



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА  
В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ НА МАТЕРИАЛЕ ТЕАТРА «АСТАНА ОПЕРА»

Выпускная квалификационная работа  
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование  
Направленность программы магистратуры  
«Педагогика хореографии»

Проверка на объем заимствований:  
89,51 % авторского текста

Работа рекомендована к защите  
рекомендована/не рекомендована  
«15» 02 2019 г.  
зав. кафедрой хореографии  
Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил (а):  
Студент (ка) группы ЗФ-307-211-2-2Кст  
Сахова Молдир Нуралбеккызы

Научный руководитель:  
к.филол.н., доцент кафедры хореографии  
Ованесян Л.Г. Ованесян Л.Г.

Челябинск  
2019

## Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ВОПРОСЫ ТЕОРИИ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН.....	10
1.1. Сущность понятия «социокультурная среда».....	10
1.2. Социокультурная среда в хореографическом коллективе...	18
1.3. Место и роль хореографического искусства в социокультурной среде Казахстана.....	28
ГЛАВА 2. РОЛЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА «АСТАНА ОПЕРА» В РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА.....	37
2.1. Формирование оперного и балетного искусства в Республике Казахстан.....	37
2.2. Классический балет в структуре оперного театра.....	48
2.3. Театр «АСТАНА ОПЕРА» как преемник и продолжатель хореографических традиций.....	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	72
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	75

## ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Профессиональное искусство танца - вид сценического драматического искусства, требующий профессиональной хореографической обработки различных видов и жанров танца. Самой сложной формой профессиональной хореографии считается классический балет. Балет (фр. ballet, от лат. ballo - танцую) - вид сценического искусства, основными выразительными средствами которого являются неразрывно связанные между собой музыка и танец. Как классическое искусство он окончательно утвердился во второй половине XVIII века и почти в это же время появился в России.

Казахское хореографическое искусство начало формироваться с танцевальных фрагментов в драматических и оперных спектаклях. В начале 1930-х годов был создан профессиональный театр и древние казахские танцы наполнились новым содержанием. Музыкальная студия, открытая при драматическом театре в 1933 г., была преобразована в Казахский музыкальный театр в 1934 г. С 1936 г. он стал объединенным казахско-русским театром. там была организована и балетная группа. Так жители Казахстана получили возможность приобщиться к оперному и балетному искусству. В 1934 – 1941 годах происходит становление классической хореографии, обучение балету переводится на профессиональную основу. Хореографическое училище начинает выпускать свои профессиональные кадры. В период Великой Отечественной войны с приездом выдающейся балерины Галины Улановой Казахстан получает поддержку балетной труппы Большого театра. Репертуар театра пополняется спектаклями мирового классического наследия.

Нурсултан Назарбаев в статье «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» призвал к реализации проекта «Современная казахстанская культура в глобальном мире, и уделил внимание не только

ресурсным и внешнеполитическим вопросам, отличающим Казахстан от других стран, но и культурным достижениям. [52] Безусловно, все принятые документы послужили дальнейшему развитию культурных процессов в стране.

Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой начал свою историю с памятного 2000 года, когда в целях дальнейшего развития города Астаны как политического и культурного центра страны по инициативе Президента Республики Казахстан Н. А. Назарбаева в январе 2000 года был создан театр оперы и балета «Ак-Орда». В связи с объявлением 2000 года «Годом поддержки культуры», а также в целях увековечивания памяти выдающейся казахской певицы Куляш Байсеитовой, Указом Президента Республики Казахстан в июле 2000 года театр оперы и балета г. Астаны переименован в Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой. В 2013 году было построено новое здание, набрана труппа, базой которой во многом стал прежний театр оперы. В настоящее время учреждение называется Государственный театр оперы и балета (ГТОиБ) «Астана Опера». Сегодня это один из самых молодых музыкальных театров страны, носитель традиций казахской и мировой музыкальной культуры, осмысливающий классическое наследие и реализующий духовные запросы обновляющегося казахстанского общества.

В результате создавшихся благоприятных условий для развития оперного и балетного искусства, возможности социокультурной среды Казахстана расширяются и обогащаются классическими образцами, к которым в свою очередь могут приобщаться все жители республики.

Цель исследования – выявить и обосновать потенциал оперного и балетного искусства относительно развития профессиональной хореографии в социокультурной среде на примере ГТОиБ «Астана Опера».

Объект исследования: профессиональное искусство артистов оперного театра в контексте социально-культурной среды.

Предмет исследования: образовательный, культурно-просветительный и популяризационный опыт ГТОиБ «Астана Опера» в историческом и творческом аспекте.

Проблему исследования мы видим в том, что театр как профессиональное учреждение, пропагандирующее оперное и балетное искусство и совершенствующее исполнительское мастерство в лице артистов, в социально-культурной среде, выходящей за рамки замкнутого артистического пространства, не имеет широких возможностей заниматься профессиональной подготовкой субъектов этой среды.

Поэтому в задачи исследования были включены теоретическая и практическая части. Теоретическую составляют следующие действия и процедуры:

- изучение литературы по теме исследования;
- углубленное рассмотрение понятия «социально-культурной среда» с точки зрения его структуры, содержания, классификации;
- изучение применимости понятия «социокультурная среда» в хореографическом коллективе и крупном учреждении культуры и искусства государственного уровня;
- проработка материалов по истории и становлению, Государственного театра оперы и балета «Астана Опера».

Практические задачи были связаны с непосредственным участием в спектаклях в роли артиста, а также исследователя внутренней и внешней жизни творческого коллектива театра. Это:

- просмотр и анализ концертных программ, сценических выступлений исполнителей оперных и балетных постановок;
- определение места балета в структуре оперного театра;
- изучение репертуарной и учебно-творческой, гастрольной политики;

- выявление роли и места балетного искусства в социокультурной среде Казахстана и его возможностей в развитии профессионального хореографического творчества через спектакли театра «Астана Опера».

Гипотеза. Развитие профессионального хореографического искусства в социокультурной среде на материале театра «Астана опера» может осуществляться в результате целенаправленной и спланированной работы по популяризации и пропаганде классических форм оперного и балетного искусства, проведению учебной деятельности по подготовке профессиональных артистических кадров, а также поиск инновационных и воплощение творческих форм и сюжетов, близких национальному духу и отражающих самобытность казахского народа.

Теоретическая и методологическая база исследования (Методы). Нами рассмотрены проблемы культурологического характера, социальной обусловленности искусства с опорой на труды М. С. Кагана, В.С. Цукермана, Ю. Н. Давыдова, В. С. Жидкова, Ю. В. Осокина, Ю. В. Перова, С. Н. Плотникова и других. Авторами обобщаются закономерности функционирования искусства в обществе, раскрывается проблематика развития художественной культуры. Ключевые компоненты и взаимодействия в коммуникативной схеме: «создание - распространение - потребление искусства» раскрыты в идеях Л. И. Михайловой, А. Н. Сохора, А. Я. Флиера. Затронуты также проблемы функционирования балетного искусства в общей системе художественной культуры и социокультурной среде, которые отражены в ряде исследований современных авторов: Н. А. Коршуновой, В. Л. Кульвер, А. А. Лисенковой, М. В. Судаковой и других.

Обращаясь к исторической эволюции и межнациональным связям в развитии балетного искусства нами изучались исследования А. В. Галятиной, М. А. Ильичевой, Р. Г. Косачевой, М. К. Леоновой, Л. И. Протасовой и других современных авторов.

Мы поддерживаем позицию относительно взгляда на балет Н.А. Терентьевой как на феномен, прежде всего художественной культуры с практической социокультурной ценностью, поскольку вопрос дальнейшего функционирования и развития профессионального искусства актуализируется при изучении его публики, зрительских запросов, вкусов, предпочтений.

Важным в исследовании является изучение роли и места балетного искусства в региональном аспекте, пониманием значения балета в формировании особой социокультурной среды современности - аудиторной, медийной, институциональной.

Методы в исследовании используются как теоретические, так и практические, без которых невозможно провести анализ состояния проблемы в настоящее время.

В ряду теоретических – изучение терминологического аппарата и его структурно-смыслового содержания; историко-культурологический подход к проработке материалов по становлению театра «Астана Опера» и выявлению его социокультурного статуса; систематизация данных и сведений о месте и роли хореографического искусства в социо-культурной среде Казахстана; обобщение и анализ проведенной работы по выявлению социо-культурного статуса и преобразований оперного искусства национального театра оперы и балета имени К. Байсеитовой.

Практические методы заключаются в наблюдении за творческим, учебным процессом в театре оперы и балета и его анализ; просмотр и разбор концертных программ, сценических выступлений исполнителей; изучение интересов и предпочтений публики в свете оперного и балетного искусства и измерение (изучение) реакции зрителей на спектакли и постановки относительно балетной составляющей; проведении опроса, интервью с сотрудниками и артистами; аналитическая работа по подведению итогов

Положения, выносимые на защиту перекликаются и созвучны с выдвинутой гипотезой:

- профессиональное хореографическое искусство в условиях социокультурной среды может развиваться (на материале театра «Астана опера») в результате целенаправленной и спланированной работы по популяризации и пропаганде классических форм оперного и балетного искусства;

- правильно построенная и методически выверенная и апробированная учебная работа внутри театра и за его пределами способствует подготовке профессиональных артистических кадров в области хореографии;

- поиск и внедрение инновационных форм и сюжетов в работе коллектива театра «Астана Опера», близких национальному духу и отражающих самобытность казахского народа не только привлекут внимание зрителей, но и будут способствовать пополнению рядов почитателей этого жанра, увеличению обучающегося контингента оперному и балетному мастерству, что неизменно благоприятно отразится на развитии профессионального хореографического искусства.

Теоретическая и практическая значимость заключается в рассмотрении и систематизации научных теорий и суждений в области развития профессионального балетного искусства в социокультурной среде на материале театра «Астана опера» и возможности использования результатов исследования как в формировании представлений и взглядов относительно данной тематики, так и применения их в качестве методического и лекционного материала в специализированных учебных дисциплинах образовательных учреждений.

Структура работы. Исследование состоит из введения, двух глав, включающих в сумме шесть разделов, заключения, списка литературы.

В первой главе раскрывается сущность понятия «социально-культурная среда» в нескольких направлениях, в его структурном составе -



социум, культура, среда и классификация в философском аспекте в виде мезо, макро и микросреды; разбирается теория творческого развития в социокультурной среде и ее педагогический потенциал. Также рассматривается социокультурная среда в самодеятельном и профессиональном хореографическом коллективе. Хочется заметить, что классификация среды как пространства и окружения нами переосмыслена в отношении театра оперы и балета «Астана Опера». Если любительский коллектив представляет микросреду, то профессиональный театр государственного статуса может быть как микросредой единомышленников и людей, занятых одним делом, так и макросреду с выходом в более широкое пространство, что подразумевается в случае внутренних и внешних (зарубежных) гастролей с целью популяризации национального искусства и повышения имиджа страны.

Вот одно и на наш взгляд, достаточно исчерпывающее и доступное в понимании: социокультурная среда - это совокупность культурных ценностей, общепринятых норм, законов, правил, научных данных и технологий, которыми располагает социум и человек в социуме для эффективных действий и взаимодействий со всеми компонентами своей жизненной среды.

Вторая глава посвящает читателей процесс формирования оперного и балетного искусства в республике Казахстан, в историю и становление театра «Астана Опера», рассматривает классический балет в структуре оперного театра, место и роль хореографического искусства в социокультурной среде Казахстана.

В заключении подводятся итоги, делаются выводы, направленные на освещение результатов исследования, а это: достижение цели, решения задач, подтверждение гипотезы и ратификацию положений, выносимых на защиту.

В списке литературы представлены не только научные работы, но и источники – словари и энциклопедии и электронные ресурсы.

# ГЛАВА 1. ВОПРОСЫ ТЕОРИИ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

## 1.1. Сущность понятия «социокультурная среда»

Понятие «социально-культурная среда» довольно объемное и каждый из ее компонентов - социум, культура, среда, наполнены своим содержанием.

«Социум» определяется как базисные общественные субъекты (социальные группы, сообщества и учреждения), которые считаются универсальными устойчивыми социальными образованиями. Суть социума - делать жителей нашей планеты публичными, обеспечивать их набором нужных ролей и способами их выполнения.

«Культура» имеет более пятисот определений. Мы рассматриваем ее как результат человеческой деятельности, представляющей собой совокупность норм, традиций, идей, ценностей, смыслов, характерных для социальной общности, обеспечивающей социальную принадлежность, индивидуальное самоопределение личности. Суть культуры - содействовать формированию духовной личности, преодолению её социально-ролевой однонаправленности в ходе ценностно-ориентированной активности.

«Культурное» и «социальное» тесно переплетены, потому что в любом общественном явлении всегда существует человек как носитель культурных ценностей и социальных ролей. Именно люди являются первичным элементом общественных структур, взаимоотношений и культурных процессов [53].

Общественную и культурную системы, можно рассматривать не только как взаимозависимые, но и как взаимопроникающие, хотя аналитически они выглядят свободными.

Среда определяется в философском энциклопедическом словаре так: «Среда - это 1) окружающий мир; 2) окружение, совокупность природных условий, в которых протекает деятельность человеческого общества..» [46].

Понятие «среда» вошло в культурологические науки сравнительно недавно. Культурологический термин «среда», который служит объектом многих научных исследований и практической деятельности, означает совокупность условий жизнедеятельности индивида, включающая личностные и вещественные элементы, с которыми взаимодействует индивид. Эти элементы оказывают непосредственное воздействие на ценностные ориентиры, нравственную и культурную основу личности, на духовные потребности.

Среда может быть деловой, образовательной, досуговой, творческой, культурной и имеет ярко выраженный социальный характер. Мы рассматриваем ее в самом широком плане как социально-культурную среду, предполагающую наличие трех обязательных элементов: активных субъектов социально-культурной деятельности в лице различных общественных институтов, социальных групп и отдельных индивидуумов; самого процесса этой деятельности на всех ее этапах; совокупности объективных условий, факторов и возможностей для ее реализации [54].

Принято рассматривать то, что развитая среда формируется высококлассными сотрудниками культуры, дизайнерами, живописцами и иными представителями творческих профессий, специализированными негосударственными и муниципальными организациями. Они демонстрируют людям некоторое цивилизованное пространство, которое им предстоит осваивать. Но, в практике подобное освоение сводится к осуществлению мыслей и планов, рекомендованных кем-то извне.

Среда - это по существу испытательная «площадка», внутри которой отрабатываются и осваиваются разные по предназначению и показаниям общественно-цивилизованные и реабилитационные методы и процессы. В сущность данного термина входит целый ряд значимых частей. Это:

информационно-познавательная, просветительская, досугово-творческая, культууроформирующая.

Информационно-познавательная и просветительская составные части определяют получение лицами определений и познаний о настоящих явлениях, находящихся вокруг их общества, понимание ими необходимости выделиться со своим непосредственным окружением, потребности познаний в практической деятельности с целью преобразования своего образа существования.

Досугово-творческая составная часть связана с системой досуга для удовлетворения внутренних и материальных потребностей лиц: предоставление им книг, журналов, газет, создание специальных телевизионных и радиопередач, игр; содействие в организации оздоровительных мероприятий, уроков физкультуры и спорта, посещения театров, выставок, разных цивилизованно-просветительных, спортивных и иных мероприятий.

Культуроформирующую часть можно рассматривать и как функцию, и как процесс, она объединяет все части в своем результате и содержит такой важный для нашей работы аспект, как искусство [56].

Социально-культурная среда – конкретное непосредственно данное каждому человеку социальное пространство, посредством которого он активно включается в культурные связи общества. Это совокупность различных условий его жизнедеятельности и социального поведения, это – его случайные контакты и глубинные взаимодействия с другими людьми, это – конкретное природное, вещное и предметное окружение, представленное как открытая к взаимодействию часть социума.

