



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

**«Вклад творчества Шары Жиенкуловой в развитие народной
хореографии Казахстана»**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
51.03.02 Народная художественная культура**

Направленность программы бакалавриата

«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

74,8 % авторского текста
Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
«04» 03 2022 г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов А.Г.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ 407-115-3-1
Пилтан Гулназия Юсуфкызы
Научный руководитель:
к.филол.н., доцент кафедры хореографии
Ованесян Лариса Геннадьевна

Челябинск
2022

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ВКЛАД ШАРЫ ЖИЕНКУЛОВОЙ В СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА.....	7
1.1 Исторический аспект становления профессионального балетного театра Казахстана.....	7
1.2 Шара Жиенкулова – основатель и руководитель первого Ансамбля песни и танца в Казахстане.....	20
1.3 Педагогическая деятельность Шары Жиенкуловой в системе профессионального образования.....	24
ГЛАВА 2. НАСЛЕДИЕ ШАРЫ ЖИЕНКУЛОВОЙ В РАЗВИТИИ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ.....	33
2.1 Тенденции развития современной казахской хореографии.....	33
2.2 Республиканские конкурсы казахского танца имени Шары Жиенкуловой.....	39
2.3. Признание заслуг мастера.....	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	54
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	58

ВВЕДЕНИЕ

Казахская хореография является одной из самых молодых в мире и представляет весомую часть национальной духовной культуры Казахстана. Она многосложна и многосоставна. Танцевальные кружки и студии, любительские объединения различных форм, жанров и направлений, профессиональные ансамбли и театры, концертные организации и образовательные учреждения представляют многочисленную сеть социальных институтов, обеспечивающих деятельность по сохранению и пропаганде культурного наследия, национальных традиций, исторической памяти, что содействует установлению связей между поколениями и объединению нации.

Данные положения отражены в нормативно-правовых и законодательных документах: «Концепция этнокультурного образования в Республике Казахстан» (1996), «Закон о культуре Республики Казахстан» (2006, с изменениями 2014), государственные программы – «Культурное наследие Казахстана» (2006), «Рухани жаңғыру: Взгляд в будущее» (2017).

Казахский танец является нашим духовным источником, великим наследием, которое испокон веков передается от поколения к поколению.

Однако, при всем богатстве и многообразии движений и элементов танцевальной пластики в казахском народном танце на современном этапе остро встают проблемы сохранения подлинно народных танцевальных традиций. Важно не просто поставить танец, а сделать его непохожим на другой, отобразить смысл, содержание, раскрыть характер и самобытность национальной культуры. Поэтому так важно обращаться к творчеству мастеров прошлого, которые своей деятельностью, личностной ценностью создавали богатейшие творческие «кладовые», из которых современное поколение хореографов черпает средства для нового движения вперед.

Одной из первых профессиональных исполнительниц казахского народного танца является народная артистка Казахской ССР, лауреат

Государственной премии республики Шара Жиенкулова, имя которой широко известно как в Казахстане, так и за ее пределами. Творчество Шары олицетворяет не только возрождение национального танца, но и яркую самобытность. Ее имя часто соседствует со словом «первый», как и многое из того, что происходило в Казахской республике в начале XX века. Она является первой женщиной-казашкой, вышедшей на профессиональную сцену. Первый казахский балет был создан с помощью Шары. В первом казахском фильме «Амангельды» она сыграла одну из главных ролей. Она была первым руководителем ансамбля танца в Казахстане. По ее инициативе в хореографическом училище впервые было открыто отделение для подготовки артистов-народников. Одна из первых Шары попробовала систематизировать лексическую основу казахского сценического танца, делающего первые шаги в становлении вместе с ней.

Биография Шары – это биография казахского народно-сценического танца. Всю свою жизнь великая танцовщица пополняла танцевальный репертуар новыми танцами, изучала старинные обряды, традиции, фольклор казахского народа и все это отражалась в сюжетах и образах ее танцев. «Народный танец необходимо сберечь для будущих поколений, – говорила Ш.Жиенкулова, – потому что он является своеобразным памятником национальной культуры».

Изучение и осмысление пройденного пути, настоящее и будущее казахского танца по-прежнему заслуживает пристального внимания со стороны балетмейстеров, руководителей профессиональных и самодеятельных хореографических коллективов. И неоценимую помощь в этом может оказать изучение творчества Шары Жиенкуловой. Многие из исполнительского и балетмейстерского наследия танцовщицы стало фундаментом для работы современных балетмейстеров.

Этим и определен выбор темы выпускной квалификационной работы – «Вклад творчества Шары Жиенкуловой в развитие народной хореографии Казахстана».

Традиции и современность народной хореографии мы будем рассматривать через призму времени, прослеживая этапы становления и развития театрального балетного искусства Казахстана, в котором Шаре отведена одна из главных ролей.

Цель работы: раскрывая творческий путь Шары Жиенкуловой, определить ее вклад в становление и развитие казахского народного сценического танца.

Задачи:

1) осветить основные этапы становления и развития казахской профессиональной хореографии;

2) выделить основные заслуги Шары Жиенкуловой как танцовщицы;

3) обобщить творчество Шары как балетмейстера сценических казахских танцев и раскрыть причины актуальности ее постановок;

4) раскрыть особенности педагогической деятельности Шары и определить ее роль в становлении системы профессионального образования;

5) выявить тенденции и проблемы развития народного казахского танца на современном этапе.

Объект исследования: народное хореографическое искусство Казахстана.

Предмет исследования: исполнительская, балетмейстерская и педагогическая деятельность Шары Жиенкуловой.

