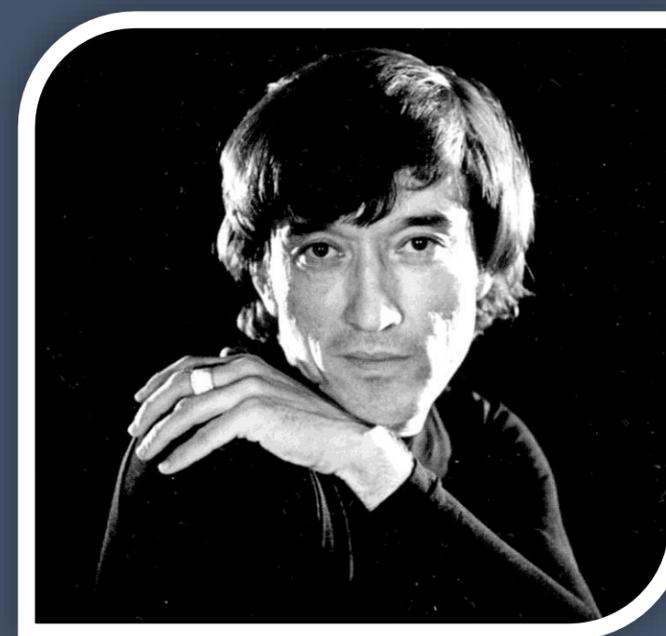




THE AYUKHANOV
BALLET
THEATER

Материалы Международной научно-практической конференции
«РЕЖИССУРА И ПЕДАГОГИКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ»



посвященной памяти Народного артиста КазССР
БУЛАТА ГАЗИЗОВИЧА АЮХАНОВА
(1938–2022)

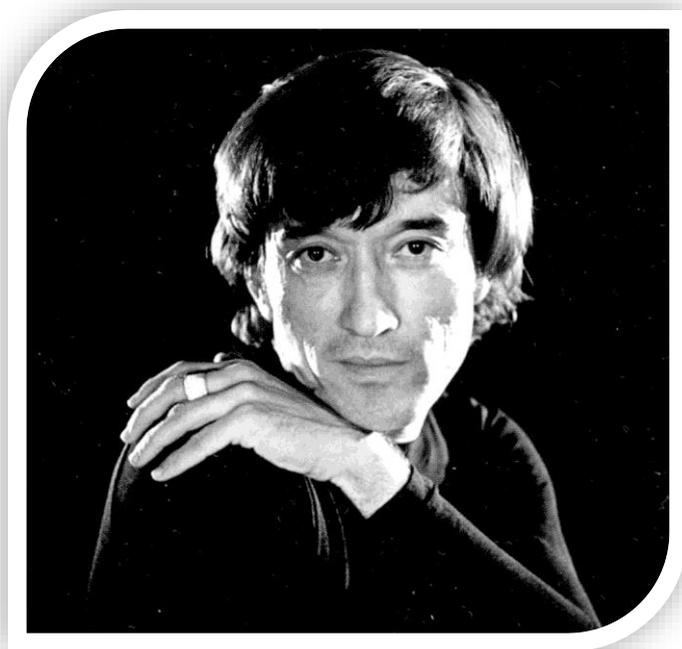
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ТАНЦА
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ТЕМИРБЕКА ЖУРГЕНОВА

ФАКУЛЬТЕТ «ХОРЕОГРАФИЯ»



THE AYUKHANOV
BALLET
THEATER

Международная научно-практическая конференция
**«РЕЖИССУРА И ПЕДАГОГИКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ»**



посвященная памяти Народного артиста КазССР
Булата Газизовича Аюханова (1938–2022)

27.11.2023 / Алматы

УДК 74/75

ББК 85.1

К69

Редактор-составитель И. Р. Аухадиев.

Ответственные редакторы: Сушков Д. В., Усманова Н. А.,

Нурмагамбетова М. Ж., Тегіспаева Л. Ә.

Режиссура и педагогика хореографического искусства: традиции и инновации: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной памяти Народного артиста КазССР Булата Аюханова. 27 ноября 2023 года / Редактор-составитель И. Р. Аухадиев. — Алматы: КазНАИ им. Темирбека Жургенова, 2023. — 207 стр.

Аннотация. В сборнике материалов I Международной научно-практической конференции «Режиссура и педагогика хореографического искусства: традиции и инновации» авторы рассуждают на темы актуальных вопросов в области искусствоведения и продвижения хореографических образовательных программ, инновационных методов обучения, а также популяризации творчества Булата Аюханова среди подрастающего поколения.

ISBN 978-601-265-254-3

© Авторы, 2023

© КазНАИ им. Темирбека Жургенова, 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступительное слово проректора по научной работе КазНАИ им. Темирбека Жургенова	5
---	---

СЕКЦИЯ 1. БУЛАТ АЮХАНОВ ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОКОВ

<i>Алишева А. Т.</i> Вечное движение неумирающего лебедя	6
<i>Альпиева Л. Т.</i> Воспоминания	11
<i>Амирова К. Ш.</i> Воспоминания о моем учителе Булате Газизовиче Аюханове	13
<i>Аухадиев И. Р., Цхай А. С.</i> Значение эпоса «Кыз Жибек» в творчестве Булата Аюханова	16
<i>Габбасова Гн. Н., Габбасова Гм. Н.</i> От мастера к ученику	21
<i>Данияров Э.</i> Булат — это синоним слова «балет»!	29
<i>Каражанов К. Б.</i> Спасибо мастеру!	31
<i>Кари-Якубова Е. А.</i> Вспоминая Булата Аюханова	33
<i>Карымбаева А. Н.</i> Сравнительный анализ хореографического почерка Б. Аюханова и Дж. Баланчина	39
<i>Касымов М. Н.</i> Воспоминания	49
<i>Ким Л. В., Жумагалиева А. М.</i> Эпоха великого мастера: исследование мгновений	51
<i>Құлбаев А. Б., Кунгужинов Ж.</i> Балет өнерінің тума таланты	56
<i>Курабаева А. Ә., Молдахметова А. Т.</i> Болат Аюхановтың «Гүлдер» ансамбліндегі қойылымдарының хореографиялық композицияларын талдау	63
<i>Николаева Л. А., Жумагалиева А. М.</i> Формирование личности Б. Аюханова: от ученика к педагогу и балетмейстеру	70
<i>Саитова Г. Ю.</i> Спасибо за вашу любовь и дружбу, мой дорогой Булат Газизович!	75
<i>Смагулов Б. Ж.</i> Вспоминая Булата Газизовича Аюханова	80
<i>Таныкпаева А. А.</i> Воспоминания	82
<i>Тлесбаева Г. А.</i> Булат Газизович Аюханов – каким его не знали	84
<i>Тургинбаева А. Н.</i> Мой учитель, наставник, друг	86

СЕКЦИЯ 2. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

<i>Асылбекқызы Ж., Аухадиев И. Р.</i> Тенденции развития современной хореографии в западных странах	90
<i>Буксикова О. Б., Огиенко И. Н.</i> Дисциплина «Психология балета» как важный компонент в обучении хореографа	100

<i>Грекова А. А., Валукин М. Е.</i> Зарождение понятия «балет» от свадебных танцев XIV века до наших дней. Значение дисциплины историко-бытового танца в системе преподавания хореографических училищ	106
<i>Евдокимова А. А.</i> Фламенко-театр Мануэля Линьяна — традиция и эксперименты	111
<i>Есенбаева А. М., Шанкибаева А. Б.</i> Бишілер әулеті. Өмірі мен өнері	116
<i>Карев Р. В., Саитова Г. Ю.</i> Значимость тренера в психологическом воспитании исполнителя спортивного бального танца	124
<i>Климова И. А., Буксикова О. Б.</i> Педагогические условия формирования опыта преподавания классического танца	130
<i>Лукучева Н. В., Усманова Н. А.</i> Благотворное влияние классического танца на формирование массово-элитарного мировоззрения	139
<i>Нурмагамбетова М. Ж., Шанкибаева А. Б.</i> Студиядағы биді оқытудың педагогикалық функциялары	147
<i>Садыркулов Д. Н.</i> Теория и практика преподавания хореографии в Кыргызской Республике (на примере опыта Садыркулова Д. Н.)	153
<i>Сушков Д. В.</i> Из истории педагогики дуэтно-классического танца в Казахстане: Леонид Михайлович Таганов	158

СЕКЦИЯ 3. МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ИСКУССТВЕ: СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ И ТЕНДЕНЦИИ

<i>Есиркенова Ш. Т.</i> Дуэтті-классикалық би сабағынан сүйемелдеу бойынша Адажио шығармаларын музыкалы құрастыру және оларды импровизациялау	165
<i>Кудайберлиев Б. Е.</i> Устройство современных казахстанских кинофильмов с мотивационной тематикой: дискурсы стремления и преодоления	176
<i>Сугирбек Б. К.</i> Кеңестік және посткеңестік дәуір мәдениетінің Қазақстан киносындағы ықпалы	182
<i>Тегіспаева Л. Ә., Молдахметова А. Т.</i> Болат Аюхановтың шығармашылық жолы: киноиндустриядағы танымал рөлдері	189
<i>Төлепберген Е. С., Каржаубаева С. К., Сыдық Н. С.</i> Происхождение физического театра: телесность театра и природа телесного стресса в театре	198

Вступительное слово проректора по научной работе КазНАИ им. Темирбека Жургенова

Уважаемые участники конференции, гости, коллеги, дорогие студенты! Рад представить вам материалы Международной научно-практической конференции «Режиссура и педагогика хореографического искусства: традиции и инновации», посвященной памяти Народного артиста КазССР, лауреата Международной Сократовской премии, профессора искусствоведения Булата Газизовича Аюханова.

Прежде всего, хотелось бы выразить благодарность всем участникам и оргкомитету конференции. Факультет «Хореография» нашей академии ведет свою деятельность вот уже 30 лет, начиная с 1994 года. За прошедший период у факультета сформировалась история и свои традиции. Одной из таких замечательных ценностей, сохраняющих и развивающих отечественную высшую школу хореографии, является преемственность поколений. Факультет «Хореография», в лучших традициях нашей академии, чтит память множества мастеров танцевального искусства, которые внесли существенный вклад в его развитие. Одним из таких мэтров казахстанского балетного театра являлся незабвенный Булат Газизович Аюханов (1938–2022), который был профессором факультета «Хореография» КазНАИ им. Темирбека Жургенова, воспитал и успешно обучил несколько выпусков балетмейстеров.

По инициативе факультета «Хореография» и Государственного академического театра Республики Казахстан был осуществлен совместный проект — Международная научно-практическая конференция «Режиссура и педагогика хореографического искусства: традиции и инновации», посвященная памяти Народного артиста КазССР Булата Аюханова.

Структурированные по трем секциям материалы конференции позволяют собрать по крупицам ценные воспоминания и научно-исследовательские работы о Булате Аюханове, подготовленные его учениками из самых разных стран, от Канады до Китая:

- 1) Булат Аюханов глазами современников;
- 2) Актуальные вопросы хореографического искусства и образования: история, теория, практика;
- 3) Междисциплинарные исследования в искусстве: современные подходы и тенденции.

Также важной целью конференции является обмен передовым опытом и знаниями в сфере хореографии и междисциплинарных исследованиях. Надеюсь, что опубликованные в Материалах конференции результаты будут полезны всем участникам, выдвинутые гипотезы, предложенные рекомендации действительно найдут свое применение в практической деятельности профессионалов и любителей хореографического искусства.

*С уважением, доктор философских наук,
профессор Халыков Кабыл Заманбекович*

СЕКЦИЯ 1.

БУЛАТ АЮХАНОВ

ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОКОВ

Алишева Алила Турсумбаевна
Заслуженный деятель Казахстана,
доцент искусствоведения (ассоциированный профессор),
директор по воспитательной работе и социальному развитию
Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)
alila-at@mail.ru

ВЕЧНОЕ ДВИЖЕНИЕ НЕУМИРАЮЩЕГО ЛЕБЕДЯ

Окунувшись в истоки. Появление на алмаатинских подмостках Молодого балета Алма-Аты, было запоминающимся событием для ценителей изящных искусств. Молодые, сильные и амбициозные артисты балета, движимые какой-то невидимой силой, они громко заявили и запомнились алмаатинцам, как яркая картинка. В программе труппы свежие номера и необыкновенные образы, созданные молодыми исполнителями. Сначала 70-х годов запоминающиеся выступления труппы, запечатлелись в моей памяти, – волнительное потрясение. Сольные концертные дивертисменты, развёрнутые хореографические композиции, всё нравилось, потому что было ново. Сам коллектив был интересен. Выпестованные в стенах Алма-Атинского хореографического училища, первый состав был на одной волне со своим балетмейстером. Впрочем, втянуть в профессию и сделать артистов своими единомышленниками, было важным делом Булата Газизовича Аюханова, тем более, что многие из того состава были ровесниками своего руководителя. Большая творческая семья, где для артистов во главе стоял Он, а потом профессия.

Руководитель-педагог. В числе первого состава труппы были те, кто выпустился с квалификацией «Артист балета» и «Артист ансамбля народного танца». Из первого выпуска Шары апай Жиенкуловой 1970 года, немало выпускников были приглашены Б. Г. Аюхановым в «Молодой Балет Алма-Аты». Педагоги хореографического училища того времени были первыми из тех, кто получил серьёзное педагогическое образование из рук лучших педагогов страны СССР. Эти знания они привезли и, как говорится «с пылу, с жару», с большим трепетом, скрупулёзно передавали детям родной школы. А те, в свою очередь жадно впитывали эти знания в себя. Поэтому выпускники и из народного отделения были подкованными и сильными. Е. Ахметшин, Р. Сайфуллин, Л. Утепкалиева, придя в труппу Молодого балета Алма-Аты, через пару лет уже вставали на одну профессиональную планку с ведущими артистами, Заслуженными артистами Казахской ССР: Натальей Гончаровой,

Надеждой Пивницкой, Татьяной Анюшенко, Нелей Пак, Бауржаном Ешмухамбетовым, Аликом Семьяновым и другими артистами, которые стояли у истоков деятельности коллектива. Яркие и харизматичные, они стали кумирами почитателей балетного искусства культурной Алма-Аты, и нас – учащихся хореографического училища. А вскоре и всей республики.

Ещё в 60-е года для обучающихся народного отделения, была введена дисциплина «Дуэтно-классический танец». И вёл её сам Леонид Михайлович Таганов. Выпускник Ленинградского хореографического училища им. А. Я. Вагановой, он исполнял ведущие партии в балетах на сцене ГАТОБ им. Абая, где проработал многие годы и слыл прекрасным партнёром. В середине 70-х годов Л. М. Таганов начал свою педагогическую деятельность в стенах Алма-Атинского хореографического училища. Возможно, а скорее всего это так и было, Булат Газизович Аюханов был одним из инициаторов введения дуэтно-классического танца в общую программу профессионального образования и для народников, предвидев то, что мальчиков в училище училось мало и нехватка партнёров во все времена стояла остро. Кроме того, Булат Газизовича и Леонида Михайловича Таганова связывала крепкая дружба, которую они сохранили до последнего дня жизни педагога-наставника.

Креативность и мудрость мышления Булата Газизовича, как руководителя-педагога давала проявляться молодым хореографам – артистам театра. Так в репертуаре появилась развёрнутое полотно «Мастер и Маргарита» на музыку Игоря Корнелюка. Творчески эксперимент оказался удачным и с восторгом был оценён зрителем. Не каждый балетмейстер такого масштаба, как Б. Аюханов, предоставляет творческую трибуну своим артистам. А он давал выставляться молодым талантам, и в этом тоже была его сила.

Руководитель-друг. Булат Газизович был очень щедрым человеком на помощь. Она заключалась в том, что он давал возможность профессионалам, ветеранам хореографии, надежду и веру в их необходимость. Это редкое качество было присуще людям довоенных, а ещё больше послевоенного поколения. Было абсолютно нормальным взять на себя ответственность за человека, даже мало знакомого. Равнодушие считалось пороком, поэтому было естественным помочь, выручить человека, даже если он тебя об этом и не просил. Но Б. Аюханов хорошо знал этих людей, поэтому так приблизил их к своему детищу – труппе. Он знал, что эти личности могут дать его молодым артистам ещё многое. Одним из таких единомышленников был, уже упомянутый выше наставник Л. М. Таганов. Аюханов Б. Г. в своих постановках смело применял самые сложные поддержки, потому что знал, артисты труппы были готовы и не боясь их исполнять. Технически сложные поддержки исполнялись грамотно, легко и непринужденно. И в этом была видна работа Л. М. Таганова. Поэтому, раз за разом убеждаешься в мудрости и правильности решений руководителя. Когда просматриваешь концертные номера Б. Аюханова в исполнении ведущих солистов труппы: «Вальпургиева ночь» Ш. Гуно в исполнении Светланы Кокшиновой и Рината Мусина, чудесный дуэтно-классический номер «День ли царит» на музыку П. И.

Чайковского в исполнении Айтолкын Тургинбаевой и Эльдиара Даниярова, и ещё десятки постановок балетмейстера, где дуэтные поддержки были не только сложным, красивым трюком, они были оправданными, т.к. несли понятную зрителям смысловую нагрузку произведения.

Продолжая тему, – ветеран труда, замечательный педагог Раиса Мустаевна Курпешева, непоколебимый приверженец академического исполнения. Она уделяла много внимания элементам и нюансам движений классического танца, и это тоже становилось результатом. Концертмейстер Турсун Рахимовна Нукпаева, которая с начала 60-х годов уже работала в хореографическом училище, затем была приглашена Б. Аюхановым в свой театр. Уже будучи в преклонном возрасте, не встающей с постели, Турсун Рахимовна до конца своих дней благодарила Булата Газизовича за его добрые дела. Каждый из названных его соратников, наставников, вносил в создание исполнительского мастерства свой кирпичик. И с каждым из перечисленных людей Б. Г. Аюханов прошёл славный путь и был верен своим принципам.

Выражение *«любить искусство в себе, а не себя в искусстве»*, это про Аюханова. Вначале пути коллектив базировался во Дворце Ленина, ныне Дворец Республики. Большая сцена и зрительный зал. Однако всё это не очень уютно для балета. Но при этом было спокойное репетиционное помещение на 5 этаже со служебного входа, где можно было уединиться и творить. Локация Дворца была для всех очень удобна – центр города Алма-Аты. Однако по прошествии лет, с началом ремонта Дворца, труппа переехала по известному адресу по проспекту Гагарина. Бывший детский сад... Заниматься балетом нормально и существовать там было очень сложно. Нет сцены для выступлений, маленькие балетные залы, в которых нельзя было ни прыгнуть, ни поднять балерину вверх. Но творчество было не остановить. Спустя некоторое время был пристроен большой балетный зал, с нужной для работы высотой потолка. За эти годы Б. Г. Аюханов арендовал разные сценические площадки города, для того, чтобы зрители могли увидеть его творческие работы и мастерство исполнителей театра. К тому времени он взрастил несколько поколений талантливых исполнителей. Среди них: Заслуженный артист Казахской ССР С.: Сергей Тихонов, Ринат Мусин, Заслуженный деятель Казахстана Светлана Кокшинова, Гульфида Гафурова, кавалер ордена «Құрмет» Айтолкын Тургинбаева, Гульнара Кушербаева. Список талантливых молодых артистов уже нового поколения можно ещё продолжать, именно им теперь предстоит продолжить сценическую жизнь без своего руководителя Б. Г. Аюханова. Руководитель, который горой стоял за своих артистов. В пресловутые девяностые, точнее говоря, сложный период был продолжительное время, – до 90-х, и несколько лет после них. Булат Газизович со слезами говорил мне, что ему приходится всячески поддерживать своих артистов. Эта ненавязчивая, безвозмездная помощь выражалась: продуктами, деньгами, выбиванием жилья, устройством детей артистов в хореографические учебные заведения и т.д. Ненавязчивая помощь, потому, что он никогда не припоминал о ней тем, кому она была оказана. Видимо

поэтому, он был так особо требователен и беспощаден к каждому из них в плане отношения к профессии.

Звезда и зритель. Пожалуй, в республике больше не найдется профессионального театра, который бы так много ездил по городам нашей страны. Поэтому соотечественники знали, ждали и с большим успехом принимали коллектив. Однажды я специально выехала из города Астаны в Петропавловск, чтобы посмотреть один из спектаклей театра и видела, как Булат Газизович активно общался со зрителями до и после спектакля, обязательно шутил. Видно было, что со многими из них его связывала давняя дружба. Об его отношении к зрителю можно писать отдельной темой. Б. Г. Аюханов объяснял и требовал от своих артистов театра выкладываться с одинаковой отдачей при двух зрителях также, как и при полном зале. Зритель чувствовал это и благодарил Аюханова за честный труд, за человеческое отношение. С людьми он не общался по-простому, а не с высоты звезды; хотя он был звездой и кумиром многих.

Балетмейстер-музыкант. Лебедь. Самая медийная личность мира искусства и культуры Казахстана. Какой же мощной энергетикой и мудростью надо обладать, чтобы более полувека руководить театром и иметь непререкаемый авторитет в своём театре, в хореографическом сообществе. Разносторонне одарённый человек, он удивлял своей эрудицией и был непримирим с неумными исполнителями и чиновниками. Набирал в труппу интересных балетных, которые могли бы донести суть музыки танцем до зрителя, которым было что показать и сказать без слов. На свои постановки он отбирал исполнителей, которые могли естественно и легко подчиняться предлагаемому образу.

Чувство музыкальности уже родилось с ним. Так чувствовать музыкальные произведения и разбираться в музыке дано не каждому. В начале 2000-х годов я стала невольным зрителем того, как мэтр работает с юной Алиёй Таныкпаевой в репетиционном зале Дворца Республики. Я смотрела сверху вниз с порога двери и осознавала, что происходит некое таинство: Лебедь превращает балерину в прекрасного лебедя Одетту. Аюханов Б. Г. невероятно чувствовал лебединую пластику. Не знаю, что больше пленило Булата Газизовича – музыка Петра Чайковского, Камиля Сен-Санса, пластика или сам образ загадочной птицы. Однако необыкновенное чудо рождалось прямо на моих глазах.

Образы лебедей, как особая галерея чувств всегда сопровождала творчество Б. Аюханова. Со слов Рината Ильтаевича Мусина: «Булат Газизович выбирал три-четыре состава исполнительниц Умиряющего лебедя. Вставал, и сам исполнял весь танец так, что сидящие по сторонам артисты, замороженные происходящим, украдкой смахивали слёзы». Настолько невероятно музыкально тонким и точным было пластическое попадание в образ. В дивертисмент «Художник и лебедь» К. Сен-Санса балетмейстер вложил мысль о том, что всю свою жизнь он черпал вдохновение в самом прекрасном, что только может быть в жизни: природе, музыке, своих артистах, детях и друзьях. В финале композиции, художник сливается воедино с

лебедем, тем самым говоря, что его творчество рождалось в единении с прекрасными вещами жизни... Отожествляя лебедя, как олицетворение сотворения чуда и мира.

Послесловие: Периодически соприкасаясь с мэтром: в Селезнёвке, где он был председателем Госкомиссии по народно-сценическому танцу моего курса, на Республиканских мастер-классах для руководителей ансамблей, где он с удовольствием сидел, шутя и подбадривая всех присутствующих, и на отчётных концертах хореографического училища, или в гостях у него дома, куда он приглашал коллег и артистов театра на свой фирменный плов, я чувствовала ранимость тонкой творческой натуры, которую он ловко скрывал за своими шутками, а иногда и крепким словцом. Однажды я сказала Булату Газизовичу о том, что его душа, это душа лебедя...; он не возражал... Еле заметная улыбка выдавала одобрительное согласие.

Некогда подаренная мне автором книга «Мой балет», с добрыми пожеланиями, предопределила моё желание – писать...

*Альпиева Лейла Турсынбековна
заслуженная артистка Казахстана,
лауреат международных конкурсов,
директор «Foette Ballet School» (Гонконг, Китай)*

ВОСПОМИНАНИЯ ЛЕЙЛЫ АЛЬПИЕВОЙ О БУЛАТЕ ГАЗИЗОВИЧЕ АЮХАНОВЕ

Моя первая встреча с Булатом Газизовичем состоялась, когда мне было 15 лет. Его супруга, Райхан Изназаровна Унгарова, взяла наш второй курс в алматинском хореографическом училище и Булат Газизович сразу стал ставить на наш класс различные постановки. Постановок было много, но одна мне запомнилась особо, и я её до сих пор хорошо помню. Это был номер «Полёт шмеля» на музыку Н. А. Римского-Корсакова. Уже позже с этим номером я участвовала в международном конкурсе артистов балета «Арабеск» в г. Перми (Россия), исполняя его во втором туре по современной хореографии. На этом конкурсе, решением жюри, мне присудили специальный приз «Лучшая ученица». Позднее, когда мы учились на третьем курсе, Булат Газизович взял наш класс на стажировку в свой коллектив «Молодой балет», где мы получили бесценный и огромный профессиональный опыт.

Сегодня, по прошествии времени, как практически и всегда, я с гордостью вспоминаю о том, что после выпускных экзаменов и традиционного отчётного концерта учащихся училища, во время торжественной церемонии вручения дипломов на сцене родной школы, когда Булат Газизович вручал мне красный диплом (диплом с отличием), он встал перед мною на одно колено. Восхитительный и незабываемый момент моей жизни, запечатлённый фотографом, и этот снимок находился ранее в архиве музея хореографического училища.

По окончании училища, в начале своей творческой карьеры, мне посчастливилось готовиться под руководством Булата Газизовича ещё на несколько международных конкурсов. В 1994 году, он подготовил меня к международному конкурсу артистов балета «Майя'94», где я стала дипломантом и обладателем специального приза - бронзовой статуэтки из рук легендарной Майи Плисецкой. Далее, в 1996 году, он подготовил меня к международному конкурсу им. Рудольфа Нуриева в Будапеште (Венгрия) и к международному конкурсу артистов балета «Варна'96» (г. Варна, Болгария). На обоих этих конкурсах я стала обладателем третьей премии, а на конкурсе в Варне моим партнёром был Бахытжан Смагулов. Все эти высокие достижения на престижных международных конкурсах мне удалось достичь благодаря терпеливому и неустанному труду со мной Булата Газизовича.

Очень значимое место в моей сценической судьбе занимает концертный номер в постановке Булата Аюханова «Секретарша», которую он поставил в 1996 году и впоследствии подарил мне эту композицию, сказав, что я её могу исполнять везде, где мне это захочется. И сейчас, спустя много лет, я сохраняю

эту авторскую хореографию маэстро и передаю её в неизменной авторской хореографии своим ученикам.

Булат Газизович, помимо того, что он был профессионалом высочайшего класса, был очень талантливым человеком и в других областях человеческой деятельности. Он очень хорошо владел игрой на фортепиано и часто, по мере необходимости, аккомпанировал нам во время уроков классического танца, репетиций на гастролях, во время конкурсов. В домашней, неформальной обстановке он прекрасно готовил. Самый вкусный плов в своей жизни я ела именно у него дома, приготовленный им собственноручно.

Я очень благодарна Булату Газизовичу за то, что он меня очень любил и на протяжении всего нашего общения, всегда мне помогал, и особенно это проявлялось, когда мне было очень тяжело. Во времена моей работы в театре оперы и балета им. Абая, он посещал спектакли с моим участием, что-то подсказывал, обращал моё внимание над чем бы мне следовало поработать, над чем бы мне следовало на досуге поразмыслить. В одно из таких посещений, Булат Газизович пришёл в гримёрку в антракте после второго акта балета «Дон Кихот» и говорит мне: «В коде сделаешь первое фуэте с тройного пируэта, а потом шестнадцать фуэте по точкам, т.е. вокруг себя». На что я ему попыталась объяснить, что это рискованно и не отрепетировано. Но он был неумолим и сказал, что если я ему верю, то обязательно это сделаю. В итоге, фуэте в финале спектакля я сделала именно так, как он мне сказал и у меня всё получилось. Даже сейчас, когда я пишу эти строки, этот момент у меня вызывает бурю ошеломляющих эмоций и приятных воспоминаний.

Булат Газизович всегда мечтал о своём театре, своей сцене. Но, к большому сожалению, наше государство не оценило его талант и его заслуг перед своей родиной по достоинству. Вместо своего театра, где он мог бы реализовывать свои творческие идеи и замыслы, ему было выделено помещение детского садика, где у него было три небольших балетных зала. По-моему, сугубо личному мнению, если бы Булат Газизович ещё будучи молодым, энергичным, полным сил человеком уехал за рубеж, то он там имел бы всё, чего только бы он не пожелал и мог бы с успехом реализовать свои творческие проекты.

Он воспитал несколько поколений благодарных учеников, которые сейчас работают по всему миру, продолжают дело, которое он им передал из рук в руки, или как говорят в нашей профессиональной среде, из ног в ноги, бережно храня секреты исполнительского и педагогического мастерства, которые они впитали в себя от великого мастера во время совместной работы.

Остаюсь всегда благодарной за всё, что он для меня сделал, чему научил, храню и передаю его бесценные советы и наставления. Благодарность и память о Булате Газизовиче Аюханове будет со мной всегда. Спасибо Вам мастер!

Амирова Кадрия Шавкатовна
заслуженная артистка России,
педагог классического танца МГХУ им. Л. М. Лавровского,
хореограф МОСККОМСПОРТА «Юность Москвы»
(Москва, Россия)
kadriya10@mail.ru

ВОСПОМИНАНИЯ О МОЕМ УЧИТЕЛЕ БУЛАТЕ ГАЗИЗОВИЧЕ АЮХАНОВЕ

«...Когда артист, поначалу слабый, без устали работает, учится и добивается хороших результатов..., я радуюсь, что такой человек вырос у нас — ведь это наша биография, наша история...» Б. Аюханов. «Мой балет» [1, с. 49].

Алма-Атинское хореографическое училище им. А. Селезнева...как много добрых воспоминаний связано с ним. Наш выпуск 1992 года был довольно примечательным. Многим из нас удалось достичь определенных высот в прекрасном искусстве балета. И всегда мы с большой теплотой и благодарностью вспоминаем наших учителей: Жакипову Куаныш Майлиновну, Курпешеву Раису Мустаевну, Унгарову Райхан Исназаровну и Аюханова Булата Газизовича. Все они внесли неоценимый вклад в наше профессиональное становление и личностное развитие. И, конечно, особое место в этом ряду занимает выдающийся мастер своего дела Б. Г. Аюханов. Думаю тогда, еще будучи детьми, мы не могли до конца осознать всей значимости того факта, что мы учимся у настоящей легенды балета.

Мы были уже на последних курсах училища, когда к нам на уроки классического танца стал приходить Булат Газизович. Сначала мы побаивались нашего учителя, не понаслышке зная, каким суровым он бывает. Помню однажды, он отчитал одну из наших учениц за неопрятный внешний вид и сказал: *«Я пришел к вам в костюме и отглаженной белой рубашке, почему вы себе позволяете приходить на урок в рваных балетных туфлях с грязными тесемками?»*. Он был очень зол и нам всем это послужило отличным уроком на всю жизнь. Еще Булат Газизович не терпел леность, никому из нас не давал спуска за небрежное исполнение различных танцевальных па. Да, могло что-то не получаться, но мы должны были прикладывать максимум усилий для наилучшего результата. Приходя в класс, Аюханов на все сто выкладывался в зале, требуя и от нас стопроцентной самоотдачи.

Когда же начались репетиции таких постановок как «Вечное движение», «Лист», «Стрекозки» и многие другие, мы были очарованы его талантом показывать и рассказывать о том, что он хочет увидеть в нас. Мог надеть пуанты и накрутить вращений для убедительности, чтобы показать, что нужно именно так, не боялся иногда показаться смешным, настолько был увлечен процессом. Номера в его постановке были технически сложными, требовали

определенной физической подготовки, но мы справлялись, по-другому было нельзя.

Мне посчастливилось работать с мастером и над сольными постановками. Вспоминаю, как Булат Газизович показывал образ Лебедя из одноименного номера К. Сен-Санса. Весь его облик мгновенно преображался, и я видела Лебедя с его историей, драмой. «Я станцевал перед Кадрией всего «Лебедя» и просил её обратить внимание на каждую музыкальную фразу, на то, как руки завершают мелодию, продлеваясь в движениях корпуса...» - так вспоминает этот момент сам Б. Аюханов в своей книге «Биография чувств» [2, с. 174]. И совсем иным был образ «Одетты» из «Лебединого озера». Булат Газизович наглядно смог передать различие этих двух героинь. Уже в одной позе можно было уловить разницу: взмах рук-крыльев, изгиб шеи, наклон головы, взгляд! Всё имело значение. Это было невероятно! Ух и доставалось же мне от учителя: и «буратино», и «негнущееся полено», кем я только не была. Удивляюсь, как у него, такого мастера, хватало сил и терпения возиться с ещё неуклюжей девчонкой. Но шаг за шагом, скупулёзно копясь в деталях, повторяя бесчисленное количество раз технически сложные моменты, мы двигались к цели. Именно во время этих репетиций с ним я начала понимать, что такое танец и как нужно работать над образом. Балет — это танец души! Вот главная заповедь, которую я тогда усвоила от своего учителя.

Навсегда останутся в памяти дни репетиций к моей дипломной работе в училище. Это был балет «Кармен-сюита». Только сейчас понимаю, какой клад я тогда получила от гения! Работа началась летом, перед 3 курсом, мы днями пропадали в зале, процесс шел достаточно быстро. Шеф, как мы называли Б. Аюханова, хотел видеть результат. Увлеченный процессом, он двигался вперед с невероятной энергией и напором. Я едва поспевала, схватывала новый материал не очень быстро, но вечером повторяла всю репетицию дома под музыку. В тот период музыка Р. Щедрина звучала в моей голове постоянно. И не дай Бог, если я приходила на репетицию неподготовленная...бывало в ход шли и ботинки шефа...Но оно того стоило.

Вспоминая то время, я не устаю благодарить судьбу за встречу с необыкновенным человеком, учителем, который открыл мне завораживающий мир танца. Помню, перед премьерой «Кармен-сюиты», Булат Газизович пришел за кулисы, спросил: «Ты волнуешься?» Я видела, что он переживал, наверное, больше, чем я. И так он относился ко всем своим ученикам, с вниманием, заботой, с желанием отдать. И ему было чем делиться. Б. Аюханов был невероятно эрудированным человеком. И всех нас хотел видеть интеллектуально развитыми артистами. Вспоминаю, как во время конкурса артистов балета в Перми у нас появилась возможность выучить неизвестное адажио из балета «Щелкунчик» в постановке О. Спесивцевой. С какой радостью и воодушевлением учитель превращался в ученика и вместе с нами осваивал редкую постановку. Всегда открытый новому и неизведанному он вовлекал нас в творческий процесс, и мы заряжались его неудержимой энергией и вдохновением. Думаю, именно поэтому Б. Аюханов с уважением отнесся к моему выбору, когда я уезжала в Московский театр, понимая, что

артист должен расти и развиваться. Ему важно было знать, что я в профессии и занимаюсь любимым делом.

Булат Газизович в своей книге «Биография чувств» писал: «Очень хочется подарить своё сердце, натруженное и благодарное всем, кто умеет любить, щадить, восхищаться, отдавать свою доброту, ничего взамен не требуя» [2, с. 288]. От всего сердца благодарю его за этот бесценный подарок и низкий ему поклон! Спасибо, мой дорогой учитель!

Литература

1. *Аюханов Б.* Мой балет. – Алма-Ата: «Онер», 1988. — 104 с.
2. *Аюханов Б.* Биография чувств. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. — 336 с.

Аухадиев Ильзат Ришатович

*магистр искусств, старший преподаватель,
заведующий кафедрой «Педагогика хореографии»
Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)
ilzataukhadiyev@gmail.com*

Цхай Александра Сергеевна

*Доктор философии (PhD), старший преподаватель
кафедры «Педагогика хореографии»
Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)
alexandratskhay11@mail.ru*

Аңдатпа. Мақалада авторлар қазақ эпосы «Қыз Жібектің» ХХ ғасырдың екінші жартысы – ХХІ ғасырдың басындағы атақты хореограф Болат Ғазизұлы Аюхановтың шығармашылығындағы маңызын талдайды. Жарты ғасырдан астам шығармашылық қызметінде балетмейстер «Қыз Жібек» эпосы бойынша төрт түрлі балет қойды. Мақалада балеттің төрт нұсқасының тарихи алғышарттары, көркемдік ерекшеліктері қарастырылған.

Кілттік сөздер: Болат Аюханов, балет, хореография, би, өнер.

Аннотация. В статье авторы анализируют значение жемчужины казахского эпоса «Кыз Жибек» в творчестве известного хореографа второй половины ХХ – начала ХХІ века Булата Газизовича Аюханова. За полвека творческой деятельности хореограф ставил четыре различные балета по мотивам эпоса «Кыз Жибек». В статье рассмотрены исторические предпосылки 4-х версий балета, а также их художественные особенности.

Ключевые слова: Булат Аюханов, балет, хореография, танец, искусство.

Abstract. In the article the authors analyze the significance of the pearl of the Kazakh epic «Kyz Zhibek» in the work of the famous choreographer of the second half of the ХХ – early ХХІ century Bulat Gazizovich Ayukhanov. For half a century of creative activity the choreographer staged four different ballets on the motives of the epic «Kyz Zhibek». The article considers the historical background of the 4 versions of the ballet, as well as their artistic features.

Keywords: Bulat Ayukhanov, ballet, choreography, dance, art.

ЗНАЧЕНИЕ ЭПОСА «КЫЗ ЖИБЕК» В ТВОРЧЕСТВЕ БУЛАТА АЮХАНОВА

Булат Газизович Аюханов — мэтр казахстанского балета, выдающийся казахский балетмейстер второй половины ХХ – начала ХХІ века. Его жизнь и творчество многогранны и составляют отдельный пласт истории хореографического искусства Казахстана. Как известно, Булат Аюханов окончил Алматинского хореографического училище в классе одного из

основателей казахстанской балетной школы Александра Владимировича Селезнева. Сразу после этого Аюханова отправили на двухгодичные курсы совершенствования в Ленинградское хореографическое училище, где он брал уроки классического танца у знаменитых педагогов Александра Пушкина и Юрия Умрихина. После окончания учебы в Ленинграде Булат Аюханов стал солистом Казахского государственного театра оперы и балета имени Абая — первой и главной балетной сцены Казахстана.

Отработав два года в театре оперы и балета в Алма-Ате (1957–1959), он решил поступить на учебу на балетмейстерское отделение Московского ГИТИСа (в класс профессора Ростислава Владимировича Захарова (1907–1984), который он закончил с отличием в 1964 году.

В 1964 году Аюханов в возрасте 26-ти лет вступил в должность художественного руководителя Алма-Атинского хореографического училища по приглашению Шары Жиенкуловой, работал одновременно в театре оперы и балета балетмейстером и танцовщиком. Тогда же был задуман и организован (совместно с ведущей балериной ГАТОБ им. Абая И. И. Манской) «Театр двух актёров». Большая часть программы «Театра двух актёров» потом вошла в репертуар «Молодого балета Алма-Аты», основанного Аюхановым в 1967 году.

Мысль о создании полнометражного балета «Кыз-Жибек» зрела у Аюханова со времен студенчества в ГИТИСе. Ему нравилась одноименная опера Брусиловского. «Трансформируя казахские мелодии, — писал Аюханов, — широко используя национальный мелос, композитор сумел создать по-настоящему классическое произведение оперного искусства». Кроме того, Аюханов считал, что «Кыз-Жибек» Брусиловского не сложно будет перевести в хореографический язык. Ведь в музыке оперы есть много переработанных под танцы кюев, драматургическая основа Мусрепова подходила и для балета, а музыкальные образы главных героев облегчали балетмейстеру поиск их танцевального воплощения.

Так, в 1967 году Аюханов поставил свой первый 2-х актный национальный балет «Кыз Жибек» совместно с директором Алматинского хореографического училища, известной танцовщицей и педагогом казахского танца Шарой Жиенкуловой. В балет были включены казахские танцы «Айжан кыз» и «Балбырауын» ее редакции, которые учащиеся училища часто исполняли на концертах сценической практики. Первыми исполнителями главных ролей в балете на отчетном концерте училища стали выпускники 1967 года Нелли Пак (Жибек), Алексей Семьянов (Толеген), Вакиль Усманов (Шеге), Бауржан Ешмухамбетов (Бекежан) и другие. Они стали первым составом вновь созданного Аюхановым ансамбля классического танца «Молодой балет Алма-Аты».

Несмотря на то, что у Аюханова три опубликованные монографии, ни в одной из них хореограф не остановился на следующих версиях балета о шелковой девушке, кроме последних двух 2007 и 2013 годов. Вспоминая 70-е годы, Аюханов в первой монографии «Мой балет» (1988) [1] рассказывает читателям о своих национальных спектаклях «Жарыс» (1968), «Казахские

сувениры» (1970), «Батыры» (1974) и «Караван» (1979). Примечательно в данном случае то, что Аюханов одним из первых применил бессюжетную дивертисментную форму одноактного балета в национальной тематике среди казахстанских хореографов. Из исследования первого казахского балетоведа Лидии Петровны Сарыновой, ее монографии «Балетное искусство Казахстана» (1976) [2], мы знаем, что первым национальным балетом дивертисментной формы была «Казахская танцевальная сюита», поставленная в декабре 1943 года хореографом Галиной Березовой. Однако после этого балетмейстеры не обращались к камерному жанру и его формам в национальных постановках. Таким образом, можно предположить, что Булат Аюханов возродил интерес к малым формам, сюитам, дивертисментам, одноактным композициям, в которых главным звеном драматургического развития действия становится хореографическая лексика, а не сюжет или музыка. Аюханов выстраивает и раскрывает известные в нашем фольклоре образы тулпара, батыров, молодых девушек и других персонажей. Связь между данными работами Аюханова и постановками современных балетмейстеров можно проследить как тенденцию. Примером-аргументом в пользу данной гипотезы можно считать одноактные дивертисментные балеты «Туран дала – Кыран дала» (2017) Анвары Садыковой, «Жусан» (2014), «Язык любви» (2016) Мукарам Авахри и другие.

Ведя в книге «Мой балет» обзор своего творчества 80-х годов, Аюханов подробно останавливается на балете «Татьяна Ларина» (1985), но не упоминает о «Кыз-Жибек». Только в списке балетмейстерских работ, приведенном в конце монографии, хореограф указывает на то, что поставил вторую версию «Кыз-Жибек» в 1985 году.

О второй версии балета «Кыз-Жибек» мы узнаем из исследований Г. Жумасеитовой [3, 4, 5, 6]. Анализируя спектакль, осмысляя основные отличия двух версий, балетовед пишет: «Если в первом варианте у балетмейстера доминировали национальные народные танцы, что можно отнести к стремлению выигрышно их популяризировать, то теперь все было по-другому. Фольклорные танцы на народные мелодии как бы стали обрамлением действию главных героев, их поступкам и чувствам, которые в большинстве своем выражались классическим танцем и были дополнены национальными элементами. По признанию автора балета, основным толчком к продолжению поисков служила жемчужина казахской оперы. Народная мелодия в этом балете была канвой, по которой балетмейстер развертывал действие, выражавшееся в танцах».

Период 1990-х годов в казахстанском балетоведении сегодня остается практически неисследованным отрезком творческого пути Булата Аюханова. Сведений о балетах, поставленных в этот нелегкий для страны период кризиса крайне мало. Остается лишь полагаться на внимание и работу нового поколения балетоведов, которые в будущем раскроют все особенности деятельности Аюханова конца XX столетия.

В начале нового тысячелетия, в 2006 году Булат Аюханов вновь обратился к легендарному эпосу «Кыз Жибек». Можно сказать, что балет о

шелковой девушке стал для хореографа главной темой в его деятельности в направлении национальной тематики.

«Гак-ку. Клич лебедя» — первый балет Аюханова о шелковой девушке, поставленный на музыку Исаковой. Третья версия спектакля по мотивам легенды о Кыз-Жибек — полностью новое произведение, написанное композитором специально для постановки двухактного балета. Однако даже в нем зритель сможет услышать отголоски оперы Брусиловского «Кыз-Жибек». О причинах такого решения рассказывает Аюханов. Вспоминая 2006-й год, хореограф пишет об Исаковой так: «Она полна решимости создать свой музыкальный ряд, но в балете будет три раза звучать голос первого соловья казахской оперы Куляш Байсеитовой, потому что я не представляю себе эту оперу без ее голоса». Таким образом, можно назвать балет «Гак-ку. Клич лебедя» совершенно новым самостоятельным произведением со своей музыкальной драматургией. Здесь применена и новая хореография, сочиненная с учетом индивидуальных особенностей исполнителей. Единственной частицей произведения, отсылающей зрителей к 1934 году, являются художественные аллюзии на первую казахскую оперу «Кыз-Жибек».

Четвертый вариант балета о шелковой девушке Аюханов назвал «Кыз-Жибек и Бекежан». В названии внятно читается примененное смещение драматургических акцентов. Идея сфокусировать внимание зрителей на отношениях главной героини и отрицательного персонажа, а затем раскрыть весь психологизм положения Бекежана, его душевные муки, мотивы убийства, ревность, отчаяние, в конце концов нравственное падение пришла к хореографу с возвращением в труппу театра танцовщика Ерика Оспанова. Именно он в 2007 году стал первым исполнителем партии Бекенжана в балете «Гак-ку. Клич лебедя». В своей третьей книге Аюханов отмечает мастерство Оспанова, называя танцовщика «первым и лучшим Бекежаном» в истории «Молодого балета Алма-Аты». «За высочайшее актерское мастерство в роли Бекежана, — пишет хореограф, — солист балета Ерик Оспанов был удостоен звания лауреата Государственной молодежной премии “Серпер”» [7]. Его возвращение в театр послужило толчком к еще одной переработке балета «Кыз-Жибек». На этот раз Аюханов решил усложнить хореографию Бекежана, чтобы раскрыть его образ глубже, сократил партию Тулегена, добавил танцевальный эпизод Дурии с Шеге (поставленный специально для солистов балета Ж. Кушербаевой и Д. Акенева), а также изменил ряд массовых танцев.

«Кыз-Жибек» — значимый эпос не только казахского народа в целом, но и в творческой жизни хореографа Булата Аюханова. Эта тема в работе хореографа встречается в широком отрезке времени с 1967 по 2013 года. Аюханову удалось создать четыре совершенно разные версии балета, потому можно с уверенностью говорить о том, мэтр ставил перед собой высокую цель: подобно тому, как Брусиловский создал жемчужину казахской оперы, Аюханов в каждой новой версии своего балета о Кыз-Жибек стремился провести кристаллизацию художественных форм, драматургии, пластики и танцевальной лексики, чтобы создать сокровище национального хореографического искусства. Каждый раз Аюханов отшлифовывал

спектакль, отбирал удачные моменты, вырезал лишнее, добавлял новое, чтобы вывести совершенное произведение. Усердная работа мэтра на тему «Кыз-Жибек» характеризует его с совершенно неожиданной стороны. Ведь он по собственному признанию не любит что-то менять в своих работах. По его словам, «меняется исполнитель — меняется хореография» [8], причиной новых версий спектаклей служит то, что Аюханов при постановке балета всегда ориентируется на особенности исполнителей и только. Это значит, что единственным мотивом к переработке спектакля всегда служит смена исполнителей. А в работе над «Кыз-Жибек» мы видим балетмейстера в качестве последователя высказывания Сократа «совершенству нет предела».

Литература:

1. *Аюханов Б. Г.* Мой балет. — Алма-Ата: Онер, 1988. — 104 с.
2. *Сарынова Л. П.* Балетное искусство Казахстана. — Алма-Ата: Наука, 1976. — 176 с.
3. *Жумасеитова Г. Т.* Хореографическая версия романтического эпоса «Кыз-Жибек» // Современная культура и культурное наследие: IV Корейско-Центральноазиатское совещание по развитию культурных ресурсов. — Алматы: Арда, 2011. — С. 126–132.
4. *Жумасеитова Г. Т.* Страницы казахского балета. — Астана: Елорда, 2001. — 144 с.
5. История хореографии Казахстана: Учебник / Авт. Т.Кишкашбаев, А. Шанкибаева, Л. Мамбетова, Г. Жумасеитова, Ф. Мусина. — Алматы: ИздатМаркет, 2005. — 272 с.
6. *Жумасеитова Г. Т.* Хореография Казахстана. Период независимости. — Алматы: Жибек Жолы, 2011. — 220 с.
7. *Аюханов Б. Г.* Витражи балета или pas de bourree по жизни. Книга 2. — Алматы: Sprid master print, 2013. — 448 с.
8. *Аухадиев И. Р.* Интервью с Б. Г. Аюхановым. — Алматы. 6 апреля 2018. Личный архив автора.

Габбасова Гульнара Надымовна

*Мәдениет қайраткері, старший преподаватель
кафедры «Балетмейстерское искусство»*

*Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)
gabbasov_sisters@mail.ru*

Габбасова Гульмира Надымовна

*«Мәдениет саласының үздігі»,
«Қазақстанның енбек сіңірген қайраткері»,
Декан факультета «Хореография»,*

*доцент кафедры «Балетмейстерское искусство»
Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)
gabbasova_gm@mail.ru*

ОТ МАСТЕРА К УЧЕНИКУ

Андатпа: бұл мақалада Болат Аюхановтың «Хореограф өнері» пәнін оқытудағы педагогикалық принциптері қарастырылады. Авторлар хореограф стилі мен орындау стилі, музыкалық және пластикалық экспрессивтілік ұғымдарын шебер Болат Аюхановпен жұмыс жасаудың жеке тәжірибесі арқылы әртістермен репетиция кезінде шығармашылық атмосфера құру арқылы ашады.

Кілттік сөздер: Б.Г.Аюханов, музыкалық, хореограф өнері, стиль, би дизайны, драматургия, хореография.

Аннотация: в данной статье рассматриваются педагогические принципы преподавания Булата Аюханова дисциплины «Искусство балетмейстера». Авторы раскрывают понятия стиль балетмейстера и стиль исполнения, музыкальность и пластическая выразительность, создание творческой атмосферы на репетициях с артистами через личный опыт работы с мастером Булатом Аюхановым.

Ключевые слова: Б. Г. Аюханов, музыкальность, искусство балетмейстера, стиль, рисунок танца, драматургия, хореография.

Abstract: This article discusses the pedagogical principles of teaching the discipline «The Art of Ballet Master» by Bulat Ayukhanov. The authors reveal the concepts of ballet master's style and performance style, musicality and plastic expressiveness, creation of creative atmosphere at rehearsals with artists through personal experience of working with master Bulat Ayukhanov.

Keywords: B.G. Ayukhanov, musicality, art of the choreographer, style, dance design, dramaturgy, choreography.

Высшая школа хореографии в городе Алматы образовалась в 1994 году, затем преобразовалась в факультет «Хореографии» и вошла в Институт театра и кино им Т. К. Жургенова. На сегодняшний день это Казахская Национальная

Академия искусств им Темирбека Жургенова. У основания балетмейстерской школы стояли мэтры хореографического искусства Аюханов Булат Газизович, Абиров Даурен Тастамбекович, Райбаев Заурбек Молдагалиевич, Тлеубаев Минтай Жанельевич, Мальбеков Эдуард Джабашевич. Они оказали большое влияние на формирование навыков, компетенций хореографов, режиссеров, балетмейстеров. Балетмейстеры с большим опытом постановок малых и больших форм щедро передавали свои знания ученикам. Дисциплина «Искусство балетмейстера» велась на протяжении 5 лет одним педагогом — это был мастер курса. Мастером курса первого набора специализации «Режиссура хореографии» был Булат Газизович Аюханов. Учениками этого курса были уже состоявшиеся балетмейстеры Лариса Ким, Гульнара Сайтова, Тойган Изим и начинающие хореографы Лейла Альпиева, Гульнара и Гульмира Габбасовы.

«Балетмейстер, создатель новых хореографических произведений, помимо профессиональных знаний и навыков в области хореографической композиции и исполнительства должен обладать способностями и знаниями автора-драматурга и режиссёра-постановщика балетного спектакля» [1, с. 5]. Балетмейстер — мастер балета. Дисциплину «Искусство балетмейстера» в высшем учебном заведении ведёт мастер курса.

Булат Аюханов — мастер курса, руководитель со дня основания «Государственного Академического театра танца». Каждую тему учебной программы он разбирал на примерах своих спектаклей на лекциях за столом и останавливая репетиции в балетном зале, на практике. Он акцентировал внимание на мелочах и нюансах, потому что из мелочей складывается огромное и великое.

Балетмейстер — это человек, который умеет мыслить хореографическим языком, мыслить музыкальными образами, мыслить режиссёрски. «Диплом-путевка — всего лишь знак. Можно научить рисовать, играть на фортепиано, даже грамотно ставить танцы, но, чтобы стать специалистом, наверное, необходимо что-то большее, чем может преподать высшее учебное заведение» [2, с. 108].

Студента конечно можно научить составлять логические комбинации и владеть композиционным построением, но его невозможно научить растворяться в музыке и чувствовать хореографию своей кожей тактильно, на уровне физики. Хореография должна «петь», а музыка «жить» на сцене. Если этого не будет, то говоря по «аюхановски»: «Это будет не вкусно!». Балетмейстер тот, кто создаёт спектакль, беседует со зрителем на ту или иную тему. Но если ему не о чем поговорить, а точнее, высказать свою мысль, то стоит задуматься в ту ли профессию пришёл студент. С самого первого дня в студенте должна быть потребность ставить хореографические композиции и отдавать, а жёсткие рамки тем учебной программы по поставленным целям и задачам всего лишь помогают развивать это дарование, творить в прямом смысле этого слова.

В Образовательной программе «Балетмейстерское искусство» обязательны модули истории и теории искусства, дисциплины «Элементарная

теория музыки», «Теория режиссуры в хореографии». «Мариус Петипа мог представить себе большие танцевальные сцены с ещё не существовавшей танцевальной музыкой во всех её дифференцированных проявлениях-ритмических движениях, метрике, длине каждого эпизода, их музыкально-хореографических формах, тональных связях, противостоянии номера, с другой — сопоставление тональных и визуальных красок внутри танцевальной сцены» [3, с. 16]. Дисциплины теории режиссуры и теории музыки помогают студентов направить по правильному пути — проводить анализ музыкального материала, уметь слышать начало и конец музыкальной фразы, как развивается главная тема произведения и где кульминация. Воспитывать вкус к хорошей музыке и уметь выражать её ритмический рисунок. Студентам следует слушать много классической симфонической музыки, смотреть оперы, балетные спектакли, хорошие фильмы, ориентироваться в направлениях изобразительного искусства.

«Музыка в балете — это полёт души, очищение. Симфоническая музыка воздействует на меня как молитва на верующего» - писал Булат Аюханов в книге «Биография чувств». Видимо поэтому он нетерпимо относился к «немзыкальным» артистам, формально отбывающим свой срок. У него совершенно не было желания тратить время своей жизни и своего таланта на то, чтобы «вырывать из плена глухоты к красоте» [2, с. 167]. Музыкальное произведение композитора подсказывает хореографический образ. Там всё: и дыхание, и нюансы смены настроения, и содержательность, и глубина повествования героя. Как в молитве заложен определённый код вибраций, так музыка для Булата Аюханова несла определённые вибрации, он чувствовал это каждым сантиметром своей кожи. Он чувствовал музыку каждой своей клеточкой и добивался этого же у артистов у нас на глазах. Он полагал что «логика — основа разумной мысли, без которой не быть балетмейстерскому творчеству» [2, с. 115]. Давая класс тренаж в «Молодом балете», иногда он останавливал класс и заострял наше внимание на логике построения комбинации, т. е. ее схеме «АВА» «АВСА», когда танцевальная фраза могла повторяться, как и музыкальная фраза. Он играл за роялем и тут же давал класс кистью одной руки и все артисты понимали его с полуслова. Ритмический рисунок музыки, ее образность, стиль и её параллель в построении комбинаций у станка и на середине зала. Все помнят комбинацию *fondu* в стиле «белого балета» т. е. «Шопенианы» или «Жизель» со второго акта. «Пример параллельной музыки танцевальному языку Мариус Петипа. П. И. Чайковский писал музыку на полную раскладку танцев Мариусом Петипа, когда квадрат музыки, т. е. 4 такта музыки дважды повторяясь, диктовали и повтор хореографии» [2, с. 122]. Он часто поручал нам записать его урок на листе бумаги. «Значение драматургии я связываю с музыкально хореографической фразой и постоянной готовностью самостоятельно заметить свои ошибки и промахи». Готовясь к постановочной работе какой-либо хореографической композиции или будущему спектаклю, Булат Газизович опробировал некоторые комбинации в классе на тренаже. Он проверял насколько живописно просматрятся *port de bras* (переводы рук), на

сколько возможно техничное исполнение ногами. Его всегда раздражало бездушное, неточное исполнение руками или насыщение хореографией ради хореографии. Не терпел отсебятины в показанных позах и позициях рук. Он любил повторять «Чтобы образно танцевать, необходимо образно думать и образно высказывать свои мысли, а не ссылаться на «рецепты» книги Вагановой». В любом жесте и переводе рук он видел «для чего» и «о чём». И он старался донести это до нас, своих студентов. «Мне необходимо уберечь студентов от болезней современных отечественных балетмейстеров, озабоченных больше формой, чем содержанием, то есть не уходить от смыслового начала всего произведения. Нет незначительного в самом простом. Там, где смысл, там и ясность» [2, с. 113].

Проводя занятия по темам Учебной программы дисциплины «Искусство балетмейстера» Булат Газизович передавал знания Ростислава Захарова. Работая в классе над композиционным рисунком, мы пятеро студентов получали по листочку, на котором было шесть схем, по которым нам следовало составить композиционный рисунок. Мы выбирали три движения из русского народного танца и развивали их через различные комбинирования. Это было очень увлекательно, так как мы старались поразить его своими знаниями и фантазией, а жёсткие рамки нас заставляли действовать по конкретным задачам. Разъясняя любую тему по дисциплине «Искусство балетмейстера», он всегда приводил ассоциации или целый ассоциативный ряд и это очень помогало мыслить хореографическими образами. Рисунок танца для него был, как этюд, набросок для художника. Линии рисунка, как нервно написанные слова или аккуратно льющийся ручейком рассказ. Рисунок танца, таким образом, мог помочь выразить пластически то или иное настроение, характер персонажей. Забиться в угол в страхе или стремглав бежать на встречу судьбе, остановиться в раздумье или накручивая круги нервно вводить себя в ступор, рассеянно в дезориентации переступать зигзагами или отчаянно возвращаться в одну и ту же точку композиционно. И все это не про красивый орнамент, а про потребность пластической выразительности через композиционное построение, рисунок танца. «Рисунок танца — это как бы каркас, на который нанизывается хореографический материал, и чем он красочнее, тем интереснее изображаемое полотно. Необходимо помнить, — говорил он, — что богатый рисунок диктуется богатством музыкальных интонаций, плотью музыки» [2, с. 126]. И не обязательно под быструю ритмичную музыку натолкать зрителю полный рот хореографического текста. Он (зритель) не знает, как это ему переварить. Зритель не успевает осознать, что происходит с героями на сцене, а что происходит внутри него самого. Когда музыка гремит в кульминационный момент, не обязательно рвать волосы на сцене и биться в конвульсиях хореографии. «А почему бы в момент грозного звучания оркестра не остановить исполнителя в статичную позу. Дав ему внутренний подтекст, а музыка как бы звучит в душе персонажа. Пытаясь выпрыгнуть из собственной кожи, чтобы одолеть тему оркестра» [2, с. 123].

«Жизнь — симфония! Она не всегда звучит в мажоре, и каждый человек выбирает свою мелодию, строит ее, ищет другую, борется за нее, страдает, любит, ненавидит, взывает к Богу!» [2, с. 18]. Пять законов драматургии он объяснял на примерах своих спектаклей, подробно анализируя и аргументируя подведение к тому или иному действию. Как-то раз он принёс музыкальный материал и дав нам его прослушать задал задание: составить драматургический план и мини либретто на одну музыку для всех шестерых. Это очень увлекательно погружаться в глубину философского подтекста причинно следственного действия. Он заставлял нас мыслить и размышлять о пяти законах драматургии, как о необходимости побеседовать со зрителем на эту тему. А какая красная линия темы будет проходить через весь спектакль выбирает режиссёр. Понятие срежиссировать Аюханов раскладывал, как вывести в стройную форму и творчество, и свою жизнь.

«Искусство балетмейстера вбирает в себя много вопросов, связанных и с режиссурой и этикой, и психологией, и творческой атмосферой. Накануне постановки и в момент ее реализации» [2, с. 113]. Артист раним на площадке и нужно относиться к нему с уважением и проникнуться взаимодоверием при создании спектакля. Балетмейстер должен владеть достаточной информацией о спектакле, чтобы мог ответить на любой вопрос во время постановки. «Бывает, что постановщик делает пренебрежительный вид, чем смущает исполнителей, и они будут внутри протестовать и не подчиняться его требованиям. Проявляя гибкость в отношениях с подчиненными, балетмейстер выигрывает во многом - это и признательность, и благодарность всех, кто трудится с ним» [2, с. 125]. Он обучал нас как создать творческую атмосферу на репетициях, как представить спектакль артистам, с чего начать постановочную. Он терпеть не мог унылого вида и пустого взгляда на постановочных репетициях. Для него важно было, чтобы глаза горели и жадно каждой клеточкой души и тела впитывали его хореографию «Единых рецептов постановки балета нет, — учил нас Булат Газизович, — и не может быть! Для меня интересная тема должна стать родной до первой встречи с артистами» [2, с. 165]. Он всегда начинал с полюбившемуся ему самому танцевального кусочка спектакля и, показывая со всей страстью и трогательностью, увлекал за собой. И все забывали о времени и усталости.

С понятием стиль балетмейстера Булат Газизович знакомил нас через спектакли Фокина и Баланчина. «Реформы талантливого балетмейстера М.Фокина, опиравшегося на прогрессивные традиции прошлого, всколыхнули балетный мир, сдвинули балетный театр с мёртвой точки» [4, с. 33]. Многие сравнивают почерк Б.Аюханова с Ж.Баланчиным. «Балетмейстерская манера Баланчина отличается некоторой сухостью, рациональной холодностью. Хореография его способна органически сливаться с музыкой и передавать её тончайшие оттенки» [5, с. 104]. «Стиль балетмейстера, наверное, можно сравнить с почерком, который не бывает одинаковым у разных людей. Стиль исполнения - это уже несколько тонкое понятие, хотя вбирает в себя многие слагаемые творчества» [2, с. 128]. Булат Аюханов часто перевоплощался в показе своей хореографии то в Майю Плисецкую, то в Галину Уланову, то в

Аллу Осипенко. И он действительно становился ими на тот момент. Это явно было видно. Свой показ он комментировал: «А здесь будто руки ваши стали огромными крыльями, как Майя Михайловна встали в позу и захватили всё пространство. А здесь кинокамера приблизилась и крупный план, как Галина Уланова – Джульетта» «А теперь в стиле шопеновского или маллеровского музыкального наследия» - говорил он. В работе над образом Нормы в одноимённой хореографической композиции «Норма» на музыку Беллини вспоминается его показ этих чувственных рук, выразительных глаз, переступающих ног, не в силах сделать свой выбор и броситься в огонь. Всё тело, каждая клеточка пропевала арию и как в кино проигрывалась драма на крупный план. Норма разворачивается спиной к зрителю и бросается в огонь. «А здесь вы спиной, говорящей спиной, в ней вся твёрдость принятого решения», — продолжал Аюханов Б. Г. В спектакле «Чингис-Хан» открывается занавес, зритель видит большое войско, заполнившее всю сцену, спины всадников и только пыль из-под копыт окутывает ноги, выбивающие ритм, отражающийся в динамике корпуса. Но по спине мы понимаем, что это мощное сильное войско, сметающее все государства на своём пути. Тем самым, поясняя термин «стиль исполнения, он старался передать масштабность или камерность исполнения».

