



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

ОСОБЕННОСТИ СТИЛИЗАЦИИ КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

Выпускная квалификационная работа
по направлению 51.03.02 Народная художественная культура
Направленность программы бакалавриата
«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Проверка на объем заимствований:
62,33 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
« 30 » 12 2017 г.
зав. кафедрой хореографии
А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил (а):
Студент (ка) группы ЗФ-407-115-3-1Кст
Баймбетова Данель Арманкызы

Научный руководитель:
к.п.н., доцент
Л.А. Клыкова Клыкова Л.А.

Челябинск
2017

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СТИЛИЗАЦИИ.....	7
1.1. Понятия «стиль» и «стилизация» в искусстве.....	7
1.2. Стилизация народного танца.....	12
1.3. Особенности стилизации костюма для народного сценического танца.....	17
1.4. Особенности стилизации казахской народной музыки.....	23
ГЛАВА 2. СТИЛИЗАЦИЯ КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА СРЕДСТВАМИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА.....	32
2.1. Стилизация казахского танца в классическом балете.....	32
2.2. Стилизация казахского танца средствами современной хореографии в творчестве Г. Адамовой и сестер Габбасовых.....	43
2.3. Неоказахская хореография Анвары Садыковой.....	48
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	54
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	58
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	63

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. На сегодняшний день стилизация стала настолько популярной, что ни один конкурс хореографических коллективов не обходится без номинации «Стилизация народного танца».

Стилизация – это обогащение народного танца новыми средствами и формами хореографической выразительности. О значении стилизации народного танца говорил Ж.-Ж. Новерр в XVIII веке. Балетмейстер гениально предвидел дальнейшее формирование сценического танца за счет обогащения его другими элементами. Более того, он выдвигал принцип переосмысления хореографии в качестве средства, способного внести «свежую струю в застывшее каноническое искусство».

Несмотря на повсеместное увлечение подрастающего поколения современными танцами, народный танец был и остается в Казахстане одним из основных направлений. «Танец – это яркое, красочное творение народа, являющееся эмоциональным художественным отображением его многовековой многообразной жизни», – говорил И. Моисеев.

Одной из наиболее значимых форм сохранения и передачи накопленного опыта от одного поколения к другому, является способность народного танца к рождению и развитию новых сценических форм. «Традиционные танцы разных народностей – хлеб насущный хореографических исканий», – утверждал один из ведущих хореографов XX века М. Бежар. Доказательство актуальности его мнения можно встретить в работах многих современных балетмейстеров разных стран и разных направлений – от классического балета до уличной хореографии. Отбирая из неисчерпаемого источника, каким является народное танцевальное творчество, характерные выразительные движения, балетмейстеры их по-новому пластически осмысливают, обобщают, придают им необходимую многозначность и широту выражения. В данном случае мы говорим об использовании такого приема как «стилизация».

Источником стилизации может быть стиль и манера отдельного автора или исполнителя, творческого направления или школы, арсенал характерных форм исторического стиля, народной культуры. Существуют стиль Мариуса Петипа, Михаила Фокина, Леонида Якобсона, Юрия Григоровича, Бориса Эйфмана и т.д.

То же самое мы можем сказать и о казахской хореографии. Свой индивидуальный почерк есть у Булата Аюханова, Минтая Тлеубаева, Заурбека Райбаева. Современную казахскую хореографию XXI века обогатили сестры Габбасовы, Гульнара Адамова. В апреле 2015 года учащиеся Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева презентовали новое направление «неоказахская хореография» молодого педагога и балетмейстера Анвары Садыковой. Это говорит о том, что современный казахский танец - явление не застывшее в своем развитии, а постоянно обновляющееся, живое искусство.

Стилизация отражает, прежде всего, динамику изменения хореографического языка. Процесс пополнения хореографической лексики происходит за счет обогащения народного танца пластическими мотивами классического танца, рационального использования пантомимических выразительных средств, элементов спорта, художественной гимнастики, акробатики, творческого использования обширного арсенала современных направлений хореографии.

В основе любого стилизованного номера лежит фольклорно-этнографический материал. Стилизация дает возможность воссоздать и передать атмосферу исторической и национальной среды, добиться многоплановости и выразительности художественного образа. Можно сказать, что стилизация – это своеобразный мостик между прошлым и настоящим. Благодаря стилизации проще донести до исполнителей и зрителей фольклорный материал. Особенно это важно в работе с детьми и подростками. И здесь перед хореографами встает сложная задача – как, обрабатывая фольклорный материал, создать новые произведения,

созвучные нашему времени. Каждый хореограф, если он хочет быть современным не только в смысле прочтения на сцене современной тематики, но и использования всех возможностей современного хореографического мышления, должен разбираться в лексическом материале, в рисунках танца, а также, в конкретных особенностях развития техники хореографической стилизации.

Таким образом, необходимость современной творческой интерпретации фольклорного материала, а не только изучение и сохранение традиций, поиск новых форм соединения народного и современного искусства, внедрение инновационных методов в преподавание – делает проблему актуальной и намечает перспективы дальнейшей работы в данном направлении.

Актуальность проблемы определила и актуальность исследования на тему «Особенности стилизации казахского народного танца».

Объект исследования: казахский народный танец

Предмет исследования: приемы стилизации казахского народного танца.

Цель исследования: определить особенности стилизации казахского народного танца

Исходя из цели, были поставлены следующие задачи:

- дать определение понятию «стилизация»;
- выявить особенности стилизации в хореографическом искусстве;
- показать этапы работы над стилизацией народного танца и раскрыть основные требования к постановке стилизованного номера;
- выделить особенности стилизации выразительных средств танца (хореографической лексики, музыки, сценического костюма).

Гипотеза исследования: мы предположили, что

- 1) прием стилизации, используемый балетмейстерами, отвечает интересам современных исполнителей и зрителей, их восприятию народной музыки и народного танца;

2) создание стилизованного номера возможно при знании законов стилизации народного танца и взаимосвязи традиционных и инновационных методов в учебно-постановочной работе.

Несмотря на востребованность данного направления в народной хореографии, исследований по этой проблеме недостаточно. Много теоретических источников, раскрывающих понятия «стиль» и «стилизация» в культурологическом аспекте. Достаточно накоплено видеоматериалов с хореографическими постановками балетмейстеров различного уровня – от любителей до мэтров профессиональных коллективов. В основном, теоретические основы стилизации в хореографии мы встречаем в учебных пособиях по композиции и постановке танца и искусству балетмейстера.

Методы исследования: анализ литературы по теме, просмотр видеоматериалов выступлений творческих коллективов, методы сравнения и обобщения.

Теоретическая значимость исследования заключается в рассмотрении форм и методов стилизации казахского танца с момента становления сценической хореографии до настоящего времени.

Практическая значимость: материал будет полезен хореографам, руководителям танцевальных коллективов различных направлений.

Структура работы: введение, заключение, две главы с выводами, список литературы и приложение.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СТИЛИЗАЦИИ

1.1. Понятия «стиль» и «стилизация» в искусстве

В последнее время на сценической площадке часто исполняются стилизованные хореографические постановки, являющиеся своеобразным сплавом народного танца с танцем современным. Но порой исполнение этих танцев говорит о неграмотной переработке первоисточника – фольклорного танца. Для того, чтобы избежать подобных явлений, балетмейстеру необходимо знать характерные черты народного танца того или иного народа, а также, свободно апеллировать такими понятиями, как «Стиль», «Стилизация».

В специальной литературе вопросы стилизации освещаются недостаточно полно. В данном параграфе мы рассмотрим теоретические основы сценической обработки хореографического материала, создания новых хореографических форм.

«Стиль (от лат. *Stilus* – остроконечная палочка для письма; манера, способ изложения) – устойчивая целостность или общность образной системы, средств художественной выразительности, образных приемов, характеризующих произведение или совокупность произведений искусства.

Стиль в искусстве – структурное единство образной системы и приемов художественного выражения, порождаемое живой практикой развития искусства. Понятие «стиль» употребляется для характеристики крупной эпохи в развитии искусства, различных художественных направлений и индивидуальной манеры художника. Понятием «стиль» пользуются в различных областях науки и искусства: в литературе и искусствоведении, в живописи, музыке, хореографии и т. д.

В процессе создания художественного образа, в т. ч. в танце или в балете, происходит сплав всех изобразительно-выразительных и технико-композиционных элементов в единую целостную форму, обусловленную

содержанием». Понятие «стиль» многозначно: можно говорить об индивидуальном стиле художника (танцовщика, балетмейстера), о национальном стиле той или иной художественной культуры, об историческом стиле, охватывающем совокупность произведений определенной эпохи.

Сначала термин «стиль» возник в области литературы (XVII в.), где он выражал своеобразие художественной речи. С XVIII в. понятие «стиль» применялось в области пластических искусств (И. Винкельман и др.). В XIX веке понятие «стиль» получило распространение во всех видах художественного творчества. В балете оно применяется по аналогии с другими видами искусства.

О своеобразии стиля можно говорить уже по отношению к бытовым танцам. Так, различаются по стилю танцы разных исторических эпох: старинные и современные; танцы больших национальных регионов (европейские, восточные, латиноамериканские, африканские и др.) и отдельных национальных культур, внутри которых, в свою очередь, существуют стилевые различия (например, в индийском классическом танце).

В балете стили складывались и сменяли друг друга внутри исторических направлений (Возрождение, барокко, классицизм, Просвещение, сентиментализм, романтизм и др.), каждое из которых отличается своеобразием содержания, совокупностью определенных танцевально-пластических средств и характером их применения.

В XIX – XX вв. самобытность стиля можно усмотреть у всех крупных балетмейстеров. Так, для М. И. Петипа характерны крупные сюжетные спектакли на легендарную и сказочную тематику, с чередованием сцен действенных, с единым устремлением к апофеозу в финале, с развитыми хореографическими формами, основанными на широком применении классического танца, его полифонической и симфонической структур.

Для М. М. Фокина – одноактные балеты с лирико-драматическим содержанием, нередко тяготеющим к трагедийности, с применением, наряду с классическим танцем, иных пластических систем (в т.ч. заимствованных из прошлых эпох), со стремлением к скульптурности и живописности хореографического зрелища.

Своеобразием стиля отмечено творчество крупнейших зарубежных хореографов современности Дж. Баланчина, М. Бежара, а в советском искусстве – К. Я. Голейзовского, Л. В. Якобсона, Ю. Н. Григоровича и др. Реальная действительность, пропущенная через художественную призму, преобразуется в творчестве балетмейстера и становится самобытным авторским стилем. Так, в авторском стиле балетмейстера Бориса Эйфмана сочетаются ведущие тенденции русского балетного искусства: стремление к выразительному танцу, характерное для М. И. Петипа, и акцентирование изобразительного начала, воплотившееся в постановках М. М. Фокина. Таким образом, вобрав в себя лучшие традиции предшественников, Б. Эйфман пришел к созданию собственного творческого стиля (3, с. 53).

Стиль – это характерные черты и свойства (особенности) выразительных средств, которые качественно отличают один танец от другого. Стиль танца – один из самых важных моментов и должен быть в различных танцах разным.

Стилизация – использование в творческой деятельности уже встречавшихся в истории мирового искусства художественных форм и приемов, стилевых черт в новом содержательном контексте для достижения определенных эстетических целей. Источником стилизации может быть стиль и манера отдельного автора или исполнителя, творческого направления и школы, арсенал характерных форм исторического стиля, народной культуры.

Явления стилизации в истории искусства обусловлены взаимосвязью между прошлым и настоящим, между различными национальными культурами.

Стилизация дает возможность воссоздать и передать атмосферу исторической и национальной среды, добиться многоплановости художественного образа. Стилизация может способствовать усилению выразительности в произведениях искусства.

Несомненно, одним из проявлений стилизации в хореографическом искусстве является характерный танец. Стремясь найти истоки характерного танца в прямом соотношении его с различными танцевальными видами, можно найти не только единство, но и противоречия, приближенность друг к другу или удаленность в различные периоды развития хореографического искусства.

Вобрав в себя образное начало, суть характера, «народный мотив», характерный танец не представляет собой точного подобия народной пляски, не копирует фольклорный танец. Он поэтично и художественно правдиво выражает народный дух, укрупняя и углубляя черты народного характера, заложенные в первоисточнике. Вместе с тем характерный танец определяет не только образность, выразительность и эмоциональность танца народного, но и вмещает в себя сплав различных видов сценического танца.

«О значении стилизации народного танца говорил великий Ж.-Ж. Новерр в XVIII веке. Балетмейстер имел в виду не только перспективы обогащения балета лишним видом танца. Он выдвигал принцип переосмысления хореографии в качестве средства, способного внести свежую струю в застывшее каноническое искусство. Поэтому он призывал продолжать пополнение танца народными элементами». Ж.-Ж. Новерр гениально предвидел дальнейшее формирование сценического танца за счет обогащения его элементами, заимствованными из реальной действительности.

Стилизация наблюдается уже в XIX веке в эпоху Сен-Леона в русском балете. Это было сочетание стилизованной классики с некоторыми этнографическими движениями и штрихами. Движения

характерного танца стилизовались в принципах танца классического. В основе своей, происходя от того или иного народного танца, они смягчались, округлялись, обретали большую плавность.