Теоретико-методологическая база исследования:

– научные исследования этнографов, историков, искусствоведов: А. Кунанбаева, И. Алтынсарина, Ч. Валиханова, Б. Ерзаковича, А.В. Затаевича, У. Джанибекова и др.;

– материалы по записи и обработке народных танцев, монографии, учебно-методические пособия, труды знатоков национальной хореографии, историков-этнографов Казахстана: Д.Т. Абирова, А. Исмаилова, Л.Л. Сарыновой, А. Кульбековой и др.;

– практический и теоретический опыт известных балетмейстеров, таких как: А.А. Александров, Ю.П. Ковалев, З.М. Райбаев, Б.Г. Аюханов, О.В. Всеволодская-Голушкевич, Г. Бейсенова, А. Садыкова, Т. Изим и др.

Методы исследования:

- изучение литературы и других источников по теме;
- анализ и сравнение образовательных программ по дисциплине «Казахский танец»;
- изучение репертуара профессиональных ансамблей народного танца и самодеятельных коллективов;
- наблюдение, сравнение, беседы с артистами и педагогами;
- собственный опыт артистки балета.

Гипотеза: мы предположили, что

1) современное искусство способно развиваться, опираясь на достижения прошлого, путем углубленного изучения и сохранения подлинно народных танцевальных традиций;

2) творческие работы прославленных мастеров прошлого, в частности Шары Жиенкуловой, могут стать основой для создания произведений, отвечающих требованиям современности.

Научная значимость исследования заключается в расширении теоретических знаний по истории профессиональной хореографии Казахстана, в рассмотрении творчества Шары Жиенкуловой в аспекте взаимосвязи традиций и современности.

Практическая значимость работы определяется тем, что основные выводы и обобщения могут быть использованы в профессиональной работе руководителей творческих коллективов, преподавателей хореографических дисциплин в учебных заведениях, преподавании теории и методики казахского народного танца.

База исследования: Алматинское хореографическое училище им. А.В. Селезнева, театр оперы и балета им. Абая города Алматы.

Структура: введение, две главы, заключение, список литературы .

ГЛАВА 1. ВКЛАД ШАРЫ ЖИЕНКУЛОВОЙ В СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

1.1 Исторический аспект становления профессионального балетного театра Казахстана

В своей книге «Древние тюрки» Л.Н. Гумилев писал: «Странно, но долгое время считалось, что народы Евразийской Степи, в особенности кочевые, не имели собственного культурного развития, собственной истории и уж обязательно – оригинального искусства. Раскопки на Алтае, в Монголии и Сибири показали, что искусство евразийских народов существовало, история их ныне написана. Все у них было, но мало, что сохранилось» [17, с. 241]

Мнение о том, что у казахов не было танцев, долгое время оставалось наиболее распространенным. Другие допускали существование некоторых элементов танцевальности в народном творчестве. В казахском языке существует слово «би», что означает «танец», и «билеу» – «танцевать». Хотя этимология этих слов неизвестна, все же эти сведения позволяют предполагать, что древние предки современного казахского народа издавна знали слово, обозначающее танец. Это доказывают находки археологов (наскальные рисунки в ущелье Тамгалы, Чулак-Тау), труды известных русских и отечественных ученых-историков – Н.Я. Бичурина, Н.В. Кюнера, Ч. Валиханова, А. Исмаилова и др. [23].

На существование плясовой культуры у казахов указывает наличие многочисленных музыкальных пьес с танцевальным ритмом, которые носят название «би кюй» – танцевальная пьеса (кюй Даулеткерей «Кыз-Акжелен», кюй Таттимбета «Былкылдак», кюй Абула «Аксак кулан» и др.).

Танец существовал и существует в культурных традициях всех народов. В танце отражается история народа, жизнь людей, их мысли и нравы, характер и психологические особенности.

Если мы не можем что-то передать словами, то показать это в динамике собственного тела, через его пластику гораздо легче. Образные истоки танца и его языка коренятся в движениях, характерных пластических интонациях, мотивах, которые отбираются из множества реальных жизненных движений. Они обобщают и заостряют свою характерность и выразительность, организуются по законам ритма и симметрии, орнаментального узора, декоративного целого. Обобщенно-образное значение того или иного движения становится ключевым моментом в создании танца [49, с. 140-149]

Многие из тех, кто занимался изучением истории возникновения казахского танца в прошлом столетии, выделяли ряд причин мешавших широкому распространению танцевального фольклора. Прежде всего, это кочевой образ жизни, «негромкость» музыкального аккомпанимента двухструнной домбры, отсутствие ритмоорганизующих ударных инструментов, как у оседлых народов. Немалую роль сыграли и законы шариата – религии ислама, которая в прошлом подвергала гонению танцующих, видя в танце отголоски языческих культов. Конечно, все это сыграло немаловажную роль в оскудении танцевальной культуры. Постепенно старинные обычаи и обряды забылись, древние формы народных плясок деградировали и к концу XIX века почти полностью исчезли из народного быта.

Но все же много танцев дошло до нашего времени. «Орнек би» – танец ткачей, «Коян-беркут» – танец охоты беркута на зайца, «Кузбеги-дабылпаз» – танец обучения сокола охоте; танец-соревнование «Утыз би», «Насыбайши» – комический танец с табаком, «Каражорга» – танец наездника, «Аю би» – танец медведя и другие [42].

