



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Сохранение и развитие национального хореографического искусства  
Республики Казахстан в современном социокультурном  
пространстве»

Выпускная квалификационная работа по направлению  
44.04.01 Педагогическое образование

Направленность программы магистратуры

«Педагогика хореографии»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:  
89,79 % авторского текста

Работа рекомендована к защите  
рекомендована/не рекомендована  
« 10 » 01 20 23 г.  
зав. кафедрой хореографии  
Чурашов А.Г.

Выполнил(а):  
Студент(ка) группы ЗФ-307-211-2-1  
Дегтярева Валерия Сергеевна  
Научный руководитель:  
к.п.н., доцент  
Клыкова  
Клыкова Людмила Алексеевна

Челябинск  
2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КАЗАХСТАНА.....	10
1.1 Понятие и характеристика современного социокультурного пространства Казахстана.....	10
1.2 Хореографическое искусство в структуре национальной традиционной культуры.....	20
1.3 Функциональное значение классического балета в современном социокультурном пространстве мегаполиса.....	27
ГЛАВА 2. СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМ. АБАЯ (г. АЛМАТЫ).....	35
2.1 Решение национальной темы в репертуаре балетной труппы театра (исторический аспект).....	35
2.2 Исследование культуры восприятия национального балета зрительской аудиторией.....	50
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	72
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	78

## ВВЕДЕНИЕ

Основными особенностями современного социокультурного пространства являются интеграция экономической, политической, культурной, духовно-информационной сфер жизни большинства стран мира, возрастающие межкультурные связи, стремительный рост различного вида технологий и коммуникаций, формирование единого для всех информационного пространства. Процессы глобализации, естественно, оказывают влияние и на развитие культурной жизни любой страны, в том числе и Казахстана.

Сегодня все ярче проявляются противоречия между традицией и инновацией. С одной стороны, мы видим тенденции, основанные на принятии традиционных социокультурных моделей поведения, общепризнанных ценностей. А с другой стороны – усиление отрицания традиций, ориентация на западные моральные и жизненные образцы, отличные от нравственных устоев и национального уклада казахского народа. В итоге возникает опасность потери национальной самобытности и этнокультурной идентичности.

Преодоление и смягчение разнополюсного характера этих групп тенденций, на наш взгляд, является насущной проблемой государственной культурной политики и органов, осуществляющих функции управления развитием казахстанского социокультурного пространства.

В настоящее время в Казахстане создана широкая база инфраструктуры с профессиональным кадровым потенциалом, накоплен большой опыт проведения национальной культурной политики. В 1996 году выработана концепция этнокультурного образования, принят закон «О культуре», реализуются государственные программы «Культурное наследие» и «Рухани жаңғыру. Взгляд в будущее». Популяризацией народного творчества активно занимается Ассамблея народа Казахстана, успешно работают национально-культурные и этнографические центры,

традиционными стали народные праздники, проводятся смотры и фестивали народного творчества. Проблема сохранения и развития национальной культуры постоянно поднимается в СМИ, на республиканских конференциях и международных симпозиумах. Все это указывает на актуальность вопросов сохранения, развития и популяризации национальной культуры.

Одним из важных компонентов в структуре традиционной национальной культуры является хореографическое искусство.

Любительские объединения различных форм, жанров и направлений, профессиональные театры и ансамбли танца, концертные организации и образовательные учреждения представляют многочисленную сеть социальных институтов, обеспечивающих деятельность по сохранению танцевального наследия. В репертуаре творческих коллективов казахский танец занимает ведущее положение. Ни один конкурс не обходится без номинации «казахский танец». В системе хореографического образования дисциплина «Казахский танец» введена как обязательная к обучению.

Кроме того, казахский танец в условиях полиэтнического Казахстана является связующим звеном между многочисленными народностями и этническими группами, проживающими на территории республики. Изучение и популяризация казахского танца как части этнической культуры способствует формированию этнической идентичности, этнического самосознания и самоопределения. В данном случае казахский танец выступает как средство объединения нации.

Классический балет является ядром хореографического искусства. В Казахстане успешно работают столичные театры «Астана опера» и «Астана балет», в Алматы – Национальный академический театр имени Абая и театр танца под руководством Булата Аюханова.

Данный вид искусства традиционно презентовался в качестве национально-идеологического и даже внешнеполитического престижа страны, что проявляется в расширении репертуара театров, увеличении

численности балетных трупп, активном обмене творческими кадрами, интенсификации гастрольной деятельности и т.п.

Однако сравнительный анализ творческих работ хореографических коллективов в аспекте темы исследования показал, что процесс интерпретации национальной хореографии в большей степени преобладает в ансамблях и театрах народного танца.

В меньшей степени это решено в балетных театрах, в репертуаре которых представлены один-два спектакля, основанных на казахских традициях.

Причина на наш взгляд в том, что балетные театры рассматриваются как особая, замкнутая система духовно-художественного воздействия, а роль и функции балета ограничены и ориентированы, в основном, на художественную сферу действительности и специального зрителя. А ведь именно такие особенности балета, как: синкретичность, зрелищность, коммуникативная природа действия, универсальный национальный язык прочтения, – наделяют его мощным потенциалом социокультурной востребованности, который не до конца используется современными балетмейстерами.

Таким образом, мы можем выявить противоречия:

1) между повышенным вниманием к проблемам сохранения и развития традиционного национального искусства и усилением влияния инновационных тенденций процесса глобализации в культурной сфере;

2) между активной популяризацией казахской хореографии в творчестве профессиональных и любительских коллективов народного танца и ограниченностью функционирования балетного театра, недостаточным вниманием балетмейстеров к решению национальной темы.

Цель исследования – проанализировать значение балетного искусства как компонента художественной и социокультурной среды

современного Казахстана, а также обозначить пути сохранения и развития национальной хореографии средствами классического танца.

Объект исследования – балетное искусство Казахстана.

Предмет исследования – формы и пути решения национальной темы в творчестве балетного театра как способа сохранения и развития национальной хореографии.

Задачи исследования:

– изучить согласно тематике научную и научно-методическую литературу и источники;

– определить понятие «социокультурное пространство», выявить его структуру и составляющие;

– обозначить функциональное значение балетного театра на современном этапе;

– проанализировать в культурно-историческом аспекте балетные спектакли на национальную тему в репертуаре Казахского национального театра оперы и балета им. Абая (КазНТОБ им. Абая) г. Алматы;

– изучить особенности культуры восприятия балетного искусства современной аудиторией, определить степень востребованности и интереса к национальной культуре посредством классического танца.

Гипотеза исследования. Сохранение и развитие национального хореографического искусства в современном социокультурном пространстве возможно при следующих условиях:

– изучение истории формирования и самобытности казахского искусства;

– объективная оценка современного состояния казахских танцевальных традиций;

– изучение и апробация путей и способов развития национальной хореографии в современности.

Методологической основой исследования послужили фундаментальные принципы искусствоведения, идеи, заключенные в

теоретических трудах отечественных и зарубежных культурологов, этнологов, фольклористов, критиков, деятелей культуры и искусства:

- общие проблемы развития художественной культуры представлены в исследованиях Л.Н. Когана, В.С. Цукермана;

- закономерности функционирования искусства в обществе раскрыты в работах Ю.Н. Давыдова, В.С. Жидкова, С.Н. Плотникова, и др.

- роль и значение балетного искусства в общей системе художественной культуры обозначены в ряде исследований М.Е. Валукина, В.В. Ванслова, Г.Н. Добровольской, П. Карпа и др.;

- историко-культурный аспект становления и развития балетного искусства в Казахстане представлен в трудах А. Есказиевой, Л. Сарыновой, А.К. Кульбековой, А. Шанкибаевой, Л. Федяниной и др.

- специфика, семантика и методика изучения казахского танца освещены в учебных пособиях Д. Абирова, О. Всеволодской-Голушкевич, Г.Н. Бейсеновой, Г. Жумасеитовой, А. Исмаилова, Г. Орумбаевой, Ш. Жиенкуловой и др.;

- анализ творчества известных балетмейстеров и артистов, история создания конкретных балетных спектаклей дают Л.И. Абызова, В.В. Васильева, К. Диярова, Б.К. Кундакбаев, Д.Д. Уразымбетов и др.

Однако стоит отметить, что представленные выше работы отличаются несколько узкоспециализированным характером, и, несмотря на полноту и фундаментальность исследования, не акцентируют внимание на особенностях функционирования балетного искусства в современном социокультурном пространстве.

Также использовались законодательные, нормативные и программно-методические документы, энциклопедическая и справочная литература, архивные материалы музея театра им. Абая.

Методами исследования послужили следующие.

Эмпирические: изучение и анализ литературы по проблеме исследования; изучение и обобщение опыта практической деятельности

артистов и балетмейстеров; изучение видео и фото материалов по тематике исследования; наблюдение, интервьюирование.

Теоретические: историко-хронологический и культурологический, отражающие поэтапное становление казахской национальной хореографии; аналитический и сравнительный; обобщение, классификация, систематизация. В исследовании культуры восприятия зрителей, автор опирался на основные идеи Г.Г. Дадамяна, А.Н. Сохора; типологии аудитории В. Бажановой, У. Сунна и др.

База исследования: Национальный Академический государственный театр оперы и балета имени Абая города Алматы (Республика Казахстан), балетная труппа.

Научная и теоретическая значимость исследования: изучены и определены роль и место балетного искусства в региональном аспекте; проблема сохранения и развития национальной хореографии рассмотрена через выявление степени востребованности национальных балетов в обществе и направленности интереса к ним современного зрителя.

Практическая значимость: материалы исследования могут быть использованы в педагогическом процессе как дополнение к курсам по теории и истории балета, хореографическому искусству Казахстана, а также в качестве методических рекомендаций по формированию культуры зрительского восприятия.

Результаты исследования нашли отражение в статье: «Проблема сохранения и развития национальной хореографии в творчестве балетных театров Казахстана» (сборник статей VIII Международной научно-практической конференции «Роль и место педагога-наставника в области артпедагогике», г. Челябинск, 2023 г.).

На защиту выносятся следующие положения:

1. «Культура» понимается как созданное и накопленное человечеством материальное и духовное богатство, которое служит дальнейшему развитию, приумножению созидательных, творческих



возможностей, способностей подрастающего поколения как личности. Национальная культура – фактор и критерий устойчивости нации. Через изучение национальной культуры возможен путь к постижению общечеловеческих ценностей, и чем больше в явлении культуры подлинно национального, тем глубже его общечеловеческое содержание.

2. Социокультурное пространство города – синтез развития социальной и культурной сфер жизнедеятельности городского сообщества, совокупности общественных (сообщество города и непосредственного окружения человека, общение в процессе создания и усвоения ценностей), материальных (объекты культуры, организационно-структурные формы) и духовных условий существования.

3. Хореографическое искусство – явление культурологическое, социальное. В Казахстане сложилась и действует система по выявлению, изучению, сохранению, развитию традиционной народной хореографии, реализация ее потенциала в профессиональном и любительском искусстве.

4. Балет – достойная составляющая национальной культуры Казахстана. Это система создания, распространения и восприятия художественных, духовных ценностей, зависящая от комплекса культурно-исторических условий и обстоятельств, в которых эта система существует. Национальная природа танца сохраняется и обогащается тогда, когда любые элементы осмысливаются и переосмысливаются в соответствии с традиционной национальной структурой, включены в систему национального мышления и подчиняются ей.

5. Способность воспринимать национальный балет – своеобразный тест на эмоциональную «зрелость» человека. Проблема изучения современного зрителя актуальна, с одной стороны, в силу характеристик популярности, зрелищности балетного искусства, а с другой – неравнозначной подготовки аудитории к адекватному восприятию балетного текста.

Структура работы. Магистерская диссертация изложена на 84 страницах, состоит из введения, двух глав, выводов к ним, заключения, списка используемой литературы из 68 источника.

## **ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КАЗАХСТАНА**

### 1.1 Понятие и характеристика современного социокультурного пространства Казахстана

Социокультурное пространство – термин, встречающийся довольно часто в современной науке. Проведенный анализ источников, близких к нашей теме, показал, что изучением социокультурного пространства занимается широкий круг исследователей, среди которых социологи, историки, философы, антропологи, искусствоведы и т.д. Интерес к этому многогранному термину заключается в уникальном объединении в нем всего многообразия существующих на сегодняшний день подходов к описанию и определению сущности социальных и культурных изменений.

Термин «социокультурное пространство» представляет собой слияние нескольких понятий: «пространство», «социальное пространство» и «культурное пространство». Разберёмся в значении каждого.

Пространство является фундаментальным, базовым понятием, встречающимся во многих науках, благодаря своему всеобъемлющему значению. Пространство – это форма сосуществования материальных объектов и процессов, которая характеризует структурность и протяженность материальных систем, их расположение друг относительно друга, относительную величину и конфигурацию. Пространство выступает важнейшей характеристикой бытия, от его восприятия напрямую зависит деятельность человека по освоению и переработке окружающего мира [9].

Термин «социальное пространство» сложен за неимением точного определения. В социологическом словаре отмечается, что социальное пространство – это «поле социальной деятельности, включающее совокупность значимых социальных групп, индивидов, объектов в том или ином их взаимном расположении» [58, с. 273]. Однако основой конструирования социального пространства является в большей степени социальное взаимодействие. Социальное пространство не может существовать вне социума, его нельзя отделить от человека. Можно сказать, что социальное пространство – это физическое пространство, на которое спроецированы формы существования человека – его коммуникации, статусы, накопленный опыт и т.д.

Культурное пространство, по мнению ученых – В.Г. Соколова, А.Н. Быстровой, Л.В. Силкиной и др., – считается основополагающим для истолкования и понимания понятия социокультурное пространство.

А.Н. Быстрова представляет культурное пространство не как просто «форму хранения вещей, явлений, процессов, а как пространство, формируемое культурными процессами, регулирующее взаимодействие субъектов культуры и в то же время, выступающее условием формирования и развития последних. Культурные процессы соответственно не могут протекать независимо от человеческой деятельности, то есть социального влияния» [10, с. 174].

Соколов В.Г. определяет культурное пространство, прежде всего, как пространство смысловое, приобретающее ценностное значение. Именно человек наполняет содержанием культурное пространство [55, с. 370].

Л.В. Силкина отмечает: «...культурное пространство – это своеобразный механизм, способ, при помощи которого происходит процесс окультуривания естественного пространства» [50, с. 5].

Таким образом, объединив представленные нами понятия, можно сказать, что социокультурное пространство – это пространственно-временной аспект, в котором отражаются формы взаимодействия людей,

формирующие культурные процессы, способствующие взаимодействию, созданию и развитию субъектов культуры.

Определение «социокультурного» дано П. Сорокиным. Феномен социокультурного он объясняет через взаимодействие социального и культурного, осуществляемое через триаду «личность-общество-культура», где ни один компонент не может существовать без других [56].

К. Мангейм считал, что вся культурная жизнь и ее система ценностей зависят от множества социальных факторов. Рассматривать культурные ценности абстрактно бесполезно, их толкование должно увязываться с социальными процессами. Ценности устанавливаются обществом и служат регулятором человеческого поведения. Культура является не отдельной самостоятельной структурой, а представляет собой аспект социальных изменений всех сфер деятельности индивидов [36].

На единство социального и культурного в социокультурном указывает известный теоретик социокультурного подхода Н.И. Лапин, который понимает общество как: «единство культуры и социальности, образуемых и преобразуемых деятельностью человека» [35, с. 3].

Проведенный нами анализ позволяет увидеть, что социокультурное пространство – это пространство, где культурные образцы находят выражение в социальных практиках, а социальные практики закрепляются институтами и находят отражение в определенной культурной форме.

Рассмотрим сущность, структуру и функции социокультурного пространства современного города.

Городское пространство представляет собой не только совокупность физических характеристик, но и репрезентирует определенный образ жизни современного горожанина. Специфика городского пространства определяется типом самого города, его инфраструктурой, выраженной в совокупности видов деятельности, в которую вовлечены горожане. Пространственная организация города, особенности его зонирования

оказывают значительное влияние на формирование особенностей социокультурной среды [45].

Используя социокультурный подход мы постараемся исследовать культуру как одну из важных структур; интегрируя три измерения человеческого бытия (человека в его соотношении с обществом, характер культуры, тип социальности, при этом человек в центре внимания), выявить роль и значение города в жизни человека и оценить место человека в городе. [35, с. 4]

Мы рассматриваем город как своеобразный социальный институт со всей совокупностью его субинститутов; систем нормативно-правовых регуляторов, а также организаций, статусов и ролей, воспроизводящих эти нормы и трансформирующих их в процессе институционального развития; комплексов установок, правил, стереотипов, обычаев, стандартов поведения, которые создаются и реализуются, благодаря человеческой деятельности в рамках социокультурного пространства города.

Социокультурное пространство города, как и любое явление, обладает всеми характеристиками пространства. Это протяженность, структурность, взаимодействие компонентов его наполняющих.

В структуре социокультурного пространства выделяют ряд подпространств:

- культурно-образовательное;
- информационно-коммуникативное;
- культурно-досуговое;
- семантическое;
- аксиологическое;
- пространство личностной самореализации;
- пространство общей судьбы [42].

Содержание каждого структурного элемента определяется функциями, которые он реализует.

Функции социокультурного пространства города [63]:

1. Научно-образовательная. Данная функция подразумевает наличие определенного образовательного пространства мегаполиса, которое представляет собой совокупность социальных отношений в сфере образования, территориально локализованных в рамках одного городского локуса. Образовательное пространство характеризуется не только количеством научных и образовательных организаций, но и объемом и качеством образовательных услуг, мощностью и интенсивностью образовательной информации.

2. Культурно-просветительская. Она ориентирована на подъем уровня культуры и образования горожан. Развитость научной, образовательной и культурной инфраструктур города создает условия для вовлечения горожан в различные виды культурно-образовательной городской деятельности. Коммуникативный эффект, возникающий в процессе взаимодействия городских общностей в сфере культуры и образования, способствует выполнению информационно-коммуникативной функции.