Связывая перечисленные компоненты и их специфику можно дать формулировку понятия «социокультурная среда». Итак, «социокультурная среда» - это система культурных ориентиров, духовных ценностей общепринятых норм, законов, правил общества, с которыми взаимодействует индивид, и которые в этом взаимодействии оказывают

влияние на развитие личности. В данной системе «среда-личность» имеется взаимосвязь условий и деятельности. Именно в социально-культурной среде могут реализовываться общественные функции культуры, направленные на социально-культурную адаптацию личности в обществе и влияющие на формирование духовных качеств индивида.

В науке сложилось несколько направлений изучения проблем социокультурной среды, которые исследуются в социально-философском, социологическом, этнологическом, социокультурном социально-психологическом, культурологическом и других аспектах. Этим объясняется и наличие множественности определений понятия «социокультурная среда».

Во-первых, социокультурная среда трактуется как совокупность культурных ценностей, общепринятых норм, законов, правил, научных данных и технологий, которыми располагает социум и человек в социуме для эффективных действий и взаимодействий со всеми компонентами своей жизненной среды.

Во-вторых, под социокультурной средой понимается особое явление социально организованное феноменом культуры, в котором социальные и культурные процессы тесно взаимосвязаны и взаимозависимы.

В-третьих, в более узком смысле, социокультурная среда - это коммуникативно-информационный компонент, включающий в себя художественные произведения и продукцию масс-медиа [25. С.130-132].

В-четвертых, социокультурная среда интерпретируется как конкретное, непосредственно данное, за каждым индивидом социальное пространство, через которое он принимает активное участие в культурных связях общества, т.е. «конкретное социальное пространство», посредством которого человек входит в культурные отношения с обществом. Это и совокупность различных макро- и микро условий его жизнедеятельности, и социального (ролевого) поведения, это и его случайные контакты, и глубинные взаимодействия с другими людьми, и конкретное природное,

предметное окружение как открытая к взаимодействию часть социума. Таким образом, социокультурная среда складывается в процессе взаимодействия людей, формируясь под воздействием социально-экономических, культурных и прочих факторов, и представляет собой условия, создающие мотивацию людей для повседневной жизни. Соответственно она предопределяет выбор предпочтений, устремлений, жизненной позиции для обеспечения самореализации, удовлетворения потребностей и при смене вектора развития может быть подвержена трансформации [57].

В философии социокультурная среда определяется как сочетание трех компонентов:

1) мегасреда - современный социальный мир, окружающий человека и определяющий духовную и социально - психологическую атмосферу эпохи;

2) макросреды - общество, страна, к которому принадлежит индивидуум. Влияние макро обеспечивает социальные условия и культуру общества через такие факторы, как средства массовой информации и социальные институты (детский сад, школа, учреждения культуры);

3) микросреда - социальная среда в лице трех основных групп: семья, учебно-трудовой, учебно-творческий коллективы и друзья. Специфика каждой из этих групп и определяется возрастным и когортным (культурные, по уровню образования и т.д.) различием [43, С. 13.]. В каждом случае среды являются своеобразными объединениями, сообществами людей, имеющими общее место пребывания (территория проживания, страна, учебное или иное учреждение, кабинет), время (историческая эпоха), окружение (семья, соратники и единомышленники, коллеги, друзья). Более узкий круг представляется у «братьев» по сфере и виду деятельности, возрасту, образованию и др.

В национальном аспекте понятие «социально-культурная» среда трактуется как совокупность этнических и культурных характеристик

населения, принимающих стран, которые создают соответствующие национальные стереотипы поведения.

Социально-культурная среда определяет наполненность и многообразие духовно-интеллектуальной жизни, процесс культурного развития, функционирования культуры в обществе, объективные и субъективные возможности бытования ее в различных социальных слоях. В конечном счете, она является условием общественно-культурного прогресса.

Существованию всех выведенных факторов обеспечивает социально-культурная инфраструктура - сеть учреждений культуры, искусства, спорта с широким предложением благ. Укрепляющей базой для формирования, сохранения и развития социально-культурной среды является присутствие в имеющейся инфраструктуре района или города довольно распространенных современных нетрадиционных и классических досуговых центров, в которых доминирует досуговая активность жителей, независимое культурно-творческое начало.

Необходимо также отметить педагогические ресурсы социально-культурной среды. «Среда» в современной педагогике - это совокупность условий, окружающих человека и взаимодействующих с ним как с организмом и личностью [41].

Среда рассматривается как пространство жизненно значимых событий, имеющих образовательную ценность и изучается учеными как возможность актуализации и опредмечивания потребностей человека.

Проблемы воспитательного и образовательного потенциала общественно-культурной среды поднимаются в статье В.П. Пешковой «Педагогические ресурсы социально-культурной среды образовательного учреждения» Автор отмечает, что социально-культурная среда является значимым пространством жизнедеятельности, в котором протекает процесс формирования личности, ее развитие и саморазвитие во взаимодействии с другими людьми, природными, предметными

факторами, культурными ценностями. Это сложная структура общественных, материальных и духовных условий, в которых осуществляется социализация и самореализация личности обучающегося. В контексте педагогического знания социокультурная среда понимается как результат активности личности, освоения и творения человеком его жизненного пространства в органическом единстве социально-психологических, духовно-нравственных, функциональных и предметно-чувственных условий своей жизнедеятельности. [35, с. 36-39].

Мир образовательного учреждения, семьи и детского социума становится пространством для формирования индивидуальности ребенка, копилкой знаний и умений, и, в конечном счете, является средой социально-культурной адаптации. Несколько другой уровень, но схожая средовая структура окружает подростков и молодых людей. Образовательные учреждения среднего и высшего звена не только стараются создать благоприятное пространство для обучения и творческой самореализации студентов, но и вводят в учебный план дисциплины, связанные с изучением социально-культурной среды в различных ее аспектах, например, в эстетическом, что связывает культурную среду с разнообразными видами художественной культуры и искусства. Выдвигаются цели и задачи обучения, связанные с формированием у студентов фундаментальных основ эстетического знания; основных представлений об эстетических ценностях как существенных и необходимых, составляющих жизни и социально-культурной среды; художественно-эстетических картин мира. Эстетика представляет своеобразное лицо искусства, его внешнюю и содержательную часть, хотя и может рассматривать искусство как предмет исследования в своих рамках. Само искусство являет высшую форму воплощения эстетического [16]. Как форма общественного сознания, отражающая действительность в художественных образах, оно предназначено для развития человека и для влияния на процесс общественной жизни, культурного развития.



Искусство базируется и развивается благодаря следующим факторам: знание и владение традициями, свобода мышления и творчества, способность воплотить задуманное. В границах социокультурной среды порой, искусству, как явлению глубоко индивидуализированному становится тесно, и оно вырывается из традиционного круга художественных вкусов и предпочтений, образуя свой собственный мир, ищущий солидарности в обществе. В таком положении, люди искусства нуждаются в поддержке окружающих и понимании их творчества. Тому пример искусство живописи, которое пережило в своей истории возникновение и признание различных стилей и направлений. Это древнейший вид изображения животных и птиц – анималистика, признанная уже в XVII-XVIII столетии как жанр во Фландрии (Паоло Порпора, Шарль Жак и Франс Снейдерс); Ренесанс XIV-XVI века, принесший новые светские сюжеты, воспевая гуманистические идеалы и античность как идеальный пример мирового порядка (Сандро Боттичелли, Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти, Микеланджело Буонаротти, Тициан); Барокко - визитная карточка Италии XVII-XVIII вв. Мастерами XIX-XX столетия являются представители Импрессионизма, зарождение которого было во Франции (Эдуард Мане, Клод Моне, Эдгар Дега, Альфред Сислей, Сезанн), Абстракционизма (В. Кандинский, К. Малевич, Пабло Пикассо, Пит Модриан) и др. [61]. Формирование и развитие социокультурной среды происходит в процессе взаимодействия людей. Среда предоставляет условия, мотивирующие людей для свершения ежедневных действий, влияет на предпочтения, устремления и жизненную позицию, необходимые для самореализации и удовлетворения основных потребностей. Личность же, если она имеет все признаки творческого восприятия действительности, образное мышление также может вносить изменения в состояние социальной среды, [62] что и демонстрируют мастера высокого уровня в театральной, , музыкальной,

литературной, изобразительной, кинематографической и других видах деятельности, создающих образцы мирового уровня.

Хореография также стоит в ряду искусств и представляется самобытным видом творческой деятельности, подчиненный закономерностям развития культуры общества. Она охватывает различные виды танцевального искусства, где художественный образ создается с помощью условных выразительных движений [26]. Необходимо отметить, что танец в настоящее время является самым востребованным и популярным видом творческой деятельности. В коллективах занимаются как любители, так и профессионалы, люди различных возрастных категорий, в результате чего в их жизни появляется своеобразная микро среда, способствующая не только удовлетворению творческих амбиций, но и решению проблем здоровья и красоты.

Танцевальное искусство присутствует в какой-либо степени, форме в культуре каждого этноса, этнической группы. И это явление не случайность, оно носит объективный характер, ибо традиционная народная хореография занимает первостепенное место в социальной жизни общества как на ранних этапах развития человечества, так и в современности. При этом она выполняет одну из функций культуры, являясь одним из своеобразных институтов социализации людей и, в первую очередь, детей, подростков и молодежи, а также выполняет и ряд других функций, присущих культуре в целом [26].

## 1.2. Социокультурная среда в хореографическом коллективе

Социально-культурная среда хореографического коллектива - это микросреда, доминирующая в процессе осуществления репродуктивной деятельности. Она ведет за собой развитие художественно-творческой личности. В развитии художественно - творческой личности особенно ярко проявляется диалектика творческой деятельности, которая концентрирует

все интеллектуальные, эмоционально-чувственные и творческие возможности, являющиеся залогом высокого результата.

Рассмотрим основы данной теории. В задачи организации хореографической деятельности, подобно другим видам творчества, лежит создание коллектива, соответствующей социальной среды. Современные исследователи определяют коллектив как высокоорганизованные группы, отличающиеся высоким уровнем интегративной деятельности. (Я.Л. Коломинский, А.В. Петровский, Л.И. Уманский).

Творческий хореографический коллектив – это единый развивающийся организм, в котором действуют определенные психолого-педагогические закономерности.

Картина межличностных отношений в танцевальном коллективе может быть представлена в виде стратометрической структуры (от лат. *stratum* – слой, пласт) следующим образом:

- первый слой образует совокупность межличностных отношений непосредственной зависимости;
- второй слой образует совокупность межличностных отношений, опосредованных содержанием коллективной деятельности и ее ценностями;
- третий слой является каркасом собственно деятельностных отношений к творческой коллективной деятельности.

На протяжении совместного творчества создается эстетическая среда, которая служит катализатором творческих процессов, преобразует межличностное общение, переводя его на более высокий уровень.

Взаимоотношения хореографического коллектива и отдельно взятой личности танцора в условиях творческой деятельности обусловлены следующими факторами:

- типом личности танцора;
- соответствием характера суждений, системы ценностей, традиций личности танцора и хореографического коллектива;

- наличием и характером неформальных микрогрупп;
- неизбежностью возникновения конфликтных ситуаций и успешностью их разрешения руководителем хореографического коллектива;
- заботой руководителя о творческом росте и личностном развитии каждого участника коллектива [21].

Эффективной в коллективе, студии может быть воспитательная деятельность, которая имеет свои особенности:

- наличие обязательной программы, предполагающей наличие знаний об основах хореографии каждого участника, в соответствии с которой строится деятельность коллектива, студии;
- дисциплинарные правила на посещение репетиций, согласно установленному распорядку с учетом подготовки к выездным или местным концертным выступлениям;
- благоприятная психологическая атмосфера, имеющая неформальный характер;
- предоставление участникам возможности выражать свои видения и мнения в отношении проведения репетиций и форм работы;
- активная исполнительская деятельность, участие и выступление организатором различных конкурсов и соревнований;
- участие в жизни города, другого населенного пункта и предоставление своих услуг в организации проведения массовых мероприятий и праздников.

Вышеперечисленное в большей степени касается самодеятельных, любительских групп разновозрастной категории, однако некоторые позиции аналогичны и профессиональным объединениям. Профессиональный хореографический коллектив, например, также нуждается в развитии сплоченности, единства в устремлениях и результатах. Отличительной же чертой уже состоявшихся зрелых

коллективов, является слаженность работы, оперативность в организационных моментах и профессионализм исполнения [23].

Исследование социально-культурной среды и деятельности хореографического коллектива обнаруживает совокупность принципов, которые являются важными при его работе.

Принцип социально-психологической поддержки обеспечивается формированием атмосферы общения в процессе творческой деятельности, способствующей развитию эмоционально-волевой устойчивости личности.

Принцип оптимизации социокультурного творчества личности, ориентации на достижение значимых творческих результатов определяет необходимость развития навыков целеполагания и организации целесообразной деятельности.

Принцип психолого-педагогической поддержки и целенаправленного развития навыков эмоционально-волевой саморегуляции личности предполагает достижение результатов не столько в деятельности, сколько в формировании устойчивых тенденций личностного саморазвития.

Принцип индивидуализации и личностного подхода в обучении позволяет повысить воспитательно-педагогический потенциал профессионального обучения, гуманизирует весь процесс обучения и всю образовательную систему, способствуя моральной удовлетворенности результатами. Индивидуализация не должна противопоставляться обучению в коллективе. Руководителю и репетитору по хореографии нужны не только профессиональные знания своего предмета, но и навыки и умение работать с творческими коллективами. [22 с.6]

Социальнокультурная среда - конкретное непосредственно данное каждой личности социальное пространство, посредством которого она активно включается в культурные связи общества. Это - совокупность различных условий её жизнедеятельности и социального поведения, это её случайные контакты и взаимодействия с обществом, это конкретное

природное, вещное и предметное окружение, представленное как открытая к взаимодействию часть социума.

Социально-культурная среда понимается как многогранное иерархически построенное системное образование, включающее в себя различные элементы: физический мир, систему существующих отношений и общественные институты; культуру, традиции и обычаи, условия непосредственной жизнедеятельности [56].

Среда, окружение, которое влияет на совокупность социальных и природных условий, играет в жизни художественно-творческой личности важнейшую роль. Исследования показывают, что существует как позитивное, так и негативное воздействие социально-культурной среды на личность: социально-культурная среда может формировать и деформировать художественно-творческую личность, обогащать или опустошать её, в зависимости от того, что личность обретает в процессе нахождения в ней и чему противостоит. Художественно-творческая личность - это постоянно формирующаяся личность, потому роль социально-культурной среды является определяющим фактором её личностного развития и связана с основными этапами её творческого роста в культурной, досуговой, профессиональной деятельности.

Различные отношения, обусловленные социально-культурной средой, включают в себя широкий спектр контактов с миром общества, природой, сферой искусств, отношение с социально-культурным окружением. Совокупность познавательных, эстетических, духовно-нравственных, творческих отношений влияет на художественно творческие способности, через психолого-педагогические механизмы, обеспечивающие эффективность познания и освоения мира художественно - творческой деятельности, развитие потенциальных возможностей, творческих черт характера художественно-творческой личности, мотивацию и потребности. [19, с.75]

Социально-культурная среда хореографического коллектива в своем влиянии на художественно-творческое развитие зависит от следующих видов деятельности: репродуктивная, эвристическая, продуктивно-творческая.

В процессе репродуктивной деятельности преобладает действие культурно - досуговой среды, которая складывается в хореографическом коллективе и его деятельности. Учитывая тот факт, что начало творческой деятельности проявляет себя, как правило, в семье и среди окружения, можно отметить такие важные особенности развития художественно-творческой личности в социально-культурной среде, как необходимость развития эстетических чувств, подкрепленных деятельным участием.

В формировании социальной, эстетической и художественной культуры личности социально-культурная среда хореографического коллектива является важнейшим аспектом развития. Она определяет такие виды деятельности как обучение и труд, воссоединяя их в творческом процессе.