В народе не может сохраниться то искусство, которое не представляет ценности. Следовательно, если бы танцевальный фольклор казахского народа не имел ценности как его собственный танцевально-пластический язык, он не сохранился бы до настоящего времени. Куда бы мы ни обратились в поисках народного танца, будь то язык народа, религия, его музыкальный или литературный фольклор, везде можно найти следы танцевальной культуры. Танцевальный фольклор в народе существовал, бережно им сохранялся [42].

Становление казахского танца как сценического вида искусства теснейшим образом связано с большими и глубокими преобразованиями в жизни казахского народа с начала XX века и особенно в 20-30-е годы социалистического строительства. Активно вкладывались деньги в образование, культуру, здравоохранение. Забота об искусстве впервые в истории становится поистине государственным, общенародным делом. В 1912 году «Вестник просвещения» писал: «Для ликвидации неграмотности населения Средней Азии и Казахстана понадобится... 4600 лет». А на начало 1920 года в Алма-Ате насчитывалось уже пять концертных залов и цирк-шапито. За десять с небольшим лет были открыты казахские педагогические курсы, русский драматический театр, республиканская публичная библиотека имени А.С. Пушкина, основан государственный медицинский институт, Государственный университет, организовано музыкальное училище. Огромную роль в развитии искусства сыграло создание Казахского музыкального театра [50].

До этого казахский народ не имел своего национального театра, хотя элементы театрализации существовали в народном быту. Они проявлялись в свадебных обрядах, в коллективных трудовых процессах, в состязаниях акынов (поэтов-импровизаторов), в народных играх, в представлениях групп народных талантов, возглавляемых знаменитыми певцами, и поэтами, а также в рассказах «жирши» (сказителей народных легенд и поэм), сопровождавших свое выступление пением и игрой на домбре.

Непосредственное знакомство населения Казахстана с профессиональным театральным искусством начинается с XIX века, со времени открытия первых русских театров на его окраинных территориях (Омск, Оренбург) и гастрольных выступлений русских и украинских передвижных театральных коллективов, которые в начале XX столетия охватывают почти все города Казахстана. В концертных программах этих театров казахи впервые видят русские и украинские танцы, их простые и эмоциональные движения, непринужденную широту рисунка. Под влиянием русского театрального искусства возникают первые любительские драматические кружки [50].

Именно в эти годы начинается творческий путь Шары Жиенкуловой – первой женщине, которая смогла нарушить все социальные каноны и традиционные устои жизни казахов начала прошлого века, которая стала первой профессиональной танцовщицей.

Гульшара родилась в 1912 году в городе Верный, ныне Алматы. Она была первым ребенком от младшей жены, четырнадцатой в семье, и горячо любимая отцом, купцом Первой гильдии Баймолды Жиенкуловым. В большой семье дочерей воспитывали в строгих правилах патриархально-феодалной морали. Ни о каком искусстве для казахской девушки не могло быть и речи. Но события тех лет изменили веками сложившиеся обычаи.

В 20-х годах Гульшара, как и многие сотни девочек-казашек, получила возможность учиться в русской школе. Тогда и произошла ее встреча с танцем. Сначала это были восторженные «перетанцовки» увиденных танцевальных сцен в синематографе, а потом сознательные учебные занятия в школьном танцевальном кружке, где она исполняла, не таясь (законы шариата запрещали пляски), татарские, уйгурские, узбекские танцы. Шара росла замкнутой и молчаливой. Уединившись, любила, широко раскинув руки, стремительно взбегать на пригорок, воображая себя птицей. Вероятно, с самого рождения ее призванием был танец [20].

Первое публичное выступление юной Шары произошло на джайляу, когда ей исполнилось 13 лет. По традиции перед откочевкой с горных пастбищ соседи по джайляу – казахи и киргизы устраивали грандиозное пиршество – той, со скачками – байгой, козлодранием – кокпаром и айтысом – состязанием поэтов, певцов и музыкантов. Во время такого айтыса, когда исполнялся стремительный кюй, подружки, знавшие об увлечении девочки, неожиданно вытолкнули ее на середину круга с криком: «Пусть Шара станцует!». «Как в тумане прошел мой дебют. Я двигалась, изображая в танце то стремительную скачку на лошади, то игру на домбре или ткание узоров на ковре. Со всех сторон слышались похвалы, но, окончив танец, я закрыла лицо руками и убежала далеко в степь» [22].

Восторг присутствующих, очевидно, повлиял на родителей, и они больше не препятствовали увлечению дочери, видимо считая, что оно с годами пройдет. Но почин был сделан, выступления перед публикой проходили все чаще и чаще. В концертных выступлениях самодеятельности она поет, исполняет драматические роли, но каждое свое выступление заканчивает танцем, произвольно интерпретируя узбекский танец «Марьям хон» и грузинский «Танец Шамиля».

В те годы Шара была еще далека от совершенства и подлинности фольклорных танцев. С годами молодая грациозная танцовщица становится все более и более популярной, и без ее участия редко проходят различные концерты в городе. Первая афиша говорит о ней, шестнадцатилетней девушке, как об «известной» танцовщице. С ростом успеха у зрителей приходит и уверенность: основное призвание – сцена, музыка, танец. С этого момента начинается нелегкий путь Гульшары Жиенкуловой, ставшей известной для всего мира просто Шарой – олицетворением самой народности. Вместе с ней мир узнал и казахскую хореографию [20].

