявлением эстетической позиции, имеет наличие философского выражения. Этому, безусловно, послужило влияние актуальных на тот момент мыслей, теории философов, учёных. На смену классическому танцу, требующему соблюдения определённых строгих канонов, А. Дункан, выдвигая свой свободный танец, выражала философский аспект, который явился отражением проявления нигилизма, т.е. отрицания, переоценки бытовавших явлений, смены ценностей.

Такое же мнение мы находим в изученных нами работах Ю. Василькова, Е.Л. Озджевис, где учёные в своих теориях выдвигают аналогичное понимание тенденций художественных новаций в хореографии XX века, относят их к следствиям революционных философских идей. Подтверждением этому служит утверждение Е. Озджевис, которое гласит о том, что «на смену позитивистским философским системам пришли философские концепции идеалистического толка, разные варианты так называемой «философии жизни» (бергсонианство, ницшеанство, фрейдизм)» [27].

Как мы знаем, А. Дункан не ограничивалась в выборе тем своих хореографических произведений. Главное их условие заключалось в том, чтобы они были насущны и актуальны. «Движение рождалось от внутреннего

импульса, и, если оно несло значительную смысловую нагрузку, то совершенно неважна его эстетическая привлекательность», - утверждает Е.Л. Озджевис [27]. И в данном случае мы понимаем, что движения, рождающиеся от внутреннего импульса как следствие отражения мировоззрения, отношения человека к насущным и актуальным темам его бытия ставились во главу угла, и человек через своё тело выражал своё отношение ко всему происходящему. «Я пользуюсь своим телом как медиум, как писатель словом», - говорила А. Дункан. Здесь отчётливо видны отличительные свойства того, что хореография балетмейстеров XX века, в отличие от представителей творчества художников XIX века, всё больше отходит от представления идеализированного и эстетизированного мира, она отражает всё в естественном, природном, аутентичном виде выражая ею искренность, страх, боль и другие человеческие чувства.

Продолжая разговор о проявлении философских мыслей в интерпретации, обратимся ещё к одной представительнице Запада, к творчеству Рут Сен Дени. Её тяготение к мистическому, лежащее в основе танцевального и зрелищного искусства восточных культур, которое стало зачатком проявления танца «модерн» в её ключе, было ярко проявлено в первом спектакле «Радха».

Согласно сюжету, Радха, богиня в индуистском храме, открывает жрецам свою тайну – тайну пяти чувств. Следует отметить, что все свои произведения она исполняла в соответствующем традиционном музыкальном сопровождении, а также в колоритных национальных костюмах.

Произведение «Радха», состоящее из эпизодов «зрение», «слух», «обоняние», «вкус», «осязание» явили выражение мистического подтекста танца – бессмысленность земных страстей, выражение духовных и чувственных идей. Как видим, цель её танцев заключалась не просто в выражении красоты танца, а в выражении философских размышлений о жизни, о духовных ценностях, что представляло собой проявление нового в искусстве хореографии.

Говоря о хореографии XX века, считаем необходимым привести в пример представителей немецкой школы, так называемого Ausdruckstanz, что в переводе означает «выразительный танец». Обращение к немецкому словарю показало, что слово ausdrucks дословно переводится «выражение». И в данном аспекте важно отметить, что отличительной характерной особенностью представителей немецкого экспрессивного танца является представление в интерпретации психологического состояния в естественном проявлении, экспрессия эмоций, человеческих фобий, интеграция драматического театра.

Если обратиться к творчеству его представителей в лице Курта Йосса, знаменитого своим спектаклем «Зелёный стол», в сюжете которого передаются политическая и антимилитаристская направленность, то его интерпретация представляет не только воспроизведение действительности, но и яркое выражение отношения ко всему происходящему, его эмоциональное состояние.

Не менее яркое проявление психологизма имеется в интерпретации Мэри Вигман. Её знаменитый танец Ведьмы, повествует состояние транса, где чувства и эмоции героини изображались куцыми, грубыми и странными жестами. Обращение к мистике, интригующие драматизированные жесты,

наличие масок и темного освещения в целом, полно выражают характер интерпретации *Ausdruckstanz*.

Тем самым, оценивая современным взглядом творчество представителей немецкого *Ausdruckstanz* «выразительного танца», в котором «выразительность» в понимании как «вещь-в-себе» есть проявление выражения и хореографию А. Дункан, определяемую как «интерпретационный танец», говорящий сам за себя, а также творчество Рут Сен Дени можно отметить, что всё это имело значительные отличительные свойства от произведений XIX века, как в тематическом, так и в хореографическом содержании. Их интерпретациям характерны выражение психологического состояния человека, философских тем жизни, отрицание общепринятых устоев, сопротивление канонам. Это позволяет осмыслить понятие «интерпретация», как явление, заключающее в себе множество факторов и выступающее как многоаспектное в масштабном значении выражение.

В подтверждение данной мысли приведём слова А.Ф. Лосева «выражение, или форма, сущности по своему факту и бытию ничем не отличается от самой сущности и потому есть сама сущность. <...> Говоря вообще, выражение есть символ» [90, с. 15]. Следовательно, интерпретация, рассмотренная на примерах творчества представителей западного и западно-европейского балета в своих проявлениях явились символом, знаком определённого бытия, времени. Подтверждением этому служит изречение М. Вигман «Наш танец рождён духом нашего времени и несёт на себе его печать как ни одна другая форма искусства». Исходя из этого, следует согласиться с тем, что «образное решение идеи художника средствами материала и композиции..., обуславливаются его личным опытом, культурным контекстом и эстетическими тенденциями эпохи» [159].

Продолжая разговоры о хореографии XX века обратимся к русскому балетному искусству. Интерпретация этого периода известна особым проявлением художественно-образного выражения национального. Следует отметить, что увиденные М. Фокиным выступления А. Дункан в начале XX столетия во истину, во многом послужили импульсом течению внедрённых им череды новаций, которые оказали существенную роль в развитии хореографического искусства XX века, в частности, народно-сценического танца.

Вследствие реформаторского движения балетмейстеров М. Фокина, А. Горского танец обретает необходимую логичность и последовательность, пантомима служит методом раскрытия психологического образа, хореография отражает место и роль персонажа в мире автора, а главное, танец становится подлинным средством для изображения национального колорита. Возникновение этих реформ в искусстве хореографии в начале XX века на петербургской сцене связано с именем М. Фокина, а в московской – с именем А. Горского.

Реформы в творчестве А. Горского выразились аутентичностью танцевальных движений, обогащенных сценической техникой, присутствием традиционных национальных костюмов. Одним из примеров может служить сцена «Теней» в балете Баядерка, где танцовщицы выходили облаченные в сари,

чего ранее не было в хореографии вообще.

Реформы М. Фокина, проявленные в знаменитых его балетах «Жар птица», «Петрушка» известны выражением достоверности фольклорных образов, колоритным национальным окрасом в «Половецких плясках». Как видим, интерпретации представителей русского балетного искусства отличительны от западных представителей, здесь во главу угла ставилось выражение и представление национального духа, колорита, аутентичных фольклорных образов.

Таким образом, проведение реформ мастерами прошлого постепенно привело к значительному развитию режиссёрских приёмов интерпретаций национального танца. И на наш взгляд, не будет ошибкой сказать о том, что их творчество явилось предтечей развития национальных балетных спектаклей, ибо, как отмечал И. Смирнов, «Метод работы этого хореографа (А. Горского) во многом совпадает с методами и принципами работы современных балетмейстеров. Предварительное освоение нужного материала: особенностей народного танца, жизни людей в определённую эпоху, исследование иконографических источников – всё это позже взяли на вооружение мастера советского балета» [50, с. 90-91].

Исходя из всего сказанного мы видим, что начало XX века, знаменующее ростом развития обращений к народным танцам сопровождалось многогранностью и объёмностью национальных образов. Провокации и культивирование в среде мирискусников модернистской идеи синтеза искусств как у представителей западноевропейского, так и русского балетного искусства повлекло в последующем рост интереса к народному танцу, этнографическим поискам. Возникновение сценических версий народных плясок, хороводов привели к развитию народно-сценического танца. Вследствие политических событий, создания общей государственности СССР в 1924 году, народно-сценический танец превратился в явление не только искусства, но и политики, тем самым, подчеркивая принцип интернациональности государства, что говорит о том, что в «интерпретации» в работе режиссёра-хореографа может рассматриваться и отражение политических явлений. К 30-м годам XX столетия создание профессиональных трупп среди которых Ансамбль народного танца Союза ССР, под руководством И.А. Моисеева, танцевальная группа Русского народного хора М.Е. Пятницкого, у нас в Казахстане - ансамбль песни и танца Казахской ССР под руководством Л.Д. Чернышевой ещё больше популяризировали это направление хореографии.

Развитие и активизация национального танца в практике балетного театра стала ещё более представлять зыбкую границу между классической и народной пластикой. Создавая образы путём синтеза, стилизации, хореографы стали объединять стихии танцевального искусства, сплести их элементы в единое новое целое. Во второй половине XX столетия перемены коснулись языка хореографических произведений, в конце XX - начале XXI века, в связи с распространением постмодернистских идей в балетном искусстве, национальный танец получил новые интерпретации, иначе стали использоваться его элементы.

Согласно вышеприведённым отличительным характерным особенностям творчества хореографов западного, западноевропейского, русского балета и исторической справке развития народного танца видно, что «образное проникновение искусства в мир действительности поистине не имеет границ» [159, с. 49]. Каждая «интерпретация» определённого временного отрезка включает и отражает всё многообразие предметного мира, области общественного развития, проявления жизни человеческого духа, что подтверждается концепцией русского философа А.Ф. Лосева, где «интерпретация» представляет объединение «действительности» и её воплощение в «образе» [91], схожее мнение имеется и у учёного Г.Г. Майорова [93].

Следовательно, если рассматривать концепцию А.Ф. Лосева в крочевском понимании, то сущность и форма в художественном творчестве являются «выразительной формой», вместе с тем «выражающей формой», в общем эквиваленте определяются как «интерпретация». Это явление, характеризующееся как чувственное, осязаемое, осмысленное и выразительное, определяет наличие автора, создателя этой эстетики, режиссёра-хореографа. Из чего следует, что категория «выражение» есть проявление внутреннего, в последующем находящее выход во внешнее в «выразительной форме», что подтверждается утверждением Ю.А. Огородникова «в художественном произведении форма есть содержание, а содержание – форма, насколько они неразрывно, слиты в нём» [160, с. 103].

Вместе с тем интерпретация, «отражая те или иные явления действительности, одновременно несёт в себе целостно-духовное содержание, в котором органически слиты эмоциональное и интеллектуальное отношение художника к миру...» [103, с. 239]. Познание мира художником рефлексирясь в его интерпретации, находит выражение через применяемые им режиссёрские приёмы, которые слагаются с одновременным представлением отражения видения мира, его «картины мира». Автор данной диссертации, опираясь на определения А. Леонтьева, согласно которым «картина мира» - это целостный, глобальный образ мира, возникший в сознании режиссёра в результате его контакта с реальной действительностью под воздействием ощущений, представлений, мышления и самосознания и воспроизведённый в его творческой деятельности» [89, с. 12-13], рассматривает под «интерпретацией» проявление «картины мира» режиссёра-хореографа в значении мировосприятия.

Рассматривая интерпретацию как «картину мира», как проявление «образа мира», мы раскрываем оценочную процедуру мышления хореографа, следствием которой являются идеи и приёмы создания им произведения, выражающие эту оценку. Следовательно, характер интерпретации, её созвучность с действительностью определяются выбором режиссёрских приёмов, которые представляя структурную, содержательную и функциональную составляющие, рожают возможности раскрыть картину ориентиров развития хореографического искусства, в частности, народного направления.

Возникшие на основе фундаментальной операции мышления хореографа мысли о мире, его диалог с миром, отражаясь в проявлениях духовной,

творческой деятельности человека, объективируемые в композиционно-лексическом, эмоционально-образном материале, рожают возможность выявления индивидуальной формы интерпретации художника, а также помогают определить коммуникативную связь. В этом случае уместным будет привести в пример утверждение Л. Витгенштейна «границы моего языка означают границы моего мира» [85]. В этом случае язык, отражающий мир художника, как носитель значимой информации несёт некую коммуникативную связь, иными словами, он выступает своеобразным сообщением, текстом.

В данном случае хореографическое произведение может представляться как текст, который, согласно Н.Г. Салминой, подразделяется на визуальный и невизуальный. Искусство хореографии, воспринимающееся зрительно, передаёт этот текст через главные его инструменты – движение, музыку, рисунок, костюм. Воочию лицезрея хореографическое произведение зритель видит, читает и понимает сообщение балетмейстера, режиссёра-хореографа.

В данном аспекте, возвращаясь к творчеству Мориса Бежара, «интерпретация» как проявление текста, представлена с позиции интереса в области национального танца. Его обращения к народным танцам есть не просто «...кладезь примеров преломления древних национальных танцевальных традиций в современной хореографии...» [19, с. 87], а «...результат глубоких размышлений о смысле народных и религиозно-обрядовых танцев различных культур» [19, с. 87]. По словам Б.А. Львова-Анохина «работы Бежара никогда не бывают мелкими, узкими, они затрагивают большие темы» [44]. Его спектакли, отражая «огромную творческую оригинальность и широту концепции» балетмейстера [161, с. 201], отличаются именно присутствием текста, в котором затрагиваются глубоко волнующие темы человечества.

Доказательством масштабности его художественного мышления являются его работы, часть которых рассмотрим ниже. Зачастую в его творчестве восточный, индийский танец представлен инструментом для выстраивания мировоззренческих смысловых цепочек и параллелей, как часть ритуала, выражающего приобщение к надличностному, стремление к духовной гармонии. С позиции сегодняшнего дня мы видим, что балетмейстер, не спроста обращался к народным танцам, он видел в них кладезь новых идей. Подтверждением этому является его утверждение, где сказано, что «танцы народов - хлеб насущный хореографических исканий» [162, с.1].

Одним из знаменитых его спектаклей является балет «Бхакти» 1968 года постановки, в котором балетмейстер, обращаясь к экзотике востока создаёт образы богов Раму, Кришну и Шиву.

В спектакле имеется частое использование подлинной этнической музыки и элементов фольклора. Артисты кордебалета танцевали в джинсах. Композиционное построение представлено нахождением в середине сцены образов трёх богов, исполняющих аутентичные мудры индийского танца. В этом режиссерском ходе выражен текст, где прочитывается «западный мир, стремящийся к постижению гармонии востока» [163, с. 356]. Текст, сообщение, выражающиеся такими режиссёрскими приёмами есть сопоставление двух миров Востока и Запада, в котором, на наш взгляд, имеется выражение

причудливо переплетающихся и органично дополняющих друг друга мира, где Запад, исследуя «природные законы» и, применяя их, делал изобретения и открытия, облегчающие «физическую жизнь», а Восток познававший «законы космические», применял их утончал и углублял «духовную жизнь». Вполне логичное выражение текста данного спектакля читается и в выборе балетмейстером индийского танца, как представителя древнейшей культуры мира, одной из восьми культур по О. Шпенглеру, которая в контексте сопоставления с западным миром явно выражает идеи знаменитого шпенглеровского труда «Закат Европы» [164].

Представив зрителям, как по-другому можно приблизиться к традициям фольклора других народов, других стран Морис Бежар был первым в европейском балете, кто «заставил традиционный танец Востока говорить прихотливым эклектичным языком модерн-данса» [46].

Вместе с тем следует отметить, что идея обращения к ритуальным темам Востока, проявленные в творчестве Мориса Бежара, отличается от ранее отмеченных обращений Рут Сен Дени. И если Рут Сен Дени в начале XX века в обращении к разным национальным танцам зарождала направления танца «модерн», то обращение М. Бежара в середине того же столетия воплощало идеи постмодернистского течения. В данном аспекте следует заметить интересный ход событий в истории хореографического искусства. Каждый раз, когда искусство хореографии оказывается на пороге новых тенденций, оно вновь обращается к своим истокам, к ритуалу, ибо танец был рождён в недрах ритуальной практики. Здесь, на примере творчества представителей Запада Рут Сен-Дени, М. Бежара, мы наблюдаем проявление в интерпретации традиции, выраженной в обращениях к ритуалу, а также одновременное проявление новаторства, представляющее возникновение новых течений искусстве хореографии. Согласно этому явлению мы видим, что интерпретация, порождённая определённой картиной мира, имеет выражение новаторства, которое выступая, как бы традицией, развиваясь в движении, представляет новое качество. Следовательно, интерпретация может рассматриваться как проявление и традиции, и новаторства.

Продолжая рассуждения об «интерпретации», обратимся к не менее интересным образом выражаемому тексту в спектакле «Мальро, или Метаморфозы богов» (1986). В этом спектакле Морис Бежар путём включения испанского танца подчеркивает смыслообразующий характер, несущий понимание народного танца, как познания первооснов бытия, обращения к глубинному и сакральному. Балетмейстер, применяя приём цитирования, характерный для постмодерна, обращается к композиционному построению сцены выхода теней из спектакля «Баядерка». В спектакле М. Бежар, используя этот режиссёрский приём, представляет выход танцовщиц, передающих образ представительниц потустороннего мира. Они под мерный звук хлопков длинной вереницей проходят сквозь ряды участников военной толпы. «Шаг, пауза и хлопок над головой, все в один такт, все бесстрастно, в молчании грозном и нарастающем с каждым тактом, – описывает В. Гаевский эту сцену. – Хлопки в ладоши, сопровождающие соло испанских танцовщиков и танцовщиц, здесь

выделены, усилены, вознесены, стали эмблемой трагедии и трагическим образом испанского танца [43]. Следует отметить, что этот режиссёрский приём выхода теней из «Баядерки», применённый М. Бежаром в 1986 году, как уже ранее говорилось, в начале XX столетия прозвучал в редакции А. Горского.

Как видим, используемые М. Бежаром национальные образы и мотивы, послужившие средством обогащения пластического содержания танцевальной речи, иллюстрируют включенность балета в контекст философско-эстетических поисков. Приведённые примеры режиссёрских приёмов – наглядное доказательство того, что «интерпретация, как форма сосуществования человека и текста, сам факт существования которой задаёт культурно-историческое единство эпохи» [94, с. 95]. И на примере названных спектаклей мы видим, что интерпретация может рассматриваться как текст. И этот текст в творчестве М. Бежара рассказывает об авторском видении философско-концептуальной тематики и проблематики, о коммуникативной связи и диалоге с европейским обществом, о правдивости теории О. Шпенглера.

Как видим, в результате основ познавательного опыта художника «интерпретация» в искусстве танца может рассматриваться как превращенная форма культурной реальности, как авторская художественная рефлексия, отображающая в представленном образе индивидуальную систему представлений о времени, пространстве, о физическом и метафизическом устройстве мира. Если «интерпретацию» рассматривать как авторскую рефлексия, то хотелось бы уточнить, что она есть «высказанная рефлексия», текст, «адресованный другим или другому содержательно обогащенный эксплицитной вербализацией» [165, с. 19].

И пример этому – приведённые спектакли М. Бежара, адресованные другим текст и сообщение, где есть повествование о сохранении национальной идентичности. И эта коммуникативная функция порождает возможности рассматривания интерпретации, как объекта коммуникации с позиции культурологического, культурно-семиотического подхода, в рамках которого она изучается, как целостное материально-духовное явление культуры, обладающее общественно-культурной значимостью. И если в этом случае сослаться на определение Н.Г. Салминой «визуальный текст – это текст культуры, неизменными условиями прочтения которого является его фактура («зримое очами») и зрительное восприятие как один из наиболее доступных и быстрых способов рефлексивного отношения к действительности; он представляет собой воплощение кода культуры в знаково-образной целостности, воспринимаемой субъектом на идейно-смысловом и содержательном уровнях, обусловленной контекстуальными связями» [166, с.12]. Более того, «визуальный текст (проявление в содержании текста ценностей и смыслов на уровне визуального восприятия) – рассматривается как подсистема текста культуры» [166, с.18]. Это говорит о том, что интерпретация, выражая картину мира художника, предоставляет возможность раскрыть текст культуры современного хореографа общества.

В этом аспекте мы вновь обратимся к примеру спектакля «Весна священная» в постановке В. Нижинского. Изучая материалы, мы обнаружили

интересные факты, представленные в статье М. Ходсон, в которой она рассказывает о своей встрече в Лондоне с Мари Рамбер, помощницей Нижинского по ритмике. По словам М. Рамбер, основу всей хореографии составляла поза, при которой «тело как бы завернуто вовнутрь и согнуто. Вопрошающая поза. Кисти рук, собранные в кулак... Понимаете, Нижинский как бы сцепил руку с ногой, сделав основную позу безумно трудной» [167, с.153]. Такой «завернутый» хореографический образ (см. рис. 1 Приложение Б) передаёт выражение внутренней зажатости, волнительное предвоенное состояние народа.

Также известно, что помимо движений с «ногой-мотыгой», сложность для танцовщиков классического танца представляли прыжки из стороны в сторону с подогнутыми, завернутыми ногами и руками. М. Ходсон, наблюдая за движениями М. Рамбер, делает вывод о проявлении энергетической составляющей хореографии, «поза концентрировала энергию земли, в буквальном смысле слова черпала силу из нижнего центра тяжести» (нижней чакры) [167, с.153].

Учитывая последнее, на наш взгляд, режиссёрский приём интерпретации хореографического текста, поз, при которой «тело как бы завернуто вовнутрь и согнуто...» [167, с.153], был средством передачи физической и психической энергии. Рассматривая на это с позиции сегодняшнего дня, можно обнаружить наличие предопределяющего явления, визуального текста, заключенного в хореографии В. Нижинского. Такая концентрация энергии, показанная на нижней чакре в последующем проявится в направлении современного танца модерн Марты Грэм (см. рис. 2 Приложение Б), в технике, которой действиями «contraction» «release» (сжатием и расслаблением) выражались метаморфозы женской психофизики, выкладки психоанализа, касающиеся подсознания человека, тайной жизни его влечений и желаний, управляющих его поведением, комплексов и фобий. Более того, визуальный текст, представивший появление модерн танца, читаем в параллельных позициях ног, ранее выраженных в «Послеполуденном отдыхе фавна», поставленном также В. Нижинским. Вместе с тем, рассматривая пример «Весны священной», в котором читается проявление течения модерн, отметим, что в нём имеется определение и постмодерна.

Выражение византийской мозаики, древнерусской иконописи, «...выразительный иконописный полунаклон головы танцовщиц, создающий образ жертвенности, покорности, а также положение головы, подпертой кулачками, напоминающее изображения ангелов и херувимов» [19, с. 11] (см. рис. 3 Приложение Б) ранее были использованы в «Свадебке» Б. Нижинской, чуть позже они находят претворение и в «Весне священной». Внедрение таких поз, отражающих религиозные характеры – одна из характерных черт постмодернизма, ибо «постмодернизм есть мировоззрение *fin de siècle*, то есть тип чувствования, умозрения или позиция игрового перебирания культурных вариантов предыдущих эпох, размывание границ, рамок между видами, рядами, формами культурной деятельности, когда в эклектические соединения вступают не лирика и эпос, не позиция и живопись, а наука, искусство, философия и религия» [168, с. 20].

Как видим, ясно представляемый визуальный текст примерами хореографической лексики в балетных спектаклях, словно зеркало, раскрывает тенденции будущего, новую эру в балетной лексике.

Если говорить о невизуальном тексте, то мы не видим его, он не представляется в буквальном виде, он как бы кроется за интерпретацией. Незримый текст понимается по прошествии времени. За примером мы обратимся к утверждению Ю.А. Монастыршиной, отметившей знаковость «Весны священной», заключающейся в том, что воплощённая в балете жертва во имя возрождения природы оказалось предопределяющей: «величайшую жертву человечеству предстояло принести всего лишь год спустя: на Европу надвигалась мировая война <...>» [169].

В контексте данного утверждения позволим себе выразить предположение, что сюжет спектакля, в котором имеется обращение к языческому ритуалу, заканчивается самопожертвованием Избранницы и повествует о конце существования России, как империи. Ибо, как бы это не звучало абсурдно, «империя», так же, как слово «Избранница» женского рода. В то же время, заложенный в основу сюжета самого балета языческий ритуал, символизирующий пробуждение весны, рассматривается нами, как повествование о новом возрождающемся самосознании, о новом становлении государства. Исходя из этого, мы видим, что в контексте интерпретации хореографического произведения, возможно наблюдать ход развития и политической области, развитие нации, его национальной культуры и становление государственности.

Мы видим, что вышеназванные спектакли – есть сложное устройство, хранящие многообразные коды ..., они «как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [92], доказывают, что выражение интерпретации в работе режиссёра-хореографа есть следствие взаимодействия профессионального сознания и бытия художника. Интерпретация, воплощаемая средствами материала и композиции, методами и приёмами его создания, в целом представляет саморефлексию художника о мире и позволяет распознать в нём осмысление им бытия. Эта индивидуальная концептуальная система художника, передаёт познавательное отношение между человеком и миром, характеризуемое как «общение, имеющее онтологическо-мировоззренческий смысл» [170].

Всё это говорит о том, что «интерпретация» в работе режиссёра-хореографа есть проявление авторского художественного видения, которое выражает картину мира самого балетмейстера, где раскрывается текст культуры современного хореографа общества, преемственность традиций и наличие новаторских подходов. Более наглядное представление сути интерпретации в работе режиссёра-хореографа приведено в схеме № 2.

Как показало исследование, в контексте развития новых тенденций в период жизни художника формирование определённого видения и выражение его через обращение к образам национальной хореографии, были выражением значимых явлений, феноменов в истории развития человечества.

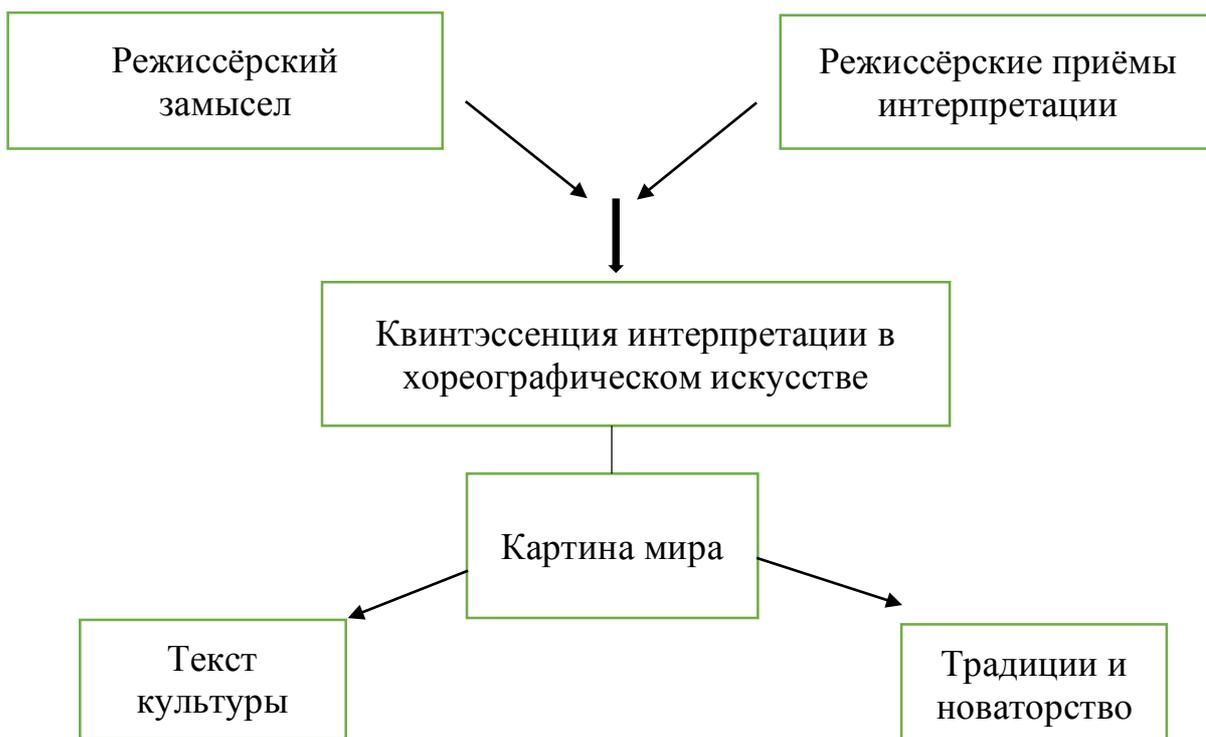


Рисунок 2. Квинтэссенция интерпретации в хореографическом искусстве.

Образы национальной хореографии в примерах мирового хореографического искусства явились неким индикатором выражения вектора развития национальной культуры, образа мышления человечества, развития политических событий, ряда важных предстоящих явлений в мире. Это имело силу проявления и в отечественном искусстве национальной хореографии.

В этом отношении взаимодействие профессионального сознания и бытия художника представляют возможность раскрыть картину развития национального искусства. То есть, соотношение двух граней, методологии режиссёрского видения национального и контекста интерпретации, определяемой как авторское художественное видение, и, отражающей картину мира балетмейстера, вместе представляют возможность внедрения в научный оборот термина «режиссёрская интерпретация национального танца» как творческое видение идеи национального, преломлённого средствами и способами современного хореографического искусства. Под словом «творческое» подразумевается наличие человеческого фактора, основных установок познавательной, оценивающей, созидательной, семиотической деятельности, слагающих картину мира художника.

Вместе с тем в силу развития и влияния современных тенденций на искусство национальной хореографии важным представляется, на сколько в произведении сообщается выражение идеи национального. Обращаясь к методологии режиссёрского видения национального, где предполагается проявление наибольшего соответствия контекстуальному (смысловому) и интонационному (пластическому) выражению, эстетической и этической составляющей, а также представление картин традиционной культуры мы

можем выявить уровень выражения идеи национального. Чем выраженнее идея национального в режиссёрских приёмах, тем целостнее будет национальный образ и тем выше его уровень в вертикальном понимании.

Обозначая данную гипотезу «идеей национального в вертикальном понимании», мы опирались на теорию С. Эйзенштейна [171] о вертикали в кино¹. Суть данной теории заключается в создании единого целого образа при помощи дополняемых эффектов, повышающих уровень донесения сообщения до зрителя об образе. Это применимо и в области хореографии.

Таким образом, в исследовании, путём применения методологии режиссёрского видения национальной хореографии, раскрывая картину мира балетмейстера, можно сформировать общее представление вектора развития национального танцевального искусства.

Выводы по первому разделу.

- Изучение ряда теоретических трудов в области исследования хореографического искусства дало возможность раскрыть понятийные составляющие «режиссуры хореографического искусства». Само понятие «режиссура хореографического искусства», заключается в создании целостного художественного образа путём сложения соответствующих режиссёрскому замыслу изобразительных выразительных движений человеческого тела, музыкального содержания, композиционного построения, светового оформления, костюма и эмоционального состояния – всё это, также представляется спектрами выражения национального.

- В раскрытии методологии режиссёрского видения национального в хореографическом произведении посредством метода структурного анализа, были выделены четыре группы режиссёрских приёмов интерпретации национального танца: спектр хореографического текста, спектр музыкальной составляющей, спектр композиционного построения, спектр сценического образа. Изучение ряда теоретических трудов позволило определить слагаемые критерии идеи национального, состоящей из аспектов контекстуального (смыслового) и интонационного (пластического) выражения, проявления аспектов эстетических и этических устоев, а также аспекта картин традиционной культуры.

- Определена квинтэссенция термина «интерпретация» в работе режиссёра-хореографа, раскрывающаяся как авторское художественное видение, отражающее картину мира балетмейстера, где выражается текст культуры современного хореографу общества, проявление преемственности традиций и наличие новаторских подходов. Совокупность методологии режиссёрского видения национального и определение сути «интерпретация» в

¹ Теория «Вертикальный монтаж» заключается в создании целого явления, при котором «...единичное входит в сознание и чувства через целое и целое – через образ» [171]. Здесь предполагается пластическое соответствие изобразительного ряда движению музыки и наоборот. Т.е. ход этого явления предполагает донесение до зрителя смысла происходящего действия через экран путём дополняющих и усиливающих друг друга зрительных и звуковых образов.

работе режиссёра-хореографа в целом, представили возможность ввести в научный оборот термин «режиссёрская интерпретация национального танца», как творческое видение идеи национального, преломлённого способами и средствами современного хореографического искусства.

- На основе теории вертикали С. Эйзенштейна, разработанной для киноискусства, где при создании целого явления «...единичное входит в сознание и чувства через целое и целое через образ» [171], представлена гипотеза по определению уровня выражения идеи национального в хореографическом произведении в вертикальном понимании.

2. РЕЖИССЁРСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАЗАХСКОГО ТАНЦА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА (1980 – 2017 г.)

2.1 Интерпретации казахского танца в творчестве режиссёров-хореографов конца XX века

В данном подразделе обращения автора направлены на исследование и анализ хода развития режиссёрской интерпретации казахского танца в отечественном хореографическом искусстве последней четверти XX века.

Предпринятое исследование режиссёрской интерпретации казахского танца, как в национальных балетных спектаклях, так и в сценических танцах направлено на представление и раскрытие визуального следа творчества режиссёров-хореографов, посвятивших немало трудов развитию искусства национальной хореографии. Важность и ценность данного исследования в последующем времени предполагает возможности определения уровня развития национальной хореографии в аспекте преемственности поколения, позволит выявить определённые аксиологические ориентиры в области перспективного развития национальной хореографии в контексте современных художественных процессов.