У режиссёра хореографа так же, как и у режиссёра драматического театра есть застольная работа. Продумать название и идею, расписать драматургический план и каждой сцены спектакля, решить какова будет форма, какой будет стиль, продумать характеры, разработать образы, финал спектакля: восклицательный знак, вопросительный знак или многоточие. Методы и принципы сочинительства у каждого балетмейстера свои. «Мариус Петипа не только составлял план для композитора. Он начинал с заметок к хореографии, делал выдержки из книг и источников изображений, зарисовывал придуманные им сцены, группы и позиции, составлял списки возможных исполнителей, делал пометки о принципах постановки» [6, с. 16]. Когда детально всё продумано и разработано остаётся только «хореографировать». «Разговаривайте руками»- говорил мастер Аюханов Б. Г. «Хореографический язык как ветви дерева: шелестят, говорят, нашёптывают» [2, с. 197]. Многие хореографы склоняются сегодня к перформативному искусству, занимаясь акробатикой на сцене или импровизацией, забыв о стиле и хореографическом языке. Михаил Фокин с каждым спектаклем создавал новый хореографический язык или стиль, как средство выражения. Сергей Михайлович Лифарь в спектакле «Лиса» на музыку И. Стравинского «не видел другой формы для хореографического изображения музыки Стравинского. Стравинский, несомненно, очень часто бывает акробатом звуков, как Пикассо акробатом линий» [6, с. 393]. Мерс Кэнингэм ставил методом случайностей. Балетмейстер — сказитель. Немаловажным является умение режиссёра-хореографа создать атмосферу с первой сцены спектакля. Остановить внутренний ритм зрителя и погрузить в состояние, требуемое восприятие данной формы спектакля. Как бы настроить зрителя на одну радиоволну. Ввести зрителя в спектакль, начиная с экспозиции. Создать определённое

настроение восприятия. В выборе хореографического языка настроить зрителя на эстетику. Михаил Фокин поменял отношение к балету, как к чему-то серьёзному, как к произведению-шедевру искусства. Может зритель пришёл на Рафаэля Санти или Клода Моне посмотреть, а может быть на спектакль с погружением в философию «чёрного квадрата» Малевича. Важно во время спектакля давать паузы для погружения. «Айседора Дункан часто держала публику в затаённом состоянии, стоя неподвижно во время длинных музыкальных отрывков» [3, с. 17]. Необходимо дать зрителю время провалиться в свои собственные ассоциации.

Многое в работе над спектаклем зависит от правильно подобранного состава артистов на ту или иную роль. Это неотъемлемое качество мэтра Аюханова разглядеть в артисте его потенциал и раскрыть в полном многообразии через режиссёрски выверенное построение образа. Сцена жестока она увеличивает или глупость и бездарность души артиста или его интеллектуальность и многогранность души. Как говорил Аюханов «Глупость никаким гримом не замажешь».

Мастер курса, Булат Газизович Аюханов оказывал большое доверие студентам своего курса, позволял ставить хореографические композиции, а позже и целые произведения на труппу артистов «Молодого балета» под его руководством. Гульнара Габбасова вспоминает: «Как-то на репетиции балета «Эсмеральда», мы по поручению Булата Газизовича ставили две сцены. Мастер тихонько подошёл ко мне и деликатно шепнул: «Дай возможность артистам проявить себя и стать тем, кем ты хочешь их видеть, по-своему». И действительно артисты почувствовали музыку и пошли за ней проявляя внутреннюю экспрессию». Булат Газизович говорил: «Нужно дать время артистам присвоить вашу хореографию».

Булат Газизович Аюханов всегда был строг, порой резок и груб в работе с артистами, но в то же время относился с большой любовью и уважением как к своим детям. Как художник он видел в каждом артисте потенциал и раскрывал его своими методами. К каждому студенту своей группы режиссёров-хореографов он относился с большим трепетом. В книге «Биография чувств мастер делится с читателями: «Самым трудным разделом считаю для себя индивидуальные занятия с каждой студенткой, чтобы не подменять её инициативу своей подсказкой. Помощью не встревожить самостоятельный виток в их профессии» [2, с. 114].

Булат Газизович был для нас учитель-философ по жизни и хочется озвучить фразу из его книги «Биография чувств»: «Если существует жизнь за чертой, то хочу думать, что наш творческий дух понадобится и там...» [2, с. 191].

Литература:

1. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. — Москва: Просвещение 1986. — 190 с.

2. *Аюханов Б. Г.* Биография чувств. — Алматы: Сорос-Казахстан, 2002. — 333 с.
3. *Marius Petipa Meister des klassischen Balletts.* — Einleitung (Juri Slonimski) GDR. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. — 430 p.
4. *Ивашнев В., Ильина К.* Ростислав Захаров. Жизнь в танце. — Москва: Советская Россия, 1982. — 240 с.
5. *Рославлева Н.* «Английский балет» (под редакцией Ю. Слонимского) — Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959. — 232 с.
6. *Лифарь С. М.* С Дягилевым. — Москва: Вагриус, 2005. — 561 с.

Данияров Элдияр
артист балета, педагог-репетитор
«Атлантический театр Канады»
(Ванкувер, Канада)

БУЛАТ — ЭТО СИНОНИМ СЛОВА БАЛЕТ!

Булат Аюханов! Имя этого человека, для меня, неразрывно связано с искусством балета и мои воспоминания о нём, являются маленькой каплей в общем потоке всех воспоминаний людей, которые были обласканы судьбой быть с ним вместе рядом.

Величие Булата Газизовича Аюханова равно сиянию звёзд из космоса. Булат Газизович и не как иначе, только так, с огромным уважением и почитанием мы, ученики, называли нашего педагога. Мой первый день в театре запомнился очень четко: Булат Газизович пригласил меня к себе в кабинет на втором этаже, в самом конце здания. В кабинете сидел утонченный, элегантный, как герой французских фильмов, в белой водолазке с жгуче чёрными волосами мужчина. Такой была моя первая встреча с ним, который, на мой взгляд, по масштабу был равен Альберту Эйнштейну.

Мне хотелось бы поделиться с новым поколением артистов балета, со всеми, кому интересно творчество Булата Газизовича, как именно проходили творческие процессы в зале под его руководством, но, к сожалению, полностью этого не передашь словами. Чтобы лучше это понять – нужно было самому находиться вместе с ним в балетном зале и самому прочувствовать, проникнуться его завораживающей атмосферой, его потрясающей харизмой. Профессионал своего дела, Булат Газизович, своей мощной космической энергетикой полностью окутывал тебя и работая с ним, ты сам превращался в податливую глину, из которой он создавал гениальную скульптуру, вдыхал в неё жизнь и наделял искусством танца.

Он обожал музыку, в совершенстве владел нотной грамотой, был прекрасным концертмейстером и мог одновременно давать нам урок классического танца и аккомпанировать на фортепиано. Сегодня это редкое профессиональное качество, когда балетмейстер, хореограф, педагог может одновременно создавать хореографию и свободно читать партитуру или клавиш, как в своё время этим качеством обладал автор балета «Коппелия» французский балетмейстер Артур-Мишель Сен-Леон. Отличало его и очень тонкое чувство остроумия, порою переходящее в высший пилотаж. Он очень любил рассказывать нам о Фаине Георгиевне Раневской, всегда мог процитировать ее колкие афоризмы, и при этом его собственные остроумные и не менее точные высказывания могли встряхнуть кого угодно.

Булат Газизович оставил ряд хореографических композиций, составляющие наследие балетного театра Казахстана. Его «Вечное движение», в котором он создал виртуозную хореографию — это шедевр, на музыку Николо Паганини, ставший визитной карточкой театра. Балет Ж. Бизе-Р. Щедрина «Кармен-сюита», в постановке Булата Газизовича, я считаю лучшей

версией балета, которые когда-либо ставились на сцене, и уверен, что Проспер Мериме аплодировал-бы стоя если бы увидел балетную версию своей бессмертной новеллы. Не могу не рассказать и о его гениальной постановке балета М. Равеля «Болеро», в котором артиста, как и в гениальной музыке композитора, с каждым новым движением постепенно захватывал и окутывал мощный ураган, состоящий из незабываемых эмоций, чувств и ощущений, что после спектакля ты настолько был заряжен гигантской энергетикой, что ещё долгое время сила этой хореографии держала и не отпускала тебя.

Трудно сказать какой был человек Булат Газизович, поскольку для людей он был очень разный. Для своих близких он был любящий отец и дедушка. Очень часто с огромной гордостью говорил о сыне и дочери. Для кого-то он был возможно жестким, властным, могущественным человеком. Для меня он был, есть и навсегда останется гением, которого я всей душой полюбил. Он стал моим героем, на которого я всегда хотел быть похожим. При этом, на мой взгляд, Булат Газизович, обладая огромным талантом, всё же не был тщеславным. Он не любил, когда о нем писали хвалебные слова, он был безумно скромным. Одним словом — Великий!!! Великий, любимый, талантливейший и гениальный Булат Газизович Аюханов!

Каражанов Канат Батырбекович
заместитель директора
Казахского национального
театра оперы и балета им. Абая
(Алматы, Казахстан)

СПАСИБО МАСТЕРУ!

Ранняя весна 1983 года. Наш педагог, Джалилов Ануарбек Мухарамович, заслуженный артист КазССР, объявляет, что на уроке классического танца будет присутствовать руководитель «Молодого балета Алма-Аты» Аюханов Булат Газизович. В темноте зрительного зала учебного театра училища яркое пятно красного пиджака и невообразимого цвета и длины шарф. Наслышанные о непростом характере требовательного Аюханова весь класс на протяжении всего занятия, в перерывах между тяжёлыми комбинациями выпускного экзамена, старается разглядеть и угадать реакцию Булата Газизовича. По окончании тяжёлого для учеников и напряжённого для нашего педагога урока на сцену вышел Булат Газизович. Поблагодарив всех за урок, он подошёл ко мне с вопросом о том, что «не хотел бы я, по окончании хореографического училища, прийти на работу в Молодой балет?» В голове вихрем пронеслись концертные номера и балеты в его постановке: виртуозное «Вечное движение» на музыку Н. Паганини, завораживающее и чувственное «Болеро» М. Равеля, жизнеутверждающий «Караван» Т. Кажгалиева, эмоциональный «Гамлет» А. Исаковой и конечно яркая «Кармен-Сюита» Ж. Бизе, Р. Щедрина! Ответ один: без сомнения, да!

В чём же секрет необычайной популярности и узнаваемости коллектива «Молодой балет Алма-Аты»? Конечно же в личности создателя и бессменного руководителя Булата Газизовича Аюханова, нашего Шефа! Его отличало предельная музыкальность постановок, поистине энциклопедические знания музыкального материала, неистощимая вера и любовь к искусству танца и не поддающаяся измерению работоспособность.

Первым откровением для только что влившихся на работу в его коллектив, было, когда Шеф сам садился за рояль и проводил урок классического танца. По незнанию, вновь пришедшие артисты были уверены, что Булат Газизович, поглощённый игрой на рояле не обращает внимания на артистов балета. Грозный окрик из-за рояля быстро приводил в чувство и рабочий настрой. Было ясно, что от внимательного взора Шефа ничто не ускользает.

Булат Газизович ставил свои номера и балеты только под затронувшие его самого музыкальные произведения, конечно заряжая и влюбляя в свое видение и понимание музыки артистов ансамбля. Перед началом постановочных репетиций Шеф скурпулёзно рассказывал о персонажах, замысле предполагаемой постановки. Для всех присутствующих в зале давалась своеобразная мини лекция о самом композиторе и его творчестве. Затем, облачившись в репетиционную форму, он, перед артистами ансамбля,

исполнял все партии за всех персонажей, и, если была необходимость, не гнушаясь одевал пуанты, проходя всю партию женской героини на пальцах. Это было завораживающее зрелище для всех, кто имел счастье в данный момент находится в репетиционном зале. Мне, как, впрочем, наверное, и всем присутствующим, казалось, что именно в такие моменты Булат Газизович был чрезвычайно счастлив от единения с музыкой. После показа он гордо усаживался на своё место и, удовлетворённый произведённым эффектом, заканчивал это действие неизменной и коронной фразой: «Как то-так !!!».

Небольшой количественный состав артистов балета в коллективе имел свои плюсы. У нас не было разделения на солистов и артистов кордебалета. Если в программе было три одноактных балета, то в одном ты мог исполнять главную партию, затем, переодеваясь, в двух других быть занятым в массовых сценах. И ни один артист не считал это зазорным, будь ты даже обладателем почётного звания народного или заслуженного артиста.

Обширная география гастрольных поездок, разнообразные сценические площадки, различные условия для выступлений, бытовые и логистические проблемы, также диктовали свои условия для слаженной работы всего коллектива. Находясь по двое-трое суток в поезде, Шеф проводил уроки классического танца в коридорах вагона, к нескрываемому удовольствию скучающих пассажиров. Площадки на которых приходилось работать не всегда были пригодны для классического балета. Не отапливаемые и холодные очаги культуры в сельской глубинке не располагали к рабочему режиму, но Булат Газизович, понимая наше состояние, показывал полный зал укутанных в пальто и платки зрителей, говоря нам: «Неужели Вы оставите их без праздника Танца?» И все артисты, и сотрудники коллектив, самоотверженно готовились к спектаклю, потому что были уверены и знали, что сегодняшний холодный сельский клуб после завтра сменится большой и роскошной сценической площадкой. И всё так и происходило!!! От престижнейшего зала «Россия» и легендарного московского Художественного Академического Театра (МХАТ) в Москве, до Палац «Украина» в Киеве, до роскошных и современных Дворцов в Королевствах Марокко и Иордания!!! Десятичасовая поездка зимой в северных регионах в холодном товарном вагоне (другие там не ходили), среди коробок с посылками и письмами, сменялась увлекательным двадцати двухчасовым перелётом в жаркую и манящую Кубу. Двадцати четырёх местный номер для всего мужского состава в Якутске (с удобствами во дворе при минус 42), сменялся роскошными номерами отеля «Хилтон» в Измире (Турция).

И всё это лишь маленькая толика свидетельства неуёмной Работоспособности, Таланта, Оптимизма и Веры в свой коллектив, Создателя хореографических миниатюр, Творца и Мастера — Булата Газизовича Аюханова!!!

В одной поздравительной открытке на мой день рождения, Шеф говорит: «Спасибо за Трудную дружбу!!!». И сегодня, мне бы хотелось, с искренним чувством благодарности, произнести уже ему в ответ: Спасибо Вам, Дорогой Булат Газизович!!!

Кари-Якубова Елена Анатольевна
*преподаватель кафедры «Теория и история искусств»
Государственная академия хореографии Узбекистана
(Ташкент, Узбекистан)
elena.kariyakubova@gmail.com*

ВСПОМИНАЯ БУЛАТА АЮХАНОВА

Андатпа. Мақалада Қазақстанның халық әртісі Болат Аюхановтың шығармашылығы, оның Өзбекстанның орындаушыларымен, оқытушыларымен және хореографтарымен кәсіби ынтымақтастығы қарастырылған. Хореографтың дәстүрлі халық билеріне жаңашыл көзқарасы, классика мен қазіргі заманды үйлестіре білуі хореография өнерінде елеулі із қалдырған төл шығармалардың дүниеге келуіне себеп болды.

Кілттік сөздер: хореограф, неоклассицизм, шығармашылық ізденіс, даму, қойылым.

Аннотация. в статье рассматривается творчество Народного артиста Казахстана Булата Аюханова, его профессиональное содружество с исполнителями, педагогами и балетмейстерами Узбекистана. Новаторский взгляд балетмейстера на традиционные народные танцы, умение сочетать классику и современность привели к рождению оригинальных композиций, оставивших значительный след в хореографическом искусстве.

Ключевые слова: балетмейстер, неоклассика, творческие поиски, развитие, созидание.

Abstract. The article examines the work of National Artist of Kazakhstan Bulat Ayukhanov, his professional collaboration with performers, teachers and choreographers of Uzbekistan. The choreographer's innovative view of traditional folk dances, his ability to combine classics and modernity led to the birth of original compositions that left a significant mark on the art of choreography.

Keywords: choreographer, neoclassicism, creative search, development, creation.

Имя Булата Аюханова - артиста балета, актёра, педагога, балетмейстера известно далеко за пределами Казахстана. Доктор искусствоведения, профессор Академии искусств им. Т. Жургенова, Народный артист Республики Казахстан, лауреат Госпремии КазССР, лауреат независимого Клуба меценатов Казахстана «Платиновый Тарлан» (2000), член общественной организации «Международной академии информатизации» (2004), лауреат международной Сократовской премии (2010) – далеко не полный перечень заслуг и наград человека, оставившего яркий след в истории современной хореографии.

Примечательно, что родители Булата не имели к искусству никакого отношения: отец – Куватов Газиз, видный комсомольский и партийный деятель был репрессирован, мать — Рахилия Аюханова, опасаясь репрессий, после войны переехала в Алма-Ату, посвятив себя воспитанию троих детей.

Там судьба привела мальчика в музыкально-хореографический комбинат — Алма-Атинское хореографическое училище. Его первыми педагогами стали А. Селезнёв, А. Гвоздикова. По его окончании в 1955 году способного парня направили на двухлетнюю стажировку в ленинградское академическое хореографическое училище (класс Ю. И. Умрихина) (1955-1957), где он подружился с будущим выдающимся танцовщиком конца XX века Рудольфом Нуреевым. Понимающие друг друга с полуслова, два целеустремлённых, влюблённых в хореографию артиста, занимались в балетных залах всё свободное время, совершенствуя технику. После учёбы их пути разошлись, но на долгие годы остались невидимые нити, связывающие две творческие личности.

Булат Аюханов вернулся в родной Казахстан, где начался его творческий путь на сцене Государственного Академического театра оперы и балета имени Абая в Алма-Ате. Осознав своё стремление к созиданию и поиску новых форм хореографии, он оканчивает в 1964 году балетмейстерское отделение Московского государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского (в мастерской Народного артиста Советского Союза Ростислава Владимировича Захарова)

По возвращении, в том же 1964 году молодой специалист совмещает свою артистическую карьеру с должностью художественного руководителя Алма-Атинского хореографического училища, где ведёт класс подготовки кадров для своего будущего коллектива «Молодой балет Алма-Аты». Сегодня – это Государственный академический театр танца Республики Казахстан.

Воплотив свою мечту о создании своего коллектива в 1967 году Булат Аюханов заявил о себе, как о балетмейстере нового поколения, неординарном и самобытном. Его «Молодой балет Алма-Аты», воплощая идеи и замыслы своего создателя, покорили весь мир. Индия, Канада, Ирак, Болгария, Польша, Чехословакия, Западный Берлин, Швеция, Финляндия, Франция, Италия, Куба, Марокко, Иордания, Сирия, Турция рукоплескали балетам Булата Аюханова. И мастер щедро делился своим талантом, осуществляя свои постановки на сценах ведущих театров мира.

В 2002 году ректор Ташкентской государственной высшей школы национального танца и хореографии (ныне Государственная академия хореографии Узбекистана) Гули Раззаковна Хамраева и художественный руководитель Тохтасимов Шухрат Махмутович в (настоящее время ректор ГАХУ) обратились с предложением о сотрудничестве к прославленному балетмейстеру Булату Аюханову.

Так была осуществлена постановка одноактного балета «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова для учащихся хореографического училища. Заслуженная артистка Узбекистана Надира Хамраева, ведущая солистка Государственного академического большого театра оперы и балета имени Алишера Навои (на тот период выпускница хореографического училища) исполнительница центральной партии вместе с партнёром Юрием Кравцом вспоминает, как проходила постановочная работа: «Булат Газизович танцевал, показывая каждое движение в полную ногу, он всегда был в тоне, вечный

наплыв энергии, которая не позволяла расслабиться ни на минуту. Он доводил каждое движение до того уровня совершенства, именно до той точки экспрессии, которая им была задумана. У меня состояние было нервным и трепетным, это было вызвано осознанием того, что идёт работа с супер-мастером, профессионалом высочайшего уровня. Если Булат Газизович чувствовал, что возрастает усталость и напряжение, тотчас начинались шутки, и уже никто не хотел уходить из зала, несмотря на переработки» [1].

2008 году Булат Аюханов осуществил постановку балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского силами учащихся ТГВШНТиХ. Эта работа стала одним из важнейших этапов профессионального роста, как для учащихся, так и для молодых артистов балета, приглашённых для исполнения ведущих партий.

Ведущий солист Государственного академического большого театра оперы и балета имени Алишера Навои Данияр Хасманов с теплотой вспоминает работу над постановкой «Лебединого озера»: «Учащиеся 6, 7 и 8 спец-классов были вызваны для проведения общего урока классического танца, на который был приглашён Булат Аюханов (я тогда был учеником 6 спец. класса). После просмотра урока балетмейстер распределил состав исполнителей по партиям и танцам, в соответствии с силами и способностями учащихся. Меня распределили в мазурку, - вспоминает Данияр. Булат Газизович все движения показывал сам, по ходу показа, объясняя технику исполнения того или иного элемента. Если комбинация не сразу удавалась, то балетмейстер терпеливо повторял показ ещё и ещё раз. На репетицию Булат Аюханов всегда приходил подтянутым и обязательно в репетиционной форме и обуви» [2].

Постановка такого классического балета, как «Лебединое озеро» на учащихся хореографического училища довольно смелый и даже рискованный шаг. Для исполнения ведущих партий были приглашены молодые солисты Государственного Академического театра оперы и балета имени Алишера Навои: Тимур Шангариев, Вадим Гелертов, Искандер Меналиев, Маргарита Авдеева, Алла Молдавцева. Работа балетмейстера вызвала воодушевлённый отклик у будущих артистов балета. Каждый ученик почувствовал ответственность за доверенный ему фрагмент или вариацию, это отношение и взаимопонимание между балетмейстером и исполнителями вылилось в прекрасный результат.

«Постановка «Лебединого озера» была авторской редакцией Булата Аюханова, за исключением канонических - белого адажио и тридцати двух фуэте Одиллии. В балет были внесены новаторские решения танцев третьего акта и оригинально поставлены сцены лебединого акта. Балет начинался сразу со сцены на озере, где Зигфрид, увидев прекрасных лебедей, танцевал с ними, вглядываясь в каждую, в поисках той единственной, о которой мечтал. В третьем акте невест принцу представляли кавалеры, сопровождающие молодых красавиц. При постановке народных танцев Булат Газизович большое внимание уделял не только точности исполнения рисунка танца, хореографической лексики, но и образу, характеру, манере, которые заложены

в каждой народности. Спектакль был поставлен и отрепетирован за довольно короткий срок и с большим успехом прошёл на сцене Государственного Академического театра оперы и балета имени Алишера Навои, а затем, повторён в конце учебного года, в качестве отчётного концерта» [2].

Заслуженная артистка Узбекистана Гульчехра Азимова – педагог-репетитор рассказала работе с балетмейстером. «Постановка Булата Аюханова «Лебединое озеро» была оригинальной, с чётко выраженным авторским видением сюжетной линии и хореографии. За основу балета были взяты второй и третий акт «Лебединого озера», в котором классическая хореография сочеталась с неоклассикой и современной подачей народных танцев третьего акта, где ведущая пара исполняла традиционные каблучные танцы на «пальцах». Это было ново и довольно сложно для юных исполнителей хореографического училища, но увлечённые идеей, выразительным показом балетмейстера, все работали с энтузиазмом, без остановки» [3].

Как балетмейстер, от педагогов-репетиторов – Жанны Шангариевой и Гульчехры Азимовой, Булат Газизович требовал предельного внимания к деталям постановки. Сам он был очень точен во время показа, разъясняя каждое движение, если что-то не получалось – терпеливо показывал и отрабатывал каждое движение до тех пор, пока не добивался нужного результата.

Работа над не детским спектаклем, даже в сжатом формате, (спектакль шёл без антракта) требовала от детей хореографического училища, не только физических сил и концентрации внимания, но и работы над актёрским мастерством. Горячий приём спектакля зрителями был заслуженной наградой и для балетмейстера, и для исполнителей.

Творческое содружество продолжилась в Государственном Академическом театре оперы и балета имени Алишера Навои.

Постановка балета «Проделки Ходжи Насреддина» на музыку Сулеймана Юдакова запомнилась, как одна из интересных красочных страниц в репертуаре Государственного Академического театра оперы и балета имени Алишера Навои. Балетная труппа театра была увлечена идеями балетмейстера, его вдохновением; вызывали уважение его умение самому чётко видеть образ персонажа и способность донести до исполнителя необходимые качества и характеристики героя, так, что артист преображался на глазах. Длительные репетиции балетмейстер умело разряжал свойственным ему чувством юмора, а показ комических персонажей вызывал искренний смех и восхищение его актёрским мастерством.

Солистка балета, в настоящий момент репетитор труппы, Галия Исаева рассказала о том, что в спектакле «Проделки Ходжи Насреддина» перетанцевала все женские партии, и все они были поставлены разнообразно – ни одна не была похожа на другую, у каждой героини свой характер, своя пластика. Балетный зритель с удовольствием принял и полюбил весёлый спектакль, наполненный яркими красками и юмором.

Ещё одной незабываемой страницей в истории хореографии Узбекистана является творческое содружество двух мастеров искусств Народного артиста

Республики Казахстан Булата Аюханова и Народной артистки Узбекистана Гули Хамраевой.

Постановка моноспектакля «Моя Кармен» была осуществлена для творческого вечера Гули Хамраевой, танцовщицы-актрисы, чья острохарактерная индивидуальность и темперамент вдохновили балетмейстера на создание выразительного образа героини Проспера Мериме.

Совместная работа мастеров искусств, таких как Булат Аюханов и Гули Хамраева велась на уровне сотворчества, взаимопонимания, увлечённость идеей спектакля рождали прекрасные образы, которые восхищали зрителей.

«Мы нашли творческий контакт, а кроме этого, нас ничто не занимает. Специально для неё я поставил внушительную сцену «Моя Кармен» на музыку Бизе в обработке Ваксмана. И это не все: как-то она предложила мне поставить для нее программу, с которой она выступила на своем творческом вечере в концертном зале «Туркестан». Совершенно полярные для исполнителя хореографических номеров Гули и Геллертов убедили зрителей в правде чувств: «Вариация Кармен» из балета «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина, «Мой Бог» на музыку Ш. Дюмона, раскрыв в миниатюре неувядающий талант великой Эдит Пиаф, «Бразильская Бахиана» на музыку Вилла Лобоса и, наконец, небольшой одноактный балет «Дама с камелиями» на музыку Д. Верди.

Создав эту программу за малый срок, она раскрылась как замечательная танцовщица и актриса, когда самый незаметный музыкальный нюанс представал в ее танце как божественное откровение. На этом вечере балета вместе с ней участвовала ее ученица, достойная мастерства Гули, Назима, исполнив «Лебедя» на музыку К. Сен-Санса и портрет-миниатюру «Чарли Чаплин» [4].

Работа над постановкой «Лебедь» Камиля Сен-Санса стала для молодой Заслуженной артистки Узбекистана Назимы Хасановой определённым этапом творческого пути. Булат Газизович ориентируясь на молодость и индивидуальность артистки, развивал в образе лебедя трепетность, нежность и незащищённость юности. В создании композиции, посвящённой Чарли Чаплину, балетмейстер разрабатывал противоположный характер, юмористический озорной, немного гротесковый с угловатой пластикой. Поиски разноплановых образов - мимики, пластики, характера значительно расширили диапазон балерины, открывая новые грани её дарования. Назима Хасанова отмечает в своих воспоминаниях работу с мастером, как трудоёмкий, но очень увлекательный процесс.

Для молодых исполнителей погружение в постановочную работу всегда было настоящим мастер-классом, способствующим повышению творческого роста. Работая с солистами, балетмейстер всегда отталкивался от природы и способностей артиста, стараясь всесторонне раскрыть его творческие возможности.

В истории хореографии Булат Аюханов остался не только как талантливый балетмейстер, новатор, организатор и руководитель, но и как педагог, воспитавший плеяду молодых артистов и балетмейстеров, которые

продолжают дело своего учителя – ведь без творческой молодёжи у искусства нет будущего. Булат Аюханов внёс большой вклад в развитие культуры и искусства. Сегодня очень важно бережно сохранять и развивать наследие мастера для грядущего поколения.

Литература:

1. *Кари-Якубова Е. А.* Интервью с Заслуженной артисткой Узбекистана Надирой Хамраевой. — Ташкент. Личный архив автора.
2. *Кари-Якубова Е. А.* Интервью с ведущим солистом Государственного академического большого театра оперы и балета имени Алишера Навои — Данияром Хасмановым. — Ташкент. Личный архив автора.
3. *Кари-Якубова Е. А.* Интервью с Заслуженной артисткой Узбекистана Гульчехрой Азимовой. — Ташкент. Личный архив автора.
4. *Аюханов Б. Г.* Витражи балета или Pas de bouree по жизни. Книга 2. — Алматы, ТОО «Spid masterprint», 2013.
5. *Кари-Якубова Е. А.* Интервью с Заслуженной артисткой Узбекистана, заведующей балетной труппой Государственного академического большого театра оперы и балета имени Алишера Навои — Назимой Хасановой. — Ташкент. Личный архив автора.
6. *Кари-Якубова Е. А.* Интервью с солисткой балета, репетитором Государственного академического большого театра оперы и балета имени Алишера Навои — Галиёй Исаевой. — Ташкент. Личный архив автора.
7. *Кари-Якубова Е. А.* Интервью с педагогом хореографического училища Жанной Шангариевой. — Ташкент. Личный архив автора.

Карымбаева Айжан Несипгереевна

«Мәдениет саласының үздігі»,

магистр искусств, репетитор балета

Государственного академического танца РК,

преподаватель кафедры

«Балетмейстерское искусство»,

Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова

(Алматы, Казахстан)

na-aa@mail.ru

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПОЧЕРКА Б. АЮХАНОВА И ДЖ. БАЛАНЧИНА

Аңдатпа. Бұл мақалада ХХ ғасырдағы екі көрнекті хореограф Дж. Баланчина және Б. Аюханова. Мұндай параллельдерді зерттеу балетмейстерлердің шығармашылық қызметіндегі ұқсастықтар мен айырмашылықтарды көруге және олардың хореографиялық қолжазбасының ерекшеліктерін анықтауға мүмкіндік береді.

Кілттік сөздер: Аюханов, Баланчин, балет, хореография, салыстырмалы талдау, хореографиялық қолжазба, балетмейстер, балет педагогикасы, шығармашылық параллельдер.

Аннотация. В данной статье проводится сравнительный анализ биографических и творческих путей двух выдающихся хореографов ХХ века Дж. Баланчина и Б. Аюханова. Изучение таких параллелей дает возможность увидеть сходства и различия в творческой деятельности балетмейстеров и выявить особенности их хореографического почерка.

Ключевые слова: Аюханов, Баланчин, балет, хореография, сравнительный анализ, хореографический почерк, балетмейстер, педагогика балета, творческие параллели.

Abstract. This article provides a comparative analysis of the biographical and creative paths of two outstanding choreographers of the 20th century, J. Balanchine and B. Ayukhanov. The study of such parallels makes it possible to see similarities and differences in the creative activity of choreographers and to identify the features of their choreographic handwriting.

Keywords: Ayukhanov, Balanchine, ballet, choreography, comparative analysis, choreographic handwriting, choreographer, ballet pedagogy, creative parallels.

Изучая творчество различных хореографов, можно обнаружить черты сходства в их творческой практике и жизнедеятельности. Особенно ярко аналогии прослеживаются в хореографической лексике балетмейстеров. Интересно сравнить хореографические почерки таких выдающихся хореографов ХХ века как Джордж Баланчин и Булат Аюханов.

Дж. Баланчин (настоящее имя Георгий Баланчивадзе) родился в 1904 году, и его основная деятельность развернулась в Америке; Булат Аюханов

младше всемирно известного мэтра на 34 года (он родился в 1938 году), и вся его творческая жизнь осуществляется на территории Казахстана. Несмотря на временное и пространственное их отдаление друг от друга, такой сравнительный анализ может послужить более глубокому изучению их творчества, так как помогает увидеть их деятельность на фоне различных эпох, стран, стилей. Компаративистский метод позволяет также оценить значимость творчества Б. Аюханова на уровне хореографа мирового формата, каковым является Дж. Баланчин.

Для более полной картины, помимо сравнения хореографических почерков, нами приведены их биографические аналогии:

Итак, Дж. Баланчин происходил из известной музыкальной семьи, его отец — Мелитон Антонович Баланчивадзе (1862–1937) — справедливо считается классиком грузинской музыки. В семье воспитывалось трое детей — старшая сестра Тамара, Георгий и Антон. Все трое с детства прекрасно играли на фортепиано и любили музыку. Тамара стала художником, но во времена блокады Ленинграда пропала без вести. Младший брат Андрей был известным советским композитором (1905–1992 гг.). Георгий, как и Антон, имел музыкальное образование, умел слышать музыку, глядя в нотный текст. Такое качество свойственно только профессиональным музыкантам, и оно впоследствии очень пригодилось ему в его балетмейстерской практике. Баланчин был всесторонне оснащенным мастером: свои балеты он ставил, читая партитуру, мог сочинять музыкальные композиции и часто аккомпанировал на уроке своим артистам, обходясь без помощи концертмейстера.

Родители Б. Аюханова тоже были музыкально одаренными людьми, любили петь, выступали в музыкальных спектаклях, хотя не являлись профессиональными музыкантами. Булата определили в хореографическое училище, где к музыкальному образованию было серьезное отношение. То есть музыка с детства сопровождала и Баланчина, и Аюханова, что очень помогало им в последующей балетмейстерской карьере. Так, Булат Аюханов так же мог ставить балеты по партитуре, прекрасно владел фортепиано и очень часто, ведя класс-урок, заменял концертмейстера. Музыкальная грамотность и тонкое музыкальное чутье — это одно из первых общих черт в их биографиях.

Как и у Баланчина, в семье Б. Аюханова воспитывалось трое детей: старшая сестра Мэри, брат Катаяма и сам Булат. В связи с репрессиями 1937–1938 годов, своего отца Булат не видел; похожая судьба была и у Баланчина. После октябрьских событий его отец был вынужден уехать в Грузию, а сам Баланчин — в Америку, они не виделись практически всю жизнь...

В 1914–1921 годах Дж. Баланчин, тогда еще Георгий Баланчивадзе, обучался в Петроградском театральном училище, где получил образование танцовщика классического танца и где были заложены в нем те основы классического танца, которые станут фундаментальными на всю его творческую жизнь. Уже на третьем году обучения Георгий выступил в сольной партии на сцене Мариинского театра. Это была небольшая роль маленького амура в балете «Спящая красавица» П. Чайковского.

После 1917 года, театральное училище реорганизуется в Ленинградское хореографическое училище, в котором спустя 34 года в 1955-1957 годах на курсах усовершенствования классического отделения будет учиться и Б. Аюханов. Традиции петербургской школы классического академического танца у него также станут основополагающими в его работе.

Как Баланчин, Б. Аюханов тоже в младших классах впервые вышел на сцену – в па-де-труа из балета «Щелкунчик» П. Чайковского. И, наконец, и Баланчин, и Аюханов уже в училищные годы стали пробовать свои силы как сочинители хореографических комбинаций и танцевальных номеров.

После окончания училища Баланчина приняли в труппу Петроградского театра оперы и балета, где он в 1922-1924 начинает ставить танцы для артистов, объединившихся в экспериментальный коллектив «Петроградский академический Молодой балет». Вряд ли о нем вспоминали бы так часто в наши дни, если бы его главным хореографом не стал 19-летний Баланчин. Житейская непритязательность и профессионализм Баланчина как танцовщика и хореографа делали его идеальным руководителем небольшой балетной труппы в условиях нэпа. Баланчин знал, как выживать при жесткой конкуренции. Жизнь научила его работать на зрителя, учитывая его вкусы, позже Баланчин всегда будет усмехаться, когда ему будут говорить, что он «создает» балеты: «Создает только Бог, я только повар, приготовляющий для публики очередное блюдо, вот и все» [1]. Эта мысль, с незначительными вариациями повторяемая на протяжении всей его жизни, станет одной из ведущих в эстетике Баланчина. В послереволюционной России труппа Баланчина выступает на различных сценах Петрограда и Москвы, и постепенно к ней приходит известность. Баланчина приглашают на постановки в различные театры. К пятилетию революции он ставит пантомиму для хора и солистов на тему поэмы А. Блока «Двенадцать» [1].

Аюханов тоже был принят в балетную труппу театра оперы и балета им. Абая, но предложение занять пост художественного руководителя в Алма-тинском хореографическом училище оказалось для него более интересным. Наряду с преподаванием классического танца в старших классах, он, как и Баланчин, в течение двух лет ставит танцы и концертные номера для своих учеников и для созданного им в сотрудничестве с Инессой Манской «Театра двух актеров», ставшего преддверием к формированию более масштабного балетного коллектива. Обращает на себя внимание то, что Аюханов, как и Баланчин, называет его «Молодой балет Алма-Аты», базирующийся на лексике классического танца (у Баланчина: Петроградский Академический Молодой балет).

И Баланчин, и Аюханов ставили танцы к драматическим оперным спектаклям в театрах. В 1923 году Баланчин поставил танцы в драматических пьесах «Эуген Несчастный» Э. Толлера, «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу и в опере «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова в Малом оперном театре. Аюханов в свое время поставил танцы в операх «Евгений Онегин» П. Чайковского и в «Ер-Таргын» Е. Брусиловского в ГАТОБ им. Абая.

Важно заметить, что оба балетмейстера начали свой самостоятельный творческий путь довольно молодыми. Дж. Баланчину было всего 19 лет, Б. Аюханову – 26. В обычной практике балетмейстерами чаще становятся в более зрелом возрасте. Оба они обладали должными лидерскими качествами, смелыми амбициями, и созданные ими коллективы уверенно начинают утверждать себя в театральном мире.

Репертуар как «Петроградского академического Молодого балета» труппы Баланчина, так и «Молодого балета Алма-Аты» в начале творческой деятельности состоит, в основном, из концертных номеров в классической лексике. Но Баланчин к основной программе добавляет современные номера, а Аюханов – национальные. То есть, Баланчин обогащал классический танец элементами современного танца, а у Аюханова стояла цель интегрировать национальный казахский танец в классический контекст.

Таким образом, творческая деятельность Баланчина и Аюханова в созданных ими коллективах, для своего времени явилась прорывом в развитии балетного искусства. Кто-то может поспорить, что между хореографами и их деятельностью слишком большая разница во времени. Но стоит учесть тот факт, что на начало деятельности Дж. Баланчина в России русский балет уже развивался на протяжении полутора столетий, имел свою историю и традиции. На период же создания ансамбля Б. Аюханова балет в Казахстане существовал всего около 30 лет. (Разумеется, балет в Казахстане перешагнул этапы развития, протекавшие в русском балете столетиями, и стал развиваться в рамках эстетики советской хореографии – наследнице русской балетной школы, но, тем не менее, жанр классического балета для Казахстана был совершенно новым, а феномен его стремительного развития заключался в опоре на мощный фундамент песенно-танцевальной традиционной казахской культуры Великой Степи). То есть, если провести линию творчества Дж. Баланчина на фоне развития русского балета и линию творчества Б. Аюханова на фоне казахского, то их деятельность будет находиться примерно в одной точке развития.

Вскоре биографические параллели хореографов начинают расходиться. Дж. Баланчин уезжает работать в Европу, затем в Америку и обретает всемирную известность. Б. Аюханов останется на родной земле, радуя своим творчеством казахстанцев по сей день. Чувство патриотизма, любви к своей матери и семье не позволили ему поступить по-иному. Баланчин же, по воспоминаниям его современников, особо не был подвержен ностальгии.

К тому же, послереволюционное время было переломным для страны. В 20-годы XX века выезжать за пределы страны и даже эмигрировать в другие страны было в порядке вещей, не считалось предательством: люди могли сами выбирать, где бы им хотелось жить и творить. В отличие от времен советского режима 30-х годов с его «железным занавесом», когда поездка за рубеж была очень сложной и сопровождалась многочисленными проверками артистов. Про переезд навсегда не могло быть и речи, это называлось «побегом», а людей, покинувших страну, объявляли изменниками Родины. Таковыми

считали Р. Нуреева, М. Барышникова, А. Годунова... Мы видим, что политика в определенной мере сыграла свою роль в жизни многих деятелей искусства.

Георгий Баланчивадзе, как только начинает понимать, что атмосфера творческого поиска чужда крепнущей в стране власти, выезжая в 1924 году на гастроли в Европу, принимает решение больше не возвращаться в Россию. В Париже он встречает С. Дягилева, который берет его в свою антрепризу. Именно по его настоянию Баланчивадзе меняет фамилию на более удобопроизносимую и становится Джорджем Баланчиным. Он быстро обретает статус балетмейстера труппы Дягилева. После распада труппы Баланчин несколько лет работает в русском балете Монте-Карло, а затем организует собственный балетный театр. В 1933 году он знакомится с американским бизнесменом Л. Кирстейном, который пригласил танцовщика работать в США. А уже в 1934 году начала выступать организованная Баланчиным труппа «Американ балет». Это была первая в США постоянно действующая профессиональная балетная труппа. Одновременно с первыми постановками по настоянию Баланчина была открыта и Школа американского балета, в которой Баланчин был художественным руководителем. «В обучении он делал акцент на точность и скорость движений, а также на глубокое понимание музыки. Постепенно он разработал собственный уникальный стиль, который отличается высокой скоростью, глубокими плие и высокими требованиями к физической подготовке танцоров» [2]. Как и Баланчин, Б. Аюханов тоже работал художественным руководителем в училище, но в отличие от Баланчина, он работал в уже сформировавшейся школе балета. Однако, принципы преподавания и требований к обучающимся были у них одинаковыми: развитие техники исполнения, виртуозности и музыкальности.

В 1948 году Баланчин при поддержке того же Кирстейна основывает труппу «Нью-Йорк Сити Балет», которая на сегодняшний день является одной из самых популярных в мире. В ней задействовано около 100 танцоров. Баланчин по праву считается основоположником американского балета, благодаря которому США обладают собственной национальной классической балетной труппой и репертуаром, известным во всем мире, а в Школе американского балета сформировался и национальный стиль исполнения.

Созданные труппы «Нью-Йорк Сити Балет» и «Американ балле тиэтр» стали первыми профессиональными коллективами в истории американского балета. Так сложилось, что два крупнейших американских балетных театра родились в результате взаимодействия русской хореографической школы и американской предприимчивости.

Более того, благодаря деятельности Баланчина сложился особый американский стиль исполнения у балетных артистов. В этом его большая заслуга. «Единственной наиболее влиятельной фигурой американского балета является Баланчин. <...> Постановки Баланчина особенно ценны своей музыкальностью, пространственной изобретательностью, красотой и человечностью», – пишет руководитель секции публикаций Бруклинской академии музыки, редактор и писатель Сьюзан Янг [3].

Главным отличием творчества двух балетмейстеров является то, что Дж. Баланчин ставил исключительно бессюжетные балеты, Б. Аюханов же, в основном – балеты с сюжетом.

«Баланчин использовал обновлённый и обогащённый классический танец, рождённый музыкальным образом. Большинство его балетов одноактные и бессюжетные, как правило, на симфоническую музыку, не предназначенную для танца. Танец в балетах Баланчина не только раскрывает музыку и не просто передает заключённые в ней эмоции, а взаимодействует с музыкой» [4].

В своих одноактных бессюжетных балетах Баланчин, как бы продолжает линию «бело-тюниковых» классических балетов, «Шопенианы» М. Фокина, «Танцсимфонии» Ф. Лопухова. Как и у Баланчина, в «Молодом балете Алматы» одноактные балеты, наряду с хореографическими миниатюрами представляют собой основной репертуар ансамбля. Отличие от постановок Баланчина состоит в том, что Б. Аюханов в своей практике ставил больше действенных балетов, нежели балетов без содержания. Например, балеты «Кармен-сюита» Ж. Бизе - Р. Щедрина, «Гамлет» А. Исаковой, «Слезы матери» Н. Закирова, «Журавли над Фудзиямой» Г. Жубановой, «Татьяна Ларина» П. Чайковского и многие другие являются фабульными балетами. Но бессюжетные балеты также присутствуют в репертуаре ансамбля. Такими являются балеты «Болеро» М. Равеля, «Первый фортепианный концерт» П. Чайковского, «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова, «Вечное движение» Н. Паганини.

О своих творческих принципах Баланчин говорит так: «Балет — настолько богатое искусство, что он не должен быть иллюстратором даже самых интересных, даже самых содержательных литературных первоисточников... Пятнадцать лет танцовщики вырабатывают каждую клетку своего тела, и все клетки должны петь на сцене. И если красота этого выработанного и вытренированного тела, его движения, его пластика, его выразительность доставят эстетическое удовольствие сидящим в зрительном зале, то балет, на мой взгляд, своей цели достиг» [5]. Думается, что в бессюжетных балетах Аюханова эта цель тоже достигается.

Общей чертой творчества Баланчина и Аюханова являются их постановки балетов на симфоническую музыку. В творчестве Баланчина наибольшее развитие получили бессюжетные балеты, в которых использовалась музыка, часто не предназначенная для танца: сюиты, концерты, инструментальные ансамбли, реже симфонии. Подчеркнем, что они бессюжетны. Б. Аюханов тоже в своем творчестве часто обращается к симфонической музыке. Но она у него сюжетна. Так, например, на 4-ю (непрограммную) симфонию Д. Шостаковича он поставил балет «Преступление и наказание» (1979), а на «1-ю часть Седьмой симфонии» Д. Шостаковича – балет «Ленинградцы, дети мои!» (2009).

Можно сказать, что в отличие от Баланчина, основу программ коллектива Б. Аюханова составляют сюжетные хореографические произведения.

Изучая творчество Баланчина и Аюханова, обнаруживаются главные общие черты в их деятельности:

1. основу репертуара обоих коллективов составляют одноактные балеты и хореографические миниатюры;
2. оба балетмейстера ставят танцы на симфоническую музыку, не предназначенную для балетов;
3. и Баланчин, и Аюханов в своих балетах принципиально отказываются от пышных декораций, что соответствует постановочной эстетике балетных спектаклей XX-XI веков;
4. в коллективах обоих балетмейстеров отсутствует строгая иерархия солистов и кордебалета: каждый артист балета вправе исполнить сольную партию;
5. обе труппы известны своей организованностью и сплоченностью.

О коллективе «Нью-Йорк сити балле» В. Гаевский пишет: «С принципами балета-симфонии связана, может быть, главная черта системы Баланчина, вызывающая немало нареканий. Эта система отрицает культуру «звезды». Она ориентирована не столько на великих солистов, сколько на великую труппу. Балеты Баланчина – модель идеального артистического коллектива. Труппа прославлена сплоченностью, отсутствием дрызг, склок и скандалов... в балетах Баланчина почти сведена на нет жесткая иерархия сил, вместе с тем отсутствует и задвинутая на задворки фигура статиста» [6].

Похожими качествами обладает и труппа Аюханова, где артисты, являясь единым целым с безупречной синхронностью исполнения, при этом не теряют, а подчеркивают свою индивидуальность.

Важной общей чертой балетмейстеров, безусловно, является наличие элементов неоклассицизма в хореографической лексике их постановок.

В своих постановках Аюханов такие приемы использует для углубления выразительности определенных образов.

Баланчин же использовал элементы неоклассицизма как стилистическую особенность своих балетов.

Например, в классическом танце *demi-plié* и *grand-plié* по II позиции en face практически не выполняются, а Баланчин и Аюханов в своих постановках используют и такое выразительное средство. Например, в балете «Соколы революции» в картине, когда изображается начало войны, главные герои на переднем плане делают *plié* по II позиции на пальцах. Возможно, для хореографии этот элемент не столь привлекателен, но именно этот прием передает чувства героев, страха перед войной, ее нелепость.

Очень много неоклассических элементов присутствуют в балетах Аюханова «Кармен-сюита», «Белое облако Чингисхана», «Слезы матери», «Рапсодия на тему Паганини», «Эдит Пиаф – душа Франции», созвучных с хореографической лексикой Баланчина. Например, в поддержке с партнером, балерина делает растяжку в I *arabesque*, но не на пальцах, как это принято в классическом танце, а на полной стопе. Движение носит размашистый характер, дает возможность балерине показать хороший шаг, то есть это довольно экспрессивный жест в хореографии. Этим приемом Аюханов

показывал свободу духа и непокоренный характер Кармен, тревогу и потрясение золотошвейки Догуланг, беспокойство и волнение матери Манкурта.

В дуэтных постановках Баланчина и Аюханова также можно встретить поддержки и различные обводки в неоклассическом стиле. Так, например, в балете «Серенада» Баланчина при выполнении обводки, партнер держит балерину не за кисть, как это принято в балете, а за опорную ногу, сам при этом находится в положении сидя. У Аюханова в балетах присутствует такой поворот, когда балерина стоит в позе *a la seconde en face* на пальцах, и партнер быстро проворачивает танцовщицу в своих руках, не спуская с пальцев. Для выполнения таких элементов танцовщики должны обладать хорошей физической подготовкой и высокой техникой исполнения.

В результате анализа становится понятным, что применение неоклассических элементов в бессюжетных балетах, как у Баланчина, так и у Аюханова носит лишь стилистический характер, то есть придает своеобразный стиль постановкам. А в фабульных спектаклях Аюханова такие элементы дают возможность глубже раскрыть образы героев и их эмоции. Таким образом, балетмейстер расширяет диапазон применения неоклассических элементов.

Несомненно, в балетах Баланчина стиль неоклассицизма выражен более ярко, нежели у Б. Аюханова. Все творчество Дж. Баланчина является выражением неоклассической хореографии. Репертуар же театра Б. Аюханова достаточно широк и разнообразен. В его творчестве присутствуют балеты, и чисто классического направления («Лебединое озеро», «Жизель»), и национального («Кыз-Жибек», «Манкурт», «Караван», «Шехерезада»), и сюжетные балеты на различную тематику. Но почти в каждом балете присутствуют элементы неоклассической лексики.

Существует широкое мнение, что американский балет лишен одухотворенности, в отличие от русского балета. Возможно, это связано именно с именем Джорджа Баланчина – родоначальника американского балета и его стиля хореографии. Его бессюжетные спектакли в неоклассической модификации расценивались советской критикой, как балеты без образов и души, тогда как в советском балете актуальными были именно драматические балеты (например, «Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова, «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского), главенствовали балеты с четко прорисованным сюжетом, где артисты, помимо техники исполнения, могли показать и свои драматические способности. Здесь нельзя не вспомнить образы гениальных балерин Галины Улановой и Майи Плисецкой. Баланчин практически всю свою творческую жизнь ратовал за чистый танец, он считал, что классическая хореография настолько богата и разнообразна, что не нуждается в дополнительных приемах и внедрениях в классический танец, таких как театр, декорации, костюмы. Он считал, что сюжет в балете совершенно не важен, главное лишь музыка и само движение: «Нужно отбросить сюжет, обойтись без декораций и пышных костюмов. Тело танцовщика — его главный

инструмент, его должно быть видно. Вместо декораций — смена света <...> То есть танец выражает всё с помощью только лишь музыки» [1].

Баланчин со своим тонким художественным вкусом и удивительным свойством интегрировать неоклассические движения в строгий классический танец осуществил более 300 постановок. Большинство из них с успехом ставятся на сценах мировых театров. В 2017 году его постановки «Серенада» на музыку П. И. Чайковского и в 2019 году «Concerto Varosso» на музыку И. С. Баха были поставлены и в Казахстане на сцене театра Астана-балет.

Нельзя не упомянуть о литературных работах Дж. Баланчина и Б. Аюханова. Оба хореографа, помимо балетмейстерской деятельности, внесли свой вклад и в литературу. Книга Дж. Баланчина, написанная совместно с редактором Френсисом Мейсенем, называется «Сто один рассказ о большом балете», на английском она звучит как «101 Stories of the Great Ballets» (N.Y., 1954). В этой работе освещены интеллектуальные стороны проявления личности Дж. Баланчина: подробно изложены либретто и истории создания классических и современных балетов, входящих в репертуар ведущих театров мира. Книга содержит главу в форме интервью с Баланчиным. Прямая речь великого хореографа бесценна и поучительна. Символично, что обложку книги украшает фотография Е. Максимовой и М. Лиепы, признанных мастеров русского балета в номере «Эти чарующие звуки». На русский язык книга переведена Ульяной Сапциной.

Булат Аюханов написал три монографии: «Мой балет» (1988), «Биография чувств» (2002) и «Витражи балета или па де бурре по жизни» (2013). В этих работах отражена личная и творческая жизнь Аюханова и его ансамбля. Эти книги интересны своим историческим и практическим содержанием для балетмейстеров, преподавателей и исполнителей: Булат Аюханов дает ценные рекомендации для создания сценических образов, практические советы по выполнению вращений, прыжков, придает большое значение музыке при постановке балетного спектакля.

Знаменательно и providенциально, что Б. Аюханову в 1962 году во время его учебы в Москве посчастливилось увидеть выступления труппы, возглавляемой Дж. Баланчиным: «В Москву приезжали труппы «Нью-Йорк-сити балет» во главе с Дж. Баланчиным, «Гранд-Опера» из Парижа, «Джоффи-балет» из Америки, «Токио-балет» и многие другие. У нас, студентов, была возможность самим воочию убедиться, что балет наш и зарубежный находятся на разных эстетических полюсах» [7, с. 44]. Гастроли американской труппы произвели огромное впечатление на советских зрителей, балетмейстеров и артистов балета.

Итак, поиск нового в творчестве, амбициозность и креативное мышление, внесение новых элементов в классический танец, смелость в претворении своих идей, желание много творить и воодушевлять артистов своим горением – все это сближает балетные эстетики Дж. Баланчина и Б. Аюханова.

Проведя данный сравнительный анализ, мы попытались проникнуть в психологию творчества Б. Аюханова, чтобы лучше понять особенности его хореографической лексики.

Литература:

1. Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. — Москва: Эксмо, 2004. — 336 с.
2. *Treva Bedinghaus*. Balanchine Method about.com. (англ.) [Электронный ресурс] Проверено 11 января 2022. Режим доступа: [wiki-org.ru>wiki/Нью-Йорк_Сити_балет / свободный](http://wiki-org.ru/wiki/Нью-Йорк_Сити_балет_свободный).
3. Янг С. Краткий обзор истории американского балета. «ДэнсМоушен США», 2013.
4. Энциклопедия русского балета. — М: Большая Российская Энциклопедия, Согласие, 1997. — 632 с.
5. Красовская В. Страницы календаря: Баланчин. — Советский балет журнал: Известия, 1984, № 1.
6. Гаевский В. М.. Дивертисмент. — Москва: Искусство, 1981. — 383 с.
7. Аюханов Б. Г. Витражи балета или па-де бурре по жизни. Книга 2. — Алматы, 2013. — 448 с.

Касымов Мадигулы Нурланұлы
*мәдениет салсының үздігі, ведущий солист балета
Государственного академического театра танца РК,
преподаватель специальных дисциплин
Алматинского хореографического училища
им. Александра Селезнёва (Алматы, Казахстан)*

Моё первое воспоминание о Булате Газизовиче — это Человек очень стильный, импозантный и не достигаемый для простого общества. Если сказать шутя — недостижимый для простых смертных.

Придя к нему работать в театр, я понимал, что будет не очень просто. С первых же дней работа с Булатом Газизовичем была не легкой. Я, только что пришедший подросток, закончивший Алматинское хореографическое училище имени Александра Селезнёва, не понимал, чего от меня требует Булат Газизович. Время шло, я стал меняться, понимать, что от меня требуется, старался всё выполнять, как требовал Булат Газизович. А требовал он от нас 200% отдачи, потому что сам выкладывался и отдавал себя полностью. Когда Булат Газизович приходил на работу, его энергетика чувствовалась уже с улицы, и я понимал, что он здесь и пора собирать свое тело и разум.

Очень запомнились его комбинации во время классических уроков, которые были технически сложные и академичные.

На мой взгляд, Булат Газизович был всегда на шаг впереди своего времени. Он успевал все и вся. За ним иногда было даже трудно угнаться.

В дальнейшем, я начал больше понимать и прислушиваться к словам Булата Газизовича. Он требовал от нас полной выкладки, не только как исполнителей, но и чтобы мы проявляли себя на сцене и в жизни интеллектуально, говоря при этом: «Я пришел работать! Соизвольте выложиться полностью, как и я».

При всей строгости и требовательности Булата Газизовича, он никогда не относился к своим артистам безразлично. Всегда интересовался чем занимаются они не в рабочие дни, чем они увлекаются, какие у них интересы в жизни. Благодаря ему коллектив отличался выской работоспособностью, сплоченностью, дружелюбием и т.д

В дальнейшем, когда мы стали взрослее и увереннее, он начал нам доверять, и в некоторых постановках разрешал придумать свою хореографию или проявить себя в каких-то мизансценах, это всегда им приветствовалась. Он давал развиваться нам не только как артистам балета, но и как режиссерам-хореографам. Булат Газизович умел заинтересовать своих артистов. Это не простая работа, не всех можно чем-то заинтересовать, увлечь. Булат Газизович мог это сделать. Он мог найти к любому человеку подход и был очень тонким психологом, что меня всегда поражало в нём. Для него никогда не было никаких преград, а если даже они и были, то он он умел их преодолевать.

Конечно, последние годы его жизни были очень трудными. Но несмотря на это, он продолжал работать и ставить интересные постановки, с очень

душевной и замечательной музыкой. Мне всегда нравился его подход к музыке, то, как Булат Газизович с ней работает, воплощая под неё свою оригинальную хореографию, а хореография у него всегда была на высшем уровне. Стойкость его духа поражала. Не каждый человек может преодолеть себя. Как-то раз я поймал себя на одной мысли, смогу ли я также держать себя в его годы, буду ли иметь такой стойкий дух? Да и вообще, доживу ли я до его лет.

Булат Газизович всегда останется в моей памяти, как человек непобедимый, несломленный временем и, на мой взгляд, его хореографические шедевры радуют и будут дальше радовать зрителя, оставляя неизгладимый след в сердцах.

Ким Лариса Валентиновна
ассоциированный профессор,
кавалер ордена «Достык-II степени»,
профессор кафедры «Педагогика хореографии»,
Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова
kim.larisa@inbox.ru

Жумагалиева Айгуль Муратовна
Мәдениет қайраткері,
доцент кафедры «Педагогика хореографии»
заместитель декана факультета «Хореография»
Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова
arb1984aigul@mail.ru

ЭПОХА ВЕЛИКОГО МАСТЕРА: ИССЛЕДОВАНИЕ МГНОВЕНИЙ

Аннотация. В статье рассматривается жизнь и профессиональное наследие выдающегося хореографа Булата Аюханова. В статье подчеркивается, что главная миссия мастера заключалась в популяризации, продвижении казахстанского хореографического искусства в мировое культурное пространство.

Булат Аюханов был новатором в области балетного искусства, создавая авторские уникальные постановки и адаптации классических произведений.

Его творческий подход и стремление к совершенству сделали его значимой фигурой в мире балета и оставили богатое наследие для будущих поколений хореографов.

Ключевые слова: Булат Аюханов, хореографическое искусство, балет, новаторство, академический ансамбль классического танца, творческая индивидуальность, казахская балетная школа.

Abstract: Abstract: The article examines the life and professional heritage of the outstanding choreographer Bulat Ayukhanov. The article emphasizes that the main mission of the master was to popularize and promote Kazakhstani choreographic art in the world cultural space.

Bulat Ayukhanov was an innovator in the field of ballet art, creating unique productions and adaptations of classical works.

His creativity and commitment to excellence made him a significant figure in the world of ballet and left a rich legacy for future generations of choreographers.

Keywords: Bulat Ayukhanov. Choreographic art. Ballet. Innovation. Academic ensemble of classical dance. Creative individuality. Kazakh ballet school.

Отведенный для жизни человека временной отрезок представляет собой крошечный момент в бесконечности вселенной, и человек обладает свободой выбора, как им управлять. «Жизнь-симфония, она не всегда звучит в мажоре, и каждый человек выбирает свою мелодию, строит её, ищет другую, борется за неё, страдает, любит, ненавидит, взывает к богу! Симфония жизни может

быть и праздничной с блестящим финалом! Жизнь – есть жизнь, к сожалению, предвосхитить её нельзя, даже будучи волшебником» [1, с. 18].

Не так много времени прошло, как от нас ушёл выдающийся мэтр отечественного и мирового хореографического искусства Булат Аюханов. С течением времени, несомненно, будет написано множество научных работ, посвященных вкладу, внесенному в искусство великим хореографом, как в контексте отечественного, так и мирового искусства.

Человек энциклопедических познаний во многих сферах культуры и искусства, человеческих взаимоотношений, обладающий невероятным талантом, интеллектом и непревзойденной трудоспособностью, великолепный психолог, педагог, мастер слова. Но главным предназначением мастера было- стать творцом в прекрасном мире балета.

Несмотря на все препятствия, возникающие на пути, он всю свою сознательную жизнь упорно воплощал свою предначертанную ему миссию, поднять планку казахстанского хореографического искусства на мировой уровень.

Его можно смело назвать новатором в области балетного искусства. Получив блестящее образование у ведущих мастеров мировой балетной сцены, он как ураган ворвался в балетный мир казахстанской культуры. Его детище «Молодой балет Алма-Аты», созданный в 1967 году, стал своеобразной мастерской, в которой он мог воплощать на сцене свои самые смелые творческие идеи.

В 1975 году коллектив был переименован «Государственный ансамбль классического танца Республики Казахстан», а в 1998 году коллектив Булата Аюханова получил звание «Академический».

Он никогда не боялся нового, если даже для этого требовалось преодоление инерции восприятия, отказ от привычных стереотипов. Безграничное стремление к поиску, жажда совершенства и неиссякаемый творческий энтузиазм являются фундаментальными аспектами его профессионального мастерства. Результатом этого стало богатейшее наследие, оставленное потомкам гением балетного искусства. Им созданы десятки балетных спектаклей, концертных номеров, каждый из которых носит уникальный почерк мастера.

Природа наградила мастера уникальными способностями, он был невероятно музыкален, слышал буквально каждую ноту, малейшую интонацию музыкального произведения. Сам прекрасно играл на фортепьяно, с лёгкостью мог одновременно мог давать класс и аккомпанировать в качестве концертмейстера. Одним из важнейших критериев оценки профессионализма исполнителя – артиста балета он считал способность слышать, понимать и сопереживать музыке. Он говорил: “Танец — дитя музыки, и умереть они могут только вдвоем”

Часто, вопреки жёстким общепризнанным канонам, он предлагал своё прочтение и видение музыкального произведения, что порой шло вразрез с общепринятыми стандартами балетной музыки. Безупречное чувство вкуса и творческая интуиция помогали мастеру открыть новые грани музыкального



или литературного произведения. В результате этого им были созданы уникальные сценические адаптации таких классических произведений, как «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Жизель» А. Адана. Неожиданным решением стали балетные версии известных оперных произведений, таких как «Пиковая дама» П. Чайковского, «Аида» Д. Верди и «Гакку – клич лебедя» А. Искаковой.