Хореография - вид искусства, в котором художественные образы создаются средствами пластических движений и ритмически четкой и непрерывной смены выразительных положений человеческого тела. Это искусство, синтезирующее музыку, кинетику, пластику человеческого тела и основано на музыкально-организованных, условных, образно-выразительных движениях. Зачатки образной выразительности свойственны человеческой пластике и в реальной жизни. В движении, жестикуляции и пластичности, реагируя на действия других, выражаются особенности характера и своеобразие личности.

Специфика социально-культурной среды хореографического коллектива определяется многогранным воздействием на художественно-творческую личность, что обусловлено самой природой танца как синтетического вида искусства. Влияя на развитие эмоциональной среды личности, тело совершенствуется физически, воспитывая через музыку

духовно, хореография помогает обрести уверенность в собственных силах, даёт толчок к самосовершенствованию, к постоянному развитию. На различных этапах своего развития общество постоянно обращалось к танцу как к универсальному средству воспитания тела и души, средству гармонизации художественно-творческой личности.

Фактически процесс обретения хореографического мастерства является учебным процессом, в который погружаются как начинающие танцоры, так и профессиональные артисты. Обучение танцу активизирует, побуждает к творчеству, формируя художественное начало в личности. Специфика обучения хореографии связана с постоянной физической нагрузкой. Она обязательно должна быть совместима с творчеством, с умственным трудом и эмоциональным выражением. Осваивая танцевальную лексику, личность не просто пассивно воспринимает, но преодолевает определенные трудности, проделывает огромную работу для того, чтобы эта красота стала доступна. Познав красоту в процессе творчества, художественно-творческая личность глубже чувствует прекрасное во всех его проявлениях как в искусстве, так и в жизни. Танец является элементом, способствующим раскрытию духовных сил личности, воспитывает художественный вкус, любовь к прекрасному, вдохновляет к творчеству [7]

Социально-культурная среда в современных хореографических коллективах выполняет множество функций в развитии социально - культурного процесса. В процессе развития и воспитания художественно - творческой личности формируется отношение к жизни, коллективу и самим себе; складываются вкусы, идеалы, ценности личности.

Эстетическая и социально-культурная функция хореографического коллектива состоит в интегрированности и индивидуальности хореографического искусства. Среди многочисленных других выделяются:

- социально-информационная;
- коммуникативная;



- воспитательная;
- гуманистическая;
- регулирующая;
- интегрирующая.

Говоря о роли социально-культурной среды хореографического коллектива в развитии художественно-творческой личности, необходимо учитывать, что для молодого поколения особенно характерно осознание своей индивидуальности. Как правило, ее приобщение к общечеловеческим ценностям осуществляется через выражение своей самобытности. Социально-культурная среда хореографического коллектива способствует возникновению потребности в саморазвитии, формирует готовность и привычку к творческой деятельности, повышает самооценку и статус в глазах окружающих; содействует укреплению самодисциплины, развитию самоорганизованности и самоконтроля, появлению навыков содержательного проведения досуга. Участие любительского, либо профессионального коллектива в культурно-массовых мероприятиях, спектаклях, театрализованных представлениях способствуют сплочению, укреплению традиций, утверждению благоприятного социально - психологического климата.

Опираясь на многолетний опыт педагог - хореограф С. В. Лозовая утверждает, что социально-культурная среда хореографического коллектива способна решить целый комплекс задач, направленных на гуманизацию жизни художественно - творческой личности, это:

- формирование общей и художественно-эстетической культуры личности;
- выявление стартовых возможностей развития личности;
- приобщение к искусству хореографии и искусству в целом;
- воспитание самореализации личности;
- способствование формированию индивидуального пути;
- обеспечение каждому обучающемуся «ситуации успеха»;

- развитие индивидуальных творческих способностей;
- совместная художественно-творческая деятельность;
- организация содержательного досуга как способ восстановления психофизических сил;
- профессиональная ориентация.

Обратимся к вопросу о существовании двух типов творческих коллективов в системе образования и культуры: любительских (самодельных) и профессиональных. Продолжая рассматривать их сходство и отличие, рассмотрим цели и задачи, которые имеют принципиальную разницу и способствуют формированию в них микросреды.

Коллектив художественной самодеятельности - творческое объединение любителей одного из видов искусства, работающее на добровольных общественных началах при клубах или других культурно-массовых учреждениях. Сущностные признаки самодельного творчества: добровольность участия, основанная на общности интересов и совместной творческой деятельности и способствующая развитию дарования его участников; инициатива и активность участников, духовная мотивация, функционирование в сфере свободного времени. Специфические признаки самодельного творчества: организованность, отсутствие у участников самодеятельности специальной подготовки к деятельности, более низкий, чем у профессиональных коллективов уровень мастерства, безвозмездность и др.

Если для любителя танцы – это что-то второстепенное, поскольку основной деятельностью они не являются, то для профессионала танцы напротив - то, что заполняет всю его деятельностную часть жизни и является профессией. Занимаясь хореографией постоянно, он вырабатывает и оттачивает технику движений, поддерживая и совершенствуя свое мастерство. Весомый стимул этого труда - получение заработной платы, обеспечивающей его жизненные потребности.

Любителей же подстегивает интерес нематериального, а эмоционально-эстетического порядка и цель – реализация возможностей и творческих способностей. Часто очень важным фактором выступает желание попасть и находиться в социально – культурной среде единомышленников. Оттого, к какому типу коллективов относятся творческие группы, зависит профессиональный уровень и роль руководителя в нем, методика работы и репертуар.

Однако, любительское творчество может являться базовым для определения будущей специальности. Участники, обладающие природными дарованиями и упорством в труде, порой достигают очень высоких результатов в обучении танцам, что мотивирует их выбор профессии. Вместе с тем, художественная самодеятельность в своем стремлении к мастерству, исполнительскому эталону, повторяет виды и жанры, профессионального искусства, тщательно работает над внешним обликом, сценической эстетикой; черпает репертуар, методы работы и учебный процесс концертных коллективов. Так, происходит приближение любительского искусства к профессиональному [63]. Учебная деятельность постепенно начинает сочетаться с трудовой и приобретать более важный смысл.

Избранию хореографии своей профессией, способствует благоприятная среда в коллективе, в котором поддерживаются достижения и готовность помочь, если кто-то терпит неудачу; одобряется настойчивый и кропотливый трудом и целеустремленность. Эти качества годами воспитываются в социально-культурной среде хореографического коллектива педагогами-хореографами и определяют успех во многих делах.

Можно сделать вывод, что социально-культурная среда хореографического коллектива - это специфическая часть культурной жизни общества и одновременно одна из граней человеческой деятельности. Хореографический коллектив - это возможность

воплощения танцевальных ролей в реальной жизни и жизненных ситуаций в танце.

Социально-культурная среда хореографического коллектива будь то любительский или профессиональный, способствует более успешной социализации личности, так как внутри нее развивается творческий потенциал, индивидуальные качества, а также тяготение к «прекрасному». Кроме того, участники коллектива приобщаются к знаниям и культурному наследию, у них развивается чувство общности, открываются резервы для саморазвития художественно – творческих качеств.

### 1.3. Место и роль хореографического искусства в социокультурной среде

Искусство является частью духовной культуры всего человечества, и балет как искусство – результат деятельности людей. В настоящее время в мировой культурной традиции используются понятия об искусстве, берущие свое начало в Античности.

Как термин имеет различные толкования. От церковно-славянского «искусство», старославянского - слав. «искоусъ» - опыт, испытание; либо - образное осмысление действительности; форма творчества и способ духовной самореализации человека посредством чувственно-выразительных средств - звука, пластики тела, рисунка, слова, цвета, света...и т.п. [53].

Искусство дает способ применить воображение невербальным способом, без ограничений, накладываемых языком. В то время как слова следуют в строгой последовательности, и каждое из них имеет некоторое определённое значение, искусство дает широкий диапазон форм, символов и идей, смысл которых может быть интерпретирован по-разному. Балет, безусловно, является видом искусства как танец, отражающий в образах чувства и чаяние людей, погружая зрителя в эмоции и события исполнителей.

Балет как явление искусства популярен во всем мире. Балетный спектакль – детище театра как мы уже говорили ранее, – это союз множества художественных элементов, главное же место занимает танец – его важнейшее слагаемое. Поэтому любое произведение балетной сцены следует рассматривать во взаимодействии всех составных частей, помня, что его содержание передано средствами ряда искусств, что художественный образ этого произведения – есть их органический сплав. Данные качества приближают танец к публике с разными художественными вкусами и эстетическими потребностями, расширяет диапазон своих приверженцев.

Балет имеет национальное своеобразие у каждого народа. Язык танца не требует перевода на другие языки и понятен всем людям, независимо от их места проживания, культуры, деятельности и языка речи. Можно сказать, что искусство балета снимает коммуникативные барьеры (хотя восприятие национального балета иной культуры и требует определенной подготовки или знакомства с этой культурой) [44].

Коммуникативность является мотивированной функцией балета, подобно другим видам искусств. Как и большинство прочих способов коммуникации, оно несет в себе намерение передать информацию аудитории. Искусство позволяет передавать не только объективную информацию, но и эмоции, настроение, чувства.

Кроме того, искусство функционирует как развлечение. Целью искусства балета может быть создание такого настроения или эмоции, которая помогает расслабиться или отойти от ежедневных проблем и просто развлечься.

Языком балетного спектакля является классический танец. Классический танец – это система движений, призванная сделать тело дисциплинированным, подвижным и прекрасным, превращает его в чуткий инструмент, послушный воле балетмейстера и самого исполнителя. Она вырабатывалась с тех пор, как балет стал равноправным жанром

музыкального театра, то есть, начиная с XVIII века. Термин «классический», отличающий этот вид театрального танца от других – народно-характерного, бытового, бального, современного и т. д., возник сравнительно недавно, и считается, что его родина - Россия [16].

Сила хореографии в том, что она отражает действительность и понятна без слов. Как показывает опыт, вовсе не обязательно зритель должен быть подготовленным к восприятию балета, хореограф или музыкант; т.к. говорит не прямым текстом классической драмы, а визуальными образами, пантомимой, языком тела. А для понимания образов достаточно владеть воображением и знанием либретто. Каждый из зрителей может рисовать свои особы, персоны, лица и интерпретировать окружающую среду в зависимости от эмоционального настроения и внутреннего мира.

Классический балет является самой сложной формой профессиональной хореографии. Некоторые исследователи балета (В. М. Красовской, Л. Д. Блок, Ю. А. Бахрушина) не считают, что классический танец своим происхождением обязан придворным балам. Он основан на танце народном, который в свое время проник в салоны высшей знати. Развитие танцевальной техники в салонах пошло по иному направлению, чем это происходило в народе: ведь народ танцевал на лужайке или на земляном полу хижин, а знатные дамы и кавалеры скользили по гладкому полу, изящно вытягивая носки, плавно и важно приседая по правилам, специально выработанным придворными танцмейстерами. Классический танец – «язык» балета: «...система художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры. В классический танец эти движения входят не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде» [11, с. 25]. Именно поэтому классикой балета не стали произведения, посвященные злободневным и частным вопросам, балеты Д. Шостаковича, Ф. Красного и т. д., которые

пытались выразить в них не идею человеческих чувств, а идеологию коммунистического общества [44].

Чаще всего в основе балета лежит какой-то сюжет, драматургический замысел, либретто, но бывают и бессюжетные балеты. Основными видами танца в балете являются не только классический, но и характерный танец. Немаловажную роль здесь играет пантомима, с помощью которой актёры передают чувства героев, их «разговор» между собой, суть происходящего. В современном балете широко используются также элементы гимнастики и акробатики. Данные черты балета сближают индивидуальное творчество с массами людей, которые представляют настоящую и потенциальную публику театров.

Совокупность универсально-художественных и уникальных специфических характеристик балета, обеспечивают ему статус полифункционального социокультурного феномена. Потенциал балета как социокультурного феномена достаточно обширен. Рассматривается он как институт художественной жизни общества, сложноорганизованной структуры взаимодействия создателей, распространителей и потребителей искусства.

Театры, как правило, располагаются в городском пространстве и являются элементом общей культурной среды. Социокультурная среда города синтезирует развивающиеся социальные и культурные сферы жизнедеятельности городского сообщества, совокупности общественных, материальных и духовных условий существования [44].

В настоящее время в республике Казахстан насчитывается 41 театр, в число которых входят труппы, работающие в различных направлениях и жанрах. Все они расположены в городах. Драматические - в гг. Шимкент, Костанай, Петропавловск, Караганда, Актюбинск, Караганда, Усть-Кавменогорск, Алмата, Астана, Тараз; музыкально-драматические - гг. Павлодар, Петропавловск, Семей, Астана, музыкальной комедии – г. Караганда, Уйгурский и корейский в г. Алмата; детские. Оперные и

балетные театры располагались в трех городах – Алмата (1925), Шимкент (2007) и Астана (2013).

Балетное искусство доступно зрителю в медийном, образовательном, художественно-институциональном пространстве. Информационно-медийная среда определяется как вся совокупность информационных источников о балетном искусстве, рассчитанных на широкую (массовую и специализированную) аудиторию жителей города. Эта среда создает возможность не только быть в курсе последних событий, исторических фактов в данной области, но и повторного обращения, воспроизведения. Из специализированных изданий по искусству можно выделить Российский журнал «Балет», объединяющий всех деятелей хореографии (в 2013 году ему исполнилось 32 года, выходит 6 раз в год, а также один дайджест на английском языке). Открылся с техногенными нововведениями путь просмотра видео материалов в интернет сети и приобретенных видеозаписей. Образовательное поле весьма велико и выражается в наличии балетных школ, хореографических училищ, специализированных вузов и вузов с хореографическими кафедрами и факультетами. Академические театры оперы и балета составляют следующее измерение, где искусство классического танца представлено в художественно-институциональном пространстве. Все названные зоны существования балета – это и зоны всевозможных искусств, в совокупности которые относятся к художественной культуре.

Художественная культура - одна из сфер культуры, решающая задачи интеллектуально-чувственного отображения бытия в художественных образах и различных аспектов обеспечения этой деятельности.

Искусство занимает в художественной культуре центральное место. К ним относятся: литература, живопись, графика, скульптура, архитектура, музыка, танец, художественная фотография, декоративно-прикладные искусства, театр, цирк, кино и др. В каждом из них создаются



художественные произведения - книги, картины, скульптуры, спектакли, кинофильмы и др. Рождение произведения искусства возможно в процессе художественного творчества.

Способность человека к художественному творчеству основывается на процессе чувственного восприятия действительности и непосредственно-эмоциональном отношении к ней, что выражается в переживаниях (восхищение, отвращение, сочувствие, сострадание и т.п.) и принципиально отличается от всех других форм постижения реальности. Чувственное переживание действительности выражается с помощью слов, звуков, красок, линий, объемов, движений тела и завершается созданием образов - субъективных отражений объективного мира. При этом степень совпадения возникающих образов и породившей их действительности может быть самой разной.

В структуре пространства культуры художественная культура осуществляет важные функции формирования характера человека, трансляции норм и ценностей, смыслов и знаний и тесно связана с моралью, религией и философией, а также необходима для выполнения рекреационной функции культуры - отдыха и восстановления сил человека.

Из всего вышеизложенного становится, очевидно, что культура играет важную роль в жизни общества, которая состоит, прежде всего, в том, что культура выступает средством аккумуляции, хранения и передачи человеческого опыта.

Отметим актуальные функции культуры относительно темы исследования. Социальные функции позволяют людям осуществлять коллективную деятельность, оптимальным способом удовлетворяя свои потребности. Основные из них:

- социальная интеграция - обеспечение единства человечества;
- общности мировоззрения (при помощи мифа, религии, философии);

- организация и регуляция совместной жизнедеятельности людей посредством права, политики, морали, обычаев, идеологии и т.д.;
- обеспечение средств жизнедеятельности людей, таких, как познание,
- общение, накопление и передача знаний, воспитание, образование, стимулирование инноваций, отбор ценностей и т.п.;
- регуляция отдельных сфер человеческой деятельности (культура быта, культура отдыха, культура труда, культура питания и проч.).