Летопись первых опытов осуществления режиссёрской интерпретации казахского танца в формате национального балетного спектакля начинается с постановки Л. Жукова «Қалқаман Мамыр» на музыку В. Великанова, созданной в 1938 году, далее последовала постановка А. Чекрыгина «Весна» на музыку И. Надирова, в 1950 году М. Моисеев ставит «Камбар и Назым» на музыку В. Великанова, в 1959 году плеядой режиссёров-хореографов Д.Т. Абировым, Ю. Ковалевым, Р. Захаровым представляется балет «Дорогой дружбы» на музыку Н. Тлендиева, Л. Степанова, Е. Манаева, в 1963 году осуществляется постановка Д.Т. Абировым балета «Акканат». Б.Г. Аюханов в 1967 году ставит балет «Кыз Жибек» на музыку Е.Брусиловского. В 1985 году данный спектакль получает вторую редакцию под названием «Песня о Кыз Жибек». В 2006 году балетмейстер делает новую версию балета под названием «Гакку – клич лебедя» на музыку А. Исаковой, а в 2013 году данный спектакль получает очередную версию под названием «Кыз жибек и Бекежан». 1971 год знаменуется постановкой Д.Т. Абирова «Қозы Корпеш-Баян Сулу» на музыку Е. Брусиловского, в 1975 году легенда об «Аксак кулане» получает сценическое претворение балетмейстером М.Ж. Тлеубаевым на музыку А. Серкебаева, в 1978 году Ж. Байдаралин представит отечественному зрителю спектакль «Алия» на музыку М. Сагатова, 1981 год знаменуется спектаклем «Фрески» З.М. Райбаева на музыку Т. Мынбаева, и наконец, венчает двадцатое столетие постановка 1990 года Г. Алексидзе «Карагоз» на музыку Г. Жубановой.

В активе научно-исследовательских работ вышеупомянутые хореографические произведения освещены с различных ракурсов в трудах учёных: Л.П. Сарыновой [2], С.А. Кузембаевой [3], Г.Т. Жумасеитовой [172], [10] А.Б. Шанкибаевой [173], Т.О. Изим [7], А.А. Садыковой [174], [175], в коллективной монографии «История хореографии Казахстана» авторов Т.А.

Кишкашбаева, Г.Т. Жумасеитовой, А.Б. Шанкибаевой, Ф.Б. Мусиной [176], в монографии Л. Жуйковой и Д. Есентаевой [12], в ряде научных работ Д. Уразымбетова [13], [14]. Но вместе с тем, хотелось бы отметить, что в данных трудах авторами не раскрываются исследовательские аспекты, рассматривающиеся в нашей работе.

Хронология развития режиссуры национального танца, начавшаяся с 30-х годов прошлого столетия, представляет весьма весомый опыт для определения картины развития казахской хореографии.

Обращение к научным работам отечественных учёных выявило ряд недостатков в режиссёрских интерпретациях, таких как «замена традиционного танца средствами пантомимы, зачастую увлекавшие зрителя острыми моментами и живой выразительностью талантливых актёров» [2, с. 64], «незнание национальной специфики казахского танца и пантомимность» [172, с. 104], «привычные склонения балетмейстеров к штамповке в выражении национального характера, без сомнения ослаблявшие значение традиционной танцевальной культуры и ведущие к его выхолащиванию» [173, с. 104].

В характеризуемой тематике, очевидно, что в силу неимения специальной траектории исследования и изучения казахского танца, выражение этнографической составляющей, элементов традиционной культуры (традиций, обычаев, обрядов, воспитания) не было главным институтом в создании национального балетного спектакля. Но всё же следует отметить, что переменные успехи, попытки в создании национального полотна зачастую связанные с недостаточным постижением специфики национальной пластики и его аутентичного представления, всё же вели к поискам создания и выражения его достоверных образов.

К тому же, казахское балетное искусство, получившее своё развитие на базе опыта русского и советского балета, в первой половине XX столетия ещё было на стадии формирования. И весьма понятно, что режиссёрская интерпретация национального танца балетмейстеров слагалась согласно довлеющей во всем политико-партийной идеологии советского времени.

Ярким примером тому может служить и спектакль «Джунгарские ворота», первая постановка которого состоялась в 1956 году балетмейстерами Ю. Ковалевым и Д. Абировым. Из-за ряда серьезных пробелов в преддверии Декады казахского искусства и культуры 1958 года спектакль подвергся новой редакции активным усилием целой постановочной группы: композиторов Л. Степанова, Н. Тлендиева, Е. Манаева, балетмейстеров Ю. Ковалева, Р. Захарова, Д. Абирова, консультанта китайских танцев Ван Си-сяна, художника Г. Исмаиловой и переименовывается «Дорогой дружбы».

По данной версии Л.П. Сарыновой отмечено, что «недостатки драматургии сохранились и в этой редакции. Лишь первая картина пролога и эпилога происходила на казахской земле, среди казахского народа. Большая часть по времени развивалась за рубежом, в Китае. Именно эта часть и оказалась уязвимой с точки зрения содержания и драматического решения. Варьируя приключенческую и мелодраматическую стороны событий, схожих с событиями

«Красного цветка» (и отчасти «Пламени Парижа»))» [2, с. 95], как видим, и эта версия балета оказалась не столь успешной.

Обращения к данному спектаклю с другой точки зрения показало, что, по словам Л.П. Сарыновой, в сценарии первой версии спектакля затрагивались темы дружбы, любви, верности и борьбы за свободу. Напомним, что первое название балета звучало как «Джунгарские ворота». Сама местность Джунгарские ворота, согласно историческим данным, является свидетелем важнейших событий жизни и истории казахского народа. Через эти ворота издревле проходил Великий Шёлковый путь, им пользовались вражеские войска Чингисхана в XIII веке в целях вторжения в Среднюю Азию, эти края тесно связаны с опустошительными вторжениями джунгар в 1723-1727 годы, обозначенные в истории как «Актабан шубырынды» (годы «Великого бедствия»), которые впоследствии завершились величайшей исторической победой казахов, а в годы коллективизации (1925-1933гг.) эти горы в поисках новой мирной жизни пересекали многие жители казахской степи.

Согласно этому, мы полагаем, что балетмейстером Д.Т. Абировым и Ю. Ковалевым в создании этого спектакля двигало желание дать отсылку на величайшие события жизни казахского народа. Само название таит в себе иносказательную мысль о возрождении в памяти народа истории родного края, нацеленную на рост национального самосознания. В связи с этим, хотелось бы отметить, что во второй редакции, названной «Дорогой дружбы» сообщаются основные ценности советского общества: дружба, братство и единство народов, явившиеся приоритетными идеями и агитационно-пропагандистскими требованиями советской власти.

Как видим, идея выражения национального в творчестве балетмейстеров Д.Т. Абирова и Ю. Ковалева, заключенная в самом названии, раскрывает ценностные ориентиры возрождения национального самосознания. Если в целом говорить о понятии «национальное самосознание», то её популяризация приходится на 60-е годы, впоследствии оно стало появляться в научных этнографических, философских трудах. И это является некоторым подтверждением нашим предположениям о заключающем в себе скрытом смысле названия.

Гораздо весомые изменения картины в режиссуре хореографического искусства страны наблюдаются в 70-е годы, которые характеризовались тенденцией обращения к известным народным преданиям, легендам, поэмам. 1971 год знаменуется появлением сценической интерпретации эпической поэмы «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» в постановке Д.Т. Абирова на музыку Е. Брусиловского. Спустя 4 года, в 1975 году, легенда об «Аксак кулане» станет темой одноименного национального спектакля в постановке М.Ж. Тлеубаева, музыку к которому написал А. Серкебаев (см. Приложение Б).

В сравнении с предыдущими опытами поиски и стремления балетмейстеров в создании достоверных образов национального балетного спектакля в этот период времени складывались наилучшим образом.

Обращаясь к режиссёрской интерпретации национальной хореографии М. Тлеубаева в спектакле «Аксак кулан», отечественные учёные отметили, что

«здесь не встретишь механического соединения балетной классики с народным танцем, не увидишь тривиального национального орнамента рук, сообщающих танцу определённый колорит. Не колорит, а образ содержат танцы в «Аксак кулане» А. Серкебаева в постановке М. Тлеубаева» [10, с. 19].

Так, отражением этого может явиться танец беркута. Его «танец передаёт и метафору полёта, и ощущение надвигающихся кровавых событий» [10, с. 17]. Он есть «символ степи, свободного гордого полёта и в то же время беспощадный хищник» [177]. Всё это ясно передалось в хореографическом тексте, построенном на синтезе классического и национального танцев. Часто встречающиеся вторые широкие позиции в ногах, различные позы и амплитудные прыжки классического танца в сочетании с движениями рук «шынтақ толқын» (локтевые волны), со специфическими положениями рук «қомдану» (взмахи перед полётом), «құс мұрын» (клюв) явились воплощением силы, независимости и свободолюбия степной птицы.

Ещё одной из таких картин представляется сцена куланов, которых балетмейстер поставил на пуанты, где «быстрый перебор ног перекликается с цокотом копыт быстроногих куланов» [10, с. 18]. Образ завоевателей балетмейстер выражает хореографией, характеризующей проползающими и пресмыкающимися движениями. Данное видение балетмейстера полностью олицетворяет образы добра и зла, представляемые в казахской мифологии и сказках.

Согласно имеющемуся частичному видеоматериалу по балету «Аксак кулан», мы можем сказать, что верность определённым художественным принципам классического танца в режиссёрских приёмах хореографического формообразования балетмейстера М. Тлеубаева занимали главенствующее начало. Подтверждение этому мы находим в сохранённом видео с адажио Баршагуль и Кербуги, в исполнении самого мастера М. Тлеубаева и М. Кадыровой, где проявлено частое использование композиционных решений, присущих классическим адажио.

Характерные обращения мастера М. Тлеубаева в своём творчестве к режиссёрским приёмам передачи художественного содержания произведения переносным значением представлены и в дуэте поэта Кербуги и его музы Баршагуль. Данная дуэтная сцена, полно выражает воспевание красоты своего родного края. Хореографический текст, передаваясь поэтическим языком классического танца, был наполнен эстетикой светлых чувств, прославляющих бескрайние широты степи. Это читается в момент совместного исполнения кюйши Кербуги и музы Баршагуль движений *port de bras*, сидя на одном колене. Поочередно раскрывающиеся руки героев по второй позиции передают обращение к степным широтам родного края, в переводах рук через третью позицию читается восхваление Солнца, озаряющего своим светом всю окружающую действительность, чистая речная горная вода, набранная ладонями главных героев, выражает чувство единства с природой. Этот момент в адажио, построенный в одноплановом рисунке фас, отчётливо передаёт обращение к природе, просторам родного края, пленение её красотой, её поэтизацию. Сцена, выражающая гармоническое чувство единства человека с природой, раскрывает

присущее кочевому народу эстетическое отношение к окружающей действительности.

Возвращаясь вновь к часто применяемым М. Тлеубаевым режиссёрским приёмам передачи художественного содержания произведения переносным значением, обратимся к утверждению Г.Т. Жумасеитовой, где говорится о наличии в балете «Аксак кулан» двух пластов: «один-повествовательный, событийный, другой – обобщенно-иносказательный», «вводя эту вторую линию, хореограф достигает не только чисто театральных зрелищных эффектов, но и подчеркивает обобщенно-поэтический характер действия» [10, с. 19].

Отмечая второе, хотелось бы заметить, что обращение и применение балетмейстером М. Тлеубаевым в работе инструментов иносказательного характера, является особо присущим этикету традиционной культуры казахского народа. Вся культурная традиция выстраивания отношений, воспитания в казахском народе имеет иносказательную мысль. Об этом гласит и народная мудрость «Ымды түсінбеген дымды түсінбейді» (Кто не понимает намека, тот не понимает ничего). О присущей кочевому народу любви к иносказательности подробно написано и в книге «Қасиет» Е. Турсунова [82]. Со слов С.Ш. Аязбековой «у казахов, как и у многих других восточных народов, не принято многие вещи высказывать однозначно, словесно, в прямолинейной форме. Поэтому иносказательность становится чуть ли не главной характеристикой традиционного мышления казахов» [178]. Отражением этого национального свойства, как раз, явились, часто встречающиеся и применяемые мастером М. Тлеубаевым в своей режиссёрской интерпретации приёмы «метафора», «аллегория», «литота», «гибербола», «персонификация». В целом, следует отметить, что иносказательное свойство, как оказалось, присущее балетмейстерам Д.Т. Абирову, М. Тлеубаеву, является подтверждением выражения национального качества.

Несмотря на хронологический диапазон, заявленный в названии темы диссертации в целях анализа общей направленности режиссёрских интерпретаций национальной хореографии, мы не могли обойти предшествующий опыт создания национальных полотен и приступить сразу к анализу произведений, созданных в 80-х годах.

Итоги вышепредставленного исследования, отмеченные высокими стремлениями выражения идеи национального в хореографических произведениях второй половины XX столетия, представляют их как платформу, как трамплин, предвещающий рост развития традиционного танцевального искусства в последней четверти века.

Начало восьмидесятых (1981 год) знаменуется новаторским спектаклем «Фрески» на музыку Т. Мынбаева, в постановке З.М. Райбаева. Следует отметить, что до момента создания «Фресок» хронологический диапазон тематики национальных балетных спектаклей отталкивается от периода становления Казахского ханства.

З.М. Райбаев же обращается к ещё более раннему периоду этногенеза казахского народа. Согласно истории, исчисляемой с периода бронзового и железного века, на территории современного Казахстана обитали племена

тюркского этноса - саки, уйсунь, кангюйи, гунны, культурное наследие которых является частью базовой культуры наследия народа, имеющей непосредственное влияние на танцевальную лексику казахского танца.

Создание национального спектакля претворялось режиссёрскими приёмами стилизации, где представляется яркое достижение синтеза классического и национального танцев. При этом национальная пластика рук, в синтезе с пальцевой техникой раскрывает действия в содержательном значении. Проявление этого наблюдается уже в первой фреске, в картине «Каменные бабы». Танец в исполнении жриц в храме богини Ишторе, увенчанный различными позировками на пальцах с повернутыми ладонями вверх, с разновидностями положения рук «сыйлык» (преподношение), словно ожившие фигуры древних людей из петроглифического наследия Казахстана, выражают поклонение и преподношение даров Солнцу. Режиссёрские приёмы композиционного построения, местами выраженные в форме круга, олицетворяя форму Солнца, сообщают содержание данной картины.

Режиссёрское видение балетмейстера З. Райбаева, перенесения архаической эпохи в позднейшую культуру при помощи приёма стилизации, выраженной намёками на пластику современного танца, дуэтных поддержек сродни акробатическим, графичных поз классического танца и аутентичной национальной хореографии, явились выражением новаторской составляющей в практике отечественной режиссуры национального танца прошлого столетия. Такие современные пластические находки, танцевальные связки, определённые позировки, отражая преемственность поколений, цитируются сегодня нашими современниками в их произведениях. Это один из поводов, дающий нам право утверждать, что такая режиссёрская интерпретация вполне актуальна и в нашей современности, например в творчестве А. Садыковой.

Продолжая рассматривать хореографический текст «Фресок», следует отметить, что учёной Г.Т. Жумасеитовой обозначено 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 всё равно определено. Она ощутима в слиянии музыки и хореографии, в полифоническом звучании цвета и света, в условности и пространственном решении спектакля» [10].

Соглашаясь с тем, что движения казахского танца гармонично слились с новым пластическим языком, всё же хотим отметить, что как таковой трансформации танцевальной лексики в балете «Фрески» не наблюдается. В этом отношении интерпретация «национального» в видении балетмейстера З.М. Райбаева выражена в аутентичной традиционной лексике и в грамотном его воплощении в режиссёрском приёме стилизации. Совершенно отличительная от стилистики Д.Т. Абирова, которой присуща колоритная манера передачи национального характера, хореография З.М. Райбаева представляет воплощение национального в мастерски достигнутом гармоничном синтезе с классическим танцем. Этот синтез можно ярко проследить в пластике рук с повернутыми ладонями вверх «сыйлык» (преподношение) в сопровождении различных

классических поз, в наличии движений рук «жалын» в переплетении различной пальцевой техники в первой фреске «Каменные бабы». В четвертой фреске «Дикая охота» демонстрируется танец воинов, который состоит из движений «төменгі секіртпе» (нижний скач), разновидности скачек («шабыс»), прыжков «кыпшак» (кипчак), второй широкой позиции в ногах, переходящей в «секеңдеу» (подскоки с ногой в позе attitude), резких переводов рук из стороны в сторону в положении «кос кол» (параллельные руки). Все они представлены в органичном синтезе с классическими па. Хореография жриц в данной картине, также выраженная режиссёрским приёмом стилизации, отчётливо демонстрирует достижение балетмейстером синтеза танцевальной лексики классического и национального танцев. Переводы рук через положение «өрнек» (орнамент), в последующем переходящие в движение «кол сілтеу» (встряхивание), «айналма» (вращение кистей), «бұлак» (родник) представлены в сопровождении различной палитры пальцевой техники. В данном хореографическом тексте смысловое значение движений, передающих грани эстетического художественного освоения мира кочевниками, ярко выражено в соответствии с контекстуальным проявлением. Сочетаемость, слаженность языка национального и классического в интонационном проявлении представляют целостную пластическую форму.

Говоря о музыкальной составляющей данного спектакля, где проявлены «свободное обращение с фольклорной тематикой, заключающееся в обобщенном использовании лишь некоторых типических черт «народной музыкальной речи» [3, с. 99], хотим отметить выражение оригинально осмысленного понимания композитором традиционного и современного. Национальное выражение в музыкальном материале представляется через поиски и свободное проявление черт композиторского стиля Т. Мынбаева, смело расширившего горизонты национального и интернационального.

О достижении в режиссёрской интерпретации З.М. Райбаева музыкально-хореографической целостности свидетельствует утверждение мастера большого балета К. Сергеева, в котором говорится, что «Из музыки вытекает пластическое решение спектакля, <...>. Музыка подсказывает танцевальную образность, оригинальные приёмы фиксации поз, фигур, отдельных групп в форме фресок. Их переключки, сочетание со скульптурной лепкой фресок и живописью панно, спускающихся с колосников, делает спектакль удивительно целостным» [179].

Сценическое образное воплощение жанра национального балета, отсылающего к истокам культуры, а именно к образу амазонок, в режиссёрских приёмах интерпретации З.М. Райбаева выразилось не в традиционных казахских костюмах, а в трико и купальниках.

Следует заметить, что ранее, в 1961 году, первым к такому представлению народного жанра в хореографическом искусстве обращается Ю.Н. Григорович в постановке своего знаменитого спектакля «Легенда о любви» по мотивам драмы Назыма Хикмета на музыку азербайджанского композитора Арифа Меликова. Восточный колорит, выраженный в спектакле Ю.Н. Григоровича в движениях рук, положениях корпуса танцовщиков, одетых в обтягивающие комбинезоны, был яркой находкой, призванной графически подчеркнуть восточную пластику. Такой режиссёрский приём представления национального сценического образа,

в своё время, был предметом критики В.В. Ванслова и балетмейстера Р. Захарова против проявления излишнего эротизма. Если обратиться к истории нашего отечественного балетного искусства, то первое проявление облегающего одеяния в виде трико и купальников в национальном балете выражается в спектакле «Аксак кулан» М. Тлеубаева, поставленном в 1975 году. Здесь только кордебалет, олицетворяющий куланов, предстаёт в таком сценическом образе. Если говорить о «Фресках», то З. Райбаев решает выразить свой спектакль полностью в облегающем одеянии.

В спектакле М. Тлеубаева этот облегающий костюм имел правду существования. Танцовщицы в этом сценическом костюме создавали образ куланов, что абсолютно подтверждает его уместность. В спектакле же З.М. Райбаева разворачивается сюжет о сакском времени, о периоде, где существовали амазонки. И если обратиться к источникам, отражающим тот период, то амазонки изображались, как обнажённые вооружённые всадницы. Соответственно, балетмейстер, сохраняя историческую правду, не мог одеть исполнительниц в традиционную казахскую одежду, ибо костюм танцовщиц способствовал созданию образа гордых амазонок.

В этом отношении отмеченное отечественными учёными во «Фресках» «трико и купальники телесного цвета при приглушённом свете создающие иллюзию обнаженного тела, выделяя на жрицах лишь украшения на грудях» [172, с. 25], также повествуют о довольно-таки смелом решении балетмейстера З. Райбаева. Совершенно иной, отличительный от предыдущих опытов сценический образ, находит своё логическое воплощение, отталкиваясь от специфики жанра классического балета. Этически выраженный национальный образ в обтягиваемом одеянии, прикрываемый легкой юбочкой в оригинальном сочетании с национальным головным убором, согласно тематической составляющей балета и его специфике, полностью оправдывает видение балетмейстера З.М. Райбаева.

Продолжая размышления о сценическом образе спектакля «Фрески», хотелось бы отметить удивительные совпадения в датах, связывающие этот спектакль с другими эталонными примерами мирового балета. Первое нами замечено именно в аспекте рассматриваемого режиссёрского приёма интерпретации национального, в воплощении его сценического образа. С момента премьеры балета «Легенда о любви» 1961 года очередное представление народного материала в обтягивающем костюме вновь выражается в 1981 году, спустя 20 лет, в спектакле «Фрески». Это, по нашему мнению, связано с поисками новаторских решений в создании национального спектакля.

Наравне со сценическим образом, хотелось бы отметить, что созданию целостности выражения идеи национального в спектакле, во многом способствовала и сценография народного художника КазССР Евгения Сидоркина, которая со слов К. Сергеева, «как бы задаёт хореографу рисунок и пластическую тему каждой фрески, которая находит своё 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» [179]. Соглашаясь с

мнением К. Сергеева, хотелось бы отметить, что декорации Е. Сидоркина действительно придавали спектаклю особую яркую атмосферность и достоверность характера, ибо определяющее звено для всех его художественных композиций заключалось в общем замысле художника — в стремлении передать национальный дух, проявление которого имеется во всей его сценографии. Декорации спектакля, где представлены набеги и охота, выражали накал кульминационных действий, демонстрировали самые острые и напряженные моменты, и согласно мнению отечественных искусствоведов, считается тем ключом, который изначально привлекал художника Е. Сидоркина в иллюстрации народных соревнований. Это в едином тандеме с хореографией, музыкой явилось ярким проявлением национального выражения.

Как видим, в режиссёрской интерпретации национального спектакля «Фрески» выражение идеи национального в вертикальном понимании находит своё воплощение в сюжете спектакля, в контекстуальном и интонационном выражении хореографического текста, в музыкальном материале, в сценах представления национальной игры «Кокпар», в смелом и логичном сценическом образе, а также в самобытной сценографии Е. Сидоркина.

О новаторском свойстве спектакля «Фрески» было отмечено многими отечественными учёными страны. Наравне с этим, как оказалось ещё имеется немалое количество нераскрытых удивительных тайн, связанных с этим балетом, более подробное повествование о которых представлено ниже в работе.

Обращаясь к музыкальному материалу «Фресок» Т. Мынбаева и, отмечая схожесть с «Весной священной» И. Стравинского (1913), «Скифской сюитой» С. Прокофьева (1915), следует заметить, что последние сочинения по времени написания и радикализма стилевых установок явно соприкасались с новейшими течениями искусства, где основой содержания служил языческий миф. Этому духу общей близости к мифологизму последовал и Т. Мынбаев. Следовательно, вероятность обращения З.М. Райбаева на стилевом уровне к древним пластам истории была очевидной. Подтверждение этому представлено в интервью З.М. Райбаева, данном А. Садыковой [175].

Стилевое разграничение выше представленных композиций нашей современности, отражающих интерес со стороны молодого поколения, находит воплощение в ряде проводимых музыкальных фестивалей. Репертуарная политика музыкального фестиваля, прошедшего в феврале 2018 года составила «Весну священную» И.Ф. Стравинского, «Скифскую сюиту» С.С. Прокофьева, а также «Фрески» Т. Мынбаева. По словам дирижера симфонического оркестра Государственной академической филармонии Берика Батырхана, данные произведения объединяют схожие композиторские почерки, музыкальный язык.

Однако, схожесть данных произведений («Весна священная», «Фрески») заключается не только в музыкальном выражении. Изученные автором данной диссертации научно-исследовательские труды отечественных исследователей, вызвали ряд вопросов, ставших причиной более детального разбора, глубокого анализа, вследствие чего были обнаружены схожие параллельные моменты, а также представлены ранее не раскрытые интересные факты о балете «Фрески».

Как известно, З.М. Райбаев в создании «Фресок», основываясь на поэме «Глиняная книга» О. Сулейменова, пишет своё либретто к этому балету. При просмотре видеоматериалов и перечитывании либретто с премьеры «Фресок» (см. Приложение Б), автором диссертации были найдены следующие связывающие параллели этих двух спектаклей. Учитывая тот факт, что «Весна священная», не имея определённого сюжета была названа самим И.Ф. Стравинским «картинами языческой Руси», то Т. Мынбаев и З.М. Райбаев, выражая историческую концепцию скифского мира в девяти картинах дают спектаклю название «Фрески», что буквально, в синонимичном значении и есть картины, однако, здесь они - картины сакского периода.

Соприкосновение параллелей «Весны священной» и «Фресок», схожесть произведений на стилевом уровне представлены следующими интересными фактами – наличием обращений балетмейстеров к далеким этническим корням, где в содержании «Весны священной» имеется претворение двух восточнославянских культов – Ярилы-Солнца и Матери-Земли, а во «Фресках» - культов тюркского мира - богини Солнца Ишторе и великого Тенгри. В обоих произведениях просвечиваются идеи избранничества и жертвоприношения. Появление Старейшего-Мудрейшего и сцены «действия старцев – человечьих праотцев» во Фресках созвучны шестой картине, где мудрейший Хор-Ахте и старейшины восьми уруков-родов собираются преступить законы предков, законы Великого Язу. Венчают оба произведения самопожертвование Избранницы в «Весне священной» и жрицы Шамхат во «Фресках».

Отмечая следующие совпадения, мы обратимся к удивительным совпадениям дат. Как было отмечено в предыдущем подразделе, в согласии с мнением Ю. Монастыршиной, нами был приведен ряд предположений, раскрывающих в спектакле «Весна священная» (1913) текст культуры, в котором присутствует предопределение наступления Первой мировой войны (1914), распада России, как империи и становление его как государства. Такие же размышления родились в ходе обнаружения ряда представленных ранее параллелей в контексте спектакля З.М. Райбаева «Фрески». Если рассматривать спектакль «Фрески», поставленный в 1981 году, то согласно его последней 9 картине, рассказывающей об избрании нового хана, рождаются предположения и мысли о предопределяющей силе данного спектакля, ибо спустя десять лет, в 1991 году, страна обретает Независимость (1991). Удивительным фактом случая или совпадения является обращение З.М. Райбаева именно к поэме О. Сулейменова «Глиняная книга», в которой повествуется о племенных союзах саков. Ведь именно у саков, согласно истории, наблюдаются первые проявления государственности. Эти факты, обнаруженные нами с позиции нашей современности, дают нам право обозначить спектакль «Фрески» композитора Т. Мынбаева и балетмейстера З.М. Райбаева, как явление, выражающее собой определённый текст культуры. Более детальное знакомство с параллелями спектаклей «Весна священная» и «Фрески» представлено автором диссертации в таблице № 1 (см. Приложение Б).

Проводя параллели между данными спектаклями, несущими экспериментальную, новаторскую интерпретацию народного материала, мы

видим, что парадоксальным является характерная для обеих постановок содержательная основа, заключённая в ритуальном действии. Если в основе «Весны священной» лежит языческий ритуал жертвоприношения во имя бога Весны, то во «Фресках» ритуал поклонения, восхваления Солнца выступает в значении нового дня, света. Выражение этого имеется, как в первой фреске, так и в последней, в девятой, где старейшинами избирается новый хан, ибо «он поведёт их к восходу солнца» (см. либретто в Приложении Б), к восходу новой эры.

В этой схожести, объединяющей творчество обоих балетмейстеров, предвосхитивших новый виток развития истории своей страны, режиссёрская интерпретация, основывающаяся на обращении к ритуалу, на наш взгляд, равносильна и сравнима с аналогией, где человек в поисках ответа на волнующие вопросы обращается к самому себе, к разговору с самим собой, ценность которого заключается в раскрытии идеи настоящего и будущего.

Из всего сказанного следует, что танцевальное искусство в преддверии новых тенденций своего развития, как бы вновь «обретая корни», обращалось к ритуальной основе, в недрах которого было зарождено. Если практика обращения к ритуалам, к национальным танцам в творчестве ранее приведённых в работе Рут Сен-Дени, В. Нижинского, М. Бежара определили в последующем рост развития течений модерн, постмодерн в искусстве хореографии, то такое явление в отечественной хореографии, как творчество З.М. Райбаева, также способствовало поиску путей в развитии новых тенденций в интерпретации национального танца, которые наблюдаются в творчестве молодых хореографов.

Как уже отмечалось, отличающийся своим тематическим содержанием спектакль «Фрески», относящийся к 80-м годам прошлого века, в сравнении с ранее поставленными национальными полотнами, погружал зрителя в более в глубь истории, в период становления казахского этногенеза, возрождал в памяти исторические корни, что действительно могло иметь влияние на рост национального самосознания. В этом случае следует отметить утверждение исследователя Г.Т. Жумасеитовой, высказавшей о «Фресках» мнение, что «Фрески» - балет «о величии исторического прошлого казахов, спектакль глубоких размышлений и больших проблем» [10, с. 22-23]. Она была близка к определению выражения текста культуры в интерпретации балетмейстера З.М. Райбаева.

Именно период 80-90-х прошлого столетия учёным Ю.В. Бромлеем обозначается как «Этнический ренессанс». Наблюдения, побудившие Ю. Бромлея к выдвиганию такого утверждения, мы находим в его цитате «человечество не желает стричься под одну межнациональную гребёнку, надевать стандартную этническую униформу. Население Европы, вкусив от безнациональной гомогенности, тянется к этнической дифференцированности» [180]. Как видим, это высказывание можно полностью отнести к объяснению хореографических произведений М. Бежара, отмеченных в предыдущем разделе. Учитывая положение нашей страны, находящейся на тот момент в составе большой державы СССР, а также осведомленность деятелей культуры о положении европейских стран, следует отметить, что выдающиеся

представители культуры пытались сохранить национальную самобытность путём возрождения национального через язык искусства.

В этой деятельности режиссёры-хореографы не остались в стороне. Их режиссёрская интерпретация, вбирающая познавательный, оценочный, созидательный характер на фоне развивающейся безнациональной гомогенности в Европе, явилась наиболее передовым средством, как в сохранении индивидуальной самобытности, так и целостного противостояния западному засилью. Именно такое стремление, представившее общее движение процессов национального развития обозначено Ю. Бромлеем «Этническим Ренессансом» [180].

На фоне вышеприведённых рассуждений, считаем правомерным обозначение картины мира З.М. Райбаева «патриотической», ибо она была основной движущей силой в создании им знаменательного, на наш взгляд, спектакля «Фрески», а также ряда великолепных исконно национальных танцевальных композиций.

Рассматривая режиссёрскую интерпретацию З.М. Райбаева в контексте традиции и новаторства, мы видим, что представленная им идея создания национального спектакля, заключённая в современном претворении архаической тематики, определяет важность отметки необычного, инновационного решения балетмейстера. Это даёт право рассматривать деятельность З.М. Райбаева как творчество первооткрывателя, новатора художественно-эстетических ориентиров, первопроходца на стезе модернизации этапа художественного мышления. Следует отметить, что принципы и приёмы балетмейстера З.М. Райбаева в создании целостного национального хореографического произведения оказались активным, дееспособным выходом на связь с современностью. Его режиссёрская интерпретация казахского танца во «Фресках» сегодня явилась отправной точкой для творческих поисков трактовки национальной хореографии молодыми балетмейстерами, режиссёрами-хореографами.

Наравне с созданием национального балетного спектакля «Фрески» имя балетмейстера З.М. Райбаева связывает ряд удивительных сценических танцев, вошедших в сокровищницу хореографического наследия казахского танца.

За годы творческой деятельности З.М. Райбаевым в ГА «Салтанат», были осуществлены постановки таких танцев как «Асатаяк» (1984), «Қос алқа» (1987), «Шолпы» (1989), «Биші қайын» («Бұранбел») (1989), «Қазақ рапсодиясы» (1990) и др.

Танец «Асатаяк» впервые был поставлен мастером З.М. Райбаевым в 1979 году на музыку Народного артиста СССР Нургисы Тлендиева «Ата толғауы» в Алматинском хореографическом училище им. А.В. Селзнёва.

Название танца «Асатаяк» происходит от названия ритуально-шумового инструмента баксы «Асатаяк» (см. рис.15 приложение), представляющего из себя «жезл, увешанный металлическими подвесками» [181, с. 284].