В каждом артисте Б. Аюханов видел личность, старался раскрыть его индивидуальность, творческий потенциал. Вероятно, по этой причине его театр танца позиционировался, как ансамбль солистов. «Лично я заинтересован в том, чтобы предельно раскрыть мир артиста, и, если он мне доверяет, работа идёт слаженно, увлечённо» [2, с. 268]. Сегодня артист может выступать в составе кордебалета, а завтра – исполнять ведущую партию принца. Думающий, внимательный балетмейстер должен увидеть потенциал каждого артиста балета. «Наш ансамбль – это творческая лаборатория, где нет ни от кого творческих секретов; приходите, смотрите, убедитесь, как рождается балет, и зажигаются маленькие и большие звёзды» [1, с. 18].

В 1994 году на базе Алма-Атинского хореографического училища была создана Высшая школа хореографии. Вполне логичным решением директора Высшей школы хореографии, Б. Джантаева, было пригласить Булата Газизовича в качестве руководителя первого набора профессиональных режиссёров-хореографов. Балетмейстер писал: «Мне предложили возглавить первый набор студентов и дали право выбрать из числа абитуриентов тех, которых по ходу консультаций и вступительных экзаменов, – наметил для

себя. Сам по себе такой курс «режиссёров балета» стал историческим фактом в жизни казахского хореографического искусства» [1, с. 107].



Первый выпуск балетмейстеров под руководством Б. Аюханова, КазГИТИК им. Т. К. Жургенова 1999г. Слева направо: Гульнара Габбасова, Гульнара Саитова, Гульмира Габбасова, Булат Газизович Аюханов, Тойган Ізім, Лариса Ким, Лейла Альтиева.

Автору, в числе студентов первого выпуска балетмейстеров Казахского государственного института театра и кино имени Т. К. Жургенова (в настоящее время Казахская Национальная Академия искусств имени Темирбека Жургенова), посчастливилось познакомиться с уникальным методом обучения в творческой мастерской Булата Аюханова. «Для меня очень важно не упустить из виду индивидуальных свойств студенток – будущих балетмейстеров, учесть их интересы, вкусы, желания. Я за то, чтобы балетмейстер брался за вещь, которая волнует душу и зажигает сердце. Только тогда творчество станет самобытным и своеобразным. Творчество художников, взятое напрокат или откровенное копирование обречено на постоянство серой безликости», – писал Б. Аюханов о своих учениках [1, с. 112]. Важнейшей целью обучения у мастера стали не только приобретение будущим специалистом прикладных знаний, умений и навыков режиссёра - балетмейстера, но и помощь в обнаружении и проявлении собственной творческой индивидуальности. Маэстро говорил: «Задача балетмейстера в том, чтобы проявить хореографическую фантазию и увлечь зрителей,

красочностью танцевального мышления», при этом добавляя, что «к совместному творчеству способен только высокообразованный и к культурный балетмейстер» [1, с. 124].

Невозможно переоценить роль Б. Аюханова в становлении каждого из выпускников. Его поддержка, мудрые слова назидания, его вера в своих студентов, как в будущих достойных коллегах, окрыляла, придавала уверенность в дальнейшем движении вперед в прекраснейшее из искусств Терпсихоры.

Булат Аюханов – это легенда современного мирового искусства, яркая звезда, которая стала гордостью казахской балетной школы, пример которой может служить источником вдохновения для будущих поколений артистов балета, педагогов, хореографов и балетмейстеров.

Литература

1. *Аюханов Б. Г.* Биография чувств. — Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. — 336 с.
2. *Аюханов Б. Г.* Витражи балета или Pas de bourree по жизни. — Алматы: Spid master print, 2013. — 152 с.
3. *Захаров Р. В.* Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. — Москва: Искусство. 1983. — 224 с.
4. *Есырева Э. Г.* Балет: Либретто и сценарий: учебное пособие. — Алматы: КазНАИ им.Т.Жургенова, издание 2-ое. — 284 с.
5. *Ким Л. В.* Танцы народов мира: учебно-методическое пособие. — Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, 2017. — 90 с.
6. *Лопухов Ф. В.* Хореографический откровенности. — Москва: Искусство, 1972. — 215 с.
7. *Молдахметова А.Т., Жумасеитова Г, Т., Ким Л.В., Саитова Г.Ю., Кензикеев Р.В.* Dance movements of baksy as one of the aspects of early Kazakh folklore // Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities E-ISSN 0975-2935

Құлбаев Аман Бекенович

*Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері,
Педагогик және Жаратылыстану ғылым академияларының
академигі, профессор
Темірбек Жүргенов ат. Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)*

Кунгужинов Жайдарбек Турсынғалиевич

*Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері,
«Құрмет» ореднінің кавалері
Темірбек Жүргенов ат. Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)*

БАЛЕТ ӨНЕРІНІҢ ТУМА ТАЛАНТЫ

Аңдатпа. Жұмыстың кең ауқымы, терең мағынасы мен маңызы бар. Профессор, Қ.Р. Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Қ.Р Халық әртісі Болат Ғазизұлы Аюхановтың шығармашылық жолы және оның қазақ хореографиясының, биінің, пластикалық өнерінің синтездік құрылымын қалыптастыру жөніндегі жұмысы - бұл оның кітаптары мен естеліктері ғана. Іздеу және шығармашылықпен жұмыс жасау процесінде сахнаға қойылған шығармалардың орындаушылық және режиссерлік позициясына арналған жұмыстардың кемшіліктері бар екені ешкімге құпия емес. Дегенмен Болат Ғазизұлы өзінің естеліктері мен кездесулерінде, профессор-оқытушылар құрамы мен оқу орындарындағы студенттері арасындағы қарым-қатынас туралы өте шебер айтады. Халық алдындағы үлкен жауапкершілігі, басқа адамдарды ұлттық өнердің ерекшеліктерімен таныстырудағы жоғары шеберлігі, сондай-ақ оның жұмыстары әр республикада егжей-тегжейлі қабылданатындығы - өскелең ұрпақ үшін үлгі.

Кілттік сөздер: Б.Аюхановтың шығармашылықтағы өсу жолдарының ерекшеліктері.

Аннотация. Работа обладает широким спектром, глубоким смыслом и значимостью. Творческий путь профессора Булата Газизовича Аюханова, лауреата Государственной премии К.Р., народного артиста К.Р. и его работа по формированию синтезирующей структуры казахской хореографии, танца, пластического искусства - это только его книги и воспоминания. Ни для кого не секрет, что работы, посвященные исполнительской и режиссерской позиции произведений, поставленных на сцене в процессе поиска и работы над творчеством, имеют недостатки. Однако Болат Газизович очень умело рассказывает о своих воспоминаниях и встречах, об отношениях между профессорско-преподавательским составом и студентами в учебных заведениях. Примером для подрастающего поколения является большая ответственность перед народом, высокое мастерство в ознакомлении других людей с особенностями национального искусства, а также тот факт, что его работы детально воспринимаются в каждой республике.

Ключевые слова: особенности путей роста в творчестве Б. Аюханова.

Abstract. The written work has a wide range, deep meaning and meaning. Because the creative path of Professor Bulat Gazizovich Ayukhanov, winner of the State prize of K. R. people's artist, K. R. Ayukhanov, and his work on the formation of the synthesis structure of Kazakh choreography, dance, plastic art are only his books and memoirs. It is no secret that the works devoted to the performance and directorial position of the works staged on the stage in the search and work of creativity are flawed. However, Bolat Gazizovich very skillfully tells about his memories and meetings, about the relationship between the teaching staff and students in educational institutions. An example for the younger generation is the great responsibility to the people, the high skill in introducing the peculiarities of the National Art to other people, and the fact that his works are perceived by each Republic in detail

Keywords: features of the growth paths of B. Ayukhanov in creativity.

Ұлттық өнерімізбен кәсіби би өнерінің осы заманға жеткен рухани байлығымызға қосқан көркемдік – шығармашылық ізденістері мен этикалық ренктерді пластикалық өнер тіліне айналдырған әлемдік тұлғалар арасында Қазақстанның халық әртісі, Қ.Р. Мемлекеттік сыйлығының иегері, профессор Болат Ғазизұлы Аюхановтың еңбегі ерең, тәлімі жоғары. Қатал тағдыр тауқыметін өр намысты ұлтымен тал бесіктен сезінген Болат Ғазизұлы «тәй - тәй» басқанынан анасы мен әпкесі Мира, ағасы Катаям үшеуімен бірге татты. Анасының ауыр хәлі балаларын ерте есейтті. Сегіз жасқа толғанда анасы Болатты Семейдегі музыкалық – хореографиялық оқушылар комбинатына әкелгені дәл бүгінгідей есінде екенін 1988 жылы Алматыдағы «Өнер баспасынан шыққан «Мой балет» атты еңбегінде үлкен толғаныспен жазған» [1].

- Болат Ғазизұлы Аюхановтың кәсіби мамандыққа қол жеткізіп өскен, білім алған ұлағатты ұстаздардан тәлім – тәрбие алып шеберлігін шындап мақсатқа жету жолы өнер адамдарының қай – қайсысына болмасын мәні зор еңбектің нағыз майталман «бозторысы» екені айдан анық.

- Мектеп жасынан би өнерінің шыңына жетуге сатылап баспалдақ басып еңбектегені, оқу залдарындағы ұстаздар қауымын ерекше атап шығуы әр ұстазадан бір жаңалықты бойына сіңіру мен жаттап, көрсету, үлкен дарынның болмысына біткен ерекше қасиет екеніне көз жетіземіз.

«Алғашқы ұстаздарым Мария Ипполитовна Мроз, Александр Владимирович Селезневтердің оқушы жастардың би техникасын шыңдаудағы жаттығу дәрістері аса үлкен шабыт қиялына жол салса, оған жету жолы, арманның асқарына шығу тек еңбек екенін менің санама шегелеп құйғанына өмір бақи ұмытуға құқығым жоқ, Ол менің – Өмірлік ұстанымым!!!» - деп ой түйеді ұлы шебер. [1]. «Училище қабырғасында дәріс алып жүріп Абай атындағы Қазақтың опера және балет театрындағы кешкі қойылымдарды би шеберлерінің: бір актілі балет, дуэт, спектакльдердегі аты әйгілі өнер шеберлері Н.Викентьев, А.Селезнев, Ю.Коволева, Н.Тополева, М.Шатловектердің би өнеріндегі шеберліктерін көріп жетістіктеріне қызу қол

соқтық. Келесі күні би залдарында сол билерді ұстаздардан жасырып өздеріміз билеп тәжірибеге ұластырғанымыз, әр кеште жаңа бір техникалық әсерлі қимыл-қозғалысын музыка ырғағымен жаттап бойға сіңірдік. Көрерменді өзіне тартып баулып алған орындаушылардың ғажап сәттері залды шаттандырып «ду қол шапалаққа» ұласқан жетістіктері естен кетпейді» — деп жазылған естелігінің жолдары ары қарай жол сілтейді [2].

Әр қарай қызыға оқуды жалғастырсаң өзінің өмірі мен әріптестерінің де еңбегін атап өтеді. Болат Ғазизұлының зерек те зерделі би өнеріне бар болмысымен берілген, музыканы жанындай түсінетін, сырлы сезімінің сырын пластикаға үндестіре алатын ерекше қасиетін байқаған А.В.Селезнев училищенің ұстазы Қазақстанның еңбек сіңірген әртісі, биші Леонид Тагановты басшы етіп, менімен бірге тағы екі әріптесімді қосып үшеуімізді Ленинградтың А.Ваганов атындағы хореография училищесіне екі жылдық білімімізді жетілдіруге жолдама беріп сынақтан өтуге жіберді. Бұл 1955 жылдың тамыз айының аяғы болатын. Жол бойы қазақ елінің бай өлкелерін аралап таулы тасты орман – тоғайлы, әрі қарай Арал теңізін жағалап Ресей өтіп Мәскеу қаласына жеттік. Мәскеуде бір сәтке аралығына уақыттың болуына орай рұқсат алып Қызыл алаңға, Ленин мен Сталиннің мовзолейіне, үлкен театр алаңдарын тамашалап айтылған уақытта вокзалға жетіп Ленинградқа жол тарттық.. «Еуропаның ерекше тарихы терең өнер шаңырақтарының қатарындағы әлемде жетекші орын алатын қаланың студенті аталуым мен үшін үлкен жетістік екенін сезінгенде өне бойым әлі де тітіркеніп жүрегім қуанышқа толады. Аман Бекенович сен де Рамазан Салихович Бапов екеуің Ленинградтан тәлім алып ұстаздық еңбекте жүрсіңдер ғой, міне мені де сол тәжірибе мен білімді бағалап Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясына профессор Қадыр Нысанбайұлы Андосов шақырып дәріс беріп курс қабылдатты. Бұл сұхбат менің кандидаттық диссертациямды оқып хас шебердің қолынан пікірді алған сәттегі ой орамы еді. Одан ары қарай Ленинградта оқыған жылдары туралы, жетінші сыныпқа қалай қабылданғаны жайлы және Уфа қаласынан келген Рудольф Нуревпен достығы туралы Алматыдағы би академиясының үлкен дәріс залында отырып айтылған естелігінен үзінді болатын. Сол кездесуде Болат Ғазизұлының өте шебер баяндаушы ретінде көптеген оқиға желілеріне ерекше сипат беріп тындаушысын тамсандырып әкететін шеберлігіне тәнті болып отырдым. Әрі қарай өскен, шеберлік шындаған мектебінің ұстаздары А.Павлова, Б.Ниженский, М.Фокин, Т.Карсавина, Ф.Лопухова, Ф.Шаляпин сынды еуропаға ғана емес әлемдік деңгейде дәріс беріп би өнерінің өрістеуіне елеулі үлестерін қосқан сақмүйіз шеберлерді үлкен ілтипатпен тізіп отырып даралап мінеземелерін зор қуанышпен атап отырды. Әрине, өнер сүйер қауымды елең еткізген, олардың қатаң кеңес заманында 1961 жылдағы балет өнерінің біртуар тұлғасы Рудольф Нуриевтің шет елдік гастролында татар перзентін темір торда ұстаған қызыл империяның саясатының быт-шытын шығарып еркін шығармашылық өмірге қадам басып Парижде қалып қоюы еді. Р.Нуриев бапкер Александр Иванович Пушкиннің шәкірті Санкт-Петербург опера және балет театрының бишілері Алла Сизова, Ирина Коппакова, Иннель

Кургапкина, Алла Осипенко сынды балет өнерінің сол кездегі жұлдыздарымен деңгейлес серіктес болғанымен қатар өте жақын әріптесі Алла Шепест болатын. Ұлы балеринамен ол «Шизель» мен «Лауренцияда» жасындай жарқырағаны, Альберт, Солор, Дон Кихот, Андрия секілді жетекші партияларды орындау үстіндегі оның құстың қауырсынындай жеңілдігі (Ә.Сығай) әбден қырланып сырланған өзіндік шеберлік мәнері (стильі) романтикалық самғаулары кәсіби балет өнерінің жанашырларын түгелдей тамсандыратын. Әйтпесе, алыстан келген татар баласын орыс сахнасы өзіне тым жақындата қоярма еді? Ия, парталас, хәм әріптес дос Болат Аюханов Рудольф жайында осылай толғанады. 1961 жылы 2 қарашада Марго Фонтеиннің көмегімен ағылшын сахнасында ауқымды гала-концертке қатысты. Баспасөзден жасырыну мақсатында Роман Джасмин деген бүркеме есімді жамылып, поляк бишісі ретінде қатысқан Рудольфтің жауаптыда шешуші концертті шығармашылық сенсацияға ұласты. Марго Фонтеин жедел түрде оған Альберттің партиясын ұсынды. «нағыз батыстың дәурені енді басталғандай болды» - деп жазды Рудольф өз естелігінде. «Жизель» қойылымында М.Фонтеинмен бірге бейлеп, кісі таңқаларлық жетістіктерге қол жеткізді. Ол көп ұзамай-ақ, корольдік белді бишісіне айналып, өзінің жан қимас серіктесі — Маргомен бірге ең бақытты күндерін бастан кешірді. 1964 жылы Вена операсының сахнасында «аққу көлін» тамаша өткізген Рудольф — Марго жұбы көрермендер алдына шымылдық жабылып- ашылып көреременің құрмет шапалағымен сексен тоғыз рет шақырылды. Бұдан артық шығармашылық бақ бар ма? Сөйтіп, Өфеден шыққан қарапайым ғана бозбала Батысқа таңсық би стильдерін ортаға батыл салумен даралана түсті. Орыс би мектебінің әулеттілігін толық сезінген европалықтарда ес қалмады. Бәрі бір, Нуриевтей би аңызы боларлық тұлға жоқтың қасы екенін жер- жаһан жұртышылығы тегіс мойындады. Балеттік кәсіптік өшпес символына айналды. Ол 1993 жылдың алтыншы қаңтары күні елу төрт жасында Парижде жүрегі біржола дамылдап мәңгілікке көз жұмды [3]. Хореография өнеріндегі тасқа жазылған тарихының куәсі болған Болат ағамыздың естегісі де театр өнерінің сын сардары Қ.Р. еңбек сіңірген қайраткері, Қ.Р. мемлекеттік сыйлығының иегері, профессор Әшірбек Торебайұлының «Таңғажайып театр» атты еңбегінде үндестік тапқанын Болат ағамыз үлкен құрметпен баға бергені белгілі.

Қазақ хореография өнерін өркендету жолында Орта Азия мен Қазақстан жерінде Болат Ғазизұлы Аюхановтың еңбегі өте үлкен ауқымы кең жанрларды игерген халық би өнерінің «дүлділі» десек еш төмендеткеніміз емес шығар. Ленинград мектебінен Алматыға келгенен Абай атындағы опера және балет театрында «Бахшысарай бұрқағы» мен «Аққу көлі» балеттерінде би билеуде өзіндік шығармашылықта ерекше көңіл көтеріңкі табыстарға жетелейтін жаңалықтардың жоқтығы қатты қынжылтқандығының себептерін алға тарта келіп 1959 жылы Мәскеуге ГИТИСке студент болғанын, оның жетекшісі болып Ростислав Владимирович Захаровтың тағайындалғанын, би өнеріндегі үлкен жолға аяқ басқанын еш уақытта ұмытпаспын деп сөз арасында үлкен ілтипатпен еске алатын. Би өнеріндегі техниканың орындаушылық

шеберліктің музыкамен үндестігін ішкі ой сезімімен сабақтас драматургия құру тек хас шебердің қолынан келетіндігі ол – аксиома. Ол репетитор – балетмейстер режиссердің пластикалық көркемдік жетістігіне сахналық жарық үндестіктегі кеңістікті шеберлікке жеткізетін сан түрлі бояулы жарық сценографиясы мен мизансценасын үйлестіру ғажап құбылыс екенін жадына сақтап көрсете білгендік әсерлі болмақ екенін Еуропа шығармашылық мектептерінің үлгілі ұстанымы. Онсыз әсерлі көркемдік пластикалық қойылым болуы мүмкін емес, иә солай...

«Біздің елімізде соны жаңалықтарды сахналауға бел будым. Біріншісі - ГИТИСте балетмейстер бөлімінен соң дипломдық қойылымды Алматыдағы Абай атындағы опера және балет театрының сахнасында екі бөлімнен тұратын қойылымды қойдым. Бұндай қойылымға қол жеткізу советтер одағында ешбір республиканың үлкен театрларында болған емес... Ал репертуарлар әлемдік композиторлардың шығармалары: Сен-Санс, Рубенштейн, Чайковский, Губайдуллиннен жинақталды. Бұл Алматылықтар үшін болған Қазақ балет мерекесі еді» – деп, бір күрсінді балет шебері Болат Ғазизұлы... «Бұл менің балетмейстер болуға талпынған бес жылдық тыңбай еңбек еткен маңдай терім мен қиялдан туған композициялық шығармашылық ой – өрісімнің жемісі. Менің намысқа тырысып ұстаздарым – А.Руденко, В.Хомяков, П.Пестовпен Н.Тарасовтардың менің шыңдалуыма жасаған еңбектерінің нәтижесі» — деп білемін. Балетмейстер шебер ұйымдастырушы – режиссер болу керектігін Р.В.Захаров бойымызға сіңірді [2].

Кәсіби биші, ұстаз профессор Қадыр Нысанбайұлы Андосовтың естелігіне зер салсақ, Болат Ғазизұлы туралы мынандай жолдарды естелігіне жазып үлгеріпті;

Болат Ғазизович открыл театр двух актеров в Алматы со исполнительницей Инесса Манской. Вечер театра двух актеров заслужил горячий отклик у зрителей и прессы. Они стали любимыми исполнителями сцены что, билеты на вечерние спектакли были распроданы за месяц вперед. Б.Аюханов работал хударгом в хореографическом училище им А.Селезнева. Поставил казахский балет совместно с народной артисткой Казахской ССР Ш.Жиенкуловой.

«После распада СССР возникла необходимость создания вышей школы хореографии в Казахстане. В 1994 году мы открыли факультет хореографии в структуре госинститута театра и кино им Т.Жургенова. Где ректором был профессор Е.Обаев, первый проректор профессор А.Б.Кулбаев и я декан этого нового факультета хореографии где работал в этой должности 16 лет. Так же организовали учебный процесс написав и утвердив М.В.С.О. Республики Казахстан. Пригласили ведущих деятелей хореографии Казахстана для успешной подготовки молодых специалистов. Это были Д.Т.Абиров, З.М.Райбаев, Б.Ғ. Аюханов, С.И.Кошербаева, М.Ш.Тілеубаев, Э.Мальбеков и другие», — деп келтіреді.

Қадыр Нысанбайұлы: иә, менің де бұл игілікті іске араласқандықтан осы жылдары хореография режиссурасына 6 студенттің қабылданғандығын және оның көркемдік жетекшісі Қ.Р. халық әртісі Мемлекеттік сыйлықтың иегері

профессор Болат Ғазизұлының болғандығына куәгермін. Гульнара Саитова, Лариса Ким, Тойған Изимова, Лейла Альпиева. Бүгінгі таңда аталған студент – әріптестер қатарын толтырып үлкен өнер шаңырақтарында игілікті істер мен шығармашылықтағы жастар қатарын тірбиелеуге аянбай тер төгуде;

Екінші бір үлкен еңбектің нәтижесі бүкіл әлемге танылған Алматы хореография училищесі жанынан құрылған жастардың «Молодой балет Алматы» труппасы. Бұл әрине «Театр двух актеров» кейінгі Болат Ғазизұлының балетмейстер – ұстаз – ұйымдастырушы – режиссерлік кәсіби би өнеріндегі халқына – Қазақ өнеріне қосқан таза бекзат өнердің туындысы болғанын халықаралық деңгейде қабылдады. «Молодой балет Алматы» труппасының даңқы мұхит асып, Ресей, Франция, Англия, АҚШ мемлекеттік балет өнерінің кәсіби үлкен шаңырақтарында өнер көрсетті. Халықтың ілтипатына бөленіп зор құрметке кенелді.

Осындай бір кездесу сәттердің бірі 1972 жылы Қазақстан Республикасы орталық комитеттің бірінші хатшысы Дінмухамед Ахметұлы Қонаевтің шақыруында болуы, үлкен лауазымды Республика басшысына жастар жайлы өз бұйымтайын жеткізгені төмендегідей; В 1972 году я был на приеме у Динмухамеда Ахмедовича Кунаева (доброй ему памяти!). Тогда он был Первым Секретарем ЦК КП Казахстана и Членом Политбюро. Мы долго беседовали. Я говорил о проблемах «Молодого балета», настаивал, чтобы артистам дали квартиры и Почетные звания. Он выполнил свои обещания. «Это правда, что ты с Нуреевым дружил?». Я кивнул головой, помня, что могут быть микрофоны в кабинете, о которых он и сам мог не догадываться. Я пространно рассказал ему о наших ученических годах, пожалев, что он сделал опрометчивый шаг. Д.А. слушал меня с нескрываемым интересом, а потом мы перешли на шепот. «А ты не можешь сделать так, чтобы он вернулся?» Я процедил как можно тише: «Тогда он должен отсидеть 7 лет, как изменник». Д.А. показал мне знаком, что ничего с ним не сделают. И когда я, поблагодарив его за прием и внимание, стал направляться к двери, он обнял меня за плечи, сказал: «Ты скажи ему!» — деді.

30 лет с лишним Рудик прожил за рубежом. Он к концу жизни понял, что не расставался с трагедией одиночества, особенно, когда узнал, что дни его жизни сочтены, сказав корреспондентам: «Машинка испортилась». Поэтому считаю своим долгом написать о нем, ничего не скрывая и ничего не приукрашивая. [2]

Гүлнара мен Гүлмираның бірлескен пластикалық би театры көрермендерің әр кеш сайын қуанышқа бөлеумен қатар Т.Жүргенов академиясындағы хореография факультетінде ұстаздық қызмет атқарып Гүлмира Надымқызы факультет деканы, профессор, Қ.Р. еңбек сіңірген қайраткері атағының иегері, Гүлнара Саитова болса, өнертану ғылымының кандидаты, профессор Астана қаласында өнер институты мен хореография академиясының профессоры, дәл осындай өнертану кандидаты профессор лауазымдарының иегері Тойған Ізім де Астанадағы Шабьт өнер Университетінде жастарды бекзат өнеріне тәрбиелеуде. Лариса Ким болса Мемлекеттік Корей театрының бас балетмейстері әрі өнер академиясының

кафедра меңгерушісі; Достық орденінің иегері, профессор. Ал, Ләйлә Альпиева болса шет елдердің балет театрларында би өнерінің «Тэрпсихорасы» болып еңбек жолын шыңдауда.

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының хореография факультетінде Болат Ғазизұлы Аюхановтың шығармашылық-ұстаздық еңбегіне байланысты екі магистірлік диссертация қорғалды. Олар Аухадиев Ильзат пен Қарымбаева Айжанның жазған жұмыстары. Жазылған еңбектің жалғасы зерттеп зерделеген докторлық диссертацияларға ұласады деген үмітім зор.

Қазақ балет өнерінің үйлесімділік пен бейнеліктің жаңа дәрежесіндегі ойшылдық пен философиялық ерекше көзқарас сыйпатының көркемөнер туындысының бір саласы сахнадағы балет «би» өнерімен адам болмысы арқылы айшықтай білген ерекше кәсіби шебер.

Әдебиеттер:

1. *Аюханов Б. Г.* Мой балет. — Алма-Ата: «Өнер», 1988. — 104 с.
2. *Аюханов Б. Г.* Биография чувств. — Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. — 336 с.
3. *Сызай Ә.* Таңғажайып театр. — Алматы: Ана тілі, 2014.
4. *Шанкибаева А. Б.* Казахская хореография развитие форм художественных средств № — Алматы, 2011.
5. Қазақстан хореографиясының тарихы. Алматы: Издат Маркет, 2005.

Курабаева Айгерім Әлімханқызы
«Балетмейстерлік өнер» кафедрасының
2 курс магистранты
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Tenizbaeva94@mail.ru

Ғылыми жетекші: Молдахметова Алима Талгатовна
философия докторы PhD, аға оқытушы,
«Балетмейстерлік өнер» кафедрасының меңгерушісі
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
alimusha_88@mail.ru

БОЛАТ АЮХАНОВТЫҢ «ГҮЛДЕР» АНСАМБЛІНДЕГІ ҚОЙЫЛЫМДАРЫНЫҢ ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ КОМПОЗИЦИЯЛАРЫН ТАЛДАУ

Аңдатпа. Мақалада Болат Аюхановтың «Гүлдер» ансамбліне арналған қойылымындағы билеріне талдау жасалған. Қазақ халық биі мен эстрада жанрының синтезін жүзеге асыру және оған қол жеткізу мәселелерінде балетмейстер Б.Аюхановтің көзқарасы, режиссерлік шешімдері қаралды.

Сол кездегі тенденцияларды және ансамбль стилін көрсететін өзіндік авторлық қолжазбаны бейнелейтін сирек мұрағат кадрлары ұсынылған.

Кілттік сөздер: хореография, эстрадалық жанр, қазақ биі, хореографиялық қойылымдар, стилизация.

Аннотация. В статье приведен анализ танцевальных номеров в постановке Булата Аюханова для ансамбля «Гулдер». Рассмотрены режиссерское видение балетмейстера, режиссерские решения в вопросах осуществления и достижения синтеза казахского народного танца и эстрадного жанра. Представлены редкие архивные кадры, иллюстрирующие веяние того времени и самобытный авторский почерка который передает стиль ансамбля.

Ключевые слова: хореография, эстрадный жанр, казахский танец, хореографические постановки, стилизация.

Abstract. The article contains an analysis of dance numbers performed by Bulat Ayukhanov for the ensemble «Gulder». The director's vision of the choreographer, director's decisions in the implementation and achievement of the synthesis of the Kazakh folk dance and pop genre are considered. Rare archival footage illustrating the style of that time and original author's handwriting, which conveys the style of the ensemble, are presented.

Keywords: choreography, pop genre, Kazakh dance, choreographic performances, stylization.

XX ғасырдың ортасында қазақтың ұлттық биіндегі дәстүрлі және инновациялық бағыттарды іздестіру тоғысында «Гүлдер» ансамблінің шығармашылығы ерекше орын алды.

1969 жылы ұлттық пластиканың мәнерлі құралдарын да, ұлттық киімді стильдеу, халық музыкасынан аса мәнді би бейнелерін салу бағытында «Гүлдер» эстрадалық ансамблі өз шығармашылық жолын салады. Ансамбльдің алғаш құрамы республикалық эстрада цирк өнері студиясы түлектерінің қатарынан құрылды. Жастық шағы мен өзіне тән энергиясының, көңілділігінің, орындаушылық шеберліктің жаңа биіктерін игеруге үнемі ұмтылуының арқасында «Гүлдер» бірден танымал болып, жастардың сүйікті ұжымына айналды.

Ансамбльдің шығармашылық репертуарында: «Струны степей» атты алғашқы қойылымы қазақ эстрадалық өнеріне жаңа, рухтандыратын ағын әкелді. «Золотая домбра», «Казахские узоры», «Ритмы Гульдера» сияқты бағдарламалар және 1985 жылы қойылған «Гүлденген Қазақстан» бағдарламасымен көрермен көзайымына айналды. Олардың барлығы таңдалған тақырыптың өзіндік ерекшелігі, кәсіби эстрадалық өңдеуі және ұлттық мотивтері, жас ұрпақтың жан дүниесінде резонанс тудырды және ансамбльдің танымал болуына ықпал етті. Көрермендер алдына «Гүлдер» мемлекеттік эстрадалық-жастар ән-би ансамблі дәстүрлі фольклорлық өнердің қазіргі эстрадалық сахнадағы өзіндік көзқарасымен ерекшеленді.

1969–1970 жылдар аралығында ұлттық репертуардың өзіндік ерекшелігін жасап келе жатқан ансамбльдің алғашқы репертуарында Д.Киякованың «Домбры», «Хорезм», «Үнді биі», «Сиртаки», Е.Усиннің «Ақ-сиса», «Беу, Қыздар-ай», «Космический» қойылымдары сахна төрінен орын алған.

1975–1978 жылдары Ленинград қаласынан арнайы шақырылған балетмейстер Б. Санкиннің «Орыс», «Жапон» би қойылымдары репертуарға қосылып ансамбль күннен-күнге танылды. 1973 жылдың соңында оңтүстік-шығыс Азия бойынша алғашқы гастрольге дайындалып, жаңа би қойылымдарына Өзбекстанның халық әртісі Г. Ызмайылова шақырылып, репертуар «Малайзиялық», «Бирмандық» және «Пәкістандық» би қойылымдарымен толығады.

Жарты ғасырлық тарихы бар ансамбльге өзіндік қол таңбасы бар хореографиялық қойылымдарын жүзеге асырған отандық балетмейстерлер: Б. Аюханов «Алтын домбыра», «Шаттық», «Жастар», М. Тлеубаев «Фараби сазы», З. Райбаев «Шолпы», «Аса таяқ» «Биші қайың», Ж.Байдаралин «Аққулар», А. Тати «Сылқылдақ», «Арулар шеруі», «Қуыршақтар», Г. Габбасова «Тамшылар» т. б.

Хореография ұғымы жалпы би саласының атауы болып табылады, әрі авторлық шығарманы көздейді. Бұл ұғым балетмейстерлердің авторлық идеялардың жүзеге асыру тәсілдерін бейнелейді [1]. Қазақ балет өнерінің хас шебері, әлемге танымал биші, Қазақстанның халық артисі, қазақ балет өнерінің қалыптасуының бастауында тұрған көрнекті қайраткер және би театрының негізін қалаушы, елімізде би қызметін дамытуға баға жетпес үлес қосқан, хореографиялық училищенің тәрбиеленушілері мен би әлемінде танымал әртістерін тәрбиелеген ұлы ұстаз Булат Ғазизұлы Аюхановтың «Гүлдер» ансамбліндегі қойылымдарының хореографиялық композицияларын талдау жүргізу барысында біз «Алтын домбыра»,

«Шаттық», қазақ би қойылымдарының стильдеу тәсілдерінің көрінісін қарастырамыз.

«Гүлдер» ансамблінің басшысы Тұяқиев Қабиден Кенжебековичпен Б.Аюханов арнайы шақыртылады. Балетмейстер ансамбль қоржынына «Жастар» (1970), («Танец с беркутами» (1972), «Финальный парад» (1972) [2, 42 б.], біз аталған екі хореографиялық қойылымдарды белгілі бір іс-шараларға арнайы қойылған деп болжаймыз, себебі ансамбль бишілерімен жүргізілген интервью барысында, бұл қойылымдар туралы ақпарат жоқ екені туралы мәлімдеді.

«Менің балетмейстерлік қиялымдағы музыка — бұл негізгі материал. Мен оны естимін және менде қойылым идеясы туындап, болашақ спектакльді көремін. Композитордың музыкалық шығармасына сілтеме жасай отырып, бұл шығарманы би тілімен айтып жеткізу үшін алдымен оны тереңірек түсінуге тырысамын» [3, 53 б.].



«Шаттық» биі

Булат Ғазизұлы кезекті «Шаттық» хореографиялық миниатюрасын 1979 жылы қойған.(автордың ізденісі бойынша «Мой балет» 1988 ж. кітабында Б.Аюхановтың балетмейстерлік жұмыстар тізімінде 1979 ж. белгіленген, алайда «Гүлдер ансамблінің төртінші құрамының бишісі Тойшыбекова Ұлтуар Сағынбаевнаның интервью барысында айтылған мәліметі бойынша 1977 жылы қойылған») [4]. Б. Ғазизұлы, қойған әрбір туындыға ерекше жауапкершілікпен, дайындықпен қарап, әрдайым ізтеністе жүретін еді. Отандық балетмейстердің жұмысына тоқтала кетсек: Ол тек хореографиялық лексикаға көңіл бөлмей, музыкаға, әрі сахналық образын толыққанды ойластырған. «Сахналық образының эскизін балет әртістерінің қимыл қозғалыстарына ыңғайлап, бас киімдеріне бірнеше үкілер қосып, ақ түсті кеудесімен шалбарды бірінғай етіп, костюм суретшілермен болашақ туындының әр-бір детальдарын ойластырған», — деп еске алады ансамбльдің алғашқы құрамының бишісі Омарбекова Алтынбуби Сейсекеевна.

«Шаттық» хореографиялық лексикасы бай, музыкалық қарқыны жылдам, көңілді би болғаны соншалық, көрермендер тарапынан әрқашан ерекше

қызығушылық тудырып, ансамбльдің ең танымал биі бірнеше жыл концерттердің салтанатты ашылуларында орындалатын. Архивтік фотосуреттер арқылы талдайтын болсақ, балетмейстер Кеңес өкіметі кезінде батыл қадамдар жасап, қимыл қозғалыстар арқылы «Grand battement» сынды аяқты еркін орындап, қолдардың жоғары-төмен кең амплитудалық қозғалуын, балетмейстердің жаңашылдыққа бет бұрып, ұлттық биді варьете бағытында қолданғанын байқаймыз. Дәл осындай бағытта Кеңес одағы кезеңінде алғаш варьете стилінде өнер көрсеткен, Франция елінде аты аңызға айналған «Мулен Руж» би шоуының хореографиялық лексикасы, сахналық образдарымен салыстырсақ болады. Балетмейстердің сол кезеңдегі киім үлгілерінің сәніне айналған тізеден шығып тұратын ұзын «клёш» шалбарлары, сахналық образдарын ұлттық нақышпен үйлестіріп ерекше қолданғанын байқаймыз.



«Шаттық» биі

1980 жылы Гүлдер ансамблінің эстрадалық окрестрінің сүйемелдеуімен Н.Тілендиевтің әніне жазылған «Саржайлау» композициясын би қимылдарына үйлестіріп аранжировкасын жасап, нәтижесінде «Алтын домбыра» хореографиялық қойылымын жүзеге асырды.



«Алтын домбыра» биі

«Әдеттен тыс, ұзын текті көйлектерден бас тартып, заман ағымына сай келтіріп, қазақ костюмын оюланған шалбармен етікке, комзолың әрі бас киімдерін бөрікпен сары - алтын түстес костюмдерді арнайылап Ленинград қаласынан тапсырыспен Алматыға алдыртты», — деседі Гүлдер ансамбінің алғашқы орындаушы солисті Омарбекова Алтынбуби Сейсекеевна. Ансамбль репертуарының тарихында «Домбры» хореографиялық қойылымы отандық балетмейстерлермен қойған бірнеше нұсқалары болған.



«Алтын домбыра» биі

Әр балетмейстер өзіндік қолтаңбасын қалдыруға тырысты. Б.Аюханов ансамбльдің өзіндік стилін сақтап, контекстен шықпай, қазақ биін интерпритациялап, көрермендерге көрсеткен алғашқы балетмейстерлердің бірі. Балетмейстердің әр-бір қойылымдарының тәсілдері, би-қимылдарының ерекшеліктері, өзінің тұла бойындағы қайсарлық мінезі мен батыл шешімдер қабылдай алатынын сипаттауға болады.

Жоғарыда айтылып өткендей, «Домбры» хореографиялық қойылымы ансамбль репертуарында бірнеше мәрте отандық балетмейстерлермен жүзеге асырылған. Соның бірі Д. Киякованың «Домбры», Б.Аюхановтың «Алтын домбыра» хореографиялық қойылымдарының сахналық образын салыстыра келе, Д. Кияковамен жүзеге асырылған сахналық образынан мүлде ерекше екенін байқаймыз. Б.Аюханов қазақ сахнасына өзіндік сән үлгісімен сахналық образдарын ерекшелеген, талғамы биік балетмейстер болғанын фотосуреттер арқылы талдаймыз.

Булат Ғазизұлының «Мой балет» кітабында «мен қазақ биінің балетмейстері ретінде жұмыс істегім келді. Халық шындықты айтады: "әнді ұнатпайтын адамдардан қорқыңыз! Демек, олардың жаны жоқ, олар жақсылық жасамайды". Біздің әндерімізде-халықтың жаны, ал аңыздар, ертегілер, мақал-мәтелдер — тарихты жандандырады. Мен әндер, билер мен домбыра арасындағы тікелей байланысты сеземін» [3, 23 б.], — деп айтылған сөздері балетмейстердің қазақ биіне деген құрметімен ерекше сүйіспеншілігін суреттейді.



«Золотая домбра» биі



«Жастар» биі

Оны біз балетмейстердің туындысы «Молодой балет» ұжымының шығармашылық жолында қойған «Қыз жібек», «Казахские сувениры», «Мәңгүрт» т. б. спектакльдерінде ұлттық бидің классикалық биімен ұштастырып синтезін құру мақсатында әрдайым ізденісте болған. Сонымен қатар жоғарыда қарастылған хореографиялық қойылымдар балетмейстердің ой өрісінің кеңдігімен, батыл қадамдар жасап, классикалық би мен шектелмей, қазақ бидің эстрада жанрында көркемдік бейнелерін іздестіріп, оның ұлттық құндылықтарын сақтай отырып, көрермен тарапына толықтай жарқын жеткізе білді. «Гүлдер» ансамблінің репертуарында Б.Аюхановтың қойылымдары эталондық хореографиялық шығармалардың жарқын мысалдары болып табылады.

Әдебиет

1. Молдахметова А. Т. Диссертация «Режиссерская интерпретация казахского танца в хореографическом искусстве Казахстана конца XX-начала XXI века», представленной на соискание степени доктора философии (PhD) по специальности 6D040600 – Режиссура. — Алматы, 2020. — 164 с.

2. *Аухадиев И. Р.* Музыка Аиды Исаковой в творчестве Булата Аюханова // Т. Жүргеновтің 120 жылдығына арналған «Қазақстан және Орталық Азияның білім беру мәдениет жiне өнерiн жаңғырту, ұлттық сананы трансформациялаудағы бiрегеi тәжірибе ретiнде» Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясы материалдары. — Алматы, 2018. — 206 б.

3. *Аюханов Б. Г.* Мой балет. — Алма-Ата: Өнер, 1988. — 104 с.

Николаева Людмила Анатольевна

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры «Балетмейстерское искусство»

Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова

nikolaeva151158@gmail.com

Жумагалиева Айгуль Муратовна

Мәдениет қайраткері,

доцент кафедры «Педагогика хореографии»

заместитель декана факультета «Хореография»

Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова

arb1984aigul@mail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ ЛИЧНОСТИ Б. АЮХАНОВА: ОТ УЧЕНИКА К ПЕДАГОГУ И БАЛЕТМЕЙСТЕРУ

Аңдатпа. Мақалада Болат Аюхановтың балет шығармашылық өміріндегі студенттен кәсіби тұлғаға дейінгі жолы қарастырылған. Өскелең ұрпақты орындаушылық тәрбиелеудегі педагогикалық ұстанымдар мен көзқарастарды қалыптастыру. Хореографтарды тәрбиелеудің маңыздылығы және студенттерді оқытудағы шығармашылық көзқарасы туралы. Болат Аюхановтың публицистикалық қызметінің мұрасы: мақалалар, кітаптар.

Кілттік сөздер: Болат Аюханов, педагогикалық идеялар, балет, Қазақстанның балет өнері, педагог-хореограф, кәсіби шебер.

Аннотация. В статье рассматривается путь от ученика до мастера в балетной творческой жизни Булата Аюханова. Формирование педагогических принципов и взглядов в обучении молодого поколения исполнителей. О важности воспитания балетмейстеров, творческого подхода в обучении студентов. Наследие публицистической деятельности Булат Аюханова: статьи, книги.

Ключевые слова: Булат Аюханов, педагогические идеи, балет, балетное искусство Казахстана, педагог-хореограф, мастер.

Abstract The article examines the path from student to master in the ballet creative life of Bulat Ayukhanov. Formation of pedagogical principles and views in training the younger generation of performers. On the importance of educating choreographers and a creative approach to teaching students. The legacy of Bulat Ayukhanov's journalistic activities: articles, books.

Keywords: Bulat Ayukhanov, pedagogical ideas, ballet, ballet art of Kazakhstan, teacher-choreographer, master.

Имя Булата Аюханова вписано яркими буквами в историю Казахстанской хореографии не только как балетмейстер-хореографа, но и как педагога-наставника, учителя-мастера. Яркая, творческая, эрудированная, неординарная личность в балетной летописи хореографического сообщества не только Казахстана, но и всего СНГ.

Аюханов Булат Газизович родился в Семипалатинске 13-го сентября 1938 года. Народный артист Республики Казахстан, профессор искусствоведения (2003), профессор Академии искусств им. Т. Жургенова. В 1955 году окончил Алматинское хореографическое училище по классу А. В. Селезнева. В 1957 году окончил двухгодичные курсы усовершенствования в классе Ю. И. Умрихина в Ленинградском академическом хореографическом училище им. А. Я. Вагановой.

С 1957 года — солист Театра оперы и балета имени Абая. В 1964 году окончил балетмейстерское отделение Московского Государственного института театрального искусства имени А.В. Луначарского мастерская профессора Р. В. Захарова. Годы ученичества в Алматинском хореографическом училище, учеба в Ленинградском академическом хореографическом училище и учеба в ГИТИСе в Москве закладывали и формировали в нем исполнительские и педагогические навыки, видение и необходимость развития балетной педагогики в Казахстане.

Яркие, современные тенденции развития педагогических идей Б. Аюханова нашли отражение в системе подготовки и воспитания юных танцоров для нового коллектива. Эта тенденция была обусловлена прежде всего новыми требованиями развития мирового балетного искусства.

В конце 60-х годов в казахской хореографии появилось новое направление, которое, наряду с элементами классического балета, смогло вобрать в себя эстрадно-танцевальные миниатюры, казахский народный танец и танцевальные течения, называемые «неоклассикой» и «модерном», которые недавно появились на Западе. Это направление было связано с именем Б. Г. Аюханова и созданного им ансамбля классического танца «Молодой балет Алма-Аты» (1967 год). Педагогические идеи Б. Аюханова и принципы направления балетного преподавания были типичны для западных хореографических школ того времени: широта движений, моноцикличность, акробатические элементы. Его новаторские идеи и методы работы заняли важное место в процессе развития хореографического искусства Казахстана.

Система педагогического подхода Б. Аюханова была направлена прежде всего на воспитание молодых артистов балета в условиях общего расширения и развития хореографического искусства Казахстана конца 60-х годов XX века. Материально-техническая база хореографического искусства Казахстана конца 60-х годов XX века была на хорошем уровне: успешно работал ГАТОБ имени Абая, хореографическое училище ежегодно выпускало дипломированных артистов балета, эти объективные предпосылки повлияли на внедрение новой методики Б. Аюхановым в отечественную систему обучения балетному мастерству. Он был одним из преподавателей, сумевших в полной мере реализовать свои творческие и педагогические идеи, добиваясь отличных результатов со своими учениками. Больших результатов он добивался благодаря своему трудолюбию, оригинальному творческому почерку и уникальной личности. Эти его способности стали определяющим фактором в формировании и подготовке его учеников как танцоров высокого уровня и профессиональной квалификации.

Продолжая традиции Русского и мирового балета, Б. Аюханов сыграл большую роль в становлении казахстанского классического танцевального искусства и его признании на мировом уровне. С его именем тесно связано новое направление в балетном искусстве Казахстана. Его творчество основано на знаниях, полученных им от выдающихся педагогов, таких как А. В. Селезнев, Ю. И. Умрихин, Р. В. Захаров.

А. В. Селезнев создавал свое творчество строго следуя принципам классического танца, старался обучать детей по единой системе с учетом их возраста и физических возможностей.

Ю. И. Умрихин в обучении развивал мужскую технику прыжков и вращений, уделяя огромное внимание чистоте исполнения классических движений и *pas*, партнёрскому взаимоотношению в танце.

Р. В. Захаров в совершенстве владел теорией балетного искусства и применял ее на практике, написал много важных научных работ, посвященных балетмейстерскому искусству. Р. Захаров умел правильно работать с артистами при исполнении хореографических номеров и говорил: «Балетмейстеру недостаточно обладать талантом и трудоспособностью. Он должен быть воспитанным человеком, обладать выдержкой, уметь ладить с людьми, а также быть какой-то степени и дипломатом— уметь владеть искусством «стратегии и тактики». [1, с. 147]. Мастер говорил о важности правильно работать с артистами при постановке хореографических номеров, уметь мыслить и действовать самостоятельно, овладевать известными сценическими приемами балетного искусства.

Б. Аюханов, творчески перерабатывая педагогические идеи своих учителей, за короткий период времени смог помимо деятельности балетмейстера добиться больших успехов в своем педагогическом творчестве. В период с 1964 по 1967 год, будучи преподавателем и художественным руководителем Алматинского хореографического училища, Б. Аюханов воспитал немало талантливых танцоров. Позже они и составили основной костяк ансамбля «Молодой балет Алма-Аты». В это время и складываются основные педагогические идеи и принципы Б. Г. Аюханова. Последовательность преподавания и регулярность уроков считались основными принципами педагогической системы Б. Г. Аюханова. По его мнению, педагог-хореограф, помимо методики преподавания, должен знать основы анатомии, психологии, музыки, быть всесторонне образованным человеком. При этом педагог должен понимать, что одной из главных задач в работе с молодежью является воспитание сознательного гражданина своей страны. Б. Аюханов считал, что главной проблемой образовательного процесса является способность учителя передать учащимся дух народа и его традиции. «Обучение выступает в чрезвычайно многогранной роли: и как стимулирование познавательной деятельности, и как непрерывное и систематическое вооружение знаниями, и как средство концептуального проектирования, и как подготовка учащихся к практической деятельности» [2, с. 334].

Б. Аюханов – один из первых педагогов-хореографов, сумевших понять новые стилистические тенденции в балетном искусстве 60-х годов XX века. Он видел, что хореографы ставят перед артистами сложные задачи, требующие от танцора высокой координации и выносливости. По этой причине Б. Аюханов придавал большое значение расширению знаний в таких областях науки, как медицина, психология, физиология и использованию этих знаний на уроках, проводимых со своими учениками. Он определил исполнение балетных партий в соответствии с физическими возможностями ученика, а это, в свою очередь, позволило значительно сократить количество травм, найти новые способы работы.

По мнению Б. Аюханова, педагог-хореограф должен быть энергичным и сдержанным человеком, он должен уметь контролировать свои эмоции и в то же время замечать ошибки и недостатки ученика во время уроков и репетиций. Чтобы провести урок дисциплинированно и серьезно, следует соблюдать принципы программы. Это значит, что к уроку необходимо готовиться заранее с учетом обязательной программы учебного года. Учитель должен быть хорошим организатором своего творческого труда, уметь правильно им управлять. Кроме того, какое бы движение ни планировалось обучать в программе, оно не должно ограничиваться простым его показом. Чтобы добиться больших результатов за короткое время, необходимо объяснять важность каждого упражнения.

Б. Аюханов как режиссер-хореограф, работая с коллективом, обучал его искусству танца, а также роли педагога, где постепенно внедрял новые, незнакомые способы и стили танца, исходя из методики преподавания искусства танца. Основной педагогической задачей Б. Аюханов считал – научить своих артистов танцевать в соответствии с современными требованиями, используя традиционный классический танец, но добавляя к нему свободную пластику, а также бытовой танец. Ему близка идея синтеза искусства, среди прочего он выбирает классику за ее пластическую гармонию и ясность: «Я считаю классический балет совершенным искусством, потому что в нем такая глубина танцевальной выразительности, есть бесконечная возможность выбора темы и сюжета, в том числе и в народном эпосе» [2, с. 334].

Б. Аюханов был уверен, что не существует только балетмейстерской или педагогической деятельности, поскольку и в первом, и во втором случае происходит единый процесс приобретения знаний: смысл этого в том, что если обучение направлено на освоение новых движений, то в освоении балета - в процессе обучения этим новым движениям они с определенной закономерностью становятся новыми для танца. И этот процесс является взаимодополняющим, его элементы тесно связаны друг с другом. В организации и управлении коллективом Б. Аюханов, прежде всего мог точно определить физическое состояние труппы в любой момент работы, менять виды балетных комбинаций и нагрузок, в зависимости от способностей танцовщика и только потом заниматься решением общих задач спектакля.

Важным принципом педагогики Б. Аюханова со студентами был принцип обязательного соединения умения постепенно вовлекаться в процесс создания собственных танцевальных композиций. Свобода в выборе пластического языка движений, хореографической лексики и техники исполнения служило сочинению интересных студенческих работ. Через хорошую классическую подготовку студента будет видна и фантазия будущего хореографа. Он давал своим студентам свободу выражать свои творческие мысли и мнения, что, в свою очередь, приводило к независимому группированию мыслей студентов.

Б. Аюханов считал, что общее образование балетмейстеров является одним из важнейших факторов успешной творческой работы. Он, то есть педагог-балетмейстер, должен быть человеком высокой культуры, поскольку его познания в области литературы, искусства, музыкальных и театральных жанров позволяют ему создавать произведения, отражающие многообразие культур разных эпох, наряду с современной и национальной культурой.

Наследие просветительской и публицистической деятельности Б.Аюханова огромно, хотя он и не имел научных трудов, во многих своих опубликованных работах, статьях и выступлениях он поднимал общие вопросы подготовки и воспитания юных танцоров, молодых педагогов и будущих балетмейстеров. К основным опубликованным произведениям Б. Аюханова относятся его книги «Мой балет» (1988) и «Биография чувств» (2002) [3, С.87]. Независимо от художественного стиля содержания, в этих книгах собраны все основные технологические приемы и примеры, используемые при приобщении к балетному искусству в целом, обучении хореографии. Б. Аюханов придавал большое значение вопросу воспитания молодого поколения в прилежности и дисциплинированности, поскольку считал, что одного таланта недостаточно в достижении высот в хореографии, только ежедневный большой труд, упорство и стремление к своей цели приводят артиста к балетному Олимпу!

Литература:

1. *Захаров Р. В.* Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. — Москва: Искусство. 1983. — 147 с.
2. *Аюханов Б. Г.* Биография чувств. — Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. — 334 с.
3. *Искусство Казахстана: Сборник статей.* — Алма-Ата: Онер, 1980. — 87 с.
4. *Николаева Л. А.* Казакстан балет педагогикасынын тарихы. — Алматы, 2017. — 107 с.

Саитова Гульнара Юсуповна
заслуженная артистка РК,
кандидат искусствоведения, профессор искусствоведения,
профессор Казахской национальной
академии хореографии» (Астана, Казахстан)
saitova-gu@mail.ru

СПАСИБО ЗА ВАШУ ЛЮБОВЬ И ДРУЖБУ, МОЙ ДОРОГОЙ БУЛАТ ГАЗИЗОВИЧ!

Для многих из нас он был не только авторитетным педагогом, но и душевным, добрым Человеком. Легендарный хореограф Булат Аюханов, раздумывая о будущем казахского балета, в 1967 году при «Казахконцерте» создает ансамбль классического танца «Молодой балет Алма-Аты».

«Первые трудности возникли из-за отсутствия собственного помещения», к сожалению, в силу разных причин по сей день, уже Государственный Академический театр танца не имеет собственного здания.

С болью в сердце Булат Газизович говорил: «Создав большой репертуар, мне хотелось бы сохранить его в условиях стационарного театра балета, о котором мечтаю давно. Потому, что гастрольные варианты, как ни печально — это всего лишь сиюминутность...» [1, с. 8]. Несмотря на эти и многие



другие трудности, великий балетмейстер, преданный балету, «нашел неизведанное в привычном, отразил вечные идеалы Добра и Красоты в чарующем искусстве одухотворенного танца» [2, с. 2].

Счастливая жизненная студенческая судьба свела нас, шестерых студенток, с великолепным и уникальным педагогом, народным артистом Казахской ССР, Лауреатом государственной премии Булатом Газизовичем Аюхановым в 1994 году. Мы, Лариса Ким, Тойған Ізім, сестра Гульмира и Гульнара Габбасовы, Лейла Альпиева и я, Гульнара Саитова, сильно волновались и переживали, чувствуя ответственность перед мэтром казахстанского балета. Мы тогда не знали о том, что Булат Газизович не менее нас волновался.

Аюханов Б. Г., Саитова Г. Ю. Алматы, 2022 г.

Позднее, в своей книге «Биография чувств», Булат Газизович напишет: «Хорошо себе представляю ответственность за первый в истории курс режиссеров балета в рожденной ВШХ, когда будущее моих студентов зависит

и от меня... мне повезло, что выбрал тех абитуриентов (все девушки), на которых рассчитываю и знаю их по сцене, уверенный, что мы найдем общие интересы...Посмотрим, что будет впереди?» [1, с. 108-110]. А впереди годы учебы и параллельная работа в театрах, ансамблях: гастрольи, репетиции и, в общем, будни артистов, деятелей искусств.

В процессе учебы, на протяжении пяти лет, великолепный мастер, добивался от нас не только теоретических знаний, но в практике требовал умение применять синтез поэзии, музыки и хореографии. Его лекции, обычно проходили в форме бесед в балетном зале, порой у него дома. Это были увлекательные, прекрасные рассказы об искусстве балета, о создателях шедевров мирового хореографического искусства. Вспоминая годы учебы в Государственном институте театрального искусства им. А.В. Луначарского, с особой теплотой рассказывал о своем мастере, народном артисте СССР Ростиславе Владимировиче Захарове, о его лекциях-беседах, которые психологически разгружали будни, о консультациях, проводимые дома, «где в спокойной обстановке с непременно чаепитием он раскрывал мир балетной профессии» [1, с. 108]. Именно, этот метод – метод контакта преподавателя и ученика, благодаря прекрасной традиции, переданный нам от Булата Газизовича, мы продолжаем применять на своих занятиях. Еще один метод, который необходимо отметить – это метод выстраивание урока, вызывающий эмоциональный отклик у студентов. Гармоническое единство музыки, движения, жеста, подчинение высокой духовной задаче – цель его требования. «Точная передача исторической, эпохи, национальные традиции, характер и манера поведения, форма выражения чувств – это важнейшие элементы в постановочной работе балетмейстера, это прочная профессиональная база», - от урока к уроку повторял наш требовательный педагог. Мы поражались необычайной точности и ясности его замечаний, очень внимательно прислушивались к его пожеланиям. Вне занятий, Булат Газизович был совершенно другой Человек. Он решал студенческие и бытовые проблемы, по отцовски заботившимся о нас, стал старшим товарищем, бескорыстным другом.

С тех пор прошло почти тридцать лет. Утекло много воды, произошли различные события. Каждая из его учениц достигла определенных высот. Отвечая на вопрос: «Посмотрим, что будет впереди?», который после приемных экзаменов задал наш дорогой педагог, наставник, друг Булат Газизович, отвечаем: «Можете гордиться своими ученицами. Мы постарались оправдать ваше доверие. Каждый из нас внес определенный вклад в развитие казахстанского хореографического искусства».

Так, Тойған Ізім, заслуженная артистка КазССР, кандидат искусствоведения, профессор, на протяжении многих лет была заведующий кафедрами хореографии при Женском Педагогическом институте (5 лет) и Казахской национальном университете искусств (5 лет), кафедры теории и музыки, концертмейстерского мастерства при НАО «Казахская национальная академия хореографии». Ее огромная заслуга в том, что при поддержке руководства Академии хореографии сумела создать Лабораторию казахского

танца. Объединив вокруг себя таких ведущих специалистов казахского танца как заслуженная артистка РК и заслуженный деятель Казахстана, доцент А. А. Тати, доктора педагогических наук, профессора А. К. Кульбекову, кандидата искусствоведения, старшего преподавателя А. А. Садыкову, старшего преподавателя магистра искусств А. Ш. Шамшиева, разработала и издала «Справочник/ методические рекомендации» по казахскому танцу. Здесь следует сказать, огромен список научных статей, монографий Тойған Ізім. В Лаборатории хранятся многие книги и работы отечественных и зарубежных ученых искусствоведов, историков, фольклористов, балетмейстеров, педагогов-хореографов, уникальные видеоматериалы по наследию казахского сценического танца.

Лариса Ким, кавалер Ордена «Достық-ІІ степени», Лауреат первой национальной театральной премии «Сахнегер» в номинации «Лучший балетмейстер» (2017), главный балетмейстер Государственного Республиканского Академического Корейского театра Республики Казахстан; заведующий кафедрой педагогики факультета Хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова. Стремление Ларисы Ким к ежедневной постановке не только в родном национальном театре, но и в Государственном Академическом театре танца под руководством Б. Аюханова, дало ей возможность раскрыться всеми гранями таланта балетмейстера. Одноактные балеты в театре танца «Океанополис»; «Рондо Венециано» Гайдн. Моцарт; «Мгновения» (страницы из личной жизни) Ф. Шопен; «Одинокый монах»; «Ондекоза» и многие другие приносят успех, признание публики, теплоты отношений Булата Газизовича к своей ученице, ставшая уже коллегой.

Сестрам Габбасовым и Лейли Альпиевой повезло больше. Они под руководством своего наставника работали в его театре как исполнители. Они ежедневно, с первых рук «Шефа», так любя его называли все поколения артистов балета, получали знания в овладении секретов исполнительского мастерства и, одновременно балетмейстерского искусства. В том, что Гульмира и Гульнара в 2007 году организовали «Gabbasov Sisters Company», куда вошла и детская студия для детей, взрослых – это закономерность. Авторские постановки, осуществленные для этого коллектива: «Чистильщицы», «Иллюзия любви или...», «Без слов» (2009) «Люди нашего города», «Маленький волшебник Ерлик Бакка», «Наркыз» и многие другие имеют огромный успех у зрителей. Высококласные специалисты в области современной хореографии в нашей республики, выходят на международную арену. Габбасовы участвуют как режиссеры-хореографы в международных проектах, постановках хореографии в драмспектаклях как «Саломея» - (реж. О. Ходжакулиев – Узбекистан; актерская группа – Казахстан, Киргизия, Туркмения); «Воспитание бога» (реж. А. Остер, Германия); «Макбет». Их приглашают для постановок хореографических сцен в художественных фильмах «Дорогие мои дети» (реж. Ж. Исабаева), «Урановый тайфун», «Астана-любовь моя» реж. (И. Пискунов).

Первые шаги в педагогике были проделаны еще до открытия Высшей Школы Хореографии в 1992 году. Гульмира и Гульнара являлись педагогами Алматинского хореографического училища им. А. В. Селезнева. Вели дисциплины «Народно-сценический танец», «Современная хореография». С 2000 г. по настоящее время, не только преподают на кафедре «Балетмейстерское искусство» факультета «Хореография» КазНАИ им. Т. К. Жургенова, но в 2018 году разработали новую самостоятельную Образовательную Программу «Педагогика современной хореографии». О высоком профессиональном авторитете сестер Габбасовых подтверждают медали «Мәдениет қайраткері» Гульнары и «Мәдениет саласының үздігі» Гульмиры. Указом Президента Республики Казахстан за большой вклад в развитие хореографического искусства Гульмире Габбасовой присвоено почетное звание Заслуженный деятель Республики.

Школу Болата Газизовича за рубежом, в Гонконге, продолжает Заслуженная артистка Республики Казахстан, Лауреат и дипломант престижных международных конкурсов артистов балета, Лауреат независимой премии «Тарлан» Лейла Альпиева. В своем интервью она говорит: «В Булате Газизовиче есть прекрасная способность внушать артисту, что он может все, и он самый лучший исполнитель. Мне это помогало во время конкурсных выступлений. Рада, что поступила в свое время в академию искусств им. Жургенова, где получила специальность балетмейстера» [3]. Энергия, терпение в процессе подготовки Альпиевой к очередному конкурсу сохранились в документальном фильме «Вечерняя репетиция». Выражая чувства благодарности своему наставнику, ведущая балерина, ныне педагог-хореограф подчеркивает: «Все чему меня учил Булат Газизович, мне сейчас помогает в школе, которую открыла в Гонконге [4].

Наш Булат Газизович никогда из нас не выделял кого-то, для него мы были все равные, все были звездами, как было принято у него в «Молодом балете». Ведь каждый артист балета в его театре был дорог ему. И это было во все времена взаимно. Менялись поколения, а его энтузиазм и трудолюбие были вечными. Красивый, с прямой осанкой, с уникальным чувством юмора, порой колкими замечаниями остался для нас прямолинейным Другом.