3. Информационно-коммуникативная функция заключается в вовлечении индивида в коммуникативное поле города. Пространство города предоставляет возможность использования своих локаций в качестве коммуникативных площадок и наделения их актуальными смыслами. Подобные локации служат общей территорией, местом пребывания, где устанавливаются взаимоотношения и происходит формирование городских сообществ. Особую роль в коммуникации играют виртуальные площадки общения горожан (городские сайты). Здесь заложен широкий потенциал организации общения как для широких, так и для узких (со специфическими интересами) городских сообществ [63].

4. Культурно-досуговая деятельность рассматривается сегодня как «специализированная подсистема духовно-культурной жизни общества, функционально объединяющая социальные институты, призванные обеспечить распространение духовно-культурных ценностей, их активное

творческое освоение людьми в сфере досуга в целях формирования гармонично развитой, творчески активной личности» [28, с. 21].

Досуговая сфера сегодня является одной из доминирующих в жизни современного человека. Культурная значимость досуговой деятельности заключается в ее стимуляции и развитии творческих компетенций у индивидов. В рамках города в процессе досуга происходит активная коммуникация сообществ, трансляция духовных ценностей и норм, создается преемственность поколений и передача традиций. Благодаря культурно-досуговому потенциалу города создаются условия для всестороннего развития горожан [28].

Культурно-досуговая функция города обладает такими чертами:

– всеобщность и доступность, то есть возможность приобщения, вовлеченности всех горожан в сферу деятельности досуговых учреждений с целью удовлетворения творческих потенций, их запросов и интересов;

– самодеятельность реализуется на всех уровнях: от любительского объединения до массового праздника, обеспечивает высокий уровень достижений в любой индивидуальной и коллективной деятельности;

– принцип индивидуального подхода реализуется благодаря развитой инфраструктуре города: широкий спектр культурно-досуговых и образовательных организаций создает условия для учитывания индивидуальных запросов и интересов горожан при обеспечении их услугами образования и досуга;

– систематичность и целенаправленность предполагает планомерное, последовательное сочетание взаимозависимости в работе всех социальных институтов, призванных обеспечивать досуг горожан;

– преемственность предполагает культурное взаимодействие и взаимовлияние поколений, это крупномасштабная социальная акция, цель которой – разностороннее развитие личности человека [5; 28].

1. Интегративная функция. Города аккумулируют в себе все экономические, политические, финансовые, культурно-образовательные

ресурсы, то есть являются тем «двигателем», который определяет направление развития всего региона. Город как социокультурный центр притягивает к себе интеллектуальные и творческие силы, развивает и закрепляет новые социальные отношения. Горожане в процессе жизнедеятельности создают культурную среду, где отражены и закреплены система ценностей и традиций. Носителем городской культуры выступает все население города, как массовая социальная общность. В процессе взаимодействия городских общностей происходит установление контакта, который способствует формированию единого образа территории, района, города [29].

2. Регулятивная функция. Социокультурное пространство города определяет рамки, внутри которых протекает жизнь городского сообщества. Нарушение предписаний и правил может привести к применению определенных санкций, которые установлены сообществом и которые поддерживаются силой общественного мнения, а также к применению различных форм институционального принуждения [29].

3. Аксиологическая функция города связана с формированием ценностного отношения к городскому пространству, которое формируется через взаимоотношения с ним, через систему личностных переживаний. Город является «хранителем» целого пласта ментальностей – индивидуальных, групповых, этнических, национальных. Посредством ценностей происходит процесс ориентации и регуляции поведения людей в городском пространстве. Культура, в данном случае, выступает в качестве одной из сфер городской системы, состоящей из всех культурно-досуговых и образовательных организаций города [29].

4. Семантическая функция. Городская культура как искусственно созданная человеком среда обитания включает нормы и ценности сообщества, социальную психологию и менталитет горожан, их образ жизни, способы и образцы социальной коммуникации и социокультурного проектирования [63, с. 6].



О.Б. Симонова к сфере «городской семиотики» относит: язык архитектуры; названия материальных элементов города - улиц, площадей; городские традиции, церемонии, праздники; мифологию и жаргон, языки субкультур; наружную рекламу; городской распорядок жизни, особую городскую моду и т.д. [51, с. 8].

5. Функция личностной самореализации. Образ города – это конструкция личностного пространства: отношений, связей, значимых предметов и фрагментов городской среды. Личностно значимые аспекты жизни определяют и траекторию территориальной мобильности [64].

Таким образом, социокультурное пространство города – это не просто совокупность «социального» и «культурного». Это конструируемая человеком среда. Являясь главными носителями социальной и культурной специфики, городские сообщества через процессы взаимодействия с городскими институтами, пространственной средой, через практики межличностной коммуникации, через систему ценностного отношения к городу создают его социокультурное пространство. В каждом городе социокультурное пространство имеет свои характерные черты, поскольку элементы его наполняющие, находясь в различных вариациях отношений и взаимосвязей, определяют специфику конкретного места.

Основными особенностями современного социокультурного пространства являются процессы глобализации: интеграция экономической, политической, культурной, духовно-информационной сфер жизни большинства стран мира, возрастающие межкультурные связи, стремительный рост различного вида технологий и коммуникаций, формирование единого для всех информационного пространства [7].

Отметим и некоторые аспекты социально-культурных проблем:

1) увеличивается разрыв между инновационным потенциалом культуры и массовой способностью его освоения и использования в повседневной социокультурной практике;

2) в социальной сфере все более заметной становится тенденция социального расслоения по таким категориям, как образ и стиль жизни, социальная идентичность, позиция, статус;

3) снижаются показатели духовной жизни общества, продолжает расти разрыв между специализированным и обыденным уровнями культурного развития; телевидение и интернет вытесняют посещение театров, библиотек, музеев; базовые формы массовой культуры становятся более популярными и на сегодняшний день являются одной из приоритетных сфер создания и распространения культурных инноваций.

4) усиливаются процессы размывания духовной самобытности национальной культуры, утрачивается историко-культурная самобытность отдельных территорий, сформированная культурная традиция теряет приоритет в социализационных процессах;

5) происходит значительная переориентация общественного сознания с духовных, гуманистических ценностей на ценности материального благополучия, личного комфорта и гедонизма.

б) на уровне государственной политики наблюдается недооценка культуры как консолидирующего и смыслообразующего фактора, как важнейшего ресурса духовного преображения Казахстана.

Таким образом, глобализация культуры имеет как негативные, так и позитивные стороны. В связи с этим, обостряются задачи:

– воспитание у детей, подростков, молодежи интереса к традиционной национальной культуре и народному творчеству;

– содействие сохранению и формированию неповторимого культурно-эстетического облика города;

– восстановление преемственности знаний, умений, технологий, традиций, культурных и духовно-нравственных ценностей различных социальных и возрастных групп населения города;

– пропаганда обычаев, традиций, промыслов, ремесел, характерных для региона; разработка проектов и программ по их сохранению и развитию, восстановления историко-культурных объектов и т.д. [7]

Особенности социокультурного пространства города зависят от возможностей организационно-управленческих структур и потенциала культурной элиты. Город можно назвать самоорганизующейся системой, однако для поддержания своей конкурентоспособности необходимо эффективное управление и контроль за социокультурными процессами.

Республика Казахстан на сегодняшний день имеет огромный государственный ресурс управления культурными процессами, большой опыт проведения национальной культурной политики. Она обладает огромной базой культурной инфраструктуры и кадровым потенциалом, что позволяет создавать новые условия для развития национальной культуры как коренного этноса (казахов), так и народов, проживающих на территории страны.

В 1996 году выработана концепция этнокультурного образования [5], принят закон «О культуре» от 15 декабря 2006 года [24]. На Генеральной конференции ЮНЕСКО в 2008 году приняты «Рекомендации по сохранению фольклора», была разработана международная программа «Традиционная культура», создан международный экспертный совет по национально-культурному воспитанию и образованию. С 2017 года реализуются программы «Культурное наследие» [15] и «Рухани жаңғыру. Взгляд в будущее» [47]. Популяризацией народного творчества активно занимается Ассамблея народа Казахстана, успешно работают национально-культурные центры, традиционными стали народные праздники, смотры и фестивали. Кроме этого, мы наблюдаем стремительный рост национального самосознания, интерес широких слоев казахского народа к своей истории, народно-художественному творчеству.

Комплексный анализ сложившегося социокультурного пространства города, рассмотрение его в единстве структуры и функций позволяет

обратить внимание на проблемные сектора городской социальной и культурной жизни; полноценно включить городские общности и сообщества в социокультурное поле города; определив стратегические направления развития городской среды, грамотно выстроить социальную политику развития его социокультурной сферы.

Из всего вышесказанного, мы можем сделать вывод, что социокультурное пространство города представляет собой динамическое единство социального и культурного, где комплекс культурных образцов (элементов материальной и духовной культуры) находит отражение в социальных практиках, закреплённых институтами, интегрированных и локализованных в конкретную пространственную среду города.

## 1.2 Хореографическое искусство в структуре национальной традиционной культуры

Чтобы понять, какое место занимает хореографическое искусство в структуре национальной культуры, рассмотрим понятия «культура», «традиционная культура».

По словам известного культуролога Г.Н. Волкова, «культура» понимается как созданное и накопленное человечеством материальное и духовное богатство, которое служит дальнейшему развитию, приумножению созидательных, творческих возможностей, способностей подрастающего поколения как личности [13]. А.С. Каргин полагал, что «культура» – это некоторое сложное целое, которое включает в себя знания, верования, искусство, мораль, закон и обычаи, а также способности и привычки, приобретаемые и достигнутые человеком как членом общества» [28]. Наиболее обоснованно звучит введенное академиком Д.С. Лихачевым понятие: «Культура» – это огромное целостное явление, которое делает людей из простого населения народом, нацией». Образную и емкую характеристику дал французский писатель,

историк, публицист, академик XX века Эдуар Эррио: «Культура это то, что остается, когда все остальное забыто» [28].

В любом обществе можно выделить высокую (элитарную, духовную) культуру и народную (традиционную) культуру. Существует еще массовая культура, упрощенная в смысловом и художественном отношении и доступная для всех. Она способна вытеснять как высокую, так и народную культуру, что характерно для современного общества [38].

Сравнительную характеристику основных форм культуры мы отразили в Таблице 1.

Таблица 1 – Сравнительная характеристика основных форм культуры

Признаки	Массовая культура	Элитарная культура	Народная культура
Авторство	Люди с разным уровнем таланта, включая и непрофессионалов	Творцы –высокопрофессиональные и квалифицированные люди (композиторы, поэты, художники и т.д.)	Анонимные авторы, коллективное творчество, часто отсутствует деление между создателем и потребителем
Особенности культурных текстов	Развлекательный характер, пользуются большой популярностью	Индивидуальный характер, сложные художественные формы, уникальные произведения культуры	Передают коллективную память народа, наследие народных норм, ценностей, традиций
Доступность для понимания	Проста для понимания, не требует больших духовных усилий и творческого вклада	Сложна для понимания, нужны опыт и особые знания (музыкальные, театральные и т.д.)	Относительно проста для понимания, но нередко требуются знания традиций
Целевая аудитория	Самая широкая в силу доступности понимания	Малочисленна, избранный круг (элита) в силу сложности понимания ее текстов	Многочисленная, но нужно наличие заинтересованного типа аудитории
Уровень качества произведений	Часто невысокое качество, простота в исполнении, коммерческая направленность	Высокое качество, требуются мастерство автора и большая трудоемкость производства	Преимущественно невысокого качества, но они пропитаны духом народных традиций

Из таблицы видно, что народная культура имеет много общего с массовой культурой. Это простота и доступность для понимания, невысокое качество произведений, массовая аудитория, отсутствие высокого профессионализма при создании культурного процесса.

Тем не менее, народная культура, несмотря на схожесть некоторых свойств, все же далека от массовой. Основное отличие в том, что народная культура тесно связана с этносом или нацией, она отражает образ жизни определенного коллектива людей. Тогда как массовая культура является универсальной или космополитичной, создается и понятна для людей в любых странах и обществах, независимо от национальности.

Народная (традиционная) культура – это многообразие народных традиций, обрядов, праздников, национальных особенностей быта. Это музыкально-танцевальный фольклор, костюмы, ремесла, декоративно-прикладное творчество. Традиционную народную культуру следует рассматривать как динамично развивающуюся систему, которая обобщает собой разнообразные культурно-исторические пласты, обеспечивая тем самым связь прошлого, настоящего и будущего [68] (рисунок 1).

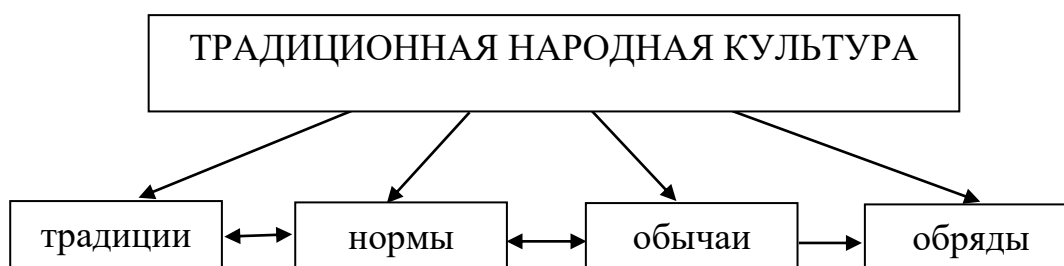


Рисунок 1 – Структура традиционной культуры

Традиция – (от лат. *traditio* – передача) выступает как система связей настоящего и прошлого. Через традицию проходит механизм передачи молодому поколению базового набора морально-культурных, нравственно-эстетических ценностей, знаний, базовых социальных навыков, в том числе посредством традиционных обрядов и праздников. Это главные средства функционирования народной культуры [58; 68].

Нормы (правила) определяют, как должен вести себя человек, чтобы жить в согласии с ценностями своей культуры. Усвоение определенных норм необходимо человеку для успешной адаптации в обществе. Это

санитарные и гигиенические нормы, принятые правила поведения, нравственные (моральные) нормы, правовые нормы (законы) [58; 68].

Обычай – это исходный, наиболее простой тип культурной регуляции на основе целостных, привычных образцов поведения, закрепляющихся в общественной памяти и передающихся из поколения в поколение как формы поведения в труде, быту, в общении, в воспитании и т.п. Обычаи существуют у народов всего мира [58; 68].

Обряд – формализованный обычай, совершаемый в определенном месте и в положенное время по специальному поводу. Передаваясь из поколения в поколение, обряд создает потребность в его соблюдении [58].

Многообразные национальные традиции, обряды, обычаи, праздники, кодексы, символы взаимодействуют друг с другом и служат выражением общечеловеческих ценностей и исторического опыта народа. Именно подобное понимание культуры определяет ее выдвижение на роль одной из главных этнообразующих и этносохраняющих компонентов. Именно оно дает основание считать, что этническая общность – это, прежде всего, общность, связанная определенной общей культурой в самом широком понимании этого слова [68].

Таким образом, традиционная (народная) культура – основа национального духовного богатства того или иного этноса. Говоря словами русского критика В.Г. Белинского, традиционная культура – это «внешний вид народа, без нее народ – безликий образ, как каменная скульптура» [46]. Именно в недрах традиционной культуры скрыта суть народного духа и культурной идентичности народа, которая питает коллективное самосознание и влияет на современную культуру.

Важной частью казахской национальной культуры является хореографическое искусство. «Несомненно, – пишет В.В. Ромм, – что танец есть явление культурологическое, социальное, то есть общественное, историко-общественное или теоретико-общественное. Ведь и не может быть такого искусства, которое не было бы связано с определенной эпохой

или моментом исторического развития» [48, с. 141]. Поэтому так важно сохранять национальные устойчивые образования: танцевальные формы, танцевальный язык, национальное танцевальное мышление и восприятие.

Хореографическое искусство Казахстана на современном этапе охватывает и традиционное народное, и профессионально-сценическое. Искусство любителей-одиночек начала XX века, сегодня выросло в огромную армию творческих коллективов, которыми руководят профессиональные специалисты.

Профессиональная хореография в Казахстане представлена: балетными труппами оперно-балетных театров, театрами и ансамблями народного танца, театрами современной хореографии, военными ансамблями; ансамблями региональных филармоний и концертных организаций (рисунок 2).