Реформатором балета был М. М. Фокин, который стремился очистить характерный танец от штампов. Резко выступая против «старого балета», стремясь... оторваться от традиций, М. М. Фокин черпает стилизационные средства повсюду. Айседора Дункан и ее пластический танец вооружают Фокина лозунгом, в котором естественная постановка тела, ног и рук противопоставляются классическим *port de bras*, прямого корпуса и установленных па. «Живопись, индийская скульптура, строгие фигуры древнего Египта, персидские миниатюры, японские и китайские акварели, искусство архаической Греции» питают творческую фантазию Фокина, помогают ему измышлять подчас принципы новых движений и поз. И, наконец, музыка (а у Фокина существует явное пристрастие к композиторам-романтикам и импрессионистам) определяет основной характер танца. Впрочем, музыка воздействовала на Фокина больше настроением, чем содержанием.

Фокин выступает поборником активизации работы рук и корпуса, ратует за такие положения тела в танце, которые имели до него малое и лишь весьма однообразное применение. Характерный танец М. М. Фокина заметно отличается от танцев его предшественников. Движения ног стилизованны. «Ноги обращены коленями и ступнями внутрь (*en dedans*) тогда, когда это требуется, или выворотны, если это нужно... сам не замечая этого, Фокин так же, как все предшествующие реформаторы, начинает со смешанных жанров».

Поиски стилистических различий и характеров, эмоциональная яркость танца – вот основные факторы композиционной работы Фокина.

Стилизация в танце – это синтез современных танцевальных направлений (джаз, модерн, стрит, народный стилизованный танец, акробатический танец, эстрадный танец, историко-бытовой), которые

объединены общей идеей с использованием элементов шоу (атрибутика, смена костюма, декорации и т.д.). В одной композиции может присутствовать как один танцевальный стиль, так и несколько. Этот стиль дает возможность хореографу и танцору в полной мере проявить свое творчество, реализовать самые смелые идеи, касаемые образа.

1.2. Стилизация народного танца

Танцевальный фольклор - первооснова создания любого народно-сценического танца.

Хореографический текст - это сочетание в определённой последовательности всех танцевальных движений хореографического номера. Именно в хореографическом тексте замысел балетмейстера получает конкретное воплощение. Изменение строения этой последовательности включения в неё других движений и смысловое содержание номера.

Таким образом, создание хореографического текста это сложный творческий процесс, который требует от балетмейстера:

1. Понимание смысла каждого движения, умение сочетать и соединять движения в нужной последовательности, чтобы стали ясны: тема, идея, образ произведения.

2. Музыкальная грамотность.

3. Умение осмыслять увиденное, услышанное, прочувственное в хореографии, и создавать хореографический образ пластикой тела и выразительностью.

Создание образной лексики

Балетмейстера ждёт неудача, если он пытается соединить в номере большое количество разных движений. В основе создания хореографического образа лежит отбор необходимых, ограниченных в количественном отношении движений, но обладающих ярко выраженной

индивидуальностью, неповторимостью сути образа. Они соответствуют образу на протяжении номера, появляются неоднократно, развиваются (комбинируются) и видоизменяются (варьируются) вместе с развитием образа. Необходимо искать какой-то яркий жест, позу, т.е. лейт-движение (ведущее движение), которое повторяется на протяжении всего номера в различных сочетаниях с другими движениями и напоминающее зрителю основную характеристику героя, более яркую черту того или иного образа. У зрителя оно остаётся в памяти, а их особенности характера, свойство персонажа подчёркиваются, делают образ отличительным от других. На протяжении номера образ сопутствуют небольшие хореографические пластические мотивы - это небольшая, слитная группа движений, которая имеет значимость для сути образа, становится его характеристикой.

Например, миниатюра лебедь в постановке Фокина она построена на скользящих «pas de bouree», «arabesque», и движений рук плюс образ лебедя, у которого есть желание жить, и эмоциональное состояние у него тоска, грусть, печаль.

Фольклор в переводе с английского «фолк» - народ, «лоу» - мудрость. Фольклористика – наука изучающая народ, это международный термин, под ним подразумевается все виды художественного народного творчества, вся культура.

- устное народное творчество
- песни
- танцы
- обряды
- костюм
- художественные промыслы
- архитектура
- интерьер

Специфика танцевального фольклора в том, что является пластической образной формой, отражение и освоение действительности.

Главное выразительное чувство – жест, поза, движение. Фольклорный танец – это памятник культуры, который нужно сохранять, т.е. собирать, изучать и пропагандировать, перенося на сцену.

Внутри одного села, края, города танец имеет свои особенности, сохраняя при этом общенациональные черты, Изменением фольклора занимается НМЦ, который находится в областных, краевых центрах. Они организуют экспедиции по сбору фольклора, занимаются его обработкой, изучением и систематизацией. Руководители самодеятельных хореографических коллективов должны помогать этому процессу занимаясь записью и систематизацией. Изучая народное танцевальное искусство, балетмейстер может и должен использовать этот материал в своей работе, но не копировать, не переносить механически на сцену, а развивать и обогащать балетмейстерской фантазией, т.е. на основе первоисточника создать сценически высокого художественного произведения.

Фольклорный танец в том виде, в котором он существует в народе на сцену выносить нельзя, он требует обработки по многочисленным причинам:

1. В народе танцевальное действие несёт импровизационный характер, необходимость многократного исполнения на сцене требует организации исполнителей, закрепление на сцене постоянной композицией.

2. Танец в народе исполняется обычно в кругу, для себя и не рассчитан на зрителей. Перенос на сцену нужно перестроить композицию раскрыть рисунки, но не злоупотреблять, не ломать традиционного построения.

3. Следует совершенствовать, но не искажать, а сохранять основу фольклорного танца (кадриль, перепляс, пляска) сохранять особенности.

4. В фольклорном танце не выражена соразмерность частей во времени, отсюда сильные длинноты в исполнении отдельных фигур,

движения многократно повторяются, что не может иметь место в сценическом варианте. Требуется сокращение его продолжительности, введение в определённые временные рамки всех его частей и композиции в целом. Балетмейстер должен постараться вместить в короткое сценическое время всё лучшее и типичное для первоисточника.

5. При сценической обработке балетмейстер должен учитывать построение танца по законам драматургии.

6. Фольклорные варианты имеют много примитивных движений, которые часто повторяются, поэтому их нужно усложнить, сделать более выразительными и разнообразными. Но усложняя лексику нужно сохранять её особенности не искать манеры и характера исполнения, не вносить чуждых элементов.

7. В народном варианте нет единства в исполнении, в таком виде танец не будет иметь успеха у зрителей, поэтому требуется обработка ансамблевости.

8. Балетмейстер вправе обогатить фольклорный образец привнесением определённого сюжета. Важно чтобы он был основан на обрядах или обычаях народа, либо раскрыв народные образы.

9. Музыкальный материал, на котором строится фольклорный танец, как правило, содержит лишь основную мелодию, лишённую развития. Необходимо сделать музыкальную обработку, инструментовку, но сохранить характер, стиль, типичную форму первоисточника.

10. Костюм варьируется в пределах допустимого, оставить основные линии кроя, ту же цветовую гамму, но приспособить к движению. Сочетание цветов можно сделать ярче, какие-то детали укрупнить.

11. Уловить в первоисточнике и отразив в произведении эмоциональность и образный строй народного фольклорного танца.

У балетмейстера есть право на:

1. Художественную обработку, трансформацию, видоизменения с учётом своего видения, замысла и закона сцены.

2. Стилизацию.

а) создания по мотивам фольклора, качественного отличной формы от первичной.

б) синтез народной лексики с другими пластическими элементами, классический танец, свободная пластика, спортивные движения, элементы бального танца, танца модерн.

в) театрализованный синтез форм фольклора и эстрады.

В стилизации, то есть в отходе от подлинного это и есть положительные элементы. Способ стилизации уводит сценическую постановку от первоисточника, зато приближает её к современному зрителю, позволяет учесть его изменяющиеся вкусы требования мироощущения. Современные звучания танца важная задача. Если это не учитывается, то произведения могут выглядеть наивными и упрощёнными. Иллюстрированность и однозначность решения образов мало привлекает сегодня зрителя. Поэтому и нужна трансформация фольклора.

Приёмы обработки

1. Повторение драматургии композиционных построений лексики.

2. Количество названий.

3. Вплетение элементов комического (в народном танце наблюдались, а были танцы игровые).

4. Ограниченный диапазон эмоции или весёлость или лирика, а в подлинно-народной пляске выражается множество эмоций и их оттенков (кокетство, робость, застенчивость и т.д.).

5. Преобладает 2 вида плясок:

- шуточный;

- молодёжный.

6. Очень популярны фронтальные композиции, а пляски присуще и бойкая стихия, и картинная статика, и многоголосная импровизация.

Сочинению номера на фольклорной основе должно предшествовать:

1. Читаются книги о данном крае, народе (обычаи, традиции и т.д.);

2. Слушается народная и профессиональная музыка.
3. Изучаются картины художников, запечатлевают быт и отражение данного народа.
4. Изучается устное народное творчество (сказки, песни).
5. Изучение народного костюма.

1.3. Особенности стилизации костюма для народного сценического танца

Создание костюма для народно-сценического танца почти всегда предполагает стилизацию.

Костюм (от лат. *costume*) в общем понимании означает одежду или отличительный стиль в одежде, отражающий социальную, национальную, региональную принадлежность человека.

Костюм в танце – образно решенный ансамбль, который объединяет одежду, обувь, прическу, грим, аксессуары и несет определенную эстетическую функцию. Это один из важнейших компонентов оформления номера, отвечающий требованиям как конкретного идейно-образного содержания, так и специфике хореографического искусства в целом. Роль костюма в танце значительнее, чем в любом другом виде искусства, так как танец лишён словесного текста, и его зрелищная сторона несёт повышенную нагрузку.

Сегодня существует большое количество различных стилей танца. Под каждый стиль имеется свой костюм, который в момент выхода танцора на сцену позволяет зрителю сразу же получить представление о характере будущего действия. Так, «шопеновская пачка» делает балерину воздушной и легкой, фантастически невесомой во время осуществления прыжков. Балетный хитон дает возможность зрителю видеть прекрасную фигуру танцовщицы, а также мельчайшие подробности ее профессиональной техники. Кавалер во фраке и дама в бальном платье, скорее всего, будут танцевать вальс. Эффект народного танца

обуславливается историческим национальным колоритом. Испанку мы узнаем по кастаньетам и цветку в волосах, наличие вееров укажет на китайский или корейский танец, одетые в сарафаны девушки – русский танец. Другими словами, наряд помогает облегчить зрителю восприятие танца, а исполнителю – до конца раскрыть образ.

Сегодня костюм – это не просто часть сценического оформления танца, а самостоятельный феномен искусства, один из неиссякаемых источников, в котором материал, форма, конструкция, декор, техника и способы исполнения, являются творческой идеей для создания совершенно новых художественно-конструкторских и технологических решений моделей современной одежды как бытовой, так и концертной, сценической. (18)

Национальная одежда – своеобразная летопись исторического развития и художественного творчества народа. Костюм в народном танце исторически изменялся в связи с эволюцией самого хореографического искусства. На первых этапах он почти не отличался от бытовых одежд. В начале 30-х годов XX века большое значение имело создание сценических вариантов народного костюма в связи с появлением и распространением ансамблей народного танца, национальных балетных трупп. К сожалению, мы часто видим искаженную национальную одежду. Сценические костюмы разрабатываются и шьются без учёта информационных свойств о первоисточнике и основных функциях элементов традиционного народного костюма, наблюдается сочетание элементов костюмов разных культур в стиле «эkleктика».

Сегодня чем больше блеска к костюму, тем лучше. Пошивочные мастерские интересуется цена, а не стилевые и этнографические особенности. Все это дает неверное представление об истинной национальной культуре народа. Поэтому вопросы соотношения сценического костюма с его этнической достоверностью являются актуальными вопросами в хореографии.

При создании сценического танца на основе фольклора важно учесть особенность и колорит национальной одежды, украшений и соответствующей атрибутики. Успех танца в большей степени определяет хорошо и правильно выполненный костюм, который придаёт ему яркую, эмоциональную окраску и подчёркивает его национальную самобытность.

Осуществляя сценическую обработку, постановщик должен сохранить все, что касается покроя и принадлежности одежды, повода и актуальности одевания. Конечно, не все из жизни приемлемо для сцены. Надо выбирать самое интересное: своеобразные рисунки и орнаменты в вышивке; необычную манеру в технике исполнения оформления костюмов и украшений; какие-то особенности в форме и фасоне кроя. И в то же время необходимо развить и обогатить рисунок, украсить и, насыщая, переоформить, но таким образом, чтобы не испортить того главного, что было заложено в первооснове. И ни в коем случае нельзя вносить в народный костюм чуждые элементы и мотивы, которые не свойственны данному народу, исполнять их не в том стиле и не с теми национальными особенностями, которые были в первооснове (42).