Спасибо за вашу любовь и дружбу, мой дорогой Булат Газизович! Низкий Вам поклон за знания и поддержку, за теплые слова и высокую оценку! Мы стремимся быть похожими на Вас, на старшее поколение, стоявшие у истоков и формировавшие казахстанское хореографическое искусство, влюбленные в балетное искусство и отдавшие ему всю свою жизнь!

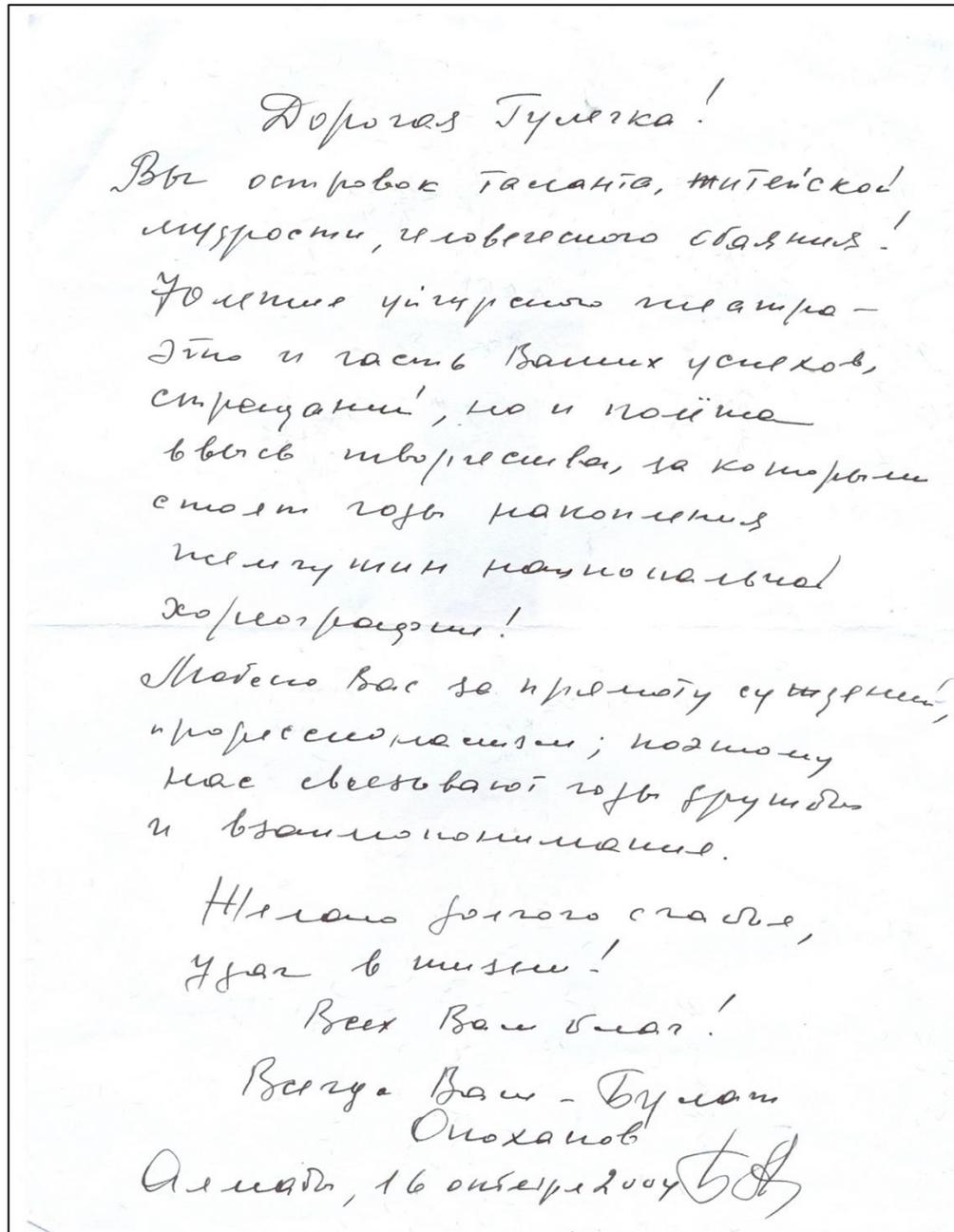
Литература

1. *Аюханов Б. Г.* Биография чувств. — Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. — 336 с.
2. *Аюханов Б. Г.* Мой балет. — Алма-Ата: «Өнер», 1988. — 104 с.
3. *Бурдин В.* Лейла Альпиева: Как из примы-балерины стать бизнесвумен [Электронный ресурс] / URL:

https://forbes.kz/woman/leyla_alpieva_kak_iz_primyi-balerinyi_stat_biznesvumen/. Дата обращения 14.10.2023

4. Документальный фильм «Вечерняя репетиция». [Электронный ресурс] / URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8WxxvSQob4A>. Дата обращения 14.10.2023

5. Документальный фильм «Я рад, что я есть», к 80-летию Булата Аюханова. [Электронный ресурс] / – You Tube. Khabar TANYM. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u0SBI7QE8JU>. Дата обращения 14.10.2023



Приложение 1. Автограф Б. Аюханова с пожеланиями Саитовой Г. Ю.
Алматы, 16 октября 2004 г.

Смагулов Бахытжан Жумашиканович
*Народный артист Республики Казахстан,
Народный артист Республики Татарстан,
лауреат международных конкурсов артистов балета,
педагог-репетитор балетной труппы
«Държавна опера Варна / State Opera Varna»
(Варна, Болгария)*

ВСПОМИНАЯ БУЛАТА ГАЗИЗОВИЧА АЮХАНОВА

Если говорить о своих воспоминаниях о Булате Газизовиче Аюханове, то, пожалуй, материала у меня хватило бы, наверное, на целую книгу. Хотя если брать по времени, то очень тесное мы с ним общались в период подготовки на конкурс артистов балета в Варне, когда я выступал в качестве партнёра Лейлы Альпиевой. Я имею ввиду репетиционный период подготовки к конкурсу, сам конкурс и период после него, примерно в течении двух месяцев.

Это был мощнейший профессионал. Мне очень нравилось заниматься его уроками. Запомнился особенно один урок, который он дал нам во время конкурса в Варне и на протяжении всего урока объяснял нам для чего необходимо артистам балета ежедневно проделывать то или иное движение. Он рассказал нам такие тонкости, что впоследствии, тщательно проанализировав и пропустив это всё через себя, у меня прекратились различные травмы и все эти знания в будущем очень помогли мне состояться как педагогу. Я помню все сделанные им раскладки каждого движения. Особенно запомнилось то, как он преподнес нам красоту пяти классических позиций ног, как их лучше выстроить и исполнить. Мы занимались с Лейлой вдвоём и для нас это был даже не мастер-класс классического танца, а скорее некий своеобразный небольшой образовательный период в нашей жизни, пройдя который я очень многое для себя приобрёл. Это был очень профессиональный и ультра-грамотный урок классического танца.

Ранее, во время учёбы в Ленинградском хореографическом училище конечно же я знал Булата Аюханова, как известного танцовщика Казахстана, руководителя коллектива «Молодой балет». Видел его выступления со своим коллективом в ленинградской школе на сцене учебного театра и особо не думал, что судьба сведёт меня с ним, хотя после выпуска он меня приглашал на работу в свой коллектив. Но я прислушался к совету своего преподавателя по школе, Юрия Умрихина, который рекомендовал мне идти работать в театр оперы и балета и что камерные ансамбли, нисколько не умоляя их значение, вроде коллектива Булата Газизовича, не для меня. Мне нужен репертуарный театр, где есть полноценные спектакли хореографического наследия и современного репертуара.

Из выступлений же Булата Аюханова со своим коллективом мне особенно нравился его балет «Гамлет», который, как я сейчас вспоминаю, мне бы хотелось станцевать. Это был очень интересный и оригинальный спектакль.

Булат Газизович был бесспорно ярко выраженный, талантливый человек. Непростой. Сложный. Талантливый. Порой непредсказуемый и противоречивый. В работе это был человек жесткий, можно сказать, что он никого не щадил и, если человек ему не нравился, он мог запросто его «завалить». Но могло быть и совершенно наоборот: он мог человека, которому симпатизировал, возвысить.

О нём, на мой взгляд, можно говорить бесконечно. У меня в памяти всплывает очень много тонкостей и деталей, каких-то жизненных ситуаций в связи с Булатом Аюхановым. Из него, как из рога изобилия, «сыпалось» очень много интересных и вкусных деталей, всяких мелких штучек и фишек, из которых выстраивается его образ. Такой он был человек. Отдавая другому, он не боялся остаться без ничего. Личность Булата Газизовича, наполненного поистине безграничными драгоценными знаниями, можно сравнить с плодородной животворящей землёй, когда он благодаря своему огромному таланту одаривал нас поистине драгоценными дарами.

После своего отъезда из Казахстана, во время моих кратковременных приездов в Алматы, я всегда старался найти время чтобы повидаться с ним. Даже в последние годы, когда он себя неважно чувствовал. Он обладал просто диким кладезем знаний. Общение с ним мне всегда доставляло большое удовольствие, потому что общение с такими людьми заставляет вас «вытряхивать» из них все их богатые, накопленные ими знания, впитывать в себя их культуру, которую они излучали из себя. Как говорить, забирать и обрабатывать, шлифовать в себе и потом применять самому в жизни. Булат Газизович из тех людей, которые если делают что-то, то делают потрясающе.

Ну и конечно, получая удовольствие от общения с Булатом Газизовичем, необходимо сказать, что общаться с ним другому человеку, тоже нужно было уметь. Его нужно было убедить, что ты тоже личность и ему тоже будет интересно общение с тобой. В ином случае, чувствуя, что рядом с ним скучное и ограниченное существо, он мог просто и легко ограничить свое внимание на нём и просто с ним не общаться. А в этом смысле вкус у него был «бешенный» и он выступал, как своеобразный индикатор, если не отказался от общения с тобой и я в какой-то мере горжусь, что Булат Газизович принимал меня и мы с ним общались, хотя и не долго.

На протяжении всей своей жизни Булат Газизович Аюханов делал большое дело – прославлял казахский балет. Его знали, любили коллеги и зрители не только в Казахстане, но и за рубежом. Девизом его жизни была фраза, что в балете нужно быть фанатиком. Он считал, что без большого и постоянного труда в этой профессии ничего не добиться. И эти принципы он старался привить и своим ученикам. За что и огромное ему спасибо и благодарность.

Таныкпаева Алия Аманжоловна
заслуженный деятель Казахстана,
кавалер «Серебряного креста Венгрии»,
магистр искусств, прима-балерина
Венгерского государственного оперного театра
(Будапешт, Венгрия)

Недавно пришло сообщение от Дмитрия Сушкова: «Алия, напишешь статью про Аюханова? Сможешь?». На что я тут же ответила: «Да, конечно смогу!». И почти сразу после этого в голове возник вопрос: «Почему же я?». Ведь наше совместное творчество длилось недолго. В сравнении с его такой большой и гигантской жизнью, наполненной всевозможными встречами с огромным количеством людей разных профессий, большим количеством учеников, несколько ярких коротких моментов в моей жизни общения с ним, занимают маленькую нишу. Но для меня они стали очень значимыми и важными.

Сумасшедшая жизнь балерины-мамы заставило меня запомнить данное Дмитрию обещание, но... сегодня приснился сон, в котором Булат Газизович просит меня завязать ему шарф! Почему?! Зачем?! Возможно – это такое послание мне от него?! Булат Газизович с нами рядом, везде! Даже в Будапеште!

Сказать, что мы его боялись, это значит ничего не сказать. Мы начинали трястись, даже находясь на расстоянии километра от него, но каждая наша встреча – это невероятная любовь и восторг. Каждый раз – необъяснимое волнение с его появлением. Помню уроки под его руководством и которые он сам аккомпанировал, сидя за роялем! Маэстро успевал сказать всем замечание или пожуричь за не музыкальность, и при этом его глаза успевали ловить клавиши инструмента и порой не раз мне было очень удивительно, откуда он видит, что я закрыла ногу не вперед, а назад. На всех уроках и репетициях я ощущала в себе трепетное волнение и безудержное желание обязательно оправдать все его ожидания.

Во многом изменилось наше общение, приобрело иные оттенки и краски, после того, когда я увидела, с какой любовью каждому он делает подарки, какие он подбирает слова для поздравления, обращая внимание на индивидуальность каждого из нас. А как он готовил плов, для праздничных обедов, во время которых за праздничным дастарханом собиралось большое количество гостей. Незабываемые моменты. Меньше, чем за год, после прихода на работу в его коллектив, для нас он стал Отцом, решающим, отчасти, наши проблемы, защищающий нас и идущий к нам на встречу, чтоб мы могли и учиться дополнительно в институте, и заработать дополнительный заработок. Ведь то время, когда я с ним работала, было непростым: сложным в социальном отношении и в бытовых вопросах.

Одним из лучших и самых ярких моментов в моей жизни, стала возможность, с подачи Булата Газизовича, участвовать на московском международном конкурсе. Он верил в меня, хотя я тогда, точно в себя не

верила. Но с Булатом Газизовичем все меняется. Когда ты с ним рядом, чувствуется его энергия и уверенность, которые наполняют тебя. Его масштабность будто обволакивает тебя, и ты растворяешься в этой его не подвластности, становишься его частью. Он тебя кормит, ухаживает, переживает за тебя. Страшно было его подвести, не оправдать его доверия. Тогда я не понимала, чем это закончится, но точно знала, что-то изменится в моей жизни. Он дал мне билет в будущее, показал мне направление и ориентиры, которые изменили полностью мою жизнь. За что я ему бесконечно благодарна. Благодарна за любовь и веру, за огромный талант и огромное уважение к Искусству. Булат Газизович Аюханов – это Человечище! Он останется в наших сердцах и для каждого из нас, воспоминания о нём, будут глубоко личными и всегда будут занимать в наших сердцах своё особое место!

Тлесбаева Галия Абирбековна
*заслуженная артистка Казахстана,
преподаватель Алматинского
хореографического училища
им. Александра Селезнёва
(Алматы, Казахстан)*

БУЛАТ ГАЗИЗОВИЧ АЮХАНОВ – КАКИМ ЕГО НЕ ЗНАЛИ

Судьба меня свела с Булатом Газизовичем в 1984 году, когда я училась на 3 курсе Алма-атинского хореографического училища у педагога Горской Галины Борисовны. Булат Газизович приходил к нам на занятия, курировал, давал уроки. После выпуска, он пригласил многих ребят, в том числе и меня, к себе на работу в труппу «Молодой балет Алма-Аты».

Булат Газизович был строгий, заботливый руководитель, прекрасный педагог, балетмейстер, психолог, умел хорошо мотивировать, всегда шел



навстречу, разрешал учиться и работать, и все любя называли его «Шефом».

Коллектив у нас был очень сплоченный, в котором присутствовало железная дисциплина и здоровая конкуренция. Больше всего нам нравилось, что можно было приготовить концертный номер или па-де-де, показать Булату Газизовичу и, после получения его одобрения, выйти и исполнить их на сцене. Шеф вел класс и, что нас поразило с первых же дней, он играл в это время на рояле и успевал при этом наблюдать за всеми и делать замечания. Уроки проходили в быстром темпе, очень сложные по координации и технике. На середине и прыжках я вставала возле рояля как самая хитрая, а многие подальше, думали их не видно. И так как ног моих не было видно и первое

время я занималась по принципу «главное не останавливаться» он меня подхваливал.

Булат Аюханов был и отличным артистом балета, обладал феноменальной техникой, харизмой, хотя он это отрицал. Бывало, оденет пуанты и вертится по диагонали или по кругу. Ох, как мне повезло в работе с Булатом Газизовичем! Он поставил на меня балет «Журавли над Фудзиямой». В спектакле «Кармен-сюита», он станцевал со мной партию Смерти, и так вошел в роль, что мне по-настоящему было страшно.

Гастроли нашего коллектива — это отдельная тема. Мы побывали во многих странах. Гастролировали месяцами. Первые мои гастроли были в городах на Черном море: Ялта, Ливадия, Симферополь. В этой поездке с нами выступали солисты Большого театра СССР Нина Тимофеева и Николай Дорохов. Когда продавали билеты, Булат Газизович в шутку говорил: «Выступает такая крутая труппа, что в антракте танцуют солисты Большого театра». Порой, перед концертами гримировались и не знали программу, а список подавался в последний момент. Зато все и всегда были ко всему физически и морально готовы.

На гастролях Б. Аюханов открылся нам совершенно с другой, неожиданной стороны. Он возил с собой посуду и продукты, готовил очень вкусно и всех угощал. Очень заботился о всех, больных лечил, приобщал всех к прекрасному, водил по музеям, театрам, выставкам. Обращал внимание на внешний вид, женской половине говорил, чтобы красились, не ленились, а то вид, будто все болеют, поэтому утром все бежали в зал, чтобы успеть накраситься.

Однажды, на гастролях в Гурьеве произошёл такой случай. Шеф позвал в обед на репетицию меня и моего партнера Аскара Ниязбекова и решил выучить с нами па-де-де из балета «Дон Кихот» на вечер, сказав, что будет только адажио, но за кулисами во время выступления изменил свое решение и мы танцевали целиком па-де-де. Выступали на разных площадках, даже где не видели балет вообще, и в зной, и в холод, ждали пока подуют коров, посмотрят бразильский сериал. Шеф всегда подавал пример: первый шел на сцену, если холодно первый раздевался, следил за здоровьем каждого





артиста, если кто заболел, то отправлял отлежаться три дня.

Сегодня мало кто знает, что Булат Газизович был еще и великолепным поэтом, писал стихи, поздравлял всех с праздниками, дарил открытки, которые я до сих пор с нежностью и благодарностью храню.

С легкой руки Булата Газизовича, я пришла и в хореографическое училище им. Александра Селезнева в качестве педагога, когда он попросил меня заменить другого педагога, и, вот уже 10 лет, как я «заменяю».

Поработав с Булатом Газизовичем, я приобрела огромный багаж знаний, который, позже, мне пригодился при работе в других театрах. Он развил в нас умение концентрироваться, быстро координировать и учить спектакли, и теперь я передаю эти знания своим ученикам.

Хочу от лица нескольких поколений артистов, когда-либо работавших с Булатом Газизовичем, поблагодарить нашего любимого Шефа, нашего учителя и наставника за все знания, умения, которыми он поделился с нами. Низкий поклониться ему. Он будет жить в наших сердцах, в наших душах, в наших делах, и в наших учениках.

Тургинбаева Айтолкын Несипбековна
кавалер Ордена «Курмет»,
декан факультета хореографии,
Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)
aitolkynturginbayeva@gmail.com

МОЙ УЧИТЕЛЬ, НАСТАВНИК, ДРУГ

Б. Аюханов внес огромный вклад в развитие отечественной культуры, хореографического искусства и образования. Он был живой легендой, народным артистом, награжден орденом «Барыс» и другими государственными наградами. Он первый казахстанец, который был удостоен Премии Сократа в Оксфорде в области культуры и искусства не только за свою профессиональную деятельность в качестве руководителя, балетмейстера одного из ведущих балетных театров Казахстана, но и за личный вклад в мировое искусство.

Известно, что Булат Аюханов был новатором во многом: одним из первых в истории культуры и искусства не только в Казахстане, но и в Советском Союзе, кто создал ансамбль хореографических миниатюр «Молодой балет Алма-Аты» и в дальнейшем довел его до статуса «Государственный академический театр танца Республики Казахстан»; был основателем отечественной неоклассики; являлся новатором в области сценического танца, проводя смелые эксперименты по синтезу классической хореографии с народной; использовал в своих постановках сложную симфоническую музыку, непредназначенную для балета. И это далеко не все его заслуги, которые можно перечислять и дальше.

О Б. Аюханове больше пишут в контексте его заслуг в хореографическом искусстве и образовании, рассматривают и анализируют его шедевры балетмейстерского искусства. Мне в своих воспоминаниях очень хочется поделиться о его человеческих качествах, о его качествах руководителя, каким он был разным.

Булат Газизович Аюханов был многогранной личностью не только в творчестве, но и в жизни. В театре Аюханов был всем!!! Исполнителем, педагогом, концертмейстером, руководителем, балетмейстером, художником, гримером, работником сцены, осветителем, пиар-менеджером, папой, мамой - ВСЕМ!!! Мы называем его ШЕФ, а театр был для нас семьей.

Аюханов был заботливым по-отечески. Первые мои годы работы совпали с перестроечным периодом, когда не выдавали заработную плату месяцами, нечего было есть и он приезжал к нам в общежитие с провизией: мешок картошки, по не многу риса, гречки, макарон, подсолнечного масла и консервов. Учил, что из всего этого можно вкусно и экономно приготовить. Когда не на что было ездить на работу, он отправлял своего водителя за нами, а сам добирался до работы пешком.

О гостеприимности Аюханова знают все. Он любил собирать коллектив, друзей за большим столом. Стало доброй традицией, когда Шеф готовил свой фирменный плов и приглашал всех к богатому столу. За столом царила приятная атмосфера с шутками, весельем. Обязательны на праздниках были посвящения в виде четверостиший индивидуально каждому. Мне кажется, не все знают, что начинал свою писательскую деятельность Аюханов (так он нам рассказывал) на конкурсе под псевдонимом и получил награду. После чего он и увлекся этим мастерством, на что, к сожалению, в последующем у него оставалось мало времени. Горжусь, что для обложки одной из его книг, он предпочел нашу совместную фотографию.

Щедрость Аюханова не имела границ, все зависело от ситуации, его настроения, отношения к человеку. Он мог за милой беседой подарить собеседнику кольцо со своего пальца, артисту за понравившееся выступление – браслет с руки, в ненастную погоду снять пиджак с плеча. И никогда потом не вспоминал, и не рассказывал об этом. Когда не хватало денег на приобретение тканей, аксессуаров, пошив костюмов для нового балета, он привозил из дома все, что могло спасти ситуацию. Например, мужской состав балета «Кыз-Жибек» были одеты в богатейшие чапаны, подаренные Шефу Акимами разных областей после наших выступлений. Или же герои балета «Эдит Пиаф-душа Франции» также были одеты в модные пиджаки, плащи, шляпы из гардероба Булата Аюханова. И это касалось практически всех балетов.

Булат Газизович был очень отзывчивым. Был случай, когда мы летели в самолете, в котором один из пассажиров был лишён слуха и способности речи, и Шеф, пообщавшись с ним на языке жестов, смог донести до стюардессы его просьбу. Мы были на гастролях в городе Тараз, после произошедшего теракта, по-моему, в 2011 году, где в результате стрельбы и взрыва погибли люди. Возвращаясь после концерта на автобусе в гостиницу, Шеф попросил остановиться у места произошедшей трагедии. Вышел, положил все цветы с концерта на землю, постоял склонив голову, и дальше мы молча продолжили свой путь.

Шеф был доверчивым человеком и поэтому сам доверял легко другим. Открыв школу-студию при театре, он полностью нам доверился. Никогда не спрашивал отчета о проделанной работе, т.к. видел наши результаты. С удовольствием включал выступления студийных детей в программу концерта театра, будучи уверенным в нашем профессиональном уровне. Я была очень удивлена, когда Шеф предложил мне поехать в качестве его ассистента в город Ташкент, для постановки редакции его балетов, концертных номеров, ведь у меня в этом направлении совсем не было опыта работы. Думаю, такое доверие и подстегивает нас, чтобы не подвести, не разочаровать его.

Он всех любил без исключения, всем уделял свое внимание, делился хорошим настроением и драгоценным временем. Выезжая на гастроли за рубеж добивался, чтобы поехали все сотрудники театра, не только артисты, костюмеры, но и бухгалтер, водитель, дворник. Для каждого из них была своя зона ответственности. Когда мы задавали вопрос «Почему? Ведь этого так сложно добиться». Он отвечал: «Мы одна семья! Ну, когда они еще это

увидят...». Вывозил как артистов театра, так и обучающихся школы-студии для участия в международном фестивале в Турции.

Он был борцом!!! Ради решения наших проблем Булат Газизович готов был стучаться в двери к различным чиновникам, не считая своего времени, не жалея своего статуса. Так, на протяжении многих лет он добивался отсрочки от армии для наших артистов балета. Многим артистам-мамам, дал возможность вернуться на сцену, добившись мест в детских садах. Большое количество своих артистов обеспечил жильем, что тоже было большой проблемой. Стоял перед служителями закона, оправдывая попавших в беду артистов, перечисляя их достижения и беря на себя ответственность за них. Глядя на Шефа в такие минуты, ты понимаешь, через что приходится пройти ему, сразу задумываешься, а есть ли еще такие руководители? До последнего дня боролся, писал, выступал, объясняя о необходимости возврата пенсии для артистов балета.

Для меня ценно его отцовское отношение к каждому из нас. Аюханов занимался нашим образованием, развитием, расширял кругозор. На гастролях мы не ограничивались только выступлением, обязательны были посещения всем коллективом музеев, театров, местных достопримечательностей.

Шеф научил нас быть дисциплинированными, ответственными и честными, никогда не сдаваться, идти до конца, достигать цели и быть профессионалами!!! Хочется надеяться, что артисты, обучающиеся, приходя в театр, школы, будут обретать в нас, в его учениках, нового, заботливого, неравнодушного, всегда готового помочь в трудную минуту и поддержать в нужное время учителя, наставника, друга, каким был для нас Шеф. Нужно понимать, что для каждого человека эта встреча может помочь стать достойной личностью, обрести уверенность, сделать правильный выбор. Я знаю, образ Шефа-Учителя останется в сердцах каждого из нас и будет сопровождать всю жизнь.

СЕКЦИЯ 2. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

Асылбекқызы Жансая
Магистрант 2 курса
кафедры «Педагогика хореографии»
Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова
jansaya.tsagaan@mail.ru

Аухадиев Ильзат Ришатович
магистр искусств, старший преподаватель,
заведующий кафедрой «Педагогика хореографии»
Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)
ilzataukhadiyev@gmail.com

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ В ЗАПАДНЫХ СТРАНАХ

Аңдатпа. Мақалада қазіргі уақытта хореографиялық өнердің алдыңғы қатарында тұрған үш хореографтың жұмысын талдау арқылы заманауи (Батыс) биді зерттеу қарастырылған.

Бұл зерттеу үшін үш хореограф таңдалды: Остин Пек (АҚШ), Сикли Ларби Черкауи (Бельгия) және Зак Моррис (АҚШ). Бұл хореографтардың таңдалуы олардың заманауи хореография сахнасындағы маңызды беделіне байланысты. Талдау үшін әр хореографтың бір маңызды жұмысы таңдалды.

Талдау нәтижесі көрсеткендей, орындаушылық өнер индустриясындағы технологиялық прогрестің дамуы жағдайында үш хореограф өздерінің хореографиясына би және басқа құралдарды біріктіре отырып, конвергенцияға басқаша қарайды. Пек балет пен қарапайымдылық арасындағы конвергентті, Черкауи би мен басқа мәдениеттер арасындағы конвергентті, ал Моррис би мен алаң арасындағы конвергентті.

Кілтiк сөздер: хореография, конвергенция, креатив, перформанс, contemporary.

Аннотация. В статье рассмотрены изучение современного (западного) танца через анализ работ трех хореографов, находящихся в настоящее время на передовой хореографического искусства.

Для данного исследования были выбраны три хореографа: Устин Пек (США), Сикли Ларби Черкауи (Бельгия) и Зак Моррис (США). Выбор этих хореографов обусловлен их значительным авторитетом на современной

танцевальной сцене. Для анализа были отобраны по одной заметной работе каждого хореографа для видеонализа.

Результат анализа показывает, что в условиях развития технологического прогресса в индустрии исполнительских искусств три хореографа по-разному подходят к конвергенции, интегрируя в свою хореографию танцевальные и другие средства. Пек конвергирует между балетом и обыденным, Черкауи конвергирует между танцем и другими культурами, а Моррис конвергирует между танцем и площадкой.

Ключевые слова: хореография, конвергенция, креативность, перформанс, contemporary.

Abstract. This article examines the study of contemporary (Western) dance through analyzing the work of three choreographers currently at the forefront of choreographic art.

Three choreographers were selected for this study: Ustin Peck (USA), Sikli Larbi Cherkaoui (Belgium) and Zack Morris (USA). These choreographers were chosen because of their considerable authority in the contemporary dance scene. One notable work by each choreographer was selected for video analysis.

The result of the analysis shows that in the conditions of technological progress in the performing arts industry, three choreographers approach convergence differently, integrating dance and other means into their choreography. Peck converges between ballet and the ordinary, Cherkaoui converges between dance and other cultures, and Morris converges between dance and the venue.

Keywords: choreography, convergence, creativity, performance, contemporary.

Исполнительское искусство, в частности, в силу временного характера своего существования в этой сфере, считается чувствительным к различным реалиям. Исключение составляет, конечно, репертуар с традиционными текстами. Ранняя концепция искусства состояла в том, что искусством считались только те дисциплины, которые требовали мастерства и соблюдения правил. С тех пор концепция искусства эволюционировала в такую, в которой духовное является основой концепции искусства, с последовательными дискуссиями о первичности отношений между духовными и физическими продуктами. Кроме того, этот дух привел к дискуссиям о том, впечатлять или шокировать зрителей различными способами, и можно видеть, что многие изменения в форме танца постоянно трансформировались и развивались под влиянием этих дискуссий. Начиная с модернизма, акцент делался на артистизме и оригинальности в том смысле, что искусство должно шокировать, а не впечатлять, но мы достигли того времени, когда шок уже не может ощущаться как шок.

Поэтому неоспоримым является тот факт, что в эту эпоху существуют классика и модерн. Поэтому целью статьи является анализ творчества балетмейстеров и обсуждение тенденций на основе выбора групп, продолжающих создавать традиции открывающих формы исполнения для

следующей поколения. На примере трех следующих работ показана кто реализует конвергентные тенденции, необходимые для этой эпохи.

Термин «конвергенция в искусстве» используется для обозначения конвергенции науки, цифрового контента с искусством или конвергенции жанров внутри искусства.

Джастин Пек – «В лице королей».

Пек родился в сентябре 1987 г. в Вашингтоне, округ Колумбия. Он начал выступать в 2006 г., а с 2014 г. является солистом и хореографом-резидентом Нью-Йорк Сити Балета. Он также снял свой первый фильм в каменном замке XIX века в Йонкерсе. Балет «В лице королей» был создан танцовщиками Балета Сан-Франциско на сцене Военно-мемориального оперного театра 12 апреля 2016 года. Изначально произведение создавалось как театральная пьеса, но исследовательница проанализировала его реконфигурацию в виде видеоданса.

Видеоданс стал новым направлением в постмодернистском творчестве и начал утверждаться как жанр танца. Это один из новых видов видеоарта, который фиксирует танцевальные перформансы на пленку, оставляя зрителям возможность использовать собственное воображение, поскольку четкого повествования нет. Движение танцоров в ракурсе камеры фиксируется по-разному, в зависимости от поворота и угла наклона камеры, и зритель может проследить замысел хореографа через взгляд камеры. Таким образом, крупный план камеры позволяет более эффективно передать мысль и преодолеть ограничения времени и пространства, присущие танцу как исполнительскому искусству. Как правило, современный танец снимается на видео, а балет снимается для документирования исполнения на сцене, но не часто реконструируется для видеотанца.

В балете «В лице королей» артисты одеты в купальники и белые кроссовки и танцуют в замке, в стороне от проскениума балетной сцены. Балет обычно исполняется в пачках с туфлями на ногах и в театре, предназначенном для танцев. Современный танец, напротив, с эпохи постмодерна провозгласил театральность, и танцы могут исполняться на парковках, пустырях, крышах домов и т.д. [1, с. 32] Таким образом, театральность в современном танце уже не является чем-то непривычным. Однако с балетом дело обстоит иначе. Балет, исполняемый вне сцены в кроссовках, кажется странным. Изменение формы классических пуантов может показаться необычным, но Пек берет необычное и превращает его в новый тренд. [2, с. 24] Важно, что ему удастся сохранить характер и форму пуантов, но и придать им новый вид.

Почему он поставил классический балет в постмодернистской форме? Чтобы проанализировать это, мы рассмотрим три аспекта. Деконструкция композиции и формы, деконструкция пространства и символический смысл произведения в нем. Согласно словарному определению, современный балет - это «балет, который отрывается от традиционной формы балета и стремится к индивидуальному выражению в новом смысле». Он имеет ярко выраженные живописные и визуальные тенденции и связан с современной музыкой. В настоящее время многие балетные труппы в Казахстане и за рубежом

исполняют современный балет. Артисты часто надевают пуанты, но могут танцевать и босиком или в балетных туфлях. В этом случае их костюмы часто облегчающие, без пачек. Они также не придерживаются классической музыки.

В балете «В лике королей» движения исполнителей происходят под живую, задорную музыку, а не под классическую. В традиционном балете также демонтируются роли артистов, исчезает различие между ведущими и вспомогательными партиями, все артисты танцуют в одной позиции. Это характерная черта постмодернистского танца. Деконструкция последовательности танцоров, в результате которой они выглядят одинаково во всех направлениях, создает более свободную атмосферу. В прошлом было много работ, направленных на модернизацию балета, но они подвергались критике за то, что не соответствуют традиционному балету. Однако эта работа создает более прогрессивный смысл, выражая балет в новой балетной форме. Постмодернистские художественные особенности, заключающиеся в смешении повседневной жизни и формы спектакля, вызывают новый шок. Эта работа, преодолевая ограничения формального балетного выражения и расширяя новизну и разнообразие, стремится и выводит балет на сцену без проскеня. Это обеспечивает более тесную связь между артистом, сценой и зрителями. Это можно рассматривать как новую форму исполнения, сохраняющую независимость и индивидуальность при сохранении первоначальных характеристик балета.

Сикли Ларби Черкауи — «Stura», «Dunas».

Несмотря на свой юный возраст, Сиди Рави Чекави уже прославился на весь мир в жанре современной хореографии. Он танцевал в бельгийской танцевальной компании «C de La b», которая является меккой современного танца. Его творчество обусловлено визуальным дизайном и подпитывается энергией, возникающей от слияния с другими культурами (физическими жанрами). Поэтому можно сказать, что наиболее характерным аспектом его творчества является единство жанров. «Миф» - уникальное произведение, в котором смешались арабский стиль и фламенко с языком ди-янь-хань. А в «Стуре» для демонстрации шаолиньских боевых искусств без их переосмысления на сцену были выведены монахи из Китая, которых сопровождали танцовщицы на сцене. В «Дунасе» звучала музыка и танцы фламенко, а в «Игре» использовались индийские движения кучипуди.

Как показано выше, в хореографических произведениях Чекави сочетается величие традиционных жанров разных стран мира. В работах движения принимают чистые движения жанра, не изменяя их, а чистые традиционные движения исполняются в сочетании с различными элементами современного танца. Такие хореографы, как Чекави, сочетающие в своих постановках различные дисциплины, получили широкую известность в последнее время. В исследовании, проведенном с целью выявления проявлений и художественных характеристик культурного плюрализма, Гуанна отмечает, что многообразие культурного великолепия страны используется как выразительное средство для создания произведений [2, с. 17]. Так, в последнее время одной из особенностей танцевального творчества

стало воплощение величия путем смешения различных культур в одном произведении.

Из всех его работ «Stura» и «Dunas» являются произведениями, демонстрирующими его хореографические особенности.

«Stura» (2013) — это гармоничное сочетание танца, боевых искусств и живой музыки. Это произведение, пробуждающее пять чувств тела и одновременно стимулирующее разум, а его отличительной особенностью является новая интерпретация шаолиньских боевых искусств через призму танца. Черкауи посетил храм Шаолинь в 2007 г., вдохновился мастерством боевых искусств и духом шаолиньских монахов и вместе с ними создал эту работу. Самое поразительное в этой работе то, что в ней участвуют 17 шаолиньских монахов. Эти 17 монахов излучают мощную энергию, выполняя тонкую ручную работу и быстрые движения ног, характерные для шаолиньских боевых искусств. Для участия в спектакле Черкауи в течение трех месяцев тренировался в боевых искусствах. Иными словами, его движения были отработаны в боевых искусствах и имеют готовую форму для создания позы монаха с поклоном, и в фильме он исполняет боевые искусства как настоящий монах. Мы видим, что это иное измерение работы, чем в других хореографиях, где для магнетизма используются специфические жесты.

Монахи смотрят со сцены, затем вращают руками, совершая быстрые, громкие круги, одновременно топя ногами по полу, чтобы собраться в центре, и хотя их движения военные, их дыхание синхронно, как будто они двигаются как единое целое. А на ящиках, поставленных в ряд в центре сцены, один монах выполняет боевые приемы с мечом. В это же время Черкауи находится в нижней части сцены, а два молодых монахов сидят на обоих концах деревянных ящиков, изображая пальцами движения меча. Также в глубине сцены вертикально установлены семнадцать деревянных ящиков, стоящих в ряд. На ящиках монахи занимаются борьбой на мечах, а Черкауи опирается на ящики в повседневной позе. Эти статичные позы и динамичные движения взаимодействуют друг с другом. Акробатические прыжки монахов между деревянными ящиками и вертикальной сценой передают не только энергию действия, которая проявляется в том, что Монг наносит один удар за каждое движение, но и дух, позволяющий физическому движению быть выражением всего сущего. Эта энергия, возможно, выходит за рамки духовной составляющей монахов.

Энтони Гэмли, создавший сценографию, заказал 21 прямоугольный деревянный ящик, каждый из которых был рассчитан на одного человека. Объекты использовались как гибкая конструкция, образуя разнообразные структуры и формы. Большие ящики выходят за пределы объектов и служат декорациями, позволяя распознать танцоров и монахов как отдельные существа. Стоя вертикально в центре сцены, деревянный ящик разрушается, а монахи, двигая верхними конечностями, трансформируют сценическое пространство, быстрыми движениями входя и выходя, поднимаясь и опускаясь, входя и выходя из дзи-юдзэ. Пропорции ложи в три раза превышают ее длину, ширину и глубину, как утверждает в своем интервью Ди

Голмай, доведший каноническую форму до совершенства без единой ошибки. Это исследование цзи-юй и изоляции, и он говорит, что «пока стрела находится в одном месте, ум может быть в другом» и «тело связано, но воображение может быть где угодно» [3]. Другими словами, именно изоляция внутри ящика позволяет свободно видеть пространство за пределами цзи-юй.

Эта работа является продуктом взаимодействия культур и обществ Востока и Запада, и можно сказать, что она привела к культурной гармонии. Кроме того, она создала новую тенденцию, выполняя на сцене реальное движение, а не просто имитируя или трансформируя его. Благодаря этой работе мы видим, что в современной хореографии в одном произведении представлены культуры всего мира. Самое главное - это создание культурного единства через великолепие тела. Это можно рассматривать как реконструкцию культурных движений каждой страны через этапы смешения, сочетания и гармонизации с культурами мира с использованием различных материалов в танце.

Следующее произведение — «Dunas» (2009) с испанской танцовщицей фламенко и хореографом Марией Пагес. Вдохновением для спектакля послужили дюны в пустыне и их превращения. Наиболее яркой особенностью являются декорации - большая прозрачная ткань. Ткань подсвечивается оранжевым светом, создавая желтое свечение дюн. Этот свет символизирует желание и рождение свободы, а свобода в пустыне означает опасность: ты волен выбирать направление движения в пустыне, но это также означает возможность заблудиться. Они делили сцену и создавали общее пространство, распределяя его с помощью ткани, а в другой сцене они катали и заворачивали друг друга в ткань, создавая странное очарование единством своих тел. На бежевую ткань, которой хватало на всю сцену, отбрасывались тени, и два танцовщика переходили из сточных вод в воду, плавно и интимно соединяясь и объединяясь, словно танцуя на пустыне. В центре двое танцоров также были неразрывно связаны тканью. Обе танцовщицы поворачивались, обхватывали друг друга руками на неподвижном монте и скрещивали одну руку над другой, создавая единство тела и стрелы.

Вместе Черкауи и Мария движутся по диагональной линии от сточных вод к воде. Чекави проводит коленями по полу, демонстрируя плавную грацию уличного танца, а Мария принимает чувственную позу с выверенными движениями фламенко. Танцоры придерживаются своих собственных стилей, но в то же время не трансформируют друг друга, и оба стиля объединяются в ослепительном дуэте. В этих сценах разные качества грациозности встречаются и взаимодействуют друг с другом. Фламенко и характерная для фламенко бодрая музыка сопровождаются танцами других жанров, создавая фантастическую сцену. Это слияние фламенко и современного танца, создающее гармонию между культурно различными жанрами с современным уклоном.

Другие главные героини сцены - музыканты - были разделены на две группы, верхнюю и нижнюю, и играли на сцене. Музыканты играют синхронно с танцорами, а танцоры изображают друг друга через насыщенную

музыку фламенко. В Испании, на родине фламенко, музыка и игра на гитаре занимают более центральное место в фламенко, чем танец, поэтому музыка занимает столь важное место в этом произведении. Работа с оригинальными песнями фламенко, испанскими, марокканскими и польскими музыкантами Шимоном Бжоской и Рубеном Лебанегосом стала основой для создания танца двумя хореографами. Объединяя артистов и жанры разных стран, работа приобретает глобальный характер, но не в своей тематике, а в различных элементах на сцене.

В этом случае на сцену выходят не темы, а элементы. Работа представляет собой мультидисциплинарное искусство, объединяющее три элемента: танец, пение и игру на гитаре, которые выражают свою общую энергию через движения. Кроме того, в работе используется песок для формирования образов, в которых отражаются символы и истины, а тени, появляющиеся в каждой сцене, взаимодействуют с танцорами. Таким образом, все элементы, используемые в произведении, составлены и исполнены в гармонии друг с другом, и самое характерное, что гармония различных жанров достигается благодаря сотрудничеству через движение тела и пружины. Можно сказать, что на одной сцене сосуществуют культуры мира. Единство культур (телесных жанров), выявленное в данной работе, позволяет компоновать и расширять различные движения.

В результате изучения работы Черкауи, в которой танцы разных культур сочетаются с современным танцем, мы видим, что в настоящее время предпринимаются попытки создания новых форм современного танца, уважающих общество каждой страны и пытающихся гармонично вписаться в ее культуру. Данная статья послужит основой для многих хореографов и исследователей танца, которые в настоящее время пытаются создать новые произведения, чтобы представить течение современного танца в нынешнюю эпоху и представить меняющиеся функции различных форм современного танца в будущем.

Жак Моррис - *Then She Fell*. Third Rail Projects под руководством художественных руководителей Жака Морриса, Тома Пирсона и Дженниен Ви Летт - танцевальная компания, базирующаяся в США. Их работа (*Then She Fell*) представляет собой танцевальный перформанс, созданный на конкретном месте. Фирменная работа хореографа, была поставлена в заброшенной больничной палате в Бруклине 6 октября 2012 года. Как иммерсивная театральная работа, спектакль был создан для аудитории из 15 человек в синагоге. По их словам, они хотели создать мир, в котором зрители могли бы исследовать цель спектакля.

«Мы построили спектакль таким образом, чтобы просмотр был почти одиночным, чтобы вы могли исследовать новый мир, как Алиса в стране чудес...Мы создали спектакль таким образом, чтобы зрители были активными, а не просто пассивными зрителями. В начале спектакля каждому зрителю выдается брелок, с помощью которого он может открыть ту или иную комнату или ящик в палате. Это позволяет ближе познакомиться с отношениями между Алисой и автором. В сотрудничестве с людьми, изготавливающими

трезвенники и гетры, по палате также разбросаны зелья, которые посетители могут выпить, чтобы стать похожими на Алису. Таким образом, история фильма - это история, которую создаешь ты сам» [4].

Сценарий работы основан на частной жизни писателя Льюиса Кэрролла, а сцены составлены из окружения серии инсталляций, созданных Моррисом в прошлом, и используются как конфигурации сцен для создания иммерсивного театрального произведения и исследования участия зрителей. Работа стремится интегрироваться в специфическую среду заброшенной больницы в Бруклине, и в дальнейшем исследует движение и язык этого пространства. Артисты сопровождают зрителей по всей территории больницы движениями, соответствующими обстановке, а зрители самостоятельно следят за их миром и становятся его частью.

В частности, с момента открытия дверей больницы зрителям предлагается пройти за Алисой по лабиринту и стать частью произведения. Зритель полностью окружен и погружен в среду, наблюдая за тем, как исполнитель создает перформанс, используя конструкции внутри здания. Танцовщица подвешена к конструкции над подоконником и даже может опускать окно с помощью ног. Даже без движений танцовщицы путь, который она проходит через больницу (конкретное место), приглашает зрителей к исследованию и размышлению. Декорации, картины и старые фотографии, разбросанные по разным комнатам, придают произведению особый характер, а танцовщики выполняют движения, соответствующие доскам в каждой комнате. Они двигаются на диванах, перемещают шахматные фигуры, примеряют жемчужные ожерелья, смотрятся в зеркала, создают костюмы и атмосферу, соответствующую эпохе, в которой находится помещение. В саду под открытым небом два танцовщика с помощью стола отвечают или реагируют друг на друга, а в фонтане танцовщица раскачивается взад-вперед под падающей водой, разбрызгивая ее. После этих перформансов зрители отвечают, а иногда и делают выбор, со-творяя с ними.

Бен Брэнтли из *New York Times* назвал «Then She Fell» одним из "десяти лучших спектаклей 2012 года", написав: "Спектакль привел меня на край сна, в место, где обычные суждения и категоризация невозможны, и я обнаружил, что постоянно разделяюсь и размываюсь" (1 декабря 2012 г.). А журнал *Vogue* назвал его лучшим театральным событием 2013 года. {Сиобан Берк из *The New York Times* назвала спектакль "тяжелым, психоделическим и очень интимным" (9 августа 2013 г.), а Лиззи Саймон из *The Wall Street Journal* сказала «Then She Fell» предлагает более тонко проработанный опыт... Каждый зритель покидает театр с чувством удовлетворения от того, что открыл для себя эту историю и ощутил себя ее соавтором, даже если речь идет о постановке и контрастах в повествовании...» [4].

Спектакль был удостоен премии «Бесси» в области танца и перформанса в Нью-Йорке, а художественные руководители *Third Rail Projects* в 2016 были названы журналом *Brooklyn Magazine* одним из 100 самых влиятельных людей в бруклинской культуре. Можно сказать, что *Third Rail Projects* - это историческая и творческая воля, представляющая не только современные, но

и вновь представленные контекстуальные работы, а также заядлых танцоров и зрителей, жаждущих уникальных впечатлений.

Творческий процесс - это воля и концепция, которая пересекает новые места, организации и культурные среды. Это стремление проявляется в контексте программ, способствующих художественному обмену и совместному использованию в конкретных сообществах.

Другими словами, эти «творческие процессы и результаты» проектов группы означают нечто большее, чем просто признание их произведениями искусства. В традиционных спектаклях создатели в основном недоброжелательны, а зрители отчуждены. Однако в этом перформансе зрители являются частью перформанса, участвуют в нем и импровизируют. Как зритель, вы становитесь живым объектом, реагирующим, исследующим и думающим. Это стимулирует не только эмоции, но и разум, удовлетворяет интеллект, и это не ограничивается определенным классом людей, а доступно каждому. Кроме того, как произведение, созданное на конкретной территории, оно соприкасается со спецификой района Бруклина и может способствовать развитию региона через искусство. Местное и социальное участие в искусстве открывает возможность интерпретировать и исследовать искусство с социальной и культурной точки зрения через этот перформанс. Ценность социальной интерпретации через искусство возрастает, поэтому можно заинтересоваться этой работой.

Для обсуждения танцевальных тенденций в данной статье анализируются работы трех групп, которые пытаются достичь разного уровня конвергенции, сохраняя при этом сущность медиума в современной художественной и культурной среде, требующей сближения с технологиями.

Во-первых, американский хореограф Пек, сохраняя сущность балета, выражает тему, выходя из категории искусственно созданных площадок для выступлений и побуждая к сосуществованию в публичной и повседневной жизни. Можно сказать, что это было задумано хореографом и является примером его эстетического видения, а с другой стороны, воплощает универсальные принципы движения. Это открыло путь к созданию новой формы балета, способной уйти от представления о том, что модернизация существующего балета уступает традиционному балету.

Бельгийский хореограф Чеки-Ви - это творец, обладающий способностью к бесконечному движению, которое пронизано его собственной внутренностью. Это играет фундаментальную роль в облегчении творческой работы через слияние с другими культурами и телами. Поэтому его пытаются рассматривать как новую форму художественного выражения, которая создается путем объединения различных культур через движение тела. Наконец, американский хореограф Моррис, который не является специалистом в области танца, но является специалистом в области режиссуры, возглавляет новый жанр спектакля, представляя сложную форму иммерсивного театра, включающего движение. Это вывело зрителей за рамки плоской восприимчивости традиционных представлений и включило в них социальную функцию, позволяющую интерпретировать и исследовать

произведение как самостоятельную сущность, отличную от создателя, участвуя в нем как часть представления. Хочется надеяться, что проведенный в данной статье анализ способствовать формированию у молодых хореографов собственных тенденций.

Литература:

1. *Бн Хи Пак*. Исполнительские характеристики постмодернистского танца в ранние годы. Дис. на соиск. степ. магистра. — Сеул, 2000.
2. *Чжон Ми*. Исследование хореографических особенностей современного балета Мориса Бижара. Дис. на соиск. степ. магистра. — Сеул, 2002.
3. Интервью *Ди Голмай* для официального сайта КНУ. 2016. [Электронный ресурс] / URL: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=p08kQVW. Дата обращения 06.10.2023.
4. Then She Fell: Caught In The Act.2012 [Электронный ресурс] / URL: <https://youtu.be/T46rzNhnGqE?si=puHF9zFIOFcxH3OK>. Дата обращения 08.10.2023.

Буксикова Ольга Борисовна
заслуженный работник культуры РФ,
доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры хореографического творчества
Белгородский государственный институт искусств и культуры
(Белгород, Россия)
o.buksik@mail.ru

Огиенко Ирина Николаевна,
магистрант кафедры хореографического творчества БГИИК,
методист ПОЧУ «Губернская Балетная Школа» (колледж) при АНО
«Русский Национальный Балет «Кострома»
Белгородский государственный институт искусств и культуры
(Белгород, Россия)
11-6-19@mail.ru

ДИСЦИПЛИНА «ПСИХОЛОГИЯ БАЛЕТА» КАК ВАЖНЫЙ КОМПОНЕНТ В ОБУЧЕНИИ ХОРЕОГРАФА

Андатпа. Мақалада хореографиялық білім берудегі «балет психологиясы» пәнінің маңызды ролі қарастырылады. Оқу процесінде шоғырлануды сақтау, хореографиялық бейнелерді трансляциялауға эмоционалды дайындық, ынтымақтастық пен коммуникация қабілетін дамыту сияқты практикалық қызметтің компоненттерінде білім алушылардың алған құзыреттіліктерін практикалық қолдану талданады. Пәнді қалыптастырудың маңызды тарихнамалық аспектілері, жекелендірілген әдістер және осы саладағы заманауи зерттеулердің негізгі бағыттары қарастырылады.

Кілттік сөздер: психология, педагогика, балет, балет әртісі, балетмейстер, психикалық күйлер, эмоционалдылық.

Аннотация. В статье рассматривается важная роль дисциплины «Психология балета» в хореографическом образовании. Анализируется практическое применение приобретаемых обучающимися компетенций в таких компонентах практической деятельности как сохранение концентрации во время учебного процесса, эмоциональная подготовка к трансляции хореографических образов, развитие способности к сотрудничеству и коммуникации. Рассматриваются важные историографические аспекты формирования дисциплины, персонифицированные методики и основные направления современных исследований в данной области.

Ключевые слова: психология, педагогика, балет, артист балета, балетмейстер, психические состояния, эмоциональность.

Abstract: The article discusses the important role of the discipline «Psychology of Ballet» in choreographic education. The practical application of the competencies acquired by students in such components of practical activity as maintaining concentration during the educational process, emotional preparation for the broadcast of choreographic images, the development of the ability to cooperate

and communicate is analyzed. The important historiographical aspects of the formation of the discipline, personalized methods and the main directions of modern research in this field are considered.

Keywords: psychology, pedagogy, ballet, ballet dancer, choreographer, mental states, emotionality.

Мир искусства балета насыщен красотой, эмоциональностью и пластичностью движений. Артисты балета погружаются в мир танца, совершенствуют свое тело и развивают свои навыки, чтобы передать свои эмоции и идеи на сцене. Однако, за этой красивой искусственной оболочкой скрываются психологические особенности исполнителей.

В истории балета много примеров, когда талантливые артисты не могли раскрыть свой потенциал из-за неточного владения эмоциями, порожденных сомнений и неуверенности в себе. Подобные проявления психики глубоко исследованы в рамках дисциплины «Психология балета» и анализируются на уроках хореографии.

Уроки хореографии требуют строгого соблюдения правил и инструкций преподавателя. Артисты балета должны быть готовы к длительным тренировкам, физическим упражнениям и повторению уже известных элементов танца. В этом случае дисциплина помогает сохранять концентрацию, уделять внимание деталям и стремиться к совершенству.

Другим важным аспектом психологии балета является эмоциональная подготовка. Танец — это язык тела, и способность передать эмоции через движения — это неотъемлемая часть искусства танца. Артисты балета и балетмейстеры должны уметь контролировать свои эмоции, чтобы правильно передать их. Они должны уметь эмоционально вжиться в образ и передать его аудитории.

Уверенность в себе — еще один важный аспект психологии балета. Танцоры должны верить в свои способности и быть уверенными в себе на сцене. Это может быть сложно, особенно для молодых артистов, которые испытывают страх перед критикой или неуверенностью в своем таланте. Но благодаря подходящей психологической подготовке и поддержке коллектива, артисты и балетмейстеры могут преодолеть эти барьеры и показать свое истинное мастерство.

Кроме того, психология балета помогает развить способность к сотрудничеству и коммуникации. Балет — это коллективное искусство, где каждый артист играет важную роль в создании общего образа. Танцоры должны быть готовы работать вместе, слушать и понимать друг друга, адаптироваться к разным стилям и методам работы. Психологическое образование помогает им научиться прислушиваться к другим, принимать критику и конструктивные замечания, а также решать конфликты в коллективе.

Как и любая профессиональная деятельность, балет предъявляет определенные требования к личности артиста, уровню развития его психических функций. Так активная двигательная деятельность артиста

балета требует полноценного развития таких психических функций, как ощущения.

Историография психологии балета представляет собой область исследования, которая изучает психологические аспекты балетного искусства на протяжении его истории. Балет является уникальным видом искусства, который требует не только физической гибкости и силы, но и высокой музыкальности, координации движений и эмоциональной выразительности. Интерес и влияние психологических факторов на процесс обучения и исполнения балета стали объектом внимания исследователей.

Первые исследования в области психологии балета появились в конце XIX – начале XX века. Теоретики и практики в области хореографического искусства стали обращать внимание на вопросы, касающиеся соотношения физического и психологического развития танцовщиков, их мотивацию, концентрацию, восприятие музыки и ритма, а также влияние индивидуальных черт характера и эмоционального состояния на их танцевальные навыки.

Так же Н.В. Соковикова в своей книге «Психология балета» пишет, что: «фактически первым психологом, обосновавшим, в психологическом аспекте телодвижения человека был Франсуа Дельсарт. Для бесконечного множества движений он разработал шкалу, аналогичную системе музыкальных тональностей. Все движения он разделил на три категории: центробежные, центростремительные и нейтральные» [4, с. 6].

Основоположник танца модерн в Америке, психолог, исследователь влияния музыкального ритма в формировании психики человека является ученик Дельсарта, Жак-Далькроз. Гимнастика Далькроза опирается на интертекстуальность между музыкальным тактом, каждой нотой, отражающиеся в пластическом движении. И поэту каждое музыкальное произведение можно прочесть пластически.

Телесно-практическая система тренажа, разработанная Далькрозом, содействовала развитию абсолютного слуха, способности к обучению музыке и пластической импровизации.

Одно из значимых направлений исследований в области психологии балета — это изучение ментальных процессов, связанных с обучением и исполнением танцевальных движений. Понимание, каким образом происходит усвоение новых движений и развитие моторной памяти, играет важную роль в разработке методов обучения и тренировки танцоров.

Исследования также позволяют понять влияние эмоций на процесс исполнения танцевальных композиций. Музыкальность, выразительность и эмоциональная передача балетных движений играют центральную роль в этом искусстве. Психологические аспекты, связанные с интерпретацией музыки и эмоциональным сопереживанием, изучаются для достижения максимальной эмоциональной глубины и искренности выступления.

Кроме того, в исследованиях психологии балета изучается влияние стресса и психологического давления на профессиональных танцоров. Это важная тема, поскольку балет — это не только физически и эмоционально интенсивное искусство, но и профессия, требующая постоянной

самодисциплины, строгого распорядка дня и подготовки к выступлениям. Понимание и манипулирование психологическим состоянием и реакцией на стресс способствуют развитию эффективных методов саморегуляции и повышения уровня выступлений.

Для всякой творческой профессии значительны чувствительность и эмоциональность. Своеобразие эмоций и чувств личностными свойствами определяется, а также устремленностью личности, ее мотивами, стремлениями, намерениями, индивидуальными психическими свойствами, например, характером и эмоционально-волевыми компонентами. Эмоции и чувства человек не только переживает, они имеют и внешнее «телесное» оформление в виде мимики, пантомимики, интонации и вегетососудистых проявлений. В литературе имеется некоторое число изучений психологических особенностей.

Соснина И.Г. говорит о том, что в учебном процессе: «при становлении артиста балета) появляется немало психологических трудностей» [5, с. 33].

1) Несоответствие ожиданий, что часто ведет к разочарованию, понижению мотивации.

Можно выделить 2 аспекта «обмана ожиданий»:

а) между типичными для детей представлениями о балете как «празднике» (почерпнутыми из просмотра телепередач) и действительной «черновой работой»;

б) между привычкой детей в двигательной деятельности руководствоваться «принципом удовольствия» и действительным запросом работать через «не могу» и «не хочу».

2) Необходимость позитивно зарекомендовать себя с первых занятий при совершенном отсутствии профессиональной подготовки.

3) Преодоление страхов, среди которых наиболее типичными являются: «боязнь педагога», «страх профессиональных экзаменов», «страх считаться неперспективным».

У тех, у кого эмоциональная выразительность высокая, чаще всего был средний нейротизм. Соковикова Н.В. анализирует особенности развития воли на занятиях классическим танцем, и говорит, о том, что главной особенностью развития воли юного танцовщика является формирование и укрепление физиологических качеств воли, формирование и развитие двигательных реакций опорно-двигательного аппарата, развитие навыков на основании динамических стереотипов [4, с. 55].

В деятельности артиста балета важны и такие виды ощущений, как слуховые, тактильные, статические, зрительные. Необходимо отметить, что развитие той или иной психической функции подразумевает их качественное состояние. Каждый здоровый человек обладает определенным набором психических функций, но степень их выраженности может существенно различаться, и тем самым создавать индивидуальные психические особенности каждой личности.

Важным в деятельности артиста балета является высокий уровень развития восприятия и внимания. При высокой активности этих функций у

некоторых людей может сформироваться творческая наблюдательность, характерной чертой которой является «способность замечать в предметах и явлениях малозаметные, но весьма существенные, типичные признаки объекта или явления».

Танец выполняет следующие функции:

— Психфизиологические, психологические и психотерапевтические.

— Во время танца исполнитель может высвободить свои внутренние переживания, чувства и эмоции. Благодаря этому танец помогает перераспределить избыточную энергию, уменьшить стресс, агрессию и тревожность. Еще положительной функцией танца является оздоровительное воздействие и способность саморегуляции организма.

— Коммуникативные. Через танец происходит познание людьми друг друга, межличностное взаимодействие. Также танец способствует формированию и развитию отношений между людьми.

— Социально-психологические.

— Социокультурные. Через танцы выражаются традиционные ценности, общественные устои и социальные мотивы.

Для любой творческой профессии важны выражения чувств и эмоций. Они определяются личностью, её мотивами, намерениями и стремлениями, характером и эмоционально-волевыми компонентами.

В современном мире балет остается не только прекрасной формой физической активности, но также может быть полезным для психического здоровья и благополучия. Вот некоторые из психологических основ балета:

— Концентрация и осознанность: Балет требует от танцоров глубокой концентрации и осознанности в каждом движении. Это помогает им вступить в состояние потока, когда время и пространство исчезают, а они полностью погружены в процесс танцевального исполнения. Этот поток может способствовать улучшению психологического благополучия и снятию стресса.

— Самовыражение и самооценка: Балет предоставляет танцорам возможность выражать себя через движение и творчество. Позитивные эмоции и удовлетворение, получаемые от самовыражения, могут помочь улучшить самооценку и доверие к себе. Балет также требует от танцоров стремления к совершенству, что помогает развивать позитивные качества, такие как дисциплинированность и настойчивость.

— Физическое и психическое здоровье: занимаясь балетом, танцоры развивают гибкость, силу, выносливость и координацию движений. Это приводит к физическому благополучию и повышению самооощущения. Балет также может помочь улучшить психическое здоровье, так как физическая активность способствует выработке эндорфинов - естественных «гормонов счастья», которые улучшают настроение и снижают уровень стресса.

— Социальное взаимодействие: Балет обычно изучается в группах, что способствует социальному взаимодействию и формированию связей. Артисты могут развивать навыки сотрудничества, коммуникации и эмпатии через совместную практику и выступления.

Таким образом, психологический аспект балета играет огромную роль в формировании выдающихся танцовщиков. Результаты исследований в этой области могут стать важным вкладом в развитии обучения и тренировки артистов, а также применения психологических методик для достижения успеха и профессионального роста в балете.

Балет является одним из самых элегантных и изящных видов искусства, совмещающим физическую силу и технику с эмоциональным выражением и глубиной. В этом направлении искусства психология играет огромную роль, помогая танцовщикам погрузиться в предназначенные роли и достичь абсолютного совершенства на сцене.

В заключении отметим, что профессия артиста балета, призванная транслировать хореографические образы, напрямую связана с наукой психологией, предметным полем исследования которой являются эмоциональные психические состояния исполнителей, перфекционизм, стрессоустойчивость и пр.. Артисты посвящают свою жизнь искусству, чтобы подарить зрителям красоту и эмоции. Однако, для достижения успеха и сохранения психического здоровья, им необходимо научиться балансировать между своими эмоциями и требованиями профессии, что позволит добиваться высоких результатов на сцене и наслаждаться процессом своего творчества.

Литература:

1. *Выготский Л. С.* Психология искусства: анализ эстетической реакции. – Москва: ЛАБИРИНТ, 2004. — 413 с.
2. *Высотская Н. Е., Сухарева А. М.* Психофизиологические особенности обучающихся хореографического училища / Психофизиология спортивных и трудовых особенностей человека. JL, 2013. — С. 68–72.
3. Психология балета: как формируется личность через хореографию: портал. Москва, 2018. – URL: <https://www.kiz.ru/content/psikhologiya/deti/kak-vovremya-raspoznat-psikhicheskie-problemy-u-rebenka-i-kak-pravilno-sebya-vesti/> Дата обращения: 10.09.2023.
4. *Соковикова Н. Б.* Психология балета. Учебное пособие для студентов хореографических отделение в учреждениях высшего образования. Новосибирск: Новосибирский издательский дом, 2012. — 330 с.
5. *Соснина И. Г.* Становление артиста балета и его психологическое сопровождение/ И.Г. Соснина// – Ананьевские чтения – Материалы научно-практической конференции СПб 2014. — С. 499–500.
6. *Чурашов А. Г.* Танцевально-двигательная терапия: практикум /сост. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2018. — 60 с.
7. *Фетисова Е. В.* Штрихи к психологическому портрету артиста балета // Психологический журнал. 1991. – Т. 12, № 3. Вильсон Г. Психология артистической деятельности. Таланты и поклонники. Москва: Когито-Центр, 2001. — С. 297–323.