Коммуникативная функция культуры обеспечивает общение людей друг с другом. Люди вступают в общение в процессе любого вида трудовой деятельности, либо досуговой. Без общения с себе подобными человек не может стать полноценным членом общества, развить свои способности. Культура есть условие и результат общения людей. Только благодаря усвоению культуры люди становятся членами общества. Культура дает людям средства общения. В свою очередь, общаясь, люди создают, сохраняют и развивают культуру.

Интегративная функция культуры родственна коммуникативной и связана с тем, что культура объединяет любые социальные общности - народы, социальные группы и государства. Основой единства таких групп являются: общий язык, единая система ценностей и идеалов, создающая общность взглядов на мир, а также общие нормы, регулирующие поведение людей в обществе.

Рекреативная функция культуры рассматривается как психическая разрядка, отдых, освобождение от будничного напряжения.

В современной социокультурной ситуации балет подчинен актуальным особенностям развития художественной культуры. На фоне всеобщего разнообразия стилей, жанров, направлений, особенностей воплощения художественных замыслов в балетном искусстве (от классики до модерн-экспериментов) весьма неоднородной представляется и аудитория балета. Не детализируя более подробно исследовательские

концепции восприятия искусства, отметим, что для большинства авторов характерно рассматривать восприятие как одно из частных проявлений отношения человека к художественной составляющей жизни. Восприятие искусства можно рассматривать как своего рода культуру восприятия – тип отношения к художественной действительности. Он зависит от эстетического вкуса, культуры человека и его активности.

Итак, система культуры не только сложна и многообразна, но и весьма подвижна. Культура - непреложная составляющая часть жизнедеятельности как общества в целом, так и его тесно взаимосвязанных субъектов: личностей, социальных общностей, социальных институтов [12].

Время и эволюция культуры общества определили место классического балета как феномена художественной культуры с практической социокультурной ценностью.

Классический балет выполняет особую функцию медиатора в разнообразии современной художественной жизни, однако в разные годы и эпохи шла речь о забвении классического балетного искусства, специфически-одностороннем характере его восприятия немногочисленными группами поборников классического наследия. В хореографическом искусстве определилась роль классического балета как миссии с точки зрения сохранения и воспроизведения базовых, культурно и антропологически значимых артефактов, лежащих в основе бытия человечества в целом.

Определение пути Казахстана как суверенного государства обозначило и его дальнейшее развитие в сторону формирования не только экономического, политического, но и культурного статуса в союзе европейских стран. При этом роль искусства, в частности балетному отводилась достаточно весомая. Свидетельством тому служит создание театра «Астана Опера» в новой столице – г. Астане в 2013 году, демонстрирующего постановки из репертуара классических опер и балета

и основанных на казахских традициях; Казахской национальной Академии хореографии площадью 40524 м<sup>2</sup>, где мастерству танца обучаются в более пятисот человек; театр «Астана Балет», визитной карточкой на родине и за ее пределами которого является концертная программа, отражающая жемчужины казахского народного танца «Наследие Великой степи».

Движение к повышению общей культуры казахского населения, приобщение его к мировым образцам искусства, а также создание национально-ориентированного фонда произведений – эти задачи ставятся и планомерно выполняются руководством страны, формируя современное социокультурное пространство [60]. Весомая роль и место занимают в общем культурном пространстве хореографическое искусство, набирающее обороты как в популяризации, так и в росте артистического мастерства среди любителей и профессионалов.

## ГЛАВА 2. РОЛЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА «АСТАНА ОПЕРА» В РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

### 2.1. Формирование оперного и балетного искусства в республике Казахстан

Для освещения данной темы, необходимо обратиться к определению базовых терминов и историческому пути оперно-балетного жанра, времени его появления и развития в республике Казахстан. Все названные факторы способствуют созданию социально-культурной среды как внутри артистического сообщества, так и далеко за его пределами.

Опера - это один из важнейших музыкальных и театральных жанров. Она представляет собой синтез музыки, вокала, живописи, актёрского мастерства и высоко ценится приверженцами классического искусства [30].

Зарождение оперы и балета как отдельного искусства уходят корнями в Европейское Средневековье. Как самостоятельный жанр опера возникла в Италии на рубеже XVI - XVII веков в кружке под названием «камерата», воссоединявших в городе Флоренция музыкантов, философов, поэтов. Участники «камераты» мечтали возродить древнегреческую трагедию, объединив в одном спектакле драму, музыку и танец. Созданные оперные спектакли стали одним из родов увеселения придворной знати. Благодаря торжественным придворным празднествам пышные инсценировки балетных и оперных спектаклей обретают славу и стремительно развиваются. В среду широких масс они проникли и обрели популярность через творчество трупп бродячих артистов.

В 1637 году венецианцы Бенедетто Феррари и Франческо Манелли открыли первый публичный оперный театр «Сан-Кассиано», и после этого события музыкальные произведения данного жанра перестали

быть уделом придворной жизни и вышли на коммерческий уровень. Постепенно в Италии стали появляться оперные школы в Риме, в Венеции, Неаполе. Затем опера стремительно распространилась по всей Европе. В конце XVII - начале XVIII века складываются основные разновидности оперы: опера - сериа (большая серьёзная опера) и опера - буффа (комическая опера) [1]

Поначалу не было разделения на оперу и балет. Все подобные спектакли гармонично сочетали в себе танцевальные и вокальные номера. Но под влиянием французской и итальянской культуры сложились отдельные жанры [6]. Появление оперы и балета.

Опера, прежде всего, представляет вид музыкально-драматического искусства, в котором содержание воплощается средствами музыкальной драматургии, главным образом посредством вокальной музыки. Действующие лица в ней поют под сопровождение оркестра.

В различных словарях и энциклопедиях понятие «опера» трактуется как музыкально-театральное произведение, сочетающее сольное, ансамблевое и хоровое пение, инструментальную музыку, сценическое и декоративное искусства. В переводе с итальянского обозначает – сочинение, труд. В состав входят арии, речитативы, вокальные ансамбли, хоры, оркестровые номера. Иногда включаются балетные сцены, разговорный диалог, мелодраму [5].

«Балёт» - от французского ballet, итальянского ballare - танцевать, и даже с греческого переводится ballizein как плясать. Это вид сценического искусства, спектакль, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах. В балетных театральные представлениях, сопровождаемых музыкой, действующие лица выражают различные страсти не посредством слов, а исключительно помощью мимических движений и танцев [17].

Если опера возникла в Италии, то балет расцвел во Франции как пышное торжественное зрелище в конце XVI века. Музыкальную основу первых балетов составляли народные и придворные танцы, входившие в старинную сюиту.

Первоначальная форма балета - интермедии или дивертисменты, входившие в оперные и драматические представления, преимущественно мифологического характера. Эти исторические разновидности утратили своё значение после возникновения в XVIII веке балета как самостоятельного хореографического представления. В процессе развития жанры балета изменялись, обретая в ту или иную эпоху свои особенности в зависимости от господствовавшего художественного направления (Барокко, Классицизм, Романтизм) [27, с.49].

Чаще всего в основе балета лежит определённый сюжет, драматургический замысел, либретто, но бывают и бессюжетные балеты. Основными видами танца в балете являются классический танец и характерный танец. Немаловажную роль здесь играет пантомима, с помощью которой актёры передают чувства героев, их «разговор» между собой, суть происходящего [17].

В России первый балетный спектакль состоялся 8 февраля 1673 года при дворе царя Алексея Михайловича в подмосковном селе Преображенском. История же русского балета начинается с 1738 года. Именно тогда, благодаря прошению господина Ланде, появилась первая в России школа балетного искусства - известная ныне на весь мир как Санкт-Петербургская Академия танца имени Агриппины Яковлевны Вагановой [18, с. 11].

В оперном жанре объединились вокальное и хореографическое искусство в целостный спектакль на основе музыки. Из вышеприведенных определений видно, что в нем воссоединились также

драматургия и изобразительное искусство, отразившееся в сценическом оформлении, костюмах, гриме и др.

Жанр переживал в разных исторических эпохах и почти полное забвение и кажущуюся скорую смерть, но далее начиналось его возрождение и возникновение новых сценических форм

Среди первых спектаклей в открытом театре оперы и балета в 1868 году в Петербурге с успехом прошла опера М. И. Глинки «Жизнь за царя». Национальное своеобразие русского балета начало формироваться в начале XIX века благодаря деятельности французского балетмейстера Ш.Л. Дидло.

Театры как здания, специально предназначенные для показа постановок данного жанра, играли и играют важнейшую роль в развитии оперного и балетного искусства. Они оснащались большой сценой с дорогостоящим техническим оборудованием, включая оркестровую яму и зрительный зал в один или несколько ярусов. Ярусы располагались друг над другом, либо оформлялись в виде лож. Такая архитектурная модель, чаще всего отражавшая эстетику средневековых стилей является основной по настоящее время. Крупнейшими по количеству мест для зрителей зданиями оперных театров мира являются Метрополитен Опера в Нью-Йорке (3 800 мест), Опера в Сан-Франциско (3 146 мест) и Ла-Скала в Италии (2 800 мест) [65]. Один из крупнейших театров оперы и балета в России считается Государственный академический Большой театр России (ГАБТ), расположенный в Москве и имеющий возраст со времени своего основания не менее 250 лет. Зрительный зал театра вмещает 2500 человек.

Оперный и балетный жанр появился в национальных республиках еще во времена Советского Союза. Так, в республиках Средней Азии на первых порах работали приезжие композиторы из РСФСР и Украины, оказывающие братскую помощь национальным музыкальным культурам. Для привлечения слушателей, незнакомых с оперным



жанром, здесь сначала создаются так называемые «музыкальные драмы» - то есть пьесы на историческую, сказочную или современную национальную тему с музыкой, в которой обильно цитируются подлинные народные песни. В дальнейшем, по мере того как в республиках открывались оперные театры, выросли национальные композиторские силы и подготавливались слушатели, начал появляться и национальный оперный репертуар [66].

Становление оперного и балетного искусства в Казахстане происходило также в условиях советского строя в огромной стране – Союзе Советских Социалистических Республик. Казахстан стал одной из 15 республик державы. Если в русской музыке еще в XIX в. создаются шедевры национальной оперной классики (оперы Глинки, Чайковского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова), вошедшие в золотой фонд мирового искусства, то у других народов, живших на территории царской России, положение в этом отношении было иным. Процесс формирования своей творческой интеллигенции, создания литературы на родном языке, а затем и возникновения профессионального музыкального искусства - все это проходило в разных национальных культурах крайне неравномерно, несмотря на сходные, в общем, этапы возникновения музыкального театра. Достаточно трудно и медленно шел рост национальных композиторских и исполнительских кадров, объясняемой историческими условиями, культурными связями и взаимодействием культур [6, с. 34].

Аутентичный кочевой образ жизни создавал иные условия для развития казахской культуры и отличался от условий оседлости. Послереволюционные преобразования 1917 года окончательно изменили хозяйственно-культурный тип казахов, что заложило основу формирования культуры европейского типа. Ценности и идеалы казахского народа в различных областях жизни складывались под политическим, социальным, экономическим влиянием советской России

и коммунистической идеологии. В сфере искусства находят свое место и «новые» для республики жанры – оперы и балета. Не всегда понимаемые и принимаемые этническим сознанием, но выдаваемые в качестве образцов классического искусства, они медленно входили в быт степного народа.

Самый старший из казахстанских театров - Государственный Академический театр оперы и балета (ГАТОБ) имени Абая в г. Алматы. Труппа артистов этого театра положила начало оперному и балетному жанрам, тщательно работала над совершенствованием вокального и хореографического искусства, а также популяризацей в социокультурной среде Казахстана, создавая и среду творческого сотрудничества внутри театра. Обратимся к его истории и деятельности.

Согласно документам театрального музея, при ГАТОБ им. Абая первый Казахский национальный театр был основан в столице молодой советской республики Кзыл-Орде в 1925 году. В труппе театра, наряду с его художественным руководителем Жуматом Шаниным, актером и певцом Амре Кашаубаевым, актером Калибеком Куанышбаевым, работали основатели оперного и балетного искусства в нашей стране. Театр активно гастролировал. В постановках присутствовали музыкальные номера, в которых впервые проявился талант будущих солистов оперного театра [1, с. 27].

Из музыкальной студии, созданной в 1933 году по решению коллегии Народного Комиссариата просвещения благодаря группе молодых казахских актеров: Куляш и Канабек Байсеитовы, Курманбек Жандарбеков, Елюбай Умурзаков, Сералы Кожамкулов, Манарбек Ержанов, Шара Жиенкулова родился полноценный театр оперы и балета. Ими была выполнена не легкая задача - организовать на сцене постановку музыкальной пьесы Мухтара Ауэзова «Айман – Шолпан», основанной на материале казахских народных песен и кюев -

традиционных казахских инструментальных пьес, исполняемых на домбре или других народных музыкальных инструментах.

Музыка к спектаклю была основана на материале казахских народных песен и кюев - казахских народных инструментальных пьес. Их обработал польский хормейстер Иван Коцык совместно с дирижером и пианистом Сергеем Шабельским. Режиссером постановки стал артист Курманбек Жандарбеков, имевший солидный стаж работы в драматическом театре.

После премьеры в январе 1934 года студия была переименована в Казахский государственный музыкальный театр. Спектакль стал настоящим событием в жизни горожан и в течение четырех месяцев был поставлен сто раз. Отчасти такой успех можно объяснить великолепным исполнением партии Шолпан Куляш Байсеитовой. Молодая артистка вложила в нее силу своего голоса и актерское мастерство. Через полгода на сцене театра состоялась премьера второго спектакля по пьесе Беимбета Майлина «Шуга». В ней с танцевальным номером «Келиншек» дебютировала одна из первых профессиональных танцовщиц Казахстана Шара Жиенкулова.

Первые две постановки были скорее музыкальными спектаклями, следуя указанию руководства страны поставить первую казахскую оперу, родился спектакль - «Кыз-Жибек». Его либретто на основе народной легенды написал Габит Мусрепов. Композитором стал выпускник Ленинградской государственной консерватории Евгений Брусиловский, попавший в Казахстан по распределению. Собрав национальные песни и кюи, он написал удивительную музыку, в которой передал всю красоту и самобытность народных мелодий. Поставил оперу художественный руководитель театра, режиссер Жумат Шанин, совместно с Курманбеком Жандарбековым. Жандарбеков также исполнил роль главного злодея - Бекежана. Роль главного героя, Толегена, исполнил Канабек Байсеитов. Главную женскую партию - Жибек пела Куляш

Байсеитова. Премьера состоялась 7 ноября 1934 года. Опера имела оглушительный успех. Зрители высоко оценили звонкий голос и лиризм актерской игры исполнительницы главной роли, для которой образ Жибек стал визитной карточкой и прорывной ролью [53].

В мае 1936 года состоялась первая Декада казахского искусства и литературы в Москве. На сцене филиала Большого театра артисты казахстанской оперы представили «Кыз-Жибек». В газете «Правда» и множестве изданий по всему Союзу появились восторженные отзывы на постановку. Вот некоторые из них: «Это настоящая музыкальная поэма, по праву являющаяся одним из самых высоких образцов поэзии этого рода. Автор ее и композитор - сам казахский народ. Она слагалась в неизвестных аулах певцами, имена которых давно утрачены и живут лишь в сказках и легендах...». Отдельно критики отмечали исполнение партии Жибек Куляш Байсеитовой: «Артистка Байсеитова обладает талантом огромной, всепоглощающей силы. Сценическая игра Байсеитовой и ее пение настолько выразительны, что зритель положительно забывал о своем незнании казахского языка и понимал артистку». Как след таких отзывов Байсеитова в сентябре того же 1936-го в числе первых удостоилась звания Народной артистки СССР.

После гастролей через год в Ленинграде знаменитый русский писатель Алексей Толстой, присутствовавший в качестве зрителя на спектакле, так отзывался о постановках казахстанский театра, который своей энергией превзошел Европу: «Передо мной и театр, и что-то больше театра. Раскрываются глаза. Доверчиво, с благодарностью и с восторгом... Здесь присутствует красота, здесь сила и молодость убеждения, здесь то, что города Европы давно растратили и растеряли, о чем так тоскуют лучшие люди - об этой золотой, юной, кипящей крови искусства» [24].