Приступая к созданию проекта костюма, необходимо, прежде всего, ознакомиться с географическим расположением и природными условиями, бытом и национальными особенностями исследуемого района. Знакомясь с хореографической культурой какого-либо района необходимо изучить все виды национальной одежды как существующие в настоящее время, так и сохранившиеся в памяти старшего поколения. Это и старые местные костюмы, одеваемые в быту, на праздниках, массовых гуляньях, а также костюмы, созданные в результате творческого процесса на местном музыкальном, песенном и танцевальном фольклоре. Но большинство сценических костюмов на основе народного творчества, к сожалению, носит чисто внешнее сходство, которое достигается примитивным пошивом и оформлением. Часто руководители коллективов попадают в затруднительное положение при разработке костюмов из-за отсутствия

необходимого этнографического и исторического материала, что приводит к неправильному, искажённому решению костюма, нерациональному использованию средств. Помощь могут оказать специальная литература, этнографические музеи, советы специалистов и, наконец, услуги интернета.

В вышеперечисленных источниках можно найти информацию о костюмах для тех танцев, которые наиболее часто встречаются в репертуаре коллективов народного танца. К каждому описанию обычно дана этнографическая справка об особенностях народной одежды, о различных её вариантах. Это позволяет руководителям и участникам танцевальных коллективов увидеть насколько близок предлагаемый вариант костюма к подлинно народному, и, может быть, даже внести свои коррективы при создании костюма. Изображения костюмов обычно в таких источниках дополняются чертежами, а также описанием различных способов художественной обработки тканей, которые дают возможность использовать при создании сценического костюма не только дорогие, но и дешёвые материалы, заменять подлинники на имитацию, не теряя внешних сходств с оригиналами (особенно часто это встречается с украшением костюмов «драгоценными» камнями).

Для успешной работы над претворением народных первоисточников в сценический костюм необходимо овладеть методикой обобщения и обработки художественного воссоздания фольклора.

Стилизованный костюм выступает как обобщение, сохраняет общие черты традиционного кроя, силуэта и колорита, имеет ряд характерных черт и декоративных деталей. Большую роль здесь играет вышивка, трафарет или роспись. Во всех случаях стилизации здесь нужно следить за правильной орнаментацией рисунка. Выполняя узоры, не следует мельчить рисунок, так как сцена имеет свои законы; расстояние многое меняет и искажает. Для народных сценических костюмов характерен крупный орнамент ярких тонов. Стилизация позволяет осуществить постановку с

меньшей затратой средств (это ни в коем случае не означает, что она должна стать хуже), если детали будут подобраны удачно.

Выбор цветового решения для костюма в каждой постановке определяется несколькими факторами: атмосферой танца, географией, историческим периодом, описываемым классом общества. Например, в казахском прикладном искусстве используются традиционные цвета, которые применяются мастерами в течение многих веков: красные, синие, желтые, зеленые, белые и черные. Эти цвета имеют только им одним присущую символику. Синий цвет – цвет неба; белый – символ истины; желтый – цвет мудрости, нравственности, печали; зеленый – молодости, весны и т.д. Необходимо с самого начала решить, какой цвет в постановке будет ведущим и нужно ли сокращать или расширять цветовую гамму в соответствии с развитием динамики танца.

Костюм в массовых танцах может быть выдержан в одном цвете, а может, наоборот, быть у всех разным по цвету или разделённым на пары, группы. Унификация костюмов подчёркивает его эмоциональное, а не изобразительное значение, соответствует единству и общности всей танцевальной композиции. Также за счёт цветового решения можно сделать акцентирование на отдельные образы (солисты). Костюмы последних обычно согласуются по крою и цвету с костюмами остальных, сочетаются по принципу единства или контраста в зависимости от конкретного образного содержания танца.

Не следует забывать, что цвета часто при сценическом освещении выглядят совершенно не так, как при дневном свете. Очень яркое освещение бледные тона делает совершенно выцветшими, а приглушённый свет сделает тёмные тона практически неразличимыми. И в том и другом случае освещения чисто белый цвет будет сильно бросаться в глаза и нарушать общую сценическую композицию, если это не является целью в постановке танца. Всё это надо учитывать при выделении светом солистов, затемнении в начале или середине номера и т.п.

В отделке костюма народного танца можно использовать всевозможную тесьму, канты, можно комбинировать с бисером и стеклярусом, вышивкой, пайетками и так далее. Тесьму можно использовать для подчёркивания силуэта, отделки швов и окантовки. Хороший результат может дать перекручивание тесьмы, завязывание узелков и заплетание косичек. Отделку иногда красят, делают менее яркой, чтобы она лучше сочеталась с костюмом, и, наоборот, яркая краска поможет, если необходимо, отделку подчеркнуть.

Любая стилизация требует сотрудничества с исполнителем. Во-первых, костюм нужно уметь носить, чтобы усилить эффект от него. Исполнителю необходимо привыкнуть к костюму, чтобы он получал удовольствие, надев его, тем самым глубже проникся духом и характером исполняемого номера. Во-вторых, сценический танцевальный костюм должен помогать, а не мешать движениям исполнителей. Все это требует от танцора и создателя костюма взаимопонимания: за счёт сценической одежды балетмейстеру легче донести до зрителя тот или иной образ. Для этого обращают внимание на особенности кроя и структуру используемых тканей, тщательно работают над созданием головных уборов и обуви.

Создателю костюма необходимо учитывать характер и динамику движений в танце. Если танец быстрый и насыщенный технически сложными трюками, костюм не должен быть тяжёлым и сковывать движения (учитывается структура ткани, используется минимум украшений, упрощаются головные уборы и т.д.); а в медленных, лиричных номерах появляется возможность показать всю красоту и богатство народного костюма. Например, танец с должной динамикой исполнения не выдашь в каркасном высоком саукеле и длинном с многочисленными оборками платье, с аппликациями из парчи бархатном камзоле. Но если этим костюмом украсить плавный девичий хоровод, то зритель успеет разглядеть и восхититься каждым завитком орнамента. Профессиональный подход к созданию костюма решает задачу и показа возраста задуманного

образа. Если учесть особенности национальной одежды, то зритель без особого труда, лишь взглянув, сможет отличить, где молодёжь, а где более взрослое поколение. Так, в постановке казахского танца, показывающего массовое гуляние, можно за счёт лишь головного убора раскрыть ряд образов. Например, исполнительницам, обыгрывающим обряд «Шашу» (бросание конфет), сделать акцент на головном уборе – кемешек, который характерен для женщин пожилого возраста. Исполнительниц, участвующих в народных играх, обозначить в круглой невысокой такии с укы, что свойственно молодым девушкам, а показать невесту можно, надев длинный высокий головной убор – саукеле.

Таким образом, создавая сценический вариант костюма, обогащая орнаменты и узоры, подчеркивая красивое и типичное, нужно стремиться отобрать из фольклора наиболее выразительное, тщательно следить, чтобы в новом сценическом варианте не было чуждых элементов, искажающих народную основу. Стилизованный народный костюм должен не только соответствовать определенному эталону национальной культуры, но и создавать образ, выражающий и утверждающий этнический и эстетический идеал, служить идее возрождения самобытной национальной культуры.

1.4. Особенносати стилизации казахской народной музыки

Традиционная музыка казахского народа – богатейшая сокровищница духовного наследия. Выдержавшая испытания веками, воплотившая в себе всю творческую одаренность и мудрость народа, в третьем тысячелетии она приобрела особую историческую значимость, особую ценность – и художественную и культурную. Из седой древности до наших дней дошла казахская народная легенда о неземном, сверхъестественном происхождении музыки. Она рассказывает о том, что парящая высоко в небе божественная песня, пролетая над великой степью

казахов-кочевников, опустилась очень низко, поэтому народ, услышавший ее, от природы наделен большим музыкальным даром и способностями. Музыкой была пронизана вся жизнь казаха – она звучит на праздниках, в обрядах и ритуалах, в повседневном труде и т.д.

Казахский народ отличается необыкновенной музыкальной одаренностью, практически в любой семье найдется человек, который прекрасно поет или талантливо играет на народных музыкальных инструментах. В народе говорят: «Бог вложил в душу каждого казаха частицу кюя с момента его рождения». Этнографы, наблюдавшие за жизнью и бытом казахов в 18-19 веках, не без удивления и восхищения отмечали сильно бросающуюся в глаза способность народа к творчеству, музыкально-поэтической импровизации, вовлеченность в сферу музицирования всего населения от детей до глубоких старцев. Известный русский ученый Г. Потанин, восторгаясь богатейшими песенными традициями казахского народа, писал: «Мне чудится, что вся степь казахская поет» (13, С. 9).

Развитию музыкального жанра способствовала и конно-кочевой образ жизни казахов. В силу соответствующих условий не могли развиваться те жанры искусства, которые требуют стационарных условий и городского быта, такие как живопись, монументальная архитектура и скульптура, жанры театрального искусства и пр. Именно поэтому вся духовно-культурная энергетика была сосредоточена в музыке, слове и орнаменте. Казахи были великолепными исполнителями и музыкантами, в их традициях была обязательная передача опыта молодым поколениям.

Казахское музыкальное искусство традиционно сольное. Происхождение инструментальной традиции связывалось в народном сознании с именем легендарного святого Коркыта – первого жырау и шамана, «отца кюев» и создателя музыкального инструмента кыл-кобыза. Коркыт оставил потомкам великое наследие – кобызовые кюи – «Коркыт», «Желмая» (Имя священной верблюдицы), «Таргыл тана» («Пегая телка»),

«Елимай» («Моя родина») и др. Часть из них имела звукоподражательный характер и передавала голоса живой природы, часть – представляла собой философские раздумья о смысле бытия, жизни и смерти. Но во всех произведениях легко уловимы на слух переходящие из одного кюя в другой и многократно повторяющиеся музыкальные мотивы, словно ожившие в звуках кобыза слова древней молитвы, заповеди, заклинания, обращенные к богу, духам, сверхъестественным силам. (22)

К образцам домбровой и сыбызговой музыки относятся кюи-легенды с названиями птиц и животных – «Акку» («Лебедь»), «Каз» (Гусь»), «Нар» («Верблюд»), кюи о хромоногих существах и несчастной охоте – «Аксак кыз» («Хромая девушка»), «Аксак кулан» («Хромой кулан»), кюи-плачи об утонувших детях и детенышах зверей – «Жорга аю» («Медведь-иноходец»), «Зарлау» («Плач»), «Жетым кыз» («Девочка-сирота») и др. Все они сохранили отголоски древних форм религии, культов и до сих пор несут в себе живую историю безмолвно ушедших тысячелетий. (22)

Только к XIX веку казахская музыка освобождается от сковывающих цепей религии и обряда и начинает развиваться как самоценное художественное творчество. В этот период на обширной территории Казахстана формируются различные локальные профессиональные композиторские и исполнительские школы, при этом каждый регион предлагает своего рода «специализацию» в развитии конкретных традиций. Так, территория Западного Казахстана стала центральной зоной в развитии домбрового кюя токпе, а ареал Сары-арки (Центральный Казахстан) – эпицентром профессиональной песни, юго-западный регион (Кармакчинский район) сохранил и развил богатейшие традиции эпического сказительства, а Жетысу – традиции айтыса – состязательного искусства акынов-импровизаторов. Имена Курмангазы, Даулеткерей, Таттимбета, Казангапа, Дины, Биржана, Ахана, Жаяу Мусы, Естая, Ибрая, Нартая, Мади, Мухита, Абая, Кенена Азербаетова вошли в историю не только казахской, но и мировой музыкальной культуры.

За период своей истории казахский народ создал бесценный пласт богатой музыкальной культуры. Далекие предки казахов – многочисленные племена уникальной цивилизации номадов – создали богатый инструментарий, инструментальную музыку, самобытные музыкально-поэтические традиции, которые нашли достойное продолжение в современную эпоху. В XX веке казахская музыка освоила многоголосие и весь жанровый арсенал классической европейской музыки – оперу, симфонию, балет, инструментальный концерт, ансамблевые, оркестровые исполнительские формы, создала новую профессиональную композиторскую школу. Возникает новый жанровый синтез – симфонический кюй. Большую популярность получили оркестровые интерпретации казахской народной музыки в исполнении фольклорно-этнографического оркестра «Отрар сазы».

В рамках Государственной программы «Культурное наследие» создан проект Антология казахской традиционной музыки «Мәңгілік сарын: қазақтың 1000 күйі, 1000 әні» («Вечные напевы: 1000 кюев, 1000 песен»). Это грандиозный по масштабу и беспрецедентный в истории национальной культуры труд по сбору, подготовке, обработке, реставрации, оцифровке и выпуску CD-дисков произведений казахской традиционной музыки в аутентичном исполнении. Антология казахской традиционной музыки - уникальное на сегодняшний день полное собрание сочинений казахского традиционного музыкального искусства (многочисленные песни и практически все значимые домбровые, сыбызговые и кобызные кюи) на цифровом носителе. Большинство записей ранее были недоступны широкой аудитории, разве что сотрудникам архивов. Теперь услышать классические образцы исполнительского совершенства имеют возможность все желающие.