В 1928 году в Алма-Ате открывается музыкально-драматический театр и Шара, имеющая дарования и талант с рождения, конечно же,

попала в число первых артистов. «Театр меня околдовал. Я бредила сценой» – вспоминала Шара. Именно из-за театра, 1928 год в жизни Шары стал переломным. Ночью, тайком, прихватив маленький узелок с вещами, завернув в платок украшения, она бежала из родного дома с каким-то (по словам отца), «шутком, актером, лицедеем и безбожником» [22].

На фоне тех событий, которые происходили в молодой Советской республике, побег Шары из дому можно рассматривать, как маленькую революцию в ее душе. Все бунтовали, все куда-то стремились, все за что-то и с чем-то боролись. Молодая талантливая девушка не могла поступить иначе. В своих воспоминаниях Шара никогда не раскаивалась, что променяла теплый и надежный отцовский кров на неизвестность. Муж Джандарбеков Курманбек – уже тогда известный актер, певец, режиссер, в последствии народный артист КазССР, лауреат Государственной премии – привел ее в театр. Как сложилась бы творческая судьба Шары, смогла бы она претворить в жизнь свои начинания, если бы рядом не было надежного, мудрого наставника и такого же одержимого творчеством друга. А пока Шара со всей горячностью, пылкостью и энтузиазмом осваивала закулисы и подмостки: мела полы, устанавливала декорации, помогала шить костюмы, накладывать грим, работала за билетерш и кассиров, появлялись в массовках и при этом, слушая все репетиции, знала все роли наизусть.

Одновременно в театре работают танцовщики Зарубай Кулсеитов и Ахмет Берсагимов. Большой успех у зрителей имели народные танцы «Курба» (танец куропаток), «Кара жорга» (черный иноходец), «Утыс-би» (танец-состязание), «Коян-би» и «Коян-беркут». Танцы в их исполнении – первое серьезное знакомство Шары с мужской народной хореографией.

Но дебютировала Шара сначала как драматическая актриса в спектакле «Шуга» Беймбета Майлина. Позже начали появляться роли в пьесах русских, казахских, узбекских драматургов: «Майдан» («Битва») по Беймбету Майлину, ауэзовские «Енлик-Кебек», «Карагоз» и другие

спектакли. Актерская школа оказала большую помощь в дальнейшей работе над танцами, когда в короткой миниатюре нужно суметь передать самые различные чувства. Критики всегда отмечали мимическое богатство танцовщицы [26].

В 1933 году, по решению правительства, в Казахстане был организован Государственный Музыкальный театр. Основной костяк нового коллектива составила группа одаренных артистов казахского музыкально-драматического театра. Пришла и способная молодежь из кружков самодеятельности. Перешла в новый театр и Шара.

13 января 1934 года впервые был поднят занавес в новом театре. Танцы в спектакле «Айман-Шолпан» были, можно сказать, началом казахской хореографии [50].

Подобно тому, как в России скоморошество преследовалось церковью и властью, так и в Казахстане в обстановке феодального строя национальное скоморошество осуждалось с точки зрения господствующей морали. Плясать на потеху народа считалось самым презренным занятием, уделом неимущих бедняков. Не случайно плясунам давались презрительные клички: «жынды» – дурачок, или «масхарабаз» – комедиант (масхара – кошмар, ужас), или просто «ку» – комик. Конечно, внушаемые веками эти предрассудки сыграли немаловажную роль в оскудении танцевальной культуры. Становится понятным, почему отеклась от Шары семья, когда она выбрала своим призванием театр, танец [1].

«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, ...казахским трудящимся хореографическое искусство не чуждо, задача заключается в том, чтобы использовать его и стилизовать» [1, с. 21] – такие высказывания все чаще появляются в ряде важнейших решений и программных документах руководства республики в 30-е годы прошлого века.

Появлению первых спектаклей на профессиональной сцене предшествовал долгий и сложный путь, обусловленный общим развитием национального искусства. Прежде чем создавать казахский балет, необходимо было:

- возродить казахский танцевальный фольклор, отыскать в нем те зерна, из которых можно было бы вырастить хореографические образы;
- создать школу, где формировались бы балетные кадры, балетную труппу, в которой нашли бы приложение первые сценические опыты;
- создать произведения казахской хореографии, которые обладали бы своими национальными чертами и вносили вклад в сокровищницу общенационального хореографического искусства [31].

По такому пути и начинает работу над спектаклем «Айман-Шолпан» руководитель балетной труппы Али Ардобус (Ибрагимов Али Файзулла Ходжаевич (1900-1959), засл.арт.Узб.ССР, актер, певец, музыкант, исполнитель народных танцев Средней Азии, руководитель узбекского Ансамбля песни и танца «Горные орлы» – прим. автора). Выявляются народные танцевальные мелодии, которые обрабатываются и оркестрируются. Среди известных народных танцев находятся образы, приемлемые для общего замысла [1].

В этом спектакле Шара танцевала «Келеншек» (молодуха). Эту композицию можно смело назвать началом становления женского хореографического образа. Содержание танца довольно простое: молодая женщина игриво поправляет платок, то закрывает им свое лицо от окружающих, то лукаво и весело поглядывает на своих подруг.

Для танца была использована популярная музыка народного кюя, пронизанная четким танцевальным ритмом, радостным и темпераментным характером. Неприхотливые движения этого танца плавные и женственные. Руки танцовщицы, гибкие и живые повороты корпуса передают веселое настроение молодой женщины. Небольшого роста, с красивым и выразительным лицом, мягкой женственной, горделивой и

слегка кокетливой манерой движения, исключительной выразительностью рук, Шара особенно выделялась на сцене [20].