В основе идеи создания танца «Асатаяк» балетмейстер использовал одно из направлений основ многовековой традиционной культуры казахов. Данная танцевальная композиция «представляет уникальной пример передачи

отголосков ритуала баксы» [182, с. 71]. Сам ритуальный атрибут «Асатаяк» выражен в танце как музыкальный инструмент, несущий символическое значение, в основе которого заложено повествование о древних ритуальных практиках шаманов-баксы. Этот неотъемлемый атрибут шаманской практики зачастую применялся с целью проведения успешного диалога с верхним миром, служил для изгнания злых духов. История гласит, что издаваемые им звуки, вследствие лёгких встряхиваний, сотрясений придавали ритмичность движениям баксы во время ритуальной практики. В наше время он представляет один из традиционных национальных музыкальных инструментов.

В хореографическом изложении мастер З. Райбаев находит различные переплетения танцевальной лексики казахского танца с разнообразной палитрой *port de bras*, присущей академическому танцу. Тематическая суть, лежащая в основе данной танцевальной композиции, режиссёром-хореографом выражается через обилие различных переводов рук, пластический рисунок которых схож с национальным орнаментом. Они в сопровождении различных ходов, в сочетании волнообразных движений рук, непрерывно переходящих от специфических положений до академических позиции рук в координации со сменой ракурсов, накладываясь на каждую музыкальную фразу, в единстве создают особое законченное повествование. Движения рук в различных специфических положениях в сопровождении лёгких встряхиваний шумового инструмента, как бы, аккомпанируя и акцентируя каждое положение корпуса, в целом, придают лаконичность каждой фразе хореографического текста. Сцена, в которой исполнительницы переводят руки снизу вверх и сверху вниз, держа инструмент двумя руками за концы, в сопровождении переменного хода с невысокими подъёмами колена, олицетворяет повествование о бережном отношении к наследию национальной культуры. Певучесть и кантилена в работе корпуса, выраженные в хореографическом тексте, построенном на мягких переходах с выходом в проходящую позу *attitude* с ногой на уровне 25 градусов, сопровождаемые на протяжении всего танца обилием наклонов и перегибов корпуса, присущих казахской хореографии, определённая манера и характер исполнения, в полной мере отражают образ традиционного национального танца.

Выбор режиссёра-хореографа, павший именно на музыкальную композицию Н. Тлендиева «Ата толғауы», полностью отвечает идее его создания. Название музыкального произведения «Ата толғауы», в примерном переводе означает «размышления предков». Слово «толғау» несёт в себе философско-дидактическое значение и отвечает стремлениям балетмейстера воплотить целостный образ и выразить богатство традиционной культуры казахского народа.

В музыкальном произведении можно услышать звучание таких инструментов, как туяк тас, конырау, шанкобыз, бас домбра, шертер, домбра, кобыз, саз сырнай. Следует обратить внимание, что в данном музыкальном произведении большая роль отведена более древним музыкальным инструментам, таким, как туяк тас, конырау, шанкобыз. Через их звуки раскрывается тематика исторической направленности произведения.

Примечательно, что ведущая роль в произведении отведена самому инструменту «асатаяк», чей звук воспроизводится благодаря висящим на его верхней основе колокольчикам, звучание которых является главным сопровождающим элементом на протяжении всей музыкальной композиции.

В пространственном построении данного танца нашел отражение и рисунок круга, который приходится «наиболее значимым знаковым символом тюркской культуры» [183, с. 132], олицетворяющий и передающий тенгрианское мироощущение кочевого народа.

Если обратиться к сценическому образу, то национальный костюм с головным убором «кимешек» указывает нам на статус женщины матери, объясняет и раскрывает всю суть, идею обращения балетмейстера к этой тематике. В тоже время, благодаря сценическому образу, раскрывается ключевое определяющее смысловое звено в применении этого шумового инструмента на протяжении всей хореографической композиции.

Если анализировать данную постановку, в разрезе существовавшей традиции женщин-баксы, восходящей к эпохе матриархата, где «женщина во главе рода несла на себе функции по защите и его продолжению. Была хранительницей написанных законов рода, обычаев, традиций» [184, с. 91], то идея, вложенная балетмейстером, становится ясной. Приняв во внимание режиссёрский приём сценического воплощения, представленный в образе матери, одетой в «акжаулык», раскрывается видение режиссёра-хореографа в стремлении к эстетической передаче культурного наследия прошлого. В этом образе матери, как хранительницы очага, прослеживается параллель звучания инструмента, как хранителя от всевозможных злых сил, в котором заключалось сакральное предназначение данного инструмента как атрибута ритуальных практик шаманов-баксы, смысл которых смело соединил в своём танце балетмейстер.

Как видим, режиссёрские приёмы интерпретации национального танца З.М. Райбаева, составляя единую целостность произведения, передают его отличительную характерную особенность, представленную в обращении к интерпретации картин этнографии. Идея национального в вертикальном понимании нашла яркое отражение в соответствии с контекстуальным выражением в хореографической лексике, представленной разнообразной палитрой переводов рук, перетекающих одно в другое, которые, как бы, представляют эстетическую форму отражения национального орнамента. Их образ, выраженный именно в традиционном национальном одеянии, отражающий образ матери, обуславливает одну из сторон глубокого художественного мышления, эстетического видения балетмейстера З. Райбаева. Наличие глубокого значения в содержательном аспекте и оригинального выражения в пластическом отношении, представляют произведение балетмейстера Райбаева приближенным к достоверным традиционным образам, эталонным примером воплощения режиссёрского видения интерпретации национального в хореографии.

Режиссёрская интерпретация национальной хореографии З.М. Райбаева известна частыми обращениями к традиционной культуре казахского народа, а

именно к казахскому народно-прикладному искусству. Художественное воплощение примеров народного-прикладного искусства нашло своё выражение в танцах «Қос алқа» на музыку Даулеткерей, «Шолпы» на музыку С. Еркимбекова.

Танцевальная композиция «Шолпы» З.М. Райбаевым была поставлена в ансамбле «Салтанат» в 1989 году. Название танца исходит от ювелирных украшений для кос в виде подвесок.

Структура хореографического формообразования танцевальной композиции «Шолпы» подчинена ракурсам с наиболее красивым использованием движений рук «толкын», «бидай», применением различных переплетений и положений рук, различными ходами на средних полупальцах.

Начало танца знаменуется выходом пяти девушек, которые одна за другой, исполняя различные боковые шаги, появляются на сцене. Балетмейстер в данном выходе обращается к положению рук «иыкка арткан» (на плечо), что является олицетворением девичьей дружбы. В этом положении передаётся некий секрет, тайна, которая в скором времени раскрывается в последующем подъёме исполнительниц вверх по сцене, где они, находясь спиной к зрителю, незаметно готовят головные уборы. Здесь представляется оригинальная задумка балетмейстера, где исполнительницы, неожиданно поворачиваясь лицом к зрителю, демонстрируют свои головные уборы. Тематика выражения образа проявляется и усиливается за счёт смыслового значения головного убора «кәмшат бөрік»: в традиции казахского народа данный головной убор является знаком отличия незамужних девушек. В последующем хореография исполнительниц, построенная в приёме фас, олицетворяет, как бы, обращение к зрителю, которое повествует о призыве полюбоваться красотой девушек в национальном одеянии.

Ещё одной неожиданной интересной находкой в режиссёрской интерпретации З. Райбаева представляется действие, где исполнительницы надевают украшения шолпы на косы. Хореография, выраженная опускающимися с третьей позиции движениями рук «шаш сипау» (проглаживание кос), плавно переходящими во вторую заниженную позицию в сопровождении лёгких полуповоротов корпуса, представляет эстетическое выражение девичьей красоты. Такой образ в народе олицетворяется выражением - «Қыпша бел қолаң шаш» («Тонкая талия, длинные роскошные волосы»).

В данном танце балетмейстер З.М. Райбаев обращается к различным положениям рук, наиболее часто встречающимся в массовом танце. Вместе с тем переходы и выходы из различных переплетений рук, словно передают искусное умение девушек находить выход из любой сложной ситуации.

Если говорить о контекстуальном выражении танца, задумка балетмейстера в раскрытии и передаче сакральной, оберегательной функции шолпы, о котором говорится в народном поверье, находит своё воплощение в хореографической лексике, в сценическом образе, в переплетаемых положениях рук, которые, выражаясь в своеобразных движениях, заставляли звучать шолпы и оберегали от злых духов.

Наравне с этим балетмейстером косвенно передаются дополнительные сведения об особенностях традиционного воспитания. В частности, незамужней девушке было запрещено бывать в неполюженном ей месте, ибо звук шолпы (подвесок) мог выдать её присутствие.

Значимость режиссёрской интерпретации этого танцевального номера заключается в том, что он является олицетворением культурных традиций казахского народа, выражением и проявлением ценностных аспектов этикета, отражением присущих народу эстетических взглядов, примером проявления приёмов традиционного воспитания казахов. Всё это внимательный зритель может прочесть в глубоко продуманном и мастерски поставленном танце «Шолпы».

Хореографический текст, выражающий сочетание пластического языка и его интонационного проявления, как визуальный вид искусства, вырисовывает и передаёт образ орнаментальных узоров, который является одним из особенных отличительных свойств в режиссёрских интерпретациях национальной хореографии мастера З. Райбаева. Подчеркивающая каждую ноту музыкального текста хореография становится олицетворением музыкально-хореографического единства. Как видим, в режиссёрской интерпретации З. Райбаева имеется яркое проявление выражения идеи национального.

Ещё одним завораживающим наследием режиссёра-хореографа З.М. Райбаева является танец «Биші қайын» (Танцующая берёзка) на музыку К. Кумисбекова (см. рис. 16 Приложение А).

Структура хореографического текста, передающая точное художественное воплощение режиссёрской идеи, представляет искусное умение балетмейстером добиваться контекстуального и интонационного выражения путём соответствующей подборки и ювелирного соединения движений казахского танца между собой. Примером этому может служить следующий хореографический текст: движения рук широкой амплитуды «шынтақ толқын» (локтевые волны), исполняющиеся в смешанной III и II позициях переходя в движение рук «айналма» (вращение кисти) с одновременными наклонами и подъёмами корпуса в сопровождении *pas de bouree suivi* с последующим шагом в сторону, переходит в наклоны корпуса в бок, как бы, продолжая линию движения за левой рукой. В этом соединении балетмейстер художественно повествует и передаёт образы колыхания ветвей, развивающиеся кудри берёзы, а также сильные перегибы под воздействием ветра. Воплощая данный танцевальный текст, исполнительницы выходят с двух сторон, их облик, через чарующие движения, представляется настоящим олицетворением танцующих берёзок.

Завораживает и отрывок, в котором исполнительницы поочерёдно переходят по двум диагоналям сцены сверху вниз через одну и через образный рисунок клина переходят на фигуру полукруга. В этой картине, на наш взгляд, произошло единение красоты природы, где, и танцующие берёзы, и клин, передающий подтекстом образ лебедей, говорит о целостности природы и человека. Это композиционное построение, дополненное традиционной танцевальной лексикой казахского танца, усложнённое и насыщенное

перегибами и наклонами корпуса, перетекающими из одного в другое, из стороны в сторону, раскрывает не только замысел режиссёра-хореографа передать красоту берёзовой рощи, но и созерцательную природу самого балетмейстера З. Райбаева, как выражение богатой мировоззренческой культуры, отражающей художественно-образное воплощение целостности отношения «человека и мира».

Музыкальная тема будто сама помогает выразить каждую танцевальную фразу. Свойственный З. Райбаеву почерк и здесь имел своё проявление.

Как видим, в режиссёрской интерпретации национальной хореографии З.М. Райбаева выражается полная достоверность в смысловом значении, в пластической сочетаемости движений между собой, в их единстве в интонационном проявлении. Ассоциативное видение балетмейстера, его образное сравнение девушки с танцующей берёзкой представляет высшую форму проявления эстетического вкуса и глубокого художественного мышления, которая лишней раз напоминает о действенности генетического кода народа. А название танца «Биші қайын» (Танцующая берёзка), передающая словом богатство художественного отражения мира, раскрывает неиссякаемую фантазию балетмейстера, увидевшего и воссоздавшего этот причудливый образ. Всё это представляет возможность выражения и анализа идеи национального в вертикальном понимании.

В продолжении исследования и анализа режиссёрской интерпретации национальной хореографии в сценических танцах следует отметить, что в рассматриваемый период творческие силы отечественных деятелей искусств были особенно направлены на возрождение традиционных форм казахской национальной культуры.

Этому способствовало зарождение и становление фольклорно-этнографического ансамбля «Алтынай», во многом послужившее предпосылкой создания и осуществления репертуара из фольклорных образцов казахского танца. Большая часть этих произведений на сегодня составляет золотой фонд хореографического наследия казахского танца, среди которых и постановки Народного артиста КазССР Д.Т. Абирова.

В репертуаре ФЭА «Алтынай» в постановке Д.Т. Абирова имеются следующие танцы: «Алтынай» Е. Брусиловского (1985), «Балбраун» Курмангазы (1985), «Ұтыс би» М. Тулебаева (1985), «Қоштасу» Курмангазы (1985), «Қара жорға» народная музыка (1987).

Одним из самых ярких произведений является особо популярный танец «Балбраун». Отличающийся особой динамикой и требующий высокого технического исполнительского мастерства танец «Балбраун» (см. рис.17 Приложение А), явил собой яркий пример синтеза, в котором движения казахского народного танца гармонично оснащены классическими па («pas echappe», «jete entrelace», «saut de basque», «sissone»). Д.Т. Абирова, обращаясь к режиссёрскому приёму синтеза классической и народной хореографии, основным выражением художественного языка композиции «Балбраун» оставляет движения национального танца. Выбор амплитудных, широко исполняемых классических па и колоритных движений казахского мужского

танца, как яркий пример взаимодополняемого тандема, одновременно явились точным выражением удалой силы, ловкости джигитов.

Создание единства интонационного (пластического) строя классических и народных движений выявляет талант балетмейстера в достижении хореографической целостности. При этом следует заметить, что в данном случае режиссёрский приём синтеза народных движений с классическими, представляет не формальное формотворчество и банальное переплетение, а полное гармоническое единство. Здесь классические па, будучи на второстепенных ролях, ещё больше раскрывают колорит национального танца, помогают в передаче замысла режиссёра-хореографа.

Кроме того, музыкально-хореографическая целостность пластически представлена движениями, точно выражающими динамику ритмов кюя Курмангазы. Они в едином сплаве представляют образ, где «музыка и танец в добровольном союзе облечены в зримые формы хореографического текста» [185, с. 131]. Создание аутентичного, колоритного, манерного и исконно традиционного характера – отличительная особенность режиссёрской интерпретации Д.Т. Абирова. Эстетика выражения мужской ловкости, темперамента степного наездника, традиционная манера, искусно переданная хореографической лексикой, музыкальной композицией, в целом, являются проявлением выражения идеи национального в вертикальном понимании.

Не будет преувеличением сказать, что постановка Д.Т. Абирова «Балбраун», являющаяся эталоном в создании мужского национального танца, проверена временем и по сей день не имеет себе равных.

Другим примером хореографического наследия Д. Абирова, созданного для ФЭА «Алтынай» на кюй «Қызыл қайың» Курмангазы, является танец «Қоштасу» (см. рис.18 Приложение А). Казахская традиция, которая легла в основу данного танцевального номера, повествует о прощании невесты с родными. В создании этой танцевальной композиции балетмейстер обращается к режиссёрским приёмам пространственного построения, наиболее ярко раскрывающего и передающего сюжет сценического танца. Структуру хореографического текста составляют аутентичные движения казахского танца. Солирующую партию балетмейстер оставляет за невестой. Её партия, состоящая из нежно и мягко перетекающих движений из одного в другое, передаёт атмосферу лирического, немного грустного состояния. Подбор пластически сочетающихся между собой танцевальных движений казахского танца составил единую форму в интонационном проявлении. В канву хореографической композиции балетмейстер включает определённые диалоги невесты с подругами, которые ярко проявляясь в лексическом отношении, в контекстуальном выражении представляют собой соответствие образному состоянию прощания и проводов. Это визуально передано во встречающихся различных переплетениях рук, применяющихся в массовых танцах, таких как «қалып өрме» (плетение). Они здесь явились олицетворением девичьей дружбы. В поддержку этой темы балетмейстер вводит общие партии, которые в исполнении пяти подруг передают картины воспоминания о беззаботном и радужном времяпрепровождении, веселье. Характерным в этом плане явились

проходки исполнительниц, держащихся за руки в стремительном переменном ходе по кругу. Венчает танец картина прощания невесты с подругами, где подруги имитируя игру на музыкальных инструментах «уілдек», «шанкобыз» в прощальных позах, и как бы, ей вослед, образно наигрывают и передают игру мелодии родных краёв.

Лирика музыкального материала, выраженная языком национального танца в едином тандеме, выражает достижение балетмейстером музыкально-хореографической целостности.

Сценический образ, костюмы и их семантическое значение полно раскрывают тематику, сюжет проводов невесты. Следует отметить, что созданный впервые Д.Т. Абировым образ невесты в танце «Қоштасу», в последующем времени послужит вдохновением созданию не менее яркой танцевальной композиции и явится выражением преемственности поколений, вновь воплотившись в танце «Арулар» в постановке хореографа А. Тати.

Танцевальная композиция «Қоштасу» Д.Т. Абилова представляет один из ярких примеров воплощения традиций казахского народа, нашедший своё эталонное претворение по всех аспектах выражения этических и эстетических устоев. Контекстуальное и интонационное проявление в хореографической лексике, в музыкальной композиции, в сценическом образе, в пространственном построении, в целом, раскрывают в танце «Қоштасу» Д.Т. Абилова образец высокого уровня выражения идеи национального в вертикальном понимании.

В создании традиционных фольклорных образцов казахского танца в ФЭА «Алтынай» особую значимость имело творчество О. Всеволодской-Голушкевич. Об этом отмечалось самим этнографом У. Джанибековым, как «счастливого сочетавшего в одном лице знатока танцевального фольклора, имевшего свою точку зрения на танцевальное искусство казахов; неутомимого исследователя, прилагавшего немало усилий для воссоздания утраченных временем уникальных образцов казахских танцев, заглядывая глубже в их истоки, специфику зарождения и становления, делая поступь этого вида искусства нашего народа шире и уверенней; и, наконец, педагога-балетмейстера, покорившего публику свежестью пластического видения, современностью найденных решений, блистательно сохраняющих характерные черты казахского народного танца» [186, с. 5].

С позиции нашей современности мы осознаем значимость и неоценимый вклад исследователя О. Всеволодской-Голушкевич в развитие казахского танца. Наравне с этим нам бы хотелось отметить, что состоятельность позиций О. Всеволодской-Голушкевич в выражении национального в хореографических произведениях сложилась во многом благодаря её тандему с идейным вдохновителем, этнографом У. Джанибековым. Их совместный труд послужил возникновению основательной платформы в развитии фольклорных образцов казахского танца, создание и осуществление которых воплощалось сбором фольклора, изучением наскальных памятников, воссозданием утраченных временем уникальных образцов танцев и танцевальной лексики, что в дальнейшем послужило появлению уникальных, принадлежащих её перу книг

«Пять казахских танцев» (1988), «Школа казахского танца» (1994), «Баксы ойыны» (1999).

Результаты совершенных ею полевых работ, сбора материалов, встреч со старыми знатоками танцевального фольклора позволили за годы работы в ФЭА «Алтынай» в режиссёрских интерпретациях казахского танца передать аутентичность, подлинность национального духа, выражения характера и манеры. Плодами такой режиссёрской интерпретации стали танцы «Киіз басу», «Айкосак», «Бастау», «Сайыс», «Жезтырнак», «Алқа қотан» и др.

Более детальное раскрытие режиссёрской интерпретации казахского танца автором диссертации представлено на примере массового танца «Алқа қотан» в исполнении артистов ФЭА «Алтынай», впервые поставленном в 1989 году.

Танец «Алқа-қотан» в переводе означающий «бок о бок», является одним из примеров культурного наследия эпохи древних номадов, основу которого, согласно утверждению Узбекали Джанибекова, составляет «древнекипчакская игра». Здесь мы находим подтверждение концепции Хейзинга, что танец происходит от игры.

Следует обратить внимание к подходу балетмейстера в выборе названия танца. Слово «алқа-қотан» («бок о бок») имеет синонимичное выражение «арқа сүйер», означающее опору, дружескую поддержку. Взяв во внимание истоки, вошедшие в основу этого танца, мы находим объяснение её массовой форме, которая с одной стороны, выражает допустимое большое количество людей вовлечённых, как в игру, так и в другие предстоящие события и с другой - допускает вероятность намеренно создаваемого мощнейшего средства организации большого количества людей, способствующих формированию эмоционального подъёма для подбадривания друг друга перед предстоящим сражением. Как видим, в основу танца заложено выражение коллективного единства древности, которое, преломляясь во временном аспекте, в нашей современности, в большей мере в переносном значении, представляет понимание о людях, разделяющих общие взгляды и близких по духу. В этом случае выражение эстетики проявляется уже в самом названии. Само слово «Алқа қотан», заключая в себе смысл выражения «арқа сүйер», отображает идею настоящей дружбы, родственности душ. Данное ассоциативное видение коллективного единства, дружбы, получило своё художественное воплощение в хореографическом изложении балетмейстера О. Всеволодской-Голушкевич.

В сохранившихся фотографиях данного танца мы видим положение рук массового танца «дөңгелек» (круг) (см. рис. 19а, 19б Приложение А). Перекрещенные руки на уровне плеч и вторящие им наскальные изображения петроглифов местности Жылысая (см. рис.19 Приложение А), в смысловом значении передают космогонические мотивы, олицетворяющие «Солнце».

Артисты, стоя бок о бок, взяв положение «дөңгелек» (круг) поочерёдно появляются на сцене в исполнении различных ходов по часовой стрелке в традиционном национальном костюме. Применяя приём наращивания исполнителей, хореограф О. Всеволодская-Голушкевич раскрывает и претворяет замысел в передаче особенностей архаического мышления и смыслового значения танца. Постепенно замыкаемый круг, организуя большое количество

исполнителей в хоровод, выступает также сообщением мотивов ритуала посвященного Солнцу. Как видим, в этом проявляется контекстуальное выражение, соответствия кругу, который сообщает тематику древних ритуалов посвященных Солнцу.

Если в данном аспекте обратиться к теории Хейзинга, то следует отметить, что истоки игры, в работах ряда учёных происходят от древних ритуалов. Аргументом в пользу ритуального происхождения игр А.К. Байбурин считает, то обстоятельство, что «игра может быть с успехом использована в качестве материала для реконструкции архаического ритуала» [187, с. 21]. Исходя из данного утверждения, мы можем предполагать, что танец «Алқа қотан» есть праобраз определённого ритуала.

Отмечая музыкально-хореографическую целостность этого произведения, заключающуюся в соответствии ходов чётким ритмам ударных инструментов «дауылпазов», мы видим проявление контекстуального значения, передающего «ритмомышление» [188, с. 52], стремление древних познать «формулу божественной упорядоченности космоса» [189, с. 59]. Ведь именно ритм являлся основополагающим явлением танцевального действия в древние времена, он был первоначален, важнее формы. К тому же, в формировании эмоционального подъёма перед предстоящим сражением звучание ударных, как ничто иное, настраивали человека на определённый ритм телодвижения, что служило «к появлению почти мистического чувства единения друг с другом... , где возникает колоссальный по мощности однонаправленный заряд человеческой энергии, способный сделать каждого несколько раз сильнее» [190, с. 16].

Тем самым, режиссёрская интерпретация казахского танца «Алқа қотан», может рассматриваться, как яркий пример выражения творческой реализации не только целостного хореографического произведения, но и культурного наследия в новаторском прочтении, где видение режиссёра, обоснованное научно и воплощённое в практическом аспекте, в целом, представляет собой пример выражения идеи национального в вертикальном понимании. Более того, сегодня, с позиции нашей современности, мы осознаём, что образцы фольклорного наследия, раскрывающие и возрождающие единство, сплоченность народа, явились репрезентативными атрибутами национальной идентичности. Танец «Алқа қотан», принадлежащий репертуару, созданному во второй половине 80-х годов, в преддверии распада великой державы СССР, представляется значимым в истории казахского народа, как заключающий в своей основе идею коллективности и единства нации.

Наряду с танцем «Алқа қотан» в репертуаре ФЭА «Алтынай» в достоверной танцевальной сценической интерпретации казахского танца были представлены такие национальные игры, как «Сайыс», «Соқыр теке», «Қазақша күрес», «Аударыспақ», «Арқан тарту». Кроме того, в творчестве данного коллектива имеются обращения к казахской мифологии, которые в последующем времени, выражаясь в преемственности поколений, станут идеями создания национального балетного произведения. Примером этого является спектакль в постановке Г.В. Адамовой «Жезтырнак», анализ которого представлен в следующем подразделе.

Таким образом, значение творчества О. Всеволодской-Голушкевич в развитии казахского хореографического искусства невозможно переоценить. Стремясь к подлинной интерпретации фольклора обращаясь к казахской мифологии, в претворении картин этнографии, она через своё творчество вновь сообщает идеи возрождения этнической составляющей. Подтверждение масштабов и широту знаний о казахской культуре, фольклоре О. Всеволодской-Голушкевич, отмечалось в ранее опубликованных интервью автора диссертации с Т.Д. Клышбаевым «Это был – человек «энциклопедия», совершившая революцию в казахском танце, внесшая огромный вклад в развитие национального танца» [191, с. 316].

Следует заметить, что плоды её деятельности, выражаясь в преемственности поколений, способствуют развитию и научной области отечественной хореографии. Творчество О. Всеволодской-Голушкевич, послужило основой ряда исследовательских работ заслуженной артистки РК, кандидата искусствоведения Т.О. Изим, посвящённых исследованию ФЭА «Алтынай». Преемственность поколений, выраженная в трудах Т.О. Изим [7], [8] – представляет для нас ценный материал, передающийся «из первых рук» для последующего поколения. Тематика каждого танцевального номера, подкреплённая именами композиторов, постановщиков и хронологическими данными и для данной работы способствовали проведению анализа развития национальной танцевальной культуры последней четверти прошлого столетия.

Последнее десятилетие XX века в развитии национального хореографического искусства знаменуется интерпретацией казахского танца в форме национального балетного спектакля «Карагоз», поставленного по пьесе М. Ауезова. Премьера этого спектакля состоялась в 1990 году в постановке балетмейстера Г. Алексидзе на музыку Г. Жубановой.

Критическая оценка, данная отечественными учёными, была обоснована следующими фактами: «пластическая окраска явно не казахская, как в сольных, так и в массовых», «сценография и костюмы также выпадают из привычного восприятия казахской сценической одежды, скорее больше напоминающие женские грузинские платья, чем казахские костюмы» [10, с. 30]. Всё это, в целом, объяснило нежизнеспособность спектакля. Исследователи репертуарной политики балетных спектаклей ГАТОБ им. Абая (1934-2014) Л.А. Жуйкова и Д. Есентаева высказали мнение о том, что спектакль отличается «...утратой национальной специфики казахского балета» [12, с. 25].

Парадоксально, что спустя четверть века мы видим повторение далекого безуспешного опыта в постановке национального спектакля балетмейстером из Австрии В. Усмановым. О данной версии балета «Карагоз», полной противоречивых сцен и идей, абсолютно чуждых нравам, этике морали и воспитания казахского народа, мы рассказывали в предыдущем разделе.

История показывает, что попытки сценической интерпретации одноименного произведения М. Ауезова «Карагоз» были дважды неудачными. Причинами столь безуспешных результатов могут быть многие факторы, в частности: принадлежность хореографа иной культуре, скудное знание им культуры народа, что, естественным образом ведёт к меньшей выраженности в

режиссёрской интерпретации критерия «национального». В данном аспекте достоверное выражение национального возможно, если режиссёром-хореографом будет достигнуто глубокое понимание культуры народа.

Опыт прошлого показывает, что интерпретации национального танца в малых и больших формах XX столетия имели разные итоги. Постановки первой половины хоть и именовались национальными по форме, по содержанию, в большей степени, тяготели к советской эстетике.

Итоги проведённого анализа творчества режиссёров-хореографов второй половины прошлого столетия в отечественном хореографическом искусстве знаменуются обострённым вниманием к сохранению и ревитализации элементов традиционной культуры. Создание и развитие репертуара ряда танцевальных ансамблей, осуществлявшиеся на основе взаимообогащения национального с другими направлениями хореографии, основывались прежде всего, на достоверных материалах фольклора, на обращении к истокам традиционной народной культуры. За этот период режиссёрами-хореографами было создано множество примеров национальной хореографии с аутентичным представлением картин этнографии, передачей традиционных образов.

Как видим, центральный компонент режиссёрской интерпретации национальной хореографии, определивший её содержательные и практические параметры, базировался на выборе традиционной тематики, что, в отличие от предыдущих постановок, в полной мере позволило соответствовать статусу национального не только по форме, но и по содержанию. Следует отметить, что хореографическая целостность достигалась на уровне семантического и пластического выражения, при этом последнее представлено довольно красочным достоверным выбором композиционных форм, где лексика национального танца не интегрированный элемент, а основа художественного языка.

Творческая реализация познания сути архаических ритуалов женщин – шаманок, представленная в образе матерей, хранительниц очага З. Райбаевым в танце «Асатаяк», сценическая интерпретация игровой культуры древних номадов в танце «Алка-котан» в постановке О. Всеволодской-Голушкевич, воспроизведение традиций в танце «Коштасу» Д.Т. Абировым, как гимн историческим корням, в недрах которых зародилась культура и искусство казахского народа, можно назвать, по определению Н.А. Бердяева, «ренессансом в точном смысле этого слова» [192].

При этом, вновь отмечая обращение балетмейстеров, режиссёров-хореографов к ранним периодам этногенеза казахского народа, мы видим актуализацию определённого культурно-исторического среза, вызванную резким усилением интереса к национально-самобытным сферам культуры и осознанное желание его сохранить. Стремительный взлёт художественной мысли, влекущий рост самосознания народа и выражение национального, согласно определению Ю.В. Бромлея [180], заслуженно может быть охарактеризован «периодом этнического ренессанса в творчестве отечественных балетмейстеров, режиссёров-хореографов».

Примечательно то, что текст культуры, выраженный интерпретациями в период последней четверти XX века, подтверждая данное Б. Кроче значение «интуитивного познания», как чувственного восприятия мира, как первой ступени, на которой зиждется сама природа понятия «интерпретация», во многом объясняет вектор творческих изысканий балетмейстеров, режиссёров-хореографов, не имевших представления о предстоящих политических изменениях в стране. Здесь проявляется их гениальность, выражающая предопределение, предвосхищение будущих событий в истории страны.

Отражение патриотической картины мира балетмейстеров, сложившейся на фоне довлеющей над всем советской идеологии, послужило возникновению аутентичных образов национального искусства, яркому выражению элементов традиционной культуры, которые с позиции современности отчётливо передают стремление к усилению процесса роста национального самосознания.

Огромная заслуга творчества балетмейстеров конца XX века заключается в возрождении в режиссёрской интерпретации казахского танца традиций национальной культуры. Заложенный в танцевальных номерах семиотический код, значение которого в целом, выражая и раскрывая грани традиционного мировоззрения, воспитания, в латентном отношении, представили некий гарантийный запас информационного фонда, представляющий собою ценность в создании своеобразного гаранта трансмиссии среди поколений. Кроме того, творчество балетмейстеров XX века, выражаясь в преемственности поколений, получило продолжение в творчестве наших современников в аспекте развития научной и творческой области.

Именно такие заложенные и обозначенные аспекты перспективного развития национального танцевального искусства могут послужить аксиологическими ориентирами для последующих поколений.

2.2 Творческие поиски в трактовке национальной хореографии начала XXI века

Как ранее было отмечено, последняя четверть XX века явилась периодом «этнического ренессанса в творчестве отечественных режиссёров-хореографов».

Ход интенсивного развития выражения идеи национального в режиссёрских интерпретациях казахского танца наблюдался в традиционных, достоверных образах, в сценических танцах, в достижении гармонического единства, проявленного в синтезе национального и классического танца в балетных спектаклях. Этот период режиссёрской интерпретации казахского танца, послуживший заложению фундаментальной основы его исследовательской и практической области, способствовал активному росту развития национального искусства.

Имея такой опыт за плечами, отечественное национальное искусство хореографии на сегодня находится в процессе развития с современными тенденциями хореографии. И с данной позиции представляется важным сделать общий обзор режиссёрской интерпретации казахского танца в контексте развития инструментария его воплощения, в аспекте обозначения качества

реализации преемственности традиций во временной плоскости, ибо «подлинное новаторство состоит не в безотчётном отвержении традиций, а в глубоком их усвоении, в развитии его содержания» [193, с. 6].

А.И. Герцен утверждал, что «последовательная смена каждого поколения использует материалы, капиталы, производительные силы, переданные ему всеми предшествующими поколениями, и в силу этого данное поколение с одной стороны продолжает унаследованную деятельность при совершенно изменившихся условиях, а с другой – видоизменяет старые условия посредством совершенно измененной деятельности» [194]. Соглашаясь с данным суждением, мы считаем, что искусство национальной хореографии, как один из элементов культурного фонда, кода нации, при всех нововведениях должно созидаться на традициях. И с данной позиции важно определить - тяготеют ли цели режиссёрской интерпретации казахского танца современных балетмейстеров, к аксиологическим ориентирам сохранения её традиционной национальной основы, проявляется ли выражение идеи национального в хореографическом произведении в вертикальном понимании.