Успешное развитие в русле национального искусства продолжалось освоением русских и европейских шедевров оперных и балетных

спектаклей, тем не менее, казахский колорит всегда присутствовал. Были поставлены оперы «Кармен», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Демон», «Фауст», «Аида». Первое время и русские, и зарубежные оперы исполнялись артистами на казахском языке. Их либретто переводили специально для этих спектаклей. Что знаменательно - из 32 музыкантов оркестра 12 играли на национальных инструментах, таких как кобыз и домбра, придававшие особый колорит звучанию.

Становление в Казахстане балетного искусства во многом связано с именем балетмейстера Александра Александрова, который танцевал в труппе Большого театра, а с 1933 года жил в Казахстане. Он стал одним из основоположников национальной школы танца и основателем Казахского хореографического училища. Среди его учеников первые в республике профессиональные артисты балета. Помимо него, в Казахской ССР работал известный артист балета и педагог из Ленинграда Александр Селезнев. Постановщиком первых балетных спектаклей также был балетмейстер и актер немого кино Леонид Жуков. Эти люди вместе с нашими артистами за несколько лет подготовили постановки такой балетной классики, как «Лебединое озеро» Чайковского, «Конек-Горбунок» Цезаря Пуньи, «Раймонда» Глазунова, «Бахчисарайский фонтан» Асафьева.

В 1938 году на сцене театра был поставлен первый в истории Казахстана национальный балет «Калкаман и Мамыр» композитора Василия Великанова на либретто Ауэзова. Главную роль исполняла талантливая казахская танцовщица Шара Жиенкулова. [5, с 48].

В 1941 году театр обрел свое нынешнее здание и получил статус академического. В 1945 году театру было присвоено имя Абая. Впервые в истории казахстанской архитектуры зданию придали национальный колорит, использовав элементы казахских орнаментов.

Начало войны стало непростым временем для театра. Некоторые работники отправились на фронт. Часть труппы театра выступала на

фронте в составе небольших бригад. Во время одного из таких выездов на Северо-Западный фронт, в июле 1942 года, народная артистка Куляш Байсеитова, солист оперы Анварбек Умбетбаев, Манарбек Ержанов и другие казахстанские актеры и певцы дали сразу 50 концертов.

В это время республику прибывали известные театральные режиссеры и артисты, эвакуированные в театр со всех концов страны, которые оказали положительное влияние на формирование мастерства актеров, постановщиков и творческого лица театра. В Алма-Ату переехал театр имени Моссовета под управлением Ю. Завадского, Киевский театр оперетты, часть труппы белорусского оперного театра. Этот приток новых творческих сил — сыграл положительную роль в развитии казахстанского искусства. Композитор С. Прокофьев написал здесь музыку к казахской опере «Хан Бузай».

Послевоенное десятилетие ознаменовалось стремительным ростом театра. Большая часть артистов, в отличие от своих предшественников, получили профильное образование, окончив открытую в 1944 году Казахскую национальную консерваторию. В этот период театр активно осваивал мировую и зарубежную оперную и балетную классику. На сцене шли такие постановки, как «Руслан и Людмила», «Пиковая дама», «Спящая красавица», «Ромео и Джульетта», «Трубадур», «Медный всадник».

Не менее интенсивно, чем опера, с 50-х годов прошлого столетия получило развитие в ГАТОБ балетное искусство. Во многом это развитие связано с именем талантливого артиста балета и балетмейстера Заурбека Райбаева. Множество образов воплотил танцовщик на сцене театра в спектаклях, одноактных балетах, обеспечивающих расцвет оперного и балетного искусства. Женские роли исполняли виртуозные балерины - племянница Куляш Байсеитовой Раушан Байсеитова и Зарема Кастеева [5].

В 1970-е годы под руководством новатора театра Минтая Тлеубаева был поставлен на сцене ГАТОБ балет «Аксак кулан» на музыку Алмаса Серкебаева.

Сложились творческие отношения Алма-Атинского ГАТОБ и Большого театра, которые заключались в обмене гастрольями. В Москве был показан балет «Аксак кулан», настолько понравившийся зрителю, что был отобран для показа шведскому королю Карлу XVI Густаву во время его визита в СССР.

Вместе с современными направлениями в балете, в 1960-70-е годы на сцене театра часто ставились постановки на идеологическую и патриотическую тематику. Среди прочих благодаря таланту исполнения выделяются «Братья Ульяновы» о жизни семьи Ленина, вдохновленный историей подвига Алии Молдагуловой балет «Алия», масштабная опера Еркегали Рахмадиева «Повесть о целине», поставленная к 40-летию битвы за Москву опера Газизы Жубановой «Двадцать восемь».

«Глиняная книга» Олжаса Сулейменова послужила основой казахского балетного спектакля «Фрески» (1981 г.) композитора и дирижера Тимура Мынбаева, который наряду с другими внес новое слово в жанр национального балета.

В последние десятилетия балетной труппой руководит Гульжан Туткибаева. В 1982 году она пришла в театр после окончания Московского хореографического училища, и вскоре уже стала его солисткой. В репертуаре театра доминировали классические балеты с академичной хореографией, балетмейстеры и композиторы были готовы время от времени идти на интересные эксперименты. Знаковым стал балет «Мужчина и Женщина» А. Онеггера. Этот балет отличался современным оформлением и необычной пластикой. Многие зрители, привыкшие к классическому балету, тогда довольно тяжело воспринимали его, но каждый раз, когда шел спектакль, зал все равно был полон.

Театр часто гастролировал по городам Советского Союза. Артисты показывали свое искусство и на сцене Дрезденской оперы. В конце 1970-х гг. за постановки «Алпамыс» и «Енлик-Кебек» среди всех оперных коллективов страны он был удостоен Второй премии Всесоюзного конкурса за создание музыкально-сценических произведений.

Внутренняя среда театра создавалась коллективом и характеризовалась всеобщей заинтересованностью и трудолюбием. Главный дирижер театра Нурлан Салаватович вспоминает, какая атмосфера царила в ГАТОБ в 70-е годы: «...Артистов отличал высокий уровень дисциплины. Они были очень требовательны к себе, партитуре и музыкантам. Режиссеры театра - Байгали Досымжанов и Борис Рябикин - очень ответственно относились к постановкам. Они работали с девяти утра до девяти вечера, чтобы убедиться, что все идет хорошо. Досымжанов, не имея специального образования, постоянно занимался самовоспитанием, читая различную профессиональную литературу» [34]. Таким образом, достигались высокие результаты в оперном и хореографическом искусстве.

## 2.2. Классический балет в структуре оперного театра

Поскольку классическое искусство, его формирование и развитие в Казахстане тесно связано с дореволюционной Россией и Советским временем, следует обозначить эту связь и рассмотреть с позиции данного вопроса некоторые этапы истории и культуры.

В конце XVIII века был открыт театр оперы и балета в России, в котором шли сначала иностранные оперные и балетные спектакли, но со временем появились и русские.

В начале XIX века благодаря деятельности французского балетмейстера Ш.Л. Дидло, начал формироваться русский балет. Дидло усиливает роль кордебалета, связь танца и пантомимы, утверждает



приоритет женского танца. Также реформаторами балетного искусства считаются П.И. Чайковский, создавший серьезную музыку к хореографическим спектаклям «Лебединое озеро», «Щелкунчик»; балетмейстер А. Горский, который использовал приемы современной режиссуры; М. Фокин, стремящийся создать из балета-забавы балет-драму, из танца - язык понятный, «говорящий».

В 1908 году начались ежегодные выступления артистов русского балета в Париже, организованные театральным деятелем С. П. Дягилевым. Имена танцовщиков из России - Вацлава Нижинского, Тамары Карсавиной, Адольфа Больма - стали известны во всем мире. Но первым в этом ряду стоит имя несравненной Анны Павловой. Именно тогда, под влиянием мастерства русских артистов, встряхнулся и обрел второе дыхание западный балет.

После Октябрьской революции 1917 года многие деятели балетного театра покинули Россию, но, несмотря на это, школа русского балета уцелела. Пафос движения к новой жизни, революционная тематика, а главное простор творческого эксперимента вдохновляли мастеров балета. Перед ними стояла задача: приблизить хореографическое искусство к народу, сделать его более жизненным и доступным. возник жанр драматического балета, существовавший до 1950-х годов. Хореографы и танцовщики нового поколения возродили забытые жанры - одноактный балет, балетную симфонию, хореографическую миниатюру. А с 1970-х годов возникают самостоятельные балетные труппы, независимые от оперно-балетных театров [63].

В Казахстане оперно-балетное искусство зародилось вместе с созданием Государственного Академического театра оперы и балета (ГАТОБ) имени Абая в г. Алматы в годы советской власти. В первое десятилетие (1925-1933 гг.) театр позиционировался как музыкальный театр с преимуществом вокального жанра. Танцевальный номер появился в исполнении профессиональных танцовщиц позже.

Только вначале 1930-х годов происходит становление балетного искусства. Родоначальником его считается балетмейстер Александр Александров, который основал и первое казахское хореографическое училище. Были поставлены в течение нескольких лет классические спектакли - «Лебединое озеро» Чайковского, «Конек-Горбунок» Цезаря Пуни, «Раймонда» Глазунова, «Бахчисарайский фонтан» Асафьева. Казахская танцовщица Шара Жиенкулова мастерски исполняла народные танцы «Каражорга», «Келиншек», «Коян-би», «Шашу», «Ак Суек» и танцевальные номера в операх. Первым балетом в истории Казахского театра стал «Калкаман и Мамыр» композитора Василия Великанова на либретто Ауэзова. Образ Мамыр воплотила Шара Жиенкулова.

С 1950-х годов балетное искусство развивалось в ГАТОБ не менее интенсивно, чем опера. Дебют танцовщика Заурбека Райбаева состоялся во время Декады казахского искусства в Москве в 1958 году. Заурбек исполнял партии Евгения в балете «Медный всадник», Нурали в «Бахчисарайском фонтане», Зигфрида в «Лебедином озере», Базиля в балете «Дон Кихот». За один из своих концертных номеров - индийский танец «Золотой орел» - он был удостоен звания лауреата Всесоюзного конкурса артистов эстрады. В дальнейшем он сосредоточил свое внимание на постановке балетных спектаклей и представил зрителям одноактные балеты «Шопениана», «Франческа да Римини» и «Болеро». Наступил период расцвета в ГАТОБ классических оперных спектаклей. При участии автора балета «Спартак» Арама Хачатуряна Заурбек Райбаев ставит его на сцене ГАТОБ. Как балетмейстер он доработал балет, добавив в него образности. Первую роль Спартака блестяще исполнил один из самых известных артистов балета в истории Казахстана Рамазан Бапов. Энергия, артистизм, благородство и красота движений позволили ему танцевать ведущие роли во всех спектаклях театра - классических, национальных и современных постановках. Помимо Спартака, запомнился многим

зрителям благодаря партиям в «Лебедином озере», «Ромео и Джульетте», «Жизель», «Козы Корпеш – Баян сулу».

Развивалась и великолепная техника танца с гармоничным сочетанием образа и внутреннего содержания, артистизмом, обаянием и искренностью. Среди прим балета в это же время на сцене блистали племянница Куляш Байсеитовой Раушан Байсеитова и Зарема Кастеева. Они танцевали во всех известных спектаклях театра - «Ромео и Джульетта», «Жизель», «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Пульчинелла», «Бахчисарайский фонтан».

В 1976 году один из талантливых балетмейстеров-новаторов театра Минтай Тлеубаев поставил на сцене ГАТОБ балет «Аксак кулан» Алмаса Серкебаева. Он стал событием в национальной хореографии. Балет, основанный на легенде о смерти сына Чингисхана Джучи и смелом акыне Кербуге, отличался яркой музыкой и танцами. Одну из главных партий - Кербуги - исполнил талантливый артист Эдуард Мальбеков, затем ставший постановщиком.

Новаторство принес в казахский балет спектакль «Фрески», поставленный в 1981 году на музыку композитора и дирижера Тимура Мынбаева. Он основывался на необычном материале - «Глиняной книге» Олжаса Сулейменова. Балет состоял из девяти условных частей-фресок. Зрелищный спектакль с элементами национального танца, помимо прочего, имел философское содержание. Другая постановка - первый в истории республики рок-балет «Брат мой, Маугли» по мотивам произведений Р. Киплинга. Экспериментальный спектакль полностью состоял из современной хореографии. Фонограмму для него записали певица Роза Рымбаева и группа «Арай».

К началу 90-х годов XX века казахский балет занял свои прочные позиции в иерархии советского балета. Ведущий музыкальный театр республики – Государственный академический театр оперы и балета им. Абая в Алматы имел в своем арсенале высококвалифицированную

балетную труппу. На его сцене были поставлены почти все спектакли классического наследия, образцы советской классики. Казахскими балетмейстерами не раз предпринимались попытки поставить балеты на разнообразном национальном материале («Козы-Корпеш – Баян сулу», «Дорогой дружбы», «Легенда о белой птице», «Аксак кулан», «Фрески», «Карагоз» и др.). Весьма плодотворны были и поиски казахских балетмейстеров в области интерпретации известных литературных сюжетов и синтеза различных видов искусства, что впоследствии привело к рождению на казахской балетной сцене совершенно нового, необычного жанра балета, как, например, рок-опера-балет «Брат мой, Маугли!», балетов «Дама с камелиями» и «Мадам Баттерфляй» [69].

Балет, в отличие от многих других видов искусства, свободен от социальных и политических предубеждений. Как и сто, и двести лет назад на его сцене органично наступившему времени танцуют принцы и принцессы, сильфиды и амурсы. Эта независимость от политики наряду с изысканно-утонченной метафоричностью выразительных средств позволяли балету сохранить к себе интерес публики даже в самые кризисные моменты истории. Причины востребованности и любви к этому виду музыкального театра кроются, прежде всего, в его «условной красоте», которая неразрывно связана с понятием идеализации. Этому способствует и образно-содержательная аура хореографического искусства, пронизанная ощущением Прекрасного и Возвышенного.

Первым балетом, поставленным на сцене театра оперы и балета г. Астаны, стал шедевр классического наследия, балет П. Чайковского «Лебединое озеро» в постановке З. Райбаева, которому ассистировали супруги Вячеслав и Наталья Гончаровы. Для выступления в премьерном спектакле были приглашены солисты Московского музыкального театра им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко Н. Чернобровкина и Забаурин. Во втором спектакле выступили приглашенные солисты ГАТОБа им. Абая опытный танцовщик Д. Сушков и молодая

перспективная танцовщица Г. Курмангожаева, которая впоследствии стала ведущей балериной нового театра.

Спектакль «Лебединое озеро» стал счастливой путевкой в мир прекрасного классического танца для молодой балетной труппы театра.

Постепенно в репертуаре появляются классические балеты: «Жизель» Адана, «Дон-Кихот» Л. Минкуса, «Кармен-сюита» Ж. Бизе-Р. Щедрина, «Вальпургиева ночь» Ш. Гуно, «Щелкунчик» П. Чайковского.

Началом поисков в области современной хореографии стала постановка французскими балетмейстерами Жаном Годэном и автором идеи и дирижером Фабиеном Теериксеном модерн-балета «Игорь, Глория, Ванесса...» на музыку композиторов И. Стравинского, К. Дебюсси и Л. Бернштейна, осуществленная при поддержке отдела культуры и сотрудничества посольства Франции в Казахстане и дирекции оперного театра.

В 2006 году постановки С. Вихаревым - одним из самых активных и известных реставраторов спектаклей классического наследия - «Шопенианы», «Карнавала» и «Половецких плясок» для молодой астанинской труппы ознаменовали собой не просто новые названия в репертуарной афише театра, а приобщение к лучшим этапным творениям великого М. Фокина.