В сценической трактовке Ардобуса и Жиенкуловой старинные танцы-пантомимы обрели новую форму. Если народные пляски чаще всего исполнялись на одном месте или по кругу, то теперь в композицию включаются разнообразные рисунки и перестроения. На смену скованным натуралистическим текстам и пантомимному действию пришел танец с его свободной постановкой корпуса, широкими и вольными движениями.

Безусловно, первые опыты создания и стилизации народных танцев были лишь оправдавшими себя попытками. 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).

У Шары движения рук и простые элементарные движения ног заимствованы из узбекского, уйгурского и киргизского танцев. Но самое главное – и балетмейстером, и исполнительницей были верно схвачены черты народного характера, намечены контуры рождающейся национальной хореографии [21].

При первых, еще робких шагах казахская хореография нуждалась в опытном наставнике, человеке, обладающем незаурядными организаторскими и педагогическими способностями. Таким человеком, балетмейстером, а для Шары главным педагогом и наставником, стал Александр Артемьевич Александров (Мартиросьянц), бывший солист Большого театра и партнер всемирно известной Анны Павловой. Он, по словам Шары, дал ей хорошую основу русского классического танца, и все время обращал внимание на необходимость национального характера в искусстве. Непроизвольно интерпретируя танцевальные приемы и композиции постановщика А. Александрова, она придавала им черты казахского танца. «Как не похож этот искрометный, грациозный танец на медлительные, сдержанные движения восточных плясок. Желтое платье

Шары носилось, как пламя. А над пламенем этим вились черные косы и летали легкие руки, выражавшие то радость, то смущение, то восторг, то испуг...» – писали критики о казахской танцовщице [10].

Особенно ярко проявился талант Ш. Жиенкуловой в спектакле музыкального театра – «Кыз-Жибек» на музыку Е. Брусиловского. Этому музыкально-драматическому произведению в искусстве Казахстана принадлежит особое место. Он явился основой не только национальной оперы, но и национального балета, его «золотым фондом», а творческий состав спектакля можно смело назвать реформаторами национального театрального, сценического искусства [14].

«...Медленно раздвинулся занавес. На фоне далекого озера расположился аул с юртами, дымящимися кострами, домашним скарбом. Яркие декорации, костюмы. Общее веселье, шутки, смех, танцы. Среди танцующих взор остановился на одной – это артистка балета Шара Жиенкулова. Как изящно изгибается ее тело, руки, от ее пластики нельзя оторвать глаз. Божественная Шара!» – делилась своими впечатлениями Куляш Байсеитова, известная казахская певица [14].

Балетмейстер А. Александров, прекрасный знаток музыки и хороший пианист, с большим интересом знакомится с музыкальным наследием казахского народа. Изучая сборники народных песен и кюев, он ищет в них главные зерна танца – его ритм, его характер эмоциональных образов. Будучи членом жюри смотров народных талантов, наблюдает манеру и движения исполнителей пантомимно-игровых народных плясок.

Александров большое внимание уделяет изучению условий жизни, быта, обычаев и характера народа: выезжает в аулы, присутствует на праздничных тоях, подмечает своеобразный и типичный жест девушки, ее манеру заниматься хозяйством, ее походку, изучает предметы быта, украшения, узоры и орнаменты. Удачный выбор народных танцевальных мелодий, их художественная обработка и колоритная оркестровка весьма благоприятствовали постановщику танцев. Найденные в фольклоре

главные образные мотивы и приемы выражения национального характера и чувства становятся основой танцевальных комбинаций [26].

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), «шесть гусей» – своеобразный плач.

Женский танец в исполнении Шары приобретает большую подвижность, стремительность, гибкость. Появляются новые движения, взятые из классического танца. Смело варьируются самые разнообразные переменные ходы, повороты. Газеты того времени писали: «Пляски отличаются необыкновенной плавностью, мягкостью, изяществом движений...красивые костюмы, живые массовые сцены с первого взгляда поражают. Исполнительницей сольных танцев – Шарой можно гордиться – это прекрасное начало...» [10].

Постановка «Кыз-Жибек» явилась качественно новым скачком на пути профессионального развития казахского искусства и стала основой для последующих работ театра.

В 1936 году в Москве состоялась декада литературы и искусства союзных республик. Первым на этом смотре культурных достижений выступал Казахстан. Для Шары, как и для остальных 350 ее участников, это событие несло в себе невероятную значимость. Это была первая встреча с Москвой и москвичами, первый выход казахстанской профессиональной культуры на столичного зрителя, общение с выдающимися мастерами искусства.

Открывалась Декада оперой «Кыз-Жибек», где Шара исполняла сольные танцы. А на заключительном концерте в Большом театре она выступала с сольной хореографической интерпретацией кюев знаменитого

Таттимбета. Успех превзошел все ожидания. Центральные газеты разразились хвалебными рецензиями, восторженными отзывами. «У Шары танцуют не только ноги, – выражал свое восхищение один из театральных критиков в «Известиях» – в непрерывном танце вся фигура, и движения ее едва заметны. Она как бы плывет, танцуют плечи, голова, руки. Тончайшие изгибы пальцев, взмахи ладони, свободно вращающейся в то время, как вся рука недвижима, удивительно удачно «аккомпанируют» тем настроениям, которыми живет танцовщица» [14].

Шара сделалась любимицей московского зрителя. Своеобразному мастерству «блестящей, выразительно-грациозной танцовщицы с неподражаемой пластикой рук, совсем необычной и вовсе отсутствующей в классическом балете», не переставали дивиться. О казахских танцах говорят, 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 [14].