Грекова Альбина Александровна
Преподаватель театрального отделения
ГБУДО г. Москвы «ДШИ им. Е.Ф. Светланова»,
магистрант 1 курса балетмейстерского факультета
Российский институт театрального искусства «ГИТИС»,
(Москва, Россия)
super.ya-takovka97@ya.ru

Научный руководитель:
Валукин Максим Евгеньевич
Заслуженный деятель искусств республики Бурятия,
кандидат искусствоведения, профессор
Российский институт театрального искусства «ГИТИС»
(Москва, Россия)

ЗАРОЖДЕНИЕ ПОНЯТИЯ «БАЛЕТ» ОТ СВАДЕБНЫХ ТАНЦЕВ XIV ВЕКА ДО НАШИХ ДНЕЙ. ЗНАЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ ИСТОРИКО-БЫТОВОГО ТАНЦА В СИСТЕМЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ УЧИЛИЩ

Андатпа. Мақалада тарихи-тұрмыстық би пәнінің маңыздылығы, оның тарихи аспектісі және балет әртістерін оқытудың қазіргі парадигмасындағы дамуы қарастырылады. балет өнерінің бастауларына ерекше назар аударылады. онда хореографиялық салада тарихи-тұрмыстық биді оқытудың тікелей қажеттілігі ашылады.

Кілттік сөздер: тарихи-тұрмыстық би, балет әртісі, балет, би формалары, музыка.

Аннотация. В статье рассматривается значимость дисциплины историко-бытового танца, его исторический аспект и развитие в современной парадигме обучения артистов балета. Особое внимание уделено истокам балетного искусства, в которых раскрывается непосредственная необходимость преподавания историко-бытового танца в хореографической сфере.

Ключевые слова: Историко-бытовой танец, артист балета, балет, танцевальные формы, музыка.

Abstract. The article examines the importance of the discipline of historical and everyday dance, its historical aspect and development in the modern paradigm of ballet dancers' training. Special attention is paid to the origins of ballet art, which reveals the immediate need for teaching historical and everyday dance in the choreographic sphere.

Keywords: Historical and everyday dance, ballet dancer, ballet, dance rhythms, music.

Европейский балет зародился в Италии в эпоху Возрождения, которая началась здесь раньше, чем в других странах. Предпосылками явились: богатейшая народная танцевальная культура, традиции античного танца и

пантомимы, унаследованные в средние века мимами, а также возросшая в эту же эпоху потребность в зрелищах и общественных развлечениях. [1, с. 226]

Историко-бытовой танец, как дисциплина необходимая в программе обучения профессиональных артистов балета, возник довольно рано. Бытовые танцы заимствовались у народа и видоизменялись в соответствии с придворным этикетом. [2, с. 139] Историко-бытовыми считаются те танцы прошлых веков, которые получили распространение далеко за пределами своей эпохи и места возникновения. Бытовые танцы, ставшие историческим, представляют собой переработку национального танцевального материала и отражают особенности определенной эпохи или среды. Характерные черты культуры проявляются в построении и стиле танца, в его музыке, одежде, манерах танцующих и т.д.

Основные положения ног в историко-бытовых танцах - первая и третья, а промежуточные вторая и четвертая. Помимо традиций и основ этикета, историко-бытовой танец возвращает в воспитанниках коммуникативную функцию, танцевальность и владение своим телом с малого возраста в простых танцевальных формах.

Историческая и культурная сторона вопроса данной дисциплины является неотъемлемой частью обучения. Знание эпохи, костюма, головных уборов, обуви, музыкального материала того или иного танца, позволяет учащимся развивать такие качества, как фантазию и воображение, необходимые для дальнейшей танцевальной практики.

Дисциплина историко-бытового танца является одним из основных компонентов подготовки артистов балета. Учебная программа позволяет развивать координацию, выразительность, освоение первоначальных навыков взаимодействия с партнером в танце, умение выполнять, заданный преподавателем, рисунок танца. Авторы программ по историко-бытовому танцу обращают наше внимание на структурирование и необходимость данной дисциплины в программе хореографического искусства. Однако все методические рекомендации сосредоточены на деталях исполнения, и больше похожи на перечень последовательности экзерсисов в сочетании с историческими справками о конкретных жанрах. А нам интересно было бы рассмотреть с точки зрения вклада отдельных деятелей в развитие дисциплины и в использовании их принципов на занятиях.

Учитель танцев Доменико де Пьяченца на рубеже XIV-XV веков сочинил трактат «Об искусстве пляски и танца». Одна из частей посвящается танцу в целов и определяет 5 элементов:

- мера (ритм, главный принцип связи немедленных и быстрых движений с музыкой)
- манера держаться (освобождение танца от устаревших и неподвижных форм)
- деление площадки (Композиция группового танца)
- память (Доменико обучает не традиционным, а им созданным танцам)
- элевация (подвижность и рассчитывается на развитие техники танца) [2, с. 30]

Мабель Долмен сообщает в исследовании о танцах, что название балет (balletto) первоначально применил Доменико к сюите контрастных танцевальных темпов, соединенных, в форме одного танца, который ввел при дворе Ферарры в начале 15 века: этот вид танца и есть отдаленный предок Балета наших дней. Составные части такого Балета - Интрада, Контрапассо, Сальтарелла, Гальярда, повторяющиеся и завершающиеся в финале и уходе. [2, с. 31]

Доменико был придворным хореографом, часто отбывал на службу в другие города - такая ситуация была типичной для того времени. Он работал при дворе двух примечательных правителей - Никколо 3 д'Эсте и его сына Лионелло 2 д'Эсте. И сын, и отец, были яркими фигурами своего времени.

Благодаря Доменико выросло целое культурное явление - «новый итальянский стиль». Танцы: балли Belrigardo (оба варианта) и Belfiore. Кроме того, списке танцев работы Доменико указан балло Lioncello. Сообщество исследователей полагает, что этот танец был посвящен маркизу Лионелло 2 д'Эсте, и таким образом является примером «именного танца».

Возвращаясь, к его фигуре, как хореографа, можно сказать о том, что осенью 1455 года Доменико поставил танцы для празднования обручения Ипполиты Сфорца и Альфонсо Арагонского. Привнес много новшеств в придворный танец, в особенности бассаданса. Создатель новых танцевальных форм, таких, как балло и баллетто. Считается, что сферой его преподавательской деятельности была мимическая драматургия и усложненный танец. Усложнение хореографии танцев - целенаправленная деятельность Доменико, направленная на то, чтобы поднять танец до уровня искусства, требующего особых художественных навыков. Он на практике формулирует принцип, согласно которому обучение танцу, его создание и исполнение требуют профессиональной подготовки.

Гульельмо Эбрео (Джованни Амброзио) - итальянский балетмейстер, учитель танцев, танцмейстер при дворах Л. Медичи и Изабеллы д'Эсте. В 1463 году Гульельмо Эбрео сочинил «Трактат об искусстве танца», украшенный изысканными цветными рисунками. В его книги подробно описывается обзор празднеств и пантомимных маскарадов того времени, что описаны даже пуговицы на костюмах танцовщиков.

Гульельмо также советовал согласовывать движения с мерой, установленной музыкой. Он ввел термин контр темпо, которому надо уметь подчиняться, дабы преуспеть в ученом танце, и выдвинул понятие арии (ариозо).

И Гульельмо, и Доминико участвовали в организации и создании свадебных торжеств Костанцо Сфорца и Камиллы д'Аргона в Пезаро (1475). Евреи Пезаро приняли участие в торжестве, с большой помпой, обойдя молодоженов, неся деревянного слона, на котором восседала царица Савская на золотом троне. Добравшись до жениха и невесты, он произнесла речь на иврите и вручила подарок от еврейской общины. После этого 120 молодых людей исполняли специальные танцы в хореографии Гульельмо.

Гульельмо много путешествовал, преподавая «социальные танцы» и организуя праздничные танцы во многих городах (Милан, Мантую, Урбино, Болонья, Неаполь, Венеция). Миниатюра в Национальной библиотеке в Париже, изображающая мужчину и двух женщин, элегантно танцующих под аккомпанемент арфы, как полагают, изображает Гульельмо и двух его учениц. В последние годы жизни его отправили ко двору в Неаполь преподавать модный миланский танец балло Ломбардо, а также ко двору Феррары. Где в 1481 году он преподавал балет будущей Изабелле д'Эсте.

Антонио Корнацано в большей степени был теоретиком, нежели практиком. Является автором одного из немногих источников, описывающий ломбардский хореографический стиль (так называемую школу Доменико) - «Libro dell arte del danzare» 1455. Это теоретический трактат об итальянских танцах 15 века, содержащий перечень используемых в них шагов и фигур, описание 8 баллетто и 3 низких танцев.

Бассданс - неторопливый «низкий» танец (как следует из названия), то есть без прыжков. Это один из популярных ренессансных танцев с середины 15 до конца 16 веков, который пришел в Италии, вероятно, из Бургундии. Бассдансы 15 века чаще всего расшифровываются в размере 6/4, однако по поводу метра ученые до сих пор не пришли к единому мнению.

Открыв фолиант, мы обнаружили, что музыкальное сопровождение выписано только для балло. Единственное исключение - три мелодии для бассдансов в трактате Корнацано. По-видимому, хореографическое описание можно было приложить к любым известным бассдансовым мелодиям соответствующей длины.

В балло, напротив, музыка и танец неотделимы друг от друга, каждому описанию предпослана мелодия. Танец ли создавался в расчете на конкретную мелодию, музыка ли подчинялась танцевальному замыслу, сказать трудно.

Как нам представляется, на танцевальных занятиях для артистов балета или в программе историко-бытового танца можно было бы сделать цикл занятий, через трактаты к движению, где не только обсудить с учениками основные принципы, изложенные в них, но и попробовать их выразить телесно. Хореографическая структура каждого танца индивидуальна, для той или иной композиции был, четко установленный, состав участников, определенные музыкальные инструменты, костюмы и многое другое и погрузится в этот материал достаточно глубоко, было бы полезно не только в программе высшего учебного заведения, но и предусмотреть это в программах средне-специального и дополнительного образований. Исторический и композиционный аспект раскрывается не в полной мере и поэтому картина историко-бытового танца не является, освоенной, во многих специализированных учреждениях.

В заключении, хотелось бы сказать, что внедрение и рассмотрение истоков историко-бытового танца, поможет развить необходимые артисту балету навыки: воображение, фантазию, композицию рисунка, работу с партнером и раскрепощение будущего профессионального танцовщика.

Достигнув, определенной точки развития навыков можно добиться лучших результатов по возвращению культурного аспекта учащихся.

Литература

1. Балет: энциклопедия. / гл. ред. *Ю. Н. Григорович*. — Москва: Советская энциклопедия, 1981. — 623 с.
2. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. — 308 с.
3. *Вавилова А. В.* Значение дисциплины «историко-бытовой танец» в формировании профессионально-значимых качеств в процессе подготовки педагога дополнительного образования / А. В. Вавилова. — Текст: непосредственный // Актуальные вопросы современной педагогики: материалы VII Междунар. науч. конф. (г. Самара, август 2015 г.). — Самара: ООО "Издательство АСГАРД", 2015. — С. 138-140. [Электронный ресурс]. URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/202/8633/>. Дата обращения: 16.10.2023.

Евдокимова Александра Алексеевна
кандидат филологических наук, старший научный сотрудник,
Институт языкознания РАН,
магистрант балетмейстерского факультета
Российский институт театрального искусства «ГИТИС»,
(Москва, Россия)
arochka@gmail.com

ФЛАМЕНКО-ТЕАТР МАНУЭЛЯ ЛИНЬЯНА — ТРАДИЦИЯ И ЭКСПЕРИМЕНТЫ

Андатпа. Мақалада испан хореографы Мануэль Лигнанның соңғы жылдардағы негізгі спектакльдерінің қысқаша талдауы берілген, онда ол фламенко пурос және эскуэла болеромен тәжірибе жасап, оларды «Нуэво фламенко» бағыты аясында қайта қарастырып, дәстүрлі фламенко жанрларында жаңаша көрініс ұсынады.

Кілттік сөздер: фламенко пурос, фламенко нуэво, испан хореографиясы, Мануэль Лигнан.

Аннотация. В статье представлен краткий разбор основных спектаклей последних лет испанского хореографа Мануэля Линьяна, в которых он экспериментировал с фламенко пурос и эскуэлой болеро переосмысляя их в рамках направления «Nuevo flamenco» и предлагая новый взгляд на традиционные жанры фламенко.

Ключевые слова: фламенко пурос, фламенко нуэво, испанская хореография, Мануэль Линьян.

Abstract. The article presents a brief analysis of the main performances of recent years by the Spanish choreographer Manuel Liñán, in which he experimented with flamenco puro and escuela bolero, rethinking them within the framework of the “Nuevo flamenco” direction and offering a new look at the traditional flamenco genres.

Keywords: flamenco puro, flamenco nuevo, Spanish choreography, Manuel Liñán.

В XX в. женщины надели брюки и станцевали во фламенко традиционно мужские стили, в XXI в. мужчины надели бату де колу и станцевали традиционно женские стили. Направление «Nuevo flamenco», которое началось в музыке с 1980 г. [см. 1, 2], продолжило свое развитие и в творчестве разных испанских хореографов. В каком-то смысле, его можно сравнить с постмодерном, который противопоставлял себя модерну. Так и здесь новое фламенко, предлагает взглянуть на традиции по-новому, через призму мирового хореографического опыта, всех тех экспериментов современного танца, которые размывают в разных жанрах границы привычного. Этому феномену в сравнении его с постмодерном посвятил Гомез Иллеана свое исследование 2010 г., где описал не только основные этапы становления Nuevo

flamenco, но и взаимодействие фламенко и контемпорари на испанской сцене на примере творчества Росио Молины [3].

Manuel Liñán (Гранада, 1980) — известный в Испании хореограф, ставивший для королевского мадридского балета, Рафаэлы Карраско, Тересы Ньето, испанского нового балета etc. Среди его поставленных для других шоу стоит отметить «Cinco Grandes de la Danza» с Пако Ромеро, «Cambio de Tercio» с новым испанским балетом, «Mujeres» с Марио Майа, «La Casa de Bernarda Alba» с Ла Тати, «Dibujos» с Белен Майа, «De Cabeza» с Тересой Ньето, «Con Cierto gusto» и «150gr de Pensamiento» с Рафаэлой Карраско, «Si quiero» с Мерседес де Кордоба. А также сотрудничество в проектах Gala Todo Cambia с Пасторой Гальван и Белен Лопез, работу сценическим директором на шоу Антонио Молина «El Choro» в «Gelem, Gelem», работу художественным руководителем «Gala Flamensa» для фламенко фестивалей в Лондоне и США и работу приглашенным хореографом в национальном балете Испании в шоу Ángeles Caídos и Sorolla. В 2017 г. за хореографию, представленную с компанией Кукай, получил первую национальную испанскую премию как танцовщик. Его собственные спектакли с разными исполнителями: «Tauro», «Sinergia», «Nómada» (2013), «Reversible» (2016), «Baile de Autor» (2018), «VIVA!» (2019), «Pie de hierro» (2021) собирают полные залы.

Спектакль «Reversible» (2016, получил награду Critics' Award на фестивале в Хересе) затрагивает тему трансформации, гермафродитизма, гендерной полноценности, когда в женщине есть мужское, в мужчине женское и как они причудливо могут переплетаться в одном человеке. При этом все показано на материале традиционных для фламенко пуэро танцев: булери, кантиньяс, тьентоса, тангоса, солеа. Одна из центральных сцен Santiñas, станцованная автором с его партнершей Люсией Альварез «La Piñona» внутри импровизированного ринга, выстроена, как поединок-взаимодействие (https://vk.com/video-9656691_456239200) взаимообмен в том числе на уровне смены костюмов, когда они меняются во втором раунде своей одеждой, а не только заимствуют движения друг друга. В то же время можно увидеть в этой сцене и другой смысл, словно хореограф предлагает нам посмотреть, как выглядел бы его диалог с другим реформатором фламенко пуэро, с Кармен Амайей, которая первой надела мужской костюм и станцевала в мужском стиле, исполнив традиционное для мужского танца сапатеадо. Тема детской игры поднята в другом дуэте с Хосе Мальдонадо со скакалкой. В нем много фольклорных мотивов и игры символами. Стоит обратить внимание и на сольные номера самого Линьяна, тот же тангос, в котором пиджак-перевертыш легко становится символом юбки, а сам исполнитель таким кентавром в мужском костюме. Грэхэм Вотс в своем обзоре этого спектакля, увиденного в Лондоне на фестивале фламенко, подробно разбирает его драматургию и композицию [4], отмечая целостность замысла и воплощения его в движениях. Как сказал хореограф в одном из своих интервью: "In *Reversible*, I want to reclaim the freedom and honesty that we have as children but then lose as we become adults. I express this through childhood games that are particularly aimed either at girls or boys. But, I reverse the play!" (В *Reversible*, я

хотел провозгласить свободу и честность, которые были у нас, когда мы были детьми, но потеряли, когда повзрослели. Я выразил это через детские игры, которые, особенно, ориентированы как на девочек, так и на мальчиков. Но я переворачиваю игру!) [5].

Моноспектакль «Baile de Autor», представленный на фестивале в Хересе в 2018 г. показал зрителю Мануэля Линьяна во всей его мужественной красоте, эдаким рок-героем, мечтой женщин, танцующем на воде и на контрасте с этим образом, подчеркнутым черным костюмом с белой рубашкой или без пиджака с растянутой белой мужской нижней майкой, деловой и немного суровый в той же белой рубашке, но в белой бате де кола и с абсолютно мужскими движениями и мужской энергетикой. Даже движения бедер, традиционные для женского танца, исполнены как намек, аксесуар. Слово юбка в этом спектакле лишь инструмент, новая краска для танца, как и шаль, оттеняющие мужественность исполнителя. Можно сказать, что в этом спектакле хореограф соединяет классическое фламенко пурос с его традиционными мужскими движениями с экспериментами, свойственными для «Nuevo flamenco».

Спектакль «VIVA!»¹, премьера которого состоялась в 2019 г. в Мадриде, стал манифестом и визитной карточкой мужской компании фламенко, фламенко-театра, где мужчины танцуют женские партии с традиционными женскими предметами (в бата де коле, с веерами и с шальями): в лучших традициях античного театра или японского театра Но. Однако, они танцуют классические стили фламенко-пурос: алегриас, тарантос, булериас и другие, а также в стилистике эскуэла болеро с кастаньетами и балетными па. Фрагменты этого спектакля, доступные в интернете, напоминают мужскую балетную труппу, возникшую в 1974 году в США «Трокадеро де Монте-Карло» («Les Ballets Trocadero de Monte Carlo»), только с испанским колоритом и в лучших традициях французских кабаре нач. XX века. Словно хореограф обращает нас к первым показам фламенко на профессиональной сцене, к деятельности Архентиниты и ее труппы.

Роджер Салас в своей статье ««Трокадеро» с драмой», вышедшей в «El Pais» сразу после премьеры «VIVA!» в Мадриде, сравнивает с известным коллективом из США, но подчеркивает драматический характер спектакля [6]. Отмечает поиски своего языка, нового современного персонажа, средств выражения для новых смыслов в сочетании с иронией, лукавством, юмором и порой наглостью. Сравнивая происходящее на сцене с кабаре, но скорее с кабаре жизни, где не все так прилизано, где танцовщицы могут переодеться не до конца, словно забыв, что они на сцене, а не в своих гримерках. Салас обращает наше внимание, что эксперименты Линьяна с гендерной определенностью жанров фламенко не новы, в 20-х и 30-х годах XX в. существовали странствующие труппы, о которых сохранились яркие и остроумные свидетельства их современников. Недавно Хосе Антонио Руис

¹ ЖИТЬ! Хореография и режиссура: Мануэль Линьян; Танцоры-хореографы: Мануэль Бетансос, Джонатан Миро, Уго Лопес, Мигель Эредиа, Виктор Мартин и Даниэль Рамос; музыка: Франсиско Винуэса, Виктор Гуадиана и Кике Террон

при воссоздании *Café de Chinitas* на сцене Национального балета Испании добавил персонажа-трансвестита, которого он станцевал сам, но который не был полностью понят и принят консервативной испанской публикой, несмотря на яркий характер и продуманные детали. Возможно, все дело в том, что спектакли Линьяна заставляют зрителя задуматься, погружают их в атмосферу философского размышления о многогранности бытия. Не зря в «VIVA!» два финала. Один, когда главный герой смотрит на пустые костюмы, как на символы, на свидетелей происходящей драмы, и второй, когда выходят остальные персонажи без всего того, что делает их из мужчин женщинами, снимая парики, ресницы, возвращая зрителя к обыденности, где они просто мужчины и нет тех гордых красавиц, которые танцевали для него весь вечер, ругаясь, смеясь, соперничая... Салас в своей статье [6] подчеркивает значение бата-де-колы для спектакля, которая для Линьяна, по мнению Саласа, скорее тотем, чем фетиш, и наряду с шальями наполняет происходящее счастьем.

Статья в Ньюйоркер, написанная в марте 2020 г. Мариной Харсс [7] после представления спектакля на фестивале фламенко в США подчеркивает, что в своем спектакле Мануэль Линьян через традиционные костюмы, стилистику пуэро-фламенко и в движениях танцев, и в выборе самих пало (танцевальных жанров), и в музыкальном сопровождении возвращает каждого испанца в детство, когда не было еще экспериментов «*Nuevo flamenco*» и фламенко было традиционным, как на академических сценах театров, так и на улице во время праздников. Перед нами то картина взаимодействия женщин друг с другом (<https://www.youtube.com/watch?v=Zk4e6Ka76ME>), то картина классического таблао, когда одна танцовщица солирует, а остальные аккомпанируют ей хлопками, щелчками, постукиванием каблучков в ритме музыки (https://www.youtube.com/watch?v=mjnGhZ3C_q0). Хореограф словно признается таким образом в любви фламенко пуэро, всем тем великим танцовщицам, которые были кумирами его детства: Ева Йербабуэна, Матильда Корал и Бланка дель Рей, Лола Флорес и Кармен Амайя.

Последний спектакль «*Pie de hierro*» (<https://vimeo.com/682635573>) поставлен с более провокативными костюмами, с явными переключками с предыдущими работами хореографа и с еще большими вкраплениями «*Nuevo flamenco*» в традиционный мир фламенко пуэро. Главный герой бросает вызов традициям, которые в образе классического торреро олицетворяет кантаор. Музыкальное оформление спектакля сочетает элементы классического канте фламенко, фламенко пуэро и рок-музыкантов.

Таким образом, если проследить творческий путь хореографа и развитие его фламенко-театра на материале, как моноспектаклей, так и представленных с его труппой или приглашенными артистами спектаклей, можно прийти к следующим выводам. Мануэль Линьян постепенно усложняет свой язык и все больше дискутирует с классическим фламенко пуэро, дотошно соблюдая его законы как при цитировании. Его спектакли интертекстуальны. Из спектакля в спектакль переходят образы, обрастая новыми смыслами, становясь своего рода символами свободы, бунта, традиционного фламенкового дуэнде в его новом прочтении. При этом в каждом его хореографическом произведении

большую роль играют предметы, с которыми автор обращается как авангардный художник.

Литература:

1. *Berlanga, Miguel Angel* Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco // TRANS Iberia (1997). [Электронный ресурс] / URL: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/311/tradicion-y-renovacion-reflexiones-en-torno-al-antiguo-y-nuevo-flamenco>. Дата обращения: 15.10.2023.

2. *Roldán Cristina Cruces*. Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte [Электронный ресурс] / URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/157761137.pdf>. Дата обращения: 15.10.2023.

3. *Gomez, Illeana*. "La Nueva Escuela De La Danza Flamenco: Postmodern Shifts in Flamenco Dance." (2010). [Электронный ресурс] / URL: https://digitalrepository.unm.edu/thea_etds/15. Дата обращения: 15.10.2023.

4. *Watts Graham*. Compania Manuel Liñán – Reversible – London. // Dancetabs.Reviews. [Электронный ресурс] / URL: <https://dancetabs.com/2017/03/compania-manuel-linan-reversible-london/>. Дата обращения: 15.10.2023.

5. *Watts Graham*. 5 Questions to Manuel Liñán, Flamenco dancer and choreographer. [Электронный ресурс] / URL: <https://dancetabs.com/2017/02/5-questions-to-manuel-linan-flamenco-dancer-and-choreographer/>. Дата обращения: 15.10.2023.

6. *Salas, Roger*. Un ‘trockadero’ con drama // El pais. Madrid: 2019. [Электронный ресурс] / URL: https://elpais.com/cultura/2019/02/09/actualidad/1549709911_901136.html. Дата обращения: 15.10.2023.

7. *Harss, Marina*. Flamenco Dancers Who ‘Move Between Genders’// The New York Times. 17 марта 2020г. [Электронный ресурс] / URL: <https://www.nytimes.com/2020/03/17/arts/dance/queer-flamenco-viva-manuel-linan.html>. Дата обращения: 15.10.2023.

Есенбаева Айғаным Манатқызы
«Балетмейстерлік өнер» кафедрасының
I курс магистранты
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)
esenbaeva.aiganym@mail.ru

ғылыми жетекші:
Шанкибаева Әлия Бахытжанқызы
өнертану кандидаты, «Сахналық пластика және дене тәрбиесі»
кафедрасының меңгерушісі, профессоры,
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)
aliyabahitjanovna@gmail.com

БИШІЛЕР ӘУЛЕТІ. ӨМІРІ МЕН ӨНЕРІ

Аңдатпа. Мақалада Қарағанды облысының Балқаш қаласында құрылған, өз қызметінде 61 жылдық тарихы бар үлгілі хореографиялық «Ветерок» ансамблінің, оның негізін қалаушы облыстың әйгілі бишілер әулеті Струсинскийлердің шығармашылығы қарастырылады. Автор хореографтар әулетінің қызметіне, олардың өнердегі өмірі, хореографияға деген сүйіспеншілігі, Қазақстанның балалар би өнеріне қосқан үлесі және ансамбльдің ұзақ өмір сүру құбылысына талдау жүргізді.

Кілттік сөздер. Би өнері, балалар хореографиясы, бишілер әулеті, ансамбль, жұлдызды түлектер, естелік.

Аннотация. В статье рассматривается творчество образцового хореографического ансамбля «Ветерок», созданного в городе Балхаш Карагандинской области, насчитывающего 61-летнюю историю своей деятельности, о семье Струсинских, известной династии танцоров области, основавших данный ансамбль. Автор проводит анализ деятельности династии хореографов, об их жизни в искусстве, любви к хореографии, вкладе в детское танцевальное искусство Казахстана, проведен анализ феномена долголетия ансамбля.

Ключевые слова. Танцевальное искусство, детская хореография, династия танцоров, ансамбль, звездные выпускники, память.

Abstract. The article examines the work of the exemplary choreographic ensemble «Veterok», created in the city of Balkhash, Karaganda region, which has a 61-year history of its activities, about the Strusinsky family, a famous dynasty of dancers of the region who founded this ensemble. The author analyzes the activities of the dynasty of choreographers, about their life in art, love of choreography, contribution to the children's dance art of Kazakhstan, analyzes the phenomenon of longevity of the ensemble.

Keywords. Dance art, children's choreography, a dynasty of dancers, an ensemble, star graduates, memory.

Қазіргі таңдағы мәдениеттің дамуы шығармашылық салаларының рөлін арттыруда. Театр және музыка, көркем кескіндеме, сән өнері сынды бірқатар салалар сұранысқа ие. Олардың ішіндегі би өнері, нақтырақ айтқанда, балалар хореографиясын ерекше сөз етуге болады. Балалар хореографиясы - баланың өзін-өзі тану жолындағы ең қолжетімді, әрі физикалық белсенділіктің практикалық пайдасын алатын бағыттардың бірі. Хореографиялық өнердің дамуы балалар мен жасөспірімдердің эстетикалық қажеттілігі және шығармашылық қызығушылығына тікелей байланысты. Сондықтан жас ұрпақты би өнерімен таныстыруға арналған студиялар, орталықтар, үйірмелер, ансамбльдер саны жылдан жылға өсуде. Баланың шығармашылық дамуын, қоғаммен мәдени байланысын, сахнада би өнерін паш етуін қамтамасыз ететін орта — ол хореографиялық ансамбль. Хореографиялық ансамбль — идеялық және шығармашылық қауымдастыққа негізделген бишілер ұжымы. Мұндай би ұжымының басты мақсаты концерттік қызмет арқылы өз шығармашылығын көпшілікке жеткізу болып табылады.

Еліміздегі би өнерін дәріптеп жүрген, кіші және орта жастағы балаларға арналған түрлі хореографиялық ансамбльдер саны аз емес. Соның ішіндегі ерекше назар аударуды талап ететін Қарағанды облысы Балқаш қаласында құрылған Струсинскийлер атындағы Үлгілі хореографиялық «Ветерок» би ансамблі. Аталмыш ансамбль 2022 жылы 60 жылдық мерейтойын атап өткен болатын. Бұл хореографиялық ансамбльдің өзге ансамбльдерден бір ерекшелігі - оның ғұмырлық феноменінде. 1962 жылы құрылған ансамбльдің осы уақытқа дейінгі еңбектерін, ансамбль жетекшілерінің баланы оқыту және хореографиялық тәрбиелеу методикасын талдап зерттеу өзектілігі туындап тұр. Сол себептен жарты ғасырдан астам уақыт, еліміздің балалар хореографиясына еңбек сіңірген ансамбльдің ғұмырлы болуының ерекшелігі неде екенін осы зерттеу барысында анықтау талап етіледі.

Балқаш қаласындағы М.Хамзин атындағы мәдениет сарайының «Ветерок» үлгілі хореографиялық би ансамблі 1962 жылы құрылған. Бұл ансамбльдің генезисі жайлы сөз қозғағанда Иван Михайлович Струсинский мен Людмила Леонтьевнаның тандемі жөнінде айтпау мүмкін емес.

Людмила Леонтьевна Струсинская (Вервичкина) 1942 жылдың 21 қаңтарында Қарағанды облысы, Балқаш қаласында дүниеге келген. 1959 жылдан 1962 жылға дейін би үйірмесінде жетекшілік етіп сонымен қатар, №03080 әскери бөлімінің Гарнизон Мәдениет үйінің ансамблінде жұмыс жасаған.

1962 жылы «Металлургтер» Мәдениет сарайында балетмейстер болып қызмет істеп, сол жылы «Ветерок» хореографиялық ансамблінің негізін қалады.

Иван Михайлович Струсинский Украина елінен Балқаш қаласына көшіп келіп, басында жай ғана би үйірмесіне қатысып, кейін үлкен сахналарда өнер көрсете бастайды. Хореографияға деген махаббаты арқылы Ленинградтық Профкөңестік Жоғарғы оқу мектебін тәмамдайды. Хореография педагогы

мамандығын игеріп, Балқаш қаласындағы «Балхашские зори» атты ансамбльдің жетекшісі болып еңбек атқарады.

Ең қызығы, бұл ансамбль «Ветерок» би ансамблінен түлеп ұшқан шәкірттерден құралған еді. Яғни, 4 жастан 16 жасқа дейінгі оқушылар Людмила Леонтьевнаның хореографиялық тәрбиесін көріп тәлім алса, 17 жастан бастап Иван Михайлович Струсинский өз ансамблі құрамында жетілдіріп өсірген. «Балхашские зори» ансамблі Мәскеуде өткен Халықтық Шаруашылық көрмесінде өнер көрсетіп, көрермендерді тамсандырған еді. Ол сол кездегі ең беделді сахналардың бірі болып саналатын. Жылдар бойы бұл педагогтар тандемі шәкірттерді екі ансамбльдің арасында дайындап жүрген, бірақ саяси жағдайларға байланысты “Балхашские зори” ансамблі өкінішке орай жабылып қалады. Соған қарамастан бұл жұп өзінің шығармашылық жолын толық «Ветерок» би ансамблімен жалғастыруды жөн көрді.

1987 жылы И.М.Струсинский ҚазССР Мәдениетінің еңбек сіңірген қайраткері атағын алады. Ал одан он жыл бұрын «Ветерок» би ансамблі «Үлгілі» деген үлкен мәртебелі атаққа ие болған еді. Балқаш қаласының мәдениет тарихында балалар ансамблінің осындай дәрежеге жетуі алғаш рет. Сол себепті балалар хореографиясының дамуында, жалпы шығармашылығында ансамбльдің беделі орасан зор [1].

Үлгілі «Ветерок» би ансамблі тек облыстық, Республикалық сайыстарда ғана емес сонымен қатар Халықаралық дәрежедегі сахналарда өнер көрсеткен бірден бір ансамбль. Оның жетекшісі Иван Михайлович Струсинский денсаулығы сыр беріп, бір аяғынан айырылса да, өзінің бойындағы мықтылығы мен би өнеріне деген шексіз махаббатының арқасында балалар хореография саласындағы үздік ансамбльдердің бірін өсіріп, дамуына қызмет етті.

Үлгілі Хореографиялық «Ветерок» би ансамблінің жеңістер тарихында көптеген жүлделі орындар бар. Айта кетсек, облыстық, Республикалық фестивальдердің лауреаты, сонымен қатар: «Творчество юных» (Москва, 1970); «Голос Байконура» (Жезказған, 1988); Балалар Республикалық фестивальдің лауреаты (Алматы, 1972); «Звездная радуга Сарыарки» (Қарағанды, 1988); 1989 ж. Днепропетровск қаласында (Украина) өткен одақтық хореографиялық ұжымдар фестивальдеріне; 1972 жылы Алматы қаласында «Халықтар достығы» атты Республикалық фестиваліне қатысқан. 1978 жылы Алматыда өткен Республикалық ауылшаруашылық жетістіктері көрмесінің «Мы твои, революция, дети» телевизиялық фестивалінің лауреаты атанған. Халықаралық «Шаттық» фестивалі (Астана, 2009); Республикалық «Ақ көгершін» фестивалдеріне қатысқан (Астана, 2010). 1988 жылы ансамбль Қазақ ССР-нің Жоғарғы Кеңесінің құрмет грамотасымен марапатталып, 1997 жылы Астана қаласының халықаралық тұсаукесер тойына қатысу құрметіне ие болды.

Ансамбльдің жеңістері туралы сөз қозғағанда, оның негізін қалаған Струсинская Людмила Леонтьевнаның жеке марапаттарын айтқанымыз жөн: 1979 жылы «Өнердегі әуесқой жетістіктер үшін» БКООК белгісі; Бүкілодақтық халық шығармашылығы фестивалінің 2 дәрежелі лауреаты

медалі; «Астана» құрмет медальдары; 1999 жылы «Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген мәдениет қызметкері» атағы ерілді. 2001 жылы Қарағанды облысы әкімінің «Ең үздік хореограф» атты сыйлығы табысталса, 2015 жылы Қарағанды облысының әкімінің «Кәсібіне адалдығы үшін» сыйлығымен марапатталды. Л.Л.Струсинская «Еңбек ардагері», «Мәдени ағарту саласының үздігі» атақтарының құрметті иегері. 2015 жылы 12 тамызда Л.Л.Струсинскаяға Балқаш қаласы мәслихатының шешімімен «Балқаш қаласының құрметті азаматы» атағы берілді [2].

Үлгілі Хореографиялық «Ветерок» би ансамблінің балалар хореографиясы саласындағы өмір сүру аспектісіне зер салып қарасақ, ансамбльдің тек қана ұзақ ғұмыр жасап қана қоймай, нақтысын айтқанда сапалы өмір сүріп жатқанын байқауға болады. Бұл феномен жоғарыда айтылған әр түрлі мәдени іс-шараларға қатысып, еліміздің би өнерін жоғарғы деңгейде дәріптеуден көрінеді. Яғни, Қазақстанның мәдениетінде, балалар және жасөспірімдер хореографиясында келесідей қызметтерді нақты атқарып жатыр:

- Хореографиялық училищелерге үлгілі шәкірттер дайындау;
- Балалардың бос уақытының мазмұнды әрі пайдалы болуын қамтамасыз ету;
- Балалар мәдениетінің деңгейін көтеру;
- Еліміздегі балалардың би өнерін өзге елдерге паш ету;
- Хореография мамандығы бойынша оқуға түсетін түлектеріне мықты фундамент қою;
- Ансамбль түлектеріне репетиторлық (би жаттықтырушысы ретінде) Тәжірибе алу мүмкіндігін тудыру.

Үлгілі Хореографиялық «Ветерок» би ансамблінің 60 жылдық тарихының 50 жылы толығымен Струсинскийлер әулетінің жетекшілігінде өтті. Себебі, бұл әулеттің балалары Яна Михайловна және Андрей Михайлович Струсинскийлер де ата-анасының жолын қуып, өмірлерін би өнеріне арнаған еді. Струсинский Андрей Иванович Шымкент қаласындағы мәдениет училищесін хореография педагогы мамандығы бойынша тәмәмдап, еңбек жолын өзінің туған ансамблінде жалғастырды. Ол өмірінің соңына дейін ансамбльдің кіші топтарын сахнаға дайындаумен айналысқан.

Струсинская Яна Ивановна аталмыш ансамбльде тәлім алғаннан кейін Алматыдағы хореографиялық училищеге оқуға түседі. А. Селезнев атындағы училищені тәмәмдап, хореографиялық даму жолын Санкт-Петербург, Мәскеу қалаларында жалғастырады. Струсинская Яна Ивановнадан алған сұхбатта ол өзінің балалық шағы туралы жылы естеліктермен бөліскен болатын. Оның айтуынша, отбасында әрдайым шығармашылық атмосфера орын алатын, әсіресе сахналық процесс басталған кезде өте қызықты сәттер есте қалған екен. Алдымен музыкалық материал таңдалып, содан кейін сурет геометриясы, қозғалыстар белгілене келе би қойылымы біртіндеп жиналатын. Яна Ивановна және ағасы Андрей Иванович екеуі ата-анасынан көрген хореографиялық әдістерді кейін өз тәжірибелерінде қолданғандарын айтып еске алды [3].

Осы жерде зерттеу фокусын Струсинскийлер әулетінің педагогикалық жағына, яғни ансамбль жетекшілерінің оқушыларға хореографияны оқыту әдістемесіне аударған дұрыс.

Струсинскийлер жетекшілік еткен жылдары әр хореографиялық сабақ үрдісі қатаң тәртіппен басталып, қатаң тәртіппен аяқталатын. Бұл жерде Иван Михайлович Струсинскийдің оқыту әдісін айтқанымыз жөн. Струсинский Иван Михайловичтің қолданылған әдістері:

Оқушы тұлғасының эмоционалды-еріктік саласына әсер ету әдістері:

1. Мадақтау (мақұлдау, алғыс айту, марапаттау, жауапты тапсырма, қиын уақытта моральдық қолдау көрсету, сенім, таңдану, қамқорлық пен көңіл бөлу, теріс қылықтар үшін кешірім беру);

2. Жазалау (ескерту, сөгіс, маңызды мәселеден шеттету, ашулы көзқарас, айыптау, ашулану, қорлау, тұспалдау, ирониялық әзіл); перспектива құру.

Оқушылардың өмірін ұйымдастыру әдістері:

Жаттығу, бәсекелестік, сайыс, рейтинг, талап (нұсқау, рецепт, нұсқау, өтініш, кеңес, ұсыныс, нақыл); дағдыландыру, би ойыны, бақылау, өзін-өзі бақылау, би орындау сапасын өзара бағалау, таңдау жағдаяттарын құру (би стилі, зерттелетін комбинация, көркем бейнені бейнелеу формасы); басқа ұжымдармен тәжірибе алмасу, ұжымдық шығармашылық жұмыс, концерт (есептік немесе бағдарламалық).

Яғни өзінің біліктілігі мен тәжірибесін қолданып, хореография саласындағы кіші және орта жастағы оқушыларға жоғарыдағыдай әдістемелер ұстанылды. Иван Михайлович Струсинскийдің бұл әдістерді қолданылуы ансамбльдің ұзақ жасау феноменіне өз әсерін тигізгені байқалады. Әрине ансамбльдің ұзақ жасау феномені ең алдымен жетекшілерінің ерен еңбегі, бірақ бұл жерде Үлгілі хореографиялық «Ветерок» ансамблінің негізін қалаушылар — Людмила Леонтьевна мен Иван Михайлович Струсинскийлердің бойындағы жеке қасиеттерді атап өту қажет. Осы екі хореография оқытушыларының бойында ең алдымен жауапкершілік қасиеті кездеседі. Хореографияда жұмыс жасайтын әрбір педагог ең алдымен өзі, содан соң оқушылары жауапты болуы тиіс. Ансамбльде билейтін жас балалар оқытушыларының осы қасиетін көріп, жауапкершілік алуды үйренеді. Биші балалар әр түрлі сахнаға шығып, өзінің би киімдеріне, сахналық реквизиттеріне жауапкершілікпен қарауды бойына сіңіреді. Ансамбль құрамында ондаған бала саны болғандықтан бір-біріне түсінушілікпен қарап, бір-бірін сыйлайды. Ансамбль мүшелері өздерінің жанұя сияқты топта екенін сезініп, көп нәрсе олардың әрекеттеріне байланысты екенін түсінеді. Сондықтан ансамбль мүшелері бір-бірінің көңілін қалдырып, кешігіп немесе мүлдем келмей қалмайды. Струсинскийлер осы қасиеттерді әрбір шәкіртіне махаббатпен бойға сіңіретін. Олар баланың өзіне жүктелген міндеттерді білуін, оларды уақтылы орындауға асығуын қадағалап отыратын [4].

Әбу насыр Әл-Фараби ғұламамыз «Тәрбиесіз берілген білім — адамзаттың қас жауы, ол келешекте оның өміріне қауіп әкеледі» деп айтқан екен. Осы принципті ұстанған Үлгілі Хореографиялық «Ветерок» би ансамблінің жетекшілері - Струсинскийлер әулеті, ең алдымен билеудің

«әліппесін» емес, қатаң тәртіп пен мәдени тәрбие талап ететін. Осындай тәртіппен өсіп, хореографиялық дәріс алған ансамбль түлектері аз емес. Ансамбльдің шәкірттері елімізде және шет елдерде орындаушы ретінде де, оқытушы-хореограф ретінде де өнерлерін паш етуде. Тізіп айтатын болсақ, олар:

Елена Вильдмурт — хореография негізінде аэробика спорттын дәріштеп жүрген ансамбль түлегі;

Максим Пигушин — Петербургтағы Мариин опера балет театрының балет әртісі;

Садыкова Анвара Ариповна — хореография педагогы, өнер магистрі, Қырғыз Республикасының Ұлттық ғылым академиясының ғылыми ізденушісі; «Гүлдер» ансамблінің бас балетмейстері, Қазақ ұлттық хореография академиясының аға оқытушысы, өнертану кандидаты, Қазақстан Республикасы Тұңғыш Президенті Қоры сыйлығының лауреаты,

Сушков Дмитрий Валентинович — Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президенті – Елбасы Қоры сыйлығының лауреаты, «Қазақстан Республикасы Тәуелсіздігінің 20 жылдығы» мерекелік медалінің иегері;

Гульнара Пшенбаева — Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері;

Наталья Венидиктова — Ресейдің еңбек сіңірген қайраткері;

Кан Александр — «Салтанат» мемлекеттік би ансамблінің әртісі және көптеген хореография саласында еңбек етіп, ансамбльдің туын желбіретіп жүрген талантты бишілер бар [5].

Ансамбль түлектері өздерін үлкен би отбасының бір бөлігі деп санайтындықтан, олар мұнда кәсіби хореограф ретінде оралып, құрметті мұғалімдері Струсинскийлер әулетінің ұстанымы негізінде шәкірттер тәрбиелеу жұмыстарын жалғастыруда. Қазіргі кезде ансамбльдің түлектері Толмачева Амина, Мақсұтов Қуан, Яценко Виталий ұжымның жетекшілік жұмысын жүргізуде. 2019 жылдың қаңтарында Үлгілі хореографиялық «Ветерок» би ансамбліне алғашқы жетекшілеріне естелік ретінде Струсинскийлердің құрметті есімі берілді. Сол жылы ансамбль өзінің «Үлгілі» деген атағын тағы бір мәрте дәлелдеп есеп концертін берген болатын [6].

Бүгінгі таңда Струсинскийлер атындағы Үлгілі хореографиялық «Ветерок» би ансамблі - Балқаш қаласындағы 4 пен 18 жас аралығындағы 200-ден астам оқушылар бар жалғыз ірі көркемөнерпаздар ұжымы. Ұжымда тек оқу мен шығармашылық жұмыстарға ғана емес, сонымен қатар тәрбие жұмысына да көп көңіл бөлінеді. Балалар мен жасөспірімдер қоғамдағы қарым-қатынасқа, достыққа, өз бетінше дұрыс шешім қабылдауға және мақсаттарына жету үшін еңбектенуді үйреніп келуде [7].

Ансамбльдің өсіп-өркендеуі үшін өнері мен өмірін арнаған Струсинскийлер әулеті Қарағанды облысы, Балхаш қаласының мәдениет тарихында ғана емес, жалпы балалар хореографиясындағы орны орасан зор екені сөзсіз. Осы бишілер әулетінің жарқын ізбасары – Струсинская Милана Андреевна. Ол А. Селезнев атындағы хореографиялық училищеден білім

алып, кейін Астанадағы хореография академиясын тәмәмдаған. Қазіргі кезде Роза Бағланова атындағы «Қазақконцерт» мемлекеттік концерттік ұйымының «Гүлдер» ансамблінің бишісі. Ал осы ансамбльдің бас балетмейстері-Струсинскийлердің шәкірті, «Ветерок» би ансамблінің жұлдызды түлегі Садықова Анвара Әріпқызы [8].

Қазіргі таңда елімізде Струсинскийлер әулеті құрған ансамбль секілді «Үлгілі» деген атаққа ие болып жатқан хореографиялық ансамбльдер саны өсуде. Бұл әрине қуантарлық жағдайлардың бірі, себебі саны көбейген сайын сапасының да өсетіні мәлім. Балалар хореографиялық ансамбльдерінің өсіп-өркендеуі балалар мен жасөспірімдердің өз таланттарын ашуға, дамытуға, сахнада өнер көрсетуге және лайықты құрмет пен мақтауға ие болуға мүмкіндік береді. Хореографиялық ансамбльдегі тұрақты жаттығулар мен қойылымдар балаларға тәртіпті, ұжымда жұмыс істеуді, уақытты басқаруды және сабақ кестесін ұстануды үйретеді. Мұндай дағдылар өмірдегі жалпы табысқа, соның ішінде оқу мен мансаптағы табысқа жету үшін өте маңызды.

Балалар хореографиясы - мемлекетіміздің мәдени дамуында баға жетпес құндылық. Ал балаға хореография өнерін жеткізетін, физикалық төзімділікті, қимылдарды үйлестіруді, шығармашылық талғампаздықты үйрететін хореография педагогы. Хореография педагогы би өнеріне фанатикалық түрде берілген, өршіл, батыл ізденістер мен жаңашылдықтарға бейім, белсенді ынта-ықылас танытатын, шығармашылық болашаққа қадам жасау қасиетіне ие болуы тиіс. Әрине, би оқытушысының ісі педагогикалық аспектіде дәстүрлі түрде ең күрделі бағыт болып саналады. Бірақ, би өнерінде ерен еңбек атқарып жүрген жетекшілер, оқытушылар бәсекеге қабілетті болуы маңызды. Өйткені, салауатты бәсекелестік - алдыға дамудың бірден бір белгісі. Фотодеректер:



(Струсинский А. И. «Мы возвращаем землю» би қойылымы)



(Струсинский А. И. орта топпен балет залында, 2005)



(Иван Михайлович және Людмила Леонтьевна Струсинскийлер)

Әдебиет

1. *Маратұлы Н.* Байқаудың бас жүлдесі «Ветерокта» / Н.Маратұлы // Балқаш өңірі. – 2015. – 8 сәуір (№37). – 6 б.
2. *Кәрім Н.* Ата Заң – алаштың алтын қазығы / Кәрім Н. // Балқаш өңірі. – 2015. – 4 қыркүйек (№96-97). – 1 б.
3. *Шубина Н.* Для души и сердца / Шубина. Н // Балхашский рабочий. 2012. – 18 мамыр (№ 20). - 3б.
4. Струсинская Людмила Леонтьевна: Қазанама // Балқаш өңірі. – 2016. – 9 қыркүйек (№100-101). – 8 б.
5. Т. Григорьеваның “Балқаш таланттары” баспасының “Балқашпен байланысқан тағдырлар” (Судьбы, связанные с Балхашом) атты жинақтар циклі.2009 жыл- 1 бет
6. [Электронный ресурс] / URL: <https://orken-media.kz/2019/01/22/ansamblju-veterok-prisvoili-imja-strusinskih/> (Жүгінген күні 10.10.2023)
7. [Электронный ресурс] / URL: <https://onmcdint.kz/obrazczovuj-horeograficheskij-ansambl-veterok/> (Жүгінген күні 10.10.2023)
8. [Электронный ресурс] / URL: <https://24.kz/ru/news/culture/item/589178-ansambl-gulder-dal-pervyj-kontsert-v-obnovlennom-sostave/> (Жүгінген күні 6.10.2023)

Карев Рустам Вячеславович
магистрант 2 курса кафедры
балетмейстерского искусства,
Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)
rusya_manstyle@mail.ru

Научный руководитель:
Саитова Гульнара Юсуповна
заслуженная артистка РК,
кандидат искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой балетмейстерского искусства,
Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)
saitova-gu@mail.ru

ЗНАЧИМОСТЬ ТРЕНЕРА В ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЯ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА

Андатпа. Мақалада бал биінің жаттықтырушысы және Астана қаласындағы «Amore Vita» жетекші спорттық би клубының жетекшісі Кимлач Иван Николаевичтің педагогикалық қызметінің маңыздылығы қарастырылады. Оның спортшы-бишілерінің өміріне психологиялық тәрбиеге үлкен көңіл бөле отырып, би іс-әрекетіндегі оң әсері ашылады. Оның кәсібилігі мен жеке тұлғаның жаттықтырушы ретінде ғана емес, сонымен қатар жеке тәлімгер, кәсіби бишілердің тәрбиешісі ретіндегі рөлі де негізделген.

Кілттік сөздер: жаттықтырушы, тәрбиеші, тәлімгер, кәсібилік, психолог.

Аннотация. В статье рассматривается значимость педагогической деятельности Кимлача Ивана Николаевича, тренера бального танца и руководителя ведущего спортивного танцевального клуба «Amore Vita» в городе Астана. Раскрывается положительное влияние на жизнь его спортсменов-танцоров в танцевальной деятельности, уделяя огромное внимание психологическому воспитанию. Обоснован его профессионализм и роль личности не только как тренера, но и личностного наставника, воспитателя танцоров профессионалов.

Ключевые слова: тренер, воспитатель, наставник, профессионализм, психолог.

Abstract.

The article examines the significance of the pedagogical activity of Ivan Nikolaevich Kimlach, the ballroom dance coach and head of the leading sports dance club "Amore Vita" in Astana. The positive influence on the life of its athletes-dancers in dance activity is revealed, paying great attention to psychological

education. His professionalism and the role of the personality not only as a coach, but also as a personal mentor, educator of professional dancers are substantiated.

Keywords: coach, educator, mentor, professionalism, psychologist.

Введение. На сегодняшний день, большой процент спортсменов-танцоров преследует главную цель — завоевать титул чемпиона и быть признанным в обществе танцевального спорта. Современный мир диктует и пропагандирует идеологию «высокий результат – полноценная жизнь». К тому же, данная мысль преследует не только спортсменов, но и человека, не имеющего отношение к спорту. Каждый артист балета изо дня в день оттачивает свое тело одними и теми же движениями, дабы сверкать, как бриллиант на большой сцене международного уровня. Все мы пытаемся добиться успеха в том, чем занимаемся и получить признание общества.

Конечно, людям, не занимающиеся профессиональным спортом и искусством классического танца, тяжело судить о такой борьбе. Однако, каждый спортсмен-танцор и артист балета знает, насколько это колоссальной величины труд и огромный трудоемкий процесс, который пройти без поддержки опытного человека практически невозможно.

Результат спортсмена по большей части зависит от тренера. Однако, мы считаем, что просто «тренер» – это слишком «плоское» описание того огромного вклада, который осуществляется им. Мы будем использовать новомодное слово «ментор», что в переводе с английского языка «mentor» означает наставник.

В данной статье, мы постараюсь максимально глубоко раскрыть значимость наставника в спорте на примере великого Булата Газизовича Аюханова и своего уважаемого тренера Кимлача Ивана Николаевича.

Обзор литературы по теме. В данной статье, нами были изучены книги Б. Г. Аюханова «Мой балет», «Биография чувств», «Витражи балета или ра de bourree по жизни», а также статья кандидата педагогических наук, старшего преподавателя КазНАИ Л. А. Николаевой «Булат Газизович Аюханов» из сборника «Танец. Поиск. Достижения», посвященный 20-летию факультета «Хореография». Помимо биографии Б. Г. Аюханова, был изучен труд А. В. Алексеева (действительный член Московской психотерапевтической академии, зав. кафедрой спортивной психотерапии, ассоциативный член Профессиональной Психотерапевтической лиги.) ««Преодолей себя! Психическая подготовка в спорте!». Статья под названием «Роль тренера в жизни спортсмена. Личностные качества, которыми должен обладать тренер», написанная преподавателем кафедры физической подготовки Воронежского института МВД России С. А. Носовым.

Основная часть. В книге «Витражи балета или Pas de bourree по жизни», легенда казахстанской хореографии Булат Аюханов писал: «Поучать можно только, пройдя школу жизни, в которой было многое, но и мало – да. Это из желания помочь избежать непростительных ошибок» [1, с. 39]. Изучив личную биографию Б. Г. Аюханова, его труды и статьи, написанные о нем, как о педагоге и руководителе, нам удалось провести большое количество схожих

моментов с руководящими методами И. Н. Кимлача. Так, например, сказанное мэтром балета Аюхановым и ментором бальной хореографии Кимлач о том, что «когда ученики стареют духом и телом раньше учителей — это огорчает, зато возле талантливых учеников вырастают крылья» [2, с. 37], - стало святой заповедью воспитанников для деятелей хореографии и спортивного бального танца.

На наш взгляд, о творческой и педагогической деятельности Булата Газизовича написаны автобиографические книги, различные статьи, магистерские диссертации, поэтому перейдем на исследование деятельности Кимлач Ивана Николаевича, который родился 3 сентября 1989 года в городе Караганда. Несмотря на большую разницу в годах, можно сказать, что их объединяет стремление дать больше знаний в методике и подходе преподавания, раскрыть потенциал молодого специалиста как исполнителя, педагога, постановщика.

Кимлач Иван родился 3 сентября 1988 года в городе Караганда. Получив образование в средней школе, продолжил свою учебу в КарГТУ в 2010 году. В возрасте 18 лет, тренер нашего ментора, Байжанов Кабдула Мухатжанович, ныне президент федерации танцевального спорта республики Казахстан, переезжает в столицу и оставляет свой танцевальный клуб под руководством совсем еще молодого, но очень амбициозного ученика Ивана Кимлача. Таким образом, Иван Николаевич становится руководителем ТСК «Аида» в 2006 году с количеством в 99 человек. Конечно же, некоторые родители принимают решение для своих детей перейти в другие спортивно-танцевальные клубы города Караганды, ставя под сомнение способности юного тренера. Однако, основная часть остались. Иван Николаевич Кимлач стоял перед выбором. Оставить все и уйти, или взять весь большой состав клуба и продолжить дело своего учителя. Он остается в клубе. И буквально сразу же подготавливает своих первых чемпионов Казахстана в категории ювеналы-2 Шакиева Бауыржана и Цыганкову Алину, а также Коренюк Павла и Тажибаеву Асель в категории юниоры-1. Ушедшие ученики буквально сразу же вернулись к нашему тренеру, но уже с огромным доверием. Ни одно поколение было воспитано им. Среди них победители турниров «German Open Championship» в Германии, призеры и финалисты турниров в Китае, России, Беларуси, Египта, Грузии, Латвии, Англии. Он взрастил 8 чемпионов Республики Казахстан и более 20 чемпионов федерации «Национального совета танца» нашей страны. В том числе и я, автор данной статьи Рустам Карев. На сегодняшний день, Иван Николаевич является руководителем танцевального спортивного клуба «Amore Vita» в городе Астана, насчитывающий около 350 человек.

В сравнении об отношении руководителя к коллективу, хотелось бы привести в пример слова, относящиеся к Аюханову, известного ученого, писателя Срым Букейханова: «Булат рассматривает свой коллектив, как свою семью. Отношение его к каждому отцовское» [1, с. 11]. Иван Николаевич, он тоже относится к своим ученикам, как к родным детям, но в то же время, может быть очень строгим во время тренировочного процесса, и

одновременно очень добрым и архи-понимающим вне танцевального зала. Каждый ученик Ивана Николаевича знает, что может обратиться к нему абсолютно по любому вопросу, и рассчитывать на помощь. Молодые юноши-ученики, даже обращаются за советами в любовных отношениях.

Каждая групповая или индивидуальная тренировка проходит в максимально комфортной обстановке для учеников, несмотря на то, что одно из главных качеств нашего ментора – это строгость и требовательность. Общеизвестно, «педагог должен быть требовательным к своему ученику. Ведь совершенствование навыков напрямую зависит от работы над собой» [3]. Но вдобавок к этому, Иван Николаевич обладает хорошим чувством юмора, что позволяет ему разрядить обстановку в зале в напряженный момент, когда перед его учениками стоит тяжелая танцевально-техническая задача. Он очень хорошо чувствует людей и знает, как избежать конфликтных ситуаций и недоразумений.

Для нас, спортсменов, как мы уже говорили ранее, одним из самых стрессовых периодов являются пред-турнирные и турнирные дни. В этот момент, ментальное состояние спортсмена очень хрупкое и любая мелочь способна привести к нестабильному психологическому состоянию. Данная проблема моментально запускает психосоматические процессы, что мешает танцору пропускать через свое тело тяжелые мыслительные задачи, которые должны преобразовываться в качественное танцевальное движение. И мы считаем, что именно здесь определяется ценность и важность педагогических навыков ментора в психологическом аспекте: то как тренер может успокоить и настроить ментальное состояние спортсмена на «правильную волну». Чаще всего, во время турниров, Ивана Николаевича нет рядом со своими учениками, так как он является востребованным членом судейской коллегии и ни один турнир не обходится без него. Однако, во время подготовительного процесса, он всегда заряжает своих учеников уверенностью и смелостью, которой хватает вплоть до соревновательного дня. Конечно, бывают срывы, но рядом всегда есть старшие танцоры, которых Иван Николаевич воспитал быть семьей и поддерживать друг друга во всем.

Уровни групп Ивана Николаевича абсолютно разные: от начинающих до пар профессионалов, имеющие высокие титулы на республиканской и международной площадках, которые точно осознают свое присутствие в тренировочном зале, а также «хобби», люди, занимающиеся для себя. Конечно же, педагогический подход ко всем разный, и разделение методов идет не только на уровне групп, но и на уровне исключительно каждого ученика или пары. Наш тренер настолько глубоко знает нас, наши семьи, личные проблемы, детские психологические травмы, что позволяет ему свободно маневрировать в тяжелые для его учеников периоды, дабы не задевать «ахиллесову пяту».

Среди коллег, Иван Николаевич является абсолютно уважаемой личностью не только благодаря тренерским заслугам, но человеческим отношением. Абсолютно каждый человек, знающий имя нашего тренера, связывает его для себя со словом «надежность». Во всех делах, наш ментор

принципиален в своих словах и до последнего держит свои обещания. Демонстрирует морально-волевые качества в ведении важных переговоров и дел. Именно эти качества он воспитывает в нас, в своих учениках, особенно среди мужской составляющей обучающихся групп.

У нашего тренера очень большой жизненный опыт, несмотря на столь молодой возраст. Данный багаж знаний и ошибок помогает Ивану Николаевичу правильно направлять своих учеников не только на путях, связанных с танцевальным ремеслом, но и в жизненных ситуациях. Как правильно реагировать на те или иные слова, поступки от других людей. Как вести переговоры и всегда получать от них тот результат, который даст более высокий профит. Важность отношения к своей профессии, к родителям. В общем он закладывает базис воспитания, что в дальнейшем положительно складывается на психологическом состоянии спортсмена в целом по жизни, а затем уже и во время тренировочного процесса.

У Ивана Николаевича высокие нравственные требования к себе. Он никогда не стоит на месте в развитии знаний и всегда открыт к новому. Постоянно совершенствуется, апробирует перенятый опыт, фильтрует и делится с нами. Ведь наш танцевальный спорт имеет тенденцию развиваться и меняться в плане критерий судейства, и мы определенного рода заложники, которые иногда вынуждены следить за «новомодными трендами» танцевальной техники, дабы получить хороший результат. Поэтому, наш тренер интеллектуально подбирает для каждой пары ту или иную танцевальную идею, которая в будущем даст положительные плоды на соревнованиях.

Иван Николаевич обладает таким качеством как «педагогический оптимизм» [3], что подразумевает под собой – веру в учеников, даже в тех, кто на первых парах не особо перспективен, но его уверенность заставляет поверить своих подопечных в свое преображение.

Как писала Л. А. Николаева о Б. Г. Аюханове: «благодаря своеобразию творческого почерка и неординарных личностных качеств, что явилось определяющим в обучении и становлении его учеников как высокопрофессиональных танцовщиков» [4, с. 50]. Каждый индивидуальный урок, или групповая тренировка для Ивана Николаевича должна быть запланирована заранее, так как на каждую из них он всегда психологически настраивается, отталкиваясь от того, с кем ему нужно будет заниматься: будь то начинающий 7-летний ребенок, или взрослая опытная пара, не важно. Ментальное планирование превыше всего.

Результаты исследования. Исходя из вышеописанного о И. Н. Кимлаче, мы можем определить, какими качествами должен обладать тренер, для успешного психологического воспитания исполнителя спортивного бального танца:

- требовательность и принципиальность;
- индивидуальный подход;
- развитое чувство юмора;
- новаторство;

- педагогический оптимизм.

Педагог должен понимать, что одна из главных задач работе с молодежью – воспитание достойных граждан своей страны [4, с. 52]. Наш ментор И. Н. Кимлач, проводит глубокий анализ каждого своего обучающегося, находит с ним общий язык и пытается выстроить из него добропорядочную личность, основываясь на базисе воспитания и своих нравственных взглядов, полученных в течении жизни, имея очень насыщенную педагогическую деятельность. Данный метод работает как-бы «из далека». Если у танцора-спортсмена не получается качественно тренироваться, и причиной этому не являются физические травмы, значит, проблема кроется вне танцевального зала. И именно эти проблемы, должен уметь помочь преодолеть настоящий ментор. Балет – это страдания, пот, кровь, терпение, мужество и любовь [5].