Начало XXI века, ознаменованное новыми поисками, было отмечено А.Б. Шанкибаевой таким образом: «Используя все типы прежних взаимосвязей фольклора с классическим танцем, балетмейстеры, порой отступая к архаичным формам или же увлекаясь модернистскими приёмами современной стилистики, настойчиво ищут наиболее художественное выражение национальной формы в казахском балете. Балетмейстеры с разных позиций подходят к решению проблемы самобытности национальной хореографии и, соответственно, ее развития на нынешнем этапе. Находясь в напряженных и противоречивых поисках, они в своей практике вырабатывают определённые принципы в понимании национального танцевального искусства, критериев использования народного танца в балетной постановке, что приводит отдельных постановщиков к оригинальному интерпретированию фольклорных образов» [173, с. 110].

Характерным примером вышеприведённому утверждению из репертуара отечественного хореографического искусства этого периода можно назвать спектакль «Жезтырнак», поставленный Г. Адамовой в 2004 году на музыку Б. Акишева, А. Мукатай и либретто Г. Доскена.

Следует отметить, что первая сценическая интерпретация легенды о жезтырнаках принадлежит О. Всеволодской–Голушкевич, которую исполнила Т.О. Изим. По прошествии более двадцати пяти лет легенда о жезтырнаках находит очередное воплощение в творчестве режиссёра-хореографа Г.В. Адамовой. Видение деятелей отечественного хореографического искусства, обратившихся к легенде «Жезтырнак», и попытавшихся выразить преемственность традиций в контексте пространственно-временного континуума, нашло своё воплощение в абсолютно разных прочтениях, радикально отличающихся друг от друга режиссёрских приёмах интерпретации.

Если в последней четверти XX столетия режиссёрская интерпретация древней легенды в постановке О. Всеволодской-Голушкевич была воплощена через приёмы сценической обработки фольклорного танца, то в XXI веке, в постановке Г.В. Адамовой, её масштабы возросли до полноценного балетного

спектакля и воплотились в синтезе с пластикой современной хореографии. Объединяющим творческие поиски в трактовке казахского танца через выражение идеи национального является обращение хореографов к уникальной, единственной в своём роде легенде. Согласно утверждению Ш. Уалиханова, отмеченного в труде учёного С. Каскабасова «история о жезтырнаках существует только в казахском фольклоре» [195].

Режиссёрские приёмы хореографического формообразования танца «Жезтырнак» в постановке О. Всеволодской-Голушкевич по изложениям первой исполнительницы Т.О. Изим [8] строились в рамках танцевальной лексики казахского танца, где обилие наклонов корпуса, опускание на одно колено, сильные прогибы назад, в целом, передавали присущую казахскому танцу пластику корпуса. Согласно её воспоминаниям, (см. рис. 20 Приложение А) сценический образ девушки-жезтырнак был представлен в национальном костюме, а её распущенные волосы и медные когти передавали образ мифологического существа. При всём мистическом, пугающем образе, О. Всеволодская - Голушкевич в своей версии, включая движения «сэндену», одновременно подчеркивала внутреннюю красоту, обаяние девушки-жезтырнак.

Тот же самый сюжет казахской легенды в версии режиссера-хореографа Г.В. Адамовой, в основном, построен на танцевальной лексике современной хореографии. Композиционный принцип включения казахского национального танца в пластический текст спектакля осуществлен путём построения сквозного танцевального действия, выраженного ярким проявлением его сценической интерпретации в синтезе с движениями академического танца. Несмотря на имеющиеся в балете сквозные ставки, в целом, верность хореографа Г. Адамовой определённым художественным принципам современного танца в её режиссёрской интерпретации занимает главенствующее начало. Пример этого спектакля, несмотря на нижеприведённый анализ сцен со сквозными действиями, где особо выражен национальный колорит, на наш взгляд, представляет первое проявление жанра фолк-модерн танец в отечественной хореографии.

Рассматривая дуэтные сцены, следует отметить особую символичность структуры хореографического текста. Применение в дуэте путников, девушки и юноши, различных переводов рук (*port de bras*), сопровождающихся специфическим положением рук казахского танца «қос қол» (параллельные руки) соответствовало содержательной основе этой сцены. Данные положения рук в тандеме с лексикой современного танца, создав единый организм во внешнем пластическом проявлении, явились примером достижения целостности хореографии, наличие которой способствовало эстетическому отражению и выражению символа двух линии жизни, двух начал, которые двигаясь в унисон, явились примером высокой художественной передачи единого дыхания двоих, их нежной и чистой любви к друг другу. Дуэт изнурённых усталостью юноши и девушки, преодолевавших долгую утомительную дорогу, был представлен балетмейстером хореографией, где переплетающиеся руки молодых отражали образы национальных орнаментов, а выражение различных выпадов с поддержкой друг друга передавали проявления чувств заботы и опоры. Дуэт

также был дополнен рядом поддержек, соответствующих правилам этического выражения нравственных и ментальных принципов в отношениях между мужчиной и женщиной.

Пример данного дуэта, представляющего собой гармоничное проявление синтеза национального и современного, на наш взгляд, полностью подтверждает состоятельность творческих поисков балетмейстера Г. Адамовой.

Сцена охотников, следовавшая за сценой нашествия жезтырнаков, отличается колоритной, характерной манерой исполнения мужского традиционного казахского танца. Режиссёрские приёмы хореографического формообразования, представленные посредством ярких динамичных движений «желдірме», «молдас», «жорғалау» в логичных переплетениях с разными прыжками классического танца, выражая чёткие ритмы музыки создали атмосферу боевого духа. К тому же, дополняющей идею национального в вертикальном понимании стала сцена подготовки к боевому походу, которая была усилена действием, демонстрирующим традиционное воинское мастерство владения мечом и стрельбой из лука (см. рис. 22 Приложение А). Национальное выражение проявлено в сцене состязания джигитов между собой, где преимущество каждого друг перед другом было представлено балетмейстером путем включения движений, олицетворяющих казахскую борьбу «жекпе-жек» (один на один) и различные виды «аударыспақ» (перекидывания). Не менее яркое проявление национального колорита представлено в образе молодого юноши, который, несмотря на свою неопытность, выражает яркую готовность первым идти на бой. В ответ на высказанное ему пожелание старших усмирить свой пыл, оскорблённый молодой юноша решает в одиночку идти на жезтырнаков.

Национальное выражение в контекстуальном аспекте особенно чувствуется в музыке балета «Жезтырнақ». Спектакль начинается танцем девушки-жезтырнак, исполненным под звуки домбры. Звучание домбры, бархатное, мягкое, богатое обертонами, создавая атмосферный быт древности, переносит зрителя в таинственный мир казахской мифологии.

Второе действие спектакля от первого отличает контрастный переход в музыкальном сопровождении. Если первое действие открывает домбровая музыка, то второе сопровождается таинственными звуками кобыза. Сюжет второго действия оправдан музыкальным сопровождением именно этого инструмента. Особенность звуков кобыза, его таинственный низкий тембр, способный ввести в соответствующее гипнотическое настроение, придаёт картине мистический, потусторонний характер и переносит зрителя в мир, где отчётливо отражено напоминание о существующей бинарной оппозиции, бытующей во многих аспектах традиционной культуры казахского народа. В данном случае задумка режиссёра-хореографа и композиторов заключалась в передаче состояния девушки-жезтырнак, находящейся на перепутье перед выбором между любовью и местью. Этому состоянию двойственности, неопределённости и тоски отвечала характерная программность кобызовой композиции.

Символичность кобызовой музыки в начале второго действия как бы подсказывает зрителю дальнейшее развитие сюжета спектакля. Логическим продолжением развития линии потустороннего мира в музыке стал выход духов умерших родителей и близких девушки-жезтырнак. Уже с ракурса данной позиции наблюдается целостность произведения. Пример спектакля «Жезтырнак», как эталонное выражение музыкально-хореографической целостности, проявленной и в контекстуальном, и в интонационном аспектах, подтверждает факт того, что музыка для национального балетного спектакля должна писаться специально.

Режиссёрские приёмы сценического образного воплощения Г.В. Адамовой, в отличие от первой постановки, были представлены органичными обтягивающими комбинезонами и наличием париков, медных когтей, что в целом, сыграли большую роль в создании достоверных художественных образов жезтырнаков. (см. рис. 21 Приложение А). Мифологические существа облачены в обтягивающие комбинезоны, согласно специфике и жанру направления этого хореографического произведения, которые полностью оправдают видение балетмейстера.

Костюмы жителей аула, представленные в облегчённой стилизованной форме, созданные согласно танцевальной лексике, передавали образ обычных людей. Крой костюма, не стесняющий исполнение, его цветовая гамма, подобранная в соответствии со степной палитрой, в совокупности явили достоверное выражение образа жителей аула.

Комментарии режиссёра-хореографа Г.В. Адамовой к обстоятельствам создания литературной основы балета, изложены в монографии Г.Т. Жумасеитовой: «задачей при перенесении собственной новеллы на сцене было стремление не только привлечь внимание современников к образам казахской мифологии, но и желание исследовать общечеловеческую и вечную природу страха и страсти, а также предостеречь от грозной опасности одиночества» [11, с. 158].

Как видим, цели раскрытия философских тем и актуальных вопросов о двойственной природе человека, которые преследовала Г. Адамова, сошлись с самой тематикой казахской мифологии о жезтырнаках. Спектакль, заключающий в себе олицетворение метафорической борьбы Света и Тьмы, представляет важное для кочевника понятие дуальности, ибо, как говорится в либретто спектакля, «борьба людей и жезтырнаков не может закончиться чьей-то победой, потому что когда-то они были единым существом, великим в своём могуществе...».

Метафорическая подсказка о двойственной природе человека в спектакле представлена танцем юноши, ужаленного змеей, вследствие чего в его сознании происходит раздвоение личности. Данная картина, сопровождающаяся извилистой хореографией змеи, исполняющаяся под гениальную музыку, выраженную звучанием таких национальных инструментов, как шаңкобыз и сыбызгы, невольно погружает зрителя в атмосферу мифического пространства.

Видения юноши, выраженные режиссёром через хореографию с помощью приёмов зеркального отражения в композиционном отношении, предстают

отчетливой передачей борьбы противоположных явлений: добра и зла, разума и безумия, лежащей в основе данной мифологии.

Как видим, балетмейстер Г.Т. Адамова в своей режиссёрской интерпретации представляет национальный спектакль «Жезтырнак», как отражение борьбы базовых и равновеликих для человека понятий: добра и зла, света и тьмы.

Если основываться на таких суждениях, то картину мира в режиссёрской интерпретации Г.В. Адамовой можно рассматривать, как проявление философских взглядов на происходящее в мире, на поиски вечных вопросов о человеческой сущности.

Таким образом, тематика, драматургия балета, арсенал инструментария воплощения, музыка - всё это в целом представило яркий и удачный пример творческих поисков интерпретации казахской хореографии. Синтез казахского и современного танцев, раскрытие идеи национального в вертикальном понимании стали успешным началом развития национального балета в жанре фолк-модерн танец.

Отмечая первое проявление в национальном спектакле направления фолк-модерн танца, построенного на синтезе современной и казахской хореографии, следует обратить внимание на представление уникального примера, где выражение философских взглядов режиссёра совпадает с идейно-тематической составляющей казахской мифологии. Здесь образ мифических существ наиболее точно раскрывается благодаря специфике экспериментального начала современного танца и палитре пластической образности казахской хореографии. Наравне с ярким новаторским прочтением, проявленным через телесный опыт, балетмейстеру удаётся передать размышления о вечных вопросах внутренней борьбы человеческой души.

Как видим, взгляд на философские, актуальные темы через призму обращений к казахской мифологии, к национальной пластике рождает новые направления в режиссёрской интерпретации казахского танца.

Рассматривая творческие поиски в режиссёрской интерпретации казахского танца в малой форме, особо следует отметить творчество А.А. Тати, ярчайшей исполнительницы своего времени, преподавателя, всю свою творческую деятельность, посвятившей развитию казахского национального танца.

Анализ творческих поисков в интерпретации казахского танца А. Тати, проводимый автором диссертации, основывается на периоде её педагогической деятельности в Казахской Национальной академии хореографии и режиссёрской - в коллективе «Астана-балет».

За время творческой деятельности в коллективе «Астана-балет» А. Тати поставила такие танцы, как «Шаттык», «Арулар», «Әсем қоныр», «Нұр шашу», «Өрнектер», «Кербез», «Сувениры». Из представленных замечательных номеров визитной карточкой коллектива «Астана-балет» является танец «Арулар» (см. рис. 23 Приложение А), премьера которого состоялась в 2012 году.

Приближенная к хороводным танцам, постановка А. Тати «Арулар» представляет собой парад, шествие девушек-невест «бойжеткен». Следует

отметить, что творческие поиски режиссера строятся на преемственности традиций, выраженной в обращении к образу девушек-невест, впервые представленному фольклорно-этнографическим ансамблем «Алтынай» в постановке танца «Қоштасу» Д.Т. Абирова. Помимо этого, в танце «Арулар» просматривается цитирование балетмейстером А. Тати некоторой танцевальной связки Д.Т. Абирова.

Впервые идея этого танцевального номера была опробована балетмейстером А. Тати в работе с коллективом «Гульдер» (2009). Музыкальным сопровождением первой версии стало поурри из народных казахских песен. Танцевальная композиция «Арулар», которую исполняет коллектив «Астана-балет», стала третьей постановкой, раскрывающей тему «бойжеткен», образа девушки-невесты.

Говоря о структуре хореографического текста, следует отметить, что хореограф А. Тати огромное значение в казахском танце придаёт движениям рук. В одном из многочисленных интервью она упомянула, что «руки - это выражение души». Эстетику выражения красоты девичьей души она умело передаёт путём тщательного подхода к выбору движений, сочетающихся, как в смысловом, так и в пластическом выражении. Примером тому служат удивительно точные хореографические связки, слаженно и плавно переходящие одна в другую. Обилие переводов рук «қос қол», то образно выражают красоту и невинность девушки в движении «сәндену», то, переходя в движение «қызғалдақ» (тюльпан), иллюстрирует её хрупкость, сравнимую с хрупкостью степного тюльпана. Такое сочетание танцевальной лексики, в полной мере раскрывающей тему композиции, представляет эстетические взгляды, где читаются архетипы взаимодействия кочевого народа с окружающей средой, понимание им сущности красоты, нашедшие выход в формах художественного освоения природной действительности.

Пространственное построение данного танца представляет собой разнообразную палитру композиционных рисунков, в которой центральное место занимает круг – образ юрты. Из юрты, что особенно символично, словно ручей, одна за другой выходят девушки «бойжеткен».

Музыкальный материал, представленный знаменитыми казахскими произведениями «Балхадиша», «Кусни Корлан», «Гаухартас», в смысловом аспекте сообщает и полностью раскрывает тематику, замысел режиссёра-хореографа в создании данного танца.

Сценический образ, создан богато расшитыми костюмами нежных тонов, приталенными камзолами, повторяющими линии тонкого стана девушек, головным убором «саукеле» - всё это помогает зрителю создать образ красавиц невест «бойжеткен». Ценность данного произведения выражается в продолжении традиций, заложенных Д.Т. Абириным, в освоении их в контексте современности и в сохранении традиций национального самовыражения.

Как видим, яркое проявление идеи национального в режиссёрской интерпретации танца «Арулар» А. Тати, присутствующей во всех составляющих спектрах понятия «режиссура хореографического искусства», представляет соответствующее выражение национального духа в вертикальном понимании.

Особое восхищение режиссёрской интерпретацией казахского танца А. Тати вызывает пример танцевальной композиции «Асем қоныр» (2014) (см. рис. 24 Приложение А), поставленной по одноименному произведению Дины Нурпеисовой, в котором раскрываются образы казахской женщины.

Данная постановка совершенно отличается от предыдущей. При всей своей тематической направленности, отражающей проявление воинственного характера, она выделяется мягкой пластикой. Кроме этого, отличительной особенностью в данной режиссёрской интерпретации А. Тати является обращение балетмейстера к трёхчастной форме повествования, состоящей из начала, где происходит плавное погружение зрителя в страницы истории степи, медленной лирической основной части и сильной, энергичной коды.

Структура хореографического текста состоит из традиционных движений казахского танца, при этом основной акцент уделён различным *port de bras* рук, которые, посредством положения рук «қос қол» вырисовывают различные узоры, через которые проявляются поэтизированные образы окружающей действительности. Восхищает в режиссёрской интерпретации А. Тати эстетика передачи стойкости, терпимости, воинственного характера казахской женщины. Наличием часто встречающейся четвертой позиции в одной руке и точным движением второй руки, повторяющей линию горизонта, передаётся образ сильной духом казахской женщины, полной внутреннего достоинства и благородства.

В медленной части танцевальной композиции исполнительницы, собираясь в глубине сцены, держа руки в положении «улкен сыйлық» (большое преподношение), выстраиваются в несколько плотно прижатые линий в форме «лестницы». Постепенно поднимаясь с колена, девушки в этой сцене воплощают образ поклонения родной земле, сохранения её природных и духовных богатств, бережной передаче этой красоты следующим поколениям. Данный образ – яркое выражение единства музыки и лирики исполнения. Музыка, которая отчётливо передаёт и дуновение теплого степного ветра, и дух родного края.

Далее, в коде хореография, сообщая возрастающий темп музыкального материала, выражается исполнением движений широкой амплитуды: движением рук «шынтақ толқын» (локтевые волны), образно передающих волны бурной горной реки и сопровождающих динамичный переход исполнительниц из центра в разные стороны.

И в последней фразе снова повторяется главная хореографическая связка в исполнении 18 девушек, которые очерчивая рукой горизонтальную линию выстраивают многоплановый рисунок, в центре которого снова проявляется первоначальная картина.

Дополнительную силу и выразительность произведению придаёт звучание ведущей партии домбры. В музыке, выстроенной в трёхчастной форме с добавлением лирической мелодии, представляется проявление новых творческих поисков в трактовке казахской хореографии. Кюй «Асем қоныр» начинается со смелых нот, которые величаво наступая одна за другой, постепенно наполняя пространство, раскрывая страницы истории степного края, создают образ гордого, независимого народа. Медленная часть произведения

повествует о любви к родному краю, о надежде на хорошее будущее и о вере в его скорое наступление. В заключительной части композитор воссоздаёт образ народа, благородного, стойкого, сильного. Все эти образы, находя тождественное выражение в пластическом воплощении, явились достижением музыкально-хореографической целостности.

Данная композиция, благодаря необычной режиссёрской интерпретации заняла достойное место среди равнозначных по ценности произведений, составляющих актив отечественного хореографического искусства.

Сценический образ номера представлен в длинных ярко-красных платьях с единственной оборкой у нижнего края юбки. Здесь динамика и строгая грация линий переданы в приближенной к традиционной образной подаче сценического костюма, где особый крой камзола подчеркивает статность, а яркость палитры всего костюма отражает силу характера казахской женщины. Если для раскрытия образа в предыдущем номере был использован головной убор «саукеле», то в данном случае художники по костюмам представили головной убор, напоминающий конусообразную «шапку» Золотого человека. Вместе с тем ноты непримиримости, строгости, статности и величавости, нашли проявление в ярко-красной цветовой гамме и обшитом золотом сценическом костюме, что придаёт сходство образам данного произведения с археологическими находками - Урджарской жрицей и Золотым человеком.

В композиционном построении танца акцент ставится на действие, происходящее в центре сцены. Следует отметить, что этот приём, встречающийся, как в завершении танца «Арулар», так и в начале танцевальной композиции «Асем коныр», начинается с позы девушки, сидящей в профиль, в центре, и отсылает нас к образу, созданному художником А. Дузельхановым «Адыраспан». Далее хореография разворачивает перед зрителем картины степи, безмолвной свидетельницы всех прошедших исторических военных и мирных событий жизни народа, и завершается танец многоплановым композиционным рисунком, в центре которого вновь повторяется первая яркая картина сидящей в профиль девушки. В этой композиции ярко проявляется особое видение балетмейстера А. Тати, отображается её поэтическая картина мира.

Выражению тематики и убедительности сюжета танцевальной композиции «Асем коныр» поспособствовали применение балетмейстером различных ракурсов. Данный сценический танец наполнен разнообразными приёмами, направленными на усиление зрительского восприятия: увеличение и уменьшение количества исполнителей во время номера, ускорение и замедление темпа движений. В композиционном отношении они выражены в симметричных и ассиметричных построениях, в трёхплановом пространственном построении основного рисунка и двух аккомпанирующих. Хореограф, делая акцент на исполнителях, находящихся в центре, в рисунке ромба, приёмами смены характера движения, а также приёмами смены музыкального сопровождения, следующего за обращением в полуспинном ракурсе, подчеркивает последний аккорд в музыке, после которого следует резкий контраст - медленная часть.

Всё это в целом отражает режиссёрский подход, в котором балетмейстер намеренно посылает зрителю образ мудрости, сдержанности, строгости характера казахской женщины.

Необычное свойство данного номера, глубоко затронувшее внимание автора диссертации, заключается в выражении в нём иносказательной мысли балетмейстера. Понятие достоинства, мудрости и сдержанности, как эталона, необходимого в характере современных девушек и женщин, в режиссёрской интерпретации танца «Асем коныр» имеет и второй прочитываемый этический подтекст. Этот номер ценен своим воспитательным характером, обращенным к молодому поколению.

В структуре хореографического текста, сообщающей тематику и смысловое значение композиции, в традиционном звучании домбровой инструментальной музыки ощущается накал национального духа, поднимающий произведение на высокий уровень в понимании вертикального восприятия.

Продолжая анализ режиссёрской интерпретации А.А. Тати приведём в пример ещё одну постановку, созданную для коллектива «Астана балет», композицию «Нур шашу», на музыку Е. Брусиловского, поставленную в 2014 году.

Название танца, передающее атмосферу праздника и веселья, находит своё полное подтверждение в структуре хореографического текста. Ярко выраженные позировки, широкая амплитуда движений, подчеркивающие музыкальные акценты, палитра движений рук, сопровождающих позы на коленях, динамичные переходы, стремительные вращения - олицетворяют красоту и динамику молодости. Вращения, заканчивающиеся остановкой в позу на колено, где юбки исполнительниц, раскрываясь солнцем, словно распускающиеся бутоны маков, создают картину цветущего джайляу, в целом, передают настроение весеннего обновления, праздника.

В хореографическом тексте это состояние праздника особо передаётся в проходящих стремительных движениях казахского танца в синтезе с классическими *pas faili*, *pas jete entrelace*, исполняющимися по диагонали. Проходящие арабески, исполненные танцовщицами, держащими юбки за края подола, передают легкость, юность, полёт души, наполненный искренней девичьей радостью, что, в контексте тематики танца, отражает сочетаемость пластического языка в смысловом и в интонационном проявлении. Обращения к литературным источникам теоретиков балетного искусства, показало, что утверждения о первом арабеске, о его способности «вызвать представление о полётности, о восторженной отрешённости, о вдохновенной высокой мечте» [32, с. 50], находит подтверждение в танце.

Акценты музыкального материала Е. Брусиловского подчеркиваются различной палитрой хореографического текста.

Этот номер, наполненный образами весеннего обновления, радужного настроения и праздника на джайляу, воплощённый в стремительных амплитудных движениях, сочетающихся с орнаментальными и красочно-содержательными позировками, а также отражающий эстетику девичьей

красоты, переданную через наиболее красивые ракурсы с мягкими очертаниями; сценическим образом, который символизирует алый ковер степных маков, олицетворяет собой яркое воплощение идеи национального в вертикальном понимании.

Следующая композиция, о которой пойдет речь, называется «Балбобек», созданная на основе одноименного произведения фольклорно-этнографического ансамбля Ер Туран. Её выделяет особый творческий подход к трактовке казахского танца.

В композиции «Балбобек» используется разнообразие специфических положений рук казахского танца в синтезе с движениями классического во взаимообогащённой новой форме. Данный номер, передавая нежность и хрупкость детства в исполнении учащих начальных классов в белом ученическом одеянии и в национальном головном уборе, в целом, явил олицетворение образа маленьких лебедей. Эта танцевальная композиция, будучи огромным подарком для юных учениц хореографического училища, представляет из себя яркий пример, где образцы национальной хореографии несут в себе элементы воспитания и формируют основы высокого эстетического вкуса и понимания красоты.

Ещё одним примером выражения синтеза классического и национального танца стал хореографический текст танцевальной композиции «Сувениры» (см. рис. 25 Приложение А), созданный на поурри из национальных музыкальных произведений «Гакку», «Дударай», «Ак сиса». Хореографическая композиция в исполнении шести девушек представлена балетмейстером в трёхплановом пространственном построении, в различных позах со специфическими положениями рук казахского танца. На первые аккорды музыкальной композиции «Гакку» исполнители поочередно прерывистым, механическим переводом рук из положения в положение в сопровождении пальцевой техники, отвечая каждой ноте музыкального материала, создают картину оживления сувениров. Палитра специфических положений и движений рук «қос өркеш», «үкі», «кереге көз», «қол сілтеу» в логических переходах в сопровождении *pas ballonne*, *pas de bouree*, *pas de bouree suivi*, дополняя и выражая друг друга, представляют успешно воплощенный синтез классического и национального танцев, как проявление единого организма, целостности, выраженной, как в сочетании пластического языка, так и в интонационном проявлении. При этом, исполняющиеся классические па в ногах, вторят движениям рук, дополняют и усиливают режиссёрскую задумку создания эффекта оживления сувениров.

Поочередно солирующие двойки в трёхплановом композиционном построении оправданно представлены и в музыкальной подаче. Они представляют выражение трёх образов в трёх разноплановых музыкальных произведениях, где юность, невинность, выражены музыкой «Гакку», наивность - произведением «Дударай», игривость - «Ак сиса». Вкрапление между музыкальными композициями вокализа явилось необычным новаторским подходом в музыкальном оформлении режиссёрской интерпретации национального А. Тати. Выражение трёх разных характеров через

хореографическую лексику, оправдывающую каждую ноту музыкального произведения, явилось достижение музыкально-хореографической целостности.

Полному выражению национального образа отвечает и сценический костюм композиции «Сувениры». Соответствующий особенностям хореографической лексики и национального выражения, крой костюма с традиционными оборками казахского платья, стилизованный облегчённый головной убор с перьями үкі, расшитый богатым орнаментом укороченный камзол, в целом послужили созданию красочного разнообразия образов национальных сувениров.

Отличительное свойство индивидуального подхода А.Тати в достижении синтеза национального и классического в танцах «Балбобек» и «Сувениры» заключается в наличии той «оригинальности», о которой было сказано в первом разделе диссертации. Это и является одним из факторов, привлекающих зрителя и вызывающих у него эмоциональный отклик. При этом, следует отметить, что ведущая позиция остаётся за национальной танцевальной лексикой, она выделяется как основа художественного языка в иерархии пластических выразительных средств. В данном аспекте не будет преувеличением назвать режиссёрские приёмы А.А. Тати эталонными примерами достижения синтеза классического и национального в создании современного сценического танца.

Творческие поиски А. Тати в трактовке национальной хореографии в основном характеризуются режиссёрскими приёмами усложнения техники и развития танцевальной лексики. При этом, главным критерием в её деятельности является сохранение традиционного и аутентичного национального облика. Присутствие в творческих поисках трактовки казахского танца стилизации национального с арсеналом классических па, созданной благодаря изумительному вкусу балетмейстера, представляет гармоническое единство, художественно обогащённую форму национального танца.

Ко всему сказанному добавим, что одной из главных особенностей в режиссёрской интерпретации казахского танца Айгуль Тати является умение посредством хореографической лексики искусно воплощать иллюстративно-поэтический характер музыкального произведения.

Выражение преемственности поколений в творческих поисках интерпретации казахского танца А. Тати занимает особое место. Получившая из первых рук знания и вобравшая опыт старшего поколения пропагандистов казахского танца, А. Тати сумела воплотить в своих режиссёрских интерпретациях достижения мэтров национальной хореографии. При всей индивидуальности творчество А.А. Тати с творчеством Д.Т. Абирова связывает чётко определённое намерение в сохранении и передаче колоритной национальной манеры. В этом отношении постановки Д.Т. Абирова, относящиеся к последней четверти XX столетия, по сей день являются эталоном передачи образа мужского национального характера. В данном сравнении не будет ошибкой назвать балетмейстера А.А. Тати мастером передачи национального женского образа. Образа без нарочитой манерности, в котором ясно читается статность и нежность, гордость и робость, мудрость, доброта и

созерцательность души казахской женщины. Об этом свойстве балетмейстера отметили и сторонние наблюдатели.

Театральный и музыкальный критик, либреттист, кандидат искусствоведения Улькяр Алиева высказала мнение о том, что хореография А. Тати – это душа казахской девушки, которая проявляется в «динамичном, отмеченном строгой грацией танце «Асем коныр», утверждающим внутренним достоинством и горделивой сущностью казахской женщины и примечательной своей мягкой пластикой в танцевальной композиции «Арулар» с эффектным барельефным построением» [196, с. 11].

Продолжая разговор о преемственности традиций, хотим отметить, что оно в творчестве А. Тати заключается в создании образов, где имеется отсылка к ранее созданным хореографическим произведениям. Например, в постановке «Арулар», имеется отсылка к постановке Д.Т. Абирова «Қоштасу», в танцевальной композиции «Сый сыяпат» прослеживается отсылка к ранее представленному Б.Г. Аюхановым в 1970 году балетному спектаклю «Казахские сувениры» на муз. В. Булгаровского и к композиции «Казахские сувениры», поставленной Д. Кияковой для дуэта Ф. Жолымбетовой и Л. Мажикеевой. В последующем, в 2006 году, эта же тематика воплощается хореографом А. Тати в постановке танца «Қуыршақ» для ансамбля «Гульдер», а также в композиции «Сувениры», поставленной для ансамбля Астана-балет.

Как видим, в своём творчестве А. Тати обращается к тематике примеров прошлого. Имеющиеся в её режиссёрской интерпретации отсылки к темам произведений балетмейстеров последней четверти XX столетия объясняют её стремления, направленные на приумножение и развитие наследия прошлых поколений с целью сохранения его аутентичности. Отзвуки примеров предшественников, как проявление ностальгических воспоминаний в современной интерпретации, выражают её желание опозитизировать опыт прошлого.

Присутствие в каждом произведении определённой кантилены в переводах рук, живописных ракурсов корпуса, органичных переходах из позы в позу, из движения в движение, базирующиеся на танцевальной лексике казахского танца, свидетельствуют об активных творческих поисках художественных форм национальной пластики. Вместе с тем, именно в этом подходе, то есть в находках и развитии художественных форм различных танцевальных связок внутри казахского танца, проявляется её новаторское дарование, создание новых формообразующих компонентов национального сценического танца, которые логично разворачиваются перед зрителем. Каждое движение казахского танца, находя своё точное воплощение в хореографическом тексте, отражая и подчеркивая смысловое значение произведения, в точности передаёт тот или иной образ.

Всё это в целом, раскрывая эстетическое видение балетмейстером художественных образов, доведённых до уровня поэтизации, сравнимо с завораживающей мелодией музыкальных произведений. Красота, эстетика национального искусства, выражающаяся в её режиссёрских интерпретациях,

является той содержательной основой, которая восхищает и привлекает внимание отечественных и зарубежных зрителей.

Режиссёр-хореограф А.А. Тати как свидетель, непосредственно имевший отношение к золотому периоду искусства национальной хореографии, как наследница, вобравшая опыт мастеров прошлого из «первых рук», сегодня, имея масштабный багаж исполнительского мастерства, колоссальное видение и тонкое чувство, как никто иной, владеет видением аутентичного проявления национального.

Вместе с тем, на наш взгляд, ярко проявляемый генетический код в её творческих поисках в трактовке казахской хореографии, в контексте современных тенденций является той особенностью, которая выделяет её как наиболее талантливого хореографа, способного выражением своей картины мира, режиссёрской интерпретацией, пробивать путь сквозь пространства, раскрывать возможность воссоединения с гармонией духа национального культурного наследия. Это отражает духовную величину, понимаемую нами в выражении вертикали.

Мы считаем, что на сегодняшний день большая часть постановок А. Тати вправе считаться эталоном развития казахского национального сценического танца. Мы верим, что по истечении некоторого времени они войдут в «золотой фонд» хореографического наследия казахского танца.

Режиссёрскую интерпретацию национального танца в форме национального балетного спектакля в творчестве отечественных балетмейстеров периода первой четверти XXI века рассмотрим на примере спектакля «Легенды великой степи», премьеры которой состоялась в 2015 году. Приуроченная к 550-летию Казахского ханства постановка двухактного балетного спектакля «Легенды великой степи» осуществлена творческими силами театра ГАТОБ им. Абая – балетмейстером, ученицей мастерской З. Райбаева, художественным руководителем театра, Народной артисткой РК Г. Туткибаевой, дирижёром Е. Ахмедьяровым, художниками С. Тасмагаметовой, П. Драгуновым. Данный спектакль за короткие сроки был создан на основе музыкального материала, сочинений плеяды выдающихся деятелей отечественного музыкального искусства: Г. Жубановой, Т. Кажгалиева, М. Мангытаева, М. Сагатова, А. Серкебаева, Н. Тлендиева, А. Бестыбаева (см. Приложение Б).