Появившиеся антиквариаты в свое время вызвали массу споров в профессиональных кругах, так как чаще всего восстановленные балеты имеют очень отдаленное отношение к первоисточнику. Музыкальная партитура даже при разных оркестровках имеет прописанный нотный текст. В балете же все совершенно по-другому. Каждое классическое движение имеет множество нюансов и передать это с помощью даже самых лучших знаков невозможно. В балете поворот головы, взмах руки и даже скорость вращения и прыжков невозможно зафиксировать. За отсутствием информационных технологий передача из ног в ноги,

существовавшая долгое время, естественным образом меняла хореографический язык и стиль.

Вихареву удалось передать артистам балета особенности стиля и нюансы исполнения этого образца «романтической грезы». Была проделана кропотливая работа над каждой позой и каждым пальцем балерин. Несмотря на молодость и определенную неопытность, женский кордебалет балетной труппы освоил воздушную легкость и утонченную стилистику пластического рисунка балета. Они смогли передать аромат фокинской хореографии, что удастся не каждой балетной труппе. Не было разделения на танец и поддержки, ощущался неделимый общий ритм танца. Этим и отличается этот балет от блестящих классических балетов Петипа XIX века. Балет «Карнавал» на музыку Р. Шумана был реконструирован балетмейстером Ю. Вихаревым на основе постановки М. Фокина 1910 года. Пьеро, исполненный молодым танцовщиком Р. Сейтбековым смог проникнуться трагедией несчастного и мечтательного Пьеро, которого вечно гонят и над которым издеваются все, кому не лень. Его пластика изломана и отрывиста, все движения как бы раздроблены и исполняются без всякого легато, что должно говорить о его одиночестве, грусти и всеобщем непонимании.

«Половецкие пляски» А. Бородина из второго акта оперы «Князь Игорь» занимают значимое место в оперном театре и давно стали самостоятельной хореографической картиной, к которой не раз обращались балетмейстеры разных направлений. Массовый экстаз был поддержан и балетной труппой НТОБ им. К. Байсеитовой. Мужчины с наслаждением взмывали вверх, искусно освоив выразительный жест руки, будто раскручивающей аркан, характерную позу с остро подогнутой ногой под колено другой ноги и резкий изгиб спины назад. Три группы танцовщиков – половцы-лучники, девушки-половчанки и чаги-невольницы разыгрывали на сцене едва читаемый сюжет о пленении беззащитных девушек. В финале они сами оказывались в плену у своих пленниц. Ведь

ПЛЕНЕНИЕ КРАСОТОЙ – это излюбленный фокинский мотив, объединяющий многие его балеты, такие непохожие друг на друга. Безусловно, успеху постановки способствовала и близость темы казахским танцовщикам. Танец степных кочевников в их крови и физических ощущениях, ведь они с первого класса в хореографическом классе исполняют как казахские, так и другие танцы различных тюркских народов. Благодаря работе художника-постановщика В. Окунева на сцене царила восточная живописность, костюмы были выдержаны в красно-коричневых и золотых тонах. Лучники в ярко-красных одеяниях передавали дикий экстаз в декоративном восточном оформлении. В советское время «Половецкие пляски» в основном были известны в редакции К. Голейзовского, более приглаженной и стилизованной под общий восточный стиль. Эта постановка всегда пользовалась большим успехом у зрителей и любовью самих исполнителей как красочное зрелище, где можно было продемонстрировать высокие прыжки, разнообразную пластику и танцевальный темперамент. Знакомство же астанинской балетной труппы с настоящей восстановленной фокинской хореографией стало большей творческой удачей и экзаменом на профессиональную состоятельность.

Знаменательна и постановка талантливым балетмейстером С. Вихаревым балета «Жизель». Оставив в неприкосновенности сюжет и стилистику спектакля, постановщик сохранил жанр романтической новеллы. В балете сохранены хореографические композиции предшественников – Ж. Коралли, Ж. Перро и М. Петипа. Им пересмотрены лишь незначительные хореографические эпизоды Жизели и Альберта в первом акте, поставлены правильные ударения в танце Монны и Зюльмы во втором акте. Поставлены мизансцены для укрупнения партии Ганса, ставшего равноправным героем любовного треугольника.

Постановка «Жизели» помогла молодой труппе прикоснуться к одному из высоких образцов романтического балета, к истинному классическому наследию, по исполнению которого судят об уровне всей

балетной труппы. Строгий ансамбль женского кордебалета во втором акте и выразительная актерская игра в первом подтвердили четкое овладение стилем балета всеми исполнителями балетной труппы. Даже небольшие изменения общепринятых мизансцен этого балета, предпринятые в силу отсутствия на данной сцене многих технических приспособлений, не портили общей картины восприятия известного классического шедевра. В этом балете каждый состав исполнителей главных партий по-своему раскрывал историю о красоте и бессмертии прекрасного чувства любви, демонстрировал потенциал своей актерской выразительности.

Самый волшебный классический балет, содержательный и многослойный – «Щелкунчик» на музыку П. Чайковского, поставленный по либретто Петипа хореографом Е. Ивановой. В астанинском «Щелкунчике» сюжет балета остался прежним. Украсили балет танцы снежинок и розовый вальс. Классический танец в обрамлении четких линий и замысловатых узоров под аккомпанемент детского хора прозвучал пронзительно чисто. Дивертисмент характерных танцев представлялся как празднование первой маленькой победы Маши и Щелкунчика. Это были забавные и красивые, но все же неодушевленные куклы. Их танцы представляли собой классические танцы с элементами гротеска, слегка ироничные и смешные. Они как бы следуют за Машей и Щелкунчиком, помогая обрести им счастье и любовь в борьбе с темными силами. Таким образом, в спектакле проводится линия развивающегося драматургического действия, где соединяются все персонажи и элементы.

Машу танцевали две балерины: А. Кусаинова органично воплотила детскую наивность и непосредственность Маши-ребенка, М. Унербаева стала достойной невестой прекрасного принца. Их грамотное и выдержанное исполнение знаменитого па-де-де второго акта стало звонким аккордом представленного спектакля. Достаточно интересно были решены образы мышинной беготни и боя оловянных солдатиков.



В новом спектакле активно задействованы учащиеся балетной студии театра. Их первые шаги на большой сцене пока робки и нерешительны. Иногда это мешало серьезному восприятию спектакля, в нем так и не прозвучала тема взросления Маши, ее предчувствие первой любви. Сложный классический спектакль стал больше напоминать сюиту из отдельных детских концертных номеров.

Сценография балета принадлежит опытному художнику Э. Гейдебрехту, сумевшему создать на сцене волшебный мир сказки. Чудесные костюмы снежинок на фоне расписанного задника с мерцающими звездочками помогали осуществлению волшебства на сцене. Яркими и колоритными получились костюмы исполнителей национальных танцев. Сине-красные мундиры оловянных солдатиков уже в цветовом колорите выигрывали у войска Мышиного Короля, одетого в серые смешные костюмы [55, с 14].

В 2006 г. в канун Международного Дня театра астанинским зрителям балетная труппа представила не просто очередную премьеру нового спектакля, а первый национальный спектакль на своей сцене – балет «Элкисса». Кроме приглашенного художника-постановщика, авторами балета являются соотечественники: хореограф В. Гончаров, композитор Р. Салаватов, инструментальная обработка А. Мухитдинова. По словам композитора, музыка с самого начала писалась в тесном сотрудничестве с автором либретто, досконально обговаривались все выходы персонажей, очередность танцевальных сцен. В партитуре балета не только узнаваемые национальные мелодии, но и узбекские, татарские, азербайджанские и др. Жанр балета авторами определен как балет-сказка, поэтому сюжет балета весьма хореографичен и узнаваем, в нем читаются известные мотивы фольклорных и театральных произведений. И не случайно, т.к. для либретто балета, авторами которого являются Ш. Альжан и балетмейстер В. Гончаров, были взяты самые распространенные сказочные мотивы, которые есть у многих тюркских и славянских народов. Как во всех

сказочных сюжетах и балетах все начинается и заканчивается праздником-Тоем. Все эти признаки говорят о том, что балет «Элкисса» – яркий выраженный симбиоз сказочного архетипа, то есть игра с блуждающими сюжетами. По ходу действия в балете художественно воплощены наиболее известные национальные обряды и обычаи: бесікке салу, ат қою, бата беру. Сюжет напоминает казахскую сказку «Мунлык-Зарлык» и русскую сказку о царе Салтане, который также, как хан, из-за коварства и зависти родственников сначала теряет, а спустя годы вновь обретает сына-богатыря, да еще с прекрасной невестой, а также свою преданную жену.

Новый балет явился попыткой современного толкования общности вечных ценностей в хореографическом произведении. Сценография балета выполнена художником-постановщиком В. Окуневым, который уже давно стал настоящим другом астанинского театра. Но в первый раз ему пришлось работать с национальным материалом. Как настоящему профессионалу ему удалось свои художественные концепции воплотить в гармоничном синтезе с фольклорными мотивами балета. Основные декорации первых двух и последней картины представляют 3 ханских шатра, над которыми свисают национальные женские украшения, инкрустированные камнями. Цветовой колорит костюмов выдержан в бело-золотой гамме и лишь в драматических моментах он менялся на темные оттенки. Так, когда Карагоз перевоплощалась в Жалмауз кемпир, ее наряд мгновенно из яркого национального наряда превращается в темно-зеленый, напоминающий чешую змеи. Технический трюк с исчезновением бесика получился по-театральному эффектным и сюжетно оправданным. Подарок Кушанского хана, который воздушные мотыльки ткут прямо на глазах, оборачивается сказочным плащом. Немного странно выглядели костюмы шоктар-угольков, составляющих свиту Жалмауз-кемпир. Они не были ни страшными, ни загадочными. И больше походили на каких-то пушистых существ, украшенных разноцветными бубенчиками.

Костюмы ханов, Айши, Аже были выдержаны в реалистической форме, но ничем не нарушали общий художественный замысел спектакля.

Хореография балета построена на движениях классического танца. Вместе с тем, исходя из общей концепции спектакля, в пластической лексике встречается много элементов народного танца. Так, болгарский и кушанский танцы воспринимаются как удачная классическая стилизация некоторых народных элементов. Они несут определенный характер и национальный колорит. Непонятно стилизованными и оттого достаточно спорными выглядят танцы ханов. Хан Великой степи был вообще лишен какой-либо пластической характеристики. На этом фоне более разнопланово были представлены в танцах молодые влюбленные Арыстан – Айгерим и его мать Айша. Наиболее яркой и выразительной пластической характеристикой балетмейстер наделил Каракоз – Жалмаузкемпир. Построенный на полупальцах ее танец был богато декорирован разнообразными движениями рук и корпуса в сценах, где она напускала свое колдовство. Стремительные вращения, резкие батманы ног в разные стороны дополняли ее таинственный танец. Пятая картина свадьбы Арыстана и Айгерим решена в виде небольшого гранд па, как и подобает классическим балетам со сказочным сюжетом. Даже музыкальная тема этой сцены перекликается с некоторыми известными образцами классических балетов. И балетмейстер, поддерживая такую композиционную структуру, одаривает своих героев разнообразными вариациями, решенными в духе классических балетов. Есть па-де-де, отдельные вариации, массовые вариации и общая кода.

Неординарным событием жизни астанинского театра в 2007 году стала постановка балета «Баядерка». За постановку «Баядерки» смело взялись главный балетмейстер театра Т. Нуркалиев и педагог-репетитор Г. Бурибаева. Для своей постановки знаменитого балета балетмейстеры укрепили режиссуру спектакля, обогатив ее новыми сольными и массовыми танцами. Они отказались от некоторых пантомимных сцен,

разыграв их с помощью действенных танцев. При всей наивности сюжета центральной темой балета становится тема борьбы за внутреннюю свободу, борьба против насилия и несправедливости, которая была актуальной для литературы и искусства второй половины XIX века. Постановщики астанинской «Баядерки» в акте «Теней» сохранили дошедшую до наших дней красоту стиля хореографии Петипа. Если первые два акта пылают красным цветом – цветом страсти, пламени и преступления, то третий – это классический белотюниковый акт «теней», являющийся кульминацией в развитии классического танца, поэзией красоты.

Большая ансамблевая сцена начинается с кордебалетного шага, в кульминации – полет и в развязке – бег кордебалета. Выразительная художественная красота и балетмейстерское мастерство этой сцены состоит в том, что три разных темпа связаны между собой романтическим арабеском. Шаг, арабеск, пор де бра – из этих основных движений создаются волны и ритмы движущегося кордебалета теней, построенного как единая непрерывная кантилена. Вначале нарастание идет по линии зрительного впечатления. Двадцать четыре танцовщицы медленными арабесками заполняют пространство сцены. Затем нарастание идет повторением в унисон напряженно затаенных поз и долгих пауз. Здесь отсутствуют большие перекидные прыжки, нет движений на полу и каких-либо резких бросков. Женскому кордебалету астанинского театра не в полной мере удалось передать в прямых линиях танца зримую линию неотвратимой судьбы, линию рока, которая в спектакле скрыто ведет действие и сюжет. Выразительный коллективный арабеск, плавный полуоборот, медленное опускание на колено – движения в их исполнении должны восприниматься как магический ритуал.

Первая исполнительница партии Никии в астанинском театре – прима-балерина труппы Г. Курмангожаева – сделала уверенные шаги по освоению глубины этой партии. Сложные эмоциональные состояния

подвластны опытной балерине, с их помощью в сцене «теней» ей удалось держать в особом напряжении зрительный зал, медленно и величаво с длинной вуалью в руках она разворачивала свиток движений. Солор в исполнении премьеры труппы Ж. Аубакирова был, в первую очередь, настоящим кавалером, он с легкостью исполнял все технические трудности партии – прыжки, вращения, сложные высокие поддержки. Но душевные терзания Солора для него пока остались нераскрытыми

Сам постановщик балета Т. Нуркалиев исполнил партию Великого брамина. Брамин Нуркалиева остается мужчиной, сумевшим принять поражение в любви.

В данной казахстанской постановке особых слов заслуживают характерные танцы. Воинственный пляс охотников в исполнении мужского кордебалета исполнялся очень стремительно, в грозном порыве. Индусский танец с барабаном воспроизводил первобытную ритмичность. Построенный на беге, резких скачках, размашистых жестах, он стал как бы пластической зарисовкой душевного состояния дикого зверя. Особых слов заслуживает танец Золотого божка в исполнении молодого артиста Э. Сарсембаев [54].

Необычный жанр - опера-балет «Калкаман-Мамыр» на музыку композитора Б. Кыдырбек, либретто К. Кенжетаяевым по мотивам одноименной поэмы Шакарима Кудайбердиева. Действие происходит в XVIII веке, в один из сложных периодов в становлении Казахского ханства и самой нации. Для казахского народа Калкаман и Мамыр значат не меньше, чем Ромео и Джульетта для англичан. В основе – большая возвышенная любовь, которая сильнее всех преград и запретов, но их разлучают обычаи и традиции. Этот эпос является знаковым для казахского балета.

Выразительный образ героев Калкаман и Мамыр воплотили в премьерном спектакле Г. Курмангожаева и Ж. Аубакиров. Их балетный образ ни в кой мере не диссонировал с поющими влюбленными, напротив,

танцы влюбленных выражали мысли и чувства, которые невозможно было пропеть. Особенно гармонично было воспринято их адажио – объяснение в любви. Эпос получил театральное воплощение.

Место классического танца в театре оперы и балета достаточно велико и порой балет выходит на первое место по стратегическим планам театров и востребованности зрителя. В Казахстане наряду с театрами оперы и балета, работает и театр балета, Академия и училища хореографии, которые нацелены на выпуск высоко профессиональных артистов, продолжателей мировых школ и творящих в русле национальных традиций и современных инноваций. Поэтому балетное искусство в республике ценится высоко и является весомой частью деятельности профильных театров.

### 2.3. Театр «Астана Опера» как преемник и продолжатель хореографических традиций

Время перемен и движения к суверенитету наступило в Казахстане в начале 1990-х, когда доселе крупная страна Советский Союз раскололась на самостоятельные государства. Были приняты основополагающие документы. Декларация о государственном суверенитете Казахской Советской Социалистической Республики провозгласила суверенитет Казахской ССР и декларировала политико-правовые основы Казахстана как независимого государства [13]. В августе 1995 года – основной закон - Конституция Республики Казахстан [28].