Профессиональное хореографическое искусство в Казахстане сегодня представлено следующими крупными коллективами (Рисунок 1):

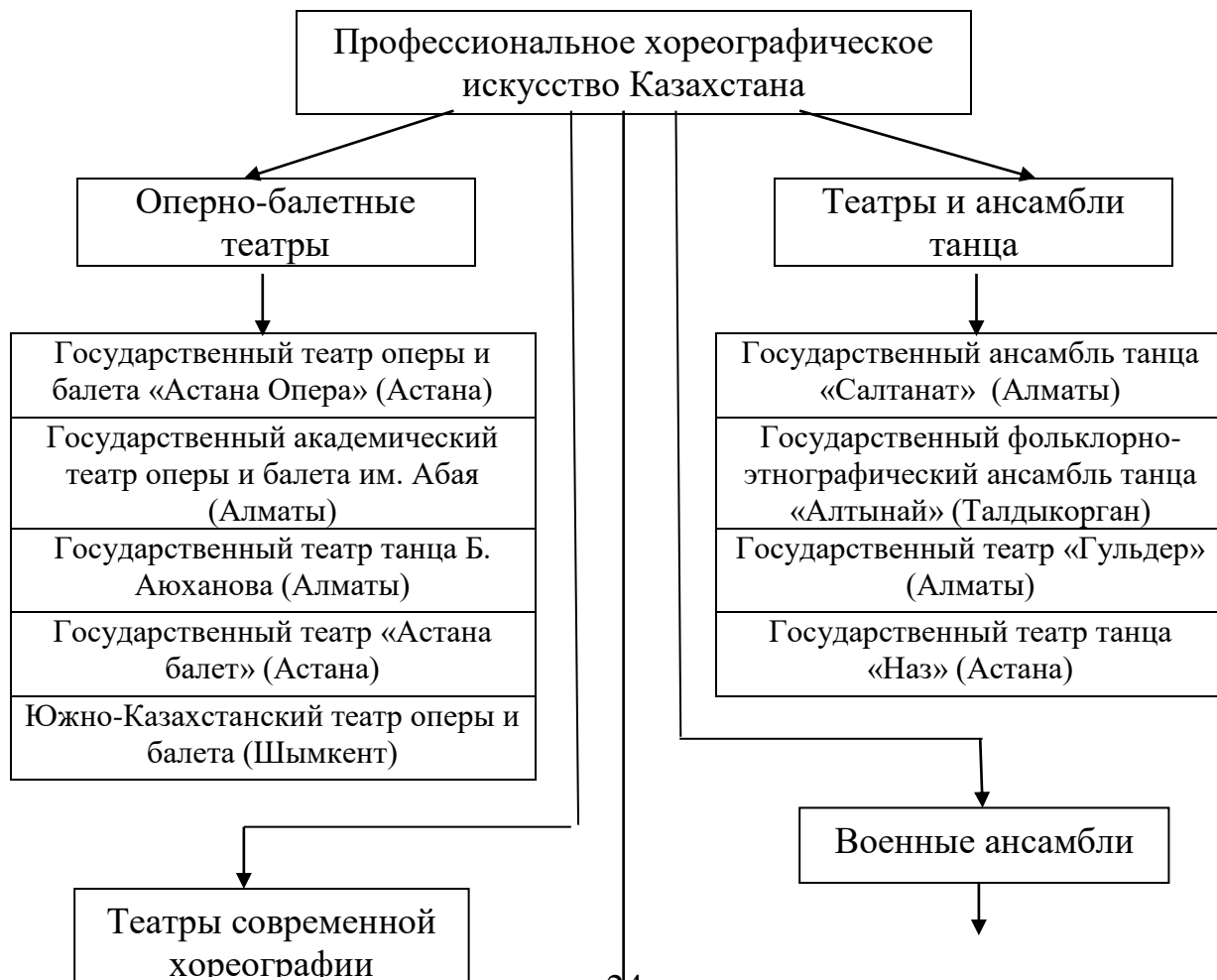






Рисунок 2 – Профессиональное хореографическое искусство Казахстана

В системе концертных и филармонических организаций работают:

- ансамбль танца «Шалкыма» (Государственная Академическая филармония г. Астана);
- ансамбль казахского и восточного танца «Адемау», ансамбль танца «Туған жер» (Северо-Казахстанская областная филармония, г. Петропавловск);
- ансамбль танца «Назерке» (Уральская филармония им. Г. Курмангалиева, г. Уральск);
- ансамбль танца «Гакку» (Акмолинская областная филармония, г. Кокшетау);
- ансамбль танца «Костанайские зори» (Костанайская филармония имени Е. Умурзакова, г. Костанай);
- ансамбль «Русский сувенир» (Восточно-Казахстанская областная филармония, г. Усть-Каменогорск);
- ансамбль танца «Ақкербез» (Жамбыльская областная филармония, г. Тараз);
- ансамбль танца «Акку» (Актюбинская областная филармония, г. Актобе);
- ансамбль танца «Нур» (Павлодарская областная филармония им. И. Байзакова, г. Павлодар);

- ансамбль танца «Казына» (Южно-Казахстанская областная филармония им. Ш. Калдаякова, г. Шымкент);
- фольклорно-хореографический ансамбль «Ак-ку» (Карагандинская областная филармония, г. Караганда);
- ансамбль танца «Инжу маржан» (Атырауская областная филармония имени Н. Жантурина, г. Атырау).

Процесс интерпретации народного хореографического материала в большей степени преобладает в ансамблях и театрах народного танца. Творческая деятельность этих коллективов дает возможность наиболее ярко и полно воссоздать истинно народный колорит во всем разнообразии движений, приемов их исполнения, особенностей музыкального сопровождения, костюма и пр.

Важнейшими социальными институтами «транслирования» достояния народной традиционной хореографической культуры являются любительские хореографические объединения: кружки, студии, ансамбли, школы танцев различного направления и различных организационных структур и ведомств как городов, так и в районах.

Большое внимание уделяется планомерному развитию села по организации досуга: ремонтируются существующие ДК и открываются новые, выделяются средства на приобретение костюмов, светового и музыкального оборудования, ежегодно проводятся смотры художественной самодеятельности. Координируют работу учреждений культуры Областные центры научно-методической работы народного творчества и культурно-досуговой деятельности (ОЦНМРНТ и КДД).

В Казахстане создана широкая сеть подготовки профессиональных исполнителей народного танца, балетмейстеров, педагогов, руководителей творческих коллективов. Так, профессиональную подготовку по направлению «Артист балета» и «Артист ансамбля танца» ведут:

- школа-колледж Казахской национальной академии хореографии (Астана);

- Алматинское хореографическое училище им. А.В. Селезнева (Алматы);
- Республиканский эстрадно-цирковой колледж им. Ж. Елебекова (Алматы);
- Актюбинский музыкальный колледжим. А. Жубанова (Актобе)
- Кызылординский колледж им. Казангапа (Кызылорда);
- Карагандинский колледж искусств им. Татимбета (Караганда);
- Мангистауский колледж искусств (Актау);

Ведущими ВУЗами в республике, где созданы и успешно работают факультеты и кафедры хореографии, являются:

- Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова (Алматы);
- Казахская национальная академия хореографии (Астана);
- Западно-Казахстанский государственный университет им. М. Утемисова (Уральск);
- Казахский национальный женский педагогический университет (Алматы);
- Южно-Казахстанский государственный университет им. Г. Ауэзова (Шымкент).

Открытие высших учебных заведений по подготовке хореографов в некоторой степени позволяет решить существующие проблемы в подготовке специалистов-хореографов по казахскому танцу, призванных в дальнейшем пропагандировать национальное искусство, внедрять на местах методику обучения и исполнения. Курс «Казахский танец» является одним из основных, самостоятельных, профилирующих предметов специального цикла в хореографическом образовании.

Основными задачами профессиональных и любительских хореографических коллективов – создавать пластические образы народного танца, отсеивать все ненужное и чуждое ему, повышать

исполнительское мастерство, восстанавливать забытые казахские танцы, а также творчески влиять на процесс формирования новых [24].

Важное и бережное отношение к ценностям национальной культуры, обобщение и анализ накопленного, суммирование самого ценного, слияние традиций и современности – эти задачи сегодня стоят и перед коллективами государственных балетных театров.

### 1.3 Функциональное значение классического балета в современном социокультурном пространстве мегаполиса

В любом цивилизованном обществе общепринято считать, что показатель силы и мощи любого государства заключается не в наличии у него больших запасов природных ресурсов, передовых технологий, квалифицированных специалистов и научных достижений, а в наличии выдающихся талантов и умов, в возрождении национальных духовных ориентиров, нравственных и культурных ценностей, обычаев и традиций, способа мышления и языка. Именно этот фактор является свидетельством высокого уровня культуры государства и признаком благоприятных условий для его успешного социального прогресса [47].

В современном мировом музыкальном театре балет занимает важное место и переживает пору небывалого взлета: ему подвластны философские, мировоззренческие темы, расширяется палитра выразительных средств, повышается исполнительское мастерство.

Слово «балет» имеет два значения:

1) балет – это вид музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах [11, с. 7];

2) балет как сам балетный спектакль.

Балет, как балет вообще, так и конкретный балетный спектакль, можно назвать явлением культурной жизни, имеющим длительную историко-культурную традицию бытования, выступающим действенным феноменом художественной культуры общества.

Обозначим ряд характерных черт балетного искусства, с одной стороны, отражающих его специфику, а с другой – определяющих его общекультурное значение [8]:

1. Синкретичность («синтез») соединения отдельных видов искусства: собственно хореографию, музыку, литературу и художественно-образительное искусство. Все эти составляющие неразрывно связаны между собой, поскольку трудно представить себе успешным балет без наличия одного из заданных компонентов.

2. Универсальность балета для человеческой культуры. Эта черта ярче всего проявляется в его общекультурном присутствии, легкости проникновения даже в те культуры, которые не знали национальных аналогов, естественно при преломлении в национальном менталитете, мировоззрении, традициях художественной выразительности. Как пример, казахстанский балет, возникший только в 30-е годы прошлого века.

3. Коммуникативная природа действия (коммуникации между танцовщиками, между отдельными выразительными средствами, между артистами и зрителями). Данные виды коммуникаций делают искусство балета сценически-публичным.

4. Демократичность возможностей восприятия балета. Национально своеобразное у каждого народа, искусство балета не требует перевода и понятно всем людям, независимо от места их проживания, культуры, рода деятельности, языка речи, то есть балет, можно сказать, снимает все национальные барьеры.

5. Специфическая художественно-образная выразительность. Как сказал Р.В. Захаров: «Танец – это искусство, а всякое искусство должно отражать жизнь в образно-художественной форме» [8, с. 7]. Классический балет является самой сложной профессиональной хореографией. Как сказал Ю.А. Бахрушин: «Классический танец – система художественного мышления...» [8, с. 7].

6. Сценичность и зрелищность балетного действия. Зрелищную сторону танца составляют изобразительное сценическое оформление (декорации, костюмы, свет), «орнаментальный узор» или рисунок танца.

7. Наличие органично связанной основы – литературного или иного первоисточника. Очень часто балетный сценарий создается на основе литературного произведения или эпоса, мифа, легенды. Ж.Ж. Новер, балетмейстер, реформатор, теоретик балета, в своей книге «Письма о танце и балетах» подчеркивал значение литературы в балете. Такие спектакли, как «Корсар», «Эсмеральда», поставлены на произведения Дж. Байрона и В. Гюго. Шедевры П.И. Чайковского «Спящая красавица» и «Щелкунчик» имеют сказочно-литературную основу Ш. Перро и Э. Гофмана. Почти нет балетов, не опирающихся на литературу.

8. Сюжетность (за исключением бессюжетных балетов, которые можно определить как «образные» или «идейные»). Танец, несущий действенное содержание, обретает драматургию [53].

9. Внутренняя сложность структуры действия. Балет как законченное действие зависит от усилий и видения его идеи множеством людей, начиная от создателей (автор либретто, композитор, балетмейстер). заканчивая исполнителями (танцовщиками, музыкантами) [53].

10. Каноничность традиции. «Языком» балетного спектакля является классический танец. Это «образцовый» танец, в нем нет ничего лишнего, ведь система кристаллизовалась веками. Все движения несут определенное содержание, каждое па имеет только ему присущую образность, которую можно усилить или ослабить, сделать форте или пиано, но нельзя изменить на противоположную. То есть хореография в балете подчинена законам.

11. Внутривидовое многообразие жанров: эпос, лирика, комедия, драма [12].

Общие характеристики балета имеют связь с его социокультурными характеристиками: балет вырастает от национальной традиции к универсальному, общекультурному феномену, включающему

национальное как аспект своего содержания и форм выразительности. Балет демократичен относительно возможностей его восприятия, однако является определенным образом элитарным, а не массовым искусством, в силу своего «высокого» статуса. Роль и функции балета, в основном, ориентированы лишь на художественную сферу действительности, которая, несмотря на разнообразие подходов к пониманию проблематики «элитарное – массовое» («искусство для искусства» или «искусство для народа»), все же мыслится как особая, а потому и замкнутая система духовно-художественного воздействия [53].

Нам видится уместным и необходимым анализировать значение классического балетного искусства именно в контексте социокультурной, а не только художественной среды города. Балетное искусство существенно раздвигает границы художественных эффектов и оказывает, на наш взгляд, влияние на широкий спектр социально-институциональных и субъективно-аудиторных образований. Во многом подобный масштаб воздействия основывается на особой роли классического балета, где данный вид искусства в любой стране традиционно связывался и, соответственно, презентовался в качестве национально-идеологического и даже внешнеполитического престижа страны.

В Казахстане успешно работают:

- Государственный театр оперы и балета «Астана опера» (Астана);
- Государственный театр балета «Астана балет» (Астана);
- Национальный казахский академический театр оперы и балета имени Абая (Алматы);
- Государственный театр танца Булата Аюханова (Алматы);

Современный казахстанский балет, унаследовавший лучшие традиции российского и советского искусства и достигший новых вершин, благодаря интеграции в мировое культурное сообщество, является предметом культурного и даже внешнеполитического престижа, продолжает восприниматься в качестве конвертируемого экспортного

преимущества: балетные труппы выезжают на гастроли в другие регионы постсоветского пространства, страны мира, демонстрируя не только достижения национального искусства, но и пропагандируя образ жизни и специфику казахстанского менталитета [23].

Одновременно, балет был и остается востребованным и популярным видом искусства в региональном измерении. Это проявляется и в расширении репертуара, и в увеличении численности балетных трупп, и активном обмене творческими кадрами, в интенсификации внутренней гастрольной деятельности и т.п.

Проанализируем функциональное предназначение балета в системе художественной культуры города. По нашему мнению, в культуре современного города балетное искусство реализует функции, определяющие оптимальное развитие социокультурной среды в трех ключевых подсистемах: коммуникативно-инновационной; регулятивно-ориентационной; адаптационно-стабилизирующей.

Обозначим функции театра в каждой подсистеме социокультурной среды города [14] (Таблица 2):

Таблица 2 – Функции балетного театра в социокультурной среде города

КОММУНИКАТИВНО-ИННОВАЦИОННАЯ ПОДСИСТЕМА	
Информационно-просветительская функция	нахождение в системе диалоговой коммуникации (взаимодействие создателей балета, исполнителей и потребителей), сознательное регулирование и целенаправленное влияние на аудиторию при помощи эффективной и грамотной политики продвижения художественных образцов
Культурно-презентационная функция	Развитие функционирования актуальных форм балетного искусства, представление творческих сил в социокультурном пространстве города
Культурно-коммуникативная функция	обеспечение связи между центром и регионами, различными социальными и культурными группами, различными видами искусства, технической, научной мыслью и иными социальными институтами
РЕГУЛЯТИВНО-ОРИЕНТАЦИОННАЯ ПОДСИСТЕМА	
Культурно-воспитательная функция	базирование системы эстетического воспитания и образования на лучших художественных образцах, повышение общего уровня культуры аудитории
Культурно-интегративная функция	объединение художественных сил города, развитие творческого ресурса на конкретной территории, создание



функция	условий для обеспечения кадровой преемственности в сфере академического балетного искусства, развитие эффективной инфраструктуры художественной подготовки (от детских школ искусств до формирования собственной школы хореографического направления)
Культурно-регулятивная функция	определение социального заказа и ключевых, наиболее востребованных трендов актуальной культуры как ценностных ориентиров современного времени
<b>АДАПТАЦИОННО-СТАБИЛИЗИРУЮЩАЯ ПОДСИСТЕМА</b>	
Функция адаптации к художественным традициям и новациям	актуализация классического балетного наследия в восприятии современников и стимулирование активности аудитории в освоении современного, национального репертуара
Функция эстетизация и гармонизация пространства города	художественно-эстетическое обновление среды мегаполиса, обеспечение гармоничного диалога между различными субъектами и социальными институтами (религиозными, образовательными, этническими и т.д.), при котором абстрактно-художественные образы балетного искусства могут рассматриваться в качестве универсальной основы взаимопонимания.

Результатом реализации названных функций балета становится формирование особого подготовленного зрителя как креативного и инициативного культурного слоя городской жизни. Именно функциональное предназначение классического балета помогает понять проблематику воздействия искусства на формирование личности современного человека.

Таким образом, классический балет в культуре современности – культуре полистилистической, демонстрирующей единство и борьбу классики и современности, ретро и авангарда, исконно патриотического и космополитического – не утрачивает актуального звучания. Являющийся ядром хореографического искусства, классический балет на сегодняшний день функционирует не столько в значении мемориального комплекса, сколько актуального и функционально необходимого компонента социокультурной среды современного мегаполиса [39].

Балетный театр – это часть художественной (музыкально-театральной) культуры, обособленная системой создания и трансляции художественных ценностей и представляющая специфику формирования и

функционирования субъектно-содержательных компонентов балетного искусства. К ключевым компонентам относятся [48]:

- репертуарная политика (насыщенность и обновляемость репертуара, соотношение в нем традиций и современности);
- профессиональный уровень развития балетной труппы;
- уровень развития музыкально-постановочной инфраструктуры;
- уровень развития и организации постановочного процесса;
- содержательно-стилевая специфика художественного решения балетных спектаклей;
- событийно-творческая презентация достижений балетной труппы (наличие фестивалей, конкурсов и т.д.);
- система художественно-творческой коммуникации (гастрольная деятельность, приглашение «звезд» – артистов, балетмейстеров и т.д.).

Однако, следует отметить, что современный балет переживает определенный кризис, связанный с общим понижением музыкальной культуры, снижением значимости ее классических образцов, смешением танцевальных стилей и «языков», уменьшением популярности театрального искусства в молодежной среде и пр. Пока эти проблемы отчасти компенсируются обилием балетных школ, высоким техническим уровнем подготовки танцовщиков, что является заслугой развития балета в течение XX в. Очевидно, что балет XXI века вступил в период нового самоопределения. Сегодня перед профессиональным классическим балетом стоит вопрос о самосохранении себя как театрального представления, имеющего в основе язык классического танца.

Выводы по первой главе.

В теоретической части нашего исследования мы

- 1) раскрыли понятие «социокультурное пространство» как явление интегративное, многогранное и разнородное, сочетающее аспекты

социального и культурного развития; проанализировали структуру и функции городского социокультурного пространства;

2) обозначили роль хореографического искусства в структуре национальной традиционной культуры Казахстана;

3) проанализировали значение классического балетного искусства в контексте социокультурной среды города, определили функциональное значение балетного театра; показали, что балетное искусство существенно раздвигает границы художественных эффектов и оказывает, на наш взгляд, влияние на широкий спектр социально-институциональных и субъективно-аудиторных образований.