В 1936 года Казахский музыкальный театр был переименован в Казахский Государственный театр национальной оперы и балета.

Продолжается работа балетмейстера А. Александрова. В опере «Ер-Таргын», опираясь на прежние сценические национальные средства, он сочиняет более интересные сочетания движений, применяет разнообразные формы композиции – массовые, групповые, сольные. В

результате удалось создать замечательные танцы, основанные на свободной интерпретации содержания народных игр и праздников.

Параллельно рассматривается вопрос о постановке национального балетного спектакля. Первым казахским балетом стал балет В. Великанова на либретто М. Ауэзова «Калкаман и Мамыр»(1938). Балетмейстер Л. Жуков по примеру В.Чабукиани – создателя первого грузинского балета «Сердце гор», использует весь многосторонний опыт русского балета, в частности, опыт обогащения канонических форм классического танца мотивами народного творчества. В этом случае элементы народного танца вплетаются в качестве деталей в рисунок классического танца [9, с. 167].

Выбранный метод синтеза двух начал танца – классического и характерного – станет в дальнейшем единственным при создании оригинальных национальных спектаклей. Л. Жуков, сочетая классический танец с казахским народным, творчески театрализовав его, достигает нового качества хореографической выразительности, способного раскрыть подлинно национальные характеры. Основные моменты действия балетмейстер решает в традиционных формах классического танца. Массовые сцены строятся на широких полукругах, диагоналях, широких линиях. Во все номера вводятся классические движения – перекидные жете, арабески, пируэты, партерные и воздушные поддержки и т.п. Пользуясь классикой, балетмейстер стремится оформить ее национальным колоритом. В финальных позах классических вариаций руки сохраняют форму казахского танца, обыгрываются национальные атрибуты [21].

Главную партию красавицы Мамыр исполняла Шара. Ее роль решалась в бытовом плане. Она танцевала в ичигах и национальном костюме. Большое внимание танцовщица уделяет пластике движений, раскрывающей внутреннее состояние своей героини. Мастерство Шары, ее умение через пластику передать драматизм роли, правдиво рассказать о чувствах и переживаниях, было высоко оценено критиками.

Дальнейшее развитие казахские танцы получают в постановках Юрия Ковалева – ведущего танцовщика и балетмейстера Русского театра оперы и балета (с 1935 года в Алма-Ате совместно с казахским театром начинает работать и русский передвижной театр). Ю. Ковалев развивает техническую лексику за счет более сложных движений балета, усложняет композиционный рисунок, опирается на народные игры и обряды, раскрывает их сюжеты в свободной танцевальной манере. В «золотой фонд» национальной хореографии вошли созданные Ю. Ковалевым и исполненные Шарой танцы: «Косалка» (женские украшения) – лирический танец девушки с красивыми сочетаниями мягких, пластичных движений; «Карлыгаш» (ласточка). Многие самодеятельные и профессиональные хореографические коллективы сегодня имеют в своем репертуаре эти танцы [37].

Неоспорима заслуга в поддержании художественного исполнительского уровня замечательной танцовщицы Шары Жиенкуловой. Казахское профессиональное хореографическое искусство обязано ей созданием женского сценического танцевального образа. Заимствованные и стилизованные движения первых казахских танцев в спектаклях, благодаря ее интерпретации и талантливому исполнению, становятся подлинными средствами народной хореографии.

1.2 Шара Жиенкулова – основатель и руководитель первого Ансамбля песни и танца в Казахстане

Каждый новый эпизод творческой биографии Шары – это еще один очередной шаг вперед всего казахского искусства. С нее в Казахстане стал развиваться жанр сценической народной хореографии – ансамбль танца.

Первая казахская танцовщица, Шара вышла, что называется, из народа. Истинный бриллиант музыкально-пластического искусства, она собирала танцы, ставила их и исполняла. В ней все было красиво и грациозно, но особенно чудесным и необычным был рисунок рук,

тончайшие, много о чем говорящие движения пальцев, четкий абрис кистей, локтей, плеч, выразительная пластика головы. Все это и сегодня сохранилось в лексике народного танца [35].

В 1938 году в Ленинграде снимается первый национальный казахский художественный фильм «Амангельды». Шару пригласили на главную роль жены Амангельды – Балым. «Это было совершенно новое и загадочное для нас искусство, – признавалась артистка, – но обаяние его было так велико, что я с благоговением приняла предложение» [22, с.13]. Кстати, именно в Ленинграде Шару застала радостная весть о присвоении ей почетного звания народной артистки Казахстана.

За полгода павильонных съемок фильма в свободное время Шара смотрела спектакли с прославленными мастерами балета, посещала уроки Г. Улановой, Т. Вечесловой, В. Чабукиани.

За время пребывания Шары Жиенкуловой в Ленинграде у нее завязалась большая творческая дружба с Игорем Александровичем Моисеевым, который потом приглашал ее в свой ансамбль для постановки казахских танцев. Именно знакомство с ним помогло Шаре определить дальнейший путь. После шести лет работы в Театре оперы и балета она решила по примеру Моисеева также организовать свой собственный творческий коллектив.

Д. Абирова в своей книге «История казахского танца» высказывает несколько иные предпосылки для этого поступка: «...поскольку большинство хореографов находились в Казахстане непродолжительное время, самое большее год-два, то они не успевали познакомиться как следует с жизнью и бытом народа, не говоря об основательном изучении танцевального фольклора, и поэтому не были в состоянии дальше развить художественно-выразительные возможности казахского сценического танца и расширить его репертуар» [1, с. 34-35].