Сегодня активно пропагандируется музыкальное искусство различных направлений – от этномузыки до современного рока. Многочисленными тиражами выходят диски с песнями известных мэтров

нашей казахстанской эстрады, таких как Роза Рымбаева и Макпал Жунусова. Не отстает и молодежь. Особую ценность представляют работы А. Енсепова, М. Бесбаева, Р. Гайсина, М. Сауранбаева, У. Жолдасрова. В своем творчестве они «осовременивают» народные кюи, домбровые наигрыши. Композиции данных музыкантов рассчитаны на массового слушателя. Многие написаны в стиле танцевальной музыки – с красивой мелодией, четким ритмом, яркой эмоциональной образностью. Это «Хафиз», «Детство», «Султан» А. Енсепова, « «Акшолпан», «Бесік жыры» М. Бесбаева и др.

В 2008 году выходит альбом Едиля Хусаинова «Ілбіс елі» - «Земля Ирбиса». Е. Хусаинов – композитор, мультиинструменталист, потомственный музыкант. Его отец Сейлхан – домбрист, мать Раушан Нурпеисова – основатель западно-казахстанской кобызової школы. Для творческого почерка Е. Хусаинова характерен синтез традиционного музыкального языка с достижениями мировой музыкальной культуры. Направлениями его композиторского стиля являются реконструкция и стилизация произведений казахского фольклора.

Альбом состоит из двух дисков. На первом диске А FOLK звучат древние казахские инструменты: шанкобыз, сыбызгы, сарсырнай, жетиген. Авторские произведения проникнуты глубокой философией и пантеистическим настроением («Марш животных», «Игра ветра», «Песня дерева», «Семь истоков»), лирикой («Нежность»), героикой («Золотая Одра», «Завещание Культегина»). Оригинальную авторскую интерпретацию получила народная песня «Угай-ай, угай». Эпическая тема представлена в инструментальном переложении казахских традиционных песен и кюев.

На диске В ART-РОК автор представил свое мировидение. В названиях треков сосредоточено прошлое, настоящее и будущее казаха. Обращение к глубинам человеческой памяти предстает в композиции «Алтай». Идея встречи двух противоположных полюсов мировоззрения

воплощена в произведении «Восток-Запад». Гимн звездному пути тюрков – «Радость Вселенной». «Эпоха благоденствия» воплощает извечные народные мечты и чаяния о счастливой жизни. «Тенгри» - вечно синее небо, начало всего сущего. Радостью, ликованием пронизана «Новая жизнь», а «Туран-Иран» – это своеобразная медитация, фантазия музыкальных ментальностей – тюркской и персидской.

Во многих композициях инструментальное исполнение соединено с древнетюркским гортанным (горловым) пением – каргыра. Это особый тип пения, при котором с помощью специальных приемов исполнителем извлекается одновременно два звука. Такое пение широко бытует у алтайцев, тувинцев, хакасов. Едиль Хусаинов – один из немногих, кто владеет техникой гортанного пения у нас в Казахстане. Это и делает музыку композитора особенной, непохожей, образно-выразительной.

Слушая музыкальные композиции Е. Хусаинова, представляешь тысячелетнюю летопись Великой Степи. Здесь царит дух снежного барса – Ирбиса. Он олицетворяет свободолюбивый характер людей, словно перенявших его благородную силу и невероятную выносливость, острый ум. Не случайно именно этот образ стал одним из государственных символов страны. Все творчество Е. Хусаинова проникнуто стремлением возродить силу вечных ценностей, донести их до современных слушателей. Несмотря на то, что музыка является программной, каждая композиция имеет название, она дает огромный простор фантазии балетмейстеру, почти каждое произведение может стать основой для хореографической композиции.

К сожалению, специально танцевальной музыки очень мало. В основном постановщики пользуются уже давно написанными вариантами. Почти не встречается музыка для детских танцев. Поэтому знаменательным событием стал выход альбома «Композиторы Казахстана – детям». В нем собраны произведения Г. Жубановой, Н. Мендыгалиева, А. Исаковой, Ж. Достенова, К. Дуйсекеева. Авторы предстают перед нами

не только как талантливые композиторы, но и как люди, прекрасно понимающие специфику работы в области музыки для детей. Для музыки А.Исаковой («Ноктюрн», «Зоопарк», «Веселый оркестр», «Зимние забавы») характерна выразительность, конкретность образов, яркость эмоциональной окраски, непринужденность и поэтичность. Живая, яркая миниатюра «На перемене» рисует картину школьной жизни, полна бодрости, энергии, молодого задора и так и просится в танец. поэтичность. Фортепианные произведения А. Исаковой такие, как «Весенний ливень», «Плывут облака», «Птицы улетают», благодаря «видимому образу» широко использую в этюдной работе на занятиях. Музыка пьесы «Мячик» искрится неподдельной радостью, детской беззаботностью.

Танцевальные сюиты Жолана Дастанова «Листопад», «Вечерняя сказка» способствуют образному восприятию музыки, сразу ориентируя исполнителей на определённый характер, настроение.

Г.А. Жубанова – представитель старшего поколения композиторов Казахстана. Ею создано большое количество произведений в различных жанрах: оперы «Курмангазы», «Енлик и Кебек», балет «Легенда о белой птице», симфонии, концерты, кантаты, оратории. Г. Жубанова привнесла в современную музыку богатейший опыт домбровой музыки. В ее композициях («Легенда», «Лебеди») сохранены особенные национальные интонации, специфический национальный колорит, характерные метроритмические формулы. И в тоже время они понятны для восприятия, мелодия запоминается, а движения легко ложатся на музыку.

Интересна и танцевальна композиция К. Дуйсекеева «Караван», написанная в стиле эпического музыкального повествования. Сдержанная, звучащая нараспев мелодия и спокойная размеренность аккомпанемента рисуют неторопливое движение каравана в пустыне. Пьеса покоряет сочностью красок, живописностью, картинностью образов. Ярко представляется в воображении своеобразная жанровая картина: мерная поступь верблюдов, бесконечное безмолвное море песков. Совершенно

другой характер музыки «На джайляу». Живописные горы, быстрые реки, безбрежные степи видятся и слышатся в богатой красками пьесе. Композитор очень точно выбирает средства для достижения образа и эмоциональной атмосферы пьесы. Неоднократное повторение «мелодического зерна», «скачущая мелодия», непрерывная ритмическая пульсация пронизывает всю миниатюру, воспроизводит общее впечатление движения и ритм скачки народного праздника.

Краткий обзор произведений казахских композиторов – значительный вклад в репертуарную музыкальную коллекцию хореографа. Их произведения современные, яркие и характерны, понятны по содержанию, по своему интонационному строю и характеру музыки.

Отличительной особенностью казахской народной музыки в том, что ее ритмическая организация не вписывается в традиционно европейские схемы, в ней отсутствуют стабильные формы (вальс, полонез, марш и т.д.). Казахская музыка – это, прежде всего, мелодическое творчество эмоционального человеческого общения, основу которого составляют импровизации, управляемые ритмом. В одном музыкальном произведении могут чередоваться 2/4, 3/4, 5/8 и др. Поэтому, ставя танец на казахскую музыку, сначала надо разложить музыку на фразы, предложения, определить ее метро-ритмическую структуру, просчитать. Затем придуманные движения протанцевать под счет, а уж потом под музыку.

Музыка народного танца, имея такие сложности, вместе с тем обладает устойчивостью, сохраняет ярко выраженный национальный колорит, своеобразие форм и выразительных средств, что делает один танец отличным от другого. «Являясь чутко человеческим художественным отражением действительности, казахская музыка при своей жизненной свежести, жизнерадостности и конкретности оставляет впечатление глубокого философского синтеза, высокочеловечнейшего обобщения народной психики».

Выводы по первой главе.

Мы определили, что понятие «стиль» многозначно. Это и индивидуальный стиль художника (танцовщика, балетмейстера), и национальный стиль той или иной художественной культуры, и исторический стиль, охватывающий совокупность произведений определенной эпохи.

Теоретиками танца отмечена роль стилизации народного танца для дальнейшего развития хореографии. Способ стилизации уводит сценическую постановку от первоисточника, зато приближает её к современному зрителю. Стилизация предполагает синтез народного танца с элементами классического, современного танца, включение элементов акробатики, шоу. В данном случае стилизации подвергается хореографическая лексика, композиция, костюм исполнителя и музыка.

За период своей истории казахский народ создал богатую инструментальную музыку, самобытные музыкально-поэтические традиции, которые нашли достойное продолжение в современную эпоху. Сегодня активно пропагандируется музыкальное искусство различных направлений – от этномузыки до современной стилизации.

ГЛАВА 2. СТИЛИЗАЦИЯ КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА СРЕДСТВАМИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

2.1. Стилизация казахского танца средствами классического танца в постановках оперно-балетных театров Казахстана

Воплощение на балетной сцене национальной тематики было и остается одним из самых актуальных вопросов. основополагающей базой для художественных образов, сюжетов, средств выразительности является богатейшее народное творчество с его накопленными веками традициями, обычаями, празднично-обрядовой культурой (34,С.18). Сюжеты устного народного творчества, герои былинного эпоса, сказок и легенд, музыкальные импровизации акынов – все берется на вооружение балетмейстерами для создания балетов на национальные темы.

Первым опытом стилизации народных танцев были постановки Али Ардобуса в музыкальном спектакле «Айман-Шолпан» (драматург Ж. Шанин, композитор И. Коцык, 1934 год, ГАТОБ им. Абая, Алматы). Были показаны танцы: «Кара жорга» – первое сценическое воплощение мужского танцевального фольклора и «Келиншек» («Молодая женщина») – начало становления женского хореографического образа. Будучи знатоком и первоклассным исполнителем народных танцев Средней Азии, Али Ардобус сочиняет казахские танцы, используя движения, свойственные танцам восточных республик, в особенности таджикских (мужских) и узбекских (женских). Но самое главное – балетмейстером и исполнителями были верно схвачены черты народного характера, намечены контуры рождающейся национальной хореографии.

Далее в музыкальной драме Б. Майлина и И. Коцыка «Шуга» (1934) и опере «Кыз-Жибек» (композитор Е. Брусиловский, 1935) балетмейстер А. Александров интерпретировал традиционные для балета танцевальные приемы и композиции, придавая им черты казахского танца. Следуя законам стилизации, он выезжает в аулы, присутствует на праздничных

тоях, изучает условия жизни, предметы быта, украшения, узоры и орнаменты, большое внимание уделяет обычаям и характеру народа. Будучи прекрасным музыкантом, с интересом знакомится с музыкальным наследием казахского народа – изучает сборники народных песен и кюев, наблюдает манеру и движения исполнителей пантомимно-игровых народных плясок, подмечает своеобразный жест девушки, ее манеру заниматься хозяйством, ее походку.

Найденные в фольклоре главные образные мотивы и приемы выражения национального характера и чувства становятся основой танцевальных комбинаций. В результате появляются такие сценические танцы: «Кииз басу» (кошмокатание) и «Ормек би» (танец ткачей), построенные на имитации трудовых процессов; «Садак би» (танец с луком) и «Тепенкок» (танец с саблями), навеянные спортивными играми; «Коштасу» – прощание невесты с подругами, «Шашу» – обычай встречи невесты; образный сольный танец «Былкылдак» (гибкая), «Каз катар» (шесть гусей) и др. (24)

Женский танец в исполнении Шары Жиенкуловой приобретает большую подвижность, стремительность, гибкость. Появляются новые движения, взятые из классического танца. Смело варьируются самые разнообразные переменные ходы, повороты.

Обогащение мужского танца идет за счет усложнения технических навыков, убыстрения ритма. Мужскому танцу и теперь характерны жесткие, с резкими смелыми взмахами движения рук, гибкость корпуса, живость и легкость прыжка. В постановках Александровна получает распространение и массовый танец с солирующей парой. В парном танце появляются партерные поддержки.

Стилизованным становится и казахский сценический «балетный» костюм художника А. Ненашева, который становится традиционным.

Балетмейстер Л. Жуков в балете В. Великанова «Калкаман и Мамыр» (1938), сочетая классический танец с казахским, творчески

театрализовав его, достигает нового качества хореографической выразительности, способного раскрыть подлинно национальные характеры (24). Основные моменты действия балетмейстер решает в традиционных формах классического танца. Массовые сцены строятся на широких полукругах, диагоналях, линиях. Во все номера вводятся классические движения – перекидные жете, арабески, пируэты, партерные и воздушные поддержки и т.п. В финальных позах классических вариаций руки сохраняют форму казахского танца, обыгрываются национальные атрибуты. Большое внимание уделяется пластике движений, раскрывающей внутреннее состояние героев. (Приложение 1)

Дальнейшее развитие казахские танцы получают в постановках Юрия Ковалева – ведущего танцовщика и балетмейстера Русского театра. Длительное пребывание в республике, позволяет Ковалеву хорошо освоить стиль и характер казахских танцев. Развивая их техническую лексику за счет более сложных движений классического балета, усложняя композиционный рисунок, он сочиняет новые танцы гораздо изобретательнее по сравнению с предыдущими хореографами. Во всех своих постановках Ю. Ковалев опирается на народные игры и обряды, раскрывает их сюжеты в свободной танцевальной манере. В «золотой» фонд национальной хореографии вошли созданные балетмейстером танцы: «Косалка» – лирический танец девушек, решенный по характеру музыки очень изящно, в красивых сочетаниях мягких, пластичных движений; «Танец джигитов» – построенный на стилизованных классических быстрых партерных и прыжковых па с ярким темпераментным характером; «Карлыгаш» (ласточка) – сольный женский танец, сюжет которого выражает тоску и томление девушки по возлюбленному.