## **ГЛАВА 2. СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМ. АБАЯ (г. АЛМАТЫ)**

### **2.1 Решение национальной темы в репертуаре балетной труппы театра (исторический аспект)**

На протяжении всей истории театра перед балетмейстерами всегда стояла значимая проблема – решение национальной темы в балете, создание произведений казахской хореографии, которые соединили бы вековые традиции кочевой культуры и современные тенденции, произведения способные украсить сокровищницу общенационального хореографического искусства. Л.С. Жуйкова в книге «Становление казахстанского балета» пишет: «До сих пор никто не занимался хореографией казахского народа, и этот участок национального искусства

еще не тронут, существование элементов казахского танца, создание на его основе нового танца сегодня стало ясней ясного» [21, с. 107].

В 1928 году открывается музыкально-драматический театр, где Зарубай Кулсеитов и Ахмет Берсагимов показывают сценические варианты народных танцев «Курба» (танец куропаток), «Кара жорга» (черный иноходец), «Утыс-би» (танец-состязание), «Коян-би» и «Коян-беркут». Там же начинает свою деятельность и первая профессиональная исполнительница Шара Жиенкулова [21].

Перед деятелями культуры и искусства того времени встали вопросы, которые необходимо было решить в плане профессионализации танца:

1) создать сценическое искусство, выявить и сформировать кадры артистов театра;

2) возродить казахский танцевальный фольклор, отыскать в нем те зерна, из которых можно было бы вырастить хореографические образы;

3) создать школу, где формировались бы балетные кадры, балетную труппу, в которой нашли бы приложение первые сценические опыты;

4) привить народу вкус к невиданным ранее театральным представлениям и неизвестному искусству классического танца;

5) создать произведения казахской хореографии, которые обладали бы своими национальными чертами и вносили вклад в сокровищницу общенационального хореографического искусства [21].

Решение этих задач затруднялось тем, что в те годы не было единой точки зрения на основной вопрос: нужно ли создавать казахский национальный балет? А если и создавать, то, по какому пути он должен развиваться? Одни объявляли, что казахскому народу чужда и вредна европейская музыка, европейская хореография, что усваивать ее достижения – значит тормозить развитие национального танца. Другие, ссылаясь на прошлое, утверждали, что поскольку казахского танца как развитого искусства у казахов нет, нет и необходимости создавать его. Отпор противникам возрождения танцевального фольклора дали в ту пору

многие видные деятели искусства и литературы, утверждавшие, что народное творчество было и есть, и его нужно использовать и обработать.

13 января в 1934 г. под руководством первого казахского драматурга Жумата Шанина, композитора И.В. Коцька состоялась премьера спектакля «Айман-Шолпан» и в постановке балетмейстера Али Ардобуса были показаны танцы «Кара-жорга» – первый опыт сценического воплощения мужского танцевального фольклора и «Келиншек» («Молодая женщина») – начало становления женского хореографического образа [21].

Али Ардобус, будучи знатоком и первоклассным исполнителем народных танцев Средней Азии, сочиняет казахские танцы, используя движения, свойственные танцам восточных республик, в особенности таджикских (мужских) и узбекских (женских). Но самое главное – и балетмейстером, и исполнителем были верно схвачены черты народного характера, намечены контуры рождающейся национальной хореографии.

14 июня 1934 г. была поставлена музыкальная драма Б. Майлина и И. Коцька «Шуга», где впервые танцевала Шара Жиенкулова, ставшая ведущей солисткой балетной труппы. Непроизвольно интерпретируя танцевальные приемы и композиции постановщика А. Александрова, она придавала им черты казахского танца. В результате появляется ряд замечательных казахских сценических танцев: «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» – связанный с обычаем встречи невесты; образный сольный танец «былкылдак» (гибкая), «каз катар» (шесть гусей) и др. [30].

О казахских танцах заговорили, как об исключительно самобытных и оригинальных, забывая, что два с лишним года назад ставилась под сомнение сама возможность их существования. Высоко оценили достижения казахского театра видные деятели литературы и искусства – композиторы Б. Асафьев, Р. Глиэр; писатели А.Толстой, Вс. Иванов, М.

Ауэзов; режиссеры В. Немирович-Данченко, А. Таиров; артисты В. Качалов, М. Максакова и многие другие. Единодушное одобрение вызывало и то, что развивающееся искусство прочно опирается на народное творчество, обладает глубоким содержанием и разнообразием форм. «Какое счастье для народа – иметь такое богатейшее наследие», – пишет композитор Р. Глиэр [30].

В 1936 году Казахский музыкальный театр был переименован в Казахский Государственный театр национальной оперы и балета. Сочетание в нем двух линий – всемерное обогащение национальных корней вместе с освоением передового опыта культуры братских народов – было признано единственно правильным и плодотворным направлением для расцвета казахского искусства.

Найденные в фольклоре главные образные мотивы и приемы выражения национального характера и чувства становятся основой первых танцевальных композиций в спектаклях «Кыз-Жибек» (1936), «Калкаман и Мамыр» (1938), «Коктем» (1939), в первом национальном балете «Камбар и Назым» А. Великанова (1950). Развивая техническую лексику казахских танцев за счет сложных движений классического балета, усложняя композиционный рисунок, балетмейстеры Ю. Ковалев, Л. Жуков, М. Моисеев, А. Чекрыгин раскрывают сюжеты танцев в новой свободной танцевальной манере [30].

Однако, данные балеты не завоевали зрителя и были сняты с репертуара и больше не возобновлялись. Сказывалось незнание специфики национального искусства и ограниченные возможности исполнителей, преимущественно специалистов по народному танцу. В рецензиях и выступлениях критиков отмечались неточность жанровой определенности либретто, иллюстративность и прямолинейность режиссерских решений, отсутствие цельности музыкальной драматургии [22].

Исследуя приемы включения фольклорного (национального) танца в балетные спектакли, Г.Ю. Сайтова отмечала: «Если представить себе в

виде лестницы путь освоения национального в балетном театре, на первой ступени будет прямая цитация народного танца со всеми атрибутами этнографии; чуть выше появится танец, вобравший в себя основы народного, но аранжированного, обработанного. Следующий этап – синтез этих двух начал – пластики традиционного академического танца с пластикой танца конкретно национального. На самом верху воображаемой лестницы – хореография, которая содержит минимум внешних примет национального, но стремится передать его внутренние качества» [48, с.63].

Инициатива в создании новой линии репертуара принадлежала балетмейстеру Д. Абирову – выпускнику московского театрального института им. А.В.Луначарского. В 1958 году композитор Н. Тлендиев, балетмейстеры Ю. Ковалев и Д. Абиров приступают к постановке балета под названием «Дорогой дружбы». Несмотря на помощь Р. Захарова, который подверг значительной переработке данный спектакль – увеличил количество массовых сцен, оживил ритм, обогатил образные характеристики героев – спектакль не стал репертуарным.

В 60-х годах практика балетного театра характеризуется исключительной активностью и многообразием творческого поиска. Казахский балет пересматривает свое отношение к наследию, к художественным принципам и средствам выразительности – освобождается от натуралистической пантомимы и бытового этнографизма. Балетная труппа обогатилась плеядой молодых артистов, проявивших незаурядные танцевальные и актерские данные: Р. Бапов, Р. Байсеитова, К. Мажикеев, Л. Ли, Т. Мальбекова и др. [49].

В постановке З. Райбаева в 1968 году появляется первый уйгурский балет «Чин-Томур» (композитор К. Кужамьяров) по мотивам уйгурских народных сказок [61].

В соавторстве с Абириным, Райбаев ставит балет «Легенда о белой птице» на музыку Г. Жубанова (1966) – состоящий из одноактных балетов: «Акканат» («Белокрылая»), «Хиросима», объединенных общей идеей

легенды о белой птице как символе извечной борьбы человеческого духа с враждебными ему силами. Освобождение танцевальной выразительности от деления на танец и пантомиму, обогащение танца пластикой национальной характерности, образное обобщение, полное взаимодействие с глубинами музыкальной драматургии, высокий исполнительский уровень – все это обеспечило успех и прочное место в репертуаре театра [61].

В 1971 году национальную тему продолжает балет «Козы-Корпеш и Баян-сулу» (композитор Е. Брусиловский, балетмейстер Д. Абиров, художник Г. Исмаилова). На протяжении 18 картин раскрывался перед зрителями целый мир взволнованных чувств далекой старины [60].

Знаковым для казахстанской хореографии явился балетный спектакль «Фрески», поставленный в 1981 году балетмейстером и автором либретто З. Райбаевым на музыку Т. Мынбаева в сценографии Е. Сидоркина. В основу сюжета положена поэма Олжаса Сулейменова «Глиняная книга», в поэтическом изложении повествующая о далёких исторических событиях IV-VI веков, дошедших до нас в виде легенд и сказаний. Сюжет сценического действия представляют девять оживших фресок. Каждая фреска имеет свое название и поэтический эпиграф, создающий эмоциональный настрой и выражающий самую суть воплощаемых событий. Балет буквально взорвал культурное сообщество всего постсоветского пространства, сломал все театральные устои, сокрушил представления большинства меломанов о том, каким может быть современный балет. Средства, выбранные балетмейстером, отмечены обновлением форм классического танца через синтез его с народным национальным танцем, с экспрессивной пантомимой, с пластикой быта, спорта, акробатики [60; 61].

Органичный союз музыки, сценария, сценографии, хореографии, исполнительского мастерства артистов балета и оркестра театра, по мнению специалистов, ставит балет «Фрески» в один ряд с лучшими



образцами мирового балетного искусства, что позволило «Фрескам» быть актуальным и востребованным у зрителя на многие годы.

Спектакли Райбаева отличала широкоохватность решения, яркая образность, владение новейшими средствами пластической лексики, философичность и метафоричность мышления, не противоречащая принципам доходчивости и демократичности. Возможно, поэтому спектакли З. Райбаева не были «однодневками», а украшали и украшают репертуар ГАТОБ им. Абая десятилетиями [60].

Решая вопросы сохранения и пропаганды национальной культуры, в 2021 году КазНТОБ им. Абая восстановил жемчужину национальной хореографии – балет «Фрески» в хореографии З. Райбаева.

В 70-90-е годы XX века казахстанский балет развивался на перекрещивании традиций и современности. Одно из ведущих мест в биографии театра в эти годы по праву занимает М.Ж. Тлеубаев. Он ставит балеты, продолжая традиции хореографов старшего поколения и внося новаторские идеи в развитие национального балета. Используя прежние известные связи фольклора с классическим танцем, он ищет интересные темы, яркого интересного героя [39]. И такое отношение проявляется в первой большой работе – балете «Аксак-Кулан» (композитор А. Серкебаев, сценарист Т. Ибраев, художник Э. Гейдебрехт, дирижер Т. Османов).

Действие балета переносит нас в казахские степи, где мирно пасутся куланы. Издалека доносятся звуки домбры. Сын Джучи-Хана Хан-Зада, отправившись на охоту, вспугивает стадо с обжитого пастбища. Лишь старый вожак вступает на пути непрошенного 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. Напрасно ждет Джучи-Хан возвращения с охоты своего сына. 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 [60].

Балетмейстер М. Глеубаев разнообразием хореографической партитуры показал резкую контрастность двух миров: поэтический и светлый мир Кербуги и циничный, беспощадный в своей жестокости и ненависти мир Джучи-Хана. И весь строй балета, его образная структура и хореографическое решение подчинены этим противопоставлениям.

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. 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 Юрий Васюченко. Его акын – носитель народной мудрости и справедливости. Александру Медведеву в образе завоевателя Джучи-Хана удалось передать не только внешний облик героя, но и раскрыть его внутренний мир, передать психологию правителя, не знающего доброты, способного в своей кровавой мести уничтожить все живое огнем и мечом. Динамичную и темпераментную партию юного Хан-Зады исполнили Дюсембек Накипов и Кайрат Мажикеев. Образ гордого и безрассудного сына завоевателя в их трактовке органично вписался в музыкально-хореографическую ткань спектакля.

Почти единственной и лучшей исполнительницей образа Беркута долгое время была Л. Акылбекова, солистка балета. Ее танец – своеобразная метафора, олицетворяющая хищника и завоевателя. Движения – сильные, отрывистые, импульсивные – сменялись резко, ошеломляя своей неожиданностью. Молниеносная смена ракурсов,

ослепительные вспышки 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. Позже этот танец часто шел как самостоятельный концертный номер [65].

«Аксак кулан» в первую очередь удивляет ясной и выразительной простотой сценического воплощения и лаконичностью. Классический танец – основа решения образов главных действующих лиц и массовых сцен, обогащается органически включенными в него элементами народного танца, драматической пантомимы, спортивно-акробатических движений, свободной пластики, претворяющей реальные жизненные движения. Использование казахских национальных элементов придало не только национальную, но и реалистическую достоверность действию [65].

Балетмейстер ограничил танцевальную палитру воинов хана немногими, но хорошо запоминающимися движениями. Их пластика лишена грации и полета, они похожи на прикипающих к земле, ползающих пресмыкающихся. Танцевальная характеристика куланов – одна из запоминающихся в спектакле. Быстрый перебор ног, легкие прыжками с высоким поднятием колен отдаленно перекликаются с цокотом копыт быстроногих куланов. Танцы Тлеубаева «осмыслены, изобретательны, их пространственный рисунок отличается четкими переливчатыми линиями» – отмечал Б. Аюханов [4].

В декорационном решении спектакля, в костюмах прослеживается основная сюжетно-сценическая идея балета. Большую смысловую нагрузку несет цветовая драматургия. Так, черный и красный тона, преобладающие в одеянии Джучи-Хана и его приближенных олицетворяют смерть и горе. На зеленовато-голубом фоне вольной степи тревожным диссонансом выглядит черный паукообразный шатер врагов. Идентичное художественное решение пролога и эпилога придает

спектаклю философскую обобщенность, утверждая величие природы, ее красоту и вечность [19].

«Аксак кулан» продолжил работу по поиску решения значительных нравственно-этических проблем средствами балета, открыл дорогу к гармоничному синтезу танцевальной симфонизации балета и образно-содержательной хореографии.

Краткий анализ творчества балетмейстеров прошлого показал, что хореографы, развивая балетное искусство, вырабатывали художественные методы, создавали спектакли, даже самые новаторские, опираясь на принципы построения классического балетного спектакля. Сохранение ценных сторон и традиций наследия прошлого, современное осмысление, развитие их – основные принципы в работе современных балетмейстеров.

Значительным событием первого десятилетия нынешнего века стала постановка балета «Тлеп и Сарыкыз» на музыку А. Серкебаева, премьера которого состоялась в январе 2009 года. Это международный проект театра, осуществленный с целью увековечить имя одного из наших далеких предков – кобызиста и шамана по имени Тлеп. В основе сюжета лежит поэма казахского писателя Несипбека Айтулы, переработанная и подготовленная в качестве балетного либретто, известным драматургом Э. Розинским. В качестве постановщиков были приглашены американский хореограф Марго Саппингтон, для создания сценографии – Э. Гейдебрехт (Германия) и художники по костюмам Кристина Джоли де Лотбиньер (США) и Т. Есалиева (Казахстан).

Тлеп и Сарыкыз – это казахские Ромео и Джульетта, любовь которых была чиста и возвышенна, но из-за жизненных препятствий они не смогли воссоединиться. Юноше по имени Тлеп на роду было написано прожить необычную жизнь и выполнить свое особое предназначение. Будучи ребенком, он встречает Шамана в степи и слышит кобыз. Мальчик видит, как Шаман исцеляет людей магической силой музыки и решает научиться играть на этом инструменте. Со временем детская дружба с дочерью

Шамана Сарыкыз перерастает в любовь. Интересно, что в основе произведения – судьба реального человека.

Хореограф Марго Саппингтон известна своими инновационными постановками. Не стала исключением и эта постановка, решенная в стиле модерн. Получился необыкновенный микс иностранного и отечественного, современного и классического, с легко читаемым восточным колоритом.

Музыка балета необычайно яркая, сильная, и в то же время по-настоящему современная казахская. Красивая история о человеческой любви рассказана музыкой кобыза.

Сценограф Э. Гейдебрехт нашел интересное решение: при минимальном использовании осветительной техники спектакль оснащен великолепным художественным светом и проекцией. Это позволило сделать спектакль светлым и легким, что для казахстанского зрителя весьма необычно. Красочная лаконичность декораций, подвижные, разной высоты мини-площадки, напоминающие своими очертаниями ритуальные котлы, помогают восприятию спектакля.

Партию Сарыкыз на премьере танцевала Сауле Рахмедова. Балерина сумела донести до зрителя, с одной стороны, тонкую одухотворенность душевного мира своей героини, обаяние ее женственности, с другой – хрупкость бытия истинной красоты, ее незащищенность, ее обреченность в трагическом столкновении с силами зла.

Тлеп в исполнении Фархада Буриева, это влюбленный юноша, на плечи которого судьба возложила слишком тяжелую ношу: стать творческим наследником Шамана, павшего в отчаянной схватке с темными силами, а также сохранить верность своей возлюбленной. В его танце чувствуется пока неокрепшая мужественность, детская наивность. Но все же главным чувством становится страсть к музыке и любовь к Сарыкыз.

Успешно удалось освоить во многом новую хореографическую графику исполнителям роли Шамана (Нурлан Байбусинов), Аспантая

(Дмитрий Сушков), Каракус (Екатерина Хомкина) и Золотого орла (Нурлан Конокбаев).