В ряд одних из важных вошел Закон о культуре, принципом и задачами которого стала государственная поддержка культуры, сохранение и развитие культурного наследия народа Казахстана; принятие мер, направленных на возрождение, сохранение, развитие и распространение культуры народа Республики Казахстан [22].

Нурсултан Назарбаев в статье «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» призвал к реализации проекта «Современная казахстанская культура в глобальном мире, и уделил внимание не только ресурсным и внешнеполитическим вопросам, отличающим Казахстан от других стран, но и культурным достижениям [38]. Безусловно, все принятые документы послужили дальнейшему развитию культурных процессов в стране.

С 1997 года столица была перенесена в г. Астану, что сыграло роль в рождении новых хореографических коллективов. Так с целью развития новой столицы как научного и культурного центра страны, по инициативе Президента Республики Н.А. Назарбаева в январе 2000 года был создан театр оперы и балета «Ак-Орда». Уже летом того же года в целях увековечения памяти выдающейся казахской певицы, он был переименован в Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой.

Театр открылся оперой «Биржан и Сара», поистине давно зачисленной в золотой фонд национальной оперной классики. К постановке первой оперы приложили свое мастерство опытные мастера казахской сцены – режиссер А. Мамбетов, дирижер А. Мухитдинов и художник В. Семизоров. Основной костяк театра составили молодые выпускники Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, Казахской национальной Академии музыки, Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева и Евразийского национального университета им. Л. Гумилева.

В качестве исключения были приглашены несколько солистов ГАТОБа им. Абая, так как изначально было решено формировать свой собственный художественный костяк театра.

На первых порах без помощи алматинских коллег по цеху Астане обойтись было почти невозможно. Мало кто из ведущих специалистов данного профиля в тот момент был согласен все бросить и приехать в новую молодую столицу. Здания театра как такового на время подписания

решения не было. Правительством был предоставлен бывший Дворец железнодорожников, находящегося на окраине города. Его во время ремонта надо было обживать и превращать в настоящий театр. Смельчаков и оптимистов среди настоящих профессионалов и организаторов на тот момент было немного. Среди них нельзя не назвать такие имена, как Т. Альпиев, Т. Нуркалиев, Ж. Бактай, Б. Момбеков, Е. Даутов, А. Мухитдинов и еще много-много других. Имена этих людей сегодня вписаны не только в историю строительства новой столицы суверенного Казахстана, но и в историю развития всей национальной культуры. Как отмечал Президент нашей страны Нурсултан Назарбаев, идейный создатель Астаны, не каждому поколению выпадет счастье строить новую столицу.

Неоценимую поддержку в становлении и развитии нового театра сыграли опытные и известные мастера русской и зарубежной оперной и балетной сцены – Ю. Александров, С. Вихарев, Ю. Григорович. Министерство культуры РК приложило максимум усилий для привлечения в новый строящийся театр не просто профессионалов с большой буквы, а людей, по-настоящему заинтересованных в будущем культуры нашей страны. В дальнейшем практика приглашения известных деятелей России стала одной из основных в творческой линии театра. Так, режиссера Александрова с полным правом можно назвать астанинцем первого призыва. «Для меня Астана – это что-то большее, нежели для тех, кто сейчас в нее приезжает. Для меня – это процесс строительства чего-то нового. Того, что может взволновать, потрясти. Для меня Астана – это очень личное» - говорил мастер.

Вся мировая оперная классика на сцене астанинского театра родилась благодаря Александрову. Под его чутким руководством были поставлены оперы «Травиата» и «Риголетто», «Аида» и «Чио-Чиосан», «Тоска» и «Евгений Онегин», «Богема» и «Отелло». Его вклад в развитие казахской культуры по заслугам был оценен и Правительством



республики. Он является кавалером ордена «Достык» и лауреатом Государственной премии Казахстана за постановку оперы Е. Рахмадиева «Абылай хан».

Основным кредо театра стало освоение традиций казахской и мировой музыкальной культуры, осмысление классического наследия и реализация духовных запросов обновляющегося казахстанского общества.

Обратимся к некоторым спектаклям, отражающим лицо театра и его концепцию. Первым показательным примером в области инноваций стала экспериментальная постановка по поэме Магжана Жумабаева «Сказание о батыре Баяне». Своеобразное сочетание европейской и казахской музыкальной традиции в синтетическом представлении композиторов Франсуа Жанно и Бекболата Тлеухана стало первым шагом в развитии новых форм и жанров в искусстве XXI века.

Каждый год театр пополнялся новыми выпускниками Алматинского хореографического училища, перешли работать в молодой театр несколько начинающих солистов ГАТОБа им. Абая, вернулись на родину временно уехавшие работать в российские труппы, талантливые солисты Г. Усина, С. Кауков. Среди артистов театра были выпускники и других хореографических училищ [45].

Техногенный, ускоренный век придал стремительность развития и всегда таким размеренным, классическим видам искусства. В репертуаре, кроме признанных образцов классического наследия, балетов «Лебединое озеро», «Дон-Кихот», «Жизель», «Бахчисарайский фонтан», «Щелкунчик», «Коппелия», «Баядерка», «Тщетная предосторожность», «Корсар», «Шопениана», «Карнавал», были поставлены национальные балеты «Элқисса», «Қыс қиялы», «Вечный огонь».

В XXI веке, на астанинской сцене предпринята попытка воплотить на сцен сюжет необычного жанра «опера-балет» «Калкаман-Мамыр» на музыку композитора Б. Кыдырбек, либретто К. Кенжетаевым по мотивам одноименной поэмы Шакарима Кудайбердиева. Либретто напоминает

сюжет Ромео и Джульетты. В XXI веке он поставлен в виде синтетического действия. И оно вполне обоснованно – в сюжете встречаются моменты, которые трудно было бы передать только средствами танцевальной пластики. И в то же время чувства влюбленных, их душевное состояние стали более понятными и выразительными посредством хореографического искусства. Балетная часть гармонично вписалась в сюжетную канву спектакля, помогая зрителю глубже понять трагедию влюбленных. В контексте спектакля два исполнителя одной роли, один из которых выражает внутренний мир, другой – реальный мир, зримо дополняют друг друга.

Танцевальные партии Калкаман и Мамыр построены балетмейстером Т. Нуркалиевым на основе классического танца с сочетанием элементов казахской пластики. Внутренние монологи героев, проявление их чувств друг к другу построены на связующих партерных движениях, часто переходящих в высокие поддержки, что, по замыслу балетмейстера, должно символизировать высокие чувства влюбленных, возвышение их любви над житейской суетой.

Хоровые сцены, их режиссерское построение перекликаются со структурой античной трагедии, где хор всегда, кроме чисто вокальной функции, играет определенную роль, чаще всего выражая внутренний голос главных героев, или же как одна из сторон в театральном конфликте. Таким образом, сделана попытка продемонстрировать современному зрителю близость казахского эпического сказания античной трагедии.

Постановка такого плана стала первой в репертуаре астанинского театра. Кроме общей слаженной работы оперного и балетного состава, театр получил еще один спектакль на материале казахского эпического сказания.

За десять лет театр достиг значительных результатов: освоен большой классический репертуар, началась работа по освоению национальной программы, сформировалась своя исполнительская школа.

Основным кредо театра стало освоение традиций казахской и мировой музыкальной культуры, осмысление классического наследия и реализация духовных запросов обновляющегося казахстанского общества, социокультурной среды в целом. Первым показательным примером в этой области стала экспериментальная постановка по поэме Магжана Жумабаева «Сказание о батыре Баяне». Своеобразное сочетание европейской и казахской музыкальной традиции в синтетическом представлении композиторов Франсуа Жан-но и Бекболата Тлеухана стало первым шагом в развитии новых форм и жанров в искусстве XXI века.

В 2013 году по инициативе Президента Республики Казахстан Нурсултана Назарбаева был открыт Государственный театр оперы и балета «Астана Опера». Здание театра одинаково поражает грандиозностью и архитектурным изяществом. С фасада оно кажется возрожденным Парфеноном: двускатный фронтон, увенчанный квадригой с сакской царицей Томирис, поддерживается внешним нефом стройных колонн. В архитектуре театра подчеркнут и казахский национальный колорит. Интерьеры завораживают красотой, залы восхищают акустикой. Над внешним обликом и интерьерами театра трудилась большая интернациональная команда архитекторов, строителей и специалистов из 33 стран.

Театр возник не на пустом месте, он – прекрасное завершение логической цепочки исторических событий. О том, как и почему появилась идея строительства нового музыкального театра, рассказывает в интервью его директор композитор Толеген Мухамеджанов. «В первую очередь из-за весьма динамичного развития столицы: стало ясно, что Театр оперы и балета им. К. Байсеитовой, сыграв важную роль в становлении музыкальной жизни Астаны, уже не мог соответствовать запросам времени. Когда я только приехал сюда, население города составляло 217 тысяч, сейчас оно уже превосходит 900 тысяч, то есть выросло более чем в четыре раза. Так что идея превращения Астаны в новый культурный центр,

отвечающий интересам своих жителей, была продиктована самим ходом истории. Наш президент вынашивал ее на протяжении многих лет. Приезжая в ту или иную страну, он обязательно посещал оперный театр, и в результате эскиз здания нового театра он набросал собственной рукой. Бюджет Паколли, основатель и владелец швейцарской компании «Мабетекс», выигравшей тендер на строительство театра «Астана Опера», так и говорит: «Официально я являюсь автором этого проекта, но первый его создатель – президент Республики Казахстан» [45].

На первых порах была разработана и утверждена концепция нового театра. Он находится в статусе не государственной структуры, а как акционерное общество, что позволяет наиболее оптимально формировать составы творческих коллективов, решать вопросы социальной политики, достойной оплаты труда своих артистов, а также приглашать мастеров музыкального театра со всего мира.

Кастинг всех категорий артистов проводился на основе конкурса, через который успешно прошли и многие артисты прежнего музыкального театра. Вердикт выносился независимым компетентным жюри, в которое входили представители многих театров мира: московского Большого, Мариинского, «Ла Скала», других итальянских, а также французских и немецких театров. Единственный критерий, по которому мы принимаем артистов в театр, это талант. Достойная зарплата – основа основ формирования труппы, что позволяет артистам не искать другие формы заработка, делая свою творческую отдачу по отношению к театру максимально качественной. Поэтому певцы-солисты и оркестровые музыканты, хореографы, выступавшие solo и в ансамблях, спектаклях действительно показывают себя с самой лучшей профессиональной стороны.

21 июня 2013 года театр открыл первый сезон оперой классика казахской музыки М.Тулебаева «Биржан – Сара». Осенью того же года

состоялась мировая премьера театра, который был представлен международному сообществу оперой Дж. Верди «Атила».

Сегодня в репертуаре «Астана Опера» наряду с произведениями выдающихся национальных композиторов – оперой А.Жубанова и Л.Хамиди «Абай», «Кыз Жибек» Е.Брусилковского, балетом «Карагоз» на музыку Г.Жубановой и мировая оперная и балетная классика: «Аида», «Травиата» Дж.Верди, «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй» Дж.Пуччини, «Кармен» Ж.Бизе, «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Щелкунчик» П.Чайковского, «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева, «Спартак» А.Хачатуряна, «Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьева, «Баядерка» и «Дон Кихот» Л.Минкуса, балет Б.Эйфмана «Роден», балет Р.Пети «Собор Парижской Богоматери», К.Макмиллана «Манон» и другие. Спектакли идут в постановке таких знаменитостей, как Франко Дзеффирелли, Юрий Григорович, Борис Эйфман, Алтынай Асылмуратова, Михаил Панджавидзе; с участием выдающегося сценографа Эцио Фриджеро и художника по костюмам – обладателя премии «Оскар» Франки Скуарчапино, Софьи Тасмагамбетовой и Павла Драгунова.

На сцене «Астана Опера» вместе со знаменитыми казахстанскими артистами – Бибигуль Тулегеновой, Айман Мусахаджаевой, Жанией Аубакировой, Нуржамал Усенбаевой, Аланом Бурибаевым, Майрой Мухамедкызы и другими выступали звезды мирового музыкального искусства: Пласидо Доминго, Зубин Мета, Елена Образцова, Валерий Гергиев, Хосе Каррерас, Анна Нетребко, Марсело Альварес, Светлана Захарова, Вадим Репин, Денис Мацуев, Владимир Спиваков, Ильдар Абдразаков.

В Астана Опера гастролеровали известные казахстанские коллективы, и зарубежные: неаполитанский «Сан-Карло», генуэзский «Карло Феличе», Мариинский театр Санкт-Петербурга, Новосибирский театр оперы и балета, Тбилисский государственный театр оперы и балета им. З.Палиашвили и другие. В рамках ЭКСПО-2017 прошло множество

знаковых мероприятий, в числе которых XXV Международный конкурс вокалистов «Опералия» Пласидо Доминго, два спектакля «Травиата» с П. Доминго в партии Жермона, гастроль миланского театра Ла Скала с оперой Дж. Верди «Фальстаф» и симфонией №9 Л. Бетховена, а также исполнение симфонии №8 Г. Малера с участием 1200 артистов хора и оркестра из Казахстана и Италии, которые имели огромный успех.

Репертуар театра пополняется новыми оригинальными постановками, в ряду которых - Одноактный балет на музыку Ф. Шопена «Шопениана» (хореография Михаила Фокина, возобновление Агриппины Вагановой (1931), оперы Джоаккино Россини «Севильский цирюльник», Джакомо Пуччини «Турандот», Адольфа Адана «Корсар», Дж. Верди «Аттила».

Стоит отдельного внимания современный балет «Алем». Он создан на основе одноименного тюркского эпоса и повествует о рождении души, ее пути с небес к земной жизни сквозь тьму и испытания. Музыкальное сопровождение произведения уникально и самобытно. Сценическое решение воплощено с помощью свето-видеоинсталляций и 3D-эффектов без громоздких статичных декораций. Артисты взаимодействуют с видео и голограммами, световыми и дымовыми инсталляциями [62]. Принципиально осознанным шагом стало то, что театр, едва родившись, сразу же вступил в ассоциацию «Опера Европа». И сегодня мы всячески стремимся к тому, чтобы бренд «Астана Опера» стал известным во всем мире.

Хореография как вид искусства в Казахстане имеет все условия для развития как самостоятельное явление казахского искусства, владеющее самыми разнообразными стилистическими приемами – от национальной пластики, классического танца и до различных техник современной хореографии. В ней соединились синтез профессиональной школы и традиционного танца, сформировавшиеся в XX веке под воздействием русского балетной школы, а затем и всей мировой балетной практики.

Театр «Астана Опера» является своеобразным концентратом оперного и балетного искусства, талантливых актеров, где формируются и развиваются лучшие представители классической хореографии Казахстана, демонстрируются шедевры мировой классики, новаторского творчества и национальной школы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

После определения Казахстана как суверенного государства обозначились и его дальнейшее развитие в сторону формирования не только экономического, политического, но и культурного статуса в союзе европейских стран. При этом роль искусства, в частности балетному отводилась достаточно серьезная. Свидетельством тому служит создание театра «Астана Опера» в новой столице – г. Астане в 2013 году, демонстрирующего постановки из репертуара классических опер и балета и основанных на казахских традициях.

В настоящей магистерской работе рассмотрены вопросы развития профессионального искусства танца с использованием историко-культурного опыта Республики Казахстан, благодаря которому формировалась социокультурная среда.

Рассмотрены основные понятия, их сущность, история возникновения (социокультурная среда, искусство, балет, классический танец, опера и др.), процесс формирования оперного и балетного искусства в республике. Определены также место и роль хореографического искусства в социокультурной среде Казахстана и классического балета в структуре оперного театра. Изучены деятельности театра «Астана Опера» как преемника и продолжателя хореографических традиций.