Танцевальная основа, которая была найдена в начале развития казахстанского балетного искусства, стала отправной точкой для совершенствования и интерпретации движений, форм и содержания новых спектаклей Д. Абирова, З. Райбаева, М. Тлеубаева, Б. Аюханова.

В балете «Козы-Корпеш и Баян-слу» (композитор Е. Брусиловский, художник Г. Исмаилова, 1971) Д. Абирову удалось показать трагедию казахских Ромео и Джульетты, создать цельные образы с яркой индивидуальностью, накалом страстей и острых конфликтов.(45, С.131).

Вся драматургия балетного спектакля строится вокруг классического треугольника – лирического героя Козы-Корпеш (Р. Бапов), злодея Кодара (В. Валиев), одновременно добивающихся руки Баян-сулу (С. Кушербаева). Выражая душевное состояние Козы, балетмейстер создает вариации, дуэты, монологи. Плавные, мягкие линии танца передают и уравновешенный характер юноши, и душевный покой безмятежной юности. В борьбе с трудностями танец Козы приобретает силу, энергию героической личности. Для облика Кодара балетмейстер находит графически очерченную угловатость движений, придает пластике резкость и напористую стремительность. Трогательна в своей нежной любви к Козы-Корпешу и беззащитна перед произволом Кодара юная Баян. В сцене скорби над убитым Козы-Корпешем каждое танцевальное движение передает тяжкие душевные муки. Казалось, что плачут руки, плечи, вся фигура, которая как неокрепший стебелек, гнется от непосильного горя (3).

В массовых, ансамблевых, дуэтных, сольных танцах Д. Абирова можно увидеть и народный фольклор, цитированный автором дословно, и приемы его творческой стилизации. Балетмейстер широко применяет и канонические формы классического танца – адажио, дуэты, сольные как мужские, так и женские вариации, которые наполняются своеобразной экспрессией исполнения, пластическими мотивами национального фольклора, характерным для казахского танца положением рук.

Смело решает национальные традиции в балете М. Тлеубаев. Мастер классической сцены, он олицетворял собой поиски новых проявлений балетного спектакля. Хореографические средства, выбранные балетмейстером, отмечены обновлением форм классического танца через синтез его с народным танцем, с пантомимой, с пластикой быта.

Спектакли М. Тлеубаева отличала широкоохватность решения, яркая образность, владение новейшими средствами пластической лексики, «философичность и метафоричность мышления, не противоречащая принципам доходчивости и демократичности» (15, С. 88).

14 января 1976 года на сцене Государственного театра оперы и балета им. Абая состоялась премьера балета «Аксак кулан» (композитор А. Серкебаев, сценарист Т. Ибраев, художник Э. Гейдебрехт, дирижёр Т. Османов). Действие балета переносит нас в казахские степи, где мирно пасутся куланы. Издалека досятся звуки домбры. Сын Джучи-Хана Хан-Зада, отправившись на охоту, вспугивает стадо с обжитого пастбища. Лишь старый вожак вступает на пути непрошеного гостя. Вонзенная в ногу стрела, была ему ответом на немой вопрос о вторжении. Но бесстрашный кулан не собирался просто так сдаваться. Хан-Зада умирает, растоптанный копытами разъяренного кулана.

Второе действие перенесено в шатер Джучи-Хана. С мрачными предчувствиями ждет он возвращения с охоты своего сына. Ничто не может отвлечь его от тяжелых дум. Суровое наказание – залитый расплавленным свинцом рот – ожидает того, кто принесет ему дурную весть. В шатер входит юноша-кюйши, и его домбра рассказывает страшную правду о смерти сына Джучи-хана, не проронив ни слова. Беспристрастен приказ правителя: залить домбру свинцом. Прошли века, но народный кюй об Аксак кулане и говорящей домбре живет и поныне.

Конкретность образов кюя-легенды, наличие элементов театрализации явились благодатными предпосылками для создания музыкально-сценического произведения. Мотив древнего кюя получает в балетной партитуре А. Серкебаева по-настоящему современное осмысление, растворяясь в развернутых, драматически и психологически насыщенных сценах-картинах.

Балетмейстер М. Тлеубаев разнообразием хореографической партитуры показал резкую контрастность двух миров: поэтический и

светлый мир Кербуги и циничный, беспощадный в своей жестокости и ненависти мир Джучи-Хана. Жизнь и смерть, любовь и ненависть, свобода и плен – в таких контрастных решениях воспринял хореограф либретто спектакля. И весь строй балета, его образная структура и хореографическое решение подчинены этим противопоставлениям.

Пластический язык персонажей кажется слишком простоватым и скупым. Балетмейстер ограничил танцевальную палитру воинов хана, их пластика лишена грации и полета, они похожи на прикипающих к земле, ползающих пресмыкающихся. Противоположность – танцевальная характеристика куланов. Здесь использовался традиционный прием классического танца на пуантах. Быстрый перебор ног, легкие прыжками с высоким поднятием колен отдаленно перекликаются с цокотом копыт быстроногих куланов, характерное положение рук стоящих одна за другой исполнительниц складываются в причудливый рисунок.

Танцы в балете «осмыслены, изобретательны, их пространственный рисунок отличается четкими переливчатыми линиями» – отмечал Б. Аюханов (3). Так, танец беркута в прологе – это «своеобразная метафора, олицетворяющая хищника и завоевателя. Движения сильные, отрывистые, импульсивные, сменялись резко, ошеломляя своей неожиданностью. Молниеносная смена ракурсов, череда вращений и экспрессивных прыжков создавали образ сверхъестественной стремительности и мощи. «Поющие» руки здесь отвергались – жесткая закрепленная кисть с сомкнутыми пальцами, вытянутые или резко согнутые в локте руки. Все это воплощало образ настороженного хищника, настраивая зрителей на определенную волну» (16). Лучшей исполнительницей образа Беркута долгое время была Л. Акылбекова.

Одухотворенный облик Баршагуль создала народная артистка республики Раушан Байсеитова. Изящество и легкость ее героини, мягкая пластика ее танца, тонкая музыкальность и женственность олицетворяют представление народа о красоте и нравственной чистоте. Увидев раненых

куланов, Баршагуль поражена и встревожена. Как родная сестра, она ласкает и лелеет их. В эпилоге балета она поднимает уроненную домбру и трепетно преподносит акыну. Высоко подняв эту вечную спутницу поэта, Баршагуль – Байсеитова как бы прославляет бессмертие искусства.

Лучшим интерпретатором образ акына Кербуги признан молодой танцовщик Ю. Васюченко. Его акын – носитель народной мудрости и справедливости. А. Медведеву в образе завоевателя Джучи-Хана удалось передать не только внешний облик героя, но и раскрыть его внутренний мир, психологию правителя, не знающего доброты, способного уничтожить все живое огнем и мечом. Динамичную и темпераментную партию юного Хан-Зады исполнили Д. Накипов и К.Мажикеев.

В «Акску кулане» классический танец – основа решения образов главных действующих лиц и массовых сцен, но он существует здесь в живом образном виде. Классический танец обогащается органически включенными в него элементами народного танца, драматической пантомимы, спортивно-акробатических движений, свободной пластики, претворяющей реальные жизненные движения. Использование казахских национальных элементов придает не только национальную, но и реалистическую достоверность. (Приложение 2)

Хореографическая лексика балета в целом была новаторской и изобретательной, драматургия – танцевальной. «Танец, мотивированный внутренним побуждением персонажей» – такова главная тенденция и главное достоинство всех работ М. Тлеубаева (17). Действенность танца, психологическая разработка роли, акцент не на ансамблевые формы, а на монологи и диалоги прослеживаются и в последующих работах хореографа.

Современное прочтение казахской истории показано в балете З. Райбаева «Фрески» на музыку Т. Мынбаева (1981). В основу сюжета балета положена поэма Олжаса Сулейменова «Глиняная книга», в поэтическом изложении повествующая о далеких исторических событиях,

дошедших до нас в виде легенд и сказаний. Музыка «Фресок» помогла балетмейстеру З. Райбаеву сформировать концепцию спектакля в виде девяти картин, объединенных музыкальным вступлением к каждой картине, словно нитью, на которую нанизаны бусы-фрески. Каждая фреска имеет название и поэтический эпиграф, создающий эмоциональный настрой и выражающий суть воплощаемых событий. З. Райбаев использовал прием оживающих картин. Прием, достаточно разработанный в мировой хореографии, послужил для воплощения мозаичного типа драматургии, где целое складывается из частного. Фрески-картины рассказывали историю, жизнь, быт древних скифов, населявших территорию Казахстана в IV-VI веках.

При создании спектакля З. Райбаев тесно сотрудничал с художником-постановщиком Е. Сидоркиным. Это было необычное явление, чтобы балетный спектакль оформлял художник-график: обычно это поручалось художникам-живописцам. Но Е. Сидоркин проявил себя прекрасным знатоком древней культуры и великолепно «вписался» в сотрудничество в постановке балета. Тема каждой фрески, выдержанная в манере скифского стиля, определяла сюжет сценического действия.

Танцевальные движения повторяют и развивают изображения на фресках и панно. Поэтому хореографическая лексика не могла быть чисто классической. Она сама напрашивалась на синтез казахского народного, классического и современного танцев. В балете почти нет чисто казахских танцевальных движений, какие мы обычно привыкли видеть, например, в балетах Д. Абирова. Новая хореографическая лексика синтетического типа, примененная во «Фресках», потребовала и иного взгляда на казахский национальный фольклор. Он здесь настолько трансформировался, гармонично сливаясь с новым пластическим языком, что уловить это почти невозможно. Но ощущение национальной принадлежности балета все равно определено в слиянии музыки и хореографии, цвета и света, пространственного решения спектакля.

Ярче всего национальный колорит проступает во второй фреске – «Нашествие» и в седьмой, названной «Тризна». В них задействована большая масса исполнительского состава. В «Нашествии» средствами хореографии передан дух восточной деспотии, где царит поклонение и повиновение. Толпа воинов встречает хана Ишпака восторгом и ликованием. Но один взмах его руки повергает их ниц, другой взмах посылает на битву и возможную смерть. А они безоговорочно подвластны ему, словно роботы. В седьмой фреске иш-кузы справляют тризну по хану Ишпака, погибшему в поединке с Кентавром. Она наиболее жанровая из всех фресок. Калейдоскопически меняются картины состязаний воинов в ловкости и силе, игры «Кокпар», обрядов жертвоприношения, выбора невесты, её проводов, бракосочетания и свадебного торжества. Фреска «Тризна» – подлинный апофеоз массового танца во всём многообразии казахской традиционной обрядности (17).

«Фрески» – балет о величии исторического прошлого казахов, спектакль глубоких размышлений и больших проблем» (17, С. 22). Судьбы героев нас волнуют, и спектакль созвучен нашему времени. Это выделяет Г. Жумасейтова в своем анализе спектакля: «Вместе со своими авторами-единомышленниками постановщик стремится пронизать актуальным содержанием историческое предание, а судьбы далеких предков сделать судьбой нашего современника...» (17, С. 22). Балет «Фрески», в отличие от многих балетов, не исчез из репертуара ГАТОБ им. Абая, работает и в настоящее время. (Приложение 3)

Сегодня на сцене театров идут спектакли, отвечающие требованиям национального балета своей сюжетикой, сценарной драматургией, музыкой, хореографией, сценографией и исполнительским национальным мастерством. Обращаясь к фольклорным первоисточникам, памятникам материальной культуры, сохранившимся образцам древнего изобразительного искусства, коллективы работают над воссозданием с максимальной исторической достоверностью лексических элементов,

пространственного рисунка и манеры исполнения древних танцев и придания им адекватной сценической формы.

Мюзикл А. Серкенбаева «Астана» (автор либретто член Союза писателей Германии Юрий Кудлач (г. Ганновер), режиссер-постановщик – народный артист России, лауреат Государственной премии Казахстана Юрий Александров (Санкт-Петербург), дирижер Ержан Даутов) – веселый рассказ о новой столице Казахстана, о молодежи, которая в ней живет.

Балет А. Бестыбаева «Байтерек» продолжает тему Астаны. Герой ищет себя, путешествуя по разным странам, но слышит звуки домбры – зовущий голос Родины, и возвращается в Казахстан, в новую столицу. Самобытная культура, народное творчество, обычаи и обряды казахского народа выражаются через танец и музыку.

5 марта 2011 года состоялась премьера первого казахского детского балета «Ер Тостик» по мотивам одноименной казахской сказки. Музыка к балету по литературному либретто Д. Накипова написал известный композитор Б. Дальденбаев. Хореография – Г. Адамовой. Художник спектакля И. Злобина.

В постоянном поиске гармоничного синтеза национальной пластики с академическим классическим танцем находится Б.Г. Аюханов и его театр классического балета. В своих одноактных балетах и камерных миниатюрах Б. Аюханов стремился найти новый образный язык, используя обширное богатство пластики человеческого тела.