Не менее эффектным и гармоничным выглядел кордебалет. Их яркая пластика, стремительные перемещения и одухотворенная наполненность танцев, помогли погрузиться в тайны древнего эпического сказания. В финале балета, построенной в духе высокой трагедии, зримо читается светлая печаль, как не менее оптимистично, с надеждой прописано в либретто балета: «Тлеп остается один. Он безутешен и одинок. И только музыка помогает ему. Когда поет кобыз, он видит образ прекрасной Сарыкыз и верит: она здесь, она живет в звуках его музыки. Тлеп надевает чапан погибшего Шамана и чувствует: его учитель рядом с ним, и Сарыкыз будет жить, пока звучит его кобыз».

В балете почти нет чисто казахских танцевальных движений, какие мы обычно привыкли видеть. Он настолько трансформируется, гармонично сливаясь с новым пластическим языком, что уловить это почти невозможно. Но ощущение национальной принадлежности балета все равно остается. Она ощутима в слиянии музыки и хореографии, в полифоническом звучании цвета и света, в условности и пространственном решении спектакля.

В июне 2015 года состоялась премьера балета «Легенды великой степи», созданного в честь 550-летия казахского ханства. Сложность постановки заключалась в том, что готовой музыки на балет не было, создателям пришлось самим компоновать музыку из разных сочинений знаменитых казахстанских композиторов, основоположников отечественной композиторской школы: Е. Брусиловского, Г. Жубановой, Н. Тлендиева, М. Мангитаева, М. Сагатова, Т. Кажгалиева, А. Серкебаева.

Балетмейстером выступила народная артистка Казахстана Гульжан Туткибаева. По ее словам: «Весь спектакль – символика без имен. Мы сознательно уходили от конкретики, чтобы не было привязки к каким-то историческим фактам. В основе не было определенной легенды. Моей

задачей было провести две линии: личную линию героев и историческую линию нашего народа. Ведь на земле так и было: когда подступал враг, народ объединялся. И мы это выразили и пластикой танца, и музыкальной драматургией, и световой партитурой. В балете есть и линия любви, и Дух степи, который защищает нашу землю».

Балет «Легенды Великой степи» – полностью казахстанский продукт: все его создатели – от режиссера-постановщика и балетмейстера до дирижёра (Ерболат Ахмедьяров), художников и, разумеется, артистов – наши соотечественники.

В целом «Легенды Великой степи» получились отчасти романтическими. По сюжету, султан одного из улусов, решив выдать свою красавцу дочь замуж, объявил состязание: тот, кто его выиграет, окажется главным претендентом на её руку. Вся степь взбудоражена новостью. Единственная, кто оказывается равнодушной ко всему происходящему – дочь султана. Она убегает в степь с подругами и встречает там молодого батыра, охотящегося на косулю. Молодые влюбляются друг в друга. Счастье пары длится недолго, ведь невесту крадут враги, которые строят планы захвата разрозненных племен степи. На отказ девушки выйти замуж за иноземного предводителя, он начинает войну. В это время появляется Дух степи. Она предупреждает молодого батыра об иноземном вторжении, и он сплачивает всех степных воинов, чтобы отразить удар и вернуть невесту. Заканчивается всё торжеством и провозглашением хана.

Спектакль не повествует о борьбе, к примеру с джунгарами, а лишь отражает основную идею – перед лицом врага Степь могла объединиться и нанести сокрушающий удар, в результате чего и родилось, согласно балету, казахское ханство. Поэтому и персонажи в спектакле условны – это просто Молодой Батыр, Султан, Дочь султана, Дух степи, Косуля и т.д.

Стоит отметить оформление сцены: оно было интересным, причём декорации менялись прямо по ходу спектакля. К примеру, когда действие переносилось из ставки предводителя иноземного войска в степь, менялась

и обстановка. Особенно эффектно среди прочих декораций смотрелись силуэты двух лошадиных голов по краям сцены. Перед большой битвой между иноземными войсками и нашими была показана степь, как перед грозой: на ткань, натянутую вдоль сцены, спроецировали мрачное небо. Выглядело всё минималистично, но очень красиво. Над декорациями работали художники Павел Драгунов и Софья Тасмагамбетова.

Исполнители главных ролей – это молодые артисты балета: Фархад Буриев и Нурлан Конокбаев (молодой батыр); Гульвира Курбанова и Асель Кумарова (дочь султана); Динара Есентаева и Наиля Кребаева – исполнительницы роли Духа степи; Айнур Абиьгазина (Косуля).

Новый балет получился красивым и динамичным. Учитывая мнение зрителей и реакцию всего зала, можно смело сказать, что балет удался. Это подтверждают слова заслуженного артиста КазССР Эдуарда Мальбекова: «Мне так хотелось видеть на сцене нашего театра полноценный, интересный и яркий национальный балет. И вот это случилось».

25 и 26 июня 2022 года Казахский национальный театр оперы и балета имени Абая завершил свой 88-й театральный сезон возобновлением легендарного балета Тимура Мынбаева «Фрески». Спектакль приурочен к 90-летию выдающегося балетмейстера, народного артиста КазССР Заурбека Райбаева. Последний раз зрители видели балет в 2008 году, и вот спустя 14 лет балет вернулся на сцену родного театра.

«Фрески» – совершенно оригинальное произведение, насквозь пронизанное, выражаясь языком Олжаса Сулейменова, «эхом дикого поля». Это пазлы, из которых складывается цельная картина. Мозаичность сюжета скрепляется рассказом о великой любви и великой трагедии.

Хореография – сплав неоклассики с национальным искусством танца. З. Райбаеву удалось воплотить на театральной сцене хореографическую полифонию. Он по-своему слышал музыку, создавая на ее основе метроритмический рисунок, передавая музыку через движение,



через характер. Его хореография необычайно чистая, пронизанная поэзией, красотой, поэтому она так восторженно и воспринимается зрителями.

Отдавая дань таланту создателей балета, было решено сохранить его в том виде, в каком он был поставлен 40 лет назад. Вместе с художественным руководителем восстановления спектакля Гульжан Туткибаевой этим занимались главный дирижер театра, заслуженный деятель РК Ерболат Ахмедьяров, художник возобновления, народный художник РФ Вячеслав Окунев, хормейстер Алия Темирбекова.

«Перед восстановлением спектакля мы просмотрели весь материал, нашли на складах декорации, что-то можно было восстановить, а то, что пришло в негодность, мы реконструировали. Для нас важно было сохранить великолепные декорации Евгения Сидоркина. Но чтобы они смотрелись современно, Вячеслав Окунев придумал оригинальное световое оформление сцены в виде верхнего сакрального круга, – поясняет Гульжан Туткибаева. – Этот сакральный круг как своеобразное колесо истории соединяет прошлое и настоящее».

Создатели обновленной версии сохранили и оригинальную рукописную музыкальную партитуру с пометками Тимура Мынбаева.

Главные партии в возобновленной версии исполнили Малика Елчибаева, Азамат Аскарлов, Жанель Тукуева и Архат Аширбек.

Анализируя деятельность театра в период с 30-х годов прошлого века до сегодняшних дней, можно сказать, что это время неустанного поиска творческого почерка, активных творческих исканий, ярких открытий в исполнительском и балетмейстерском плане. Наш балет пока больше идет по пути освоения и переноса на свою сцену интересных и апробированных временем балетов в сотрудничестве с талантливыми балетмейстерами современности – Ю. Григоровичем, Б. Эйфманом и др.

В подтверждение мы приводим репертуар театра сезона 2022 года (Таблица 3).

Таблица 3 – Репертуар КазНТОБ им. Абая на сезон 2022 года

Название спектакля	Хореография	Постановщик
<b>БАЛЕТЫ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ</b>		
«Лебединое озеро» П. Чайковского	Хореография М.Петипа и Л. Иванова	Г. Туткибаева (обновленная редакция)
«Щелкунчик» П. Чайковского	В. Вайнонен	Г. Туткибаева
«Сильфида» Х. Левенсхольда	А. Бурнонвиль	К. Тер-Степанова
«Коппелия» Л. Делиба	М. Петипа	Г. Туткибаева (обновленная редакция)
«Спящая красавица» П. Чайковского	М. Петипа	Г. Комлева (обновленная редакция)
«Баядерка» Л. Минкуса	М. Петипа, редакция В.Пономарева	Г. Туткибаева
«Дон Кихот» Л. Минкуса	А. Горский, М. Петипа	Г. Туткибаева (обновленная редакция)
«Жизель» А. Адана	Ж.Коралли, Ж.Перро, М.Петипа	А. Селезнев
<b>БАЛЕТЫ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА</b>		
«Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева	Р. Захаров	Г. Туткибаева
«Шахерезада» Н. Римского-Корсакова	М. Фокин	Тони Канделоро
«Ромео и Джульетта» С. Прокофьева	Ю. Григорович	Ю. Григорович
«Легенда о любви» А. Меликова	Ю. Григорович	Ю. Григорович
«Анна Каренина» П. Чайковского	Б. Эйфман	Б. Эйфман
«Красная Жизель» муз Чайковского, Бизе, Шнитке	Б. Эйфман	Б. Эйфман
«Юнона и Авось» А. Рыбникова, ритм-рок балет	А. Дементьев	А. Дементьев
<b>БАЛЕТЫ НА НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТЕМЫ</b>		
«Легенды Великой Степи» муз каз. композиторов	Г. Туткибаева	Г. Туткибаева
«Фрески» А. Мынбаева	З. Райбаев	Г. Туткибаева

Мы видим, что основу действующего репертуара составляют балеты классического и советского наследия. По-прежнему, актуальной остается проблема национальной специфики балетов, гармоничного синтеза классического и народного танца. Однако, одной из первоочередных задач, которые возлагает на себя театр имени Абая, состоит в популяризации и сохранении национального культурного наследия.

Не востребованы балеты Г. Жубановой, не возобновлены «Козы-Корпеш и Баян-сулу» Е. Брусиловского, «Шурале» Ф. Яруллина, «Чин Томур» К. Кужамьярова, «Аксак-Кулан» А. Серкебаева. Их сценическая жизнь в прошлом доказала, что они нуждаются в современном

хореографическом прочтении и не должны так просто становиться лишь достоянием прошедшей эпохи. Дело за казахстанскими композиторами и балетмейстерами, способными встать на уровне поставленной задачи.

К сожалению, в репертуаре театра не представлено также ни одного национального балета для детей. Детская аудитория обладает специфическим эмоциональным восприятием, а посещение театра – это не только приобщение детей к хореографическому искусству, но и мощное воспитательное средство.

Мы считаем, что зритель – это определяющий показатель достижений всего творческого коллектива театра. Произведение, не воспринятое театральной аудиторией, не становится фактом современной национальной культуры. Поэтому проблема изучения современного зрителя сегодня не менее актуальна.

## 2.2 Исследование культуры восприятия национального балета зрительской аудиторией

Проблема изучения современного зрителя актуальна, с одной стороны, в силу характеристик популярности, зрелищности балетного искусства, а с другой – неравнозначной подготовки аудитории к адекватному восприятию балетного текста.

Балетный театр – это всегда атрибут именно городской культуры, воспитывающий особую зрительскую аудиторию.

Наши наблюдения показывают, что активные посетители театральных спектаклей и концертных программ – это люди, сформированные преимущественно городской средой, городской культурой, люди, которые провели в городе свои детские и юношеские годы или прожили здесь значительную часть своей жизни.

Безусловно, посетителями балетных спектаклей являются также жители области, сельской местности, других регионов республики (как правило, это специально организованные и сформированные группы

аудитории). Но в этом случае, посещение театра можно рассматривать как один из факторов приобщения и адаптации данной публики к развитой городской художественной культуре.

Казахский национальный театр оперы и балета им. Абая активно включен в программу «Социально-ориентированный город», отражающую все ключевые направления развития жизни не только города Алматы, но и всего региона. Основная цель региональной социально-культурной политики – стимулирование процессов самоорганизации культурной жизни, создание условий для оптимального саморазвития культуры путем оптимального использования экономических механизмов, культурного потенциала, материальных и человеческих ресурсов территории [60].

Одним из целевых индикаторов по направлению «Культура» определен показатель «Среднее число посетителей организаций культуры на 1000 человек» по четырем направлениям: библиотеки, музеи, театры, концертные организации. Расчет достижения или не достижения целевых индикаторов производится на основании официальных статистических данных, которые публикуются ежегодно на сайте Департамента статистики города Алматы.

Так, по итогам 2022 года среднее число посетителей (посещений) организаций культуры на 1000 человек составил:

- библиотек 221,4 человек;
- театров 285,6 человек;
- концертных организаций 304,5 человек;
- музеев 188,5 человек (рисунок 3)

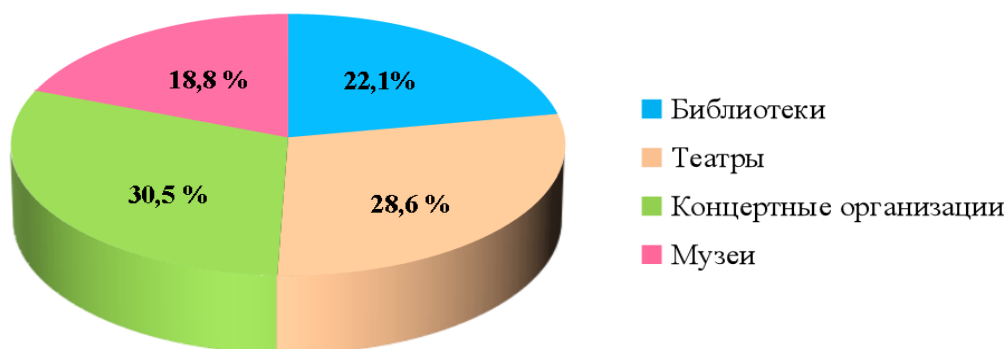


Рисунок 3 – Среднее число посетителей (посещений) организаций культуры по итогам 2022 года

Как видно из диаграммы, посещение театров стоит на втором месте после концертных организаций. Это достаточно неплохой показатель, учитывая, что по сравнению с периодом прошлых лет этот показатель значительно выше. Так, среднее число посетителей театра в 2018 году (5 лет назад) составляло всего 115,8 человек.

Несмотря на это, мы считаем Алматы театральным городом. Выделим показатели «театрального города»:

- оптимальное число разножанровых театров (оперно-балетный, музыкальные, драматические, национальные: русский, уйгурский, немецкий, корейский; театр юного зрителя и т.д), способных удовлетворить запросы и ориентации всех культурных групп населения как в репертуарном отношении, так и частоте посещений;

- театры включены в общественную жизнь города, участвуют в социальных инициативах, в ряде случаев сами становятся инициаторами различных акций;

- существует мощная «обратная связь» города и театров, осуществляемая через СМИ, радио, ТВ, различные отзывы зрителей.

Для начала мы постарались классифицировать аудиторию. В основу классификации разными авторами (Ю.У. Фохт-Бабушкин, М.Е. Илле, А.Н. Сохор и др.) закладывались различные критерии и показатели (Таблица 4).

Таблица 4 – Классификация зрительской аудитории [66]

Автор	Типы публики, категории	Характеристика
Фохт-Бабушкин Ю.У.	обычные потребители	большая часть, не обладающие должным уровнем восприятия
	специалисты	критики, профессионалы
Дадамян Г. (зависимость от частоты посещения)	случайная	посещение один раз в год и реже
	зрительская	активно посещающие – 2-5 раз в сезон
	театральная	более 6 раз в сезон
Жабской М.И. (аналогично предыдущему автору)	пассивные	редко
	умеренные	от случая к случаю
	активные	постоянные зрители
Илле М.Е. (зависимость от развитости потребности в восприятии искусства)	1 группа	развитая потребность в искусстве
	2 группа	потребность практически отсутствует
	3 группа	промежуточный тип
Бажанова В. (уровни эстетической потребности)	неразвитый	равнодушные к искусству люди
	абстрактный	не общающиеся с искусством, но сожалеющие об этом
	неопределенный	нет ни положительных, ни отрицательных эмоций и суждений
	высокий	глубокий интерес к искусству
Сохор А.Н. (по качеству восприятия музыкального материала)	«знаток, эксперт»	высокоразвитые слушатели
	«дилетант»	среднеразвитые
	«профан»	низкоразвитые
Божков О. (по типу поведения в сфере культуры или типы субкультур)	познавательные-эстетические	в зависимости от того, какие зрелищно-массовые формы художественной культуры доминируют в поведении аудитории
	интеллектуально-художественные	
	развлекательные	
	тип инертного потребления	
Лукшин И. (в соответствии с формами эстетической культуры)	информационно-прагматический	практичность, собственный опыт является мерилем правильности или неправильности
	эмотивный	чувствительность и глубокие реакции в области тонких чувств
	когнитивный	мыслительная способность, убежденность, способность к изучению, сохранению знаний и обмену с другими
	художественно-эмпирический	чувствительны, эмоционально восприимчивы, обладают чувством гармонии и красоты, оригинальны, отличаются индивидуальностью

Обобщив характеристики приведенных типов зрительской аудитории, в аспекте нашей темы мы определяем культуру восприятия балетного искусства как особый ресурс включенности человека в процессы постижения, понимания и оценки продуктов художественной культуры, в данном случае балетного искусства.

В соответствии с этим определением мы также разделили зрителей на типы (Таблица 5).

Таблица 5 – Классификация посетителей по степени выраженности потребности в постижении балетного искусства

Тип	Характеристика
Фанаты	устойчиво-постоянная потребность в восприятии балета, готовность к частым контактам (посещают все премьеры, знают имена и фамилии артистов, есть свои фавориты, разбираются в балетной технике и тонкостях балетного искусства и т.д.)
Любители	по мере возможности посещают балет, им нравится балет, но он не является неотъемлемой частью их жизни
Пассивные потребители	нет потребности в восприятии балета, но участвуют в просмотре (по целевому приглашению, как часть культурной программы и т.д.)
Разовые посетители	случайная группа, оказавшаяся в театре вследствие непредвиденных обстоятельств (к примеру, за компанию). Отличительный признак – культурная неопределенность: разовый посетитель может стать любителем, а позднее и фанатом.