«Сюжетная основа балета не опирается на какое-то конкретное произведение, этот балет – собственное видение балетмейстера о прошлой истории казахского народа» [197, с. 111]. Это стало причиной создания собирательных образов главных героев в лице султана и его дочери, молодого батыра, предводителя вражеского войска, а также персонажей второстепенного плана: народа, войска, подруг молодой султанши, духа степи. В символическом либретто ясно просматривается основная идея балета - тема единства казахского народа в борьбе за Независимость.

Начало первого действия спектакля представляется прологом, повествующим о существующих распрях и разрозненности улусов степи. Эту сцену балетмейстер представляет приёмами трёхпланового построения рисунка,

где благодаря отличающейся друг от друга хореографии в отдельном исполнении каждого улуса, передаётся накалённая атмосфера вражды.

Первая картина повествует о желании султана, устремлённого упрочить положение своего народа, для чего он принимает решение выдать замуж свою единственную дочь за самого достойного воина. Рассылая гонцов с данной вестью, он назначает день состязания в силе и удали батыров степи. Вскоре настанет долгожданный день испытаний, на который съезжаются представители разных улусов. Открывает эту страницу танец молодых девушек. Структура хореографического текста, насыщенная обилием наклонов корпуса, переплетающихся с движениями рук «айналма», задаёт атмосферу веселья и радости. Подхватывает праздничное действие партия джигитов, построенная из разновидностей ходов мужского казахского танца. Выход молодой султанши, предворяет танец подруг, созданный на основе синтеза классических движений с элементами казахского танца.

Передаче особого национального колорита данной сцене спектакля способствовали внедренные балетмейстером театрализованные картины, представляющие национальную игру «кыз куу», состязания палуанов (борцов) каждого улуса, национальную борьбу «казақша күрес», раскрытую через движения «жудырык», чтобы показать удалую силу и преимущество батыров друг перед другом, а также элементами «жекпе-жек», «аударыспак». Национальный колорит спектаклю придаёт шуточная сцена, полная юмористического тона. Спор двух старцев, которые, несмотря на свой возраст, мерились силой и хвастали друг перед другом, был усилен семантически близким и характерным движением «мақтаншак» (хвастливый).

Согласно либретто, равнодушная ко всему происходящему дочь султана тайком убегает в степь, но с появлением подруг, её грусть вновь озаряется весельем. Структура хореографического текста этой сцены построена на лексике классического танца и местами дополнена движениями рук казахского танца. В данной сцене балетмейстер в передаче атмосферы веселья, радости, беззаботной юности внедряет театрализованное действие, демонстрирующее игру «Соқыртеке» «Жмурки». В скором времени веселье девушек прерывается. И в канву сюжета балетмейстер включает традиционную охоту, которая, также придавая окрас национальной принадлежности, выражается сценой, где охотники преследуют косулю. Грация косули в исполнении танцовщицы была прекрасно продемонстрирована наличием больших классических прыжков *pas jete*, *grand pas de chat*, *pas jete en tournant*. Строгость и изящество линий подчеркивались облегающим костюмом, цокот копыт, демонстрировался шагами на пальцах в приёмах *фас*. Изломанные положения кистей, художественно передавали образ грациозной степной косули. Партия охотников, представленная гармонично сочетающимися движениями казахского танца «шабыс», прыжками «қыпшақ» усиливалась демонстрацией элементов воинского снаряжения. Во главе отряда джигитов молодой батыр, пораженный красотой юной дочери султана прекращает погоню. И здесь разворачивается любовная история главных героев.

Сцена лирического дуэта дочери Султана и молодого батыра представила верность балетмейстера Г. Туткибаевой художественным принципам

классического танца, проявленным через частое использование композиционных решений присущих классическим адажио. Здесь льющиеся линии арабесков сменяются стремительными вращениями, местами дополненными различными специфическими положениями рук казахского танца. Во внедрённых балетмейстером подержках прослеживаются элементы, олицетворяющие одно из популярных развлечений молодежи «алтыбақан». В этой картине, на наш взгляд, видится желание балетмейстера отразить стремление молодых к прекрасным человеческим чувствам, которые, несмотря на разные условия их жизни, как в прошлые века, так и сегодня, наполнены радостью и жизненной силой. Однако, воссоединению любви молодых не суждено было случиться, так как молодую султаншу похищают представители вражеского войска. Этой сценой заканчивается первый акт.

В начале второго акта повествуется о вражеском стане, в котором строились планы захвата новых земель. Образ завоевателей, балетмейстер создаёт через движения, исполняющиеся на полусогнутых коленях, которые явились олицетворением подкрадывающейся силы зла. Отвечает тематике вражеского строя и палитра костюмов, состоящая из оттенков красного и чёрного. Образ предводителя вражеского войска, представленный резким контрастом в хореографическом тексте, полностью выразил соответствие, как в интонационном, так и в контекстуальном выражении. Его величие, непоколебимость характера, устремлённая враждебность были особенно ярко выражены в момент его выхода на авансцену через склонившиеся перед ним головы его подданных воинов, построенных в приёме в фас. Далее, при виде молодой красавицы, предводитель вражеского войска, получив отказ на все свои притязания, в ярости даёт приказ готовиться к войне.

В этот момент потрясённый известием о похищении любимой, молодой батыр уходит в степь в одиночестве излить свою скорбь и отчаяние, где перед ним предстаёт дух степи в исполнении балерины. Если данную сцену рассматривать как оппозицию Духа и Плоти, представляется совершенно логичным претворение замысла балетмейстера в построении партии «духа степи» на языке классического танца, как отражения неземного, нереального. Очевиден буквальный ход мыслей художников по костюмам в создании сценического образа духа степи, представленный одеянием в белой цветовой палитре. Дух степи, здесь словно метафора, зов родного края, появившийся как видение перед молодым батыром, придав ему силы и веру в себя, призывает его на подвиги отстоять и защитить родные степные просторы. Одухотворенный смелый батыр, призвав и объединив воинов всех улусов, вступает в сражение с вражеским войском и одерживает над ним победу. Данная сцена в спектакле особенно характеризует национальный дух, и в свою очередь, усиливается патриотическим музыкальным сопровождением поэмы «Махамбет». Хореография, наполненная патриотическим пафосом в ярком проявлении широких движений казахского танца в сопровождении классических прыжков, особенно доносит до зрителя героический тон спектакля. Венчает спектакль сцена чествования нового хана.

Как видим, национальный балет «Легенды великой степи» построен на обилие ярких красок хореографического текста, сочетающего в себе палитру классической, казахской хореографии и некоторых элементов современного танца. Колоритное воплощение идеи национального балетмейстером Г. Туткибаевой осуществлено путём внедрения ярких театрализованных действий, демонстрирующих юмористические, шуточные сцены, национальные игры, охоту.

Если говорить о музыкальной составляющей, то сложность, связанная с недостаточным объемом музыкального материала для национальных балетных спектаклей в стране действительно остро ощутима. Но несмотря на это, со слов дирижера Е. Ахмедьярова, музыкальный материал спектакля был подобран из различных музыкальных композиций отечественных композиторов, живших в одну эпоху. В этом отношении, хотелось бы отметить, что подбор музыкального материала разных композиторов не ломал общую содержательную идею спектакля, так как эти произведения принадлежат перу композиторов одного поколения, которых объединяет общая направленность музыкальных тенденций.

Выражение преемственности традиций в хореографическом построении национального балета наблюдается в решении внедрения интродукции перед началом спектакля. Заметим, что такой режиссёрский ход встречался и в ранее рассмотренных творчествах балетмейстеров, например, в «Весне священной» И. Стравинского и В. Нижинского, во «Фресках» Т. Мынбаева и З. Райбаева, и в «Легенде великой степи» Г. Туткибаевой и дирижера Е. Ахмедьярова.

Говоря о сценографии данного спектакля, представленной художниками П. Драгуновым и С. Тасмагамбетовой, нужно отметить, что она местами выражена в виде лаконичных панно и висячих декораций, которые довольно ярко представили национальное в содержательном аспекте. Путем смены декораций на заднем плане художники добиваются видоизменения общей атмосферы каждой отдельной картины. Этому же способствует и устрашающая вражеская маска, подспудно создающая образ противостояния беде. Эта калька, впервые прозвучавшая в короткометражном мультфильме «Аксак кулан» (1968) режиссёра А. Хайдарова, затем в балете «Аксак кулан» (1975) М. Тлеубаева и А. Серкебаева, была грамотно использована балетмейстером в данной хореографии. Украшенный звериным стилем трон хана, олицетворяющий богатство казахской культуры, панно с изображением щита с направленными во все стороны стрелами, словно солнце, озаряющее лучами степные просторы в контрасте с ритуальной маской, послужили колоритному выражению борьбы добра и зла.

Яркие сценические образы героев, были представлены в подлинных национальных костюмах. Вместе с тем хотелось бы отметить, что работа художника по костюмам не всегда соответствовала идее хореографа и в некоторых случаях сковывала движение артистов.

Спектакль, приуроченный к знаменательной дате страны, был подготовлен в сжатые сроки. Несмотря на это, спектакль «Легенды великой степи», созданный творческими силами отечественных мастеров, явился ещё одним шагом на пути к развитию национального хореографического искусства.

Продолжая рассуждения о режиссёрской интерпретации казахского танца в балетных спектаклях, обратимся к творчеству начинающих балетмейстеров.

Творческие поиски в трактовке казахского танца на современном этапе рассмотрим на примере режиссёрских проб молодого хореографа А. Садыковой, на примере балетного спектакля «Туран дала - Қыран дала», созданного на музыку фольклорно-этнографического ансамбля «Туран» и отечественных композиторов Даулеткерей, Н. Тлендиева, А. Мукей, А. Раимкуловой.

Премьера балета состоялась в 2017 году в рамках Международного конкурса среди хореографических заведений «Өрлеу», в исполнении учащихся Алматинского хореографического училища имени А.В. Селезнева.

Балет начинается ритуальным действием шамана-баксы. Свой незамысловатый танец шаман исполняет в сопровождении ударного инструмента, под звуки которого поочерёдно оживают фигуры из полотен наскальной живописи, стоящие в различных позах со специфическими положениями рук «бес саусак» (пятерня), «жоғары-төмен» (верх-низ), «шаршы» (квадрат), «сыйлық» (преподношение). Образы данных фигур в силу соответствия смысловым значениям хореографической лексики, создавая атмосферу древности, погружают зрителя в эпоху архаического времени.

Выражение архаической тематики хореограф воплощает в приёмах стилизации, где в канву переплетения хореографических направлений зачастую входят специфические положения рук национального и лексика классического танцев, а также свободная пластика современной хореографии, которые вместе представляют весьма оригинальную версию интерпретации казахского танца. Образы фигур наскальной живописи балетмейстер А. Садыкова раскрывает путём включения специфических положений рук. Это разновидности положений кистей рук, толкующих о понимании номадами трёхуровневого построения мира - нижнего, среднего, верхнего. Положение «бес саусак» (пять пальцев) раскрывает ценности тенгрианского верования - поклонение пяти стихиям природы. Положение «жоғары төмен» (верх-вниз) символизирует суждения кочевников о бинарной оппозиции нижнего и верхнего мира. Положение «шаршы» (квадрат) напоминает о четырёх сторонах света. Положение «сыйлық» (преподношение) описывает поклонение богу Тенгри. Всё это в целом с особенной силой передаёт смысловое единство хореографии и содержания произведения. Более того это позволило балетмейстеру выразить свойственную кочевому народу эстетику понимания и сопричастности человека к природному началу.

В данной режиссёрской интерпретации А. Садыковой чётко прослеживается тенденция возрождения архаических образов древних кочевых племён, населявших казахские степи. Сцены оживления петроглифов, имеющие схожесть с моментами оживления каменных баб во «Фресках», сценический образ, представленный в обтягивающих комбинезонах, возрождающий в памяти образы сакских жриц из «Фресок», присутствие цитируемых танцевальных связок А. Садыковой, в целом выражая преемственность традиций разных поколений, воистину подтверждают наши суждения об актуальности и своевременности спектакля «Фрески» в наши дни.

Последующая картина балета представлена танцем шаманов-баксы, хореографический текст которых, выражен пластикой современного танца и элементами акробатики (кувырки, кульбиты). Это отсылает нас к синкретичности культуры. Преобладание классических прыжков, некая свободная пластика, выражающая состояние вхождения в транс, при отсутствии основных движений казахского танца, характерных шаманской пляске, в целом создают впечатление, что в спектакле образ шаманов приближен к цирковому персонажу более, чем к образу духовного прорицателя. На наш взгляд, в случае более яркого применения танцевальной лексики казахского танца, раскрывающей полноту образа шамана, балетмейстеру удалось бы точнее передать образ баксы, ибо он «прежде всего священнослужитель тенгрианского духовного учения» [198].

Сопровождают танец четырёх шаманов таинственные звуки кылкобыза, шанкобыза. Их звучание способствовало созданию мистического пространства. Аккомпанирует данной картине видеоряд с изображением орнамента «төртқұлақ» (крестовина). Значение этого орнамента, заключается в призыве прислушаться к космическому порядку, что, в свою очередь, раскрывает и усиливает смысл танца четырёх шаманов-баксы, представляющих собой четыре стороны света. В этой сцене, благодаря содержанию видеоряда, количеству персонажей, исполняющих свой танец в соответствующем композиционном построении и музыкальному сопровождению, балетмейстером достигается целостность картины.

В своём танце, отражающем камлание, шаманы призывают прародителей казахской земли Умай и Тенгри. Их дуэт, символизирующий рождение жизни на земле, в основном, представлен хореографической лексикой классического танца, местами переплетающейся с движениями рук казахского танца. В данном контексте выражение божественных явлений языком классической хореографии явилось проявлением устойчивой формы противопоставления, оппозиции духа и плоти, где «дух» есть выражение нематериального явления. Этим объясняется применение классического танца, как идеального отражения мифических образов, то есть «построенного на отделении от земли» [199, с. 37].

В спектакле отражается проявление образов в приёмах метафорического и аллегорического выражения, что позволяют зрителю самому толковать тот или иной образ. Примером этому может послужить сцена лебедей и ворон, где, согласно либретто, лебеди - это дочери богини Умай, символ мира и доброты, а вороны - символическое нашествие врагов, которыми могли быть джунгары, а может и любое несчастье, голод, джут.

За данной картиной следует сцена скорби «жоқтау», где через язык танца хореограф старался передать неопишное горе, скорбная песнь о постигшей беде, о невозможной утрате, о гибели птиц, олицетворяющих мир, чистоту деяний и помыслов. Хореографический текст представлен движениями казахского танца, местами переплетающимися с элементами современной хореографии. Характерным для данной картины явилось присутствие некоторой дроблённости лексических соединений, которая визуально не способствовала восприятию последовательности, кантиленности развития движения и,

соответственно, восприятию мысли и содержания действия. Что, в свою очередь, разделяло между собой элементы выражения чувств скорби, потери. Усилению этого впечатления способствовал и костюм, где наличие стилизованного сценического образа исполнителей и узнаваемость национальной принадлежности переданы лишь через наложенный орнамент, при условии отсутствия которого, костюм явился бы, в большей мере, отражением некоего языческого одеяния.

В канву балетного сюжета оправданно внедрён ранее представленный А. Садыковой танец «Ер туран», который, словно гимн многочисленным сражениям, явился яркой передачей патриотических чувств хореографа. Структура хореографического текста, построенная на различной палитре больших амплитудных классических прыжков, местами перекликающихся с элементами национальной хореографии, на фоне видеоряда, изображающего скачки батыров способствовала передаче образа победоносных сражений. В данной картине хореография отвечает каждой теме музыки фольклорно-этнографического ансамбля «Ер туран». Здесь балетмейстером достигается музыкально-хореографическая целостность. Быстрая игра домбры, передающая дикие скачки, сопровождалась движениями «атшабыс», сильная доля каждой музыкальной фразы – стремительной хореографией, выстроенной в рисунке фас. Венчает спектакль массовый танец народа, где разворачивается настоящее торжество танца.

В целом, концепция спектакля «Туран дала – Кыран дала» представляет метафорическое повествование о картинах истории казахского народа. Здесь отсутствие привязанности к определённым сюжету, стремление охватить большой временной поток, способствовавшие повествованию и представлению страниц истории отдельной картиной, само по себе несёт выражение некоторого репрезентативного характера. В этом отношении, фрагментарность музыкального материала спектакля, собранная из произведений разных композиторов способствовала тяготению каждого определённого действия к форме отдельного сценического танцевального номера (танец петроглифов, танец шаманов, дуэт Тенгри и Умай, танец лебедей, танец плакальщиц). В этом, в добавление ко всем выше отмеченным схожим проявлениям, возникает, также, ощущение, что балетмейстер А. Садыкова построить картину в мозаичном типе, где целое складывается из отдельных картин, отсылая нас спектаклю З.М.Райбаева.

Заметим, что спектакль «Туран дала - Кыран дала» А. Садыковой является первым большим полотном начинающего балетмейстера. В этом отношении местами проявленная преемственность традиций, отмечает важную роль и значение творчества предшествовавших балетмейстеров в развитии режиссёрской интерпретации молодых хореографов. Следует отметить, что начало спектакля, раскрывая обращение балетмейстера А. Садыковой к элементам «архаичной танцевальной пластики в памятниках материальной и духовной культуры Казахстана» [200, с.74], к ранним историческим периодам, к основам выражает схожесть её взглядов с выдающимся балетмейстером З.Райбаевым. В данном режиссёрском решении четко прослеживается

преемственность традиции, которая развиваясь в движении, представляет новое качество.

Обращение хореографа А. Садыковой к эталонному национальному балетному спектаклю «Фрески» З.М. Райбаева, а также её научно-исследовательская деятельность, посвященная творчеству отечественных балетмейстеров, представляет её осознанный взгляд и понимание значения наследия прошлого. В этом отношении наличие яркого выражения наследия национальных балетных спектаклей последней четверти прошлого столетия в режиссёрской интерпретации А. Садыковой, обращение к метафорической репрезентации страниц истории казахского народа, объясняет её стремление следовать заложенным ценностям мастеров прошлого. Хотелось бы заметить, что репрезентация режиссерских приёмов в творчестве современных балетмейстеров, выраженная через цитирование, обращение к ранее прозвучавшим темам, представление схожих художественных и сценических образов, внедрение интродукции перед началом произведения, проявление мозаичного типа построения в ряде спектаклей, в целом, определяют примеры наследия прошлого «классикой жанра национального хореографического искусства».

Среди молодых балетмейстеров, режиссёров-хореографов особенным видением в трактовке национального танца отличается творчество М. Авахри. За годы её деятельности в коллективе «Астана-балет», ею были созданы такие национальные балетные спектакли как «Жусан», «Язык любви». Её спектакли представляют философские картины жизни казахского народа. Предметом нашего анализа в творчестве М. Авахри является одноактный бессюжетный балет «Язык любви», созданный в 2016 году на основе поэзии Абая Кунанбаева, поставленный на либретто Б. Кайырбекова.

Балет «Язык любви», представленный в 8 картинах – первый спектакль в истории национального хореографического искусства, посвященный размышлениям великого Абая, его поэзии.

Первая картина под названием «Озарение», поставлена на народную музыку «Япурай». Данная картина открывается завораживающим выходом шестнадцати девушек, которые, как символ поэтической мысли, появляются на сцене одна за другой словно арабская вязь, выходящая из-под пера.

Исполнительницы в классических «шопенках», словно вторя героиням «Серенады» Д. Баланчина режиссёрскими приёмами наращивания многоплановости, создают различную палитру композиционного построения. Воздушное олицетворение нематериального образа, проявленное движениями классического, неоклассического танца, переплетениями различных амплитудных *port de bras*, выступают метафорическим представлением состояния озарения, вдохновения.

В данном аспекте, выражение нематериальных образов, оторванных от земли, исполненное хореографией на пальцах, отражает некую близость видения балетмейстера М. Авахри к представлениям эпохи романтизма в искусстве балета, тяготевшим к выражению духовности бытия. Балетмейстеру прекрасным

образом удаётся передать духовную сферу, пробуждение души языком неоклассического танца в контексте казахского произведения «Япурай».

Название этой сцены «Озарение», как выражение вдохновения, свободы проявления мысли, выполненное с помощью техники неоклассического танца, действительно явилось наиболее подходящим решением. Объяснение этому мы попытаемся дать в наших рассуждениях в данной области.

Классический танец является одним из гениальных, универсальных явлений. Его язык, заключающий строгие формы, представляет образ в рамках определённого квадрата, характеризуется прямой статикой, соблюдением прямого угла, чёткого математического исчисления. Однако, на наш взгляд, строгость форм этого расчёта, в силу определённых рамок квадрата, в некоторой степени ограничивает и не даёт полному проявлению свободы выражения, в отличие от неоклассического танца. И Дж. Баланчин в этом строгом выражении расчётов, находит проявление свободы в несколько изменённых геометрических формах, дав ему новое имя «неоклассика».

Если обратиться к музыкальному произведению «Япурай», то свобода духа, которой пропитано это казахское произведение, олицетворяющая широту и дух степного края в сочетании с демократичным выражением «неоклассического танца» в полной мере представляет возможность режиссёру-хореографу достичь гармоничного воплощения состояния полёта души. Вместе с тем обращение к исследовательским трудам Б. Ерзаковича показало, что напевные интонации, а также композиционная лаконичность всей мелодической структуры песни «Япурай» рисуют, по его мнению, образ человека, одиноко стоящего на берегу горного озера, погруженного в глубокое раздумье [201, с. 95]. Исходя из этого, выражение искреннего, поэтического проявления лирических переживаний, заложенных в основу музыкального произведения, точно отвечают передаче задуманного балетмейстером образа, и как бы сами раскрывают и передают образ озарения и прояснения сознания.

Вместе с тем обращение к стихам песни «Япурай», представило художественный образ, где путём использования множества эпитетов, метафор, сравнений проводятся аналогии с явлениями природы, которые являются признаками эстетического восприятия, на котором выросло национальное мироощущение кочевника. Следовательно, очаровательность и притягательность национального звучания казахского произведения «Япурай», раскрывают и передают выражение идеи национального в вертикальном понимании. Всё это в целом, говорит о том, что роль музыки здесь огромна и максимум национальности достигается благодаря ей, ибо, если взять во внимание структуру хореографического текста, состоящего из классических, неоклассических па и переложить на другой музыкальный материал, предположим японского композитора, то универсальность данного хореографического материала, подходящего под любую другую музыку становится очевидной.

«Путь Поэта» - вторая картина балета начинается с известного восьмистишия Абая «Сегізаяк», содержащая размышления назидательного характера о быстротечности жизни, о времени, которое не считается ни с чем.

Она получает логическое продолжение в третьей картине, названной «Времена года». Хореография балерин символизирует сменяющие друг друга времена года: лето, осень, зиму и весну. Согласно утверждению А. Бельгибаевой: «Красивейшие насыщенные комбинации, демонстрирующие отточенную пальцевую технику двенадцати балерин в образе двенадцати месяцев, заморозили своей виртуозностью и грацией. В стилизованные классические комбинации были включены движения рук из казахского танца, которые добавили нотки национального колорита и народную игривость. Всё меняется по форме, производя иллюзию движения, но не меняется по сути. Все перемены цикличны и всегда повторяются. Философия цветения, созревания и неизбежного увядания, после которого вновь следует цветение всего живого на земле» [202, с. 28]. Данная картина передает философское понимание кочевником законов мироздания, строящихся на цикличном построении времени.

Последующая четвертая картина называется «Свет моих очей». Здесь под стилизованную музыкальную композицию лирической песни Абая «Көзімнің қарасы» разворачивается хореография, впервые охватывающая всё пространство сцены, в которой представлены воздушные танцы с порхающими над сценой балеринами.

Пятая картина «Той бастар» представляет атмосферу праздника, тоя. Балерины в оригинальных народных костюмах исполняют народный казахский танец. Их характерная хореография, передающая состояние беззаботной юности в сопровождении весьма оригинальной обработки композитора К. Дженкинса народной музыки «Аксиса», способствовала яркому выражению образов и праздничного состояния, заложенного в самом названии картины.

Шестая картина посвящена одноименному литературному произведению А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Известный писатель М. Ауезов в эпопее «Путь Абая», передавая период переводческой деятельности писателя, работавшего над произведением А.С. Пушкина «Евгений Онегин», написал следующими строками: «С глубоким вздохом Абай вновь склонился над письмом Татьяны. «Какие искусные слова! Не слова — дыхание, трепетное биение сердца... Нежная глубина!» — подумал он с восхищением и неожиданно вспомнил сложенные им когда-то стихи...» [203, с. 579]. В этом контексте глубоко проникновенная, метафорическая хореография балетмейстера М. Авахри, словно отражение наполнявших чувств поэта Абая, погружает зрителя в мир переживания тех же лирических чувств.

Седьмая картина называется «Мольба поэта». Особо символичен момент хореографического текста данной картины: здесь снова проявляется обращение балетмейстера М. Авахри к приёмам метафорического выражения, где балерины, протягивая руки к небесам, символизируют бесконечное восхождение духа, которым наполнено всё творчество Абая Кунанбаева.

В восьмой картине, названной «В безветренную ночь», не нарушая тишину ночи, в унисон музыкальной композиции «Желсіз түнде жарық ай», выплывают шестнадцать девушек в облегчённых казахских народных костюмах. Режиссёрская интерпретация лирического казахского танца данной картины

предполагает различное пространственное построение. Местами имеются различные переводы рук в сопровождении специфических положений рук «кос қол», «қайтару».

Как видим, основное выражение идеи национального в режиссёрской интерпретации М. Авахри, находит воплощение в спектрах музыкального сопровождения, в сценических образах. Построение хореографического текста на основе неоклассического танца с лёгкими оттенками национальной пластики объясняет режиссёрский замысел балетмейстера, заключающийся в передаче именно поэзии Абая.

Одноактная бессюжетная форма спектакля «Язык любви», характеризующаяся высокой концентрацией ассоциативной мысли, сама явилась поэтическим выражением режиссёрского замысла балетмейстера. В этом отношении мозаичный тип определения структуры спектакля, отвечающий концепции произведения, которая заключается в передаче богатой палитры состояния души, полностью оправдан. В то же время, выражению каждой картины отдельной сценой соответствовало фрагментарное проявление музыкального материала. Следует отметить, что в данном спектакле обращение балетмейстера к разным музыкальным примерам не противоречит концепции произведения, ибо, бессюжетная форма балета, собранная, как мозаика, из разных по содержанию картин, благодаря искусному выбору и подходу балетмейстера, отвечает программности музыкального материала.

Экспериментальное начало, проявленное в структуре хореографического текста, стремящегося выразить национальное языком иного хореографического направления, стилизованная народная музыка, усовершенствованная и адаптированная под слух современного зрителя такими композиторами, как Р. Салаватов, К. Дженкинс и Х. Шангалиева, введение воздушной гимнастики в отечественную постановку, сопровождение современной видеографией, добавляющей выражение национального колорита и раскрывающей смысл каждой картины, характеризуют новаторский подход, нацеленный на расширенный диапазон требований современного зрителя.

В режиссёрской интерпретации национальной хореографии М. Авахри в спектаклях «Жусан», «Язык любви», обращенной к раскрытию философской составляющей казахского народа, проявляется нацеленность на передачу духовно-ценностных, духовно-нравственных аспектов. В этом отношении, если обратиться к другим её постановкам, таким как «Кармен», «Саломея», то мы снова видим стремление к выражению внутреннего мира человека, позволяющее раскрыть его духовно-ценностные ориентиры. В данном случае мы видим, что система мировоззрения, миропонимания М. Авахри в контексте современности направлена на стимулирование развития духовного мира человека. Глубина мышления, созерцательность, тонкое чувствование и стремление раскрыть и передать переживания внутреннего мира, в контексте развития окружающей действительности, представляют чувственную картину мира балетмейстера М. Авахри.

Таким образом, подводя итоги исследования творческих поисков современных хореографов в трактовке казахского танца мы видим, что опыт

мастеров прошлого столетия занимает значительное место в работах наших современников. Он, являясь вдохновляющим источником новых идей находит новое воплощение. Образы казахской мифологии в контексте пространственно-временного континуума, нашедшие своё воплощение в абсолютно иной от традиционного прочтения режиссёрской интерпретации Г. Адамовой, где проявлены философские взгляды на происходящее в мире, поиски вечных вопросов о человеческой сущности, говорят о развитии расширенного диапазона взглядов и обращений к национальным темам прошлого. Этот спектакль вполне может послужить примером для последующих обращений к жанру национальных сказок, мифологии, посредством которых могут быть переданы и другие волнующие, актуальные темы. Представление казахского танца в новом жанре фолк-модерн танец в режиссёрской интерпретации Г. Адамовой демонстрирует вполне возможный тандем двух разных направлений и раскрывают новые горизонты развития его режиссёрской интерпретации.

Границы поэтического языка национального танца, выражающиеся в режиссёрской интерпретации А. Тати передают стремления балетмейстера обратить внимание на ещё не до конца раскрытую красоту, индивидуальность, самобытность казахского танца. В этом отношении творческие поиски новых художественных форм, средств А. Тати внутри казахского танца, путём обращения к тематике наследия прошлого, представляют развитие и рост национальной хореографии в малых формах. Границы поэтического выражения языка казахской хореографии, обращение к примерам классики национального музыкального материала, выбор соответствующих сценических образов в режиссёрской интерпретации А. Тати представляют высокую ценность в выражении идеи национального в вертикальном понимании и способствуют формированию и развитию эстетических взглядов будущих режиссёров-хореографов.

Режиссёрская интерпретация казахской хореографии А. Садыковой, выраженная через активные поиски форм синтеза национального, классического и современного танцев, претворяющаяся через обращения к древнему архаическому периоду, петроглифическому наследию, отражающая преемственность традиций, представляет собой репрезентацию опыта балетмейстеров последней четверти прошлого века. В этом наблюдается стремление популяризации наследия прошлого и развитие его в ракурсе новых тенденций искусства хореографии.

Режиссёрская интерпретация национального танца М. Авахри, тяготеющая к раскрытию внутреннего мира человека, обращенная к символам духовности и культуры казахского народа в лице его деятелей-просветителей, показывает связность с посылом на стимулирование и развитие духовно-ценностных, духовно-нравственных ориентиров и с передачей мудрости, созвучной требованиям современности.

Как видим, идея национального в творческих поисках современных балетмейстеров выражается разными путями. Образы, проявленные в режиссёрских интерпретациях современных балетмейстеров, отсылая нас к опыту предшественников, характеризуются направленностью на освещение

национальных традиций, на обращение к стилистическим находкам хореографов прошлого, которые, отражая уровень развития преемственности традиций, возрождают и помогают современному зрителю осознать глубину истории своей культуры. Это способствует проявлению репрезентации в интерпретации национальной хореографии. Вместе с тем поиски выражения красоты, индивидуальности и самобытности казахского танца, его опозитизированных образов в творческих поисках в интерпретации национальной хореографии, представляют поэтические границы выражения. Наравне с этим, развитие экспериментальных поисков чувственного выражения внутреннего состояния человека, его души в проявлении национальных образов, раскрывают более абстрактные границы выражения режиссёрской интерпретации казахского танца.

В постановках начала XXI века наблюдаемое тяготение к выражению внутреннего состояния человека, отражает развитие новых тенденций в национальном хореографическом искусстве. В этом отношении стремления отечественных балетмейстеров, воплощающиеся через обращения к примерам казахской мифологии, через представление образов казахской женщины, через попытки раскрытия поэзии просветителя Абая, выражают направленность и тяготение к развитию национального хореографического искусства путём направления внимания современного зрителя к психоанализу в эстетическом и духовном смысле. Как видим, раскрывающиеся новые горизонты в режиссёрской интерпретации национальной хореографии отличаются от опыта предшественников.

Говоря о практической стороне выражения творческих поисков в трактовке казахского танца, стоит отметить, что наблюдающаяся картина развития языка национального танца наиболее ярко проявляется в малых формах. Попытки выражения языка национального танца в балетных спектаклях направлениями хореографии ставят специалистов перед вопросом создания национальных балетных спектаклей, который на сегодняшний день остаётся открытым. Но, несмотря на это, обращение молодых балетмейстеров к вышеперечисленным факторам оставляет надежду на то, что национальная хореография будет развиваться по пути, наиболее верному и близкому пластике народа, национальным стилистическим особенностям, что является основополагающим критерием в оценке национального хореографического произведения.

2.3 Общее и различное режиссёрской интерпретации казахского танца на рубеже веков

В данной исследовательской работе режиссёрская интерпретация национального танца, определяясь как творческое видение идеи национального, преломлённого художественными средствами и способами современного хореографического искусства, рассматривалась с различных ракурсов. Слово «творческое», как понятие, отражающее познавательное, оценочное, созидательное, семиотическое качество, зависящее от исторической

изменчивости, разноречивости требований в данной работе охватывает аспект картины мира балетмейстера, которая раскрывает текст культуры современного хореографу общества, выражение преемственности традиций и наличие новаторских подходов. Режиссерское видение национального, предполагающее соответствие контекстуального и интонационного выражения, эстетической и этической составляющих, картин традиционной культуры и его проявление в аспекте вертикального понимания рассматривалось в следующих спектрах понятия «режиссуры хореографического искусства»: структура хореографического текста, музыкальная составляющая, сценический образ (костюм), композиционное построение.