«Батыры», «Караван» – это те балеты, где в образе батыров отражены лучшие качества казахского народа: бесстрашие, чувство долга, любовь к родной земле, самопожертвование. Хореограф дает возможность зрителю размышлять о быстротечности времени, бытия, смысле жизни.

В феврале 2009 года в ГАТОБ им. Абая (Алматы) состоялась премьера нового балета «Тлеп и Сарыкыз» на тему казахской легенды о старом кобызисте, молодом музыканте Тлепе и прекрасной девушке Сарыкыз. Герои казахской легенды танцевали модерн на пуантах. По

словам создателей балета, в спектакле все получилось гармонично: движения, ненавязчивая сценография, динамичная музыка. Интересна работа американского балетмейстера Марго Сапингтон. Например, лексика танцев темных сил выражалась в четких линиях, грациозных изгибах, создавая эффект некоего целостного черного и сильного организма. Их костюмы сливались с декорациями и казалось, что они появляются ниоткуда и исчезают в никуда. По словам директора театра оперы и балета им. Абая Ержана Абдрахманова, модернизм нужен казахскому балету, артисты только выигрывают от этого, потому что развивается профессиональный вкус, повышается профессиональный уровень исполнительского мастерства. (Приложение 4)

5 декабря 2014 года в Государственном театре оперы и балета «Астана Опера» состоялась премьера балета «Карагоз» на музыку выдающегося казахского композитора Газизы Жубановой в постановке профессора Европейской академии балета, лауреата международного конкурса балетмейстеров Вакиля Усманова (Австрия). Дирижер – А. Мухитдинов, художники – С. Тасмагамбетова и П. Драгунов.

Фабула пьесы М. Ауэзова «Карагоз» отчасти схожа с шекспировской трагедией «Ромео и Джульетта». История трагической любви, отношения с неписаными законами рода, которые оказываются не на стороне жизни, но на стороне смерти, все это – сюжетная канва балета. Рассказанная языком танца, эта поэтичная и печальная история заставляет вспомнить и балет А. Адана «Жизель», потому что любовь казахской героини тоже продолжает жить после смерти. Удачно решена и хореографическая лексика героев трагедии. Балетмейстер использует весь арсенал казахских движений – от четкой угловатости, резкости движений, подвижности плеч, «игры» суставов, напряженности до змеевидной волнообразности и кантиленно-нежной слитности движений. Танцевальная культура у казахов никогда не ограничивалась определенной, раз и навсегда выработанной системой жестов, движений и «механикой» танца. Как сказал Вакиль Усманов:

«Через богатство казахского народа, проживая мифы, мы выходим из Времени хронологического и вступаем в пределы качественно другого времени, Времени Сакрального». (Приложение 5)

Подводя итог, можно сказать – на практике было доказано, что при решении национальной темы в балете обойтись без классики невозможно, но ограничиваться ею тоже нельзя. Казахский танец ценой проб и ошибок пришел к достижению единства традиции и новаторства в танцевально-пластической характеристике балетных образов.

2.2. Стилизация казахского танца средствами современной хореографии в творчестве Г. Адамовой и сестер Габбасовых

В последнее время многие хореографы обращаются к воплощению национальной тематики средствами современной хореографии. Это становится центральным направлением и в творчестве Гульнары Адамовой.

В конце 80-х годов прошлого века студентка 4 курса балетмейстерского факультета ГИТИСа Гульнара Адамова в рамках преддипломной практики начала преподавать в Алматинском хореографическом училище им. Селезнева джаз-танец. Она была одной из тех студенток, что получили основы этого стиля от Бенджамина Феликсдалла, преподавателя джаз-танца из Голландии, приглашенного для проведения одного из первых мастер-классов в ГИТИС им. Луначарского, в тогда еще неделимый Советский Союз.

Впитав в себя новую технику, а вместе с ней и открыв для себя необозримые возможности современного танца, Гульнара определила свой выбор на многие годы – именно тогда появилась идея создать свой коллектив современного танца. Дипломная работа тоже была поставлена на студентах старших курсов училища. Десять хореографических миниатюр сочетали в своей лексике и классический танец, и джаз, и

модерн. Смешение стилей и подчинение разных средств выразительности одной общей идее станет одной из узнаваемых особенностей творческого почерка хореографа.

В 1998 году, на первом Международном фестивале современного танца «Танцевальный улей», проводимом по инициативе и на базе АХУ им. Селезнева, впервые заявил о себе театр-студия «Самрук». Показанная на фестивале программа сразу определила высокий постановочный и исполнительский уровень этой труппы.

Национальная тематика не может идти также легко и быстро, как европейское современное направление. Это связано с музыкальным материалом. Европейской музыки бездна, а чтобы использовать национальный музыкальный материал, его нужно обработать, оркестровать, аранжировать, а для этого нужны профессионалы.

В 2005 году Г. Адамова поставила двухактный балет «Жезтырнак» Либретто к балету «Жезтырнак» (музыка – Б. Акошев и А. Мукатай) написал Галым Доскен, использовав образ казахской мифологии. В ткани балета переплетаются метафорическая борьба Света и Ночи, мотивы тюркской мифологии и современная пластика, философские вопросы и экспрессивная хореография (51).

Жезтырнаки – враждебные человеку демонические существа с медными когтями, обладающие чудовищной силой. Сюжет для балета довольно сложный, даже философский. Борьба людей и жезтырнаков не может закончиться чьей-то победой, потому что когда-то они были единым существом, великим в своем могуществе... Отсюда напряженный, неразрешимый конфликт, ритмичная смена ночных и дневных сцен (жезтырнаки ведут ночной образ жизни) и, следовательно, смыслообразующая роль света, а также динамика действия и, конечно, лирические дуэты (юноша и девушка-жезтырнак, юноша и девушка-мстительница). Как говорит художественный руководитель и балетмейстер Гульнара Адамова, одна из основных задач коллектива – создание

национальных балетов. Думается, «Жезтырнак» – удачный опыт. Именно в синтезе национальной культуры и современного искусства коллектив найдет свое дальнейшее развитие. (Приложение 6)

Хореограф Гульнар Адамова и ее театр современного танца «Самрук» – в наших степях явление исключительного порядка. Это единственный коллектив в Казахстане, который преподносит зрителю национальный колорит в современной пластике.

В основной труппе – девять человек, но на отдельные спектакли трех танцовщиков приглашают дополнительно, и они тоже считаются «своими». Расширить состав пока не удастся, но это дает свой плюс – коллектив очень мобильный. Почти вся труппа – дипломированные балетмейстеры, а некоторые еще учатся на режиссерском отделении академии искусств, где им преподает Гульнара Адамова. У ребят уже есть самостоятельные интересные постановки одноактных балетов, но пока их трудно ввести в репертуар из-за нехватки танцовщиков. Со временем зрители обязательно увидят работы молодых.

Репертуар театра включает как полнометражные спектакли в жанре танц-театра, так и различные формы хореографических миниатюр, темы которых также просты, как и вечны: взаимоотношения человека с миром. Труппа практикует такие стили современной пластики как: модерн, contemporary dance, джаз-модерн. Основное кредо коллектива: «Танец – форма мысли...». На вопрос о готовности публики воспринимать подобные творения, так же как и современную хореографию вообще, Гульнара Адамова ответила: «Сама современная хореография очень эмоционально открыта, более демократична, близка зрителю. Конечно, какие-то аспекты люди еще не воспринимают, но и не надо их подгонять, еще есть время. Восприятие прямо пропорционально тому, насколько часто они имеют возможность видеть современную хореографию» (12).

Театр танца участвовал во многих международных фестивалях современного танца и представлял Республику Казахстан в дни культуры

на международных, республиканских фестивалях и конкурсах. Коллектив имеет обширную гастрольную карту: Турция, Китай, Киргизия, Россия (Санкт Петербург), Австрия, Германия. Коллективу театра современного танца «Самрук» в 2011 году присвоена премия «Фонда Первого Президента Республики Казахстан» за внесенный вклад в искусство.

Сестры Гульнара и Гульмира Габбасовы также давно продвигают современный танец в Казахстане. Об их спектаклях ходят легенды. Они создали свой коллектив, в котором делают то, что задумали, не подстраиваясь под чужое мнение. Это театр без границ, театр в котором тесно переплетаются все виды искусства, театр, в котором возможен «безумный полет фантазий, как художников, так и режиссеров, как хореографов, так и композиторов, театр экстрима, как в обнажении души, так и в экспериментах». С 1994 года сестры работают в Государственном Академическом театре танца под руководством Булата Аюханова, где являются постановщиками репертуара современной хореографии: «Геометрия чувств», «Блуждающие во тьме», «Дежавю», «Мираколло», «История одной женщины», «Соседки», «Время», «Собаки женского пола».

В 1999 г. Габбасовы начинают преподавать современную хореографию в Алматинском хореографическом училище им А.В Селезнева, готовят одаренных студентов к Международным конкурсам артистов балета, обучают подрастающее поколение режиссеров-хореографов в Академии искусств. И в это же время параллельно с танцами пробуют себя в актерском мире – являются актрисами Республиканского немецкого драматического театра, где играют в спектаклях: «Вишневый сад», «Любовь для одной ночи», «Золушка», «Макбет», «Калифорнийские лошадки», «Снег».

Обогатили собственные знания в области режиссуры театра в интернациональных проектах: «Прикосновение к идолу» режиссер А. Лазарев (Германия), «Снег» режиссер П. Тодоров (Болгария), хореограф Г.

Камникар (Словения), «Саломея» режиссер О. Ходжакулиев (Узбекистан), «Макбет» режиссер Д.Черч (Англия), «Миры в переходах» К.Фетрие (Франция).

Уже в студенческих работах сестры пробовали искать свой авторский пластический язык. Первые постановки – во многом экспериментальные и неровные, демонстрировали этот поиск, нащупывание индивидуальных средств выразительности. Постепенно, отбирая лексику движений, они пришли к определенному типу спектакля, который можно отнести к европейскому танцтеатру. Их авторские работы называют «театром чувств», изучающим психофизическое состояние человека. Каждая композиция – это уникальное проникновенное сочетание актерского мастерства и балета. Вместе со зрителем дуэт Габбасовых ищет ответы на вечные вопросы жизни. Каждая постановка – это философское размышление над смыслом своего существования.

Спектакль «Тамыр» представляет собой сложный синтез движения, музыки, жестов, слов и мимики. Музыка Куата Шильдебаева все переворачивает, раскрывает, и ты начинаешь тянуться к своим истокам: вспоминаешь белую дорогу, юрту в конце пути. Энергия передается от артистов зрителю, который находится в метре от сцены.

Еще одно решение национальной темы средствами современной хореографии – спектакль «Наркыз» по мотивам одноименной эпической поэмы Нурпеиса Байганина. Продолжительность спектакля 40 мин.

Легенда о девушке Наркыз встречается в фольклорном наследии многих тюркских народов. Сила Наркыз – в ее тесной связи с родной землей, своим родом, предками (аруахами), и поэтому в тяжелые для нее минуты народ поддерживает и вдохновляет свою героиню. Эта духовная связь и взаимная поддержка героя и народа неизбежно приводят к победе. В спектакле использована музыка тюркских народов (казахская, алтайская, узбекская, турецкая, татарская). Эскизы костюмов разработаны Балнур Асановой и изготовлены в академии моды «Сымбат». (Приложение 7)

Для каждого нового спектакля сестры всегда набирают новую труппу, как это делается за рубежом. Потому что каждый спектакль отличается собственной спецификой актерской игры. Для каждого персонажа нужны конкретный типаж и характер. В связи с этим каждый раз проводится новый набор. Конечно, в театре есть танцоры, которые переходят из спектакля в спектакль. Но в основном участники всегда новые, так как желающих принять участие много. Мы должны научиться понимать современное искусство и помочь в этом зрителю, тогда мы шагнем дальше. Только тогда когда ты учишься, ты растешь.

Сегодня танцтеатр сестер Габбасовых – единственный в Средней Азии театр, работающий в жанре танцтеатра. Габбасовы Гульмира и Гульнара являются на сегодняшний день брендовыми фигурами, так как на хореографическом пространстве этот тандем экспериментирует с формой с жанром. Их разноплановую работу можно увидеть и в художественных фильмах, и на сцене, и в консерватории с музыкантами. Творчество сестер Габбасовых изучается в программе колледжей, училищ и Академии искусств, о них снято 2 документальных фильма и несколько телевизионных передач. Гульмира и Гульнара Габбасовы всегда ярко представляют современную хореографию Казахстана на Международных Фестивалях и гастролях за рубежом.

2.3. «Неоказахская хореография» Анвары Садыковой

Сегодня все чаще говорят о направлении «неоказахская хореография» и о творческих работах молодого педагога и балетмейстера Анвары Садыковой.