В центре (на переднем плане) Иван Кимлач со своими учениками

Литература

1. Аюханов Б. Г. Витражи балета или Pas de bourree по жизни. — Алматы: «Өнер», 2013. — 384 стр.
2. Аюханов Б. Г. Мой балет. — Алма-Ата: «Өнер», 1968. — 104 с.
3. Носов С. А. Роль тренера в жизни спортсмена. Личностные качества, которыми должен обладать тренер. [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания Cyberleninka.ru / URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-trenera-v-zhizni-sportsmena-lichnostnye-kachestva-kotorymi-dolzhen-obladat-trener/viewer>. Дата обращения 01.10.2023.
4. Николаева Л. А. Булат Газизович Аюханов // Танец. Поиск. Достижения.: 20 лет факультету Хореография. — 2014. — С. 50-57.
5. Аюханов Б. Г. Биография чувств. — Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. — 336 с.

Климова Ирина Александровна

*доцент кафедры хореографического творчества
Белгородский государственный институт искусств и культуры
klimova_ia73@mail.ru*

Буксикова Ольга Борисовна

*заслуженный работник культуры РФ,
доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры хореографического творчества
Белгородский государственный институт искусств и культуры
(Белгород, Россия)
o.buksik@mail.ru*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ОПЫТА ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Андатпа. Мақалада педагогикалық жағдайлар классикалық биді оқыту тәжірибесін қалыптастыруға ықпал ететін педагогикалық жүйенің және педагогикалық процестің орталық құрылымдық элементтері ретінде зерттеледі. Педагогикалық жағдайлардың мәні педагогикалық жүйенің құрылымы ретінде анықталады, білім беру процесінде педагогикалық жағдайларды құрайтын факторлар анықталады. Хореографиялық білім берудегі маңызды педагогикалық шарт болып табылатын педагогика принциптері талданады. Классикалық биді оқыту тәжірибесін қалыптастыратын аспектілер, сондай-ақ олардың білім беру процесінде даму сатысы қарастырылады.

Кілттік сөздер: педагогикалық жағдайлар, оқыту тәжірибесі, классикалық би, принцип, білім беру процесі, құрылым.

Аннотация. В статье исследуются педагогические условия как центральные структурные элементы педагогической системы и педагогического процесса, способствующие формированию опыта преподавания классического танца. Определяется сущность педагогических условий как конструкта педагогической системы, выявляются факторы, слагающие педагогические условия в образовательном процессе. Анализируются принципы педагогики, являющиеся важным педагогическим условием в хореографическом образовании. Рассматриваются аспекты, формирующие опыт преподавания классического танца, а также этапность их освоения в образовательном процессе.

Ключевые слова: педагогические условия, опыт преподавания, классический танец, принцип, образовательный процесс, структура.

Abstract. The article examines pedagogical conditions as the central structural elements of the pedagogical system and the pedagogical process that contribute to the formation of the experience of teaching classical dance. The essence of pedagogical conditions as a construct of the pedagogical system is determined, the factors composing pedagogical conditions in the educational process

are identified. The principles of pedagogy, which are an important pedagogical condition in choreographic education, are analyzed. The aspects forming the experience of teaching classical dance, as well as the stages of their development in the educational process are considered.

Keywords: pedagogical conditions, teaching experience, classical dance, principle, educational process, structure.

В настоящее время отмечается повышенный интерес специалистов к исследованию педагогических особенностей преподавания классического танца. Это связано с тем, что в последней четверти XX века в системе российского государственного образования произошел отказ от воспитания, как от функции и процесса, проявившийся в отходе от выработанных многолетней практикой социально-педагогических принципов образования. Сложившаяся ситуация привела к утрате целостности аспектов традиционной педагогической системы и негативно отразилась на формировании профессиональных компетенций будущих педагогов в области хореографического искусства.

В связи с этим, в сфере образования на современном этапе обозначилась проблема, связанная с подготовкой востребованных специалистов-педагогов, способных к грамотной организации процесса обучения, в котором передача необходимых знаний, умений и навыков обучающимся осуществляется в русле полноценной воспитательной деятельности.

В концепции Данилюка А.Я. термин «воспитание» трактуется как педагогически организованный целенаправленный процесс развития обучающегося, как личности, гражданина, освоения и принятия им ценностей, нравственных установок, моральных норм общества [1, с. 258].

В основе хореографического воспитания как вида педагогической деятельности лежат культурные ценности, сформированные обществом в ходе историко-культурного процесса и транслируемые в произведениях художественного творчества. Главным воспитательным средством является репертуар хореографического коллектива, призванный не только содействовать всестороннему развитию участников, но и сохранять редчайшее по своей ценности культурное хореографическое наследие, передавая его в поколениях. При этом ценность воспитательной деятельности раскрывается в сочетании традиции и новаторства, в поиске нового на основе бережного отношения к традиции.

Как известно, воспитательный процесс неразрывно связан с наукой педагогикой, которая включает в себя такие понятия как «педагогические условия» и «педагогические принципы».

Термин «педагогические условия» можно трактовать как организационные формы образовательного процесса, а также доступность инновационных образовательных и педагогических ресурсов и технологий.

По мнению Ипполитовой Н. и Стерховой Н., организационно-педагогическими условиями является совокупность целенаправленно сконструированных возможностей содержания, форм, методов целостного

педагогического процесса (мер воздействия), лежащих в основе управления функционированием и развитием процессуального аспекта педагогической системы [2, с. 11–12].

Педагогические условия представляют собой центральные структурные элементы педагогической системы и педагогического процесса, которые основываются на факторах воздействия и взаимодействия субъектов и объектов образования.

По мнению исследователя Зверевой М.В., педагогические условия связаны с конструированием педагогической системы, в которой они выступают одним из компонентов: содержательная характеристика одного из компонентов педагогической системы, в качестве которого выступают содержание, организационные формы, средства обучения и характер взаимоотношений между учителем и учениками [3, с. 29].

Педагогические условия в хореографическом образовании были сформированы на базе образцовой педагогической системы классического танца Вагановой А. Я. Фундамент школы Вагановой основан на строгом соблюдении выработанных канонов, наследии исполнительского и педагогического мастерства, системе обучения, правилах исполнения и методике преподавания. Главенствующей идеей школы классического танца стала гармонизация процесса воспитания и образования личности, явившая собой своеобразный стержень целостного учебно-образовательного процесса. Ушинский К.Д. писал: «Только система, конечно, разумная, выходящая из самой сущности предметов, дает полную власть над нашими знаниями» [4, с. 178].

Процесс обучения классическому танцу основан на органическом гармоничном сочетании технологии — методики, с эстетической категорией движения – понятия прекрасного. Это определило основную направленность процесса обучения, смысл которой заключается в формировании технического и духовного совершенства психофизического аппарата танцовщика, являясь одним из главных, внешних показателей профессионального мастерства воспитанника и его педагога.

Следуя цели образования, педагогические условия в классическом танце выстраиваются на методах и приемах, формах и содержании всего образовательного процесса.

В связи с этим, на первый план выходит задача организации образовательного процесса, предполагающего создание комплекса взаимодополняющих друг друга теоретических и практических занятий, где изучение теоретических основ, подкрепленных практикой, будет осуществляться в соответствии с главными принципами педагогики. Иными словами, использование принципов педагогики в образовании является одним из важных педагогических условий.

Принцип – это основные, исходные положения какой-либо теории, руководящей идеи, основные правила поведения, действия [4, с. 174].

В воспитании классическому танцу педагогические, дидактические принципы выступают в целостной, гармоничной своей взаимосвязи и взаимовлияния:

– *Принцип гуманистической направленности* является ведущим принципом, который выражается во взаимодействии процесса личностного и деятельного между педагогом и обучающимся.

– *Принцип обучения и воспитания в коллективе и через коллектив* включает в себя понятие «социализации» личности, рассматривает гендерные, возрастные особенности и индивидуальный подход, опираясь на: физические возможности обучающегося и особенности строения его тела, личностный подход (психология) – особенности памяти, внимания, мышления, темперамента, психоэмоциональной сферы.

– *Принцип соединения обучения и воспитания*, нацелен на организацию профессионального педагогического процесса нравственной направленности, в основе которого лежит социальное, интеллектуальное и физиологическое содержание.

– *Принцип формирования единства знаний и умений, сознания и действия поведения*, тесно связан с наукой «психология балета», вступающей в гармоничную взаимосвязь с деятельностью телесного содержательного процесса: анатомией, физиологией, биомеханикой, дыханием.

– *Принцип обеспечения взаимосвязи с практикой* связан со сферами жизни человека: экономикой, политикой, общей культурой, видами искусства.

Дидактика обучения школы классического танца позволяет приблизиться к цели всего профессионального педагогического процесса – творческой реализации личности исполнителя, сформировать и развить талант будущего исполнительского и педагогического мастерства. В связи с этим, необходимо особое внимание уделить таким важным принципам образовательного процесса как:

– *Принцип эстетизации* процесса обучения и воспитания направлен на формировании у воспитанников эстетического отношения к действию и развитие их художественно-эстетический вкуса. В данном случае, основное требование искусства выражается в познании подлинности его красоты, которая раскрывается в показателе общественно-эстетического идеала общества: этика – как наука, дополненная интеллигентностью педагога, позволяет постичь красоту человеческого тела, обучает созидательным навыкам физического и интеллектуального развития, формирует опыт социализации всего целостного профессионального процесса обучения.

– *Принцип преемственности, последовательности и систематизации* обучения и воспитания.

– *Принцип наглядности* – охарактеризованный Коменским Я.А. как основное «золотое правило дидактики».

Наглядность в системе классического танца основана на закономерностях познания и развития, как мышления, так и физического начала, проходящих путь от конкретного движения к абстрактному его анализу. Данный процесс является взаимно-обратным по своей структуре. Его

алгоритм выглядит следующим образом: обучающийся, двигаясь от первоначального образного восприятия движения, к конкретному его физическому выражению, подходит в итоге к мыслительному его анализу и переосмыслению первоначального восприятия. Весь процесс подкрепляется конкретными фактами, сравнений, проведения аналогий и сопоставлений в анализе художественных решений. При этом, применяются разнообразные материалы иллюстративного характера, начиная от предметов объективной реальности – зрительно-изобразительных материалов, до символических, формирующих образы.

– *Принцип научности*, является базовым принципом в структуре содержания целостного образовательного процесса, соответствует уровню развития общества, научной мысли в исследованиях классического танца (балетной педагогики), накопленному опыту, а также всем достижениям мировой цивилизации. Данный принцип напрямую связан с законами, традициями, педагогическими методами и приемами системы классического танца. Разработка учебных программ, с использованием данного принципа направлена на формирование гармоничной взаимосвязи с сопутствующими науками: историей, педагогикой, психологией, анатомией, биомеханикой, музыкой, геометрией и другими, которые лежат в основе диалектики целостного образовательного процесса.

Целостный образовательный процесс, осуществляемый в рамках дисциплины «классический танец» складывается из процесса личностного и деятельного обмена между педагогом и обучающимся.

Ведущая роль педагога подчинена *принципам управления деятельностью образовательного процесса* и выражается в гармоничной согласованности следующих компонентов:

– методической грамотности и последовательности в организации и проведения образовательного процесса, направленного на развитие инициативы и самостоятельности воспитанников;

– развитию сознательности и активной занятости обучающихся в целостном педагогическом процессе (по Занкову Л.В. осмысленность теоретических знаний и осознанное их практическое применение, обучения на высоком уровне трудности). Уровень трудности связан с познанием сущности изучаемых явлений, зависимостей между ними, с подлинным приобщением обучающихся к ценностям науки и культуры [1, с. 49];

– требовательности (точность в исполнении материала и знания его методики) в соответствии с возрастными особенностями обучающихся;

– доступности и посильности в освоении материала данной возрастной категории в соответствии с гендерными особенностями обучающихся;

– согласованности целостного процесса обучения, начиная от школы, семьи и, заканчивая общественным кругом его реализации;

– учет индивидуальных особенностей обучающихся;

– прочности и результативной действенности – реализация результатов образования, воспитания и развития через практическое мастерство воспитанника.

Рассмотренные нами педагогические принципы не являются единственным фактором педагогических условий дисциплины «классический танец». Важными также являются формы образовательного процесса и их составляющие, представляющие собой учебные задания, включающие в себя исполнение движений и танцевальных комбинаций, которые нацелены на решение конкретных задач.

Так, например, каждое из движений классического танца изучается и отрабатывается сначала в чистом виде, без комбинирования с иными танцевальными элементами, представляя собой учебную форму. По мере усвоения определенного комплекса движений, задания преподавателем усложняются путем составления комбинаций в развитии лейтмотива основного движения (от простого к сложному).

В процессе освоения дисциплины показатель применения педагогом репродуктивного метода преподавания значительно уменьшается. Достаточно одной или двух демонстраций танцевальной комбинации со словесной диктовкой последовательности каждого элемента. Меньшее количество показа преподавателем движений и танцевальных комбинаций является одним из качественных показателей профессиональной подготовки обучающихся.

Образовательный процесс, в котором обучающийся сталкивается с поставленной педагогом задачей самостоятельного сочинения и постановки учебных комбинаций у станка, на середине зала и танцевальных фрагментов, под четким его наблюдением, является отправной точкой к формированию *опыта* профессиональной педагогической деятельности.

Данный аспект формируется не только в процессе сочинения и постановки танцевальных движений и комбинаций, но и в ходе изучения методик и разработки собственных методов (методических приемов) работы, с учетом всех условий и принципов обучения.

Формирование опыта педагогической деятельности начинается с изучения терминологии классического танца и имеет свое продолжение на протяжении всего образовательного процесса в учебном заведении. Важную роль в данном процессе играют труды по классическому танцу авторов: Костровицкой В.С., Писарева А.А. Тарасова Н.И., Базаровой Н.П. и Мей В.П., Мориц В.Э., Головкиной С.Н., Чекрыгина А.И., Мессерера А.М. Основополагающим в систематизации опыта и знаний поколений педагогов, является труд Вагановой А.Я. «Основы классического танца».

Материал, изложенный в данных трудах, в виде описания уроков предлагается обучающимся для теоретического, а также практического разбора методики, принципов, правил и последовательности изучения экзерсиса у станка и на середине зала, а также для последующего сравнительного анализа, который, в свою очередь, определяет особенности и различия каждой из методик.

Еще одним важным аспектом образования является формирование компетенций обучающихся в работе с музыкальным материалом. Здесь основной задачей выступает изучение методики работы с концертмейстером, понимание роли и значения музыкального оформления на занятиях

классическим танцем, анализ музыкального содержания как одного из главных выразительных средств классического танца, определяющего «природу» самого движения.

Решение этой задачи необходимо для самостоятельной работы над составлением урока, включающую в себя грамотный подбор музыкального сопровождения, а также, раскладка комбинаций на подобранный музыкальный материал. Данная деятельность способствует формированию и развитию у обучающихся музыкального вкуса, формирует навыки в четком определении характера музыки и темпо-ритмической основы музыкального сопровождения исполняемого движения.

Формирование опыта педагогической деятельности обучающегося в рамках самостоятельной работы включает в себя изучение методического материала и отработку техники исполнения каждого танцевального элемента, предусмотренного программой дисциплины «Методика преподавания классического танца». Содержание раздела самостоятельной работы обучающегося направлено на формирование его умений и навыков в методически грамотном составлении учебных и танцевальных комбинаций на основе изученного ранее материала с соответствующим подобранным музыкальным оформлением и темпо-ритмической раскладкой каждого движения.

Более того, приобретенный опыт прежней работы позволит выявлять и анализировать ошибки в исполнении, применяя верно подобранный методический подход (прием) для исправления недочетов, и демонстрировать танцевальные движения и элементы в качественно совершенном виде. Благодаря этому разделу у обучающегося формируется профессиональное видение всего рабочего процесса.

Анализируя структуру педагогической деятельности, мы можем рассмотреть этапы последовательного формирования опыта профессионально-педагогической деятельности будущих специалистов:

информационный этап

– активная работа с информацией, ее поиск, анализ и структурирование, осмысление и конструирование возможных решений относительно профессиональной проблемной ситуации, планирование деятельности с применением полученных знаний;

деятельностный этап

– создание и разработка профессионально-ориентированных ситуаций, выполнение практико-ориентированных заданий, анализ занятий с учетом соответствия требований к реализации личностно-деятельностных технологий;

рефлексивный этап

– осмысление приобретенного опыта, применение рефлексивной практики в образовательном процессе, дающей возможность обеспечить эффективные, по-настоящему межсубъектные отношения в форме «учитель – ученик».

Рефлексия касательно субъективных изменений, установка стратегического плана собственной профессиональной деятельности. Для реализации каждого из описанных выше этапов предполагаются определенные специфические организационные методы и формы, возможно, с применением инновационных технологий, которые будут обусловлены целями, задачами, а также содержанием подготовки в соответствии со структурой профессионально-педагогических знаний, умений и навыков.

На разной стадии становления специалиста уровень опыта преподавания методики классического танца различный, поэтому для того, чтобы ориентироваться в направлениях и содержании преподавания методики нам необходимо выявить уровни сформированности этого опыта.

Для этого, в свою очередь, определим компоненты, критерии и показатели уровня сформированности опыта преподавания методики классического танца.

Компоненты, критерии и показатели сформированности опыта преподавания методики классического танца

Компонент	Критерий	Показатель
<i>Мотивационный</i>	Потребностно-мотивационный	1.Ценностное отношение к традициям школы классического танца и к опыту преподавания его методики; 2.Конструктивный интерес к классическому танцу и овладению его методикой, педагогическими навыками; 3.Стремление к совершенствованию опыта преподавания методики классического танца
<i>Когнитивный</i>	Интеллектуально-теоретический	1. Уровень знаний истории, теории, анатомии (для развития связок, мышц, суставов) в методике классического танца – комплексный подход на основе воспитательной функции обучения; 2. Умение работать с научной литературой, поиск информации и ее обработка, конструктивный анализ; 3. Знания методических приемов профессиональных уроков мастеров, способов наработки: методы построения пластического рисунка, используемые усложнения с лейтмотивным движением, распределение физической нагрузки, объем задания
<i>Поведенческий</i>	Операционально-практический	1. Владение способами грамотного исполнения движений и элементов классического танца, исполнительский опыт; 2. Владение способами сочинения комбинаций, организации и составления урока в соответствии с его целями и задачами, программой обучения, классом (курсом);

		3. Владение методикой поэтапного обучения классическому танцу, формирование педагогического опыта
--	--	---

Рассмотрев сущность, содержание и структуру педагогических условий формирования опыта преподавания методики классического танца, мы пришли к выводу о том, что изучение теоретических основ методики и подкрепление ее практикой, будет эффективно осуществляться в том случае, если образовательный процесс будет выстроен в соответствии с главными принципами педагогики. Мы также выяснили, что формирование опыта педагогической деятельности является длительным и многоуровневым процессом, основанный на потребностно-мотивационном, интеллектуально-теоретическом и операционально-практическом критерии, обладающим глубиной и универсальностью в своей реализации. Благодаря выявленным показателям сформированности опыта преподавания методики классического танца происходит его развитие и трансформация всей системы педагогического хореографического образования в целом.

Литература:

1. Горбатов Е. В. Принципы обучения по Л. В. Занкову // Приоритетные научные направления: от теории к практике. — 2016. — № 27-1. — С. 47–51.
2. Зверева М. В. О понятии «дидактические условия» // Новые исследования в педагогических науках. — Москва: Педагогика, 1987. — №1. — С. 29–32.
3. Ипполитова Н., Стерхова Н. Анализ понятия «педагогические условия»: сущность, классификация // General and Professional Education. — 2012. — № 1. — С. 8–14.
4. Слостенин В. А., Исаев И. Ф., Мищенко А. И., Шиянов Е. Н. Педагогика: Учебное пособие для студентов педагогических учебных заведений. — Москва: Школьная Пресса, 2002. — 512 с.
5. Ходусов А. Н. Педагогика воспитания: теория, методология, технология, методика: учебник. — Москва: ИНФРА-М, 2018. — 405 с.

Ликучева Наталья Викторовна

*преподаватель, заместитель заведующего
кафедрой «Педагогика хореография»*

*Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова
ms.likucheva@mail.ru*

Усманова Нурия Абдул-Барыевна

преподаватель кафедры «Педагогика хореография»

*Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова
nuri200268@list.ru*

БЛАГОТВОРНОЕ ВЛИЯНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА НА ФОРМИРОВАНИЕ МАССОВО-ЭЛИТАРНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ

Аннотация. Мақалада классикалық бидің қалың бұқараға енуі және классикалық хореографияның бұқаралық-элиталық сананың дамуы мен қалыптасуына әсері қарастырылады. Соңғы жылдары классикалық бидің қалың бұқараға енуінің белсенді процесі жүріп жатыр. Бұқаралық мәдениетке элиталық өнер еніп жатыр. Мәдениеттің осы екі формасының бірте-бірте массалық-элиталық сананы қалыптастыратын тегіс теңестірілуі байқалады. Бұл үдерісте мұғалімнің дұрыс құрастырған классикалық би сабағы үлкен және басты рөл атқарады.

Мақала авторлары классикалық би сабақтарының адамның физикалық, эмоционалдық және рухани дамуындағы маңыздылығын зерттейді. Классикалық бидің қазіргі қоғамды тәрбиелеудегі, мәдени байытудағы және тәрбиелеудегі рөлі қарастырылады.

Кілттік сөздер: өнер, балет, сабақ, мәдениет, спектакль, элиталық, жер гимнастикасы, классикалық би, студент, жаттығу, бұлшықеттер.

Аннотация. В статье рассматривается внедрение классического танца в широкие народные массы и влияние классической хореографии на развитие и формирование массово-элитарного сознания. В последние годы наблюдается активный процесс проникновения классического танца в массы. Массовая культура проникается элитарным искусством. Происходит плавное нивелирование этих двух форм культур, постепенно образуя массово-элитарное сознание. В этом процессе большую и главную роль играет правильно составленный преподавателем урок классического танца.

Авторами статьи исследуется значение занятий классическим танцем в физическом и эмоционально-духовном развитии человека. Рассмотрена роль классического танца в образовании, культурном обогащении и воспитании современного общества.

Ключевые слова: искусство, балет, урок, культура, спектакль, элитарность, партерная гимнастика, классический танец, обучаемый, экзерсис, мышцы.

Abstract. The article examines the introduction of classical dance into the broad masses and the influence of classical choreography on the development and formation of mass-elite consciousness. In recent years, there has been an active process of penetration of classical dance into the masses. Mass culture is being permeated by elite art. There is a smooth leveling of these two forms of cultures, gradually forming a mass-elite consciousness. In this process, a classical dance lesson correctly compiled by the teacher plays a large and major role.

The authors of the article explore the importance of classical dance classes in the physical, emotional and spiritual development of a person. The role of classical dance in education, cultural enrichment and upbringing of modern society is considered.

Keywords: art, ballet, lesson, culture, performance, elitism, ground gymnastics, classical dance, student, exercise, muscles.

Искусство всегда являлось неотъемлемой частью духовной культуры общества. Это особая форма деятельности и творческой самореализации человека, которая способствует созданию художественных произведений, выражению внутреннего духовного мира и внешнего мира. Искусство, объединившее в себе музыку, движение, чувства, всегда выделялось своей многообразностью и яркостью, но было доступно только избранным.

Когда мы говорим «балет», то представляем себе сцену театра с тяжелым занавесом, кулисы, ложи зрительного зала, бархатные кресла партера и оркестровую яму... Завораживающая сказка сценического действия восхищает нас яркой театральностью, легкостью и виртуозностью исполнения артистов балета и доставляет эстетическое наслаждение от увиденного.

Классический балет — искусство универсальное, он синтезирует в себе такие виды искусства как: танец, музыка, декораторское и драматическое искусство, благодаря которым и создается полноценный балетный спектакль.

Основой балетного спектакля является драматургия, а языком музыки и танца раскрывается драматургический замысел, доносится до зрителя сюжет, заложенный в классическом спектакле.

Искусство балета в наше время необычайно популярно, известно и доступно для общего ознакомления всем. Но чтобы понимать и любить классический балет, нужно понимать и любить классическую музыку и все театральное искусство в целом.

Поэтому искусство балета принято считать не массовым, а элитарным (культура элиты) и оно может быть доступно и понятно лишь высококультурным людям. Так как массовое и элитарное мировоззрение в балетной культурной сфере как бы разделено границей, которая четко указывает на принадлежность человека к той или иной культурной сфере.

В современном мире незаполненные пространства, присутствующие в элитарном искусстве, активно начинают заполняться массовой культурой и наоборот. Наблюдается плавное нивелирование этих двух форм культур, что ведет к плавному образованию массово-элитарного сознания.

В последние годы возрос активный интерес к балетному искусству, благодаря новым постановкам в театрах, концертам, появлению современных театров по стране, открытию частных балетных залов, балетных студий. Заниматься классическим танцем стало возможно любой категории желающих.

В частности, в Алматы открылось множество танцевальных балетных студий и залов для детей и взрослых, где предлагается большой выбор занятий практически по всем танцевальным направлениям. Это подтверждает, что интерес к занятиям хореографией растет и имеет устойчивый спрос у населения. Классический танец занимает одно из лидирующих мест.

В балетные студии зачастую приходят люди далекие от балетного искусства, многие из которых балет видели только по телевизору. Есть, конечно, любители классического танца, которые когда-то в далеком детстве занимались в танцевальных кружках и мечтали стать балеринами. Но и те, и другие в основе своей просто «люди с улицы» и с профессиональной точки зрения многие из них имеют очень плохие профессиональные данные для занятий классическим танцем, а некоторые и вовсе профнепригодны для балета.

Однако двери балетных залов открыты для всех желающих заниматься классическим танцем, всех, кого влечет любовь к балетному искусству.

Балет, как уже говорилось выше, всегда был искусством элитарным, и он требует от человека специальной подготовки к восприятию. Одно дело любить классический танец, другое дело заниматься им. Поэтому, по истечению короткого времени большая часть пришедших в балетный зал отсеиваются. Остаются только те, кому где-то на интуитивном уровне нравится то, что происходит в балетном зале: разминка, новые непонятные движения у станка под музыкальное сопровождение, упражнения на растяжку, прыжки на середине зала. Со временем, углубляясь в этот волшебный и очень сложный процесс, постепенно начиная понимать суть происходящего, обучаемые втягиваются в него, им становится интересно.

В этом процессе большую и главную роль играет личность преподавателя, его харизма, правильно составленный урок классического танца. Каждый педагог методически разрабатывает план каждого своего занятия, отталкиваясь от своих знаний, личного опыта как исполнителя и как педагога. Опираясь на свою многолетнюю практику проведения урока классического танца в балетных студиях, сложилось устойчивое мнение на этот счет.

Предпочтительнее урок классического танца начинать с балетной гимнастики на полу. Составленный Н. В. Ликучевой адаптированный комплекс партерной гимнастики позволяет любителям в положении сидя или лежа на полу почувствовать выворотное положение ног, для них очень непонятное и новое. Начинать нужно, конечно, с самых простых упражнений на работу стоп, одновременно в положении сидя, удерживая подтянутой поясницу, что очень сложно для начинающих. Сначала в медленном темпе, мышечно удерживая и контролируя натяжение ног до кончиков пальцев,

тщательно прорабатывается каждое движение. С каждым последующим упражнением повышается нагрузка на все части тела и усложняется координация движений, вместе с этим хорошо разогреваются все мышцы. В конце комплекса гимнастики на полу, на уже размятые суставы и горячие мышцы, даются упражнения на растяжку.

Вначале на партерную гимнастику уходит большая часть урока: необходимо разъяснить и показать, как нужно исполнять то или иное движение, сначала без музыки под счет, потом в медленном темпе под музыкальное сопровождение, при необходимости, повторить изучаемое движение еще раз. Но со временем, когда обучаемые начинают чувствовать мышечное натяжение, начинают справляться со своей координацией и исполнять движения музыкально, сдвигается темп исполнения каждого упражнения.

В итоге, партерная гимнастика становится хорошим разогревом и начальной, подготовительной частью урока для более эффективных дальнейших занятий экзерсисом у станка и на середине зала.

Для любого преподавателя, в независимости, где он преподает, в хореографическом училище или в балетной студии, методика классического танца, разработанная выдающимся педагогом А. Я. Вагановой, ее педагогическая система должна являться основой преподавания.

В своей книге «Основы классического танца» А. Я. Ваганова пишет: «Движение необходимо начинать “из корпуса”, ибо танец “из корпуса” обеспечивает надежную опору и артистическую окраску pas» [1, с. 8].

Поэтому тем, кто только начинает заниматься классическим танцем, важно тщательно объяснить постановку корпуса, поставив их лицом к станку. Необходимо проделать в медленном темпе самые простые движения по I позиции, обращая внимание обучающихся на правильную работу мышц ног и спины, а также на натяжение коленей и стоп во время исполнения движения, просчитывая каждую музыкальную фразу. Позиции ног в начале обучения могут быть не очень выворотными, учитывая физические возможности обучаемых, чтобы не допустить завала на большой палец стопы.

Главное — это правильное направление работы всех мышц во время проучивания движения, умение во время исполнения движения передавать центр тяжести корпуса на опорную ногу. Только при этом условии у начинающих заниматься классическим танцем появится возможность устойчиво стоять на середине зала. Обучаемый должен понять и пропустить через свое тело все ощущения мышечного напряжения, натяжения, разворота от бедра ног и стопы в медленном темпе, держась двумя руками за станок.

После того, как проучены постановка корпуса, основные позиции ног, начальные партерные движения лицом к станку, необходимо развернуть обучаемых боком к станку и начать изучение экзерсиса у станка.

Многим очень сложно дается скоординировать одновременную работу ног, рук, головы и правильно попасть в музыкальную фразу. Поэтому необходимо продолжить изучение в медленном темпе, сохраняя все правила

исполнения уже проученных движений, из которых в будущем будут составлены очень простые комбинации экзерсиса у станка.

Конечно, преподавателю необходимо набраться терпения. На каждом занятии нужно будет снова и снова показывать, и объяснять уже пройденные движения и комбинации, просчитывать каждое движение и отрабатывать без музыки в медленном темпе координацию его исполнения.

Безусловно, занятия классическим танцем требуют усердия и терпения и от обучающихся. Классический танец очень дисциплинирует человека и «воспитывает» тело. Только регулярный, вдумчивый и упорный труд через какое-то время может дать желаемый результат. «Реализовать свой потенциал или же добиться новых двигательных автоматизмов можно лишь многократными повторениями и стараниями» [2, с. 144]. Постепенно у обучаемых начинают вытягиваться колени, появляется небольшая сила в натяжении стопы, получается скоординировать работу рук, ног и головы с музыкальным сопровождением, появляется физическая сила и выносливость, а главное, приходит понимание как нужно исполнять то или другое движение и почему именно так, а не иначе.

Через мышечную боль, через напряжение, занимающиеся классическим танцем, начинают получать удовольствие от физической нагрузки. Появляется потребность в посещении занятий и желание научиться чему-то новому.

Учитывая, что у большинства женщин, занимающихся в балетной студии, сидячая работа и малоподвижный образ жизни, они имеют различные проблемы со здоровьем, в частности, со спиной и с лишним весом. Специалист по медицинскому сопровождению хореографии, спортивный врач Каблуков Д.А. отмечает: «Только техника выполнения элементов, последовательность усвоения двигательных навыков, регулярность повторений изучаемых движений могут привести к тому, что изменения опорно-двигательного аппарата будут носить положительный характер» [3, с. 192].

Уже после двух недель (2-3 раза в неделю) занятий классическим танцем обучаемые начинают замечать улучшения в своем общем физическом состоянии. Вдруг начинают ощущаться мышцы, о существовании которых они даже не догадывались. Фигура становится подтянутой и стройной. Движения более координированны и непринужденны. Перестает болеть спина, укрепляются мышцы, мало того, она выравнивается, раскрывается, становится более гибкой. Организм благодаря посильным физическим нагрузкам оздоравливается. Многие женщины замечают изменения в походке, увереннее ощущают себя в обуви на высоком каблуке. Со временем у них появляется навык ходить на высокой подтянутой спине, в движениях проскальзывает легкость и благородство.

Занятия классическим танцем не только дисциплинируют человека, формируют и «воспитывают» тело, они учат слушать, слышать и воспринимать классическую музыку, исполнять каждое движение в характере музыкального сопровождения. В зависимости от музыки каждое движение несет определенное содержание и образность. Отталкиваясь от динамических оттенков и темпа музыкального сопровождения каждое па можно ослабить

или усилить, исполнить более динамично или плавно, подчеркивая движением музыкальное содержание.

Вкладывая в музыкальное исполнение движений чувства и эмоции, обучаемые развиваются и обогащаются духовно, начинают понимать язык классического танца. В связи с этим любители, которые занимаются классическим танцем, начинают по-другому воспринимать балетный спектакль как зритель. Они танцуют, а значит, воплощают свои мечты, которые привели их в балетный зал. Они готовы к восприятию и пониманию чужих чувств и эмоций через визуальные танцевально-музыкальные образы, для них становится более понятным сюжет и драматургия балетного спектакля. Человек становится эмоционально более зрелым.

Таким образом, углубляясь в массы, не теряя свой высокий профессиональный уровень, классический балет воспитывает и просвещает широкую публику, духовно и эстетически возвышая человека. Что доказывает — массовые занятия классическим танцем играют важную роль в образовании, культурном обогащении и воспитании современного общества.



фото 1. Подготовка к отчетному концерту



фото 2. Перед отчетным концертом



фото 3. С преподавателем Н.В. Ликучевой



фото 4. Перед отчетным концертом

Литература:

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Издание 6. Серия “Учебники для вузов. Специальная литература” — Санкт-Петербург: Издательство “Лань”, 2000. — 192с.
2. Каблуков Д. А. Здоровье в балете. — Владивосток: Издательство «ЛИТ», 2019.
3. Каблуков Д. А. Стопа балерины. — Владивосток: Дальпресс, 2020.
4. Забелина Е. Н. Высока культура нового времени: между массовым и элитарным // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У. Д. Розенфельда. — Гродно, 2012.
5. Анищенко В. С. Физическая культура: Учеб. пособие. — Москва, 1999.
6. Беляев В. С., Михеев А. И. Здоровье и личностный качества — важнейшие факторы конкурентоспособности специалиста в условиях рыночной экономики // Материалы региональной межвузовской научно-практической конференции. — Ростов на Дону, 1995.
7. Ильинич В. И. Физическая культура. Учебник Гардарики. — Москва, 1999.

Нурмагамбетова Медина Жабаетовна
«Хореография педагогикасы» кафедрасының
I курс магистранты
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)
medina.nurmagambetova@bk.ru

ғылыми жетекші:
Шанкибаева Әлия Бахытжанқызы
өнертану кандидаты, «Сахналық пластика және дене тәрбиесі»
кафедрасының меңгерушісі, профессоры,
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)
aliyabahitjanovna@gmail.com

СТУДИЯДАҒЫ БИДІ ОҚЫТУДЫҢ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ФУНКЦИЯЛАРЫ

Аңдатпа. Мақалада студиядағы биді оқытудың педагогикалық функциялары қарастырылды. Студиядағы биді оқытудың педагогикалық қызметтері қатысушылардың би өнерін дамытуға, өзін-өзі көрсетуге және эмоционалдық дамуына қалай ықпал етуін зерттеу — өзекті тақырыптардың бірі. Зерттеу жаңалығы тақырыпқа байланысты педагогика ғылымындағы қолданылатын функциялардың биді оқытуда қалай жүзеге асатынын талдауда жатыр. Зерттеу барысында теориялық зерттеу әдістері қолданылды: соның ішінде анализ, синтез, жалпылау, жіктеу. Нәтижесінде, студиядағы биді оқытуда қолданылатын педагогикалық функциялардың қолданылу тәсілі және олардың маңызы анықталды.

Кілттік сөздер: студия, хореография, бала шығармашылығы, педагогика, функция.

Аннотация. В статье рассмотрены педагогические функции обучения танцу в студии. Изучение того, как педагогические функции обучения в студии способствуют развитию танцевального искусства, самовыражению и эмоциональному развитию участников, является одной из актуальных тем. Новизна исследования заключается в анализе изучения функций, используемые в педагогике и как они реализуются в обучении танцу. В ходе исследования использовались теоретические методы исследования: в том числе анализ, синтез, обобщение, классификация. В результате определена методика использования педагогических функций, используемых при обучении танцу в студии, и их значение.

Ключевые слова: студия, хореография, детское творчество, педагогика, функция.

Abstract: the article discusses the pedagogical functions of teaching dance in the studio. Exploring how studio-based dance teaching services support the development of dance art, self-expression and emotional development of

participants is one of the current topics. The novelty of the study lies in the analysis of the study of functions used in pedagogy and how they are implemented in dance teaching. During the study, theoretical research methods were used: including analysis, synthesis, generalization, classification. As a result, the methodology for using the pedagogical functions used in teaching dance in the studio and their significance were determined.

Keywords: studio, choreography, children's creativity, pedagogy, function.

Соңғы жылдары елімізде балалар балет студиялары мен мектептердің көбеюі байқалуда. Аз уақыт ішінде олар белгілі жетістіктерге жету арқылы өзінің халық арасындағы қажеттілігін дәлелдей отырып, өз дәстүрін құруда. Әрине, мемлекеттік кәсіби оқу орындарымен салыстырғанда жеке би студиясына түсу оңай. Себебі, кәсіби оқу орындары қабілеті жоқ баланы қабылдамайды, оның басты мақсаты — хореография саласы бойынша білікті маманды даярлау. Дегенмен, балалармен жұмыс барысында жеке студияларды жүргізуші педагог пен балетмейстердің де кәсіби құзыреттілігін ескеру маңызды. Би өнеріне баулитын көптеген көркемөнерпаздар ұжымдарының құрылуы халықтың мәдени тәрбиесіне оң әсерін тигізеді. Себебі, олар мәдени ортаны қалыптастырып қана қоймай, кез-келген физикалық формасы мен қабілеті бар балалардың шығармашылық мүмкіндіктерін ашады. Музыка, хореография, балет, сахна ұғымдарымен таныстырып, өнерге баулиды және эстетикалық көзқарасты дамытады.

Ең қарапайым би үйірмелерінен бастап қазіргі заманғы би студиялары, фольклорлық топтар, классикалық би студиялары, халық балет театрлары және тағы да басқа әртүрлі бағыттағы, деңгейдегі көптеген әуесқой би ұжымдары дарынды орындаушыларды болашақта хореография өнерімен кәсіби деңгейде айналысуға ынталандырады. Сондықтан би шеберлігі мен көркемдік нәтижелері әртүрлі студиялар кәсіби хореография өнерінің өсіп-өнуіне құнарлы топырақ сияқты қызметті атқарады. Осы тұрғыда студиядағы биді оқытудың мақсаты, педагогикалық функциялары қандай екенін қарастыру өзекті тақырып.

Зерттеудің мақсаты — студиядағы биді оқыту кезінде қандай педагогикалық функциялардың қолданылатынын анықтау, өнерге баулуды көздейтін биді оқыту процесінің нәтижесін өмірмен ұштастыру.

Анықтамаға сәйкес, «студия (итал. studio, латын тілінен аударғанда studeo — қатты еңбек ету) — эксперименттік және концерттік тәжірибемен білім беру, педагогикалық мақсаттарды біріктіретін хореографиялық топ» [1, б. 493]. Студия жалпы эстетикалық ұмтылыстармен және белгілі бір жанрға, стильге, бағытқа жақын пікірлес адамдар тобын біріктіреді. Әдетте, студияның жұмыс істеу ұзақтығы оқытушының дарыны мен көркемдік ойлауының кендігімен анықталады. Студия қатысушылары оның шығармашылық ұстанымдарын дамытады, биді бейнелеудің жаңа тәсілдері мен құралдарын іздейді. Кей жағдайда студиялар кәсіби би топтарына, театрларға және ансамбльдерге айналуы мүмкін, ал кейде сұраныстың аздығы немесе басқа да себептерге байланысты студия өз жұмысын тоқтатуы мүмкін.

Хореография шығармашылығындағы студиялық қозғалыс би өнерін танымал етуге, арнайы және жалпы мәдени дайындықты үйлестіру негізінде студия қатысушыларының жеке тұлғасын жан-жақты көркемдік, шығармашылық және эстетикалық дамытуға бағытталған. Өртүрлі бағыттағы студиялар би өнерін сүйетіндерге балет туындыларын өздігінен орындауға мүмкіндік береді.

Хореографиялық студиялардың тәрбиелік әлеуеті — бұл процеске кәсіби мәдениет және өнер қайраткерлерін, жалпы көркемөнерпаздарды тарта отырып, оқу-тәрбие қызметі мен хореографиялық өнерді танымал ету, бос уақытында жеке тұлғаның жан-жақты даму мүмкіншіліктерін жасау.

Г. Ф. Богдановтың айтуынша, тәжірибеде көптеген педагог-хореографтар биді үйретудегі әдістемелік білім мен практикалық дағдыларды жетік білмеуінен емес, «тәрбие жұмысының технологиясын білмегендіктен, педагогикалық техниканы меңгермегендіктен» қиындықтарға тап болады [2, б. 59].

Жалпы педагогика ғылымында «тәрбие» ұғымы «адамның дамуы үшін мақсатты түрде жағдай жасауды (материалдық, рухани, ұйымдастырушылық)» білдіреді [3, б. 32]. Тәрбиелік функция — педагогикада қолданылатын бірден-бір маңызды кезең. Қазіргі педагогикада білім беру үдерісі оқушыға тікелей әрекет емес (дәстүр бойынша), әртүрлі субъектілердің — жеке тұлға (нақты адамдар), топтық (микротоптар мен ұжымдар) және тәрбиенің әлеуметтік институттарының әрекеті арқылы жүреді. Тәрбиелік функцияның келесідей түрлері ажыратылады: бейбітшілік рухындағы тәрбие, азаматтық тәрбие, адамгершілік тәрбие, патриоттық тәрбие. Студиядағы биді оқыту барысында тәрбиелік функцияның бұл түрлері біріктіріліп қолданылады. Білім алушыға патриоттық сезімді ән арқылы, би қимылдары арқылы бейнелі түрде бойына сіңіреді. Сонымен қатар, тәрбиелік функция адамның өзін қоғамда ұстауын, әдепті сөйлеуін, қарым-қатынас жасауын, сыпайы мінез-құлқын, ішкі мәдениетін қамтиды. Бұл толеранттылықпен тікелей байланысты. Студия білім алушыларында бұл қасиеттер түрлі ұлт өкілдерінің би дәстүрін орындау арқылы, дайындық барысы мен сахнадағы ұжымдық жұмыс арқылы, оқытушының түсіндірме сөздері арқылы қалыптасады.

Жоғарыда аталған автор — Г. Ф. Богданов — студиядағы биді оқытушының педагогикалық міндеттерін атап көрсетеді: «біріншіден, ұжым мүшесін хореографиялық мәдениет әлемі мен өнер әлемімен таныстыру; екіншіден, әрбір ұжым мүшесінің би шығармашылығының күрделі әлеміне ену барысында туындайтын қиын кездерде әрдайым бірге жүру; үшіншіден, ұжым мүшесінің белгілі бір шығармашылық және жеке мәселелерін шешуге көмектесу» [2, б. 63].

Студия жұмысының негізгі бағыты оқу қызметі мен әртүрлі көркемдік қызығушылықтар мен көзқарастарға негізделген бос уақытты ұйымдастыру болып табылады. Кәсіби оқу орындарымен салыстырғанда студиялар есігі баланың қабілеттері мен көркемдік дарындылық дәрежесіне қарамай, барлық қызығушылық танытқан өнерпаздар үшін ашық. Бұл бір жағынан балалардың

физикалық әрі рухани дамуына мүмкіндік берсе, екінші жағынан педагогтың оқыту барысында белгілі бір қиындықтарды туғызады. Зерттеу авторының халық балет студиясының түлегі ретінде жеке тәжірибесін талдау негізінде студия оқытушысының келесідей талаптары анықталады: біріншіден, студия мүшелерінің әртүрлі жасы мен физикалық мүмкіндіктерін, музыкалық қабілеттерін ескере отырып, оқу бағдарламасын құру; екіншіден, баланың жан-жақты ашылуына көмектесетін концерттік номер дайындау; студия мүшелеріне жастайынан сахна мәдениетін үйрету; олардың би өнеріне деген сүйіспеншілігін арттыру. Аталып өткен мәселелерді шеше отырып, педагог студия мүшелерінің қолайлы білім алуына барлық жағдайды жасауға тырысады. Қатысушылардың көркемдік-эстетикалық дамуының негізі ретінде сахналық өнерді барынша пайдалануға мүмкіндік береді. Нәтижесінде студия білім алушылары физикалық әрі эстетикалық тұрғыда дамиды, оқыл-ойы кеңейеді. Бұл студияда биді оқытудың даму функциясын құрайды. Соның ішінде жеке тұлғаның даму функциясы қарастырылады. Тұлғаның даму функциясы — «тұлғаның қалыптасу процесі, ондағы сапалық өзгерістердің жинақталуы, бір күйден екінші күйге, кемелірек күйге көшу» [3, б. 383]. Ең алдымен тұлғаның дамуына қоршаған орта, мемлекет, қоғам, отбасы, мектеп, мәдениет, бұқаралық ақпарат құралдары және тағы басқалары әсер етеді. Студияда бұл қатардан тікелей қарым-қатынас жасайтын педагог, концертмейстер, басқа да білім алушылар, өнер мен мәдениет жатады. Студияда тұлғаның қалыптасуы тәрбиенің күшті ықпалымен, педагогтың бақылауымен өтеді және балаға тікелей әсер ету емес, онымен қарым-қатынас жасау арқылы жүреді. Тұлғаның даму функциясының негізі — қарапайым табиғидан жоғары руханиға дейінгі қажеттіліктерді қанағаттандыру. Би студиясы тұлғаның өнерге деген қажеттілігін қанағаттандырады. Сол себепті, құрдастар тобының, мектептің, мектептен тыс мекемелердің (зерттеу негізінде би студиясының) баланың дамуы үшін маңызы өте зор. Олар толыққанды дамудың маңызды құрамдары.

«Педагог-хореографтың басты міндеттерінің бірі — моральдық және эстетикалық мәдениетті физикалық дене қабілеттерімен үйлестіретін тұлғаны қалыптастыруға бағытталған хореографиялық өнердің оқу-шығармашылық үдерісін ұйымдастыру». [4, б. 126].

Студияның жұмыс істеу ұзақтығын анықтау оқытушының дарындылығы мен көркемдік ойлауының кеңдігімен байланысын ескере отырып, ұйымдастырушылық, кәсіби және жеке қасиеттерін атап өту арқылы жүргізіледі. Жетекшінің харизмасы ұжымның даму векторын анықтайды деп қарастырылады. «Би студиясы жеке тұлғаның көркемдік және шығармашылық әлеуетін өзектендіру нысаны болып табылады. Педагогикалық үдеріс қаншалықты дұрыс және дарынды ұйымдастырылса, қатысушының эстетикалық және кәсіби даярлығының траекториясы соншалықты нанымды және нәтижелі болады» [5, б. 43].

Баланың интеллектуалдық, физикалық және рухани тұрғыдан үйлесімді дамуы ежелгі дәуірден бүгінгі күнге дейін білім берудің басты бағыты болып табылады. Хореография рухани және дене дамуын үйлестіруге мүмкіндік

беретін оқу әрекетінің бір түрі болды. Хореография өнерінің кез-келген түрімен айналысу білім алушының психологиялық кедергілерін жояды, іс-әрекеті мен ойына еркіндік береді, өз-өзіне сенімді болуды үйретеді, басқа адамдармен тез қарым-қатынасқа түсуге бейімдейді. Яғни, педагогикалық процессте коммуникациялық функция қолданылады. Коммуникациялық қабілет — «адамдармен жеке және іскерлік қарым-қатынасты (өзара әрекеттесу) құруға (басқаларды түсіну, байланыстарды орнату, қолдау және жанжалсыз тоқтату) қолайлы тұлғаның жеке қасиеттерінің кешені» [3, б. 180]. Студияда оқытушы білім алушылармен, білім алушылар өзара қарым-қатынасқа түседі.

Қазіргі хореографиялық өнерде пластикалық экспрессивті құралдар өсіп келе жатқан баланың моторикасын кеңейтеді, оның шығармашылық деңгейін арттырады, берілген рөлге сәтті бейімделуге көмектеседі, бишілердің қимылдарын жетілдірудің жасырын және пайдаланылмаған мүмкіндіктерін анықтайды. Оларды театр және хореографиялық тәжірибеде пайдаланады. Бұл процессте негізгі функциялардың бірі — шығармашылық функция қолданылады. Шығармашылық — «сапалы әрі өзіндік ерекшелігі бар, бірегей, қайталанбас жаңа туынды шығару әрекеті» [3, б. 406]. Студияда әр білім алушы хореографияны орындаған кезде қайталанбас образды, оқиганың өзіндік интерпретациясын сомдайды. Е. И. Смирнова би студиясының мақсаты «адамдарды өнерге баулу, әркімге көркем орындаушылық шеберлікті меңгеру, әртістік қабілеттерін дамыту мүмкіндігін беру» деп тұжырымдайды. [6, б. 138]. Зерттеуде баланың шығармашылығын дамыту үшін классикалық би түрі ең жақсы тәсіл ретінде қарастырылады.

Классикалық би мектебі жеке хореографиялық студияларға қатысушылардың пластикалық мәдениетін жүйелі, дәйекті, әдістемелік қалыптастырудың негізі болып табылады. Классикалық би сабақтарында хореографиялық пластика тілі жетік меңгеріледі.

Классикалық бимен айналысу үшін көптеген талаптар қойылады және олар педагогтардың қатаң бағалауымен жүргізіледі. Дене буындарының икемділігі, аяқтардың жеңіл көтерілуі, табан мен саусақтардың алға бүгілуі сияқты тағы да басқа қабілеттер классикалық биді орындаушыларынан талап етіледі. Білім алушылар түрлі қимылдар мен секірулер жасау барысында тізе мен табанды созуды, арқаны түзу ұстауды, өзге де ережелерді ұстануы керек. Физикалық қабілеттен басқа оқушының психомоторлы және сенсомоторлы қасиеттері мен тұлғалық қабілеттері маңызды. Классикалық би, оны дұрыс қолданған жағдайда, реабилитациялық функцияның қызметін атқара алады. Яғни, белгілі бір физикалық тұрғыда ақаулар болса, оның сауығуына мүмкіншілік береді, немесе ерекше балаларға арт-терапия ретінде қолданылады. Классикалық би элементтерін меңгеру барысында хореографиялық студияларға қатысушылар қозғалыс эстетикасын түсінеді, қимылдардың үйлесімді орындауын жақсартады және дене, сезім, эмоциялар арқылы санамен экзерсистің формасы мен мазмұнын байланыстырады, белгілі бір мағынада оларды пластикалық түрде заттандырып, қозғалыс мазмұнын меңгеруге жетелейді. Классикалық би баланың физиологиялық және

психикалық үдерісінің жақсаруына оң әсерін тигізеді. Қазіргі таңда инклюзивті театр ұғымы кең таралуда.

Хореографиялық пластика музыкалық, классикалық канондардағы қозғалыс еркіндігі, қолдың, аяқтың, дененің орналасуының дәлдігі, сахналық бейнені жасауға көмектесетін эмоциялар мен сезімдерді еркін көрсету сияқты ұғымдарды қамтиды. «Классикалық бидің жоғары орындаушылық шеберлігін меңгеру үшін оның табиғатын, мәнерлеу құралдарын, мектебін біліп, бойына сіңіру қажет» [7, б. 18].

Қорытындылай келе, студиядағы биді оқытуда келесі педагогикалық функциялар қолданылатынын анықтадық: тәрбиелік функция, тұлғаның даму функциясы, коммуникациялық функция, шығармашылық функция, реабилитациялық функция.

Жоғарыда аталған педагогикалық функцияларды жүзеге асыру күрделі процесс. Әрбір функция өзгелермен бір жиынтықта орындалады және ешқайсысы басқалардан тәуелсіз орындалмайды. Кейде әрбір функция автономды түрде де жүзеге асырылады. Осыдан хореографиялық білімнің негізгі жүйе құраушы элементтері, олардың сипаттамалары, қасиеттері мен өзара әрекеттесу тәртібі құралады. Соның ішінде шығармашылық функция — негізгі функция болып тұжырымдалады. Себебі, өнер мен шығармашылық арқылы мақсаты бар, қайталанбас жеке тұлға қалыптасады. Өнерсіз адам, адамсыз өмір болмайды.

Әдебиеттер:

1. Григорович Ю. Н. Балет: энциклопедия. — Москва: Советская энциклопедия, 1981. — 493 с.
2. Богданов Г. Ф. К вопросу о необходимости знаний в области педагогической техники // Хореографическое образование на стыке веков: Сб. докл. и тез. Всероссийской науч.-практ. конф. — Москва: МГУКИ, 2003. — С. 59-65.
3. Романцев Г. М., Федоров В. А., Осипова И. В., Тарасюк О. В. Под ред. Романцева Г. М. Профессионально-педагогические понятия: Слов. — Екатеринбург: Изд-во Рос. Гос. проф.-пед. ун-та, 2005. — 456 с.
4. Радченко И. В. Педагогические аспекты формирования пластической культуры подростков // Педагогика. Вопросы теории и практики. — 2018. — №1 (9). — С. 123-127.
5. Догудовский В. В. Педагогические условия формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий. — Москва: Московский государственный университет культуры и искусств, 2014 — 197 с.
6. Смирнова Е. И. Теория и методика и организации самодеятельного творчества трудящихся в культурно-просветительных учреждениях: Учеб. пособие. — Москва: Просвещение, 1983. — 192 с.
7. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. СПб: Лань, 2005. — 496 с: ил. + вклейка (16 с.).

Садыркулов Досмат Насырович
заслуженный артист Киргизии,
доцент кафедры хореографии,
Кыргызского государственного университета
культуры и искусств им. Б. Бейшеналиевой,
преподаватель Бишкекского
хореографического училища им. Ч. Базарбаева
(Бишкек, Киргизия)

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ХОРЕОГРАФИИ В КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ (НА ПРИМЕРЕ ОПЫТА САДЫРКУЛОВА Д.Н.)

Аннотация. В статье рассмотрена методика преподавания хореографии в Кыргызской Республике, основанная на лучших традициях европейской школы. Показано, что в основе теории и практики преподавания классического танца лежат не только общие теоретические концепции, но и обширный опыт педагога, являющегося результатом многолетнего труда как на сцене, так и в образовательных учреждениях Кыргызской Республики. На сегодня необходим синтез совершенствования не только практических подходов в преподавании классического танца, но и личностных качеств и профессионального мастерства хореографов, педагогов и артистов.

Ключевые слова: классический танец, хореография, педагог-хореограф, методика преподавания, ценности, профессионализм.

Abstract. The article considers the methods of teaching to classical dance in the Kyrgyz Republic, based on the own professional experience of the author, the approach to choreography development based on both rich practice on stage and educational centers of the country. It is shown the need to combine the methods of teaching the classical dance using not only common, traditional approaches, but especially as a result of professional work of the outstanding ballet-masters, masters of choreography. In contemporary conditions require new approaches to teaching classical dance, focused on development of professional skills of the choreographer.

Keywords: classical dance, choreographer, teacher, choreographer, methods of teaching, values, professionalism.

Классический танец является основой для хореографии, в которой применяются самые разные системы преподавания [1]. Новшества, совершенствование преподавания классического танца исторически основываются не только на идеях и технологиях, но, прежде всего, на методах преподавания, и во многом, основной целью является не только раскрытие творческого и профессионального потенциала личности, но и трансформации через танец состояния и достояния общественных норма, новых присущих форм и мотивов развития. В связи с этим, постулаты хореографического искусства, заложенные в классическом танце, представляют собой универсальную основу для других танцевальных направлений, несут в себе

отпечаток всех времен, и поэтому классический танец всегда являлся и является одним из самых востребованных явлений в искусстве.

Общепринято, что в хореографии под методом понимается совокупность способов привития умения выражать чувства инструментом танца и приемов познавательной деятельности. Именно в классическом танце методика достижения точности исполнения движений позволяет продемонстрировать шкалу воспитания человеческого тела на профессиональном уровне. Используя опыт предыдущих поколений, теоретическую и практическую базу, наработанную различными школами подготовки профессиональных артистов балета, можно говорить в целом о том, что на каждом этапе развития классический танец вбирал в себя как новые приемы преподавания, разнообразие теоретических разработок и практический опыт известных педагогов-хореографов [2]. Исторически известными методиками преподавания классического танца являются методы К. Блазиса, Ф. Тальони, А.Я. Вагановой, В.С. Костровицкой, А.М. Мессерера и других известных педагогов-хореографов [1]. В методике К. Блазиса основное внимание уделяется преподаванию театрального танца и классификации движений и «па» на жесты естественные (психологические) и искусственные (описательные, условные). К. Блазис сопровождает методический материал объясняющей иллюстрацией в виде рисунков и схем, и далее в своих постановках-пантомимах применяет те или иные жесты для реализации своего замысла и вызова у зрителя произвольных ассоциаций с известными спектаклями и представлениями [3]. Вся методика преподавания Филиппо Тальони, итальянского танцовщика, выдающегося хореографа, балетмейстера и педагога эпохи романтизма, ориентирована на создание воздушного танца, танца-полета. Балерина должна порхать по паркету, а не ходить по нему. Будучи ярким представителем знаменитой балетной династии, который в 1794 году начал собственную артистическую деятельность, Ф. Тальони полностью посвятил свою творческую жизнь хореографической деятельности. Он один из немногих балетмейстеров –новаторов, создавших новый воздушный стиль танца, который воплотила в жизнь его дочь, знаменитая балерина Мария Тальони в своем бестелесном танце. Методика Ф. Тальони раздвинула границы жанра хореографии, тематическое содержание балетных спектаклей, в которые были включены стилизованные народные танцы, пантомимы, жанровые и бытовые эпизоды [6]. Известны также работы профессора хореографии В.С. Костровицкой, ученицы А.Я. Вагановой, которая доподлинно изучив методику, сохранила все ценное, что в ней заложено, и смогла передать последующим поколениям балетмейстеров-педагогов основы методики в их правильном исполнении [3]. Общеизвестными и основополагающими методиками преподавания классического танца в русской хореографической школе являются педагогические приемы профессора-хореографа А.Я. Вагановой и выдающегося балетмейстера А.М. Мессерера.

В кыргызской хореографии сложилась отечественная практика обучения классическому танцу в балетной среде. Основой подготовки является

приверженность русской классической школе. В своей практике мы рассматриваем синтез методов преподавания, полученным в процессе обучения в Академии русского балета им. А. Вагановой. Критерием методики является урок, который рассматривается в синтезе нагрузки и эстетического содержания. Многолетний опыт Садыркулова Д. Н. в системе подготовки учащихся сложилась из личного артистического опыта выступлений на сцене Кыргызского Национального академического театра оперы и балета им. А.Малдыбаева, а также из педагогического опыта преподавания в Кыргызском Государственном Университете культуры и искусств КР, Бишкекском хореографическом училище им. Ч. Базарбаева. Задачей педагога является облегчение жизни артиста балета, танцовщика через расслабление мышц, адекватной нагрузки на организм, воспитание эстетического потенциала личности.

Педагогический талант Досмата Садыркулова заключается в раскрытии индивидуальности каждого исполнителя, увидеть в нем личность, а также те грани таланта, которые присущи только этому исполнителю, чтобы в дальнейшем участвовать в их развитии. Используя систему Вагановой Садыркулов отбирает наиболее универсальные, максимально профессиональные качества исполнителя. Т.к. методика А.Я. Вагановой формировалась в тесном контакте с театральной практикой, которая стала уникальной системой воспитания классическим танцем, универсальность которой заключалась в правильном развитии тела исполнителя, то и занятия с учащимися и классы с опытными артистами развивают понимание правильной координации движений, свободного владения телом в танце, крепкой постановки корпуса, правильной постановки рук. Система А.Я. Вагановой направлена на танец всем телом, гармоничность движений, расширение диапазона выразительности [1]. Как отмечает сам Садыркулов, особое внимание уделяется возможностям учеников. «Каждый день учитываю состояние учеников, на сколько можно их загрузить сегодня. Педагогу мужского танца надо уделять особое внимание на плие, фондю, батман, гран батман. Еще в Санкт-Петербурге мой педагог обращал внимание на эти упражнения как основные во всем мужском экзерсисе. Плие – это толчок! Батман – это мах, отвечает за бросок ноги. Очень важным представляется делать акцент на правильное выполнение этих упражнений». Как отмечает Садыркулов «задача педагога работать на развитие – от урока к уроку усложнять и закреплять пройденные упражнения, Психофизика имеет решающее значение, ведь если педагог не может научить делать физическое действие, если ученик делает его неуверенно, то никогда ученик не сможет выдать хороший результат. Результат зависит от настроения, и именно педагог помогает танцовщику правильно настроиться, вместе с ним найти подход, подготовиться психологически к физическому выполнению какого-либо упражнения. Ответственность большая – нужно работать четко по методике ежедневно, регулярно, на протяжении всего учебного процесса [5]. За последние несколько лет Садыркуловым подготовлен ряд успешных танцовщиков, как Раманбек Бейшеналиев – премьер Мариинского театра,

Тилек Кийизбаев – ведущий солист КНАТОБ им. А.Малдыбаева. Ученики Садыркулова работают в Новосибирском театре оперы и балета, продолжают обучение в Алматинском хореографическом училище им. А.Селезнева, Астанинской академии хореографии, а текущие студенты достойно показывают себя в международных конкурсах как «Орлеу».

Проанализировав состояние сегодняшней ситуации в хореографии, можно прийти к выводу, что классический подход актуален для современных условий. Сегодня как зрители, так и исполнители предпочитают инновации, а инновации в танце – это, по сути, экспериментальная работа с движениями и с комбинациями. Внося изменение в одно простое движение, например, плие, добавив к нему эффектности, можно заинтересовать артиста: плие на двух ногах из любой существующей позиции на всей стопе, пальцах, полупальцах, либо плие на одной ноге в любой из поз. Имеются свои преимущества у методики А. Вагановой, в основе которой стоят движения, которые закреплены и являются основой классического танца. Поэтому, вначале должно быть обучение базовым движениям, для того, чтобы в последующем, уже зная базу, экспериментировать с ней. Если ставить эксперимент в классическом танце, то стоит обратить внимание на то, что сейчас привлечет молодое поколение заниматься классическим танцем или просто, хоть раз посетить урок или выступление.

В заключение выделим элементы универсальности системы преподавания классического танца, к числу которых можно отнести:

- постановка урока, ориентированного на развитие интереса к классическому танцу;
- иллюстрация и адекватное объяснение движений, «па» и комбинаций классического танца;
- обучение овладению собственным телом и мышцами;
- воспитание самоконтроля и самообучения.

Чем богаче арсенал методов и приемов, которыми владеет современный педагог, тем ярче и многограннее его мастерство, которое способствует обогащению исполнителя в том числе, поскольку в этом процессе происходит и обобщение, сохранение опыта лучших педагогов многих поколений, но и передача этого опыта другим поколениям, стратегическое развитие хореографического искусства. Прогресс хореографического искусства зиждется на творчестве, открытии новых личностей, новых форм организации обучения классическому танцу на основе традиционных подходов с учетом современных веяний времени.