Такое положение с казахским танцем и недостаточная профессиональная подготовленность для участия в классических балетах

ведущих казахских танцовщиков – исполнителей в основном народного танца и работавших в театре с момента его основания, привело к тому, что они оставляют театр оперы и балета и переходят в другие творческие организации. Так, Шара Жиенкулова, уйдя из театра, создает в 1939 году Ансамбль песни и танца при Казахской Государственной филармонии. Правительство республики ее поддержало, и с марта 1940 года ее ансамбль (в одном собственном лице с оркестром) начинает выступать по республике, за ее пределами, а также за рубежом [16; 50].

«Шара для всех нас, кто имеет отношение к хореографии, – говорит народный артист Республики Казахстан, балетмейстер З. Райбаев, – была явлением в казахском искусстве послевоенных лет» [16].

Это был театр одной актрисы, одной танцовщицы.

Хореография и содержание танцев, органически слитые в талантливых постановках, вместе с народным музыкальным сопровождением и искренней непосредственностью исполнения придавали этим танцам национальный колорит. В пропаганде искусства народной хореографии заключалась основная задача малочисленного по своему составу и значительному по своему предназначению коллектива. В первую программу ансамбля вошли танцы разных национальностей. Она так и называлась «Танцы народов мира».

Очевидцы описывали концерт Шары: «...казахский танец, потом тут же перевоплощается, и это уже индийская манера танца, и поет она на хинди, потом переходит к танцу китайскому, грузинскому, русскому, вьетнамскому...Она моментально переодевалась: исполнив один танец, удалялась, и буквально тут же появлялась с другой стороны кулис уже в другом костюме и под другую музыку. И выходит такой букет, яркий калейдоскоп танцев народов мира» [35, с.16].

В годы войны ансамбль Шары один из первых выехал на фронт для выступления в воинских частях. Концерты на передовой, под бомбежками и в затишье, между боями и в госпиталях. Всем, кто видел ее выступления,

запомнились лукавая доярка, хвастунишка-охотник, девушка-джигит. И, конечно, нельзя не сказать о «Казахском вальсе» как выражении радости и торжества жизни.

В следующую страницу биографии Шары, включающую в себя без малого три десятка лет, можно вписать одно короткое слово – «гастроли». Программу Ансамбля «Песни и танцы народов мира» видели города и самые отдаленные веси Казахстана, республики Советского Союза и многочисленные страны зарубежья. Танцы грузинские и молдавские, татарские и узбекские, мексиканские и испанские, индийские и арабские, монгольские и индонезийские, острова Бали и Вьетнама, украинские и русские – всего не перечислить! [22].

Создание танца – чрезвычайно сложный процесс. Бывая в поездках, Шара не только показывала собственное искусство и талант своих коллег, а собирала танцы и музыку к ним. Гастролируя, Шара изучала лексику танца того или иного народа, интересовалась в первую очередь обычаями, традициями, старалась проникнуть в психологию жителей того или иного региона. Все лучшее должно слиться в единое целое, стать основой будущего танца и раскрыться перед зрителем в опозитизированной форме. В сценических обработках народных танцев она никогда не забывала о сохранении их оригинальной неповторимости и духа [22; 23].

Опыт, накопленный за годы работы в театре, сотрудничество с талантливыми балетмейстерами, уроки в профессиональной балетной школе, собственная интуиция – все это оказало огромную помощь в работе над созданием репертуара ансамбля. Идеи, сюжеты для своих танцев Шара находила в казахском народном эпосе – сказаниях легендах, мифах. Многие движения, созданные самой актрисой, рождались из самых неожиданных находок, иногда из простых житейских наблюдений. Увидев однажды, как две встревоженные змеи стремительно сближаясь, отдаляясь друг от друга, оставляли за собой причудливый след по пыльной дороге, родилось движение «косжылан» (две змеи), которое заключается в

сложном переплетении рук. Бытовые движения в процессе взбивания кумыса в кожаном турсыке трансформировались в танцевальное движение «саба псу» (кожаный сосуд). Безусловно, многие движения навеяны жизнью кочевых казахов, особенностями природы и условиями быта [23].

Ансамбль песни и танца Шары – это органическое сочетание театральности и народности искусства одновременно, потому и родился этот вид искусства из синтеза народного танца и сценической хореографии. Танцы Шары отличались яркой национальной самобытностью, где и выразительная мимика, и смысловые оттенки взглядов были неподражаемы и богаты. Народные движения, порой примитивные, танцовщица разнообразила, придала им свободу и пластичность, расширила пространственный рисунок. Транскрипция фольклорных движений на профессиональный хореографический язык показала, что они могут придать оригинальный национальный характер прежним танцам [16].

С уходом Шары со сцены, как танцовщицы, не канули в прошлое созданные ею танцы. Одни из них, такие, как «Балбраун», «Айжанкыз», «Танец джигитов», «Былкылдак», «Адемау» и другие, были включены в оперы «Кыз-Жибек», в балет «Калкаман-Мамыр», остальные обрели самостоятельную жизнь на сценах других профессиональных театров, включены в репертуар коллективов художественной самодеятельности.

Заслуга Шары Жиенкуловой в том, что народный казахский танец у нас в республике обрел значение профессионального искусства, и задачи его развития решались на уровне государства.

1.3 Педагогическая деятельность Шары Жиенкуловой в системе профессионального образования

В процессе возникновения и утверждения первых казахских сценических танцев, создания национальных балетов, приобщения

казахских артистов к классическому и характерному танцу возрастает потребность в профессиональных исполнителях.