Исследование было направлено на выявление и обоснование потенциала оперного и балетного искусства относительно развития профессиональной хореографии в социокультурной среде на примере ГТОиБ «Астана Опера». Классификация среды как пространства и окружения нами переосмыслена в отношении театра оперы и балета «Астана Опера». Если любительский коллектив представляет микросреду, то профессиональный театр государственного статуса может быть как микросредой единомышленников и людей, занятых одним делом, так и макросреду с выходом в более широкое пространство, что подразумевается



в случае внутренних и внешних (зарубежных) гастролей с целью популяризации национального искусства и повышения имиджа страны.

Совокупность универсально-художественных и уникальных специфических характеристик балета, обеспечивают ему статус полифункционального социокультурного феномена. Потенциал балета как социокультурного феномена достаточно обширен. Рассматривается он как институт художественной жизни общества, сложноорганизованной структуры взаимодействия создателей, распространителей и потребителей искусства.

В процессе нашей деятельности ставились и решались теоретические и практические задачи по штудированию специальной научной литературы, интернет источников; выявлению и применению методов исследования, обработке материалов; проведению экспертного анализа просмотра концертных программ, сценических выступлений исполнителей оперных и балетных постановок. А также концепций музыкальных театров Казахстана и театра «Астана Опера».

Была предложена следующая гипотеза: развитие профессионального хореографического искусства в социокультурной среде на материале театра «Астана опера» может осуществляться в результате целенаправленной и спланированной работы по популяризации и пропаганде классических форм оперного и балетного искусства, проведению учебной деятельности по подготовке профессиональных артистических кадров, а также поиск инновационных и воплощение творческих форм и сюжетов, близких национальному духу и отражающих самобытность казахского народа. Исходя из опорных государственных документов – Декларации о государственном суверенитете Казахской Республики, Конституции Казахстана как самостоятельного государства, Закона о культуре и вместе с тем опираясь на исторические и культурологические материалы о становлении и развитии хореографического искусства в стране, наше гипотеза и положения,

выносимые на защиту, содержащие различные пути развития классического танца в условиях социокультурной среды нашло подтверждение.

Пройдя почти вековой путь формирования в республике хореографическое искусство приобрело не только выдающихся мастеров и исполнителей, но и определило место и роль национальных традиций и культуры казахского народа в мировом классическом балете.

Театр «Астана Опера» является своеобразным концентратом оперного и балетного искусства, талантливых актеров, где формируются и развиваются лучшие представители классической хореографии Казахстана, демонстрируются шедевры мировой классики, новаторского творчества и национальной школы.

Движение к повышению общей культуры казахского населения, приобщение его к мировым образцам искусства, а также создание национально-ориентированного фонда произведений – эти задачи стоят перед руководством страны и планомерно, формируя современное социокультурное пространство.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абиров, Д.Т. Становление и развитие казахского танца на профессиональной сцене: Дис.канд.искусств. - М., 1979.- 171 с. .
2. Акселеу, С. Журнал «Мәдени мұра», № 5, 2008.
3. Атитанова, Н.В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Саранск, 2000. – С. 10.
4. Ауезбекова, Г. «Өрге жүзген өнерпаздар». Газета «Астана хабары», №192-194 29 ноября 2007 года.
5. Аюханов, Б. Мой балет. – Алма-Ата, Онер, 1988
6. Бабков, В.Г. Национальное сознание и национальная культура [Текст] / В.Г. Бабков В.М. Семенова. - М., 1996. – 87 с.
7. Бакач, Н.Б. Культурная парадигма как объект социально-философского анализа: дисс. ... канд. филос. наук. – Волгоград, 1998.
8. Бакланова, Н.К. Психологические основы профессионального мастерства. [Текст] Н.К. Бакланова - М., 1991.
9. Балтабаев, М.Х. Концептуальная модель государственного регулирования социального развития культуры в Казахстане [Текст] / М.Х. Балтабаев, М.С. Арзумбетова.- Алматы, 2006. - 32 с
10. Бердешева, Н. Наз халыққа берген сертінен шықты. Газета «Айқын», №184 (1121) 1 октября 2008 года.
11. Государственная программа «Культурное наследие» Казахстана: этапы ее реализации и значение - Астана, 2006. [Электронный ресурс] URL: <https://ehistory.kz/ru/contents/view/1568> (дата обращения 12.07.2018)
12. Джанибеков, У. Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте [Текст]: дис. ...канд. ист. наук / У. Джанибеков.- Новосибирск, 2011. - 210 с.

13. Декларация о государственном суверенитете Казахской ССР [Электронный ресурс]. URL: [ru.wikipedia.org](http://ru.wikipedia.org).
14. Диярова, К. Легенда по имени Шара. – Алматы: Санат, 1996 - с.16
15. Есказиева, А. Танцевальное наследие и проблемы хореографического искусства в образовании. Астана. 2012. – 214 с.
16. Жан Жорж Новерр. Письма о танце [Текст] / Новерр Ж.Ж. – пер. с фр. под ред. А.А. Гвоздева. – 2-е изд., испр. – М.: Планета музыки, 2007. – 384 с.
17. Жиенкулова, Ш. Би орнектери (на каз.яз.) [Текст] / Ш. Жиенкулова. - Алматы, 2010. - 314 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 14.10.2018)
18. Жиенкулова, Ш. Тайна танца [Текст] / Ш. Жиенкулова.- Алматы: Онер, 1980.- 280 с.
19. Жолтаева, А.А. Традиционный казахский танец в системе этнохудожественного образования [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / А.А. Жолтаева. - М., 2012.- 167 с.
20. Жукенова, С.Б. Проблемы совершенствования подготовки руководителей самодеятельных хореографических коллективов в Казахстане. Тезисы докл.на межвуз.науч.конф. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 07.11.2018)
21. Жукенова, С.Б. Социально-педагогические факторы развития самодеятельного хореографического искусства в Казахстане [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / С.Б. Жукенова. - М., 1991.- 195 с.
22. Закон Республики Казахстан от 15 декабря 2006 года № 207-III «О культуре» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 16.11.2015 г.) [Электронный ресурс] URL: <http://www.zakon.kz/145909-zakon-respubliki-kazakhstan-ot-15.html> (дата обращения 12.07.2018)
23. Изим, Т. «Өркені өскен би өнері». - Астана: Фолиант, 2009.- 136 с.

24. Изим, Т. Время и танцевальное искусство. - Алматы: Полиграфия сервис и К, 2008. - 190 с.
25. Казыханова, Б. Эстетическая культура казахского народа. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 07.11.2017)
26. Касаткина А.А. Динамика социокультурной среды как фактор формирования личности // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2011. № 4. - С. 130-132.
27. Кишкашбаев Т.А. История хореографии Казахстана [Текст]: учебник / Т. А. Кишкашбаев, А.Б. Шанкибаева, Л.А. Мамбетова, Г.Т. Жумасеитова, Ф.Б. Мусина. - Алматы: Изд-во «Маркет», 2005. - 271 с.
28. Конституция Республики Казахстан (принята на республиканском референдуме 30 августа 1995 года) (с изменениями и дополнениями по состоянию на 10.03.2017 г.) [Электронный ресурс] URL: [http://online.zakon.kz/Document/?doc\\_id=1005029; articlekz.com>article/11161](http://online.zakon.kz/Document/?doc_id=1005029; articlekz.com>article/11161) (дата обращения 12.07.2018)
29. Кузнецова, Т.М. Индивидуальный стиль деятельности педагога-хореографа и его формирование: автореф. дис. ...канд. пед. наук / Т.М. Кузнецова. [Электронный ресурс]. URL: <http://any-book.ru/book/show/id/33259> (дата обращения 07.06.2018)
30. Кулимбаева, Б. «Тұйғындар – мастера «изящной пластики», Газета «Неделя в Астане», 26 апреля 2008 .
31. Кульбекова, А.К. Танец неповторимый и уникальный /Республиканский общественно-политический журнал «Мысль» № 1, - 2005.
32. Кульбекова, А.К. Теоретико-методологические аспекты проблемы профессионального мастерства // Материалы респ. научно-практ. конференции «Культура и искусство: трибуна молодых». – Уральск: ЗКГУ, 2005.

33. Кульбекова, А.К. Формирование исполнительских навыков у студентов-хореографов в вузах культуры и искусств Казахстана // Вестник МГУКИ. - 2007. - №3 (19). – С. 178-182.
34. Кундакбаев, Б.К. Основные этапы развития казахского театра: Автореф. дис. ...д-ра. искусств. - Ташкент, 1996.- С. 101.
35. Лозовая, С.В. Роль социально-культурной среды хореографического коллектива в художественно-творческом развитии личности // Вопросы науки и образования. Иваново: Из-во ООО «Олимп» 2017. № 9 (10) - С. 75-78. [Электронный ресурс]: URL: <http://electronicjournal.ru/index.php>- (дата обращения 12.07.2018)
36. Пешкова, В.П. Педагогические ресурсы. Педагогические ресурсы социально-культурной среды образовательного учреждения Источник — Вестник СЗО РАО, № 1 (13) (май 2013) - С. 36-39.
37. Ромм, В.В. Некоторые аспекты философия танца. // Образование в культуре и культура образования: Материалы Всероссийской конференции: в 2.ч. – Новосибирск: НИИ Философии образования, 2002, Т. V; Ч. II. – С. 140-149.
38. Рухани жаңғыру. Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания. Статья Президента РК от 12.04.2017 [Электронный ресурс] URL: <https://informburo.kz/stati/statuya-prezidenta-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya> (дата обращения 28.08.2018)
39. Сапарова, Ю.А. Становление и развитие художественной самодеятельности в Казахстане: дис. ...канд. пед. наук / Ю.А. Сапарова. [Электронный ресурс] URL: <http://www.dslib.net/kult-prosvet/stanovlenie-i-razvitie-hudozhestvennoj-samodejatelnosti> (дата обращения 23.07.2018).
40. Сарынова, Л.П. Балетное искусство Казахстана [Текст] / Л.П. Сарынова. - Алма-Ата: Наука, 1976. - 176 с.
41. Современная казахстанская культура в глобальном мире. [Электронный ресурс] URL: <https://www.inform.kz/ru/proekt-sovremennaya>

kazahstanskaya-kul-tura-v-global-nom-mire-obsudili-v-astane\_a3033858 (дата обращения 08.09.2018)

42. Современный словарь по педагогике [Текст] / Сост. Е. С. Рапацевич. Мн.: Современное слово, 2001. - 927 с.

43. Сохранение и возрождение фольклорных традиций [Текст]: сборник / Сост. Бинин.- АлмаАта.-М., 2011. - 256 с.

44. Сычев Ю.В. Микросреда и личность. Философские и социологические аспекты. М. : Мысль, 1974. С. 13.

45. Театр оперы и балета «Астана Опера» [Электронный ресурс]. URL: [astanaopera.kz/astana-opera-teatr-na-veka/](http://astanaopera.kz/astana-opera-teatr-na-veka/)

46. Терентьева, Н.А. Классический балет: роль и функции в художественной культуре современности канд. дисс. канд. культурологии. Автореф. дис. канд. культурологии / Т.Н. Терентьева [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/klassicheskiy-balet-rol-i-funksii-v-hudozhestvennoy-kulture-sovremennosti#ixzz5fPTC8JIIs> (дата обращения 05.06.2018)

47. Токтабаева, Ш.Ж. Серебряный путь казахских мастеров. Монография. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – С. 68

48. Уральская, В.И. Выразительные средства современного хореографического искусства [Текст] / В.И. Уральская // сб. Вопросы воспитания балетмейстера в театральном ВУЗе. - М.: ГИТИС, 1980, с.31 ст.

49. Федянина, Л. Классика казахстанского балета [Текст] / Л. Федянина. - Алматы: Фонд Сорос Казахстан, 2002. - 224 с.

50. Философский энциклопедический словарь [Текст] / Ред.-сост. Е. Ф. Губский и др. М.: ИНФРА. М., 1997. С. 13, 435.

51. Фокин М. Против течения [Текст] / М. Фокин. – М.: Искусство, 1981. – 497 с.

52. Формирование национального балета в Казахстане [Электронный ресурс] URL: <http://allrefs.net/c2/2sig/> (дата обращения 05.08.2018)

53. Шанкибаева, А.Б. К вопросу изучения и сохранения казахской хореографии на современном этапе [Текст]: сборник статей международной научно-практической конференции «Астана как центр международных коммуникаций и международного сотрудничества в области хореографического искусства» / Шанкибаева А.Б. – Астана: КазНАХ, 2018. – 322 с.

54. Шанкибаева, А. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств [Текст]: автореф. дис...канд. искусствоведения / А. Шанкибаева. - Алматы, 2006. - 24 с.

55. Эльяш, Н. Казахский балет. Из стенограммы выступления во Всероссийском театральном обществе 23 декабря 1958 г. – Архив ГАТОБ им. Абая

56. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. URL: <http://www.onlinedics.ru/slovar/bes/i/1-igra.html> (дата обращения 10.09.2018)

57. Проект программа «Рухани жангыру [Электронный ресурс]. URL: Современная казахстанская культура...ru.kyzylorda-news.kz>Новости>...-kultura-v-globalnom... (дата обращения 10.08.2018)

58. Социально-культурная среда, её сущность и содержание [Электронный ресурс]. URL: [tvorchlitsey.ru/nmd/seminary-etc...2014-02-18.html](http://tvorchlitsey.ru/nmd/seminary-etc...2014-02-18.html) (дата обращения 11.09.2018)

59. Социально-культурная среда - Социально-культурная... [Электронный ресурс]. URL: [studbooks.net/625804...sotsialno\\_kulturnaya\\_sreda](http://studbooks.net/625804...sotsialno_kulturnaya_sreda) (дата обращения 11.09.2018)

60. Культурная среда [Электронный ресурс]. URL: [izvestia.vspu.ac.ru/...izvestia...культурная\\_среда.pdf](http://izvestia.vspu.ac.ru/...izvestia...культурная_среда.pdf) (дата обращения 11.07.2018)

61. Бальжинимаева, Е. П. «Социокультурная среда как фактор стабильности российского общества» Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки Социология 2016 №6, С. 21



[Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnaya-sreda-kak-faktor-stabilnosti-rossiyskogo-obschestva> (дата обращения 07.09.2018)

62. Astana Ballet | «Астана Балет» [Электронный ресурс]. URL: [astanaballet.com](http://astanaballet.com) (дата обращения 04.10.2018)

63. Краткая история балета [Электронный ресурс]. URL: [30556663155.mirtesen.ru/Блог/43292916871](http://30556663155.mirtesen.ru/Блог/43292916871) (дата обращения 11.10.2018)

64. Направления в живописи - Обзор различных течений... [Электронный ресурс]. URL: [annaorion.com.ua/npravleniya-v-hivopisi/](http://annaorion.com.ua/npravleniya-v-hivopisi/) (дата обращения 09.10.2018)

65. Социокультурная среда: особенности, составляющие... [Электронный ресурс]. URL: [fb.ru/article...sotsiokulturnaya-sreda-osobennosti...](https://fb.ru/article...sotsiokulturnaya-sreda-osobennosti...) (дата обращения 04.09.2018)

66. Отличие профессионального танцора от любителя [Электронный ресурс]. URL: [us-ds.ru/articles/chem-otlichaetsya...ot-lyubitelya/](http://us-ds.ru/articles/chem-otlichaetsya...ot-lyubitelya/) (дата обращения 09.10.2018)

67. Опера - это... [Электронный ресурс]. URL: [dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/32319](http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/32319) (дата обращения 04.08.2018)

68. Опера в СССР | [Электронный ресурс]. URL: [Classic-music.ru/classic-music.ru/opera\\_history\\_ussr.html](http://Classic-music.ru/classic-music.ru/opera_history_ussr.html) (дата обращения 11.10.2018)  
Национальный театр оперы и балета им. Куляш Байсеитовой... [Электронный ресурс]. URL: [astana.nrt.su/info/theatre/theatre\\_287.html](http://astana.nrt.su/info/theatre/theatre_287.html)