Хронологический диапазон исследовательской работы, охватывающий конец XX - начала XXI века, предусматривался с целью раскрытия картины развития отечественной национальной хореографии. Определение вектора развития национальной хореографии, как неотъемлемой части национальной культуры и искусства на рубеже традиционных и новаторских тенденций, имеет весомое значение в процессе его роста, ибо «полнее сознавая прошедшее, мы уясняем современное; глубже опускаясь в смысл былого – раскрываем смысл будущего; глядя назад – шагаем вперед» [204, с. 24]. Это способствовало определению нами общего и различного в режиссёрской интерпретации национальной хореографии на рубеже веков.

Как показало исследование, последняя четверть XX столетия, определяемая «периодом этнического ренессанса в творчестве отечественных режиссёров-хореографов» имела весомое значение как в развитии области национальной хореографической культуры, так и страны в целом. Образы аутентичной, достоверной национальной хореографии, полноценные балетные полотна, в основе которых нацеленное обращение к ранним периодам казахского этногенеза, объясняют устремлённые порывы и желания мастеров прошлого возродить наследие культуры, и содействовать росту национального самосознания.

Характерным примером является спектакль Д.Т. Абирова и Ю. Ковалева с 1956 года постановки с громким и значимым названием «Джунгарские ворота».

Немного позднее образы народных преданий, легенд, поэм, представленные в спектаклях «Козы Корпеш - Баян Сулу» Д.Т. Абирова, «Аксак кулан» М. Тлеубаева приблизили золотой период расцвета казахской хореографии.

1980-1990-е годы, обозначенные нами, как «период этнического ренессанса в творчестве отечественных режиссёров-хореографов», является периодом создания основательной платформы в дальнейшем развитии национальной хореографии.

Споры нашего времени, представляют осознанное понимание масштабов значения режиссёрской интерпретации национальной хореографии балетмейстерами этого периода. Обращение к индивидуальной режиссёрской интерпретации раскрывает отличительные особенности каждого хореографа, в которых заключена глубина интеллектуального художественного мышления. Как яркий пример, раскрывающий глубину понимания режиссёрской

интерпретации национального танца, рассмотрим некоторые произведения мэтра отечественной хореографии З.М. Райбаева.

«В начале было слово, а потом всё остальное» - эти слова балетмейстера, сказанные в 2007 году на творческом вечере балерины, Народной артистки КазССР Р.Х. Байсеитовой, являются неким ключом к пониманию самого творчества Заура Галиевича, метода его режиссёрской интерпретации.

Приводя данный пример, нам бы хотелось заострить внимание на произнесенной балетмейстером фразе, в которой прослеживается пытливый ум хореографа, стремящегося в своих постановках исходить от самих истоков национального духа и ищущего в них опору своим произведениям.

Обращение к раннему архаическому периоду, к ритуальной практике, которую мы наблюдаем в творчестве балетмейстеров прошлого столетия, явилось отправной точкой, возрождающей в памяти исторические корни казахского народа. В этом отношении спектакль «Фрески» является первым балетом, повествующим о раннем архаическом времени, колыбели казахского этногенеза, о периоде сакского мира, о первых образованиях больших племенных союзов, вышедших на уровень самостоятельного государства на тот момент. Сегодня, с позиции нашей современности, мы понимаем всю мощь значения режиссерского видения З. Райбаева, способствовавшего в непростой исторический период нашей страны развитию в человеке национального самосознания. Его сюжет, уходящий в глубь истории рассказывал о народе с богатейшей культурой, что совершенно противоречило распространенному мнению, создававшему «образ-стереотип полудикого, безграмотного народа-кочевника, благодаря великому Октябрю и братской помощи русского пролетариата шагнувшего из мракобесия в социализм, минуя капитализм» [205, с.141].

В этом контексте очевидно проявление патриотической картины мира З.М. Райбаева в данном спектакле. Удивительно сложение фактов обращения З. Райбаева именно к произведению О. Сулейменова «Глиняная книга», в котором повествуется о сакском периоде. «Фрески» проливает свет на историю казахского этногенеза, которая начинается не только с Великой Октябрьской революции, и даже не с рождения Казахского ханства, а уходит корнями в глубь веков на более чем 2500 лет. Огромная роль и его значение заключаются не только в развитии национального хореографического искусства, но и в просвещении, влекущем рост национального самосознания казахского народа.

В этом контексте понимание молодым поколением значимости и предопределяющей роли спектакля «Фрески» в истории становления независимой страны, сыграет немаловажную роль в воспитании духовно-ценностных ориентаций и в расширении режиссёрского видения в создании национального полотна будущими специалистами этой области. Это, безусловно, повлечёт рождение глубоких размышлений в области патриотического отношения к развитию отечественного национального искусства.

Учитывая актуальность этого произведения в рамках развития современных тенденций в искусстве хореографии, следует задуматься о его

ценности в развитии творческих поисков в режиссёрской интерпретации национальной хореографии молодого поколения будущих отечественных режиссёров-хореографов. Здесь, невольно, напрашивается аналогия с балетом В. Нижинского «Весна священная» в плане его значимости для всего дальнейшего хода развития искусства мирового балета.

Продолжая размышления о практической стороне режиссёрской интерпретации по части структуры хореографического текста, следует отметить, что именно во «Фресках» начинается проявление интенсивного развития стилизации национального с классическим, неоклассическим, современным танцами. Цитируемые танцевальные связки Фресок, в некоторых случаях обогащаются красочной палитрой графических поз неоклассического танца, большим арсеналом специфических положений рук казахского танца, свободной пластикой современной хореографии. Это приводит нас к мысли о том, что балет «Фрески» является двигателем творческих поисков интерпретации казахского танца в творчестве молодых хореографов. В этом отношении мы смело можем привести в пример обращения к архаической тематике, встречающиеся в спектакле «Туран дала - Кыран дала». Они выражены через представление картин петроглифического наследия, и с одной стороны, служат выражением преемственности традиций, а с другой – активизируют в памяти современного поколения понимание его сопричастности к культуре и наследию великого тюркского мира.

В этом контексте наблюдается стремление современного поколения хореографов следовать ценностям, заложенным представителями прошлого столетия, что является общим звеном, объединяющим режиссёрские интерпретации хореографов рубежа веков.

Яркое проявление патриотической картины мира режиссёров-хореографов конца прошлого столетия, послужило рождению репертуара, состоящего из казахских сценических танцев, посвященных передаче картин традиционной культуры народа, аутентичных фольклорных образов.

Продолжая размышления о режиссёрских интерпретациях национальной хореографии малых форм последней четверти прошлого столетия хотелось бы отметить, что более подробное представление заслуживает область структуры хореографического текста сценических танцев. Художественное мышление балетмейстеров последней четверти XX столетия в создании и передаче национального образа претворялось в филигранном сочетании, ювелирном переплетении движений, соответствующих как в контекстуальном, так и в интонационном выражении. Более того, танцевальная лексика, заключающая в себе эстетическое освоение окружающей действительности в руках режиссёров-хореографов путём сложения поэтической композиции вдвойне увеличивала свои свойства и, являясь выражением красоты национального своеобразия, способствовала его выражению в вертикальном понимании.

Яркое проявление этого можно наблюдать в танце З.М. Райбаева «Биші қайын», где образ девушки сравним с образом берёзы. Проявление такого режиссёрского видения на современном этапе мы находим и в режиссёрской интерпретации А. Тати в танце «Арулар», «Асем Қоныр», где хрупкость

девичьей души в лексическом проявлении через движения «кызгалдак» сравнивается со степным тюльпаном. Это подтверждает осознанное понимание балетмейстерами эстетики мышления кочевника, в котором отражаемое художественное освоение мира, передающее чувственно воспринимаемый природный мир, являлось «одним из оснований, на котором выросло национальное мироощущение кочевника» [72, с. 70]. Как видим, в этой общей тенденции имеется проявление «поэтичности», которая, как форма духовности, отражающая связь с истоками, одновременно выступает инструментом выражения национального в вертикальном его понимании.

Рассуждая о режиссёрской интерпретации национального танца малых форм, следует отметить, что при всей индивидуальности творчества каждого режиссёра-хореографа конца XX-начала XXI века, их связывает определённое намерение в сохранении и передаче колоритной национальной манеры. В этом отношении постановка Д.Т. Абилова, танец «Балбраун», является эталонным в создании мужского национального танца. В данном контексте режиссёрские интерпретации казахского танца А.А. Тати также являются эталонными в передаче национального женского образа. Особенность режиссёрской интерпретации А. Тати в контексте современных тенденций в искусстве хореографии заключается в искусном преобразовании фольклорных образов, в раскрытии и передаче сущности красоты казахского танца. Воплощаемые образы казахской девушки, женщины, напоминающие полотна выдающихся отечественных художников, сами по себе уже являются наивысшим проявлением поэтизации национального, что вызывает восхищенные отклики у современного отечественного и зарубежного зрителя.

Рассматривая другой образец режиссёрской интерпретации национальной хореографии в малых формах, мы обратились к танцу А. Тати «Сувениры», исполняемому на пуантах. Данное произведение, являя собой яркий пример проявления творческих поисков стилизации казахского танца в синтезе с классическим, одновременно является выражением высокого эстетического вкуса, отвечающего требованиям современности. К тому же обращение А. Тати к теме сувениров и образу невесты, одновременно находя новое воплощение на современном этапе и воссоздавая в нашей памяти репертуар прошлого, приходится представлением репрезентации ранее прозвучавших тем, образов.

При всём этом в режиссёрских интерпретациях национальной хореографии малых форм проявление иносказательной мысли, наличие которой обозначалось в танце З.М. Райбаева «Шолпы», А. Тати «Асем Коныр» является общим началом в выражении национального в творчестве режиссёров-хореографов рубежа веков.

Продолжая рассуждения о режиссёрских интерпретациях национальной хореографии в форме сценических танцев рубежа веков, отметим тенденции обращения в последней четверти XX века к музыкальным фольклорным произведениям. Это же мы наблюдаем и в XXI веке, где обращения к этно-фольклорному пласту, к творчеству классиков казахской инструментальной музыки и к примерам казахской академической классической музыки для современных хореографов является актуальным. Прозвучавшие в новой

оркестровой обработке примеры наследия казахской музыкальной культуры в режиссёрской интерпретации А. Тати в малых формах и М. Авахри в больших формах, представляют собой импульс к возрождению традиционного наследия в новом звучании, без утраты национальной самобытности.

Данная область известна работой плеяды отечественных композиторов, как Едиль Хусаинов, Куат Шильдебаев, Ренат Салаватов, Булат Гафаров, Ренат Гайсин. Со слов доктора педагогических наук, профессора А. И. Щербакова, они породили «многозначность музыкального слова, готового повернуться к познающему её субъекту самыми неожиданными гранями, его непреходящую актуальность, поскольку, как бы давно оно ни было сказано, в нём всегда живет постигающая личность, то есть живое и трепетное настоящее определяет вечную молодость великих сочинений» [206, с. 52].

Как видим, центральным компонентом системы режиссёрской интерпретации балетмейстеров последней четверти прошлого столетия, определяющим её содержательные и практические параметры, является культура казахского народа в своей уникальной природе. Эта культура и есть «некий гарантийный запас информационного фонда» [207, с. 146], представляющий своеобразный залог трансмиссии среди поколений.

Сегодня «обратный свет» на богатейшие ценности казахской танцевальной культуры проливает режиссёрская интерпретация современных балетмейстеров. Поэтическое выражение в их интерпретациях, раскрывая присущую казахскому народу духовность, оказывает на зрителя эмоционально-эстетическое воздействие и представляет собой бережное отношение к выражению живого источника исконно национального своеобразия, которое, как духовный щит, защищает национальное самосознание, а также твёрдо и смело отвечает вызовам глобализации современности.

Начало XXI столетия, характеризуясь режиссёрской интерпретацией национальной хореографии с философской направленностью на постижение и раскрытие внутреннего состояния человека, тонкой духовной составляющей явилось представлением нового, отличного от опыта прошлого, направления. Здесь образы казахской мифологии в контексте пространственно-временного континуума, представляя основу раскрытия актуальных вопросов о человеческой природе, воплощены в жанре фолк-модерн танец. В этом синтезе задумки балетмейстера Г.В. Адамовой, благодаря разноплановому пластическому языку, способствовали наиболее полному раскрытию образов казахской мифологии. Данный спектакль явился значительно широким и масштабным видением режиссёра-хореографа в представлении национального на уровне современных тенденций в искусстве хореографии.

Выражение философской направленности является актуальным явлением и среди современных молодых режиссёров-хореографов. Спектакль «Язык любви» в постановке М. Авахри, посвященный раскрытию поэзии А. Кунанбаева повествует о направленности её художественного взгляда к раскрытию творчества казахских просветителей, к постижению языком танца духовной составляющей, передаче внутреннего состояния человека.

В этом отношении мы видим, что с началом нового столетия через образы национальной хореографии стали раскрываться и выражаться новые идеи, новые взгляды. Если опыт прошлого основывался на отражении определённого периода истории, конкретной формы национального культурного наследия, традиций, игр, элементов традиционного прикладного искусства, то внимание современников занимает раскрытие философской, духовной составляющей современного социума. В этом определяется различие в режиссёрской интерпретации национальной хореографии рубежа веков.

Как видим, процесс поисков развития режиссёрской интерпретации национальной хореографии имеет разную направленность. Тяготение современного молодого поколения балетмейстеров к выражению духовности говорит об осознанном понимании и стремлении постичь богатство и глубину содержания национальной культуры. Если в этом контексте обратиться к тезису Гуссерля «Назад, к своим вещам!», то в режиссёрской интерпретации разворачивается стремление замысла современников к раскрытию и постижению более глубинных аспектов национальной культуры. В этом отношении наблюдается отражение развития феноменологических свойств современного мыслящего человека, понимающего всю ценностную систему: этику, эстетику, отношение к культуре и истории, к Родине, через средства и методы хореографии настоящего времени. Актуализация в режиссёрской интерпретации национальной хореографии современников темы Абая, как символа духовности и культуры, связана с духовным возрождением народа, с передачей мудрости поэзии писателя, созвучной современности.

Как видим, режиссёрская интерпретация национальной хореографии последней четверти прошлого столетия, в целях воссоздания достоверных обликов национального танцевального искусства, обращала свои взоры на поиски возрождения традиционных образов с раннего периода казахского этногенеза. Палитра сценических танцев, демонстрирующая информационный фонд национального культурного наследия, служила гарантом сохранения и передачи образцов традиционной культуры.

Режиссёрская интерпретация национальной хореографии находится в непрерывном процессе развития и совершенствования. Освещение национальных традиций с позиции современности, обращение к стилистическим находкам хореографов прошлого и представление их в своих собственных постановках современников, отражают преемственность традиций, возрождают и помогают сегодняшнему зрителю осознать глубину истории своей культуры.

Подытоживая наше исследование, мы понимаем, что сохранение и передача образцов культурного достояния, отражают жизненность и неиссякаемость богатого источника национальной культуры, которая, как своеобразный критерий духовной ценности произведения в его вертикальном понимании, представляет единственный путь, твёрдо и смело отвечающий вызовам глобализации современности.

Как показывает опыт, что в создании национальных хореографических произведений все усилия должны быть направлены на воспитание своих отечественных кадров, которые имеют внутреннее понимание важности

обращения к национальным традициям, чего нельзя сказать о приглашенных извне хореографах. Правильное видение, подкованность знаниями, грамотный подход, заложенные в основу высшей хореографической образовательной системы являются только базой для будущей успешной режиссёрской интерпретации национального танца, которая должна пополниться дополнительными знаниями в области истории, этнографии, прикладного искусства и всего жизненного уклада, всей культуры народа в целом.

Расширению основ режиссёрского видения национального у будущих балетмейстеров, режиссёров-хореографов способствует широкий кругозор в области знаний опыта предшественников. Следовательно, возникает насущная потребность в восстановлении эталонных примеров хореографического наследия в репертуаре театров, в укреплении основательного фундамента в системе отечественного хореографического образования, проведение и внедрение в хореографические дисциплины специальных курсов по изучению и анализу режиссёрской интерпретации национальной хореографии отечественных балетмейстеров. Более того, в целях близкого ознакомления с примерами национальной балетной интерпретации необходимо, чтобы образцы национального хореографического наследия на уроках «Хореографическое наследие» осваивались наравне с примерами мирового балетного искусства.

Вместе с тем, должны вестись поиски путей гармонического синтеза национального с направлениями хореографии, где не менее важным является глубинное постижение сути национального танца. В самой природе и эстетике казахского танца, сущность всей танцевальной лексики составляет сопричастность человека к природе, его связь со Вселенной.

Образы природы, нашедшие отражение в каждом движении танца выражают свободу, энергию вечного движения. Это бескрайние широты степи, по которому гуляющий ветер распространяет аромат жусана, передаваемый движениями «бидай боз», скачки необузданных тулпаров, аргымаков, представленные движениями «атшабыс», образ журчащей воды, читаемый в разновидностях движения «толқын», полыхающий огонь, представленный палитрой движений «жалын», знак бесконечности, взаимосвязь человека со Вселенной, отражаемые в движениях «айналма», всё это в целом, включает в себе выражение живого духа.

Это сравнение равносильно тому, что энергия преобразовывается в материю, а материя преобразовывается в энергию. То есть категория содержания, вобравшая в себя этот дух, выступает через категорию формы его проявлением.

В контексте сказанного обратимся к утверждению А.Б. Шанкибаевой, отметившей иерархию развития интерпретации казахского танца: «Становление и развитие казахского балета с самого начала и по настоящее время постоянно «вибрирует» на стыке противоречий. Так в начальных постановках он выглядел как народный танец и балетная пластика, которые шли параллельно и нигде не смыкались. Затем – как национальный танец и пантомима, выраженная балетной пластикой, чье единство заключалось в сюжете. Затем – классическая хореография, окрашенная национальным колоритом. На современном этапе

продолжается постоянный поиск гармонического синтеза европейского балета и казахской хореографии» [9, с. 128]. И в этом отношении решение центральной проблемы национального спектакля, отмеченного отечественными учёными в поисках синтеза национального с классическим, неоклассическим и современным танцем, на наш взгляд, заключается в переосмыслении самого приёма создания стилистического языка. Как показывает практика, закономерное продолжение опыта и традиций интерпретации национальной хореографии, основанной на базе советского идеологизированного балетного искусства, всё же не достаточно позволяет выразиться национальному в предложенном нами вертикальном измерении, ибо, когда происходит «искусственное украшение классического танца элементами народной танцевальной лексики» [10, с. 32], то буквально происходит подчинение живого духа искусственно созданному. Если в данном контексте рассматривать казахскую музыку, то её строй, характеризующийся неквадратным строением, отсылает нас к вечному движению, постоянно циркулирующему движенческому потоку. Отмеченное отечественными учёными рондо-образное строение музыки, характеризуя этот восходящий поток, само по себе предполагает постоянное движение по спирали. И в данном случае чувствуется разница, отличающая казахскую музыку от музыки квадратного построения. Исходя из этого, мы предполагаем, что движения казахского танца, содержащие в своей основе вечно движимый поток природной энергии, загоняясь и подчиняясь устойчивым формам квадрата, не могут выразить свою энергетику. Соприкосновение двух различных полюсов возможно, если позиция танцевальной лексики народного танца будет занимать приоритетное положение, основу художественного языка.

Это говорит о том, что в первую очередь учитывается его контекстуальное (смысловое) значение. Вместе с тем эстетическая составляющая, выражение этического плана и пластическая сочетаемость в интонационном проявлении должны предопределяться народной хореографией. Следовательно, поиски новых форм и художественных средств должны исходить от языка национального танца, что послужит вертикальному развитию танцевальной лексики национальной хореографии. Соответственно, в этом списке немаловажное значение имеют и спектр музыкального материала, и спектр сценического образа с соответствующими требованиями, и спектр пространственного построения. Всё это в целом, способствует и вертикальному выражению национального духа.

Выводы по второму разделу:

- На основе метода историко-культурного анализа раскрыта специфика режиссёрской интерпретации казахского танца последней четверти XX столетия, имеющая ярко выраженную направленность на идею возрождения национального, определяется выражением патриотической картины мира балетмейстеров. Взлет художественной мысли, обращенный к ранним периодам казахского этногенеза, возрождение аутентичных образов фольклора позволили данный временной отрезок обозначить как «период этнического ренессанса в творчестве отечественных балетмейстеров, режиссёров-хореографов».

Режиссёрская интерпретация казахского танца этого периода в основном предполагает репрезентацию информационного фонда национального культурного наследия, что послужило обозначению их гарантийным активом сохранения и передачи лучших образцов традиционной культуры. Образцы сценического танца фольклорного содержания, как наследие, раскрывающее и возрождающее единство народа, явились, своего рода, связующим звеном национальной идентичности. Методы сравнительно-сопоставительного, эвристического, герменевтического анализа позволили определить данные примеры национальных хореографических произведений, как поворотное явление в просветительском и политическом значении в истории страны.

- С помощью метода сравнительного анализа определены творческие поиски в интерпретации казахского танца режиссёров-хореографов начала XXI века, где представляется освещение национальных традиций, обращение к стилистическим находкам хореографов прошлого, которые помогают современному зрителю осознать глубину истории своей культуры. Всё это привело к тому, что в творческих поисках интерпретации казахской хореографии наметились «поэтическая», «репрезентативная», «абстрактная» границы выражения. Режиссёрским интерпретациям национального танца начала XXI века, также присущ воспитательный характер, но выраженный в иносказательной форме, что в целом, придаёт этим произведениям актуальное значение. Данный метод, как и опыт предшествовавших балетмейстеров, отсылает нас к памяти о казахских просветителях, которые боролись за духовное возрождение народа, за идеи, отвечающие воспитанию высоких гражданских качеств, являющиеся важным аспектом в развитии национальной культуры и роста национального самосознания современного молодого поколения.

- Анализ общего и различного в режиссёрской интерпретации казахского танца рубежа веков позволяет переосмыслить видение молодых режиссёров-хореографов в отношении национального хореографического наследия. Данный вывод привел к логическому пониманию дальнейшего вектора развития национальной хореографии, где важными аспектами являются восстановление образцов национальных балетных спектаклей, внедрение ряда программ в образовательный процесс подготовки будущих режиссёров-хореографов, а также определение творческих ценностных поисков интерпретации национальной хореографии в вертикальном выражении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертационной работе рассмотрена режиссёрская интерпретация казахского танца в творчестве балетмейстеров, режиссёров-хореографов конца XX - начала XXI века. Рассматриваемый период, с 1980 по 2017 год, находящийся на рубеже веков, переживший условия «перестройки и гласности», процесса «национального строительства», обретения Независимости республикой, а также роста и подъёма интереса, направленного на развитие культуры и искусства в стране с началом нового столетия, представили большой интерес в исследовании развития национального хореографического искусства.

Каждый временной отрезок внося свой вклад, способствует возникновению значительных изменений, влияющих на траекторию развития языка национального танца, формированию новых художественных средств и форм. В этом контексте методы структурного, историко-культурного, эвристического, сравнительно-сопоставительного, герменевтического анализа позволили провести многостороннее исследование режиссёрской интерпретации национального танца за последние тридцать пять лет. Анализ и сравнение режиссёрской интерпретации национального танца каждого временного промежутка представил возможность переосмыслить опыт предшествующих балетмейстеров и выявить условия развития современного состояния национальной хореографии, сформировать общую картину проявления национального искусства, обозначив его сильные и слабые стороны.

Примеры нематериальной художественной ценности, в частности искусство национальной хореографии, представляют один из важных аспектов, отвечающих за выражение национальной идентичности, развитию духовно-нравственных ценностей в контексте влияния современной глобализации. В этом отношении воздействие новых тенденций, способствующих творческим поискам новых художественных средств в интерпретации национальной хореографии, вызвал необходимость проведения исследовательской деятельности в данной области и послужил возникновению гипотезы для определения уровня выражения идеи национального в хореографическом искусстве в вертикальном понимании.

Режиссёр-хореограф есть творческая личность, которая в своей деятельности отражает индивидуальное видение и размышления о проблемах в обществе. Это способствует определению картины мира балетмейстера и представляет возможность обозначения определённых границ режиссёрской интерпретации национального танца. Данное исследование, послужившее определению доминирующих тенденций и специфики развития национального танца, предоставило возможности определения и обозначения характерных свойств каждого периода, раскрыть текст культуры современного хореографу общества, проследить проявление уровня преемственности традиций и наличие новаторских поисков в национальном хореографическом искусстве.

Достижение цели диссертационного исследования, заключавшейся в раскрытии режиссёрских интерпретаций казахского танца в хореографическом искусстве Казахстана последней четверти XX – начала XXI века, с тем, чтобы

иметь возможность рассмотрения национальной хореографии в его динамическом развитии с целью содействия сохранению национальной самобытности казахского танца, опиралось на решение пяти задач, которые привели к следующим результатам:

1. В разрешении первой задачи были определены аспекты отражения национального в режиссуре хореографии. Решению данной задачи послужило раскрытие понятийных составляющих «режиссуры хореографического искусства», которое подразумевало глубокий отдельный анализ его слагаемых, таких как, «танец», «хореография», «режиссура». Отмеченная общая сочетаемость понятий «хореография» и «режиссура», связанная с развитием научной и философской мысли, определяет область режиссуры выражением мировоззрения постановщика, целенаправленно обращенного к выявлению сути произведения с помощью художественных средств хореографического искусства. В данном ракурсе слагаемые понятия «режиссура хореографического искусства», а именно, изобразительные и выразительные движения человеческого тела, музыкальное содержание, композиционное построение, световое оформление, сценический костюм и эмоциональное состояние, в своём единстве и целостности, выступают действенными примерами отражения мировоззрения художника, а также основными аспектами выражения национального.

2. В решении второй задачи были раскрыты методологические рамки исследования режиссёрской интерпретации национального танца. Обозначение методологических рамок исследования режиссёрской интерпретации национального танца подразумевает соотношение и взаимодействие двух составляющих граней: режиссёрского видения национального и картины мира балетмейстера.

Первая составляющая раскрывает методологию режиссёрского видения национального в хореографическом произведении, где методом структурного анализа, были структурированы и условно подразделены на четыре группы режиссёрские приёмы интерпретации национального танца, состоящие из спектра хореографического текста, спектра музыкальной составляющей, спектра композиционного построения, спектра сценического образа (костюм). Изучение ряда теоретических трудов позволило определить слагаемые критерии идеи национального, состоящие из аспектов контекстуального (смыслового) и интонационного (пластического) выражения, проявления аспектов эстетических и этических устоев, а также аспекта картин традиционной культуры.

Вторая составляющая заключалась в проведении обзора научно-исследовательской литературы, терминов «интерпретационный танец», «выразительный танец», которые позволили определить квинтэссенцию термина «интерпретация» в искусстве хореографии. На основе этого мы смогли обозначить и раскрыть границы авторского художественного видения, отражающего картину мира балетмейстера, в рамках которой возможно представление текста культуры современного хореографу общества, а также обозначение уровня выражения преемственности традиций и наличие новаторских подходов.

Совокупность методологии режиссёрского видения национального и определение сути «интерпретации» в работе режиссёра-хореографа в целом, представили возможность ввести в научный оборот термин «режиссёрская интерпретация национального танца», как творческое видение идеи национального, преломлённого способами и средствами современного хореографического искусства.

Опираясь на эвристический метод, где на основе теории вертикали С. Эйзенштейна, разработанной для искусства кино, где «единичное входит в сознание и чувства через целое и целое через образ», представлена гипотеза по определению уровня выражения идеи национального в хореографическом произведении в вертикальном понимании.

3. В контексте раскрытия специфики режиссёрской интерпретации национальной хореографии последней четверти XX века и в целях определения её значения для истории национальной хореографии был проведён обширный анализ примеров интерпретации казахского танца последней четверти XX столетия.

На основе метода историко-культурного анализа выяснилось, что режиссёрская интерпретация казахского танца в творчестве балетмейстеров, режиссёров-хореографов последней четверти XX столетия, имеющая ярко выраженную направленность на идею возрождения национального, определяется выражением патриотической картины мира балетмейстеров. Данный промежуток, определяемый особым проявлением взлёта художественной мысли, отличающийся обращением и воспроизведением образов архаического периода казахского этногенеза, возрождением аутентичных образов фольклора, обозначен нами, как «период этнического ренессанса отечественных балетмейстеров, режиссёров-хореографов». Малые формы проявления режиссёрской интерпретации национальных танцев, основанные на репрезентации информационного фонда национального культурного наследия, позволили обозначить их гарантийным активом сохранения и передачи лучших образцов традиционной культуры. Примеры национальных хореографических произведений этого периода, нашедшие яркое проявление в контекстуальном и интонационном выражении, в эстетической и этической составляющей, отмечены представлением идеи национального в вертикальном понимании. Образцы сценического танца фольклорного содержания как наследие, раскрывающее и возрождающее единство народа, явились, своего рода, связующим звеном национальной идентичности. Методы эвристического, сравнительно-сопоставительного, герменевтического анализа способствовали пониманию творческого гения мэтров национальной хореографии в предвосхищении определённых исторических событий, а также позволили определить примеры национальных хореографических произведений данного периода, как поворотное явление в просветительском и политическом значении в истории страны.

4. В решении четвертой задачи были определены пути развития творческих поисков в трактовке национальной хореографии в творчестве балетмейстеров начала XXI века.

С помощью метода сравнительного анализа определены творческие поиски в интерпретации казахского танца балетмейстеров, режиссёров-хореографов начала XXI века, где представляются освещение национальных традиций, обращение к стилистическим находкам хореографов прошлого, которые отражая уровень развития преемственности традиций, возрождают и помогают современному зрителю осознать глубину истории своей культуры. Всё это привело к тому, что в творческих поисках интерпретации казахской хореографии наметились «поэтическая», «репрезентативная», «абстрактная» границы выражения. В ходе дальнейшего исследования мы пришли к такому пониманию, что режиссёрским интерпретациям национального танца начала XXI века, также присущ воспитательный характер, но выраженный в иносказательной форме, что в целом, придаёт этим произведениям актуальное значение. Данный метод, как и опыт предыдущих балетмейстеров, отсылает нас к памяти о казахских просветителях, которые боролись за духовное возрождение народа, за идеи, отвечающие воспитанию высоких гражданских качеств, являющиеся важным аспектом в развитии национальной культуры и роста национального самосознания современного молодого поколения.

5. В решении пятой задачи были сформулированы ценностные ориентиры в создании национального хореографического произведения. Анализ общего и различного в режиссёрской интерпретации казахского танца рубежа веков позволяет переосмыслить видение молодых режиссёров-хореографов в отношении национального хореографического наследия. Данный вывод логически привел к пониманию дальнейшего вектора развития национальной хореографии, где важными аспектами являются восстановление образцов национальных балетных спектаклей, внедрение ряда программ в образовательный процесс в подготовке будущих режиссёров-хореографов, а также определение творческих ценностных поисков интерпретации национальной хореографии в вертикальном выражении.

Результаты данной диссертационной работы могут быть полезны для использования нового подхода в изучении национального хореографического произведения. Исследование режиссёрской интерпретации национального танца в контексте картины мира предоставляет возможности для глубокого анализа и определения характерных особенностей творчества балетмейстеров определённого периода и позволяет обозначить примеры национальной хореографии как след эпохи.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Статья Главы государства «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания»
[//http://www.akorda.kz/ru/special/events/akorda_news/press_conferences/statuya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya](http://www.akorda.kz/ru/special/events/akorda_news/press_conferences/statuya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya).
2. Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. Алма-Ата: Наука, 1976.
3. Кузембаева С. А. Воспеть прекрасное. Алма-Ата: Онер, 1982.
4. Абирова Д.Т. История казахского танца. Учебное пособие. – Алматы. 1997, - 160 с.
5. Всеволодская-Голушкевич О.В. Школа казахского танца. – Алматы: Онер, 1994. – 184 с.
6. Всеволодская-Голушкевич О.В. Пять казахских танцев. - Алма-Ата: «Онер», 1988. - 152 с.
7. Ізім Т.О. Уақыт және би өнері: Алматы, 2008. 190 б.
8. Ізім Т.О. Мемлекеттік Алтынай би ансамблі. – Алматы: “Өнер”. – 2010. 112 б.
9. Шанкибаева А.Б. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств. Монография. – Алматы, 2011. – 152с.
10. Жумасейтова Г. Страницы казахского балета. — Астана: Елорда, 2001. — 144 с.
11. Жумасейтова, Г. Хореография Казахстана. Период независимости. — Алматы: Жибек жолы, 2014. — 220 с.
12. Жуйкова Л.А., Есентаева, Д.Б. Репертуарная политика балетных спектаклей ГАТОБ им. Абая и вопросы балетного симфонизма. — Алматы: Асыл кітап, 2016. — 136 с.
13. Уразымбетов Д.Д. Балетные спектакли Минтая Глеубаева в контексте хореографического искусства Казахстана: диссертация ... кандидата : 17.00.09 - СПб, 2018. – 186 с.
14. Уразымбетов, Д. Д. Новаторские поиски Минтая Глеубаева в национальном балете «Аксак Кулан» / Д. Д. Уразымбетов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2016. №45. — С. 51- 61.
15. Уральская В.И. Природа танца. Москва «Советская Россия», 1981-112 с.
16. Шумилова Э.И. национальное в советском балете // Музыка и хореография современного балета: сб. статей. Л. 1974
17. Сытова Э.В. Хореографическое искусство и дети: эстетические и нравственные аспекты воспитания: дисс. на соиск. уч.степ.канд. искусств. Ярославль 2001, - 237 с.
18. Устьяхин С.В. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии дис. на соиск. уч.степ. канд. культурологии: 24.00.01 Саранск, 2006. -190 с.