Литература

1. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца / А.Я. Ваганова. — СПб.: Лань, 2001. — 158 с.
2. *Иванова С. А.* Творческие контакты с педагогами и учащимися балетных школ Италии / С.А. Иванова, Л.А. Коленченко // АСАСЕМІА. — 2012. — №2. — С. 95–99.

3. *Костровицкая В. С.* Классический танец / В. С. Костровицкая. — СПб.: Лань, 2009. — 116 с.
4. *Мессерер А. М.* Уроки классического танца / А. М. Мессерер. — СПб.: Лань, 2004. — 376 с.
5. Беседы с Д. Садыркуловым. Аудиозапись от 23.08.2023. Место: Иссык-Куль, с. Тамга. Материалы документального фильма (в производстве).

Сушков Дмитрий Валентинович
*Заслуженный деятель Республики Казахстан,
ассоциированный профессор,
профессор кафедры «Балетмейстерское искусство»
Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова,
преподаватель спецдисциплин
Алматинского хореографического училища им. Александра Селезнёва
(Алматы, Казахстан)
sushkov.1975@mail.ru*

ИЗ ИСТОРИИ ПЕДАГОГИКИ ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В КАЗАХСТАНЕ: ЛЕОНИД МИХАЙЛОВИЧ ТАГАНОВ

Аннотация: мақалада Қазақстандағы дуэттік-классикалық би бойынша жетекші оқытушылардың бірі Л. М. Тагановтың шығармашылығы талданады. Зерттеудің мақсаты — отандық дуэттік-классикалық би педагогикасының даму контекстіндегі Л. М. Тагановтың үлесін анықтау және ролін белгілеу. Мақалада автор оқытушы мен оқушылар арасындағы дуэттік би сабақтарындағы қарым-қатынасқа назар аударады. Жұмыстың өзектілігі мен ғылыми жаңалығы — дуэттік-классикалық би бойынша Л. М. Тагановтың жетекші оқытушылардың бірі ретінде және оның Қазақстандық балет мектебінің дамуына қосқан үлесі анықталған.

Кілттік сөздер: дуэттік-классикалық би, Леонид Таганов, Булат Аюханов, қолдау, серіктес, балерина, па-де-де

Аннотация: в статье анализируется личность Л. М. Таганова, одного из ведущих преподавателей по дуэтно-классическому танцу в Казахстане. Цель исследования — выявить вклад и обозначить роль Л. М. Таганова в контексте исторического развития отечественной педагогики дуэтно-классического танца. В статье автор акцентирует внимание на взаимоотношении на уроках по дуэтному танцу между преподавателем и учениками. Актуальность и научная новизна работы заключается в рассмотрении личности Л. М. Таганова, как одного из ведущих преподавателей по дуэтно-классическому танцу, его вкладе в развитие Казахстанской балетной школы.

Ключевые слова: дуэтно-классический танец, Леонид Таганов, Булат Аюханов, поддержка, партнёр, балерина, па-де-де

Abstract: the article analyzes the personality of L. M. Taganov, one of the leading teachers of duet-classical dance in Kazakhstan. The purpose of the study is to identify the contribution and role of L. M. Taganov in the context of the historical development of the national pedagogy of duet-classical dance. In the article the author emphasizes the relationship between the teacher and students in the duet dance classes. The relevance and scientific novelty of the work lies in the consideration of the personality of L. M. Taganov as one of the leading teachers of duet-classical dance, his contribution to the development of the Kazakhstan ballet school.

Keywords: duet-classical dance, Leonid Taganov, Bulat Ayukhanov, support, partner, ballerina, pas de deux

Дуэтно-классический танец в истории отечественной педагогики, как и другие дисциплины специального цикла, имеет свою уникальную, интересную и неповторимую историю. Проведение исследований по вопросам развития и формирования отечественной педагогики по дуэтному танцу может представлять особый интерес как для преподавателей, так и для обучающихся различных уровней подготовки.

В Казахстане дуэтный танец изучается в средне-специальных хореографических заведениях (Алматинское хореографическое училище им. Александра Селезнёва, Казахская национальная академия хореографии — КазНАХ) и высших учебных заведениях в области хореографического образования: Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова (Алматы), Казахская национальная академия хореографии — КазНАХ (Астана).

В хореографических училищах обучающиеся приобретают практические навыки владения техникой исполнения разнообразных приёмов партерной и воздушной поддержки дуэтно-классического танца, учатся совместному взаимодействию в паре, правилам сценического общения между партнёршей и партнёром.

В высших учебных заведениях студенты, будущие педагоги, овладевают профессиональными компетенциями и навыками теоретико-практического плана, изучая теорию и методику преподавания дуэтно-классического танца, а будущие балетмейстеры приобретают теоретические и практические навыки сочинения композиции дуэтно-классического танца.

Возникнув в учебных планах подготовки артистов балета практически сразу вскоре после открытия хореографического училища в Алма-Ате в конце 30-х годов XX века, дуэтно-классический танец, сразу же приобретает огромное значение и становится одной из основных дисциплин, необходимых для изучения в обязательном порядке будущим артистам балета. Оценивая большую значимость дуэтного танца при подготовке артистов балета в хореографическом училище Алма-Аты, Булат Аюханов, в своей книге «Витражи балета или pas de bourree по жизни», писал: *«В Алматинском хореографическом училище предмет дуэтного танца получил высокий смысл, так как он является неотъемлемой частью вообще дуэтного исполнения в балетах, и он необходим в исполнении ролей как лирических, так и глубоко драматических»* [1, с. 308].

На протяжении многих лет, дуэтно-классический танец в Алматинском хореографическом училище, воспитав не одно поколение артистов балета, преподавал Леонид Михайлович Таганов. Выпускник Казахского хореографического училища (1945 г.), ведущий артист балета, исполнявший все главные партии в балетных спектаклях ГАТОБ им. Абая и будучи партнёром многих балерин, Леонид Михайлович обладал уникальными теоретическими знаниями и колоссальным практическим опытом в области



Таганов Леонид Михайлович

искусства поддержки, которыми он впоследствии делился со своими учениками. «Если балет – это поэма любви, то мэтр дуэтно-классического танца Леонид Михайлович её надёжный фундамент!» — говорил о нём Булат Аюханов [1, с. 309]. На сцене, по словам очевидцев, Л. Таганов демонстрировал мужественную и благородную манеру исполнения в паре с ведущими балеринами театра: Н. Викентьевой, В. Никитиной, Н. Ковалёвой, Р. Тажиевой, И. Манской, В. Кузнецовой и др. Полный достоинства классического танцовщика, он, в галантной манере истинного кавалера-рыцаря, преподносил своих партнёров зрителю, помогая таким образом успешнее продемонстрировать им свои профессиональные возможности и творческий потенциал [2]. На сцене театра Л. Таганов создал ряд образов в спектаклях классического наследия и

национального репертуара, среди которых Принц Зигфрид в «Лебедином озере», Вацлав в «Бахчисарайском фонтане», Принц Дезире в «Спящей красавице», Базиль в «Дон Кихоте», Франц в «Коппелии», Евгений в «Медном всаднике», Али Батыр в «Шурале», Мурат в «Камбар и Назым», Али в «Дорогой дружбы», Джанчотто «Франческа да Римини» и многих других [3, с. 163].

Свою педагогическую деятельность Леонид Михайлович начал в 50-е годы XX века, совмещая её со своей службой в театре, вскоре после окончания хореографического училища, где обучался у педагогов А. Селезнёва, Л. Молодяшина, М. Шатловского. Преподавать в училище он был приглашён Александром Владимировичем Селезнёвым и начинал он свою педагогическую деятельность в родной школе именно в качестве педагога по дуэтно-классическому танцу.

В результате мы можем проследить прямую линию преемственности поколений, сохранения и приумножения всех лучших достижений и практических наработок в области дуэтно-классического танца: от первых партнёров балерин императорских театров конца XIX — начала XX веков в России, через их учеников уже к своим воспитанникам и далее от одного из их учеников, к его ученикам в казахстанской балетной школе.

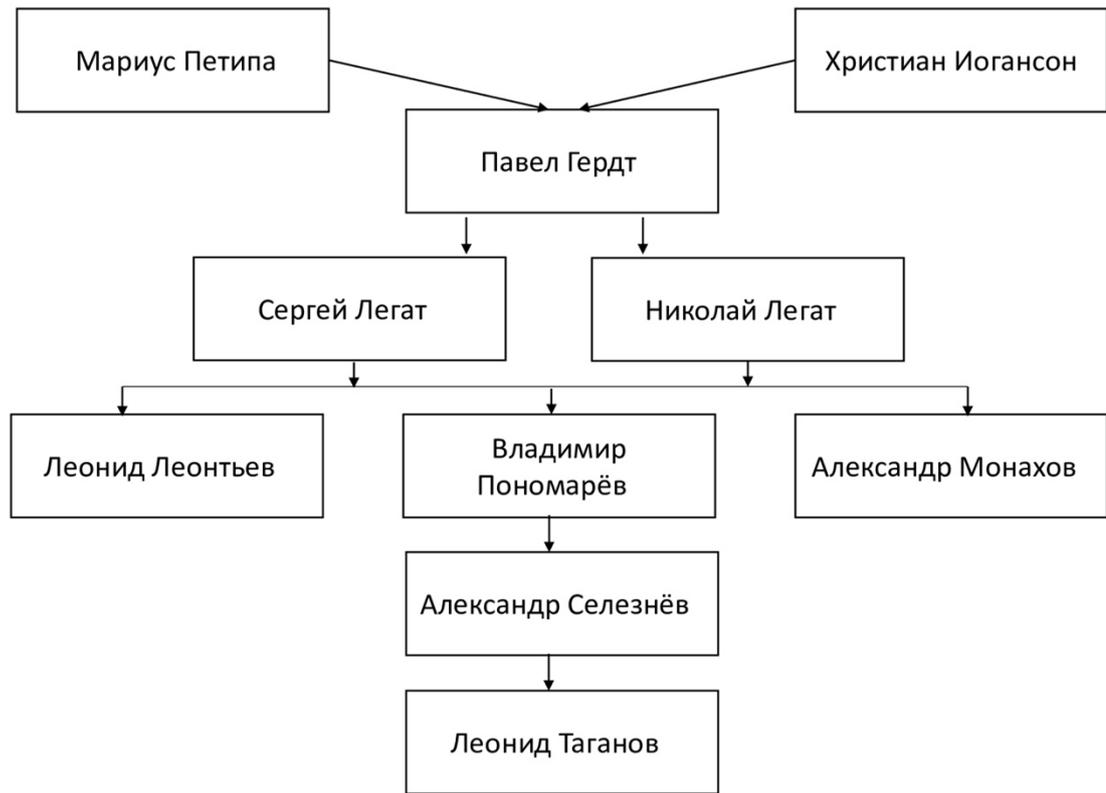


Схема № 1

Л. Молодяшин, в прошлом солист балета Мариинского театра, преподаватель классического танца, хореограф, руководитель творческих коллективов [4, с. 392]. А. Селезнёв, выпускник вечернего отделения Ленинградского хореографического училища, обучался у педагогов, признанных мастеров искусства поддержки Владимира Семёнова, Леонида Леонтьева, Владимира Пономарёва, Александра Монахова, которые в свою очередь являлись прямыми наследниками и преемниками многолетних традиций русской балетной школы таких выдающихся мэтров дуэтного танца, как Павел Гердт, Сергей и Николай Легаты (схема № 1).

Обладатели традиций русской балетной школы, Л. Молодяшин и А. Селезнёв, передал и привил своему ученику, Леониду Таганову, все лучшие партнёрские качества, которыми они обладали сами, что позволило ему стать сначала надёжным кавалером для балерин в театре, а затем высокопрофессиональным преподавателем дуэтно-классического танца в школе.

По воспоминаниям своих учеников, коллег, Л. Таганов был профессионалом своего дела, мастером и как никто другой владел уникальными секретами партнёрского искусства не только в его технической составляющей, но и на ментальном уровне общения со своими партнёршами. Обладая врожденной интеллигентностью, колоссальным терпением и чувством такта, Леонид Михайлович, своим обаянием педагога заряжал и разжигал своих учеников желанием «сделать дуэт и все подготовительные упражнения к нему самым выразительным, сильным и художественным» [1,

с. 308]. Благодаря этим качествам педагога, его воспитанники не могли, да и не хотели пропускать занятия с ним.

Один из его учеников по классу дуэтно-классического танца в период 1974-1977 гг., Андрей Заваров, вспоминает, что в те годы в Алматинском училище Л. М. Таганов был единственным педагогом по дуэтному танцу и благодаря ему он очень многому научился в искусстве поддержки и уже позже, когда он стал артистом балета, Леонид Михайлович привлекал его в качестве партнёра для последующих выпусков, так как проблема нехватки партнёров существовала во все времена. Все элементы партерной поддержки и очень многие элементы воздушной поддержки он исполнял самолично [5].

Очень ярким воспоминанием, характеризующим Леонида Михайловича в плане его отношения к своим ученикам, является воспоминание мэтра хореографического искусства Казахстана Булата Газизовича Аюханова, которое было записано и опубликовано Алилой Турсумбаевной Алишевой в своей книге «Подними на небо глаза», где она описывает историю, произошедшую много лет назад на репетиции в хореографическом училище: *«Когда мы прощались с Леонидом Михайловичем Тагановым, нашим педагогом по дуэтно-классическому танцу, профессионалом, интеллигентом до кости мозга, Булат Газизович Аюханов рассказал, как на одной из репетиций в училище, ученик был чем-то сильно раздражён. Он снял и раскидал в разные углы свои балетные туфли. В зале воцарилась звенящая минутная тишина... Все замерли в ожидании чего-то страшного... Леонид Михайлович спокойно, в своём обычном размеренном темпе пошёл, молча собрал туфли, подошёл к мальчику и сказал спокойным голосом: «А теперь давай продолжим». Это был урок на всю жизнь и ученику, и всем присутствующим»* [6, с. 17]. Прекрасный жизненный урок, который заставляет задуматься, многое переосмыслить и взять для себя на вооружение в качестве теоретического знания и практического приёма, как нужно вести себя со своими учениками. На этом примере отчётливо видно, что Л. Таганов обладал очень важным качеством необходимым педагогу — терпением и *«если ты педагог, что называется от Бога, терпение, несомненно, даст свои плоды, но это очень долгосрочный и непростой процесс»* [6, с. 17].

Л. Таганов, по словам Булата Аюханова, *«умел точно определить «рецепт» исполнения сложнейших дуэтов»* [1, с. 309] и ему принадлежит фраза: *«Надо даму показать в её величии!»*. Очень важное и точное выражение, заключающее в себе всю суть взаимоотношений партнёров в дуэте. Выражение, которое необходимо знать, говорить о нём ученикам, рассказывать студентам и передавать последующим поколениям артистов балета.

Периодически осуществлял Л. Таганов и постановки концертных номеров, которые исполняли, как учащиеся хореографического училища, так и артисты балета, проработавшие в театре не один год. Алила Турсумбаевна Алишева, одна из его учениц, вспоминает, что в 1976 году на отчётном концерте училища ярко прозвучал дуэт в его постановке на музыку Натана Рахлина (главный дирижёр и музыкальный руководитель Ленинградского

мюзик-холла) «Девочка и Пионер» в исполнении студентки старших курсов Шолпан Мусахановой и ведущего солиста балета оперного театра Абдурахима Асылмуратова [7].

На протяжении долгих лет, в прошлом премьер балета оперного театра, позже преподаватель в Алматинском хореографическом училище, главный консультант в коллективе «Молодой балет Алма-Аты», он терпеливо передавал и прививал своим ученикам *«тонкий вкус, интеллигентность, доброжелательность»* [1, с. 309]. В результате кропотливой работы со своими учениками, у них появлялась твёрдая уверенность в своих силах, вырабатывалось профессиональное мастерство в области искусства поддержки, в сфере классического балета в целом. Среди учеников Л. Таганова, артисты балета, многие годы проработавшие в театрах Казахстана и за рубежом, в числе которых такие имена, как: Заслуженная артистка Казахстана Наталья Гончарова, Народная артистка России Наталья Чеховская, Народная артистка Казахстана Сарагуль Нурсултанова, Заслуженная артистка Казахстана Людмила Ли, Заслуженный артист Казахстана Эдуард Мальбеков, Заслуженный деятель Казахстана Минтай Тлеубаев, Заслуженный артист Казахстана Сергей Тихонов, Заслуженный деятель Казахстана Турсумбек Нуркалиев, Инна Гуляева, Жанат Байдаралин, Анатолий Семьянов, Бауржан Ешмухамбетов, Шолпан Мусаханова, Геннадий Ситаков, Улан Мирсеидов, Ильгизар Ахметшин, Жанат Картамысов, Андрей Заваров и многие, многие другие. Благодаря полученным от своего преподавателя знаниям, его ученики уверенно и достойно проявляли себя в качестве артистов балета, позже в качестве преподавателей, наставников последующих поколений, тем самым внося свой вклад в дело сохранения и преумножения устоявшихся традиций в области сценического хореографического искусства и образования.

Таким образом, огромный вклад Леонида Михайловича Таганова в развитие и формирование дисциплины «Дуэтно-классический танец» в системе подготовки артистов балета в средне-специальных учебных заведениях в Казахстане не вызывает сомнений. Его педагогическое наследие по этой дисциплине требует всестороннего и глубокого исследования, изучения, анализа, обобщения и осмысления. Не без интересным будет изучение и его деятельности в качестве педагога-репетитора с артистами балета в профессиональных творческих коллективах. Все проведённые изыскания могут в будущем вызывать определённый интерес у балетоведов, искусствоведов, востребованы как преподавателями по дуэтному танцу в средне-специальных учебных заведениях, так в высших учебных заведениях, ведущих подготовку в области профессионального хореографического образования и искусства.



Л. Таганов на уроке дуэтно-классического танца с учениками. Алма-Атинское хореографическое училище. Алма-Ата, 1975-1977 гг.

Литература:

1. Аюханов Б. Г. Витражи балета или pas de bourrée по жизни. Книга 1. — Алматы, 2013. — 384 с.
2. Интервью с Заслуженной артисткой Казахстана Гончаровой Н. Л. — Сентябрь, 2023 г. Архив Д. В. Сушкова.
3. Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. — Алма-Ата: «Наука» казССР, 1976. — 176 с.
4. Қазақстан хореографиясының Алтын бесігі: Училище тарихы / Бас редактор Қалиева А. Ж. — Алматы: «Литера», 2016 ж. — 618.; ил. қазақша, орысша.
5. Интервью с учеником Л. Таганова, артистом балета А. Заваровым. — Сентябрь, 2023 год. Архив Д. В. Сушкова.
6. Алишева А. Т. Поднимая в небо глаза. — Алматы: Книжный легион, 2018. — 108 с.
7. Интервью с Заслуженным деятелем Казахстана Алишевой А. Т. — Сентябрь, 2023 г. Архив Д. В. Сушкова.

СЕКЦИЯ 3.

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ИСКУССТВЕ: СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ И ТЕНДЕНЦИИ

Есиркенова Шарифа Танзиповна
өнертану магистрі, концертмейстер-оқытушы
Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)
Sharifa-123@mail.ru

ДУЭТТИ-КЛАССИКАЛЫҚ БИ САБАҒЫНАН СҮЙЕМЕЛДЕУ БОЙЫНША АДАЖИО ШЫҒАРМАЛАРЫН МУЗЫКАЛЫ ҚҰРАСТЫРУ ЖӘНЕ ОЛАРДЫ ИМПРОВИЗАЦИЯЛАУ

Аңдатпа. Берілген мақалада дуэтті-классикалық би сабағынан сүйемелдеу бойынша адажио шығармаларын дұрыс таңдау және оларды импровизациялау, импровизацияның қандай тармақтардан келіп шығатындығы және оларды дұрыс қолдану негізгі элементтері қарастырылады. Дуэтті-классикалық би сабағында сүйемелдеу процессінде адажионы музыкалық жағынан дұрыс құрастыруы қандай амалдармен олардың туындайтындығы және осыған байланысты көптеген мысалдар көрсетіледі.

Қазіргі уақытта дуэтті-классикалық би сабағында адажионы дұрыс таңдау мәселе өте актуалды, күрделі процесс болып табылады. Сол үшін де, бұл әдістемелік көрсетілімдер жас мамандарға және тәжірибесі аз сүйемелдеушілерге арналады. Бұл деректер өз тәжірибемнен және Ресей пианисттер, мұғалімдер мен сүйемелдеушілердің мақалаларынан және кітаптарынан алынды.

Мақаланың соңында классикалық би сабағынан өзімнің жеке тәжірибемнен алынған музыкалық салыстырмалы импровизациялық мысалдар мен амалдар келтірілген.

Кілттік сөздер: дуэтті-классикалық би, импровизация, сүйемелдеуші, гармония, әуен, структура, фактура, хореография оқытушысы.

Аннотация. В статье «Обработка музыкального материала для оформления адажио к уроку дуэтно-сценического танца» поэтапно раскрыты: правильный выбор самого адажио и их музыкальное оформление, обогащение исполнения, разновидности импровизации и приемы творческого использования основных элементов импровизации в работе концертмейстера дуэтно-классического танца. Также приведены образцы их применения.

Методические указания по музыкальному оформлению адажио и импровизации по дуэтно-сценическому танцу особо актуальны для работы молодых, начинающих и менее опытных концертмейстеров. Эта работа

создана на основе личного опыта и методических рекомендаций российских специалистов.

В конце статьи приведены импровизационные сравнительные музыкальные ноты и примеры из личного опыта в работе по предмету классического танца.

Ключевые слова: дуэтно-классический танец, импровизация, концертмейстер, гармония, мелодия, структура, фактура, преподаватель хореографии.

Abstract. The presented article discusses the correct choice of Adagio compositions for accompaniment from a duet-classical dance lesson and their improvisation, from what points improvisation comes and the main elements of their correct use. In the process of accompanying a duet-classical dance lesson, it is shown how to musically correctly compose an adagio, how they arise and many examples in this regard.

Currently, the question of choosing the right duet-Adagio in classical dance lessons-is a very relevant, complex process. For this purpose, these methodological demonstrations are aimed at young professionals and those who have little experience. These data were taken from my own experience and from articles and books of Russian pianists, teachers and accompanists.

At the end of the article, musical comparative improvisational examples and tricks from my own personal experience from classical dance lessons are given.

Keywords: teacher of Duet-classical dance, improvisation, accompaniment, harmony, melody, structure, texture, choreography.

Кіріспе. Жаңадан келген мамандар үшін дуэтті-классикалық би сабағынан сүйемелдеу өте күрделі процесс және көп тәжірибе мен еңбекті қажет етеді.

Көптеген сүйемелдеушілер дуэтті-классикалық би сабағындағы жұмыс процессінде көптеген қиыншылықтарға ұшырайды. Олар: тек қана нотаға қарап ойнау емес, оқушыларға да назар аудару және хореография мұғалімінің түсіндіріп тұрған амалдарын мұқият тыңдау, және би қойылымында болып жатқан процеске көңіл аудару.

Осымен қатар, дуэтті-классикалық би сабағында ең бастысы адажио шығармасы маңызды рөл атқарады. Яғни, адажио шығармасын дұрыс таңдау. Қазіргі таңда көптеген сүйемелдеушілер адажио шығармасын таңдағанда қарапайым, бірқалыпты, біркелкі, тыңдармандарға қызықты емес, гармониялары аса бай еместерді алып келеді. Бұл мәселе сүйемелдеушілердің жан-жақтама көзқарастарының кеңнен дамыған жағдайын, көптеген балет пен операларынан үзінділерді тыңдап, немесе басқа тағы жанрларды тыңдап, олардан сәйкес келетін тақырыптарды алып, адажионы тудыруға ұмтылуларын қажет етеді. Өйткені адажио шығармасының қызықты әрі көптеген тыңдармандарға белгісіз жаңадан қызықты тақырыпқа, әуенге бай болуы — бұл өте маңызды.

Екіншіден, репертуар әрбір адажиоларға, қозғалыстарға дұрыс таңдалынуы керек. Мысалы, дуэтті-классикалық би сабағы үш адажиодан

құрылса, біріншісіне музыка, фактура, құрылым мен гармония жағынан қарапайымдау әрі бірқалыпты болса, онда екіншісінде одан да дамыған, күрделі болып, ал үшіншісінде өте биік шыңға шыққан дәрежеге шыққандай даму жағынан өте жоғары болуы керек. Өйткені дуэтті-классикалық биінде бірте-бірте қиындасу қозғалысары, көтеру немесе секіру қозғалстары қосыла бастайды. Әрине, бұл жерде кейбір жағдайда хореография оқытушысымен бірге ақылдасу керек [7].

Музыкалық адажио жанры әуен (мелодия), ырғақ, және астындағы сол қолда айналынатын аккомпонемент үлкен рөлді атқарады. Бұл жерде осы аталған элементтердің бірін өзгертсек, онда музыка берілген комбинацияға бір дегенде өзгереді. Сол үшін де, хореография мұғалімінің берген комбинациясына қарап таңдалынады. Солай етіп, сүйемелдеуші оқушыларға кесент жасамай, ал, керісінше, көмектесуі қажет. Дуэтті-классикалық би сабағында адажио шығармасын орындау процессі үлкен эмоция мен экспрессияны қажет етеді. Әрине, бұл жағдайда импровизация қажет болады.

Адажио шығармасын байыту және оны импровизациялау — ол бірден қалыптасып кететін өнер емес. Импровизациялау шеберлігін тек қана тәжірибе арқалы, тек қана өз-өзін қинай отырып, еңбектендіріп, көптеген дуэтті-классикалық би сыныптарында қатысып, тыңдап, және көптеген хореография оқытушысымен бірге жұмыс жасап, үлкен дәрежеге арттырып, қосымша көптеген белгілі шығармаларды тыңдап, сол мақсатқа ұмтылуы арқылы жетеді.

Бұл жерде дуэтті-классикалық би сыныптарында бастаушы мамандар үшін оқу құралының бірі — Л.Ярмоловичтің «Принципы музыкального оформления классического танца» [4, б. 8] болып табылады. Қарапайым әуендерді автор гармониясын, оған дұрыс аккомпанемент тауып, және екпінін өзгертіп, мысал ретінде қолжетімді мағынада кеңнен көрсетеді. Осы мысалдармен бірге импровизациялауға болады.

Зерттеу әдістері. Бұл мақалада салыстырмалы, эксперименттік және сипаттамалық әдістер нақты қолданылады. Қазіргі кезде бұл тақырып өте актуалды болып келеді және осыған сәйкес кітаптарда және мақалаларда өте сирек белгілеп өткен. Сонымен қатар, сүйемелдеушінің дуэтті-классикалық би сабағында керекті музыканы талап етілген жерге әкеліп, кейбір үзінділерді ірі жанрдағы опера немесе балеттерден дұрыс таңдап, белгілі бір жаттығуларға оны «байытылған» дыбыстықтарымен дұрыс ойнау, және де импровизациялық техникалық бостандығына ие болу — ең маңызды орынды алады.

Мақаланың соңында **салыстырмалы, эксперименттік және сипаттамалық** әдістер бойынша Дж. Вердидің «Травиата» операсынан кіріспедегі Адажио, Р. Рудневаның «Вальс», Д. Шостаковичтің «Овод» деген кинофильмінен алынған «Романс» шығармалары импровизациялық мысал ретінде қолданылады.

Тақырып бойынша әдебиеттеріне шолу. *Мақалада Безуглая Г.А., Костровицкая В.С., Писарев А.А., Иванова Н.Г., Ярмолович Л., Фролова Л.А., Анатольева Л.Л. авторлардың әдебиеттеріне шолу жасалды. Қолданылған*

кітаптарда және мақалаларда адажио шығармаларын дұрыс сүйемелдеу және импровизациялау амалдары, мысалдары және олардың түрлері нақты белгіленіп көрсетілген. Адажионың музыкалық жағынан өздеріне тән мінез, өлшем, екпін, ырғақ, структура және формаларын тереңірек талдап, оларды толығымен талқылайды. Осымен қатар, сүйемелдеушінің алдына қоятын мақсаттары мен міндеттерін анықтап өтеді.

Ғылыми жаңалығы — дуэтті классикалық би сабағы бойынша орындалатын адажио жанры ғылыми кітаптарда өте сирек жазылған, бұл тақырып бойынша мақалалар жоқ деп есептеуге болады. Дуэтті классикалық би сабағындағы адажио мен классикалық би сабағындағы адажио бір бірінен ажыратып тұрады. Классикалық би сабағында адажио бірнеше ұсақ ноталарды, элементтерді, кантиленділікті қажет ететін болса, онда дуэттік-классикалық би сабағындағы адажиолар үлкен экспрессияны, күрделі байытылған фактураны, кең регистрді, бай эмоциялар мен кульминацияларды керек етеді.

Зерттеу нәтижесі. Не үшін балет классында сүйемелдеушіден адажио шығармасын дұрыс орындап жеткізу және оған импровизация керек?

1. Дуэтті-классикалық би сабағында адажио үлкен орынды иелейді. Сол үшін де адажио шығармасын тереңірек қарастыруды қажет етеді, осыдан келіп импровизация да қажет болады. Жалпы айтқанда, импровизация аккомпонемент ретінде тарихи түрде дәстүр болып табылады.

2. Дуэтті-классикалық би сабағында жақсы сүйемелдеу тек қана сәйкес келуші адажио шығармаларын сабаққа әкеліп орындау емес, ал және сүйемелдеушінің жан жақтама көзқарасының дамуы кең болғандығын талап етеді. Мысалы, сүйемелдеуші әрқашан музыкалық материалды байыту үшін бірнеше ізденістерде жүруі керек, көптеген опера, балет, сюита, симфония, пьеса және тағы басқа ірі немесе кіші жанрдағы шығармаларды тыңдап, басқа сүйемелдеушілердің сабақтарына барып, тыңдап, комбинацияларына мағына беріп қараулары тиіс.

3. Оқытушының адажио шығармасына берген комбинациясы сыныпта қиынсыздықпен «экспромт» сияқты бірден орындалынуы керек.

Көптеген сүйемелдеушілер дуэтті-классикалық би сабағында музыкалық нота кітаппен бір белгілі шығармалар, пьесалар мен үзінділерді ойнайды. Ереже ретінде айта кету керек, бұл жерде күнде-күнде бір шығарманы қайта-қайта қайталап ойнай берсе, ол механикалық процеске әкеп соғады, және де хореографиялық қозғалыстың дұрыс көрсетілуін шектетіп жібереді, көптеген қолайсыздықты тудырады.

Және де атап өту керек, сабаққа ойнайтын қарапайым пьесалары, адажиолары көптеген байытылған гармонияны, фактураны, структураны, көлемді, музыкалық құрылымын қажет етеді. Ол үшін міндетті түрде импровизация керек.

Импровизацияны үйрену — сүйемелдеуші үшін есту, ойлау, ритмикалық жағынан қабылдау қабілетін кеңнен дамытады. Бұл процесс айналып келгенде «композиторлық» шеберлігіне жол ашады. Солай етіп, әрбір сүйемелдеуші, орындаушы жеке түрде өздерінің ішкі гармониясы, жеке орындауға деген

көзқарастары бар. Жалпы айтқанда, импровизация өнеріне Ф. Лист, Ф. Шопен, Ф. Шуберт сияқты романтик композиторлары үлес қосқан еді. Осыған байланысты, М. Сапонов өзінің «Искусство импровизации» [3] кітабында романтик композиторлардың импровизациясын формасы жоқ фактурасына ие және бітпейтін жалғастырушы *rubato* екендігін белгілеп өтеді.

Н.Г. Иванова «Использование элементов импровизации в работе концертмейстера хореографии» [8] деген мақаласында XVIII-XIX балет экзерсистерінде ең басында скрипка қолданылды дейді.

Ф.Э. Бах болса, «Импровизация ол цифровкаларды ойнаудан пайда болады. Белгілі бір гармонияны сол қолмен алсақ, онда жоғарғы дыбыстарда, оң қолда сол алынған гармонияға байланысты қосымша дыбыстар көптен қосылу керек» дейді. Бұл ойға И.Н. Гуммель мен К. Черни де қосылды. К. Черни жалпы өз кітаптарында импровизацияның келіп шығуы бұл пианисттің үлкен оқымыстығын, пианисттің білімді, шеберлі болуына байланысты екендігін және импровизация тек қана осы цифровка арқылы пайда болады және де гармония пәні үлкен роль атқаратынын атап өтеді.

В.С. Костровицкая және А.А. Писаревтің «Школа классического танца» деген мақаласында *adagio* бөлімін тереңірек қарастырады, және де ұрпақтан ұрпаққа бұл жанр нығая береді, ырғағы және екпіні күрделілене бастайды және қалай олардың бай түрде қолданылатын ережелерін түсіндіріп өткен [1].

Негізі импровизацияда «қәтелесу» деген түсінік жоқ. Сол үшін де, аспаппен жақындасып, бостандықпен ойнап, қателеспеуге қорықпау керек.

Дуэтті-классикалық би сабағына импровизацияны әкеп соғушы тағы бір тармақтың бірі — музыканы **алдын ала естіп**, сол музыканы аспапта дәл солай естіген қалпында еңгізу. Бұл процесс – импровизацияны дамытуға үлкен үлес қосады. Бұл жерге: гармониялық цифровкаларын ойнау, басқа тондықтарға транспонировкалау, белгілі бір музыкалық жолын секвенциялау, және $4+4+4+4=16$, $8+8+8+8=32$ сияқты квадраттық жолдарын қарастыру, белгілі бір функцияларын (мысалы, T-S-D-K64-VI-II-D7-T) қолдану.

Солай етіп, адажио шығармасына импровизация өнері **музыкалық теория, гармония, полифония, сольфеджио** пәндерін өзіне керекті етеді.

Н.Г. Иванованың айтуынша, сүйемелдеушінің алдына қоятын мақсаттары [8]:

1. Қарапайым импровизациялық құрылымдарды үйрену, оларды нығайту;
2. Барлық аккомпонементтерді парақтан оқып та, жаттан ойлап тауып та ойнап, атқара білу;
3. Әуенді, оң қолдағы музыканы ойлап табу, және соған лайықтап аккомпонементті пайда еттіру, кейін оны ноталық текстке жазу, кіріспе мен қорытындысын ойлап табу.

Дуэтті-классикалық би сабағында импровизациялау алдында ең басында міндетті түрде оның қандай жанрда болатындығын, қандай әуен, қандай аккомпонемент, фактура, екпін, ырғағын ойланып, соны жоспарлап ойнау керек. Импровизациялау процессінде тыңдармандар сіздің жұмыстанып отырғанымызды байқамауы керек, ал адажиоларды тыңдағанда үлкен шабыт әкеліп, көңіл күйді көтеретін жағдайға жеткізіп, толқып тыңдаулары керек.

Сол үшін де адажио әдемі гармонияларға, ірі фактураларға, көптеген майда ноталарға (мысалы, триольдер, мелизмдер, гаммалар, арпеджиолар, аккордтар, хроматикалық гаммалар және тағы басқалар) сұлу колорит-суреттеріне бай болуы қажет.

Адажио шығармасындағы импровизациясы әдемі және көрікті етіп ойлап табу үшін әдемі және мазмұнды дайын шығармаларды бір қарап шығу керек. Сол жерден фактура, ырғақ, екпін, форма, оң қолдағы әуенде кейбір майда элементтерді байқап, триоль дуольдеріне дейін мән беріп, сол элементтерді импровизациялық процессіне қолдануға болады [2, б. 15].

Адажио шығармасын импровизациялау процессінде байыту бірнеше жолдары мен амалдары бар:

1. **Гармония.** Гармонияда белгілі бір ережелер бар. Мысалы D дан кейін S алуға болмайды, D + кейін DD; K64; D7 сияқты функцияларын алуға болады, немесе көптеген модуляциялар, ауытқу жолдарын білу;

2. **Өлшем.** Берілген шығарма мысалы $\frac{3}{4}$ өлшем болса, сол өлшемнен $\frac{4}{4}$ өлшемде ойнап көру, немесе керісінше (№2 сурет);

3. **Мелодия, әуен.** Бұл жерде берілген шығарманың функциясын, гармониясын алып, соған мелодияны пайда етіру (№2 сурет);

4. **Штрих.** Мысалы, берілген шығарманы кері штрихқа ауыстыру: әуендегі легатодан стаккатоға ауыстыру, немесе керісінше (№2 сурет);

5. **Толықтыру.** Толықтыру дегенде көп мағынаны түсінеміз. Мысалы, оң қолда аз ғана ноталар жазылса немесе аттап жазылған (скачкообразный) мелодияларға гамма, арпеджио, мелизмдер, форшлагтар, майда екілік ноталар, октавалар, секвенцияларды қосып толықтыруға болады.

6. **Жаңғырық (эхо).** Мысалы, оң қолдағы әуенді келесі фразада ортадағы әуенге немесе сол қолға ауыстыру, немесе қыздар биіне жоғарғы регистрда ойнап, ал ұлдар биінде ортаңғы регистрге түсіру және тағы басқалар (№3 сурет);

7. **Аккомпонентті аккордтық, ұзын немесе қысқа арпеджио арпеджиоға ауыстыру** (№1 сурет);

8. **Аккомпанемент пен гармониясын толығымен қалдырып**, ал ортадағы структурасы мен фактурасын, әуенін өзгертіп, ішіне көптеген элементтерді байытып еңгізу (№3 сурет);

9. Берілген шығарманы өзгертпей, тек қана музыкалық түрде **регистр** жағынан байыту. Мысалы, оң қолдағы бірдыбыстық әуенді октавамен аккордтар арқылы ойнап, ал сол қолдағы кіші октавадағы бас және аккордты әліде төмен түсіріп, контроктавада байытылған кең октавалармен аккордтарды қолдану.

Сүйемелдеуші дуэтті-классикалық би сабағында хореография би қозғалыстарындағы процесстерге (серіктесін көтеру, секірім, айналыс процессі, серіктесін байқап төмен түсіру және тағы басқа қиын қозғалыстар) мұқият қарап отыру керек. Бұл жерде атап өту керек, серіктесін жоғары көтерген кезінде музыкада байытылған дыбыстармен толықтыру қажет, ал мысалы ras souci кезінде музыканы майда гаммаларды қолданып, немесе екі серіктес биші арқаларымен немесе иығымен артына қарай бұрылған жерінде

қолымен әдемі икемделсе музыкада кішкене любт, фермата сияқты нюанстар болуы керек. Тағы да атап өтуге болады, адажионың соңында серіктесін көтеріп бір бұрыштан екінші бұрышқа әкетіп бара жатқан процессінде әдемі гамма немесе арпеджио қосып ойнауға болады, өйткені бұл элементтер көрермендер мен тыңдармандарға әдемі көрініспен қабылдау жәрдем береді. Сол үшін де, сүйемелдеуші барлық адажиодағы болып жатқан би қозғалыстарын біліп, оларды музыкамен байланыстыра әрқайсысының өзіне тән мінезін, олардың өлшемдерін, ырғақтарын, екпіндерін, структураларын және схемаларын нақты білуі тиіс. Және осы тәжірибелерді қолданып, импровизациялауда бір берілген музыканы хореография оқытушысының талап еткен комбинацияларына реттеуге болады [3, б. 35].

Қорытынды. Нәтижеде, дуэтті-классикалық би сабағының сүйемелдеушісі ізденіп, талқылап, және де бірнеше хореография оқытушылармен бірге жұмыс жасап, өз тәжірибесін арттыра береді. Барлық нюанстарды түсініп, ұғып алатын мықты мамандар нәтижеде осы себептермен қалыптасады: мысалы үшін кейбір материалдарда екпіннің *ritenuto* немесе *accelerando* болып кетуін сезінетін, немесе көптеген қозғалысты музыкамен әдемі реттеп, байланыстырып, қосып, экспрессиямен, эмоциямен әдемі ойнау, тыңдармандар бұрын естімеген шығарманы жариялау және сол шығарманың мінезін дұрыс көрсетіп білу — бұл айтылған тәжірибелердің барлығы бірден емес, ал қалыптаса ғана пайда болады. Сол үшін де, тәжірибелі маман және сүйемелдеуші болу үшін хореография оқытушысымен бірге жұмыс жасау арқылы, және бір-бірін түсіну, бір-біріне тек қана әріптес емес, ал бір тұлғадай болып, бір баспен балаларды тәрбиелеп, ауыз-біршілік осыдан туындайды.

Алғаш айтып өткеніміздей, дуэтті-классикалық би сабағына адажио шығармасын балеттен немесе опералардан үзіндісін алып, орындағанда байқау керек, А. Адан, Ц. Пуни, Л. Минкус — адажиолары оркестрлік партитуралардан фортепианоға аударылған жағдайда қолжетімді, қарапайым аккомпанементпен жазылған. Ал XIX-XX ғасырдағы П.И. Чайковский, А. Глазунов, И. Стравинский, С. Прокофьев — сияқты композиторлардың оркестрлік партитураларынан фортепианоға ауыстырылған адажиоларында өте күрделі тақырыптық мазмұнмен және музыкалық көлемімен байытылған, және оларды орындау өте қиын болып келеді. Сол үшін де қандай да шығарма болса да, дуэтті-классикалық би сабағына жеткізіп орындау үшін тембр жағынан жақсы суреттеп білу қажет.

Ресей сүйемелдеушісі, Фролова Л. А. өзінің «Взаимодействие начинающего концертмейстера с педагогом-хореографом на уроках классического танца» [7] мақаласында сүйемелдеуші мен хореография оқытушысымен "классикалық би" сабағында бірге жұмыс жасау тағы бір ерекшелігі — бұл бір-бірін сөзсіз жақсы түсіне білу, психологиялық түрде бір-бірімен тығыз тіл табысу деп анықтайды.

Әрине, дуэтті-классикалық би сабағының негізгі музыкалық материалын құрастырушы ол — сүйемелдеуші болып табылады. Сүйемелдеуші тәуелсіз түрде барлық бишілерді алып барады және олардың бостандықпен сезініп орындауына үлкен үлесін тигізеді.

Салыстырмалы түрдегі импровизациялық мысалдар:

La Traviata
Akt I
№ 1 u. 2 Vorspiel und Einleitung G. Verdi

Adagio *dim.*
ppp

allarg. e dim. *pp* *ppp*

rit. *rit.* *pp* *ppp*

Edison Peters Nr. 1463 10027

"Травиата"
Adagio

Автор: Дж. Верди
Импровизация: Естепкеевой Ш.Т.

Переделанный вариант в Adagio

mf

5

9

12

14

ff *dim.* *p*

№1 Сурет. Дж.Вердидің «Травиата» операсының кіріспесіндегі адажионың темасынан Адажиоға импровизация жасалынды

Battement fondu
Вальс
Л. Руднева

Adagio
Автор: Л. Руднева
Исполнитель: Елизаветин ШТ

№2 Сурет. Л. Рудневаның «Вальс» шығармасынан Адажиоға аударылды. Бұл жерде 3/3 өлшемінен 4/4 өлшеміне толығымен ауысып, фактурасы, сол қолдағы вальс секілді аккомпонементі арпеджиолық құрылысына ауысады. Әуені, интонациясы да толығымен өзгерген. Тек қана гармониясы қалдырылған.



№3 Сурет. Д. Шостаковичтің «Овод» кинофильмінен алынған Романс шығармасы. Бұл жерде оң қолдағы әуенінде екілік ноталар қосылған, ал аккомпанементті байыту есебінде сегіздік ноталардың фактуралары өзгеріліп, кейін ала олар арпеджио ағымына ауысады. Бұндай импровизация адажионы кеңнен бай дыбысқа әкеп соады. Тек қана гармониясы қалдырылған.

Әдебиеттер:

1. Костровицкая В. С., Писарев А. А. Школа классического танца. — Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1986. — 261 с.
2. Алексеев А. Д. Импровизация как основа исполнительского искусства XVI-XVIII. — Москва, 1988.
3. Сапонов М. Искусство импровизации — М.: Издательство: Музыка, 1982.
4. Ярмолович Л. Принципы музыкального оформления классического танца. — Л.: Изд. «Музыка», 1968.
5. Безуглая Г. А. Концертмейстер балета. — СПб.: Изд. «Планета музыки», 2005.
6. Безуглая Г. А. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа. — СПб.: Изд. «Планета музыки», 2015.

7. *Фролова Л. А.* Взаимодействие начинающего концертмейстера с педагогом-хореографом на уроках классического танца [Электронный ресурс] // Официальный сайт Nsportal.ru / URL: <https://nsportal.ru/kultura/iskusstvo-baleta/library/2017/05/13/vzaimodeystvie-nachinayushchego-kontsertmeystera-s> (Дата обращения: 09.10.2023).

8. *Иванова Н. Г.* Использование элементов импровизации в работе концертмейстера хореографии: Методическое пособие. — Тамбов, 2018.

9. *Анатольева Л. Л.* Деятельность концертмейстера балета: исполнительский и педагогический аспекты. Дисс. на соиск. уч. степени к. иск. — Пермь, 2015.

Кудайбердиев Баглан Ерланович
магистр искусств, преподаватель
кафедры «Режиссура экранных искусств»
Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова,
(Алматы, Казахстан)
banhudai@mail.ru

УСТРОЙСТВО СОВРЕМЕННЫХ КАЗАХСТАНСКИХ КИНОФИЛЬМОВ С МОТИВАЦИОННОЙ ТЕМАТИКОЙ: ДИСКУРСЫ СТРЕМЛЕНИЯ И ПРЕОДОЛЕНИЯ

Андатпа. Бұл мақалада жаһандық үдерістер контекстіндегі визуализация призмасы арқылы мотивациялық тақырыптағы қазіргі қазақ фильмдерінің ішкі құрылымы мәселесі және туындылардың көрерменге қатысты экспрессивтілік әдістері қарастырылады. Мақаланың мақсаты — шығармалардың көркемдік ерекшеліктері мен оларды қабылдау стратегиясын жан-жақты талдау. Драмалық шешімдер, формалды бейнелеулер, тақырыптарды беру және оларды жүзеге асыру жолдары автордың адам болмысы концепциясының призмасы арқылы зерттеледі. Жүргізілген тарихи-кинотану, құрылымдық-семиотикалық, формальды-фильмдік талдаулар тақырыптың мәселелеріне енуге, синхронды және диахрондық контексте идеяларды анықтауға, олардың қалыптасуының мәдени, тарихи, кинематографиялық және эстетикалық алғышарттарын егжей-тегжейлі көрсетуге мүмкіндік берді. Бұл мақаланың өзектілігі оның отандық кинотану дамуының қалыптасып келе жатқан тенденцияларын түзету әрекетін қамтиды және осылайша отандық ғылымдағы дәуірдің заманауи әсерлеріне сәйкес келеді.

Кілттік сөздер: визуализация, кино, қазақ, мотивация, фильмдер, форма, құрылым, құрылғы, мазмұн, драма.

Аннотация. В данной статье рассматривается проблема внутреннего устройства современных казахстанских кинофильмов с мотивационной тематикой сквозь призму визуализации в контексте глобальных процессов и приемы выразительности произведений в отношении зрителя. Целью статьи является комплексный анализ художественных особенностей произведений и стратегии их восприятия. Изучаются драматургические решения, формальные воплощения, постановки тем и пути их реализаций сквозь призму авторской концепции о природе человека. Осуществленный историко-киноведческий, структурно-семиотический, формально-фильмический анализы позволили проникнуть в проблематику темы и выявить идеи в синхронном и диахронном разрезе, детализировать культурные, исторические, кинематографические и эстетические предпосылки их формирования и преобразования. Актуальность данной статьи в том, что она предполагает попытку исправить складывающиеся тенденции в развитии отечественного киноведения и таким образом соответствовать современным влияниям эпохи в отечественной науке.

Ключевые слова: визуализация, кинематограф, казахстанский, мотивация, кинофильмы, форма, структура, устройство, содержание, драма

Abstract. This article examines the problem of the internal structure of modern Kazakh films with a motivation theme through the prism of visualization in the context of global processes and methods of expressiveness of works in relation to the viewer. The purpose of the article is a comprehensive analysis of the artistic features of works and the strategy of their perception. Dramatic solutions, formal embodiments, presentation of themes and ways of their implementation are studied through the prism of the author's concept of human nature. The carried out historical-film studies, structural-semiotic, formal-film analyzes allowed us to penetrate into the problems of the topic and identify ideas in a synchronous and diachronic context, detailing the cultural, historical, cinematic and aesthetic prerequisites for their formation and transformation. The relevance of this article is that it involves an attempt to correct the emerging trends in the development of domestic film studies and thus correspond to the modern influences of the era in domestic science.

Keywords: visualization, cinema, Kazakh, motivation, films, form, structure, device, content, drama

Кинематограф — динамическое явление, изменяющееся от различных подходов и точек использования; феномен, являющийся собирателем различных творческих и авторских элементов в качестве концентрации визуальных направлений. Кино стремится к сложности жизни, — но любое целеустремленное применение упрощает его изначальную характеристику и многогранность. Частый способ использования кинематографической клавиатуры — утилитарный: напечатать в сознаниях зрителей определенную мысль или идею. Среди актуальных тенденций в современном казахстанском кинематографе существуют кинофильмы с мотивационной тематикой. У развертываемой в этих произведениях мысли о духовной, физической, материальной стороне человеческого существа имеется свои определенные механизмы устройства в контексте кинематографической формы и драматургического содержания. Наиболее типичными и отображающими имеющиеся инвариантные пункты о мотивации являются два кинофильма со схожими содержательными блоками и внешними схемами — «Паралимпиец» и «На старте».

Современный казахстанский кинофильм «Паралимпиец» (2022) — из этой категории. На защиту выносятся односоставный постулат: надо уважать людей с особыми потребностями. Идея оформлена в составе гуманистических направлений, существовавших с начала европейских тенденций эпохи Просвещения. Фильм визуализируется между концептуальными мыслями о природе человека. Содержание развертывается сквозь формальный подход — имеется изречение поэта и писателя И. Бродского: «одной из главных проблем поэзии становится просодия» [1]. «Паралимпиец» — картина, снятая режиссером Алдияром Байракимовым (при содействии Государственного центра поддержки национального кино), повествует о жизни лыжника

Максата Куанышбаева (сыграл Аскар Ильясов), который из-за аварии лишается ноги. Преодолевая по законам жанра все препятствия, – физические, моральные и психологические – спортсмен становится чемпионом зимних Паралимпийских игр в городе Пхёнчхан (Южная Корея). Фильм создан по мотивам реальных событий – лыжник-паралимпиец Александр Колядин одержал победу в спринте на 1,5 км в южнокорейском городе в 2018 году – впервые в истории Казахстана.

Имя Максат на казахском означает «цель», – и путешествие одноликого героя к своей заветной цели становится путеводной нитью, на которой держится сюжетная линия фильма [2]. Главный персонаж – летящая стрела, встречающая людей с разными судьбами. Сомнения, страхи, тревоги – лишь приливы и отливы, не меняющие общий контур океана души. Его внутренние поиски, происходящие одновременно с внешними перипетиями, ведут Максата к самому себе, к своему настоящему «я», ведь конечная цель – он сам: обновленный, расставивший ценностные координаты на карте жизни. Природа и натура фильма исчерпываются жанром. Спортивная драма предопределяет судьбу Максата: семейные проблемы в прошлом, травма и борьба в настоящем, победы и прозрения в будущем – как в профессиональной среде, так и в отношениях с окружающими людьми. «Что» в случае «Паралимпийца» – не вопрос. Восклицательный знак картины – «как». Если бы фильм назывался «Олимпиец» и повествовал бы о неудачах и успехах спортсмена-олимпийца – история имела бы окончательные и обтекаемые контуры. Но тема людей с особыми потребностями меняет тень фильма. Пытаясь уважительно относиться к таким людям, лента, наоборот, акцентирует внимание только на их ограниченных возможностях. Есть слова Годара: «Не делать политическое кино, но делать политические фильмы политически» [3]. Можно снимать серьезные и сложные фильмы о детях, но можно снимать кино по-детски, – относясь к детям и миру несерьезно и пренебрежительно. Превратить содержание в форму. Больше уважения и позитивного отношения к людям с особыми потребностями было бы, если такой человек решал прочие жизненные цели, не связанные с его особыми потребностями – стать миллиардером, выдающимся ученым, ловить рыбу, написать роман или сочинить симфонию. Сотрудник общественной организации людей с особыми потребностями «Перспектива» Ольга Котова в одном из своих интервью говорит: «Я не хочу, чтобы мои возможности кто-то ограничивал, несмотря на мою инвалидность. Да, у меня отсутствуют ребра, да, я передвигаюсь с помощью трости, но возможности у меня так же безграничны, как и у всех остальных, и я не хочу, чтобы меня выделяли из-за моей особенности» [4]. В фильме с данным аспектом двоякая ситуация – герой и его друзья преодолевают свои физические особенности (взбираясь на крутые склоны, беря новые спортивные высоты), но вся парадигма фильма кружит только вокруг этого. К «дважды два» прибавляется еще и единица авторского отношения – не равное, серьезное и деловое, но взгляда сверху вниз – как жалостливость «нормального» богача, бросающего милостыню просящему человеку. И эта разменная монета – показанная на экране история. Рецептуру

фильма можно было бы разбавить горькой амбивалентностью – ввести в сюжет и отрицательных, негативных людей с особыми потребностями. Но детское кино не терпит взрослой сложности жизни: все положительные персонажи фильма – люди с особенностями, все отрицательные – физически развитые. Колониальное мышление в человеческой плоскости [5].

В сказочных историях свет и тьма непременно вступают в вполне реальную, не сказочную борьбу. Стабильный акцент на особенностях людей поляризует всех персонажей на разные страты. Баррикадами становятся гены, молекулы и атомы. Лейтмотивом фильма высвечивается двойная сплошная линия на автодороге: пытаюсь через односоставный символ показать разделенные жизни героя и его трагически погибшего из-за аварии друга, авторы – на самом деле – спускаются на более глубокие уровни противостояния. Пустота между двумя сплошными – особенность для одних, инвалидность – для других. И обособляются уже сами люди с особыми потребностями. Так рождается ресентимент. Распространенная теория про центрального персонажа «Шинели» Гоголя – если бы дали полную волю Акакию Акакиевичу, то он бы замучил и убил всех остальных людей [6]. Во избежание этих дихотомических процессов можно также не обобщать людей по определенным признакам, но исследовать каждого – со всеми минусами и плюсами. Чтобы не получилось ложное уравнение: дважды два – пять. Ведь в более сложной геометрии параллельные линии могут пересекаться.

Фильм же «На старте» (2022 г., «Alga») разворачивает историю двух братьев: Аскар (Жандос Айбасов) и Бекзат (Ербол Семкулов) Омаровы – сироты, занимающиеся грабежом ради выживания, однажды встречаются с тренером по легкой атлетике (Ерик Жолжаксынов) и, – чтобы колесо их судьбы не увязло в тропях тюрьмы, но катилось дальше по колею свободы, соглашаются профессионально заниматься спортивным бегом, взбираясь вверх и покоряя все новые вершины физики и духа [7]. Бег в кино – больше, чем бег. Фигура гордо бегущего человека сквозь горестные воспоминания, проблемы жизни и грядущие беды – маяк метафоры и силуэт символа. Перемещение героя в материальном пространстве почти всегда отсылает к тем мыслям, которые авторы пытаются обдумать сквозь абстрактное пространство экрана. Нить дороги, проходящая в спортивных драмах про марафон, соревнование, спринт и так далее, ведет к той воздушной линии света, которая озаряет кинотеатр и головы зрителей, пришедших лицезреть судьбу человека. Так Ариадна подводных умыслов указывает на истинные идеи [8]. Герои в картинах убегают физически и метафизически – от времени и места, конфликтов и ссор, общества и людей, жизни и смерти. Движение вперед – это движение ввысь: полет тем и схем; основа и повод, чтобы отрефлексировать и показать прочие части участи, видение вопроса. Сочинитель лавирует между троянским конем и дарами данайцев: «Одиночество бегуна на длинные дистанции» Ричардсона – критика современного общества, «Огненные колесницы» Хадсона – мировоззренческий конфликт, «Несломленный» Джоли – стойкость воли, «Форрест Гамп» Земекиса (часть беговой дорожки сюжета) – неостановимость жизни [9].

«На старте» Нургалиева – про взаимоотношения братьев. Бродячий мотив в строительных лесах нашего, такого же родного, как и главные герои друг другу, современного кинематографа – несущаяся двойка, обремененная тяготами невыносимой легкости казахстанского бытия [10]. Скованные одной кровью и связанные одной болью, Омаровы живут без отца, надеясь только друг на друга – ведь больше у них никого нет. С появлением тренера и его дочки Малики (Карина Кудекова), в которую влюбляются все фигуры картины, квантовым образом одиночество усиливается – появляется фантом отца, отнятого судьбой и вновь подаренного авторами уже в виде Ерика Жолжаксынова. Но эрзац-родитель не до конца выполняет функции центрального древа и духовная, психологическая связь братьев подвергается проверкам драматургии. И не выдерживает: они ссорятся, мирятся, пытаются жить дальше – но порок сердца превращается в порог линии Бекзата – он умирает. Объяснимый фабульный ход – ведь сюжет должен бежать вперед: остановка в пустыне истории в случае кино – смерть зрителя. Структура фильма разрывается между спортивной, любовной и семейной драмой. В итоге, не выбирая до конца ничего, история избирает компромиссный вариант – Жандоса Айбасова. Аскару приходится завершать недоделанные сюжетные линии и свести все нити в единый клубок финальных титров – построить отношения с героиней (любовная часть), победить в главном марафоне (спортивная часть), и, тем самым, отомстить за брата (семейная часть). Изначальная суперпозиция экспозиции упрощается в конце до одного героя – драматургия Шредингера. Повествование с течением хронометража выдыхается и решает хотя бы дойти до финиша.

Аскар и Бекзат – *tabula rasa*, чистое лицо новоявленной молодежи независимого отечества, – не обремененная никакой культурой и отягощенная лишь грамматикой казахского языка. Двое в фильме почти не разговаривают – и если нарушают тишину, то только нечленораздельным мычанием, односоставными предложениями и простыми вербальными конструкциями. Им не надо коммуницировать: связь между ними – доречевая, древняя, архаическая и спускающаяся вглубь человечества. Отсюда и неспособность общаться с другими – в отличие от брата, чужому человеку надо внятно и четко передавать свою мысль или чувство. Иначе – конфликт. Ссоры же между ними самими – рябь на поверхности крепкой органической связанности. Скрепа между ними – квантовая запутанность: когда Бекзат умирает во время марафона, Аскар чувствует это. Они существуют вне формальных установок между людьми: не признают закон (Аскар все время ворует), не разделяют нормы этикета (дерясь при людях), не подчиняются этике. Жизнь героев – выживание волчат в степи людей. Как у Сулейменова: «Шел человек. / Шел степью, долго, долго. / Куда? Зачем? / Нам это не узнать. / В густой лощине он увидел волка, / Верней, волчицу, / А, точнее, мать...» [11]. Герои пытаются изменить течение своего бытия, «повернуть в другое русло» – но невозможно дважды войти в одну и ту же реку самости. Аскар – пегий пес, бегущий по лезвию, которое в конце концов разрубает его пополам. Точнее отнимает его вторую, родную половину – Бекзата. И показ таких людей – одиноких,

молчаливых, заброшенных – показателен: вот они – герои нашего времени, высвеченные в анфас – лицом к зрителю: без внятного прошлого (без отца, матери, семьи, предыстории), без поддержки (запечатанные лишь кровными узами), без видимого будущего. Впереди – лишь вдаль уходящая дорога. Дорога – не узкое направление, но сплошное поле: никаких границ и правил. Набоков в своих лекциях говорил, что в русском языке есть два понятия, которые почти невозможно перевести – это «правда» и «истина» [12]. Человек как велосипед: либо надо менять себя – улучшать, совершенствоваться, становиться более гуманным и ехать вперед, либо – стать заложником архаики и «свалиться» в животное. Бекзат в фильме перекрывает движение памятью, оборачиваясь заложником духов романтического прошлого – и возвращается в лоно ушедших родителей. Аскар же преодолевает себя и отправляется – хоть и в туманное, – но будущее.

Литература

1. *Есенин С. А.* Полное собрание сочинений. В 7-ми томах. Т. 3. Поэмы. Составление и подготовка текстов Н. И. Шубниковой-Гусевой, комментарии Е. А. Самоделовой, Н. И. Шубниковой-Гусевой. — Москва: «Наука» – «Голос», 1998. — 720 с.
2. Ариадна [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Ариадна>. Дата обращения: 12.08.2023.
3. *Виноградов В. В.* Не делать политическое кино, но делать политические фильмы политически // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2011. — № 2. — С. 137–144.
4. *Мандельштам О.* Шум времени. — Москва: Вагриус, 2002. — 302 с.
5. Нуар [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Нуар>. Дата обращения: 12.08.2021.
6. *Хэммет Дэшил.* Мальтийский сокол; Стекланный ключ / Пер. Ю. Задорнова. — Р.: ООО «Варниене», 1992. — 320 с.
7. *Чандлер Реймонд.* Великий сон: Детективный роман / Пер. Л. Николаев. — Р.: Ародс, 1991. — 144 с.
8. *Хемингуэй Э.* По ком звонит колокол: роман: [пер. с англ.] / Э. Хемингуэй. — Москва: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. — 509 с.
9. *Вся королевская рать:* [роман] / Роберт Пенн Уоррен; [перевод с английского В. Голышева]. — Москва: Издательство. АСТ, 2020. — 608 с.
10. *Кафка Ф.* Замок (пер. Р. Райт-Ковалевой), изд. под ред. А.В. Гулыги. — Москва: Наука, 1990 (Серия «Литературные памятники»). — 221 с.
11. *Сулейменов О.* Собрание сочинений [Текст]: Т. 1: Стихи / О. Сулейменов; сост. и отв. ред. С. Абдулло. — Алматы: ИД «Библиотека Олжаса», 2016. — 507, [1] с.
12. *Набоков В.* Строгие суждения / Владимир Набоков. — Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. — 416 с.