Свой творческий путь Анвара начала с танцевального кружка «Ветерок» в городе Балхаш. Однажды к ним в город приехал Махмуд Эсамбаев, выдающийся танцор, который мог талантливо исполнять любые танцы народов мира. «Оказывается, когда он выступил, мама мне дала

цветы - вспоминает Анвара Садыкова. - Я побежала их вручать ему, а он меня поднял и поцеловал в лоб. Я надеюсь, что это был некий знак и благословение с небес, что мне необходимо было заниматься хореографией. Кто-то на это не обратит внимания, посчитает сказкой, а я считаю, что здесь есть какой-то смысл, своя идея». (2)

По совету своих руководителей – Людмилы и Ивана Страусинских – Анвара поступает в Алматинское хореографическое училище им. А. Селезнева, которое окончила с отличием. С 2000 года Анвара работает в академическом театре оперы и балета им. Абая. К сожалению, карьера балерины была прервана из-за серьезной травмы. Но танец в ее жизни остался. Она получила возможность преподавать в родном училище. Именно в этот период Анвара стала вести дисциплины, которые постепенно формировали ее стиль. Преподавая и одновременно изучая историко-бытовой танец, она постигала саму философию танца, понимая пути его трансформации в классический и народно-сценический.

Предложение вести казахский танец было неожиданным. В училище уже сформировалась своя школа, свои традиции, начало которым положила Шара Жиенкулова. Встать в один ряд со своими учителями, заслуженными педагогами Ганикамал Бейсеновой, Тойган Изим, Айгуль Тати, было почетно и ответственно. «Никогда не думала, что буду вести казахский танец. Даже мысли такой не было» - говорит Анвара.

Затем была учеба в магистратуре, а далее в аспирантуре, где научным руководителем и наставником стала кандидат искусствоведения, профессор Л.А. Жуйкова. По словам Анвары, именно учеба, обращение к науке подтолкнуло ее на постановочную деятельность. Потому что те знания, которые получаешь в процессе обучения, вдохновляют на то, чтобы глубже понять и познать свои традиции, историю своей земли. «Также общение с таким балетмейстерами как Заурбек Райбаев, Булат Аюханов, они же мэтры казахского балета, вдохновило меня на то, чтобы создать свой «продукт» - рассказывает Анвара. (2)

Первым номером Анвары Садыковой стала хореографическая композиция «Дала әуені» («Звуки степи»), поставленная в 2009 году на музыку Б. Оралулы. Уже тогда начал вырисовываться стиль начинающего балетмейстера. Первая и последующие постановки были не похожи на работы предыдущих балетмейстеров. «Необходимо было понять, в каком направлении я иду, что делаю и как я это определяю» – рассуждает Анвара. И далее продолжает: «Обсуждая, анализируя, беседуя с коллегами и друзьями, мы пришли к мнению, что направление, в которой я работаю, можно определить как «неоказахская хореография».

Несмотря на то, что термин введен впервые А. Садыковой, говорить о том, что она основоположница данного направления нельзя. Это подтверждает и сама Анвара. Потому что все, кто стоял у истоков зарождения и дальнейшего развития профессионального казахского танца, внес в это свой огромный вклад. Шара Жиенкулова, Аубакир Исмаилов, прекрасная танцовщица Нурсулу Тапалова, выдающиеся балетмейстеры, классики казахской хореографии – Даурен Абиров, Заурбек Райбаев, Булат Аюханов, Минтай Тлеубаев, Жанат Байдаралин; позже Гульнара Адамова, Гульнара и Гульмира Габбасовы и др. исполнители и балетмейстеры очень высокого профессионального уровня, создавали свою пластику и свое виденье развития казахской хореографии.

У Анвары Садыковой тоже есть свое виденье. Она создает свою пластику, совмещая опыт классического, народно-сценического танцев, современной хореографии с глубокими традициями танцевальной культуры казахского народа. «При ведении предмета «Казахский танец», описывая казахский концертный номер, рассказываю его историю – откуда и почему он появился. И когда мы изучаем движения из арсенала Шары, например толқын или қайнар бұлақ, обязательно останавливаемся именно на истории появления этих движений. Откуда она это взяла и как смогла нам передать? Или возьмем самое основное движение казахского танца – айналма (поворот), сколько здесь заложено мысли и идеи – кочевье,

бесконечность, когда нет понятия конца». Тогда дети с другими глазами, с другим отношением начинают исполнять эти движения.

Свою задачу в неказахской хореографии Анвара видит в необходимости сохранить именно необычную, уникальную пластику. Если это движение ног, то форму беретя от эстетики классического танца или современной хореографии, где дается некая свобода в теле. Но обязательным кодом является пластика рук. У нас большое количество специфических положений рук, движений рук. Поэтому это богатство нужно показывать, пропагандировать. Это делает нас самобытными и узнаваемыми. Так, в «Звуках степи» через пластику тела и рук передается все богатство степной природы, ее красоты, аромат степной полыни. Когда девушки двигаются из стороны в сторону, они словно степной ковыль на ветру.

Как говорит балетмейстер, на создание номеров ее вдохновляет, прежде всего, музыка. Казахская музыка необыкновенно богата выдающимися композиторами и их произведениями. В отличие от других постановщиков, Анвара ставит свои номера на музыку современных композиторов. У нее нет постановок на произведения Сугура, Курмангазы, Коркыта и др. Свои номера она ставит на музыкальные произведения композиторов XX и XXI веков, таких как С. Турысбеков, Б. Оралулы, Е. Хусаинов, Г. Секеев и др.

Немаловажную роль в определении музыки сыграло сотрудничество с фольклорно-этнографическим ансамблем «Туран». Это коллектив молодых, но талантливых музыкантов, которые умеют преподносить фольклорный материал в новой трактовке, в новом звучании, но без использования современных инструментов. Свою музыку они создают на основе этнографических музыкальных инструментов, таких как жетиген, домбра, сыбызги, шанкобыз и т.д. Начало тесному сотрудничеству и творческой дружбе положил хореографический номер на произведение А. Райымкуловой «Толғау» («Размышление»). Венчают музыкальное

произведение слова назидания великого Абая, когда «после зимы обязательно приходит весна». К концу номера на слова Абая девушки идут по кругу с опущенной головой, размышляя о смысле жизни, а затем они идут по диагонали вперед с поднятой головой, отражая то, что впереди нас ждет светлое будущее и есть надежда.

Значительным этапом в жизни Анвары стала работа в качестве балетмейстера в Государственном академическом театре Булата Аюханова. Там она осуществила четыре постановки.

6 апреля 2015 года на сцене Государственного академического театра оперы и балета им. Абая была представлена концертная программа «Неоказахской хореографии» Анвары Сыздыковой в исполнении учащихся и выпускников АХУ им. А. Селезнева, с участием молодых музыкальных групп: Акустик фольк-рок группа «Роксанаки», Фольклорно-этнографический ансамбль «Туран», группа «Алдаспан», группа «Шарапат», Нео-этно фольк группа «Аркайым». Были также представлены работы молодых дизайнеров по костюмам А. Лукпановой и Н. Протасовой, с которыми работает балетмейстер.

Еще одной большой удачей А. Сыздыковой стал одноактный балет «Мәңгілік ел» (2016)

Деятельность А. Садыковой можно назвать удачной. Ее ученицы неоднократно становились призерами Международных хореографических конкурсов и фестивалей в Германии, Латвии, Австрии, Японии, Франции, Турции. Это действительно показатель признания того направления, в котором она работает.

Неоказахская хореография – это личное понимание и личное виденье развития казахской хореографии Анвары Садыковой. Она делится со зрителями своим личным ощущением того, как она чувствует пластику казахского танца. Это не говорит о том, что казахская хореография должна и может развиваться только так и никак больше. Она может иметь и другие формы. Надо искать и экспериментировать. (Приложение 8)

Выводы по второй главе.

Казахский танец сегодня становится модным, востребованным, необходимым. Стилизация казахского танца, начатая М. Тлеубаевым, З. Райбаевым, Г. Адамовой и сестрами Габбасовыми, успешно продолжается в творчестве молодых хореографов. Им удастся очень тонко внедрить элементы классического танца, современной хореографии в казахскую пластику.

Молодое поколение с большим рвением танцует неоказахский балет. В результате лексика казахского народного танца не потерялась, а наоборот, зазвучала очень современно. Большой вклад в развитие казахской музыкально-танцевальной культуры вносят композиторы. В их аранжировках древние кюи оживают и приобретают современные черты. Это тот случай, когда у традиции открывается второе дыхание.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. В работе мы рассмотрели понятия «стиль» и «стилизация».

Мы определили, что понятием «стиль» пользуются в различных областях науки и искусства: в литературе и искусствоведении, в живописи, музыке, хореографии и т. д. Понятие «стиль» многозначно. Можно говорить об индивидуальном стиле художника (архитектора, писателя, композитора, танцовщика, балетмейстера), о национальном стиле той или иной художественной культуры, об историческом стиле, охватывающем совокупность произведений определенной эпохи.

2. Мы раскрыли понятие «стиль» и «стилизация» в хореографическом искусстве, выяснили, что каждый балетмейстер имел свое авторское мышление, индивидуальный стиль. Балеты М. Петипа отличаются от балетов М. Фокина, Ю. Григоровича – от Б. Эйфмана. С одной стороны, каждый стори́л в эпоху с характерными стилевыми особенностями искусства, а с другой стороны – каждый по-своему использовал выразительные средства хореографии для воплощения замысла.

3. Стилизация – использование в творческой деятельности уже встречавшихся в истории мирового искусства художественных форм и приемов, стилевых черт в новом содержательном контексте для достижения определенных эстетических целей. Стилизация дает возможность воссоздать и передать атмосферу исторической и национальной среды, добиться многоплановости художественного образа. Стилизация может способствовать усилению выразительности в произведениях искусства.

4. Одним из проявлений стилизации в хореографическом искусстве является народный танец. Теоретики и практики прошлого Ж-Ж. Новер, А. Сен-Леон, М. Фокин, А. Дункан и другие доказали, что стилизация – это принцип переосмысления хореографии.

Благодаря стилизации, происходит развитие сценического танца за счет обогащения его другими элементами: классического танца - пластическими мотивами национальной характерности и наоборот, рационального использования пантомимических выразительных средств, элементов спорта, художественной гимнастики, акробатики, творческого восстановления и использования обширного арсенала академического танца. Стилизация в хореографии – это прием организации танцевальных па и движений в новый современный ритмический рисунок, это постоянный поиск качественного материала.

5. Во второй главе мы проследили развитие сценического хореографического искусства в Казахстане. Анализируя творчество отечественных балетмейстеров Д. Абирова, З. Райбаева, Б. Аюханова, М. Тлеубаева, мы показали приемы стилизации народного казахского танца средствами классической хореографии. Г. Адамова, сестры Габбасовы, А. Садыкова используют средства современного танца. Каждый хореограф обращается к воплощению национальной тематики в своих произведениях. Стремясь познать, возродить и донести национальную культуру до зрителей и исполнителей, балетмейстеры создают произведения на основе народных традиций с помощью различных выразительных средств. Только так можно сохранить и передать последующим поколениям народные черты.

6. Сегодня стилизация является необходимым и самым действенным средством, с помощью которого можно обратить внимание к народной культуре подрастающее поколение.

Стилизация нужна:

- для сохранения национальной культуры и народного творчества;
- донесения фольклорного материала до зрителей;
- понимания национальной индивидуальности в музыке и в танце.

Прием стилизации, используемый балетмейстерами, отвечает интересам современных исполнителей и зрителей, их восприятию

народной музыки и народного танца как явления не застывшего в своем развитии, а постоянно обновляющегося, живого искусства.

7. В основе стилизованного номера лежит изучение фольклорно-этнографического материала, владение законами композиции, и конечно, чувство стиля – все то, что в совокупности создает нужный образ или ощущение образа, своеобразного национального характера народа, его образ жизни и особенности мышления. Для точности воспроизведения и обработки конкретного материала постановщику необходимо досконально разбираться в лексическом материале, в рисунках танца, в конкретных особенностях развития техники хореографической стилизации.

8. Основные требования к постановке стилизованного номера:

- современная творческая интерпретация фольклорного материала;
- внедрение инновационных методов, приближающих к пониманию народной культуры;
- знание законов стилизации народного танца;
- придание народному танцу современного звучания;
- поиск новых форм сведения народного и современного искусства;
- знание и применение правил стилизации при создании костюма.

Самое сложное в стилизации – это поиск стилистических характеров, эмоциональная яркость. Должен быть сплав выразительных, технических, композиционных элементов, переходящих из одного в другое, чтобы все движения были оправданы, связаны друг с другом.

Из фольклорного материала сначала берется самое главное – его основное образное начало, ведущая идея, самый яркий пластический мотив в лексике, рисунке, движениях. Все это разрабатывается, развивается балетмейстером, исходя из его собственного видения и творческого индивидуального стиля. Преобразованию подвергаются все структурные элементы фольклорного танца: музыка, сюжет, образность, расширяется и усложняется лексика и композиционное построение. Постепенно происходит переосмысление фольклорного материала и создание нового

сценического произведения. Цель балетмейстера в том, чтобы прочувствовать и перенести на сценическую площадку не традиционный образ героя, который существует в фольклоре, а посредством ассоциаций передать глубинное ощущение о том, какой это был герой или человек, т.е. воссоздать обобщенный образ. Самое главное при этом – не потерять, а наоборот усилить национальную индивидуальность.