Так же мы классифицировали зрителей по уровню осведомленности в информационно-культурном поле развития балета (Таблица 6).

Таблица 6 – Классификация посетителей балетного театра по уровню осведомленности в информационно-культурном поле развития балета

Тип	Характеристика
Знарок балета, «балетоман»	ориентирован исключительно на восприятие балетного искусства – культурно-замкнутый и специфически-ориентированный тип
Театрал	не обладающий полной информацией и знаниями о балетном искусстве, но готовый к восприятию более полной информации; понимающий балет как необходимый ресурс формирования собственного духовно-эстетического и общекультурного уровня, отслеживает появление всех новинок и премьер в области музыкально-театральной жизни города – культурно-познающий тип;
Дилетант	не обладающий никакой информацией о балете, спектакле, не интересующийся искусством вообще, полностью отсутствует потребность в восприятии искусства в целом, и балета в частности

Немаловажным критерием в классификации зрительской аудитории является причина посещения театра, а именно балетного спектакля.

По характеру мотивации мы можем выделить следующие типы (Таблица 7):

Таблица 7 – Классификация посетителей балетного театра по характеру мотивации

Тип	Характеристика
Любознательный	ориентирован на познание, получение дополнительной

тип	информации, живо интересуется всеми новинками и инновациями с вфере балетного искусства. К этой категории относятся студенты ВУЗов, СУЗов, учащиеся хореографических и музыкальных учебных заведений, руководители и участники профессиональных и любительских хореографических коллективов
Развлекающийся тип	рассматривает балет в качестве особого рода культурного шоу, зрелища, привлекающего внимание красотой, эстетикой тела, музыкой, зрелищностью костюмов и декораций и т.д.
Коммуникативный тип	зритель, рассматривающий посещение театра как часть своего досуга; его привлекает атмосфера театра, аура зрительного зала, возможность общения и установления порой нужных контактов, посещение театра – это место деловой встречи, способ повышения самооценки, достижения самоуважения, демонстрации высокого социального статуса. Как правило, это «премьерные» посетители.

Мы убедились, что построение типологии посетителей балетного театра является весьма трудной задачей, но необходимой для понимания механизма привлечения человека к балетному искусству.

Далее, в рамках раскрытия темы диссертации, мы провели исследование на предмет изучения культуры восприятия национального балета современной аудиторией. Используя методы наблюдения за зрителями во время просмотра балета, беседы, интервью во время антракта, до и после спектакля, мы постарались определить степень востребованности, восприимчивости и принятия зрителями национальных традиций через искусство классического танца.

Данное исследование проводилось как на стационарных спектаклях – в театре, так и на выездных в регионах республики и за её пределами.

Как мы уже говорили, в репертуаре театра идут два балета: «Фрески» в хореографии Заурбека Райбаева и «Легенды Великой степи». Постановка обоих спектаклей осуществлена художественным руководителем и главным балетмейстером КазНТОБ им. Абая, народной артисткой РК Гульжан Туткибаевой.

Два разных балета по своему стилю, лексическому языку, форме, сценографии. Воспринимаются или не воспринимаются зрителями эти балеты? Отвечают ли они запросам современной театральной аудитории?



Насколько они актуальны? Какие чувства вызывают? Как влияет культура восприятия на систему национального мышления? Ответы на эти вопросы мы постарались получить в процессе исследования.

Мы считаем, что контакт между зрителями и создателями балета обречен на отчуждение в том случае, если в основе спектакля нет национальных корней. И дело вовсе не в сложности или простоте выразительных средств. Публика порой подсознательно безошибочно чувствует, где сложные средства несут интересное и близкое ей содержание, а где они поставлены на службу эстетствующему снобизму.

I часть.

В качестве респондентов были выбраны посетители, относящиеся к категории «пассивных» потребителей – разовые посетители, дилетанты. Мы заведомо не рассматривали знатоков балета, постоянных посетителей, театралов.

В Алматы функционирует развернутая сеть учреждений профессионального хореографического образования (Алматинское училище, национальная академия искусств им. Т. Жургенова, женский педагогический университет), организации дополнительного образования (Дворец детского творчества, школы искусств, хореографические студии, школы), культурно-досуговые учреждения – Дома культуры, Центры творчества и т.д. Студенты и учащиеся, руководители и педагоги данных заведений по роду своей профессии (будущей, настоящей) и направленности творческой деятельности являются постоянными посетителями театра. Нам же была интересна оценка людей, впервые попавших в театр на просмотр именно национального балета.

В рамках проведения культурной программы, посвященной празднованию Наурыза, в один из праздничных дней (23.03.2022) был запланирован спектакль «Легенды Великой степи». Мы заранее знали, что среди зрителей будут 3 группы из разных регионов области, общим количеством (по количеству забронированных мест) 70 человек. По своему

социальному статусу – это работники медицинских учреждений, учителя, работники организаций сельского хозяйства, домохозяйки, пенсионеры.

Мы сделали выборку из 50 человек примерно одной возрастной категории – 25-35 лет; представителей разных национальностей.

Основным методом был устный опрос. Перед началом спектакля всем были заданы вопросы примерного содержания:

1. Интересуетесь ли вы историей, культурой своего народа?
2. Как в вашей семье относятся к национальным традициям и обрядам? Придерживаетесь ли вы их?
3. Как вы думаете, органично развивать и сохранять казахскую национальную культуру могут люди только этой национальности?
4. Как вы оцениваете важность воспитания детей в духе народных традиций? Какие средства для этого используете?
5. Считаете ли вы, что через искусство, через танец можно передать дух народа? Какие ТВ-программы о культуре вы знаете и смотрите ли?
6. Имеете ли вы или имели отношение к хореографии, занимались ли в детском возрасте танцами или продолжаете танцевать?
7. Где больше проявляются национальные особенности – в народном танце или классическом балете? И возможно ли средствами балета передать сюжет легенды или содержание исторического события?

За основу мы взяли систему оценивания сформированности этнокультурной компетентности. В качестве критериев мы выделили когнитивный, эмоциональный и деятельностный критерии [46].

Когнитивный (содержательно-ориентирующий) критерий – уровень познавательной активности, степень знаний о национальном составе человеческого сообщества, о многообразии национальных культур. Относительно театрального искусства – степень заинтересованности в познании хореографического искусства, стремление к изучению.

Эмоциональный (мотивационно-ценностный) критерий – наличие интереса к знаниям о национальной культуре, эмпатия к людям различных

этнических групп, способность и желание к общению, совместной и социальной деятельности с ними, умение оценивания людей, прежде всего, с позиций общечеловеческих ценностей. На уровне зрителя – степень эмоциональной восприимчивости спектакля, понимания его содержания,

Деятельностный критерий – уровень умений и степень активности участия в творческих мероприятиях, концертах, иных формах досуговой деятельности своего региона в качестве самодеятельных артистов; внедрение этнокультурного компонента в своей профессиональной деятельности, в семейных отношениях. Как зрителя – степень готовности к приобщению к высокому искусству на постоянной основе.

В качестве единицы измерения была избрана фиксация ответа на заданный вопрос и наличие в нем адекватных и полных представлений об особенностях национальной культуры, хореографии в целом, и балетном искусстве в частности. Выявление количественных характеристик позволило определить высокий, средний и низкий уровни (Таблица 8).

Таблица 8 – Уровни сформированности этнокультурной компетентности и степени восприятия балетного искусства

Уровень	Характеристика
Высокий уровень	– Проявляют полные, разносторонние знания в области национальной культуры, умеют применять их на практике, придерживаются традиций, имеют устойчивый познавательный интерес и положительную мотивацию. – Активно включены в творческую деятельность, имеют представления об искусстве танца, знают специфику танцевальных направлений. Следят за новостями в области культуры, высокая мотивация к повышению своего общекультурного уровня
Средний уровень	– Проявляют неполные знания, редко умеют применять их на практике, имеют слабый познавательный интерес, но положительная мотивация к освоению знаний имеется. – Ограниченные знания в области балетного искусства, больше привлекает зрелищная сторона театра, особой потребности в восприятии балета нет, но участвуют в просмотре по приглашению, как часть культурной программы.
Низкий уровень	– Проявляют отрывочные, бессистемные знания. Отсутствие интереса к традиционной культуре, больше придерживаются современных течений. – В области балета считают себя дилетантами, не интересуются искусством вообще, посещение театра считают вынужденной акцией, считают балет искусством избранных.

Результаты первоначального этапа нашего опроса показали наличие в основном среднего уровня – 30 человек (60%). Однако мы отмечаем и довольно большой процент респондентов с низким уровнем – 17 человек (34%). И это, несмотря на то, что для казахстанского общества в целом характерна полиэтничность, и соответственно, каждый с рождения окружен людьми разных национальностей: смешанные браки, соседи, друзья, на работе и т.д. Кроме того, на местах проводится достаточно мероприятий, направленных на пропаганду национальных традиций.

Лишь 3 человека (6%) показали высокий уровень. Это были два работника одного РДК и один учитель начальных классов, которые по роду своей профессиональной деятельности включены в программу этнокультурного воспитания и образования (рисунок 4).

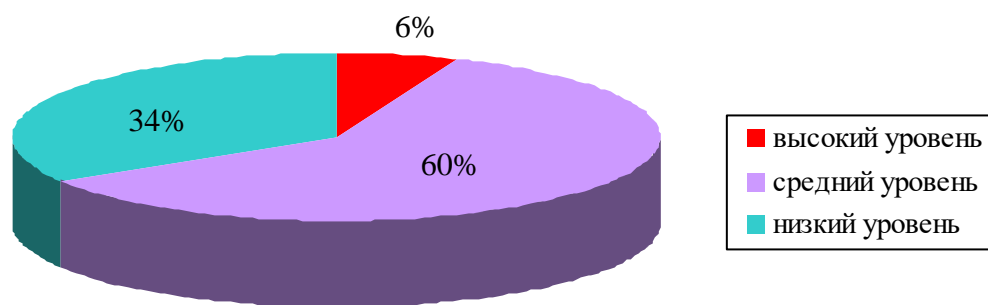


Рисунок 4 – Результаты опроса по выявлению уровня сформированности этнокультурной компетентности и степени восприятия балетного искусства до начала просмотра спектакля (начальный этап)

Большинство респондентов показали недостаточный уровень информированности о традициях своего народа, указывали один-два национальных общеизвестных праздника (сабантуй, масленица, наурыз). Говорили, что традиции поддерживаются в основном в семьях, где есть пожилые родители или родственники. В сельской местности, опять из-за преобладания старшего поколения, отношение к национальной культуре более почтительное. У молодежи, как правило, наблюдается увлеченность современными, «модными» течениями, формируемая под влиянием

социальных сетей, интернета, развлекательных программ. Даже, если удастся приехать в город, то посещение театра не входит в программу.

После просмотра спектакля разговор с респондентами был обращен в сторону искусства, а именно – на восприятие балета, на понимание его сюжетной линии, на принятие лексики классического танца как своеобразного «языка», раскрывающего специфику национальной культуры, на отражение специфики национальных традиций, характера казахского народа. Так же нам было важно узнать – изменилось ли представление зрителей о балете как искусстве, способном не только передавать через пластику содержание спектакля, но и вызывать определенные чувства, эмоции, влиять на становление личностных качества человека, на повышение его уровня общекультурной компетентности. Полученные результаты отражены на рисунке 5.

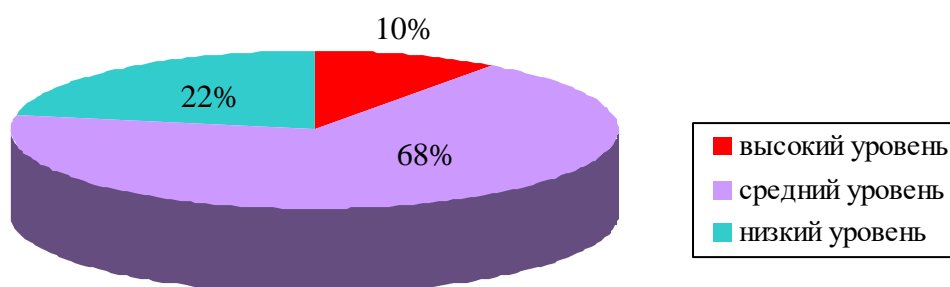


Рисунок 5 – Результаты опроса по выявлению уровня сформированности этнокультурной компетентности и степени восприятия балетного искусства после просмотра спектакля (итоговый этап)

Мы видим, что показатели изменились в положительную сторону. Даже те зрители, кто равнодушно относились к балету, изменили свое мнение.

Для большинства респондентов характерно в целом правильное отношение к традициям, желание узнать больше, помочь своим детям по мере возможности в приобщении к национальной культуре. Мы отметили и изменения в отношении к балетному искусству, к национальной

хореографии. Зрители отмечали, что наибольший интерес вызывали массовые сцены, развернутые диалоги, где четко прослеживается игра артистов. В данном случае зритель становится как бы соучастником событий, происходящий на сцене.

«Хореография жанровых сцен была богатой и интересной, артисты в танце и пантомиме показали элементы национальной борьбы күрес, аударыспақ, неизвестного вида на палках кендо и қыз қуу».

«Привлекла театральность и занимательность балета. Интересное оформление сцены, костюмов. Настолько фантазийное, что получаешь удовольствие от спектакля».

«Сцены с Духом Степи скучные, не совсем понятно, что они выражают. Просто красиво танцуют девушки и сама солистка»

«Очень понравились сцены охоты, они как бы оживляли сюжет, придавали динамику. Косуля – хороша, легкая, быстрая, игривая, как в природе, настоящая. Удачный образ и удачно подобранная балерина».

«Наиболее удачными получились отрицательные герои. Например, предводитель захватчиков – настоящий злодей, соответственно и танцы его выразительны, и войско его танцует с неумолимостью и механистичностью фашистских захватчиков. Впечатляет».

«Прекрасное оформление спектакля, яркие костюмы, декорации, интересные сцены, сложные виртуозные прыжки у парней, красивые девушки, красивые казахские танцы. Вероятно, таким и должен быть национальный балет. Не знаю, не с чем сравнить».

Запомнились слова одной бабушки после очередного выступления: «Если вы так пляшете, значит, всё у нас будет хорошо». Нельзя не согласиться: миссия нашего искусства – дарить положительные эмоции.

Танец, в силу своих изобразительно-выразительных возможностей, более чем другой вид искусства, успешнее всего реализует развитие зрительных, слуховых, двигательных форм чувственного и эмоционального восприятия мира. Специфическая способность танца

оказывать психо-физическое (эмоциональное) воздействие делает процесс самоидентификации на этом культурном уровне еще более действенным и быстрым. При этом данный процесс происходит одновременно с двух позиций – исполнителя и зрителя, а также в двух планах – эмоциональном и рациональном. Художественный образ национального танца одновременно эмоционально сопереживается зрителем и рационально воплощается исполнителем – танцором.

Высокий уровень восприятия и, главное, «понимания» национальных танцев есть показатель этничности зрителя. Народный фольклор, решенный средствами классического танца, вызывающего у зрителя и у самого исполнителя чувство единства формы и содержания, позволяет ощутить непреходящую гордость за красоту и богатство родной культуры, а самое главное – побуждает быть всегда сопричастным к ней, что служит гарантией дальнейшего культурного воспроизводства этноса и его духовной жизнеспособности [57].

II часть.

Во второй части нашего эксперимента, респондентами, наоборот, была выбрана подготовленная часть зрительской аудитории.

Участниками опроса стали учащиеся 2-3-го курсов Алматинского хореографического училища им. А.В. Селезнева, направление «Хореографическое искусство», квалификация «Артист балета».

Выборка составила 24 человека.

Данная категория имеет базовый уровень профессионального образования. Изучение национальной хореографии является обязательным условием образовательной программы и изучается на предметах: «Характерный танец», «Казахский танец». Кроме практического освоения материала, в программы введены теоретические курсы по истории хореографического искусства, истории балетного театра, истории и теории музыки, истории костюма и сценического оформления. Начиная с первых классов, учащиеся закрепляют полученные навыки и умения в

сценической практике. Такая комплексная интегрированная программа способствует формированию не только специальных, профессиональных компетенций, но и общекультурных. Поэтому, мы рассматриваем, данный контингент как «знатоков балета», со сложившимся уровнем восприятия балетного искусства, с устойчивой мотивацией и готовности к профессиональной деятельности.

На данном этапе эксперимента мы сравнивали степень восприятия учащимися балетов «Легенды Великой степи» и «Фрески». Если «Легенды» идут в репертуаре театра уже не один сезон, начиная с 2015 года, то «Фрески» – балет новый, его премьера состоялась, как мы уже писали, в июне 2022 года. Поколение нынешних выпускников знают об этом балете из истории театра и биографии З. Райбаева, сам спектакль «вживую» им видеть не пришлось. Последний раз балет был показан в 2008 году. В то время балет, его музыкально-хореографическое решение считалось прорывом в казахском балете. Как сегодня воспринимается творение балетмейстера? Окажутся ли «Фрески» современным явлением в мире сценического искусства? Есть ли у сегодняшней редакции будущее?

При постановке балетов на национальную тематику очень существенен вопрос: что из современного становится национальным и что из национального – современным, созвучным сердцам молодого поколения. Какие идеи, образы и чувства волнуют будущих артистов балета, как непосредственных участников театрального действия, так и, в силу своей профессии, активно включенных в процесс сохранения и развития национальной хореографической культуры. Поскольку зритель был понимающим и разбирающимся во всех тонкостях балетного искусства, мы акцентировали внимание на таких параметрах оценивания:

- актуальность темы, сюжета;
- отражение национальных особенностей, воплощение традиций;
- хореографическое решение (лексика);
- выразительность создаваемых образов, актерское мастерство;



- исполнительская техника;
- сценография;
- музыкально-хореографическая драматургия.