Сүгірбек Бекарыс Қайратұлы
«Экрандық өнер режиссурасы» кафедрасының
I курс магистранты
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)
beka2502@mail.ru

Ғылыми жетекшісі:
Бакеева Мадина Қайратжанқызы
философия докторы PhD, аға оқытушы
«Кино және ТД» факультетінің деканы
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)

КЕҢЕСТІК ЖӘНЕ ПОСТКЕҢЕСТІК ДӘУІР МӘДЕНИЕТІНІҢ ҚАЗАҚСТАН КИНОСЫНДАҒЫ ЫҚПАЛЫ

Аңдатпа. Қазақстан киносына кеңестік ықпалды зерттеу осы елдің мәдени-тарихи эволюциясының маңызды аспектісі болып табылады. 20-шы жылдардан 1990-жылдардың басына дейін созылған Кеңес өкіметі кезеңінде кеңес мәдениеті қазақ киносына айтарлықтай әсер етіп, оның құрылымын, тақырыбы мен стилін қалыптастырды. Кеңестік идеология қазақ киносына цензура жасап, бақылап отырды, коммунизм мен социалистік революция идеалдарын бейнелейтін фильмдер жасауды ынталандырды. Соның нәтижесінде қазақ киносы бұл кезеңде ұжымдастыруды, коммунистік қоғам құрылысын белсенді түрде насихаттап, кеңестік-қазақстандық қарым-қатынастардың маңыздылығын көрсетті. Алайда, идеологиялық қысымға қарамастан, қазақ киногерлері Қазақстанның мәдениетіне, ұлттық болмысы мен тарихына қатысты бірегей туындылар тудырып, өзекті мәселелерді көтере білді. Мысалы, «Қилы кезең» (1966) сияқты фильмдер мәдени мұраны сақтай отырып, ұлттық салт-дәстүрлер мен әдет-ғұрыптар туралы айтылды. 1991 жылы Кеңес Одағының ыдырауымен қазақ киносы идеологиялық бақылаудан азат, жаңа жағдайда дами бастады, бұл фильм өндірісінің тақырыптары мен құрылымын әртараптандыруға мүмкіндік берді. Дегенмен, Кеңес дәуірі қазақ киноиндустриясында терең із қалдырды және оның ықпалы Қазақстанның тарихи құбылыстары мен мәдени мұраларына қатысты мәселелер мен тақырыптарды жиі зерттейтін заманауи фильмдерде әлі де сезілуде.

Кілттік сөздер: Кино, қазақ кинематографиясы, режиссура, заманауи кино, көркем фильм, әлемдік кино үрдістері, кино тілі, кино өнері, ұлттық мәдениет.

Аннотация. Исследование советского влияния на кинематограф Казахстана является важным аспектом культурно-исторической эволюции этой страны. В период советской власти, длившийся с 20-х по начало 1990-х годов, советская культура оказала значительное влияние на казахское кино, сформировав его структуру, тематику и стиль. Советская идеология

подвергала казахское кино цензуре и контролю, поощряя создание фильмов, изображающих идеалы коммунизма и социалистической революции. В результате в этот период казахское кино активно пропагандировало коллективизацию, строительство коммунистического общества, показывало значение советско-казахстанских отношений. Однако, несмотря на идеологическое давление, казахстанские кинематографисты смогли создать уникальные произведения, связанные с культурой, национальной самобытностью и историей Казахстана и поднять актуальные проблемы. Например, такие фильмы, как «Тревожное утро» (1966), рассказывают о национальных традициях и обычаях, сохраняя при этом культурное наследие. С распадом Советского Союза в 1991 году казахстанское кино начало развиваться в новой, свободной от идеологического контроля среде, что позволило разнообразить тематику и структуру кинопроизводства. Однако советская эпоха оставила глубокий след в казахстанской киноиндустрии, и ее влияние до сих пор ощущается в современных фильмах, которые часто затрагивают проблемы и темы, связанные с историческими событиями и культурным наследием Казахстана.

Ключевые слова: Кино, казахское кино, режиссура, современное кино, художественный фильм, тенденции мирового кино, киноязык, киноискусство, национальная культура.

Abstract. The study of Soviet influence on the cinema of Kazakhstan is an important aspect of the cultural and historical evolution of this country. During the period of Soviet power, which lasted from the 1920s to the early 1990s, Soviet culture had a significant influence on Kazakh cinema, shaping its structure, themes and style. Soviet ideology censored and controlled Kazakh cinema, encouraging the creation of films depicting the ideals of communism and socialist revolution. As a result, during this period, Kazakh cinema actively promoted collectivization, the construction of a communist society, and showed the importance of Soviet-Kazakh relations. However, despite ideological pressure, Kazakh filmmakers were able to create unique works related to the culture, national identity and history of Kazakhstan and raise current issues. For example, films such as *Anxious Morning* (1966) highlight national traditions and customs while preserving cultural heritage. With the collapse of the Soviet Union in 1991, Kazakh cinema began to develop in a new environment free from ideological control, which made it possible to diversify the themes and structure of film production. However, the Soviet era left a deep mark on the Kazakh film industry, and its influence is still felt in modern films, which often address issues and themes related to historical events and the cultural heritage of Kazakhstan.

Keywords: Cinema, Kazakh cinema, directing, modern cinema, feature film, trends of world cinema, film language, film art, national culture.

Кеңес мәдениеті өзінің қайталанбас өнер түрлерімен, мұраттарымен және тарихи оқиғаларымен қазіргі кино өнеріне айтарлықтай әсер етті. Кеңес Одағы 1990 жылдардың басында өмір сүруін тоқтатса да, оның мәдени мұрасы өмір сүріп, қазіргі киногерлер мен суретшілерді шабыттандырады. Бұл эсседе біз

кеңестік мәдениеттің қазіргі киноға ықпалының бірнеше негізгі аспектілерін қарастырамыз.

Кеңес мәдениеті ерекше ұлттық болмыстың қалыптасуына ықпал етті және қазіргі заманғы орыс киносындағы көптеген фильмдер осы бірегейлікті ерекше атап өтеді. Олар орыс және кеңес мәдениетінің ерекшеліктерін атап өтіп, сол кезеңдердің атмосферасы мен рухын жаңғыртады. Мысал ретінде 1980 жылдардың басындағы Ленинград рухын жаңғыртқан режиссер Кирилл Серебренниковтың «Жаз» (2018) фильмін келтіруге болады.

Кеңес мәдениеті әлеуметтік және саяси мәселелерге назар аударды, бұл бүгінгі күнге дейін кинематографистер үшін шабыттың өзекті көзі болып табылады. Андрей Звягинцевтің «Левиафаны» (2014) сияқты фильмдер әлі де маңызды әлеуметтік және саяси мәселелерді көтеріп, жемқорлық пен әділетсіздіктен сақтандырады.

Алғашқы кезде Кеңес үкіметі қазақ киносына қатаң бақылау орнатты. Бұл қазақ киноларының коммунизм идеологиясына сай болуымен қатар социалистік идеяларды насихаттау қызметін де атқару керек дегенді білдіреді. Соның нәтижесінде қазақ киносы ұжымдастыру, жастардың ізашар және социалистік қоғам құру идеалдарын белсенді түрде қолдады.

Қазақ киносына тоқталсақ, ұлттық кинематография өнері жеке мәдени негізін ұмытпау мақсатында тырысып, социалистік идеологияға жанаса келе, қайталанбас туындылар шығарған. Бұл кезекте Абдолла Қарсақбаев, Мәжіт Бегалин сынды есімдер еске келеді. Мәдени негіздемені сақтап қалу мақсатында, одақтың өзге халықтарынан ерекше айырмашылықпен паш етті. Бұл жағынан қарағанда, оларды режимді қолдау тұжырымдарына айып таға алмаймыз. Қалай дегенде де, қоғам толықтай партия артынан еріп жүрді.

XX ғасыр басынан пайда болған ұлттық идентификацияны жоғалту қорқынышының аффектісі әлі байқалады. Осы жерде біздің тағдырымызды Румын кинематографиясымен салыстырсақ болады. Себебі оларда орын алған мәселелер, бізбен бірге тұспа-тұс келеді (тоталитарлық режим, ортақ бір билікке бағынбау фобиясы). Жаһандану дәуірінде әсіресе жақсы байқалып келе жатқан бұл эффект, көрермен жадында қалып қалады. Кино өнерін аса байыппен қолдану, автордың шыққан ортасын баршаға жариялау.

Кеңес мәдениетінің өнер, әдебиет және музыка сияқты көптеген аспектілері қазіргі киноға әсер етуді жалғастыруда. Антон Чехов немесе Федор Достоевскийдің шығармалары сияқты кеңес әдебиетінің классикалық туындылары үлкен экранда көптеген бейімделулерге негіз болды.

Кеңес мәдениеті қазіргі кинематографистер үшін шабыттың бай көзі болып қала береді. Тарихи оқиғалар, ұлттық болмыс, әлеуметтік және саяси тақырыптар, юмор және мәдени мұра қазіргі киноның маңызды аспектілері болып қала береді. Кеңес мәдениетінің мұрасы заманауи кинематографияны байытады және қазіргі қоғамды қалыптастырған маңызды тарихи оқиғалар мен құндылықтарды есте сақтауға көмектеседі.

Кеңес заманы кезіндегі қазақ кинематографиясының беделді тұлғасы Мәжит Бегалин - қанды шайқастардың барлық қасіретін бастан кешіріп, соғыс туралы фильмдер түсірген ерекше тұлға. Қазақ киносының негізін

салушылардың бірі және Ұлы Отан соғысына қатысушы. Өз Отанына, оның біртуар ұлдарына ғашық Мәжит Уәлиханов туралы фильм түсіру идеясын жас кезінен-ақ тудырған. Бұл тұлғаға деген қызығушылық оның әкесінің әдеби зерттеулерімен байланысты болғаны сөзсіз. Дегенмен, Бегалин айтарлықтай қиындықтарға тап болды, атап айтқанда сценарийде. Уәлихановтың күрделі тұлғасы, оның орыс барлаушысы ретіндегі рөлінің ерекшелігі және сол жылдары монархист және реакцияшыл деп есептелген Достоевскиймен достығы көптеген шағымдарға себеп болды. Киностудияның бас редакторы Мұхтар Әуезовке мәскеулік жазушы Сергей Ермалинский мен тарихшы, Ленинград мемлекеттік университетінің профессоры Михаил Блейманның, сондай-ақ қазақ академигі – Шоқантанушы ғалымның дұрыстығын ауызша және жазбаша қорғауға тура келді. Этнограф, тарихшы, археолог Әлкей Марғұлан.

Мәжит Бегалиннің режиссерлік шеберлігі тарихи-биографиялық жанрдағы фильмдерде көрінді. Оның «Шұғлада болған», «Оның заманы келер», «Көкжиектен асқан із», «Мәншүк әні», «Артымызда Мәскеу», «Дала дүбірі» фильмдері қазақ қазынасына енген кино.

Қазіргі қарқынды және талапшыл әлемде адамдар көбінесе кейіпкерлердің психикалық әл-ауқатына айтарлықтай әсер ететін психологиялық қысымның әртүрлі формаларына тап болады. Психологиялық қысыммен күресу тұрақтылықты сақтау және жалпы эмоционалды тепе-теңдікке жету үшін өте маңызды. Бірақ адамның физиологиялық аспектілері режиссерлар үшін бірінші орында. Мәдени қолтаңба бірінші орында келеді ме, әлде автордың жеке уайымы кино туындыларда басымырақ болады ма деген іспеттес сұрақтар ұлттық кино тілін қалыптастыру мәселесінде көп қойылады.

Қазақстан киносы тоқырау жылдарынан кейін орын алған басты тақырыптары көбінесе Кеңес үкіметі идеологиясының кері әсерлері, және оның қазақ халқына қандай әсер мен ықпал әкелгені туралы. Тоталитарлық режим кесірінен республикада орын алған оқиғалар қоғам өмірін түбегейлі астан-кесірін шығарып, күнделікті күн аталарынан әлдеқайда өзгеше болды. Осыған себеп болған социалистік идеология жаңа тенденциялар орнатып, менталитетті өзгертті. Бұл өткен оқиға болғанымен, тарих ұрпаққа әсіресе өнерде әрқашан ықпал етеді. Кино өнері системикалы елдің мәдени идентификациясын көрерменге таныстыра алатын болса, қазақ киносы тұжырымдама мен теорияға сәйкес келсек, әлі де сол ықпалмен келе жатыр.

Қазақ кино тарихында ерекше орын алатын, сол Кеңес үкіметінің ықпалы аса қатты байқалатын уақыт Жаңа толқын кезеңі. Бұл аралықта біз толықтай ақиқаттың өзін бақылай аламыз: ел тағдыры, халықтың күнделікті өмірі. Әкесі тастап кеткен жетім ел секілді, қазақ киносы аса ауыр тағдырды бастан кешті. Серік Апрымов секілді режиссерлар өз кино туындыларында осы тақырыпты аса қатты қозғап, жан алапаты ретінде қарастырсақ, тастанды уақытты айқын бейнелеу, көркемдік шешімдермен көрерменге тамашаланады. Авторлық кино түсінігінің нақты шығу күні жоқ. Әдеттегідей, киноиндустрияда пайда болған концепция жылдар бойы қалықтап, дамып, ақыры қалыптасып үлгерді. XX ғасырдың 20-жылдардың ортасында әртүрлі кинематографистер кинотуынды

жасағанда симфонияның композиторы сияқты оның үні мен ырғағын белгілейтін жалғыз адам болуы керек деген идеяны білдірді. Идея өткен ғасырдың ортасында ғана толық қалыптасты. Бұл терминге алғашқы ресми сілтемелердің бірі француз режиссері, актері, сценаристі және сыншысы Франсуа Трюффонның мақаласында келтірілген. 1954 жылы ол «Француз кинематографиясындағы бір тенденция» атты манифест жариялады, онда ол «стереотиптік және бірсарынды заманауи сценарийлері» бар «сапалы дәстүрлі фильмдерді» мақұлдамайды. Ол кезде еуропалық кинематография әлі күнге дейін Францияның қатты ықпалында болатын, мұнда қазіргідей режиссерлер емес, шоуды продюсерлер мен сценаристер басқаратын. Және олардан айырмашылығы, Трюффо «авторлық кино» деп атап, оны кинематографистер жасайтынын атап көрсетеді. Сол себепті, уақыт кезеңіне сай, жаңа толын кинематографистері осы қалыпты ұстанып, халықтың мұң жарын ашады.

Кез келген фильмнің сюжеті әрқашан шындықта және керісінше көрініс табады. Әрқашан солай болған. Тарихты қазып алсаңыз, өмірде талай сюжеттер қайталанады, бәрі бір-бірімен байланысты және ойлар жүзеге асады деп есептей аламыз. Режиссер тек оқиғаларды айтып беруі керек. Осыны істеуге тырысамыз. Бірақ жай ғана әңгіме айту жеткіліксіз. Бұл әңгіменің біраз көлемі болуы керек. Бірақ басында жай ғана оқиғаны айтуға тырысып, ал адамға бірдеңе үйрету, қоғамды өзгерту міндеттері туралы ойламаймыз. Ол жай ғана осы оқиғаға және осы адамға қызығушылық танытады. Режиссер кішірек нәрсені ойлап, орындау кезінде үлкенірек нәрселерді қоюы керек.

Ар – бұл эмпатия мен эмпатиядан туындайтын инстинкт. Бұл адамдар қоғамда бірге өмір сүру арқылы алған таза моральдық, ойдан шығарылған ұғым. Мен ар-ұждан жазадан қорқу деген классикалық сөзбен келіспеймін. Кинолары күнделік секілді, оның ақиқат әлемнен келіп, оған басқа қырдан қарап, суреттеуі. Оның киноларында байқаса әлсіз адамдар мүлдем жоқ сияқты. Кез келген адам өмірінің белгілі бір кезеңінде бір нәрсені қалайды және бір нәрсе үшін күреседі.

Кейіпкерлердің бетпе-бет келуі, адамдық құмарлықтың жарылысы, «қысылған қақтығыстар» - осының бәрі режиссерлерді қызықтырады. Адамға өзінің өмір сүру жағдайларының шынайы шындығын түсінуге көмектесу, оған жоғалған сезімдерді қайтару, оны иллюзиядан арылту - бұл авторлық киноның міндеттері. Бұл ретте маңызды аспектілердің бірі – заман талабына қатысты қатаң сын.

Кеңес тарихы қазіргі кинорежиссерлерді шабыттандыратын оқиғалардың бай гобеленін ұсынады. Ұлы Отан соғысы, революция, қырғи-қабақ соғыс және ғарыштық жарыс - осы дәуірлер мен оқиғалардың барлығы фильмдер жасау үшін құнарлы жер болып қала береді. Заманауи режиссерлер Кеңес Одағының тарихын зерттеп, оның ерлігі мен трагедиясын мұқият талдайды. Бірақ қаншалықты ерлік көрсетілді, ал қаншама жауыздық байқалды, бір-бірімен тұспа-тұс келтіріп салыстыру бос әурешілік. Тарихты бетіне із қалдыру жауапкершіліктің ең биік шыңын талап етеді. Төңкеріс, азамат соғысы, Ұлы Отан соғысы және қайта құру кезеңдері бар кеңестік тарих қазіргі кинематографистер үшін бай дерек көзі болып қала береді. Көптеген фильмдер

мен телехикаялар ерлік, трагедия және драмалық оқиғаларды баяндайтын КСРО-мен байланысты оқиғалар мен кезеңдерден шабыттандырады. Мысал ретінде Ұлы Отан соғысы туралы ең маңызды шығармалардың бірі болып саналатын «Кел де көр» (1985) фильмін келтіруге болады.

Кинематография шындықтың көрінісі ретінде әрекет етеді, содан кейін білім мен тіл ретінде өзара байланысты осы рефлексияның нәтижелерін түсіреді.

Авторлық кино кинематография заңдылықтарына жаңаша қарауға ұмтылады. Үнемі тәжірибе жасай отырып, авторлық кинематографияның өкілдері кино өнерінің болашақ дамуының контурын белгілеп, өз тілін жасады.

Фильмнің кейіпкеріне, сюжетіне, құрылысына, тіпті кино тіліне де жаңаша көзқарас, жаңа бейнелеу құралдары қажет болды. Авторлық режиссерлер бейнелеу мен мазмұнның, стиль мен форманың жаңа салаларын зерттеді және зерттеуді жалғастыруда.

1990 жылдардың басында Кеңес Одағының ыдырауымен қазақ киносы жаңа дәуірге аяқ басты. Кеңестік идеологияның ықпалын жою қазақ режиссерлеріне кино түсіруге еркін, шығармашылықпен қарауға мүмкіндік берді. Бұл кезеңде де тәуелсіз кино өнері өркендеп, қазақ фильмдерінің тақырыбы мен құрылымының әр алуан болуына әкелді.

Пост-кеңестік дәуірде жақсы байқалатын негігі кино туындылар ол Әділхан Ержановта. Режиссер үшін кейде жеке адамды қоғамнан, ең бастысы — маңызды еместен оқшаулау маңызды. Егер кадрдағы барлығы ортақ идеяға қызмет етсе, онда тоқтай білу керек. Әрқашан айтатын сөзі: *жақсырақ - жақсының жауы*.

Сюжеттің дамуына бағыт-бағдар беретін сезім болмаса, идеяның өзі өміршең емес. Ол жоғалып кетсе, сценарий қызықсыз болып, одан фильм шықпайды. Сондықтан оның кинолары оның өзін жаман сезінбестен, жанды эмоциямен жақсы сценарий басым болады.

Оның Қаратас ғаламы бар. Бір жағынан Қаратастың басқа жерлерден басты айырмашылығы - дәл сол жерде мұндай терри шындық пен фантазмагориялық нәрсені біріктіруге болады. Мысал ретінде жаңа фильмнің сюжетін алайық. Бұл қарапайым мектеп, қарапайым мұғалімдер мен ата-аналар. Ал бұл мектепті белгісіз біреулер басып алып жатыр. Бұл әңгіменің бірінші бөлігі абсолютті реализм, ал екінші бөлігі фантазмагориялық, шындыққа жатпайтын нәрсе. Бұл абсурд сезімін тудырады. Ал Қаратаста болатыны абсурд сияқты. Осы логиннің оқиғасының екінші бөлімінсіз таза шынайылық туралы ғана түсіргім келсе, Қаратасты таңдамас едім. Мен нақты жерді, Алматы қаласын немесе соған ұқсас нәрсені таңдар едім. Бірақ менде фантазмагориялық бөлім болғандықтан, мен бәрін Қаратасқа салуым керек. Сондықтан мен бұл жерді қатты жақсы көремін. Өйткені сонда ғана мұндай фантазмагориялық сюжеттер болуы мүмкін.

Қаратас ол біздің мемлекет, тіпті бар жер шарын айтсақ болады, соңғы болып жатқан жағдайларға сүйеніп отырсақ.

Өзіңнен алыстау мүмкін емес. Режиссер әрқашан бір оқиғаны әртүрлі вариацияда баяндайды. Ең жақсы нәрсе - фонды өзгерту және әр жұмыс сайын

жоғары деңгейге өту. Оның кинолары ешқашан бір жанрда түсірілмеген, көрерменді ғана емес, өзін де таң қалдыруға тырысқан іспеттес. «Риэлтор» фильмінен кейін «Шеберлер», ал «Шеберлерден» кейін «Түнгі құдай» немесе «Қара-Қара адам» фильмдері шығады деп ешкім күтпеген еді. Бұл әртүрлі фильмдер.

Дзига Вертов былай айтқан еді: «Мен көзім камера, мен құрылысшымын. Бүгін мен жасаған сені, осы уақытқа дейін болмаған, мен жасаған кереметті бөлмеге қойдым. Мен кино көзім, Жаратқан Адамнан да керемет адамды жаратамын. Мен бірінен қолды, ең күшті және ең епті, екіншісінен аяғын, жіңішке және ең жылдам, үшіншіден - басты, ең әдемі және ең мәнерлі аламын және өңдеу арқылы жаңа, мінсіз адамды жасаймын». Осы тәрізді Әділханның өзінің ерекше көзі бар тәрізді. Бір қараңғы кеңістіктің қуысынан қарап тұрған камера. Айтқанда – көрермен алдында фильм тұрғанын түсіне отыру керек. Адал пікір айту үшін оны салқын және байсалды ұстап тұрады. Киноларында қандай тәжірибе болса да, олар объективті болып қалуын қалағандай. Оларды манипуляциялауға, болжам жасауға және т.б тырыспай, көрермен режиссердің тәжірибесімен қаныққан болса, бұл оның таңдауы, демек бәрі әділ болғаны.

Әдебиеттер:

1. *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX-начала XXI века. — СПб.: Азбука-Классика, 2007.
2. Любимова Н. В. Самоисцеление творчеством и адаптацией к жизни. Методы психологической самопомощи. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. — 496 с.
3. Психология стресса и методы его профилактики: учебно-методическое пособие / Авт.-сост. – ст. преп. В.Р. Бильданова, доц. Г.К. Бисерова, доц. — Издательство ЕИ КФУ, 2015. — 142 с.
4. *Андреева Е.* Все или ничего. Символические фигуры второй половины XX века. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. — 711 с.
5. *Черепанова С.* Білім мен өнер философиясының шығармашылық синтезіндегі мәдениет адамы: ХХІ ғасыр болашағы // Гуманитарлық ғылымдар, 2001. — №1.

Тегіспаева Ляззат Әлібекқызы
«Балетмейстерлік өнер» кафедрасының
I курс магистранты
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)
lyazz.tegispaeva@mail.ru

Ғылыми жетекші:
Молдахметова Алима Талгатовна
философия докторы PhD, аға оқытушы,
«Балетмейстерлік өнер» кафедрасының меңгерушісі
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
alimusha_88@mail.ru

БОЛАТ АЮХАНОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖОЛЫ: КИНОИНДУСТРИЯДАҒЫ ТАНЫМАЛ РӨЛДЕРІ

Аңдатпа: мақалада Болат Аюхановтың қазақ киноиндустриясы кинофильмдеріндегі рөлдері қарастырылады. Би өнерімен қатар кино саласында бой көтерген Болат Аюханов өзінің негізгі қызметі хореографияны актерлік шеберлікте қолдануының мәні айқындалады. Қазіргі кездегі хореографиялық пластиканы театр немесе кино саласында кеңінен қолданылуы өзекті болып тұр. Болат Аюхановтың өз заманында бұны қалай қолданғандығы – мақаланың басты өзектілігі. Зерттеу жаңалығы Болат Аюхановтың рөл сомдауда қолданған пластикалық шешімдерімен танысу. Зерттеу барысында кинофильмдердегі рөлдерін жеке жеке талдап, салыстырмалы түрде зерттеу әдісі қолданылды. Нәтижесінде, аталған кинофильмдердегі рөлдерді ойнау жолында актерлық шеберлігіне хореографиялық пластиканы қолданысы қалай көмектескендігі анықталады.

Кілттік сөздер: хореография, кинофильм, пластика, актерлік шеберлік, рөл, қозғалыс, кейіпкер, өнер, іс-қимыл.

Аннотация: в статье рассмотрены роль Булата Аюханова в киноиндустрии, кинофильмы с его участием. Помимо танцевального искусства в кино, Булат Аюханов определяет значение применения хореографии в актерском мастерстве. В настоящее время актуальным становится широкое использование хореографической пластики в театральном искусстве или киноиндустрии. Поэтому этот способ Булата Аюханова – главная актуальность статьи. Новизна исследования – знакомство с пластическими решениями, которые использовал Булат Аюханов в своей роли. В ходе исследования был использован метод сравнительного исследования, с индивидуальным анализом ролей в кинофильмах. В результате выясняется, как применение хореографической пластики помогло актерскому мастерству на пути к роли в названных кинофильмах.

Ключевые слова: хореография, кинофильм, пластика, актерское мастерство, роль, движение, персонаж, искусство, действие.

Abstract: In this article discussed the roles of Bolat Ayukhanov in the film industry and films with his participation. Bolat Ayukhanov, who is known not only in art of dance, but also in film sphere, reveals the essence of his activity-the use of choreography in acting. Nowadays, the extensive use of choreographic plastic in theatre or in film sphere is becoming really actual. The main relevance of article is about how Bolat Ayukhanov used this in his time. The novelty of the study is to get acquainted with the choreographic solutions used by Bolat Ayukhanov in the role. During the research, the roles in films were analyzed individually, also comparative research method was used. As a result, it is determined how the use of choreographic plastic helped his acting skills in the way of playing roles in the mentioned films.

Keywords: choreography, film, plastic, acting, role, movement, character, art, action.

Хореография театр және кино өнерінің әртүрлі жанрлары мен стильдерінде, соның ішінде музыкалық қойылымдарда, операда, мюзиклдерде және тіпті драмалық фильмдерде жиі кездеседі. Жалпы хореографиялық пластика актерлік өнерде белгілі эмоцияны, атмосфераны және кейіпкердің көкей кесті мақсатын жеткізу, әсерлі және есте қаларлық сәттерді жасау үшін қолданылады. Ол актерге қозғалыс пен дене көрінісі арқылы өз ойын білдіруге көмектеседі. Актерлер көрермендердің назарын аудару және сахнаның эмоционалды күшін арттыру мақсатында күрделі би комбинацияларын немесе акробатикалық элементтерді қолданылады.

Қазақ хореографиясының алып тұлғасы Болат Аюханов, шығармашылық жолын би әлемімен қатар, кино саласымен де ұштастырған. Оның таланты мен техникалық шеберлігі аса назар аудартылып, оны өз жұмысының кәсібилігіне жеткізген. 10-ға жуық кинофильмге түсіп, танымалдыққа ие болған талант. Атап өтетін болсақ, Айдахар рөлінде Виктор Пусурманов пен Виктор Чугуновтың «Тоғызыншы ұлдан қорық, дұшпан» (1984ж), Құдайберген рөлінде Шәріп Бейсембаевтің «Несібелі» (1986ж), Пак рөлінде Степан Пучиняның «Тайны Мадам Вонг» (1986 ж), Табиб, жас шайтан рөлінде Рүстем Тәжібаев пен Виктор Чугуновтың «Айдай сұлу Айсұлу» (1987ж), Жезтырнақ рөлінде Виктор Чугуновтың «Қараңғылық иесі» (1990ж), Виктор Пусурмановтың «Воин» (1991) кинофильмдерінде, Михаил Васильевтің «Вдохновение», Арарат Машановтың «Репетиция» (1967ж), Александр Головинскийдің «Мой любимый троллейбус», «Прогулки по Алма-Ате» (2004ж), Марат Аймановтың «Рисунок мелом» деректі фильмдерінде бой көрсеткен [1].

Дәл осы рөлдерді ойнау жолында актерлық шеберлігіне хореографиялық пластика қолданысы қалай көмектесті бірге саралайық.

«Тоғызыншы ұлдан қорық, дұшпан» кинофильмі халық ертегілері негізінде түсірілген. Фильм желісі бойынша, зұлым Тасболдың қармағына түскен әкесі мен сегіз ағасын тоғызыншы ұлы Еркенже іздеуге шығады. Өзінің

күш жігерінің, рухының арқасында Тасболдың сиқырын жеңіп, жақындарын босатып алады. Сюжет негізін жақсылық пен жамандық күштер арасындағы күресті айқын бейнелеген кейіпкерлер құрайды [2]. Жомарттық, даналық, табиғат сұлулығының символын ашықтайтын Ақкемпір мен оның қызы және бар тіршілікке дұшпандық пен зұлымдық, жауыздықты мадақтайтын қара күш иелері Тасбол және оның екі қызметшісі – Қаражал мен Айдахар.

Жалпы кинофильм жұлдызды құраммен толыққан. Басты рөлді Нұрмұхан Жантөрин (Тасбол), Тасболдың қызы Күнекей рөлін Жанна Қуанышева, Ақкемпір рөлін Гүлжан Аспетова, тоғызыншы ұл Еркенже рөлін Қайрат Нұрқаділов, Еркенженің әжесінің рөлін Әмина Өмірзақова, зұлым Қаражал рөлін Дінмұхаммед Ахимов және Айдахар рөлін Болат Аюханов сомдаған. Фильмде Айдахар рөлі (сурет 1, 2) жылан кейпінде көрсетіледі.



(№1 «Тоғызыншы ұлдан қорық, дұшпан». Д.Ахимов пен Б. Аюханов.)



(№2 «Тоғызыншы ұлдан қорық, дұшпан». Б. Аюханов - Айдахар)

Болат Аюхановтың пластикасы, жеңіл қозғалысы рөлді ашу барысында өте жақсы сай келеді. Бұл Болат Аюхановтың би шеберлігінің кәсіби түрде меңгеруінің бір себебі. Актерлық шеберлікті көрерменге көркем түрде жеткізіп, кейіпкердің мінез-құлқын толық ашу барысында мынадай экспрессивті құралдар қолданған, оларға: дене пластикасы, әрекет-қозғалыс,

би позасы, би қимылы, пластикалық динамика, музыкалық-пластикалық ритм, қозғалысты орындаудағы кеңістіктік амплитудасы, би орындалу бағыты кіреді. Мысалы, Зұлым Тасболдың жер әлемді төңкеріп, жамандық шақырып, құйындатқан сәтінде Болат Аюханов, құйынды өзінің бір орында айналма қимылымен көрсеткен (сурет 3).



(№3 «Тогызыншы ұлдан қорық, дұшпан». Б. Аюханов «құйын» кейпінде)

Екі қолымен киім етегін ұстап, бір орында тоқтаусыз айналып, екі қолын баяу күйде екі жаққа ашып, құйын іспеттес қимылдайды. Өзінің мимикасы, көзқарасы, қимыл іс-әрекеті ерекше көрінеді. (сурет 4).



(№4 «Тогызыншы ұлдан қорық, дұшпан». Б. Аюханов)

Тағы бір сәт, Ақкемпірдің ашуға беріліп, Айдахарды жыланға айналдыруы. Жыланша ирелеңдеп, баяу қозғалған қимылдары құдды бір жыланның өзі қозғалып тұрғандай әсер береді (сурет 5).



(№5 «Тогызыншы ұлдан қорық, дұшпан». Б. Аюханов)

Екі қолын жоғарыға көтеріп, алақандарын қосып бастан сәл биік қояды. Сиқыр күші орындала бастаған сәттен, қол қимылы оңға-солға бірдей толқын жасап, дене иірімі оны жалғастырып, тізесі бүгілген сәтте жерге отырады. Кейін өте ақырын күйде дене жерге қарай түседі (сурет 6).



(№6 «Тогызыншы ұлдан қорық, дұшпан». Б. Аюханов «жылан» кейпіне айналу сәті)

Иық және кеуде тұсында қимыл қозғалысы тоқтамайды, бас жерге тиген сәтте ғана бірден жыланға айналып кетеді. Бұл рөлін саралай келе, актерлік шеберлікті жоғары дәрежеге көтеріп, шыңдай түсетін басты компонентті Болат Аюхановтан көре алдық. Оған харизманы жатқызамыз. Бұл кез-келген актерге режиссерді, көрерменді "ұстап тұруға" мүмкіндік беретін сапа немесе қасиет. Актер ретінде міндетті түрде, әдемі, сымбатты, бұлшықетті, көк көзді аққұба немесе пісте түсті көздері бар қара торы болудың қажеті жоқ. Іштегі күшті энергияны сәулелендіру арқылы өз артықшылықтарын тиімді көрсете білу керек, бұл сөзсіз актерлік шеберліктің маңызды құпиясына жатады. Көрермен мүлдем басқа кейіпкерлерді жақсы көріп, ұнатуы мүмкін (тыртықтары бар немесе жоқ, шашы бар немесе таз, қатал келбеті бар немесе

жағымсыз кейіпте), бірақ ол ешқашан актер бойындағы жалғандық, талантсыздық, өзіне сенбеушілікпен баурай алмайды. Бұл дүниелерді көрермен бірден сезіп қояды. «Айдахар» рөлінен берілген харизмасы, қараған көзқарастары, іс-қимылдары арқылы жағымсыз образдың халыққа жетуі.

«Қараңғылық иесі» кинофильмі 1990 жылы жарық көрген Виктор Чугуновтың ертегі жанрында түсірген туындысы. Кинофильмде жақсы мен жаманның күресі айқын негізделген. Ертегі бойынша, табыншы көп жылдар бойы сәби сүюді армандайды. Ұлы күштің арқасында дүниеге ұлы келген кезде, жер асты патшалығының қожайыны Ерлік хан жаңа туған нәрестеге он жеті жасқа толғаннан кейін адам мақтанышын өтеу үшін құрбандыққа шалынатынын жеткізеді. Әкесі Бектас баланың есімін Мұхамед деп қояды, бала ер жүрек, мейірімді, батыл болып өседі. Жас жігіт Мұхамед өз кезегінде қараңғылық иесіне барып, өзінің тағдырын өзгертуге мәжбүр етеді [3]. Зұлым рухтар мен адамдардың барлық айла – амалдарына қарамастан, жақсылық түбінде жеңіске жетеді. Рөлдерде Ерік Жолжақсынов, Нұрлыбай Есімғалиев, Болат Аюханов, Раиса Мухамедьярова, Байкенже Бельбаев, Гульфида Гафурова, Дінмұхамед Ахимов бой көтереді.

Теріс кейіпкер Жестырнақты сомдайтын Болат Аюханов, бұл жолы да жағымсыз рөлге бекітілген. Зұлым кейіпкердің бар болмысын бейнелейтін қасиеттерді ашып көрсете білді. Өзінің дене пішімі, жасалған грим, таңдалған костюм образды айқын түрде ашты. Фильмнің алғашқы кадрларынан көзге түскен Болат Аюхановты бірден байқауға болады. Иықтарын алға бағыттап, бүкірейген кейіпте қадамдар жасап, қол білегін төмен нұсқап, хан алдына шақыртумен тізерлеп келіп отырады (сурет 7).



(№7. «Қараңғылық иесі». Б. Аюханов. Н.Есимғалиев)

Әр айтылған сөздерін қол қимылдары және тынымсыз күйде отырған кейіпте баяндайды. Жағымсыз қойылған дауыс пен айқын мимикасы үңгірде қалған кемпір образын айқындай түседі. Келесі кадрда ол табыншының ұлы Мұхамедпен әже кейпінде көріседі (сурет 8, 9).



(№8. «Қараңғылық иесі» Б. Аюханов. Е.Жолжасқынұлы)



(№9. «Қараңғылық иесі» Б. Аюханов әже кейпінде)

Жас жігітті қолға түсіріп, улау мақсатында үлкен ошақ басына қазан жағылып тұр. Оңға-солға теңселген күйде сол қазанның ішін түрлі өсімдіктермен толтыруда. Анық қойылған хореографиялық композицияны көреміз. Еркін түрдегі пластикада орындалған іс-әрекет қимылдары қазанды айнала орындалуда. Жасалып жатқан улы сусынды араластырып жатқан қимылдарды бейнелейтін әрекеттер қол, аяқ қимылдарында бейнеленген. Кейін әже кейпінен бірден шайтанға айналады. Қайнап жатқан сусынның бетінен қолын жүргізіп суды өзіне және киіз үйге қарай шашады. Бұл жерде киіз үйге кірер алды секіртпе қимылдарын байқауға болады.

Болат Аюхановтың кинофильмдердегі кейіпкер образын ашу мақсатында хореографиялық қозғалыстың көмегі оңынан тигенін көруге болады. Пластикалық шешіммен қатар, қойылған дауыс және нақты дикцияны атауға болады. «Жестырнақ» рөліндегі Болат Аюхановтың дауысы қанша жерден жағымсыз дыбыс шығарса да, образға сену жағдайында ақталып тұр. Бұл қойылған дыбысты есту арқылы, көрермен ол кейіпкерге бірден сенеді. Бұл компонент актерлік құпиялардың бөлігі болып табылады. Оның үстіне, дауысты қою, қатты және ұзақ сөйлеуді үйрену оңай емес. Бұл актерлік шеберлік бойынша кәсіби мұғалімдердің тұрақты жаттығулары мен

сабақтарын, тіпті вокал сабақтарын қажет етеді. Тіпті сіздің дауысты бұзбай сахнада айқайлай алу ережелерге сәйкес болуы керек.

Хореография бойынша арнайы дайындықтан өткен актерлер оны күрделі және есте қаларлық сахналық бейнелерді жасау үшін пайдалана алады. Олар эмоцияларды, кейіпкерлер арасындағы қарым-қатынасты және тіпті сюжеттік бұрылыстарды жеткізу үшін би қимылдары мен пластиканы қолданады. Хореографиялық пластиканы меңгеру актерді икемділікке, үйлестіруге және ритм қимылдарын жақсартуға, физикалық төзімділік пен күшті дамытуға көмектеседі. Бұл әсіресе динамикалық көріністерді немесе экшн көріністерін түсіру кезінде пайдалы болуы мүмкін.

Актерлік өнерде хореографиялық пластиканы қолданудың басты артықшылықтарының бірі – сахнадағы актерлер арасындағы қозғалыстарды дәл және дәйекті үйлестіру мүмкіндігі [4]. Бұл әсіресе бірнеше актерлер синхронды түрде қозғалуы және күрделі композициялар жасауы керек жаппай көріністерде өте маңызды. Жалпы, актерлік өнерде хореографияны қолдану актерге экспрессивті құралдардың репертуарын кеңейтуге және сахнада немесе камера алдында толыққанды және тартымды бейнені жасауға, сұранысқа ие орындаушылар болуға мүмкіндік береді [5].

Жақсы актер – әр түрлі актер. Нағыз актерді көргенде, біз оның өнерінің «құрбаны» болып жатамыз. Дәл қазір және осы сәтте ол біздің көз алдымызда жүзімізді күлкіге толтыруы мүмкін немесе бойымызға күдік тудыруы мүмкін. Ол бізді ғажайыпқа сенуге, жанашырлық танытуға, жек көруге, қайғыруға, оның келесі көрінісін сахнада немесе экранда міндетті түрде күтуге мәжбүр етуі де мүмкін. Көрерменді сүйікті актердің алуан түрлілігі, оның рөлге терең енуі, кейіпкерін өмірге әкелуі және көрерменді айналасындағы шындықты ұмыттыру қабілеті сөзсіз баурап алады. Дәл осы қасиеттерді меңгере отырып, Болат Аюханов хореография әлеміне ғана емес, өз заманында киноиндустрияға да өз үлесін қосып, көрермен көзайымына айналды деген сенімдемін. Болат Аюхановтың айтуы бойынша, ол өзін «үлкен энергия тасымалдаушысы, бастаманың адамы, әрқашан өзін жас сезінудің арқасында көп дүниелерге қол жеткіздім» [6] деп сиппатайды. Әрқашан осы еңбекке деген ұмтылысы, өнерге деген құрметі оның кино әлеміндегі актер ретіндегі орнын жоғары дәрежеге шығарып отырды деп білеміз.

Әдебиет

1. Аюханов Б. Г. Статьи о танцах. Танцевальный портал Казахстана. [Электронный ресурс] / URL: <https://art-dance.kz/article/a-128.html> (Жүгінген күні: 02.10.2023).
2. Совестское кино. Энциклопедия приключенческих и детективных фильмов СССР 1922–1991.
3. Повелитель тьмы. Знак хана Ерлика. Информация о фильме. [Электронный ресурс] / URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/8536/annot/> (Жүгінген күні: 06.10.2023).

4. Театр. Актер. Режиссер: краткий словарь терминов и понятий / сост. А. Савина. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2010. — 352 с.
5. *Станиславский К. С.* Актерский тренинг. Работа актера над ролью / К. С. Станиславский. — М: АСТ, 2009.
6. Оксана Василенко интервью с Б. Аюханов, 2018 (Жүгінген күні: 06.10.2023).
7. Официальный сайт Б. Аюханова. [Электронный ресурс] / URL: <http://www.aukhanov.kz/> (Жүгінген күні: 04.10.2023).

Төлепберген Ербол Сәкенұлы
магистр искусств, преподаватель
кафедры «Сценическая пластика и физическое воспитание»
Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова.
(Алматы, Казахстан)
erboltolepbergen@mail.ru

Каржаубаева Сангуль Камаловна
доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры «Сценография»
Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)
sangul_k@mail.ru

Сыдық Нұрсұлтан Салимжанұлы
магистр искусств, преподаватель
кафедры «Сценическая пластика и физическое воспитание»
Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)
nursultan1394@mail.ru

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ФИЗИЧЕСКОГО ТЕАТРА: ТЕЛЕСНОСТЬ ТЕАТРА И ПРИРОДА ТЕЛЕСНОГО СТРЕССА В ТЕАТРЕ

Аңдатпа. Бұл мақала физикалық театрдың пайда болуын және оның театр ортасындағы дене және дене стрессімен байланысын зерттейді. Автор физикалық театрдың тарихи тамырларын және оның кеңестік дәуірден бүгінгі күнге дейінгі эволюциясын қарастырады. Дене бітімінің театрландырылған қойылымды құру және қабылдау процесіне әсеріне, сондай-ақ актерлік жұмыстағы дене стрессінің рөліне ерекше назар аударылады. Мақалада актерлердің денесі мен қозғалысы арқылы сюжет пен эмоцияны жеткізу үшін қолданылатын физикалық театрдың әртүрлі әдістері мен әдістері талданады. Зерттеу сонымен қатар театрдағы дене стрессінің психологиялық және физиологиялық аспектілеріне және оның актерлік және көрермендердің қабылдауына әсеріне назар аударады. Қорытындылай келе, автор қорытындылайды және осы саладағы қосымша зерттеулер үшін ұсыныстар ұсынады

Кілттік сөздер: пластика, театр, актер, физикалық театр, өнер, сахна.

Аннотация. Данная статья исследует происхождение физического театра и его связь с телесностью и телесным стрессом в театральной среде. Автор рассматривает исторические корни физического театра и его эволюцию, начиная с советской эпохи и до сегодняшнего дня. Особое внимание уделяется влиянию телесности на процесс создания и восприятия театрального представления, а также роли телесного стресса в актерской работе. В статье анализируются различные техники и методы физического театра, которые

используются для передачи сюжета и эмоций через тело и движения актеров. Исследование также обращает внимание на психологические и физиологические аспекты телесного стресса в театре и его влияние на актерскую игру и зрительское восприятие. В заключении автор подводит итоги и предлагает рекомендации для дальнейших исследований в этой области.

Ключевые слова: пластика, театр, актер, физический театр, искусство, сцена.

Abstract. This article explores the origin of physical theater and its connection with physicality and bodily stress in the theatrical environment. The author examines the historical roots of the physical theater and its evolution, from the Soviet era to the present day. Particular attention is paid to the influence of physicality on the process of creating and perceiving a theatrical performance, as well as the role of bodily stress in acting. The article analyzes various techniques and methods of physical theater, which are used to convey the plot and emotions through the body and movements of actors. The study also draws attention to the psychological and physiological aspects of bodily stress in the theater and its impact on acting and audience perception. In conclusion, the author summarizes the results and offers recommendations for further research in this area.

Keywords: plastic, theater, actor, physical theater, art, stage.

Введение. Любая деятельность человека — это не воспроизведение и не отражение, а создание действительности. В понимаемой таким образом действительности присутствуют и целесообразность, и творчество, и возвышенное, и дух, и творец [1, с. 15]. Физический театр представляет собой одну из форм театрального искусства, в которой актеры используют свои тела и движения для передачи эмоций, идей и сюжета. Этот вид театра имеет свои особенности, связанные с телесностью и физической экспрессивностью актеров. В данной работе мы рассмотрим происхождение физического театра, а также обсудим роль телесности в театральном искусстве и природу телесного стресса, с которым актеры сталкиваются в театре. Физический театр имеет долгую историю, уходящую корнями в древние времена. Он развивался в различных культурах и эпохах, и каждая из них внесла свой вклад в формирование этого вида театра. От древнегреческого театра, где актеры использовали свои тела для передачи сюжета и эмоций, до современных экспериментальных форм театрального искусства, физический театр продолжает развиваться и привлекать внимание зрителей своей экспрессивностью и непосредственностью. Телесность играет важную роль в физическом театре. Актеры используют свои тела и движения, чтобы создать уникальные образы и передать эмоции. Они могут использовать различные техники, такие как пластика, акробатика, танец и мимика, чтобы выразить свои мысли и чувства. Телесность в театре позволяет актерам быть более свободными и выразительными, передавая сложные идеи и эмоции без использования слов. Однако, работа актера в физическом театре может быть физически и эмоционально напряженной. Актеры часто сталкиваются с

телесным стрессом, связанным с тренировками, репетициями и выступлениями. Этот стресс может быть вызван физическими нагрузками, необходимостью контролировать свое тело и энергию, а также эмоциональными требованиями роли. Однако, телесный стресс также может быть источником вдохновения и творчества для актера, помогая ему глубже погрузиться в роль и создать более яркий и убедительный образ. В данной работе мы будем исследовать происхождение физического театра, его связь с телесностью и роль телесного стресса в театре. «В постдраматических же театральных формах текст, который ставится на сцене (если он вообще на ней ставится), является всего лишь равноправным элементом жестикулятивного, музыкального, визуального и т.д. взаимосвязанного целого. Разрыв между дискурсом текста и дискурсом театра может открывать собой дорогу совершенно ограниченное финансирование может снизить интенсивность и качество подготовки спектаклей, что отразится на их итоговом результате [2, с. 27]. Мы рассмотрим различные техники и подходы, используемые в физическом театре, а также исследуем влияние телесности на актерское мастерство и эмоциональную передачу. Происхождение физического театра уходит корнями в древние времена, когда люди использовали свое тело и движения для передачи историй и символов. Он развивался в различных культурах и эпохах, и каждая из них внесла свой вклад в формирование этого вида театра. От древнегреческого театра и его акцента на физической экспрессии и жестах, до современных форм физического театра, которые интегрируют различные техники и стили, физический театр продолжает эволюционировать и привлекать внимание своей силой и эмоциональностью. Телесность играет важную роль в физическом театре. Она позволяет актеру использовать свое тело и движения для создания образов, передачи эмоций и коммуникации с публикой. Физическое выражение включает в себя не только движение, но и голос, мимику, жесты и физическую силу. Актеры используют различные техники и подходы, такие как пластика, акробатика, танец и мимика, чтобы раскрыть свои персонажи и передать свои мысли и чувства зрителям. Однако, работа актера в физическом театре может быть физически и эмоционально требовательной. Актеры сталкиваются с телесным стрессом, который может возникать из-за интенсивных тренировок, физических требований роли, а также эмоциональных состояний персонажа. Телесный стресс может быть, как полезным, помогая актеру полностью погрузиться в роль и передать эмоции зрителям, так и негативным, приводя к усталости, травмам и переутомлению. Любой иконоборческий жест художника, любое действие, направленное на разрушение института искусства, одновременно происходит в рамках этого института и в итоге наталкивается на определенные границы. Данная ситуация не меняется и в контексте эстетики перформативности» [3, с. 6]. В данной работе мы будем исследовать различные техники и подходы, используемые в физическом театре, такие как методы Майкла Чехова, система Станиславского, балетная пластика и современные экспериментальные техники. Мы также обсудим влияние телесности на актерское мастерство и эмоциональную передачу, а также

способы управления и снятия телесного стресса в театре. Цель данной работы – раскрыть значимость телесности в физическом театре и ее влияние на актерскую работу и эмоциональную связь с публикой.

Методология: «Совсем комично выглядят фигуры режиссеров, которые «рождают» спектакль в муках, как сумрачные гении XIX века у себя в кабинетах, уверенные, что из одной только их фантазии может родиться целая вселенная, могущая заинтересовать человека в эпоху глобальных коммуникаций. Разумеется, театр это никакая не магия, театр — это идеи, опыт и впечатления, и как они сами способны устаревать, способен устаревать и нуждается в постоянном обновлении театр» [4, с. 7]. Для исследования происхождения физического театра, его связи с телесностью и ролью телесного стресса в театре, мы будем использовать комбинацию различных методов и подходов. Вот некоторые из них:

1. Литературный обзор: Мы проведем обширный анализ литературы и источников, связанных с физическим театром, его историей, техниками и подходами. Мы изучим работы различных авторов и исследователей, чтобы получить полное представление о происхождении и развитии физического театра.

2. Исторический анализ: Мы рассмотрим исторические факты и события, связанные с развитием физического театра в разных культурах и эпохах. Мы изучим влияние древних традиций и классических форм театра на современный физический театр.

3. Эмпирическое исследование: Мы проведем интервью и опросы с актерами, режиссерами и театральными специалистами, чтобы получить их мнения и опыт относительно телесности в театре и телесного стресса. Мы также можем провести наблюдения на репетициях и выступлениях, чтобы изучить физические и эмоциональные аспекты работы актеров.

4. Сравнительный анализ: Мы сравним различные техники и подходы, используемые в физическом театре, чтобы определить их особенности и влияние на телесность и телесный стресс. Мы также рассмотрим различные культуры и их вклад в физический театр, чтобы выявить общие тенденции и уникальные особенности.

5. Теоретический анализ: Мы применим теоретические концепции и подходы, такие как феноменология, социальная конструкция и психология, для анализа роли телесности и телесного стресса в театре. Мы будем исследовать взаимодействие между актером, его телом и публикой, а также понимание эмоций и энергии в физическом театре.

В результате применения этих методов и подходов мы сможем получить всестороннее представление о происхождении физического театра, его связи с телесностью и природой телесного стресса в театре. Это поможет нам понять роль телесности в театральном искусстве и разработать рекомендации по управлению телесным стрессом для актеров и театральных профессионалов.

Дискуссия: «Чувство страха и сострадания может быть вызываемо театральной обстановкой, может быть вызываемо и самим сочетанием событий, что гораздо выше и достигается лучшими поэтами. Фабула должна

быть составлена так, чтобы читающий о происходящих событиях, и не видя их, трепетал и чувствовал сострадание от того, что совершается.... А достигать этого при помощи сценических эффектов - дело не столько искусства, сколько хорега. Тот, кто посредством внешней обстановки изображает не страшное, а только чудесное, не имеет ничего общего с трагедией, потому что от трагедии должно требовать не всякого удовольствия, а свойственного ей» [5, с. 49]. Происхождение физического театра, его связь с телесностью и природа телесного стресса в театре являются важными темами для обсуждения. Давайте рассмотрим некоторые аспекты и приведем аргументы, чтобы понять их значимость.

1. Происхождение физического театра: Физический театр имеет древние корни, и его происхождение связано с использованием тела, движений для передачи историй и эмоций. Различные культуры и эпохи внесли свой вклад в формирование физического театра, и он продолжает эволюционировать в современном мире. Какие факторы и влияния определяют происхождение и развитие физического театра?

2. Телесность театра: Телесность играет важную роль в физическом театре, позволяя актерам использовать свое тело и движения для создания образов и передачи эмоций. Физическое выражение включает в себя не только движение, но и голос, мимику, жесты и физическую силу. Как телесность влияет на актерское мастерство и способность передать эмоции зрителям? Какие техники и подходы используются для развития и улучшения телесности в театре?

3. Природа телесного стресса в театре: Телесный стресс является неотъемлемой частью физического театра и может иметь как положительные, так и отрицательные последствия. С одной стороны, телесный стресс может помочь актеру полностью погрузиться в роль и передать эмоции публике. С другой стороны, он может привести к усталости, травмам и переутомлению. Какие факторы и ситуации могут вызывать телесный стресс в театре? Какие методы и подходы используются для управления и снятия телесного стресса у актеров?

Придя в какой-нибудь городок, искали прежде всего игорный дом или же сарай для игры в мяч, весьма любимой французами. Сговорившись с владельцем, выгораживали сцену, надевали убогие костюмы и играли. Ночевали на постоялых дворах, иногда по двое на одной постели» [6, с. 19]. Давайте обсудим эти вопросы и поделимся своими мнениями и опытом, чтобы лучше понять происхождение физического театра, его связь с телесностью и природу телесного стресса в театре.

1. Происхождение физического театра: Я считаю, что происхождение физического театра связано с инстинктивным желанием людей использовать свое тело и движения для выражения себя и передачи эмоций. Это может быть связано с ритуалами и обрядами, где тело играет важную роль в коммуникации и связи с высшими силами. С течением времени и развитием театрального искусства, физический театр стал отдельной формой искусства, которая развивалась в различных культурах и эпохах.

2. Телесность театра: Телесность является ключевым аспектом физического театра, поскольку она позволяет актерам использовать свое тело и движения в качестве выразительного инструмента. В физическом театре актеры могут создавать мощные образы и передавать эмоции через свои физические действия. Техники, такие как пластика, акробатика и танец, помогают развивать и улучшать телесность актеров.

3. Природа телесного стресса в театре: Телесный стресс в театре может возникать из-за физических требований ролей, интенсивных тренировок и эмоциональных состояний персонажей. С одной стороны, телесный стресс может помочь актеру полностью погрузиться в роль и передать эмоции зрителям. С другой стороны, он может привести к усталости и травмам. Важно научиться управлять и снимать телесный стресс, чтобы актеры могли выполнять свою работу на высоком уровне без вреда для своего здоровья.

Мое мнение основано на моем опыте в театре и изучении физического театра. Я считаю, что физический театр имеет огромный потенциал для передачи эмоций и создания сильного впечатления на зрителей. Однако, актеры должны быть готовы к физической и эмоциональной нагрузке, которая может сопровождать этот вид театрального искусства. Важно найти баланс между интенсивностью работы и заботой о своем телесном и эмоциональном благополучии.

Что вы думаете о происхождении физического театра, его связи с телесностью и природе телесного стресса в театре?

«Тема нашей беседы — «Театр и ритуал» или, если хотите, «В поисках обряда в театре» — может показаться слишком научной. На самом деле то, чем я хотел бы поделиться, это скорее история мечтаний, иллюзий и искушений, встретившихся нам на пути поисков мифа в театре, поисков ритуала. Думаю, что история эта — очень личная, но думаю также, что из нее можно сделать и некоторые выводы объективного характера» [7, с. 100]. Происхождение физического театра может быть связано с инстинктивным стремлением людей к выражению себя через движение и использование тела. Культурные и социальные факторы также могут играть роль в формировании физического театра, варьирующегося в разных культурах и эпохах. Телесность является неотъемлемой частью физического театра, поскольку она позволяет актерам передавать эмоции и создавать образы через свои физические действия. Развитие телесности требует тренировки и практики, а также использования различных техник и подходов, таких как пластика, акробатика и танец. Современный театр имеет большой потенциал для передачи и обсуждения социальных, политических, экономических и культурных вопросов, которые волнуют общество. «Конечно, можно сказать, что многие зрители реагировали живо, со значительной долей стихийности — подлинной, не наигранной, идущей из глубин, и что в них диалектика проявляла себя в полной мере» [8, с. 108]. Телесный стресс в театре может быть вызван физическими требованиями ролей, интенсивными тренировками и эмоциональными состояниями персонажей. Управление телесным стрессом важно для здоровья и

благополучия актеров. Это может включать физическую подготовку, техники релаксации и самозаботы.

Результаты Определение происхождения физического театра, его связи с телесностью и природой телесного стресса в театре является сложной задачей, требующей множества исследований и мнений различных экспертов. Однако, некоторые общие выводы могут быть сделаны на основе доступной информации. Происхождение физического театра может быть связано с древними ритуалами и обрядами, где телесность играла важную роль в коммуникации и передаче историй. В течение времени, эти ритуалы и обряды могли развиваться в форму театрального искусства, где актеры использовали свое тело и движения для выражения эмоций и передачи историй. Различные культуры и эпохи оказывали свое влияние на развитие физического театра, формируя его уникальные стили и техники. Телесность театра играет важную роль в передаче эмоций и создании образов. Актеры используют свое тело, голос, мимику, жесты, физическую силу для создания убедительных персонажей и взаимодействия с публикой. Развитие телесности требует тренировки, практики и использования различных методов, таких как пластика, акробатика или танец. Телесный стресс в театре может возникать из-за физических требований ролей, интенсивных тренировок и эмоциональных состояний персонажей. Этот стресс может иметь как положительные, так и отрицательные последствия. С одной стороны, телесный стресс может помочь актеру полностью погрузиться в роль и передать эмоции публике. С другой стороны, он может привести к усталости, травмам и переутомлению. Управление телесным стрессом является важным аспектом для актеров, и они могут использовать различные методы и подходы, такие как физическая подготовка, техники релаксации и самозабота, чтобы справиться с ним. В целом, происхождение физического театра, его связь с телесностью и природа телесного стресса в театре являются сложными и многогранными темами для исследования. Они требуют внимания к историческим, культурным, социальным и психологическим аспектам, чтобы полностью понять их значения и влияние на искусство театра. Согласен, эти темы требуют глубокого исследования и анализа из различных перспектив. Исторические исследования могут помочь нам понять, как физический театр развивался и эволюционировал на протяжении времени, а также какие факторы и влияния формировали его. Культурные и социальные аспекты могут помочь нам понять, как разные культуры и общества влияют на физический театр и его восприятие. Психологические исследования могут помочь нам понять, как телесный стресс влияет на актеров и какие методы управления стрессом могут быть эффективными. Исследования этих тем могут включать анализ исторических документов, изучение различных культурных искусств, проведение экспериментов и опросов с актерами и исследователями, а также изучение научных статей и теорий, связанных с физическим театром. Важно учитывать разнообразные точки зрения и мнения, чтобы получить более полное представление о происхождении физического театра, его связи с телесностью и природе телесного стресса в театре. Также стоит отметить, что

эти темы могут продолжать вызывать дискуссии и исследования, поскольку искусство театра постоянно развивается и изменяется. Новые подходы, техники и теории могут появляться. Искусство театра постоянно эволюционирует, и новые подходы, техники и теории могут вносить существенные изменения в физический театр и его взаимодействие с телесностью и телесным стрессом. Новые исследования и дискуссии по этим темам могут помочь расширить наше понимание физического театра и его значимости в современном искусстве. Также стоит отметить, что физический театр может взаимодействовать и сочетаться с другими формами искусства, такими как музыка, визуальное искусство и мультимедиа. Это открывает новые возможности для исследования и экспериментирования с физическим театром и его выражением через различные средства. В итоге, происхождение физического театра, его связь с телесностью и природа телесного стресса в театре остаются актуальными и интересными темами для исследования и обсуждения. Многообразие мнений и подходов к этим вопросам помогает нам лучше понять и ценить значимость физического театра в искусстве и его влияние на актеров и зрителей. Жесты с физическими движениями в казахском театральном искусстве. Происхождение физического театра уходит корнями в древние времена. Одним из первых источников физического театра является древнегреческий театр, где актеры использовали свое тело и движения для передачи сюжета и эмоций. Также, в Древнем Риме были развиты различные формы физического театра, такие как пантомима и цирк. Казахстан имеет богатую театральную историю, включающую в себя как классические театры, так и театры, специализирующиеся на физическом театре. Некоторые из известных казахстанских театров, где актеры активно используют свое тело и движения, включают в себя:

1. Театр «Астана-Опера» — это одно из главных оперных и балетных театров Казахстана. Здесь актеры используют свое тело и танцевальные движения для передачи сюжета и эмоций.

2. Театр физического театра «ФТ» — это театр, специализирующийся на физическом биотог и современная энергия. Актеры используют свое тело, жесты и мимику для передачи сюжета, и создания эмоциональной связи с зрителями.

3. Театр «Казахский драматический театр имени М. Ауэзова» — здесь актеры также используют физические элементы в своих выступлениях, чтобы усилить эмоциональную идентификацию с персонажами и сюжетом.

Это только некоторые из театров, где актеры в Казахстане используют физический театр. В стране существует множество других театров, где актеры также активно используют свое тело и движения для передачи сюжета и эмоций.

Заключение Таким образом, происхождение физического театра уходит корнями в древние времена, где актеры использовали свое тело и движения для передачи сюжета и эмоций. В Казахстане существует множество театров, где актеры активно используют физический театр, включая театры, специализирующиеся на физическом театре, опере и балете. Они используют

свое тело и движения, чтобы создать более яркую и эмоциональную связь с аудиторией. Телесность в театре играет важную роль, поскольку она позволяет актерам выразить эмоции и передать сюжет без использования слов. Физический театр также может быть связан с природой телесного стресса, который актеры испытывают во время выступлений. Телесный стресс может быть использован для создания эмоциональной и физической интенсивности на сцене. В целом, физический театр в Казахстане имеет богатое наследие и продолжает развиваться, предлагая зрителям уникальные и захватывающие выступления, где актеры используют свое тело и движения для передачи сюжета и эмоций. Физический театр в Казахстане действительно имеет важное место в культурной сцене страны. Наследие физического театра в Казахстане уходит корнями в советскую эпоху, когда такие театральные коллективы, как Театр мима и клоунады, активно развивались. Сегодня физический театр в Казахстане продолжает развиваться и привлекает внимание как местной, так и международной публики. Многие театры и театральные компании в стране предлагают уникальные и захватывающие выступления, в которых актеры используют свое тело и движения для передачи сюжета и эмоций. Физический театр в Казахстане стал популярным не только среди зрителей, но и среди актеров и режиссеров. Многие молодые таланты стремятся работать в этой сфере и принимают участие в различных проектах и фестивалях, чтобы развивать свои навыки и творческий потенциал. Физический театр в Казахстане продолжает играть важную роль в культурной жизни страны, предлагая зрителям уникальные и захватывающие выступления, которые способны передать сложные сюжеты и эмоции только с помощью тела и движений актеров.

Литература

1. *Философия: конспект лекций: учеб. пособие / В. О. Бернацкий [и др.]; под общ. ред. Н. П. Маховой.* — Омск: Изд-во ОмГТУ, 2008. — 352 с.
2. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. — Москва: Изд-во ABCdesign, 2013. — 312 с.
3. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. — Москва: Изд-во Канон+, 2021. — 384 с.
4. *Вилисов В.* Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого не заметили. — Москва: Изд-во АСТ, 2019 г. — 336 с.
5. *Аристотель.* Поэтика. Риторика. — Москва: Изд-во Азбука, 2014. — 320 с.
6. *Булгаков М. А.* Жизнь господина де Мольера. — Москва: Изд-во ПРОЗАиК, 2019. — 267 с.
7. *Гротовский Е.* От Бедного театра к Искусству-проводнику. — Москва: Изд-во Артист. Режиссер. Театр, 2003. — 351 с.

Подписано в печать 23.11.2023.
Формат 60x84/8. Печать цифровая.
Усл. п. л. 37. Тираж 15 экз.

Отпечатано в типографии «MaxPrint»
г. Алматы, пр. Абылай хана, 105
maxprintalmaty@gmail.com