Таким образом, художественная стилизация является более высокой ступенью трансформации народного творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алимжанова, А.Ш. Динамика эстетических ценностей казахского народа [Текст] / А.Ш. Алимжанова. – Алматы: Раритет, 2004
2. Анвара Садыкова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://istory.kz/3079/trend-neokazahskoj-horeografii>
3. Аюханов, Б. Современное состояние балетного искусства в Казахстане. Алматы, 17 января 2005 года. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.aukhanov.kz
4. Аязбекова, С. Ш. Мир музыки глазами Г. Жубановой: Время – культура – этнос [Текст] / С.Ш. Аязбекова. – Алматы : Минкульт РК, 1999.
5. Балет: Энциклопедия [Текст] / В. В. Ванслов. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 624 с.
6. Бочкарёва, Н.И. Традиционная танцевальная культура и сценические формы русской народной хореографии в современных условиях [Текст] / Н.И. Бочкарёва // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологи : сб. ст. по матер. XXIX междунар. науч.- практ. конф. № 10(29). – Новосибирск : СибАК, 2013.
7. Булат Аюханов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.aukhanov.kz.
8. Бутенко, Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика [Текст] / Э. Бутенко. – М. : Прикосновение, 2005. – С. 127.
9. Бухвостова, Л. Мастерство хореографа [Текст] / Л. Бухвостова, С. Щекочихина. – Орел : ОГИК, 2004. – 144с.
10. Валукин, Е.П. Проблемы наследия в хореографическом искусстве [Текст] / Е.П. Валукин. – М., 1992.
11. Варшавская, Л. Легенда по имени Шара // статья Известия-Казахстан от 16 июля 2004. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http:// www.nomad.su](http://www.nomad.su).

12. Гончарова, Л. Зарождение казахского музыкального театра // сб. ст. к 100-летию со дня рождения [Текст] / Л. Гончарова. – Алматы : Минкульт РК, 2006.
13. Гусев, Г.П. Методика преподавания народного танца: Упражнения у станка [Текст] : учеб. пособие для вузов искусств и культуры / Г.П. Гусев. – М. : Гуманит. изд. центр «ВЛАДОС», 2002.
14. Джанибеков, У. Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте [Текст] / У. Джанибеков. – Новосибирск, 1991.
15. Донченко, Р. Некоторые композиционные принципы казахстанских балетов [Текст] / Р. Донченко // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. – Алма-Ата : Наука, 1983. – С. 86- 98
16. Жуйкова, Л. Становление казахстанского балета [Текст] / Л. Жуйкова. – Алматы : Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – С.112
17. Жумасеитова, Г. Страницы казахского балета [Текст] / Г. Жумасеитова. – Астана : Ел Орда, 2001. – С. 22-23
18. Захаржевская, Р.В. История костюма [Текст] / Р.В Захаржевская. – М. : РИПОЛ классик, 2007
19. Захаров, В.М. Фольклор – это симфония движений [Текст] / В.М. Захаров // Балет, литературно-критический историко-теоретический иллюстриров : журнал. – М. : Ред. Журн. Балет. – 2010. – № 1. – С.34
20. Калиев, С. Казахские традиции и обычаи [Текст] / С. Калиев, М. Оразаев, М. Смайылова // На каз.яз. – Алматы : Рауан,1994. – 220с.
21. Каракулов, Б.И. Современный казахский фольклор (жанрово-структурный анализ) [Текст] / Б.И. Караулов. – Алма-Ата, 1992.
22. Кириллов, А. Стилизация в дореволюционном теоретическом наследии В. Э. Мейерхольда [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Direction/direction/#_Toc343434819

23. Кишкашбаев, Т. История хореографии Казахстана [Текст] / Т. Кишкашбаев, А. Шанкибаева, Л. Мамбетова и др. – Алматы : ИздатМаркет, 2005. – 271 с.
24. Котлова, Г. Кюй и балет: проблемы взаимодействия [Текст] / Г. Котлова // Композитор и фольклор в музыкальной культуре Казахстана XX столетия. – Алматы : АБС, 1998. – С. 58-72.
25. Красовская, В. М. История русского балета. 3-е изд., стер. [Текст] / В.М. Красовская. – СПб. : Планета музыки; Лань, 2010. – 288с.
26. Кундакбаев, Б. Основные этапы развития казахского театра [Текст] / Б. Кундакбаев. – Ташкент, 1996.
27. Қожахметұлы С. Традиции и обряды казахского народа [Текст] / С. Қожахметұлы. – Алматы : ТОО Алматы кітап. 2005. – 248с.
28. Макарова, О.Н. Исполнение народного танца в балете XX века [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.rgisi.ru/arxiv-dissertacziy/2016/11/15/makarova-o.n.-naczionalnyij-tanecz-v-russkom-i-zapadnoevropejskom-balete>
29. Макарова, О.Н. Национальные краски в хореографической эстетике Алексея Ратманского [Текст] / О.Н. Макарова // Балет. – 2011. – № 4-5. – С. 32-33.
30. Макарова, О.Н. Национальные танцевальные традиции в творчестве Мориса Бежара [Текст] / О.Н. Макарова // Вопросы театра / PROSCAENIUM. – 2011. – №1-2. – С. 165-171.
31. Мальпина, И.В. Проблемы взаимодействия культуры и национального самосознания [Текст] / И.В. Мальпина. – М., 1993.
32. Маргулан, А.Х. Казахское народное прикладное искусство [Текст] / А.Х. Маргулан / том 2. – Алматы : Онер, 2011
33. Масанов, Н. История Казахстана: народы и культуры [Текст] / Н. Масанов, Ж. Абылхожин, И. Ерофеева и др. – Алматы : Дайк-Пресс, 2001.

34. Наймушина, К. Как научиться стилизации: методы стилизации [Электронный ресурс].— Режим доступа: <http://art-discovery.ru/article/stylization.shtml>.
35. Неоказахская хореография [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://kazakh-tv.kz/ru/view/culture/page_185196_neokazakh-choreography.
36. Ногербек, Б. Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски [Текст] / Б. Ногербек. – Алматы : Фонд Сорос Казахстан, 2002. – С.141
37. Нурланова, К. Символика мира в традиционном искусстве казахов [Текст] / К. Нурланова // Кочевники. Эстетика. – Алматы : Гылым, 2009.
38. Нуртазина, Н. Казахский национальный костюм. Проблема возрождения [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.centrasia.ru/>
39. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/31866>
40. Омирбекова, М. Традиционная культура казахов [Текст] / М. Омирбекова. – Алматы : Онер, 2004
41. Особенности проектирования сценического костюма [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://dramateshka.ru/index.php/suits/folk/5300-osobennosti-proektirovaniya-scenicheskogo-kostyuma>
42. Пермякова, А.Б. Опираясь на наследие, искать новое [Текст] / А.Б. Пермякова // Балет, литературно-критический историко-теорет. иллюстр. журнал. – М. : Балет. – 2010. – № 3. – С. 24-25.
43. Портнова, Т. Эволюция балетного костюма. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.7iskusstv.com/2013/Nomer5/TPortnova1.php>

44. Сарынова, Л.П. Балетное искусство Казахстана [Текст] / Л.П. Сарынова. – Алма-Ата : Наука, 1976.- 176 с.
45. Снегирева, Н. Стилизация – это что такое? Стилизация в искусстве [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://fb.ru/article/159597/stilizatsiya---eto-chto-takoe-stilizatsiya-v-iskusstve>
46. Словари и энциклопедии. Современная энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/45454>
47. Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски [Текст] : сб. статей под ред. Жупанова С. – Алматы : Фонд Сорос-Казахстан, 2002.
48. Тогузбаева, Э.К. Разработка методов анализа и классификации казахского национального женского костюма (в аспекте проектирования моделей современной одежды) [Текст] : дис. на соискание степени кандидата технических наук / Э.К. Тогузбаева. – Алматы, 2006.
49. Федянина, Л. Классика казахстанского балета [Текст] / Л. Федянина. – Алматы : Фонд Сорос Казахстан, 2002. – С. 183-184
50. Шанкибаева, А. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств [Текст] : автореф. дис...канд. искусствоведения / А. Шанкибаева. – Алматы, 2006.
51. Шаханова, Н. Мир традиционной культуры казахов [Текст] : этнографические очерки / Н. Шаханова. – Алматы, 1998.

Приложение 1

Стилизация казахского танца средствами классической хореографии

Балет «Калкаман и Мамыр» в постановке Л. Жукова



Мамыр – Ш.Жиенкулова

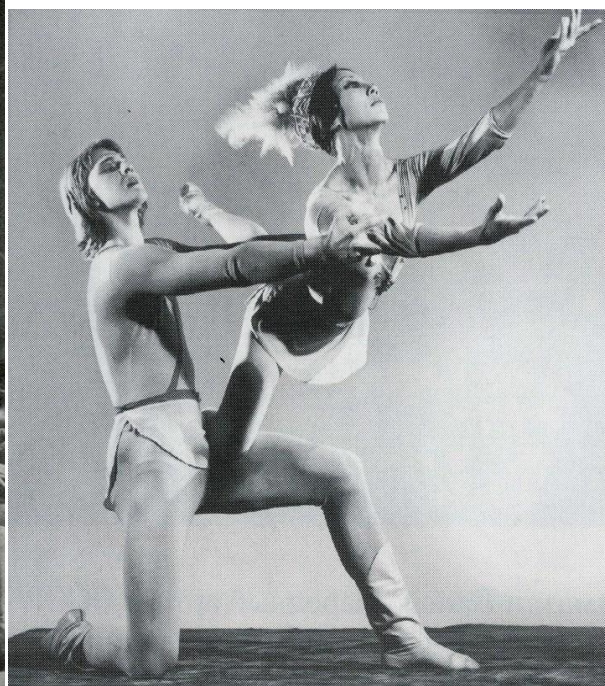


Приложение 2

Балет «Аксак кулан» в постановке М.Ж. Тлеубаева



Джучи-хан - Б. Валиев

Джучи-хан - А. Медведев,
Хан-Зада - К. МажикеевБаршагуль - Р. Байсеитова,
Кербуга - Э. МальбековБаршагуль - Р. Байсеитова,
Кербуга - Ю. Васюченко

Приложение 3

Балет «Фрески» в постановке З. Райбаева



Приложение 4
Балет «Глеп и Сарыкыз»

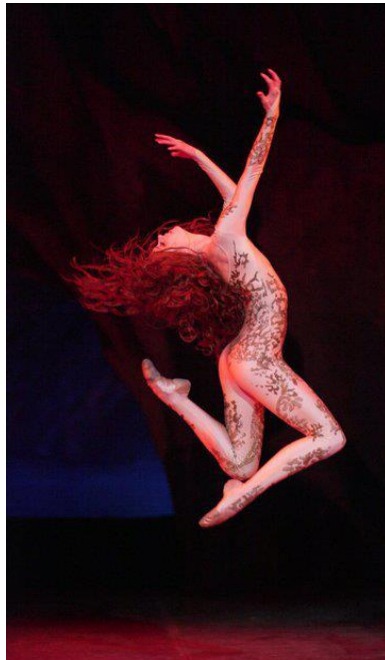


Приложение 5

Балет «Карагоз» в постановке В. Усманова



Приложение 6
Стилизация казахского этноса в театре «Самрук» Г. Адамовой
Балет «Жастырнак»

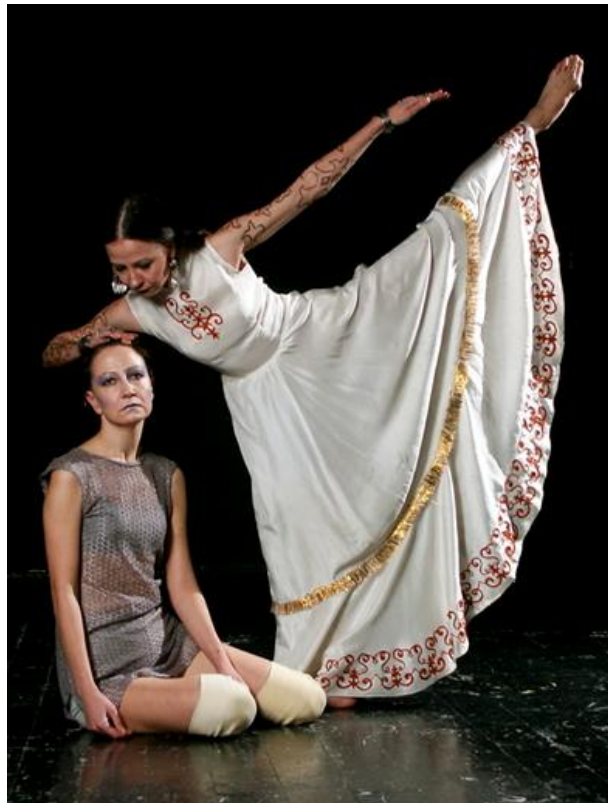


Приложение 7

Стилизация казахского танца средствами современной хореографии
Спектакли Танцтеатра сестер Габбасовых



Наркыз



Тамыр

Приложение 8

Неоказахская хореография Анвары Садыковой





«Толгау»



«Дала әуені» «Звуки степи»



«Мәңгілік ел»