19. Макарова О. Национальный танец в современном балете. СПб.: Балтийские сезоны, 2012.- 176 с.
20. Васильева А.Л. Характерный танец в Петербургской балетной культуре Дисс. на соиск. уч. степ. канд. культурологии: 24.00.01 СПб, 2015.-175 с.
21. Рязанова Ю.Ю. Новые средства выразительности в балетном искусстве XX века (к проблеме соотношения традиций и новаторства) дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения 17.00.01 Москва, 2016
22. Бурнаев А.Г. Танцевальная культура в контексте духовности мордвы [Текст]: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.04 / А.Г. Бурнаев. – Саранск, 1998. – С. 3.
23. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.
24. Петренко Е.А. Стиль в балете: учебное пособие Текст / Е.А. Петренко. – Челябинск: ЮУрГИИ им.П.И. Чайковского, 2013.-139 с.
25. Сметанина Б.О. Сценическая интерпретация литературных произведений в творчестве Б. Эйфмана последняя треть XX-начало XXI веков» диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.09 - Санкт-Петербург, 2008.- 170 с.: ил.
26. Костерина М.А. Художественно-образная интерпретация пластических мотивов в искусстве танца дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: 24.00.01. - Саранск, 2008.- с. 141.
27. Озджевиз Е.Л. Модерн и постмодерн в танцевальной культуре. – Саратов: 2015. – 95 с.: ил.
28. Грызунова О.В. Хореографические интерпретации балетов Игоря Стравинского «русского периода», дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: 17.00.09 - Санкт-Петербург, 2016 г., 177 с.
29. Васильков Ю. Записки танцмейстера. СПб.: Балтийские сезоны, 2016. – 208 с. Ил.
30. Волынский А. Статьи о балете. СПб., 2002
31. Лопухов Ф.М. Шестьдесят лет в балете М.: Искусство, 1965. - 368с.
32. Карп П.М. Балет и драма. – Л.; Искусство, 1980,
33. Добровольская Г. Танец, пантомима, балет. Л., 1975. – 125с.
34. Лукина А. Г. Традиционные танцы Саха. Идеи, образы, лексика / А. Г. Лукина. Новосибирск, 2004.
35. Стручкова, Н. А. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07 – Якутск, 2000.
36. Буксикова О.Б. Танец в истории культуры народов Сибири диссертация ... доктора искусствоведения : 24.00.01- Санкт-Петербург, 2009.- 389 с.
37. Кочетков Д.Р. Использование приемов передачи содержания художественного произведения на материале современного танца // Санкт-Петербургский вестник 2-2016.

38. Зарипов Р.С., Валяева Е.Р. Драматургия и композиция танца: Учебно-справочное пособие. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. – 768 с.
39. Орелёв В. Опыт поэтики театра Орел Днепропетровск 1997 // <http://www.studfiles.ru/preview/2781862>
40. Лопухов Ф.М. В глубь хореографии — М.: Фолиум, 2003. — 204 с.
41. Слонимский Ю.И. В честь танца. — М.: Искусство, 1968. — 402 с.
42. Красовская В. Вахтанг Чабукиани Л., М.: Изд-во «Искусство», 1960 с. 346
43. Гаевский В.М. Бежар продолжается // Театр. 1987, №12. - с. 172.
44. Львов-Анохин Б.А. «Балет XX века» (заметки о гастрольях труппы Мориса Бежара в Москве) // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 3. Л.: Музыка, 1979. - с. 161.
45. Коптелова Е.Д. Игорь Моисеев – академик и философ танца. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2012. – 416с. (+вклейки, 48с.). – (Мир культуры, истории и философии).
46. Ермакова О.А. Новые выразительные средства в зарубежной хореографии второй половины XX века (творческие поиски М. Бежара и Д. Ноймайера) дисс. на соиск. уч.степ.канд.иск. СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2003 – с. 237.
47. Новерр Ж.Ж. Письма о танце и балетах, -Л. – М.: Искусство,1965
48. Захаров Р.В. Балетмейстер и сфера его творческой деятельности: дисс. на соиск уч. степ. доктора искусствоведения Москва 1968, - 556 с.
49. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта М.: Искусство, 1983. — 237 с., ил., [24] л. ил.
50. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера: Учеб.пособие для студентов культ –просвет.фак. вузов культуры и искусств. – М., Просвещение, 1986. – 192с, 1л. ил.: ил
51. Ванслов В.В. Режиссура в балете // Балет: энциклопедия. М., 1981. С. 426
52. Сахновский В. Режиссура и методика ее преподавания Гос. Изд-во «Искусство» Ленинград,1933, - 237 с.
53. Ильичева М. Люди советского балета. Николай Боярчиков // Сов.Балет. 1988. № 5 с. 38-42
54. Туткибаева Г.У. Искусство балетмейстера: учебное пособие по специальности 050406 – «Режиссура хореографии» для студентов творческих ВУЗов. – Алматы, 2005. С. 60
55. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера: Учебное пособие / Под общ. Ред. П.Е.Любимцева. – 10-е изд., стер. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. – 456 с.
56. Вычужанова Л.К. Язык хореографии: философский анализ Дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения Санкт-Петербург, 2016, с. 177

57. Атитанова Н.В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к движению смыслов Дисс. на соиск. уч. степ. канд. философских наук, Саранск 2000, 164 с.
58. Ellis H. The Dance of Libe. -1929. - №4
59. Blacking John Kealiinohomoku, Joann W. The performing arts: music and dance / Berlin: Walter de Gruyter 1979. – 344 p.
60. Barnet S., Berman M., Burto «Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms. – Лондон, 1997. – 438 с.
61. Маргулан А.Х. Сочинения. Т. 3-4 : Петроглифы Сарыарки. Гравюры с изображением волчьего тотема; Каменные изваяния Улытау., - Алматы: «Атамұра», 2003. – 246 с.
62. К.М. Байпакова, А.Н. Марьяшева Петроглифы Кульжабасы. - Алматы: “Print S”, 2004 – 22 с., илл.86.
63. Самашев З. Петроглифы Казахстана. – Алматы: «Өнер», 2006. – 200 с.
64. Рогожинский А.Е. Петроглифы археологического ландшафта Тамгалы., Монография. — Алматы: «Signet Print», 2011. — 342 с.
65. Валиханов Ч. Следы у шаманства у киргизов // Избранные произведения / Под.ред.акад. АН КазССР А.Х. Маргулана. Алма – Ата, 1958. С. 144 – 176.
66. Ибраев Б. Космогонические представления наших предков // Декоративное искусство СССР. 1980. № 8. с. 40 – 45.
67. Орынбеков М. Предфилософия протоказахов. – Алматы «Өлке», 1994. – 190 с.
68. Козыбаева М.К., Аргынбаева Х.А., Муканова М.С. Казахи: Историко – этнографическое исследование. - Алматы: «Казахстан», 1995. – 352с.
69. Заурбекова Л., Джуманова Г. Мировоззрение казахов // сб. традиционная культура кочевников. - Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова. 2000. - С. 43-59.
70. Тохтабаева Ш.Ж. Серебряный путь казахских мастеров. Монография. – Алматы : «Дайк Пресс», 2005 . – 474 с. : илл
71. Ибрагимова Г.К. Традиции орнаментальных композиций в казахском ювелирном искусстве // Сборник статей Международной научно – практической конференции КазНАИ им. Т. Жургенова, Том 1 «Культурное наследие народов Казахстана и Национальная система образования» 29 – 30 апреля 2004г. – Алматы: Компьютерное – издательский центр ОО «Добровольное общество инвалидов войны в Афганистане – Братство», 2004. – 338 с.
72. Шакенова Э. Художественное освоение мира В кн. Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Гылым, 1993. – 264 с.
73. Турсунов Е. Единство эстетического опыта кочевых и не кочевых народов В кн. Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Гылым, 1993. – 264 с.

74. Мухамбетова А. Некоторые эстетические проблемы казахской инструментальной культуры В кн. Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Гылым, 1993. – 264 с.
75. Мухамбетова А. О программности казахской народной инструментальной музыки: К постановке вопроса // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и материалы. М. 1973.
76. Каракулов Б. О своеобразии традиционной музыки казахов В кн. Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Гылым, 1993. – 264 с.
77. Нурланова К.Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа. – Алма-Ата: Наука, 1987. – 176 с.
78. Нурланова К.Ш. Символика мира в традиционном искусстве казахов В кн. Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Гылым, 1993. – 264 с.
79. Нурланова К. Человек и мир: казахская национальная идея. – Алматы: Каржы-каражат, 1994. - 48 с.
80. Абдинуров А.К. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана дисс. на соиск. уч.степ. канд. искусствоведения: 17.00.02 - Москва, 2016.- 201с.
81. Тохтабаева Ш.Ж. Этикет казахов.-Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 2013. – 500 с.
82. Турсунов Е.Д. Қасиет сила духа великой степи [Текст]: научное издание / Турсунов Е.Д., А.Б. Нурмухамбетов. – Алматы: Ұлы Дала Әлемі-Мир Великой степи, 2013. – 144 с.
83. Зырянов А.В. // http://dancecomposition.ru/publ/rezhissura_tanca_baletnaja_rezhissura_rezhissura_tanca_ili_baletnaja_rezhissura/32-1-0-40
84. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920
85. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 1958.
86. Кассирер Эрнст. Философия символических форм. Том 1. Язык. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. 272 с. — (Книга света).
87. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер.снем. — М.: Республика, 1993. — 447 с. — (Мыслители XX в).
88. Betty E. General Theory of Interpretation: Chapter 2 and 3 (Vol. 2). – Create Space Independent Publishing Platform, 2015. – 172 p.
89. Леонтьев А.Н. Психология образа // Вестник Моск. ун-та. Психология.- 1979. – Серия 14, № 2.
90. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Форма-Стиль-Выражение. М., 1995.
91. Лосев А.Ф. Бытие-имя-космос/ А.Ф. Лосев; сост. и ред. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1993. – 958с., ISBN 5-244-00717-3
92. Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.-Петербург, 2000. С. 72
93. Майоров Г.Г. Указ. соч.- с.115

94. Агапов О.Д. Метод интерпретации в историческом познании: дис. канд. филос. наук. - Казань, 2000;
95. Дмитриева Н. Художественный образ в диалектике сущности и явления: дисс. канд. филос. наук: 17.00.09: Красноярск, 2004, 167с.
96. Мочалова Н.В. Мочалов Д.В. Язык хореографии как фактор интерпретации интеллекта, потенциала личности и развития творчества // Вестник КАЗГУКИ №2 2016. С. 98-101.
97. Кондратенко Ю.А. Система художественного языка и танца: специфика, структура и функционирование. Дисс. на соиск. уч. степ. доктора искусство 24.00.01: - Саранск, 2010 – 327 с.
98. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. 4-е изд., доп. М.: А.ТЕМП, 2004 С. 786
99. Театральная энциклопедия: в 5 Т.-М.: Сов. энциклопедия, 1961-1967
100. Большая Советская Энциклопедия: В 30т. – 3-е изд. – М.: Сов. Энциклопедия, 1972-1978
101. Балет: энциклопедия / под ред. Ю. Григоровича. – Москва: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
102. Хоруженко К.М. Культурология. Энциклопедический словарь М.: Феникс, 1997 640 с.
103. Эстетика: Словарь/Под общ.ред. А.А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989. - 447с.
104. Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Сост. Н.А. Александрова. – СПб.: Изд-во «Лань»; Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. – 416 с.: ил.-(Мир культуры, истории и философии).
105. Петроченко Н.В. Народный танец в современных условиях к вопросу исследования о понятии и методологии исследования // <https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=2ahUKEwiqqpjzbXlAhVy5KYKHTCyDwkQFjABegQIABAC&url=http%3A%2F%2Fwww.culturalnet.ru%2Fmain%2Fgetfile%2F91&usg=AOvVaw3FxAO0AfSERsFFS-IJ4ccI>
106. Ромм В.В. Танец и секреты древнейших цивилизаций [Текст] / В.В. Ромм; Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2002. – С. 60.
107. Бурнаев А.Г. Танцевальная культура в контексте духовности мордвы [Текст]: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.04 / А.Г. Бурнаев. – Саранск, 1998.
108. Егорова Л. Танцы важнее философии // Молодежная эстрада. 1989. № 4 с. 112-116.
109. Ромм В.В. Указ. Соч. – с. 25
110. Гурджиев Г.И. Встречи с замечательными людьми. - М.: Летавр, 1994. – 288 с.:ил
111. Гордеев В. Балет-это призвание // Балет. 1997. № 1 с.9.
112. The Encyclopedia Americana – New York, 1961 – v. 8

113. The New Encyclopedia Britannica: 32 volumes. Volume 22: Knowledge in Depth - 15th edition - USA: Encyclopedia Britannica Inc., 1995. - 981с.: илл.
114. Ерёмина М.Ю. Роман с танцем. СПб.: Созвездие, 1998.- 252с.
115. Королева Э.А. Ранние формы танца. Кишинев: Штиинца, 1977. - 215 с.
116. Осинцева Н.Д. Танец в аспекте антропологической онтологии: дисс.... канд. филол. наук. 09.00.01 - Тюмень, 2006. 167 с.
117. Вашкевич Н.Н. История хореографии всех веков и народов: учебное пособие. – 3-е изд., стер.-СПб.: Издательство «Лань»; Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. – 192с., ил. – (учебники для вузов. Специальная литература).
118. Танец в XX веке. Волгоград. Центр современной хореографии 1998 78с.
119. Тamarченко Н.Д. Введение в литературоведение. М., 1999.
120. Хазиев В.С. Истины бытия и познания (избранные сочинения). Уфа: Китап, 2007
121. Құндақбаев Б.Қ. Уақыт және театр. – Алматы: Өнер, 1981. -328 б.
122. Варковицкий В.А. Танец // Балет: энциклопедия М., 1981
123. Лисициан С. Запись движения кинетография / под ред. Р. Захарова М.; Л.: Искусство, 1940 426 с.
124. Суриц Е.Я. Все о балете: Словарь-справочник Е.Я. Суриц. М.-Л.: Музыка, 1966 с. 455
125. Меланьин А.А. Методы анализа танцевального движения: диссертация на соиск.уч. степ.канд.искусств:17.00.01 –Москва, 2010. – 234 с.
126. Краткий словарь по философии / Под. ред. И.В. Блауберга, И.К. Пантина. М., 1982. 431с.
127. Малинина Н.Л. Проблема художественного образа // М.М. Бахтин эстетическое наследие и современность В 2-х ч.: Ч.2. Саранск, 1992 С. 219-226.
128. Лисаковский И.Н. «Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. Словарь-справочник».
129. Борев Ю.Б. Эстетика, 4-е изд., доп- М.: Политиздат, 1988.
130. Гегель. Эстетика: в 4т. Т.3. М: Искусство, 1973
131. Кривцун О.А. Художник и его двойник перипетии идентификации в творчестве // журнал «Человек». 2006. №4, №5.
132. Карп П.М. О балете. М.: Иск-во, 1967. 227с.
133. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. // Литературно-критические статьи. М., 1986 с. 26-90.
134. Ванслов В.В. Балет в ряду других искусств. // Музыка и хореография современного балета. Вып.2. М., 1977 с. 5-32.
135. Русинова О.А. Формирование и развитие профессиональной музыкальной культуры Бурятии 1934 – 1998 гг.: на материале симфонического творчества: диссертация на соиск.уч.степ. канд. истор наук: 24.00.01- Улан-Удэ, 2012.- 203 с.: ил.
136. Соссюр де Ф Труды по языкознанию М.: Прогресс, 1977 С. 54

137. Андреев А.Н. Целостность художественного произведения как литературоведческая проблема: дисс.на соиск уч.степ док.фил.наук: 10.01.08 Минск, 1997- 354 с.
138. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1970. -384с.
139. Кособуцкая Н.Ю. Народный танец: социокультурные характеристики и функции /Н. Ю. Кособуцкая // Вестник культуры и искусств. – 2018. – № 1 (53). – С. 76–81.
140. Мухамбетова А. Генезис и эволюция казахского кюя. В кн. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.
141. Айтматов Ч. Мера жизни-мера времени. «Известия» от 30 ноября 1972.
142. Захаров Р. В. Записки балетмейстера, М.: Искусство, 1976. — 351 с.; 32 л.
143. Советский балетный театр. 1917-1967. М.: Искусство, 1967.376 с.
144. Рецензии на спектакли // <http://astanaopera.kz/k-klassike-otnoshenie-osoboe/>
145. Бердяев Н. А. Судьба России. Опыт по психологии войны и национальности. М., 1918. С. 147–148.
146. Русский балет. Энциклопедия / Под ред. Е. П. Беловой, Г. Н. Добровольской, В. М. Красовской. — М: Большая Российская энциклопедия, Согласие, 1997. — 632 с.
147. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. – СПб.: Норинт, 1998. – 1536 с.
148. Малышева М.В. Интерпретация лирического текста на уроках литературы в 11 классе: На материале поэзии Серебряного века: дисс. канд.пед.наук: 13.00.02 2011/ Малышева Майя Владиславовна. Москва, - 2011. 203с.
149. Кухаренко В. А. Интерпретация текста Учебное пособие. — Л.: Просвещение, 1978. — 327 с.
150. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка / В.И. Даль. – М.: изд-во «Цитадель», ОСР Палек. – 1991. –Т.4.- 240с.
151. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольта М.: Ком Книга, 2006. — 216 с. (Изд. 3-е, стереотипное).
152. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. - 704 с.
153. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике [Электронный ресурс]. – М.: «КАНОН-пресс-Ц», 2002 - 623 с. Режим доступа: <https://www.twirpx.com/file/374426/>
154. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни Изд: Композитор 2005 с. 95.
155. Куранова Ю.А. Модус мистериальности в музыкальном театре И.Ф. Стравинского: «Весна священная», «Персефона», «Потоп»: дисс.канд иск 2017. – 249 с.
156. Баева А.А. «Слышать музыку глазами»: взаимодействие искусств в театре И. Стравинского М., 2015

157. Пчелкина Д. Метод интерпретации в социальном и гуманитарном познании // Социодинамика. – 2015г.- № 10. – с. 69-93. DOI 10.7256/2409-7144.2015.10.1646 URL: http://nbpublish.com/library_read_article.php?id=16468
158. Дункан И., Макдугалл А.Р. Русские дни Айседоры Дункан. М., 1995
159. Матиев К.Н Природа художественного образа / К. Матиев. – Фрунзе: Кыргызстан, 1985. – 108с.
160. Огородников Ю.А. Из истории русской эстетической мысли XIX-XX веков. Вестник московского городского педагогического университета, № 1, 2013.
161. Молдахметова А. Сайтова Г. Культурный текст спектаклей Мориса Бежара // Наука и Жизнь Казахстана № 7 (70) 2018 (с. 198-202).
162. Бежар М. Мгновение в жизни другого: Мемуары / Пер. с фр. - М.: В/О Союзтеатр, 1989 – 242 с.
163. Молдахметова А., Сайтова Г., Изим Т. Концептуальные аспекты исследования интерпретации национального танца на примере спектаклей Мориса Бежара // Достижения науки в контексте повышения качества жизни и устойчивого развития общества Том 2. – Алматы, Казахстан, 2019. – 480с (346-360).
164. Шпенглер О. Закат Европы 1993.
165. Арнольд И. В. Интерпретация английского художественного текста: Лекция. Л.: ЛГПИ, 1983.- 40 с.
166. Симбирцева Н.А. Специфика культурологической интерпретации (тексты культуры и читатели)[Электронный ресурс]: монография / Н.А. Симбирцева; Урал. гос. пед. ун-т. – Электрон. дан. – Екатеринбург: [б. и.], 2017. – 1.
167. В поисках «Весны священной» / М. Ходсон // Театр. – 1990. - № 12. – С. 150-159.
168. Автономова Н.С. Возвращение к азам // Вопросы философии. 1993. № 3.
169. Монастыршина, Ю. А. Мистерия Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна» в культурном контексте эпохи : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Монастыршина Юлия Александровна. - Москва, 2000. - 129 с.
170. Батищев Г.С. Теория познания. Т.2. – М., 1991. – С.119-130.
171. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Том 2. М., «Искусство», 1964 г. с 162
172. Жумасеитова Г.Т. Казахский балетный театр 1975-1995 гг. (соотношение традиционных и новаторских приемов в балетмейстерском искусстве) дисс. на соиск уч.степ. канд искусств по спец 17.00.01 – театральное искусство Алматы 1999, с. 139
173. Шанкибаева А.Б. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств дисс на соиск уч. степ. канд искусств. Алматы 2006 с. 132
174. Садыкова А. Страницы творчества З.Райбаева 60-70-х годов 20 века. магистерская диссертация. Алматы, 2006г.

175. Садыкова А. Балетный спектакль «Фрески» и его роль в судьбах национальной хореографии Казахстана // <http://zhurnal-prostor.kz/assets/files/2010/2010-12/2010-12-17.pdf>
176. Кишкашбаев Т., Жумасеитова Г., Шанкибаева А., Мамбетова Л., Мусина Ф. История хореографии Казахстана: учебник. - Алматы: ИздатМаркет, 2005. – 272с., илл.
177. Глеубаев М. Заметки о балетном спектакле «Аксак кулан». Размышления и комментарии. Алматы: Рукопись, 2000-е. 3 с.
178. Аязбекова С.Ш. Указ. соч.6 с. 176 с.
179. Сергеев К. Рассказано языком танца // Газета «Ленинградская правда», 18 июля 1981 года.
180. Бромлей Ю.В. Марков Г.Е. Этнография. М. 1982. - 294 с.
181. Мухамбетова А.И. История искусств Казахстана: очерки-Алматы, 2003, I том 356 с.
182. Молдахметова А.Т. Танцевальная пластика баксы как один из аспектов раннефольклорной культуры казахов // Наука и жизнь Казахстана № 3 (58) 2018 (с.69-73).
183. Аязбекова С.Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. – Алматы: Компьютерно-издательский центр института философии и политологии МонРК, 1999.-285с.
184. Косвен М.О. Матриархат. Этнографические материалы // Ученые записки МГУ, вып.61. История, т.2. М., 1985, 152 с.
185. Moldakhmetova A.T. Saitova G.Yu. «The concept of «Choreographic integrity in the methods of national dance stylization» // «Известия» НАН РК Серия Общественных и гуманитарных наук № 1 (329) 2020 – Алматы, 2020- 264 с. (с. 128-135).
186. Всеволодская-Голушкевич О. Баксы ойыны. – Алматы: Рауан, 1996. -144 с.
187. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре / А.К.Байбурин. – СПб., 1993
188. Герасимова И.А. Философское понимание танца / И. А. Герасимова // Вопросы философии, 1998. – № 4. – С. 50–63.
189. Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. Изд.2-е, стереотипное. М.: Едиториал УРСС, 2004
190. Ерёмина М.Ю. Роман с танцем. - СПб.: Созвездие, 1998. – 252 с.
191. Молдахметова А.Т. «Выражение культурного наследия казахского народа на примере танца «Алқа қотан» // «GLOBAL SCIENCE AND INNOVATIONS 2019: CENTRAL ASIA»: материалы IV международной научно-практической конференции (II ТОМ) Астана, 2019 – 333 б. (с. 315-318).
192. Бердяев Н.А. Указ. Соч.370
193. Традиции и новаторство в зарубежном театре // Сборник научных трудов. Л., 1986 с. 149
194. Герцен А.И. Собрание сочинений в тридцати томах, т.III. М., 1954. С 24
195. Каскабасов С. «Қазақтың халық прозасы» Алматы: Ғылым, 1984 ж.

196. Архив новостей: «Astana ballet» на сцене Большого театра Беларуси У. Алиева // <http://bolshoibelarus.by/rus/arkhiv-novostej/2666-astana-balet.html>
197. Жумасеитова Г.Т. Балетмейстерское искусство Казахстана: проблемы и перспективы // вопросы хореографического искусства и образования конца XX – начала XXI вв. Материалы международной научно-практической конференции. – Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенева, 2017. – 216 с.
198. A.T. Moldakhmetova, G.T. Zhumaseitova, L.V Kim, G.Yu Saitova, R.V. Kenzikeev “Dance movements of baksy as a paradigm of development of the Kazakh dance art” // *Ruphata Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* (vol. 10, No. 3, 2018 P. 38-57
199. Лопухов Ф.В. Пути балетмейстера.- Берлин: Петрополис, 1925 – 173 с.
200. Молдахметова А. «Элементы архаической пластики в памятниках материальной и духовной культуры Казахстана» // «Народный танец и хореографическое искусство: традиции и современность»: материалы международной Всероссийской научно-практической конференции, приуроченной к 110-летию Г.Х. Тагирова. – Казань: ИЯЛИ, 2017. – 184 с. (с. 74-85).
201. Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа: музыкально – историческое исследование. А.: Наука, 1966. – 402 с.
202. Бельгибаева А. Художественные особенности одноактного балета М. Авахри «Язык любви» // Сборник научных трудов I Внутривузовской недели науки студентов и магистрантов. – Астана, 2017. – 135 с.
203. Ауэзов М. Путь Абая. Роман. Т.1. – Алма-Ата: Жазушы, 1982. – 608 с.
204. Герцен А.И. Собрание сочинений в тридцати томах, т.III. М., 1954.
205. Ногербек Б. Антитоталитарное кино в посттоталитарную эпоху // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. Алматы: Фонд Сорос Казахстан, 2002.
206. Щербакова А. Синергетика в процессе философского осмысления музыки и музыкального образования: музыкальный подход // Ученые записки. – Вып. 30. – Москва: Издательский Дом МГУКИ, 2009. – 192 с.
207. Молдахметова А.Т. Анализ хореографического наследия казахского танца в постановке Заурбека Мулдагалиевича Райбаева // «Астана как центр межкультурных коммуникаций и международного сотрудничества в области хореографического искусства»: материалы международной научно-практической конференции – Астана, 2018. - 322с. (с. 144-148).

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Положение «Сыйлық» (Преподношение)



Рис. 1 – Петроглифы Кульжабасы¹

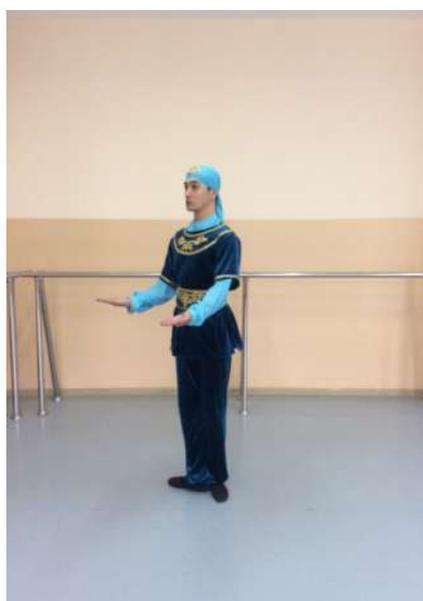


Рис. 1а – Положение
«Кішкентай сыйлық»



Рис. 1б - Положение
«Үлкен сыйлық»



Рис. 1в - Положение
«Сахналық сыйлық»

¹ фото 19. Байпаков К.М., Марьяшев А.Н. Петроглифы Кульжабасы. - Алматы: "Print S", 2004 – 22 с., илл.86.

**Положение «Үшкіл»
(Треугольник)**



Рис. 2

**Положение «Жоғары төмен»
(Верх вниз)**



Рис. 3

Позиция «Белбеу»



Рис. 4

Положение «Бес саусак» (Пятерня)



Рис. 5² – Тамгалы «Солнцеголовое божество»



Рис. 5а - Положение «Бес саусак»



Рис. 5б³ - Суфийская подземная мечеть Шакпак ата с изображениями символов и различных животных

² рис. 151., с. 188. Рогожинский А.Е. Петроглифы археологического ландшафта Тамгалы., Монография. — Алматы: «Signet Print», 2011. — 342 с.

³ с.119. Самашев З. Петроглифы Казахстана. – Алматы: «Өнер», 2006. – 200 с.

Разновидности положения «Шаршы» (квадрат)

1 вид



Рис. 6 Петроглиф «Шаман» Баянжурек⁴ Рис. 6а Положение «Шаршы» (квадрат)
2 вид



Рис. 7 Петроглиф «Шаман» Баянжурек⁵ Рис. 7а Положение «Шаршы» (квадрат)

⁴ с. 170. Самашев З. Петроглифы Казахстана. – Алматы: «Өнер», 2006. - 200 с.

⁵ с. 170. Самашев З. Петроглифы Казахстана. – Алматы: «Өнер», 2006. - 200 с.

3 вид



**Рис. 8 Петроглиф «Молитва»
Сары-Арка⁶**



Рис. 8а Положение «Шаршы»

⁶ рис. 221. Маргулан А.Х. Сочинения. Т.3-4 : Петроглифы Сарыарки. Гравюры с изображением волчьего тотема; Каменные изваяния Улытау., - Алматы: «Атамұра», 2003. – 246 с.

Движение «Сүйретпе» (волочить)



Рис. 9 - «Далбайға үйрету»⁷
(приручение к приманке)



Рис. 9а - Движение мужского
танца «Сүйретпе»

Движение «Тенге алу» (подобрать тенге)

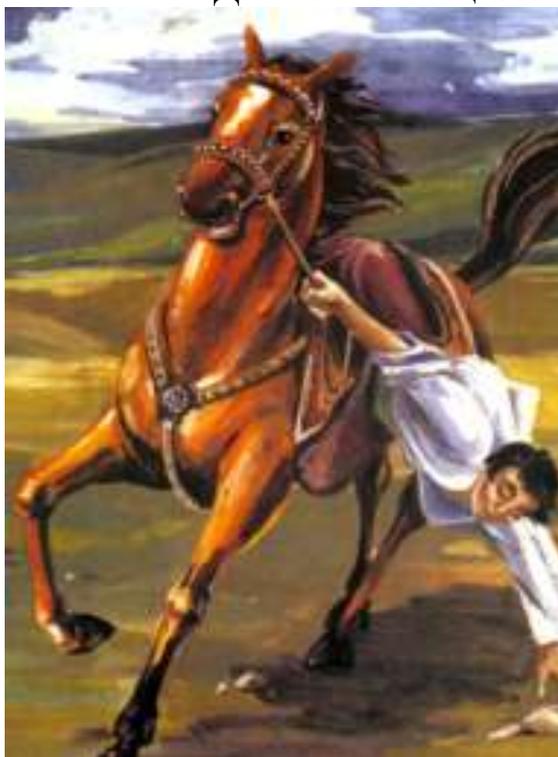


Рис. 10 Национальная игра «Тенге алу»⁸



Рис. 10а Движение «Тенге алу»

⁷ www.daypic.ru Reuters / ShamilZhumatov

⁸ www.kabdolov.kz



**Рис. 11 Положение «Үкі»
(перья головного убора)**



**Рис. 12 Положение «Сәнді саусақ»
(нарядная кисть)**



**Рис. 13 Положение «Қошқар мүйіз»
(бараньи рога)**



**Рис. 14 Положение «Сынар мүйіз»
(однорогий)**



Рис.15 Танец «Асатаяк»⁹ в постановке З.М. Райбаева, в исполнении артистов Государственного ансамбля «Салтанат»



Рис. 16 Танец «Биші қайың»¹⁰ в постановке З.М. Райбаева, в исполнении артистов Государственного ансамбля «Салтанат»

⁹ <https://www.google.ru/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwit9riJkrnZAhWMC-wKHYKcBicQjRx6BAGAEAY&url=https%3A%2F%2Fvisitalmaty.kz%2Fen%2Fevents%2F69&psig=AOvVaw1L56G6Qxupdbm5uMUTFkDC&st=1519375801908998>

¹⁰ из личных архивов Ильясовой А.А.



Рис. 17 Танец «Балбраун»¹¹ в постановке Д.Т. Абирова, в исполнении артистов фольклорно-этнографического ансамбля «Алтынай»



Рис. 18 Танец «Қоштасу»¹² в постановке Д.Т. Абирова, в исполнении артистов фольклорно-этнографического ансамбля «Алтынай»

¹¹ Ізім Т.О. Мемлекеттік «Алтынай» би ансамблі. – Алматы: «Өнер».- 2010. – 112б. (с. 48).

¹² Из личных архивов Ф.А. Алиевой



Рис. 19 Петроглифы Сары-Арки¹³



Рис. 19а Положение рук в массовом танце «Дөңгелек»



Рис.19б Танец «Алка-қотан», в постановке О. Всеволодской-Голушкевич, в исполнении артистов фольклорно-этнографического ансамбля «Алтынай»

¹³ рис. 220. Маргулан А.Х. Сочинения: В 14т. Т.3. Петроглифы Сары-Арки. Гравюры с изображением волчьего тотема; Т.4. Каменные изваяния Улытау.- Алматы: «Атамұра», 2003г. – 246 с.