Для убедительности и конкретности сравнительного анализа, мы предложили респондентам выделить, на их взгляд, наиболее сильные стороны просмотренных балетов. Учитывая, что студенты могли видеть спектакли неоднократно, мы надеялись на объективное оценивание.

Опрос проходил в форме анкетирования. При ответах использовалась 10-ти бальная система оценивания, то есть каждому параметру выставлялась оценка от 1 до 10 баллов. Далее результаты обрабатывались, путем суммарного подсчета были выделены средние показатели, наиболее сильные стороны обоих балетов. При этом учитывались и негативные отзывы. Анкеты были анонимными, поэтому студенты могли не бояться смелых высказываний в своих суждениях.

Результаты мы оформили в Таблице 9.

Таблица 9 – Оценка основных критериев национальных балетов

Критерий	«Легенды великой степи»	«Фрески»
Актуальность темы, сюжета	7	9
Отражение национальных особенностей, сценическое воплощение традиций	8	8
Хореографическое решение (лексический материал)	8	10
Выразительность создаваемых образов, актерское мастерство	8	8
Уровень исполнительской техники	8	9
Сценография (декоративное решение, свет, костюмы, современные технологии и т.д.)	8	10
Музыкально-хореографическая драматургия	7	10

Мы понимаем, что подобное оценивание довольно простое и не отражает специфику представленных хореографических полотен. Сравнивали молодые люди, пусть и с определенным уровнем подготовки, но в области отдельных аспектов, касающихся профессионального подхода в анализе, они недостаточно компетентны.

Схематично сравнительный анализ мы отразили на рисунке 6.

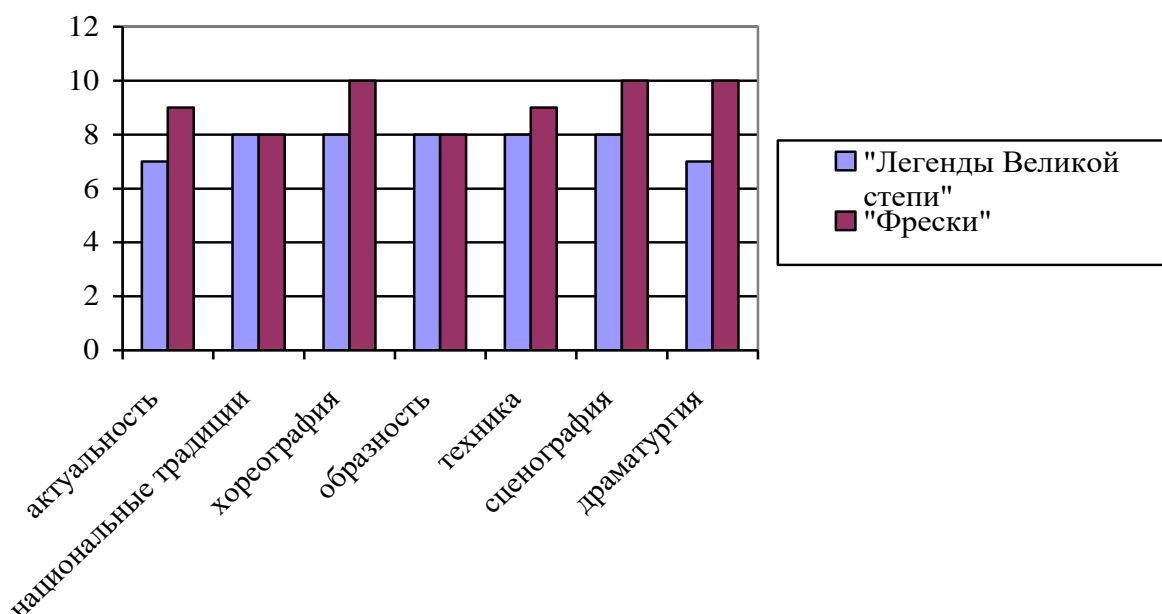


Рисунок 6 – Сравнительная оценка основных художественных критериев балетов «Легенды Великой степи» и «Фрески» КазНТОБ им.Абая

Приведем высказывания «подготовленной публики» от просмотренного балета «Легенды Великой степи»

«Произведение оставляет двоякое впечатление, при хорошей театральности и продуманности жанровых сцен в самой ткани хореографии и драматургии есть пустоты и проходные места».

«Легенды великой степи» – балет с очень схематичным и упрощенным сюжетом и типическими героями. Стилистически – это драмбалет в советском духе. Новаторства мало, имея идеологическую установку минкульта (постановка приурочена к празднованию 550-летия казахского ханства), сжатые сроки для выполнения, был создан балет по старым рецептам».

«Длительность нашего драмбалета час, совсем мало для этого жанра. Музыка – нарезка из отрывков произведений казахских композиторов. Только в двух местах эта музыка, которую хочется слушать в концертах симфонической музыки. Остальное музыкальное сопровождение имеет сугубо прикладной характер, её подобрали для иллюстрации сюжета, в этом заслуга дирижера-постановщика Ерболата Ахмедьярова.

Музыкальное сопровождение шло номерами, монтажной склейкой между картинами, придавая балетному действию вид дивертисментов».

«Большой вклад в театральность и занимательность балета внесли художники-постановщики Павел Драгунов и Софья Тасмагамбетова, они сделали публике красиво».

«Степь сама по себе поэтична, она вдохновляла многих людей искусства на создание различных произведений. Вот и в «Легендах» вместе со своими обычаями и традициями она стала центром внимания для художественно-постановочного состава».

Довольно смелые суждения, перекликающиеся с критикой, тем не менее, говорят о том, что современное поколение также волнует тема создания национального балета.

Достаточно объемные положительные отклики мы получили, побеседовав со студентами-зрителями, после просмотра балета «Фрески»:

«Балет современный, он оригинален и по оформлению, и по хореографии. Гармонично подобранная музыка дает определенный настрой, ощущение философской наполненности, она затягивает, вводит в магическое состояние. Естественно, что в этом современном балете нет традиционных национальных движений. В нем много аллегорий, но, несмотря на это, все достаточно понятно».

«В этом спектакле все соединилось в единый и могучий сплав. Это и завораживающая музыкальная симфония Мынбаева, и потрясающее оформление сцены Сидоркина, и «Глиняная книга» Сулейменова с ее сказаниями о сильных людях, легшая в основу либретто к балету».

«Здесь есть синтез национальной колористики и современной хореографии с уникальным пониманием метроритма музыки. Необычным драматургическим, сценографическим и хореографическим языком балет рассказывает о вечных человеческих темах».

«Для меня история подобна музыке, я пытаюсь прислушаться к звукам прошлого, которые рассказывают мне, как все было и стало сейчас,

и как все будет происходить дальше. Думаю, что в атмосфере этого балета казахстанцы узнают свою душу, увидят, как трансформируется жизнь степняка уже в контексте современного мира. Основная мысль всей этой истории заключается в том, что движение вперед невозможно без осознания своих корней и уважения к прошлому, к своим предкам».

«Удивительная музыка! Слушая ее, легко проникаешься духом степной природы и быта казахского народа. И сегодня, спустя десятилетия, эта музыка свежа, интересна и современна».

«Составляющие успеха этого балета – мощный сюжет, уникальная хореография и потрясающая музыка. Музыка «Фресок», как сорок лет назад, так и в данное время, звучит новаторски. Она не утратила своей актуальности. Это необычный сплав классики, этники и джаза».

«Тот факт, что этот балет впервые ставится на нашу труппу, дает много плюсов. Мы не можем «подсмотреть» чье-то другое исполнение, как в классическом балете, нам нужно работать и телом, и головой, стараясь донести до публики идею балетмейстера. Уверена, что у спектакля есть будущее и зрительское понимание».

«Хореография в этом спектакле необычная, это не классика, а современный балет с национальными элементами, причем балетмейстеру удалось достаточно гармонично объединить эти два компонента. С такой хореографией я сталкиваюсь впервые, это своего рода «микс» национальной и современной хореографии».

Действительно сложной в этом балете артисты считают новаторскую хореографию балетмейстера З. Райбаева, не потерявшую актуальность и сегодня. Для современных постановщиков важно было отразить историю страны через эмоции, символы, вещи, которые направляли, показывали путь вашим предкам. То есть это не путешествие от конкретной исторической даты до сегодняшнего дня. Задача реставраторов была донести смысл того, что на протяжении всего этого периода, равно как и сегодня для казахского народа были и остаются важными

общечеловеческие ценности – любовь, долг, преданность родным корням. События древности зеркально отражают современность: прошли века, но устремления человека остались прежними».

Руководитель балетной труппы КазНТОБ народная артистка РК Гульжан Туткибаева, которая занималась восстановлением балета «Фрески», назвала хореографию Райбаева настоящим творческим откровением, а сама постановка стала одним из символов преемственности поколений в отечественной хореографии. Хотя основная цель – возобновление спектакля. Тем не менее, возникали такие задачи, как связки одной фрески с другой, построение пауз и переходов. Приходилось искать свои решения. Мы добивались цельности восприятия, с учетом требований современного зрителя, взыскательного и грамотного, желающего получить эстетические эмоции, ощущение древней эпохи».

Интересны также высказывания самих исполнителей заглавных партий в балете «Фрески»:

Жанель Тукеева, исполнительница партии Шамхат: «Световое оформление Вячеслава Окунева можно рассматривать как самостоятельную сценографию. В спектакле много эпизодов заклинаний, сакральный круг шаманов, каменные бабы, без основательной работы со светом в них не обойтись. Работать было непривычно, непросто. Главное – вслушаться в акценты и на них ориентироваться в танце. Просчитать музыку тяжело, счет постоянно меняется. Мы постарались услышать и передать в танцевальных образах ритм и мощность звучания.

Мы не будем выделять какой-либо балет, каждый решен по-своему, у каждого хореографа свой почерк, требования, идеи, свое видение в воплощении замысла. И каждому балетмейстеру, каждому театру, каждой балетной труппе хочется, чтобы спектакль стал по-настоящему знаковым и занял достойное место в репертуарной политике.

В своих ответах зрители обращали внимание на проблемы национальной идентичности, на сохранения позитивных национальных

ценностей, духовно-нравственного, социального, общекультурного и интеллектуального развития личности. В балете эти проблемы решаются не сразу, а от эксперимента к эксперименту, от спектакля к спектаклю.

Национальный балет, образно говоря, это лицо театра. И не только потому, что каждый национальный балет выполняет презентационную функцию, через него мир узнает о казахской культуре, о традициях, обычаях, особенностях национального менталитета. Но и потому, что обладает неоценимым информационно-познавательным, этнокультурным, воспитательным потенциалом, особенно если зрителями становятся дети.

Проведенное исследование обозначило еще одну проблему – это отсутствие в репертуаре театра детских национальных спектаклей, рассчитанных именно на детскую аудиторию. В свое время М. Глеубаевым были поставлены «Русская сказка» М. Чулаки (1975), «Три поросенка» С. Кибировой (1982), «Петя и Волк» на музыку С. Прокофьева (1984), «Доктор Айболит» на музыку И. Морозова (1987). К сожалению, ни один из этих балетов не идет сегодня. Нет и национальных балетов для детей, хотя музыкально-литературных сюжетов очень много.

«Дети должны жить в мире красоты, игры, сказки, музыки, рисунка, фантазии и творчества» – эти слова В.А. Сухомлинского как ориентир для тех, кто работает с детьми и для детей. Это имеет к тому же большое воспитательное значение – подготовить маленьких зрителей к восприятию в будущем сложных философских спектаклей, пробудив в них понимание и искреннюю любовь к прекрасному поэтическому искусству. Нельзя не согласиться со словами Г. Жумасеитовой: «Если юный зритель, впервые пришедший на балетный спектакль, не заинтересуется им, не почувствует себя соучастником этого зрелища, вряд ли завтра, став взрослым, он придет сюда снова, и можно сказать, что как балетный зритель для театра он потерян» [23, с.142].

2019 год в Казахстане был объявлен Годом молодежи, в этот период был сделан большой акцент на культурно-просветительские и

образовательные программы именно для детской и подростковой аудитории. Были запущены:

- программа абонементов (национальные, школьные, семейные);
- программа «Каникулы в театре» с целью привлечения детей и молодежи в театр;
- лектории для музыковедов, профессиональных балетмейстеров, простых слушателей;
- разговор со зрителем перед спектаклями (если это в рамках абонементов), знакомство с историей каждой постановки;
- пресс-конференции перед началом и «ток-шоу» после премьер;
- программы-путешествия по музею истории КазНТОБ им. Абая, расположенному здесь же, в здании театра на верхнем этаже, есть виртуальный музей, где можно увидеть те детали, на которые трудно обратить внимание, когда приходишь в театр.

Пандемия несколько приостановила работу в этом направлении, многое было переведено в он-лайн режим. Сейчас вновь поднимается вопрос о возобновлении программ абонементов, тематических лекториев, других форм информационно-познавательной направленности.

Мы считаем, что необходима комплексная программа по сохранению и развитию национальной культуры в целом, и национального хореографического искусства в частности, в реализацию которой должны быть включены управленческие структуры, социальные институты в сфере культуры, искусства и образования. Если сохранять и развивать свои национальные танцевальные традиции, то можно надеяться на расцвет жанра национального балета. Главное руководствоваться принципом: национальная природа танца сохраняется и обогащается тогда, когда любые элементы включены в систему национального мышления, осмысливаются и переосмысливаются в соответствии с традиционной национальной структурой и подчиняются ей. Если такого не происходит, национальная природа танца исчезает, нивелируется. Сохранение ценных

сторон и традиций наследия прошлого, современное осмысление, развитие их – основные принципы в работе современных балетмейстеров.

Выводы по второй главе.

На протяжении всей истории национальной профессиональной хореографии перед балетмейстерами стояла значимая проблема – решение национальной темы, создание произведений казахской хореографии, которые соединили бы вековые традиции кочевой культуры и современные тенденции.

В практической части исследования мы проанализировали в культурно-историческом аспекте балетные спектакли на национальную тему в репертуаре Казахского национального театра оперы и балета им. Абая г. Алматы. Особое внимание сосредоточили на анализе спектаклей, поставленных в современный период. Зритель – определяющий показатель достижений всего творческого коллектива театра. Произведение, не воспринятое театральной аудиторией, не становится фактом современной национальной культуры. Данное положение явилось основой для проведения опытно-экспериментальной работы, где мы

1) обозначили классификацию зрительской аудитории по различным критериям;

2) изучили особенности культуры восприятия балетного искусства современной аудиторией;

3) определили степень востребованности, восприимчивости и принятия зрителями национальных балетов.

Проведенная работа обозначила проблемы и необходимость решения данных вопросов.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В теоретической части исследования на тему «Сохранение и развитие национального хореографического искусства Республики



Казахстан в современном социокультурном пространстве» мы, прежде всего, определили основные понятия и раскрыли их сущность.

1. «Социокультурное пространство» города – синтез развития социальной и культурной сфер жизнедеятельности городского сообщества, совокупности общественных (сообщество города и непосредственного окружения человека, общение в процессе создания и усвоения ценностей), материальных (объекты культуры, организационно-структурные формы) и духовных условий существования. Социокультурный подход позволил выявить роль и значение города в жизни человека, с одной стороны, и оценить место человека в городе, с другой.

2. «Культура» понимается как созданное и накопленное человечеством материальное и духовное богатство, которое служит дальнейшему развитию, приумножению созидательных, творческих возможностей, способностей подрастающего поколения как личности.

3. «Национальная культура» – фактор и критерий устойчивости нации. Любой народ, лишенный национальной культуры во всем многообразии традиций, народного фольклора и искусства, обречен на исчезновение. Сохранение наиболее ценного из традиционной культуры справедливо воспринимается не только как бережное отношение к истокам, но и как забота о настоящем и будущем любого этноса, а также человечества в целом. Чем больше в явлении культуры подлинно национального, тем глубже его общечеловеческое содержание. Поэтому все отчетливее осознается задача как восстановления, поддержания естественного механизма передачи, воспроизведения, сохранения культурного традиционного материала, так и его дополнения современными технологиями.

4. Хореографическое искусство – явление культурологическое, социальное. Хореографическое искусство Казахстана – самобытное, исторически древнее явление, сложившееся на пересечении многих культурных традиций и влияний. В настоящее время в Казахстане

действует система по выявлению, изучению, сохранению, развитию традиционной народной хореографии, реализация ее потенциала в профессиональном и любительском искусстве.

5. Балет – достойная составляющая национальной культуры Казахстана. Это система создания, распространения и восприятия художественных, духовных ценностей, зависящая от комплекса культурно-исторических условий и обстоятельств, в которых эта система существует. Мы проанализировали значение классического балетного искусства в контексте социокультурной среды города, определили функциональное значение балетного театра; показали, что балетное искусство существенно раздвигает границы художественных эффектов и оказывает, на наш взгляд, влияние на широкий спектр социально-институциональных и субъективно-аудиторных образований.

6. Одним из важных направлений деятельности балетных театров Казахстана является развитие национального балета, поиск и нахождение наиболее выразительных средств для воплощения национальных традиций на сцене. Мы провели сравнительный анализ творческих работ профессиональных коллективов, который показал, что процесс интерпретации национальной хореографии в большей степени преобладает в ансамблях и театрах народного танца. В меньшей степени это решено в балетных театрах, в репертуаре которых представлены один-два полномасштабных спектакля.

В практической части исследования мы более подробно остановились на творчестве Казахского национального театра оперы и балета имени Абая города Алматы, проследили в историческом аспекте решение национальной темы в репертуарной политике.

Особый акцент мы сделали на исследование культуры восприятия национального балета зрительской аудиторией. Мы считаем, что зритель – это определяющий показатель достижений всего творческого коллектива театра. Способность воспринимать национальный балет – своеобразный

тест на эмоциональную и этнокультурную «зрелость» человека. Проблема изучения современного зрителя актуальна, с одной стороны, в силу характеристик популярности, зрелищности балетного искусства, а с другой – неравнозначной подготовки аудитории к адекватному восприятию балетного текста.

Нами была разработана классификация аудитории балетного спектакля по следующим основаниям:

- степень выраженности потребности в постижении балетного искусства;
- глубина и широта осведомленности в информационно-культурном поле развития балетного искусства;
- характер мотивации обращения к театральному и балетному искусству.

Мы убедились, что построение типологии посетителей балетного театра является весьма трудной задачей, но необходимой для понимания механизма привлечения человека к балетному искусству.

Далее, в рамках раскрытия темы диссертации, мы провели исследование на предмет изучения культуры восприятия национального балета современной аудиторией.

Используя методы наблюдения за зрителями во время просмотра балета, беседы, интервью, анкетирование во время антракта, до и после спектакля, мы постарались определить степень востребованности, восприимчивости и принятия зрителями национальных традиций через искусство классического танца. Данное исследование проводилось как на стационарных спектаклях – в театре, так и на выездных в регионах республики и за её пределами.

В первой части в качестве респондентов были выбраны посетители, относящиеся к категории «пассивных» потребителей – разовые посетители, дилетанты, многие первый раз оказавшиеся в театре.

Во второй части, наоборот, – подготовленная публика: студенты старших курсов Алматинского хореографического училища.

В репертуаре театра идут два балета: «Фрески» Т. Мынбаева в хореографии Заурбека Райбаева и «Легенды Великой степи» на музыку казахстанских композиторов в постановке Гульжан Туткибаевой. Два разных балета по стилю, лексике, сценографии.

Два разных балета по своему стилю, лексическому языку, форме, сценографии. Воспринимаются или не воспринимаются зрителями эти балеты? Отвечают ли они запросам современной театральной аудитории? Насколько они актуальны? Какие чувства вызывают? Как влияет культура восприятия на систему национального мышления? Ответы на эти вопросы мы постарались получить в процессе исследования.

В своих ответах зрители обращали внимание на проблемы национальной идентичности, сохранения позитивных национальных ценностей, духовно-нравственного, социального, общекультурного и интеллектуального развития личности. Даже те зрители, кто равнодушно относились к балету, изменили свое мнение. Для большинства респондентов характерно в целом правильное отношение к традициям, желание узнать больше, помочь своим детям по мере возможности в приобщении к национальной культуре.

Полученные результаты показали, что при восприятии национального искусства (в данном случае балета) контакт между зрителями и создателями балета возможен в том случае, если в основе спектакля присутствуют национальные корни. И дело вовсе не в сложности или простоте выразительных средств. Публика порой подсознательно безошибочно чувствует, что ей интересное и близкое, а что зрелищное и бессодержательное.

Алматы считается театральным городом. Балет занимает одно из существенных мест в создании культурной атмосферы и сформированности просвещённого театрального зрителя. Однако, анализ

творческой деятельности балетных театров Казахстана в целом и алматинского, в частности, а также проведенная опытно-экспериментальная работа, в аспекте нашего исследования обозначили большие проблемы.

1. Основу репертуара составляют образцы всемирно известной российской и зарубежной классики.

2. Недостаточное внимание постановщиков к решению национальной темы в балетных театрах:

- незаслуженно забыты спектакли А. Абирова и М. Глеубаева;
- непрочтенной хореографами остается музыка Г. Жубановой, не возобновлены «Козы-Корпеш и Баян-сулу» Е. Брусилковского, «Шурале» Ф. Яруллина, «Чин Томур» К. Кужамьярова, «Аксак-Кулан» А. Серкебаева. Их сценическая жизнь в прошлом доказала, что они нуждаются в современном хореографическом прочтении и не должны так просто становиться лишь достоянием прошедшей эпохи;

- не востребовано богатство казахского литературно-поэтического эпоса, музыкально-бытовых сюжетов;

- ни в одном театре нет национальных балетов для детской аудитории. Нельзя не согласиться со словами Жумасейтовой: «Если юный зритель, впервые пришедший на балетный спектакль, не заинтересуется им, не почувствует себя соучастником этого зрелища, вряд ли завтра, став взрослым, он придет сюда снова, и можно сказать, что как балетный зритель для театра он потерян» [23].

Причину мы видим в том, что балетные театры, по-прежнему, рассматриваются как особая, элитарно-замкнутая система художественно-эстетического воздействия, а приоритет в решении вопросов сохранения и развития национального искусства отдан ансамблям народного танца.

Немаловажной причиной является и то, что балет – искусство финансово-затратное, и театр не может позволить себе постановочные

эксперименты. Новые спектакли не могут быть «разовыми», прокат их должен быть предсказуем.

Условиями дальнейшего развития национального хореографического искусства можно считать следующие:

1. Расширение функциональных возможностей балетного театра.
2. Разработка презентационно-информационных, познавательных программ, возобновление системы абонементов, рассчитанных на детскую и подростковую аудиторию. Позитивный отклик детей на яркие образы народной культуры должен стать той основой, которая поможет ребенку понять и принять культуру того или иного народа, осознать свою принадлежность к историческому прошлому и настоящему единой нации.

3. Переосмысление хореографами исполнительского и балетмейстерского наследия, обращение к национальной тематике и сюжетам, знание законов стилизации народного танца, его творческой интерпретации и интеграции с тенденциями развития общемировой культуры. Ориентиром должна служить «генная память» создателей национальных балетов. Произведение, не воспринятое театральной аудиторией, не становится фактом современной национальной культуры. Новые средства выразительности в музыке и хореографии смогут оказаться жизненными и долговечными только тогда, когда они будут включены в традиционную систему национального мышления.

4. Залогом успешного развития жанра национального балета является также одаренность композиторов, знающих специфику хореографии, литературно-драматургический талант либреттистов, высокий уровень исполнительского мастерства артистов балета.

Таким образом, проведенное исследование, доказало выдвинутую нами гипотезу – только во взаимосвязи традиций и современности – будущее национального балета.

## **СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Абдоков Ю. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора / Ю. Абдоков. – Москва: МГАХ: РАТИ-ГИТИС, 2009 – 272 с.
2. Абетова З.Т. Национальный дух и мировой исторический процесс / З.Т. Абетова. – «Адам лемі», 2010, №3. – URL: <http://pdf.knigi-x.ru/21istoriya/242577> (дата обращения 12.10.2022)
3. Асмолов А.Т. Историческая культура и педагогика толерантности / А.Т. Асмолов // Мемориал. – 2006. – №25. – С.56-72.
4. Аюханов Б. Современное состояние балетного искусства в Казахстане. Алматы /Б. Аюханов. – 2005. – URL: [www.aukhanov.kz](http://www.aukhanov.kz) (дата обращения: 16.09.2022)
5. Бакланова Т.И. Народная художественная культура в универсальной гуманитарной образовательной системе / Т.И. Бакланова // Культурология: новые подходы. – М.: 1995. – № 1. – С. 24-30.
6. Балет. Энциклопедия / ред Ю.Н. Григорович. – Москва: Советская энциклопедия, 1981. – 624 с.
7. Бек У. Что такое глобализация? / У. Бек. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 304 с.
8. Блок Л.Д. Классический танец: История и современность / Л.Д. Блок. – М.: Искусство, 1987. – 556с. – URL: <http://nashaucheba.ru/v11230/> (дата обращения 28.08.2022)
9. Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики / пер. с франц.; отв. ред. перевода, сост. Н.А. Шматко. – М.; СПб: Институт экспериментальной социологии; Алетея, 2005. – 576 с.
10. Быстрова А.Н. Культурное пространство как предмет философской рефлексии // Философские науки. – 2004. – № 12. – С.24-40.
11. Ванслов В.В. В мире балета / В.В. Ванслов. – Москва: Анита-Пресс, 2010. – 295 с.
12. Ванслов В.В. Традиции и новаторство в балете / В. Ванслов // Статьи о балете. – Л.: Музыка, 1980. – С. 167-190.

13. Волков Г.Н. Этнопедагогика как педагогика национальной школы и семьи. – Алматы, 2001. – 230с.
14. Газизова Л. Хореография Казахстана: проблемы и перспективы / Л. Газизова // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски / сост. С. Кабдиева. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – С.133-136
15. Государственная программа «Культурное наследие» Казахстана: этапы ее реализации и значение. – Астана, 2006. – URL: <https://ehistory.kz/ru/contents/view/1568> (дата обращения 12.12.2021)
16. Государственная этнополитика Казахстана: новые тренды: Метод. пособие / Под общ. ред. Е.Л. Тугжанова. – Астана: Академия гос. управления при Президенте РК, 2011. – 204 с.
17. Доктрина национального единства Казахстана. – URL: <http://assembly.kz> (дата обращения 23.10.2021)
18. Долженкова М.И. Развитие этнохудожественного образования на основе региональных социально-культурных традиций: автореф. дис....докт. пед. наук / М.И. Долженкова. – Тамбов, 2001. – URL: <http://docplayer.ru/58144285-Dolzhenkova> (дата обращения 12.12.2021)
19. Донченко Р. Некоторые композиционные принципы казахстанских балетов / Р. Донченко // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. – Алматы: Наука, 2010.
20. Емельянова Г.Н. Проблемы сохранения и трансляции в балетном искусстве /Г.Н. Емельянова – URL: <http://www.confcontact.com/> (дата обращения: 12.12.2021)
21. Жуйкова Л. Становление казахстанского балета / Л. Жуйкова // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски / сост. С. Кабдиева. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – С.112-118
22. Жумасеитова Г. Страницы казахского балета / Г. Жумасеитова. – Астана: Ел Орда, 2001. – 154 с.



23. Жумасеитова Г. Хореография Казахстана. Период независимости: монография / Г. Жумасеитова. – Алматы: Жибек жолы, 2014. – 220 с. + 32 с. Фото
24. Закон Республики Казахстан от 15 декабря 2006 года № 207-III «О культуре» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 16.11.2015 г.) – URL: <http://www.zakon.kz/145909> (дата обращения 24.05.2021)
25. Захарова В.И. Социокультурное пространство мегаполиса / В.И. Захарова // Теория и практика общественного развития. – 2017. – № 2. – С. 25.
26. Зимняя И.А. Педагогическая психология: учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по педагогическим и психологическим направлениям и специальностям / И.А. Зимняя. – Изд. 2-е, доп., испр. и перераб. – Москва: Университетская книга; Логос, 2008. – 382с. – ISBN 978-5-98704-069-8
27. Изим Т. Время и танцевальное искусство / Т. Изим. – Алматы: Полиграфия сервис и К, 2008. – 190 с.
28. Каргин А.С. Народная художественная культура: курс лекций для студентов высших и средних учебных заведений культуры и искусства: учебное пособие / А.С. Каргин. – Москва: Гос. респуб. центр русского фольклора, 2007. – 288 с.
29. Кармин А.С. Культурология / А.С. Кармин. – Спб.: Издательство «Лань», 2003. – 280 с.
30. Кишкашбаев Т.А. История хореографии Казахстана: учебник / Т.А. Кишкашбаев, А.Б. Шанкибаева, Л.А. Мамбетова, Г.Т. Жумасеитова, Ф.Б. Мусина. – Алматы: ИздатМаркет, 2005. – 271 с.
31. Конституция Республики Казахстан (принята на республиканском референдуме 30 августа 1995 года) (с изменениями и дополнениями по состоянию на 02.02.2011 г.)
32. Концепция этнокультурного образования в Республике Казахстан. Распоряжение Президента Республики Казахстан от 15 июля

1996 г. № 3058 – URL: <http://adilet.zan.kz/rus/docs/N960003058> (дата обращения 12.05.2022)

33. Кульбекова А.К. Хореографическое наследие балетмейстеров Казахстана и его роль в становлении казахского танцевального искусства / А.К. Кульбекова // Вестник МГУКИ. – 2008. – №1 (19). – С. 231-235

34. Кундакбаев Б.К. Основные этапы развития казахского театра: автореф. дис... д-ра. искусств / Б.К. Кундакбаев - URL: <http://konf.x-pdf.ru/18iskusstvovedenie/> (дата обращения 09.04.2022)

35. Лапин Н.И. Социокультурный подход и социально-функциональные структуры / Н.И. Лапин // Социологические исследования. – 2000. – № 7. – С. 3-12.

36. Мангейм К. Диагноз нашего времени / К. Мангейм. – М.: Юрист, 1994. – 697 с.

37. Мессерер А.М. Танец. Мысль. Время. 2-е изд. доп. / А.М. Мессерер. – Москва: Искусство, 1990. – 232 с.

38. Мехнецов А.М. Народная традиционная культура. Статьи и материалы / сост. Е.А. Валевская, К.А. Мехнецова; вст. ст. Г.В. Лобковой. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2014. – 440 с.

39. Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. / Сост. Ю. Розанова и Р. Косачева. - М.: Музыка, 2005. - 279 с.

40. Ованесян Л.Г. Казахский традиционный танец: история, пути сохранения и развития в современных условиях // Современное хореографическое образование: отечественные традиции и международный опыт : сб. науч. ст. / Кемеров. гос. ин-т культуры; ред. кол. А. В. Палилей, О. Д. Ртищева, Е. В. Померанцева. – Кемерово: КемГИК, 2021. – С. 77–92

41. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова // Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1999

42. Орлова Е.В. Социокультурное пространство: к определению понятия – URL: [www.gramota.net/materials/3/2017/7/39.html](http://www.gramota.net/materials/3/2017/7/39.html) (дата обращения: 12.12.2021).
43. Педагогический словарь: для студентов высш. и сред. пед. учеб. заведений / Г.М. Коджаспирова, А.Ю. Коджаспиров. – 2-е изд., стер. – Москва: Academia, 2005. – 173с. – ISBN 5-7695-2145-7
44. Полубенцев А.М. Проблемы сохранения классического наследия /А.М. Полубенцев. – URL: <http://docplayer.ru/87732457-A-m-polubencev-problemy-sohraneniya-klassicheskogo-naslediya.html> (дата обращения: 10.04.2022)
45. Порозов Р.Ю. Город как социокультурный феномен: монография / Р.Ю. Порозов. – Екатеринбург: УГПУ, 2016. –174 с.
46. Рамазанова Г.К. К проблеме формирования этнического самосознания через духовную культуру народов / Г.К. Рамазанова // Вестник науки. – 2000. –№ 2. – С.27-29.
47. Рухани жаңғыру. Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания. Статья Президента РК от 12.04.2017 – URL: <https://informburo.kz/stati/statya-prezidenta> (дата обращения 24.06.2021)
48. Саитова Г.Ю. Классический балет и национальные танцы: принципы применения режиссуры хореографии в балетных спектаклях / Г.Ю. Саитова, Р.В. Кензикеев // Астана как центр межкультурных коммуникаций и международного сотрудничества в области хореографического искусства: сб. статей междунар. научно-практич. конференции. – Астана: НАО Казахская национальная академия хореографии, 2018. – 322 с.
49. Сарынова Л.П. Балетное искусство Казахстана / Л.П. Сарынова. – Алма-Ата: Наука, 1976. – 176 с.
50. Силкина Л.В. Социально-философские основания анализа культурного пространства: дисс. ... канд. филос. наук / Л.В. Силкина. – Саратов. 1999. – 130 с.

51. Симонова О.Б. Языки городской культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук / О.Б. Симонова. – Ростов-на-Дону, 2007. – 24 с.
52. Слостенин В.А. Педагогика: Уч. пособие для студентов пед. уч. заведений / В.А. Слостенин, И.Ф. Исаев, А.И. Мищенко, Е.Н. Шиянов. – 3-е изд. – Москва: Школа-Пресс, 2000 – 512 с. – ISBN 5-88527-171-2
53. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра / Ю. Слонимский. – Москва: Искусство, 2007. – 400 с.
54. Соковиков С.С. Театр и город // Город и культура: коллект. монография / отв. Ред. В.С. Цукерман. – Челябинск: ЧГИИК, 1993. – С.99
55. Соколов В.Г. Культура и традиция / В.Г. Соколов // Метафизические исследования. – Выпуск СПбГУ, 1997. – С. 27-49.
56. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / П. Сорокин. – М.: Политиздат, 1992. – 393 с.
57. Социокультурное пространство как научное понятие – URL: <https://studbooks.net/2420355/sotsiologiya/> (дата обращения: 20.12.2022)
58. Социологический энциклопедический словарь: на русском, английском, немецком, французском и чешском языках / ред.-координатор Г.В. Осипов. – М.: ИНФРА-М-НОРМА, 1998. – 488 с.
59. Специфика современного социокультурного пространства – URL: <https://studwood.ru/743124/kulturologiya/> (дата обращения: 20.12.2022)
60. Театр оперы и балета им. Абая (официальный сайт) – URL: <http://www.gatob.kz/ru/>
61. Федянина Л. Классика казахстанского балета / Л. Федянина // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. – Алматы, 2002. – 142 с.
62. Филипов А.Ф. Социология пространства / А.Ф. Филипов. – СПб., 2008. – 290 с.
63. Чичканова Т.А. Пространство города как предмет педагогического исследования / Т.А. Чичканова. – URL: <https://naukovedenie.ru/PDF/101PVN414.pdf> (дата обращения: 28.11.2021).

64. Шакирова Е.Ю. Социокультурное пространство современности: основные характеристики / Е.Ю. Шакирова // Культура. Духовность. Общество – 2013. – № 7.– С. 174.
65. Шанкибаева А. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств: автореф. дис. канд. искусствоведения / А. Шанкибаева. – Алматы, ИздатМаркет, 2006
66. Штомпка П. Социология социальных изменений / П. Штомпка. – М.: Аспект-пресс, 1996. – 416 с.
67. Эльяш Н.И. Обновляется жизнь, изменяются понятия... / Н.И. Эльяш // Советский балет. – 1989. – № 2.
68. Этническая и национальная культуры. Культурология: конспект лекций. URL: <https://culture.wikireading.ru/58907> (дата обращения 12.08.2021)