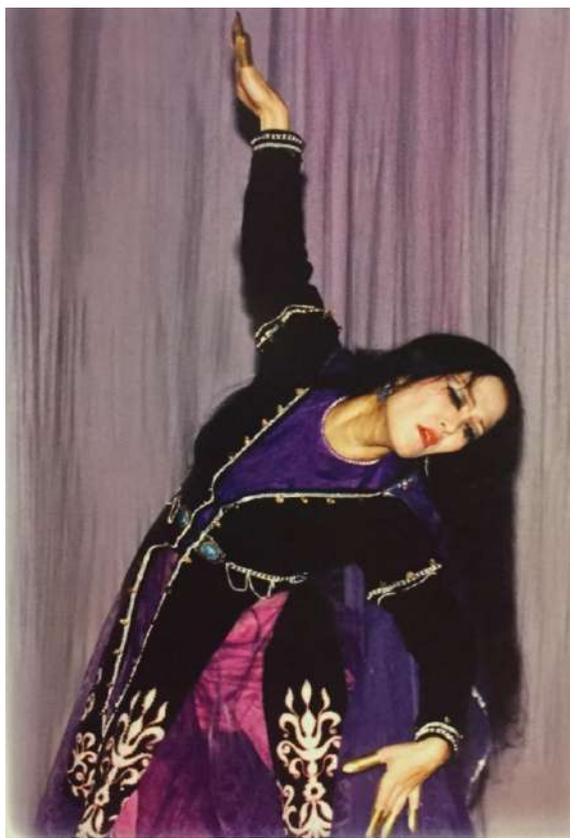


Рис. 20 Танец «Жезтырнак»¹⁴ в постановке О.Всеволодской-Голушкевич, в исполнении Т.О. Изим



Рис. 21 Балет «Жезтырнак»¹⁵ в постановке Г.В. Адамовой, в исполнении артистов театра современного танца «Самрук».

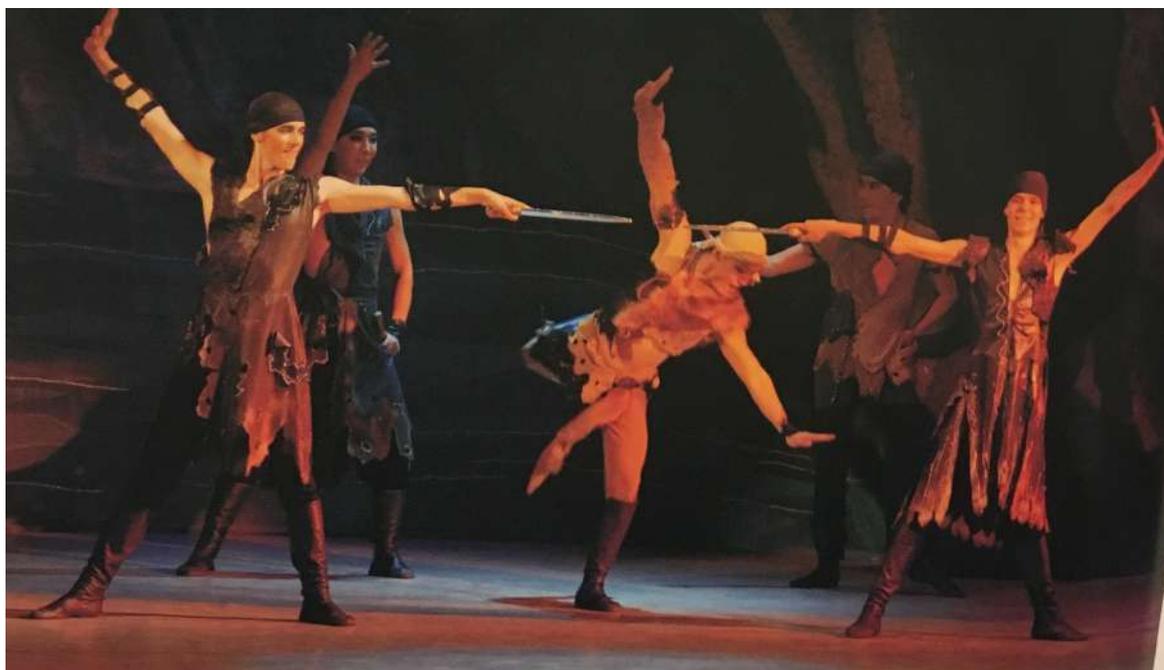


Рис. 22 Балет «Жезтырнак» в постановке Г.В. Адамовой, в исполнении артистов современного танца «Самрук»

¹⁴ Изим Т.О. Мемлекеттік «Алтынай» би ансамблі. – Алматы: «Өнер».- 2010. – 112б. (51 с.)

¹⁵ Қазақстан балет әлемі № 1 – 2011 стр. 10-11.



**Рис. 23 Танец «Арулар»¹⁶
в постановке А.А. Тати, в исполнении артистов театра Астана балет**



**Рис. 24 Танец «Асем Қоңыр»¹⁷
в постановке А.А. Тати, в исполнении артистов театра Астана балет**

¹⁶ <https://astanaballet.com/ru/stagings/repertoire?page=4>

¹⁷ <https://astanaballet.com/ru/stagings/repertoire?page=4>



**Рис. 25 Танец «Сувениры»
в постановке А.А.Тати, в исполнении артистов театра Астана балет**

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Балет «Аксак кулан»

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ КАЗАХСКОЙ ССР
КАЗАХСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ АБЯ

А. Серкебас

АКСАК-КУЛАН

Балет в двух действиях
Либретто Т. Ибраева

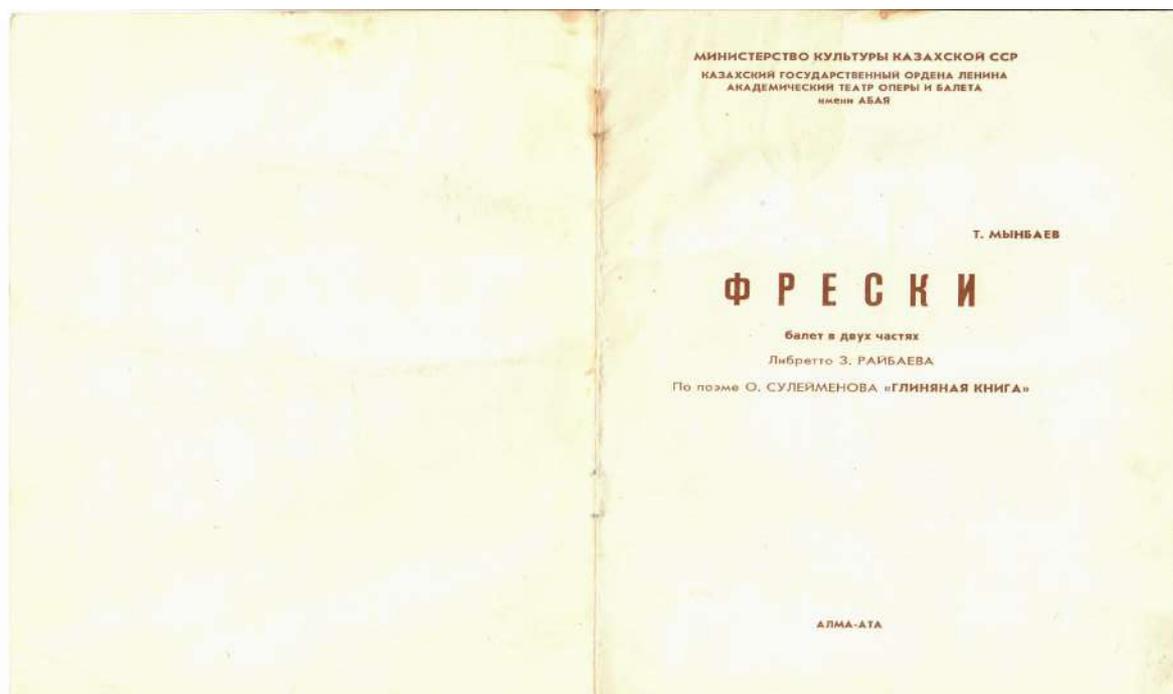
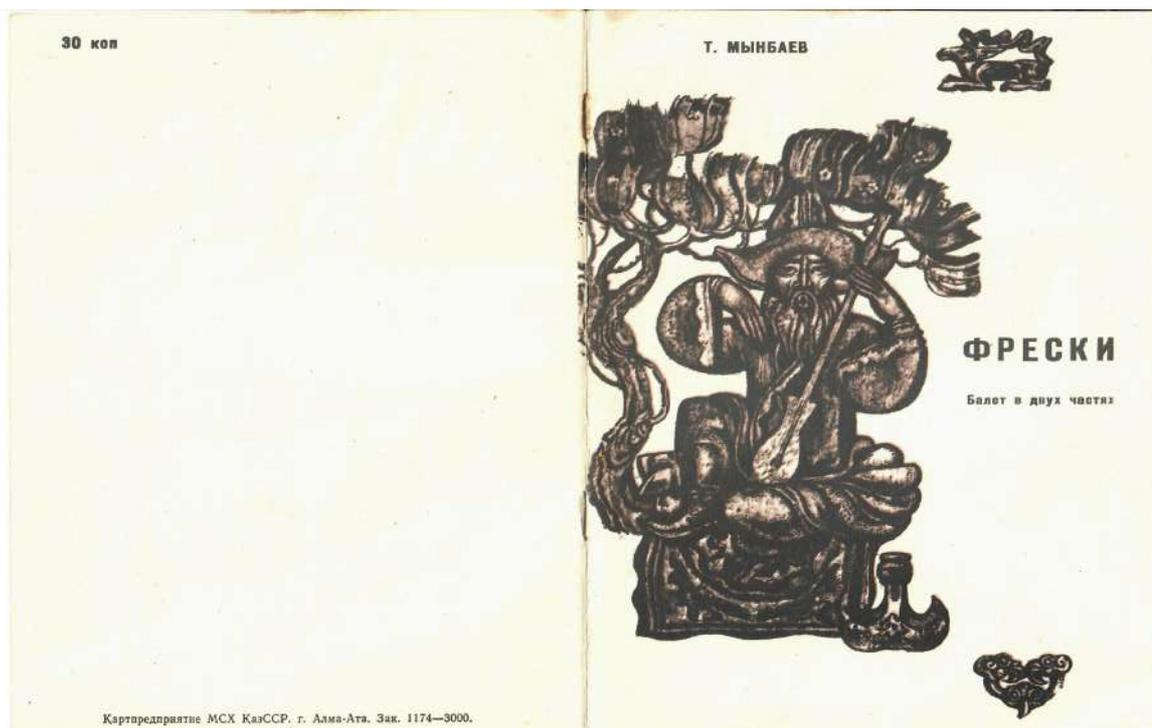
Дирижер — Т. ОСМАНОВ, заслуженный деятель искусств Казахской ССР
Балетмейстер-постановщик — М. ТЛЕУБАЕВ
Художник — Э. ГЕЙДЕБРЕХТ

Действующие лица и исполнители:

Баршагуль — Р. БАЙСЕЙТОВА, заслуженная артистка Казахской ССР
М. КАДЫРОВА
Э. КАСТЕЕВА
Кербуга — Ю. ВАСЮЧЕНКО
Б. ЕШМУХАМБЕТОВ, заслуженный артист Казахской ССР
Т. НУРКАЛИЕВ
Джучи-хан — И. ДАНИЛИН
Э. МАЛЬБЕКОВ, заслуженный артист Казахской ССР
А. МЕДВЕДЕВ
М. МУНТИН
Хан-Зада — Б. ЕШМУХАМБЕТОВ, заслуженный артист Казахской ССР
К. МАЖИКЕЕВ
У. МИРСЕЙДОВ
Д. НАКИПОВ



Либретто балета «Фрески»



ФРЕСКИ

Балет в двух частях

Часть первая

Фреска первая

КАМЕННЫЕ БАБЫ

Глаза не потосы —
слепые трещины,
[Востину, баше камен,
ыбаша жемчугу]
Положим пусть в временах
опасных
вспыхнет пламя грудастов.

Древняя Ассирия. В храме богини Ишторе, жрица Шамхат совершает священный обряд поклонения. Встает солнце — огромно, таинственное, загадочное. Его восход встречают гимном. Охотники пора в путь. Танец — заклинание дождя принесет им удачу. Неожиданно все вокруг охватывает непроглядная мгла. Меркнут лучи солнца. Страх и ужас охватывают людей.

Фреска вторая

НАШЕСТВИЕ ИШ-КУЗОВ

Мы садлись на ратя коней,
в походам принимае руки,
и жемчуг орда
перед ней,
пронесли коруки, хоруги,
В центре баша Киланский флаг,
кочевьям и солдаторам.

Словно вздох сметают все на своем пути тумыш Иш-Кузов хана Ишпака.

Нидергуют извание дарующей жизнь и воскрешение Ишторе. Отныне ее место займет новое божество — великий Тенгри!

что глаза ее — два громадных
горячих шара,
объеме жемчужины лапачи
священных скорбаев.
Она шла вшироким шагом,
стесненным прозрачными тканями.

Под покровом ночи Ишпака тайно проникает в храм бога Шамаша. Он вновь покорен ослепительной красотой Шамхат. Но, жрица — непреклонна. Она не может полюбить хана. Ведь он — иноверец!

Забыв о наказе Сары-Кене, обезумевший от страсти Ишпака, готов ради Шамхат, изменить своей вере, отречься от Тенгри.

Часть вторая

Фреска шестая

РИСТАЛИЦЕ

Белый шатер с черным верхом
стоял в расклевинной от зноя степи
в излучине Тенгри, впаз Харрапы,
Судейский шатер — шестиперное гнездо.

Мудрейший Хор-Ахте и старейшины восьми уруков — родов, собрались судить преступившего законы предков, законы Великого Язу, хана Ишпака.

Нет пощадь отступнику! Пусть схватка с Кентавром решит его судьбу!

Фреска седьмая

ТРИЗНА

Вино приносит в жертву
на кострах...

Иш-Кузы справляют тризну по хану Ишпака. В его память совершаются жертвоприношения. Молодые воины стараются подражать ему в ловкости, в силе, в воинском искусстве. Безымянного победителя награждают шлемом с Бувалыным рогом и из числа самых красивых девушек выбирают ему подругу.

Лишь одна жрица Шамхат остается в гордом неповиновении.

Фреска третья

ВЕЛИКОЕ ЯЗУ — (ВЕЛИКОЕ ПИСАНИЕ)

«Я выжили на высоту копья,
Ишкузи, будьте прокляты, как я,
Не отдавайте семена чужим,
не делайте врагов себе подобными».

Славный предок Иш-Кузов Сары-Кене, погиб в плену, подлитый врагами на копья. Ни обещания славы, ни рассказы бесценных сокровищ, ничто не смогло поколебать его твердость, его верность своему роду. Ему в шатер ввели цариц девиц, обильно и приятно, но ни с одной из них он не разделал ложа. Казнь его была страшной и жестокой. В предсмертных муках он помнил о своем племени.

Фреска четвертая

ДИКАЯ ОХОТА

Плосали в реве коней
под музыку меней
стрелительных коней
на преданке войны,
стелжась в ноги тжани
дымщихся коней,
люди к лицу с друзьями,
мечом к мечу с врагами,
звонятся лишь рогами...

Необычная степь содрогнулась от безымянной схватки. Бесстрашной, могучей Кентавр и его кони преследуют воинов Иш-Кузов, сами становятся их добычей.

Фреска пятая

ПРЕСТУПЛЕНИЕ ИШПАКА

Шамхат ухнула прочь, не поднимая глаз,
Да не будет тайной,

Фреска восьмая

САМОПОЖЕРТВОВАНИЕ ШАМХАТ

Хан был едином без нас,
и она одинока,
Ну что же, она пожелала,
ав не держала.

Она
по ступенькам
опустившись
на дно
могины.

Шамхат не в силах пережить смерть своего возлюбленного. Она готова разделить участь Ишпака. Погребальный шатер станет их последним прибежищем.

Фреска девятая

ИЗБРАНИЕ НОВОГО ХАНА

Мы вернулись в свои корыль,
порядекой пустые сати,
и в пределы родной земли
пусть вернется
пустые седла.

Копья земли покрыли шатер Ишпака и Шамхат. Хор-Ахте и старейшины уруков выбирают нового хана. Жребий указывает на молодого Косого.

В бою с Безымянным владетелем шлема он одерживает победу. Он достоин стать ханом. Иш-Кузы славят нового вождя. Он поведет их к восходу солнца. Их ждет долгий и трудный путь. Их ждет Родина.

Таблица № 1

**Сравнительная таблица балетных спектаклей
«Весна священная» и «Фрески»**

«Весна священная» муз. И. Стравинский, постановка В. Нижинский	«Фрески» муз. Т. Мынбаева постановка З.М. Райбаева
Сюжет	
Ритуал	Ритуал
Картины языческой Руси	«Фрески» картины. 9 фресок-9 картин
Претворение восточнославянских культов: Ярилы – Солнца и Матери – Земли	Претворение культов тюркского мира: богини Ишторе-Солнца и небесного божества - великого Тенгри.
Старейший – Мудрейший и сцена «действия старцев – человечьих праотцев»	Мудрейший Хор-Ахте и старейшины восьми уруков-родов
Самопожертвование Избранницы	Самопожертвование Шамхат
Музыка	
Объединяют эти спектакли схожий музыкальный стиль. Интродукция перед началом спектакля.	
Картина мира	
	Патриотическая картина мира. Период «этнического ренессанса в творчестве отечественных балетмейстеров, режиссёров-хореографов».
Текст культуры	
Визуальный текст	Визуальный текст
Предвестник течения «модерн», «постмодерн»	Развитие стилизации национальной хореографии
Невизуальный текст	Невизуальный текст
Предвосхищение, предопределение наступления Первой мировой войны, падение России как империи.	Предвосхищение, предопределение обретения Независимости и становления самостоятельного государства Казахстан.



Рис. 1 Балет «Весна священная». «Завернутый» хореографический образ.



Рис. 2 Техника модерн танца Марты Грэм «contraction» «release».



Рис. 3 Балет «Весна священная» «Иконописный полунаклон головы».

**«Фрески» Т. Мынбаева, З.М. Райбаева
как «классика жанра отечественного национального балета»**

Выражение преимущества традиций, репрезентативных границ выражения интерпретации национальной хореографии нашло отражение в

Тематике произведений

*архаическая тематика в
«Туран дала – Кыран дала» А. Садыковой*

Структуре хореографического
текста

*стилизация казахского танца с направлениями
хореографии, встречаемое во многих
произведениях*

Музыке

*Интродукция в «Легенде великой степи»
Г.У. Туткибаевой*

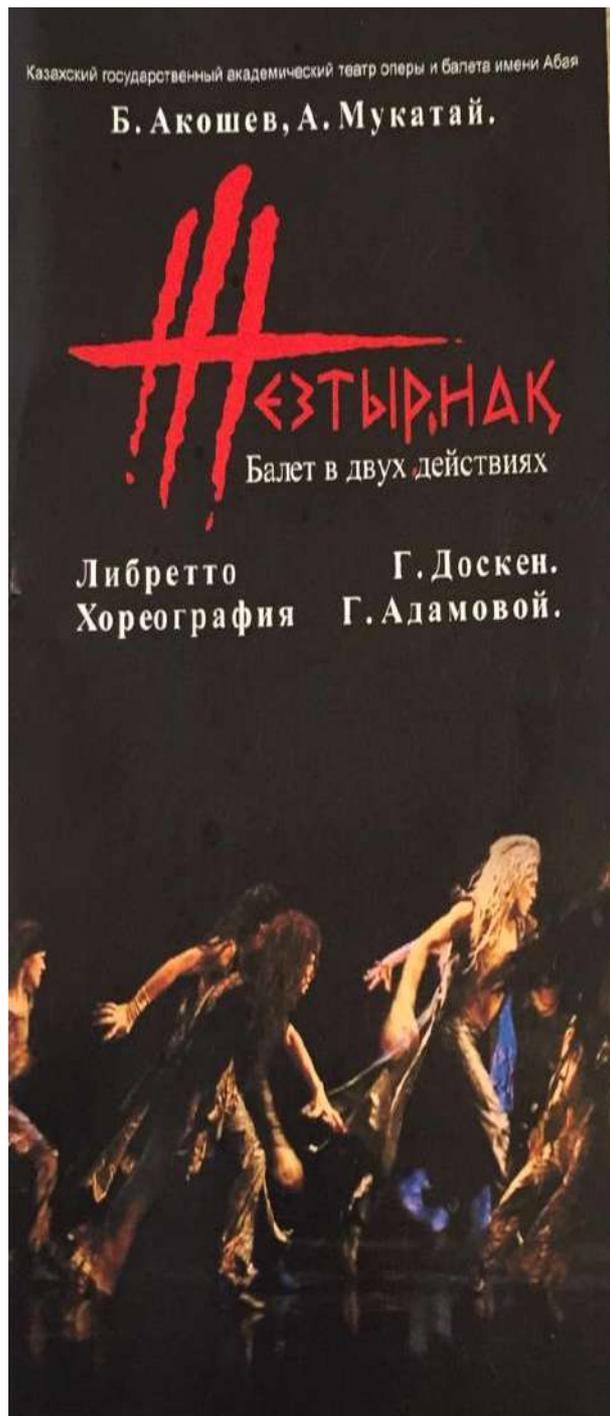
Сценическом образе
(Костюм)

*«Жезтырнак» Г. Адамовой
«Ожившие петроглифы» А. Садыковой*

Мозаичном типе построения
спектакля

*«Туран дала – Кыран дала» А. Садыковой
«Язык любви» М. Авахри*

Балет «Жезтырнак»



Либретто

Жезтырнак («железный коготь»)
в казахской мифологии
враждебно человеку демоническое существо
с медными когтями, обитающее в пустынных горах,
в чаще. Внешне ничем не отличается от людей.
Обладает чудовишной силой, пронзительным голосом.
Бывают женщины и мужчины «жезтырнаки».

Сцена 1. ПРОЛОГ. ПРОЩАНИЕ С СОЛНЦЕМ.
... На фоне красного диска уходящего
солнца вырисовывается одинокий тонкий
силуэт девушки, протягивающей свои
руки к солнцу. Так она всегда провожает
дневное светило, и каждый раз чувствует
опустошающую тоску. Потому что днем
она его не видит, днем ей запрещали
на него смотреть. Родители Объясняли
ей: «Ночь создана для нас, день - для
людей».

... «Стала бы я ветром, которого никто
не видит и не сможет поймать гонялась
бы за солнцем, - мечтала она: - даже
лететь птицей лучше, чем быть дочерью
жезтырнаков». Солнце совсем исчезло.
Она поклонилась ему вслеп и вдруг
зарыдала, закрыв лицо свисающими
рукавами, от непонятного чувства
раздвоенности, захлестнувшего ее.

Сцена 2. НОЧЬ ЖЕЗТЫРНАКОВ.
На полянке под отвесной скалой
собрались жезтырнаки.
Днем они прятались от света и людей,
а с наступлением темноты собирались
вместе, чтобы узнать, все ли дожили до
этой ночи. За ними, невзирая на
смертельную опасность, охотились люди,
и если им удавалось убить жезтырнака,
то непременно отрубали ему кисти рук.
В мрачную переключку жезтырнаков
врывается девушка с рассказом о том,
что она видела солнце, она зовет всех
отбросить страхи и с рассветом
подняться на скалу, чтобы встретить
восход.

Но взрослые жезтырнаки обрывают ее, предлагая начать петь песню Ночи. Вдруг все замерли, прислушиваясь в тишину. Где-то совсем близко шли люди.

Сцена 3. НОЧЬ. УБИЙСТВО.

На залитую светом полянку вышел человек, несущий на руках женщину. Эти двое беглецов, гонимые нуждой или преследованием, отважились перейти через безлюдные горы. Решив передохнуть, путники не заметили, как их окружили возникшие из темноты нелюди. Женщина первая заметила их, слабо вскрикнула. Мужчина схватился за нож, но увидев, что врагов слишком много, сделал попытку разжалобить и уговорить их. Но тщетно. Человек начал догадываться, кто они. Прижав к себе жену, он еще пытался тронуть их сердца, но его голос потонул в пронзительном, нечеловеческом вопле. Жезтырнаки бросились на людей...

Сцена 4. ДЕНЬ. ЛЮДИ.

У подножия старого кургана толпились люди. Прошлой ночью жертвами жезтырнаков стали жители соседних аулов. Между мужчинами разгорелся спор: одни предлагали откочевать подальше от опасных гор, другие сразиться с нечистью. Чудом спасшаяся красавица-девушка из соседнего аула, решает спор, предлагая свое сердце и богатое приданное тому, кто рискнет сразиться и истребит жезтырнаков. Ее дерзкий вызов воспламенил в сердцах мужчин страсть, ревность и алчность. Трезвость перед реальной опасностью сохранил лишь один человек Охотник. Он предлагает создать отряд из опытных воинов, и метких стрелков - убить жезтырнака можно лишь стрелой, на расстоянии. Избранных оказалось не так уж и много. В числе желающих участвовать в охоте оказался юноша, совсем еще мальчик, но Охотник отвергает его кандидатуру юноша неопытен и совсем не умеет стрелять.

Охотники на жезтырнаков трогаются в опасный путь.

Юноша прощается с девушкой, обещая ей принести кисти убитых жезтырнаков, и отправляется на охоту в одиночестве.

Сцена 5. НОЧЬ. ВИДЕНИЕ.

Высоко в горах, усталого и изнеможенного юношу, настигает странное видение. Он видит своего двойника, идущего следом, а змей, который и явил ему это видение, шепчет: «Смотри, это тоже ты. Дитя темного сердца ночи. Ты называешь его жезтырнаком, и хочешь убить, не понимая, что это и есть ты сам». Юноша, которого непреодолимо влечет к этому страшному двойнику, протягивает руки и сливается с ним, превращаясь в могучее Существо. «Однажды это уже было, - продолжает змей. - Однажды ты уже приходил жить. Ты был создан столь великим, что тебе не было равных под Луной. Но твое проклятие было заложено в твоём величии...» Удар грома, свет молнии и Существо раздваивается, как бы расколотое молнией: та же сила, что соединила Жезтырнака и Человека, теперь разъединяла их. «Отныне ты будешь вечно мучиться в поисках утраченного благословения...» ...Юноша приходит в себя, озирается, вокруг никого: «Какой странный сон» - думает он.

Сцена 6. РАССВЕТ. ПОБОИЩЕ.

Девушка- жезтырнак уговаривает родителей не бояться, а встретить восходящее светило. Неожиданно отец соглашается, хотя смутные предчувствия терзают его: «Старец говорил, что день, когда кто-нибудь из нас воспылает желанием увидеть солнце, будет последним днем для всех жезтырнаков...» Не успел он закончить, как откуда-то сверху кубарем скатился Старец, с торчащей в глазу стрелой, и сам отец-жезтырнак упал с простреленной головой. Началось побоище. Стрелы летели отовсюду, неся смерть... ...Девушка, которую своим телом укрыла

мать, выползла из-под груды трупов и спряталась в расщелине скал.

Сцена 7. **НОЧЬ. ВСТРЕЧА.**

Юноша, в надежде догнать охотников до того, как они доберутся до жезтырнаков, шел без отдыха, день и ночь. Силы его иссякли. И от голода и усталости он перестал воспринимать реальность. Поэтому, когда увидел сидящую фигурку у устья ущелья, не сразу понял что это. Испуг сменило любопытство, он попытался заговорить, но безрезультатно. Девушка не отвечала. Неловким движением он задел накидку, скрывающую ее лицо, и застыл в оцепенении: перед ним была женщина неземной красоты. Их непреодолимо влекло друг к другу...

Сцена 8. **НОЧЬ. ТЕНИ.**

Девушка сидела и смотрела на далекие звезды, голова юноши покоилась на ее коленях. Он спал. Из глубины ущелья повеяло холодом, и бесшумно появились тени жезтырнаков, призывая девушку отомстить человеку за их смерть.

Сцена 9. **РАССВЕТ. СМЕРТЬ ЮНОШИ.**

Воспламенились вершины, вставало солнце. Юноша проснулся. И заметил, что она изменилась. На него мрачно смотрели холодные, чужие глаза на чужом, недобром лице. Девушка потребовала чтобы он покинул ее навсегда. Юноша недоумевает столь разительной перемене, и не хочет верить в то, что она могла так измениться. «Ты человек», - шепчет она. И он начинает понимать, что перед ним жезтырнак. «Оголи, покажи руки, покажи пальцы», - кричит он.

Юноша лежал на спине и угасающим взглядом смотрел в ее опять ставшие ясными, зеленые глаза и преобразившееся прекрасное, бледное лицо.

...В ту ночь горы сотрясал нечеловеческий истошный плач. Плач перерастал в безнадежный, отчаянный вопль. Кто-то кого-то или что-то потерял безвозвратно...

Б. Акошев, А. Мукатай.

ЖЕЗТЫРНАК
Балет в двух действиях

Либретто Г. Доскен.
Хореография Г. Адамовой.

Действующие лица и исполнители:

Девушка жезтырнак.....А. Дадарходжаева
Юноша.....Е. Мукаев
Старец-жезтырнак.....Р. Такырбасов
Девушка-мстительница.....Н. Корчагина.
Путники.....Е. Эзау,
Б.Косманов
Змея.....А. Абакаева
Охотник.....Р. Такырбасов
Люди, жезтырнаки.....артисты Труппы
современного
балета «SAMRUK»



Балет «Легенды великой степи»



ЛЕГЕНДЫ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ

балет в 2-х действиях

Либретто и хореография Г. ТУТКИБАЕВОЙ

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Султан
Дочь Султана
Молодой Батыр
Дух Степи
Предводитель иноземного войска
Военачальники
Подруги Дочери Султана
Посланицы Духа Степи
Спутники Молодого Батыра, охотники
Народ, батыры, вражеское войско

ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ

Широка Великая Степь, необъятны её пределы, далеко простираются её границы... Из века в век оберегает её Дух Степи. И живут на этих бескрайних просторах народы, жаждущие первенства и владычества над всеми дарами Великой Степи, и нескончаемы их вражда и распри...

Султан одного из могущественных улусов, желая упрочить положение своего народа, решает выдать замуж за самого достойного воина единственную Дочь, для чего рассылает гонцов с вестью о назначенном состязании в силе и удали батыров Степи.

Настаёт долгожданный день испытаний, на который, съезжаются представители разных племен. Каждый улус хочет породниться с улусом Султана и желает победы только своему батыру – велик накал эмоций, обуреваема страстями толпа!

Лишь Дочь Султана равнодушна к происходящему. Тайком она убегает в степь, где играет с подругами в «Соқыр-Теке» – «Жмурки». Серебристым девичьим смехом и радостью наполняется округ!

Вдруг, мимо резвящихся девушек пробегает, преследуемая охотниками косуля. Во главе отряда Молодой Батыр соседнего улуса, пренебрегший участием в состязаниях ради своей давней страсти – охоты. Подруги Дочери Султана разбегаются, оставив её одну!

Поражённый красотой девушки и забыв о преследуемой добыче, Молодой Батыр внезапно прекращает погоню. Охваченные зарождающимся светлым чувством, молодые остаются наедине. Всё вокруг внезапно преображается – будто вся Степь ликует вместе с ними! Не замечая ничего, влюблённые грезят о безмятежном будущем и, перед расставанием, дают друг другу клятву верности.

Но есть и другие свидетели их неожиданной встречи – вражеские лазутчики, чьи зоркие глаза неотступно следят за каждым их шагом! В их душах созревает коварный план и, подавшись ночи, они похищают девушку из ставки её отца.

Горе обрушивается на народ Султана...

ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ

Во вражеском стане Предводитель иноземного войска, в окружении своей свиты, строит планы захвата новых земель и беспредельного господства над разрозненными племенами Великой Степи.

Вернувшиеся лазутчики приносят радостную весть – Степь не ожидает их вторжения, к тому же, они выкрали у Султана самого могущественного улуса его красавицу дочь!

При виде пленницы в сердце Предводителя разгорается страсть, но Дочь Султана гордо отвергает все его притязания. В ярости он даёт приказ готовиться к войне!

Потрясённый известием о похищении своей возлюбленной, Молодой Батыр уходит в степь, чтобы там, в одиночестве излить свою скорбь и отчаяние. Внезапно, поднимается буря, в вихрях которой, взору потрясенного Молодого Батыра предстает Дух Степи. Она вещает о грозящей беде – вторжении иноземцев и призывает его в этот грозный час не предаваться горю, а стать защитником Родины!

Опомнившись от видения, Молодой Батыр, охваченный тревогой за судьбу родной земли, понимает – только в единении можно противостоять врагу! Его долг – донести это знание до сердца каждого сына Степи! Отныне он призван объединить враждующие улусы ради одной священной цели – защиты Отечества!

Свершается Великая Битва. Грозный враг разбит! Под победным знаменем Молодого Батыра объединяется народ, отныне он един!

Влюблённые обретают своё счастье и народ, впервые осознавший свою истинную силу, в ликование славит Молодого Батыра, ставшего Великим Ханом Великой Степи!