В 1934 году в Алма-Ате впервые открывается хореографическая школа. Всемерную поддержку и помощь в подготовке национальных кадров оказывают Ленинградское и Московское хореографические училища, куда посылают учиться группу детей коренной национальности. Будущие мастера казахской сцены проходят школу у таких известных педагогов, как А.Я. Ваганова, А.В. Ширяев, Н.И. Тарасов [31].

Русская школа сыграла неоценимую роль в становлении и развитии Алма-атинского хореографического училища.

Учебный процесс, начатый А. Александровым, получает более квалифицированное развитие в педагогической работе А.Селезнева. С 1937 года обучение проводится по программе Ленинградского хореографического училища. В 1941-1942 годах выпускные спектакли репетирует сама Галина Уланова [31].

Заметную роль сыграла в жизни балетной школы и Шара Жиенкулова. В целях удовлетворения профессиональными кадрами ансамблей народного танца ею было организовано «народное отделение» с 4-х годичным обучением.

Все понимали необходимость передачи представителям молодого поколения богатств народного хореографического творчества. Артисты должны владеть секретом жизнеспособности народного танца, уметь выразить национальную самобытность народа, его дух и темперамент. Овладеть своеобразным языком танца можно было на уроках казахского танца, которые и ввела Шара. Она суммировала многие движения народных танцев и танцев, сочиненных в свое время балетмейстером А. Александровым, и придала им известную упорядоченность [37].

Уроки были разнообразными, с точным ритмическим музыкальным сопровождением, так как ритмо-метрический рисунок казахского танца сложен: кроме простых размеров (2/4, 4/4), существуют и сложные

несимметричные (5/8, 7/8). Учебный материал распределялся по принципу поэтапного освоения, от простого к более сложному. Первый год начинался с изучения элементарных народных ходов, простых композиционных рисунков. Именно, все эти несложные движения, окрашенные соответствующим настроением, и составляют в танце красоту чувств и характерные черточки его самобытности. Именно в них, кажущихся на первый взгляд, простыми, неброскими и живет истинно народный характер, своеобразная народная манера [7].

Постепенно урок усложнялся. В каждой отдельной комбинации и развернутом этюде уделялось большое внимание изучению стиля и манеры исполнения. Каждое движение должно быть отработано правильно, четко, выразительно и пластично. Разучивать и исполнять отдельные элементы казахского народного танца, а также танцевальные комбинации Шара советовала только на середине зала. По ее мнению, это помогает исполнителю раскрепоститься, создает свободу передвижения, способствует выявлению характера движения и его манеры, дает возможность усилить выразительность и усложнить координацию. Руки и корпус исполнителя при этом находятся в тех естественных условиях, в которых зарождался и бытует данный элемент. Станок используется для разучивания лишь трудных технических элементов. Учебной программой предусмотрено также изучение сценического материала – фрагментов отдельных танцев, что развивало артистичность, музыкальность и танцевальное мастерство [7].

Большое значение Шара придавала движениям рук. «Жесты ваших рук должны быть красивые, осмысленные. Движения должны волновать зрителей, а уж если вы исполняете лирический танец, то руки должны петь и удивлять своей плавностью», – говорила она своим ученикам [22, с. 45].

Все позиции рук имеют свои названия, взятые из казахского языка. Одни созвучны с казахскими орнаментами («ирек» – зигзаг, «тумарша» – треугольник), другие с поведением животных («кус тумсык» – птичий

клов, «беркут тырناق» – когти беркута, «жалынша» – змея). Многие движения перекликаются с растительными мотивами («кызгалдак» – цветок, «бидай» – пшеница), или взятые из быта народа («шанырақ» – крыша юрты, «уршық» – прялка, «Айна» – зеркало, «сыйлық» – дар, преподношение) и т.д. Приведенные описания говорят о главном, что все движения имеют конкретные жизненные истоки [23].

Шара, как педагог, воспитывала серьезное, вдумчивое уважительное отношение к народному творчеству, к глубокому постижению танцевального фольклора, к истории казахского народа, его обычаям, обрядам, традициям. Шара постоянно говорила о том, что необходимо знакомить будущих артистов с исконным фольклором, что бытует в народе, а не с «транскрипцией», рожденной в профессиональных ансамблях [10].

Шара Жиенкулова изучала народный танец наглядно, вникала в культурно-бытовую жизнь народа, отовсюду по крупицам внимательно подмечая сюжетные линии народных танцев. Учитывалась каждая деталь, внедрялась новизна танцевальных движений. Шара создала элементы народного танца – безошибочно, раз и навсегда. В ее исполнении казахскому танцу придавался аристократичный характер, изысканность движений. В результате рождались танцы «Таттимбет», «Айжан кыз», «Кара жорға», «Кырык кыз», которые вошли в золотой фонд казахского национального искусства. Величина Шары-апай еще и в том, что в те времена она сумела в танце отобразить народные традиции, жизнь, историю, философию, культуру народа.

Изучая народную лексику, важно «пропустить» исполняемые движения не только через свое индивидуальное восприятие, но почувствовать душой даже небольшие нюансы движения. Главное в создании хореографического образа – верное ощущение исполнителем народности пластики и композиции, способность передать логически стройную связь одного движения с другим, кантиленность переходов, что

приводит к слитной целостности всего текста, его гармонии, помогает выявить характер танца, его внутреннюю логику, его образную интонацию.

Этими качествами великолепно владела Шара и это она старалась передать своим ученикам. Ученики ее отделения из года в год танцевали одни и те же хореографические номера с некоторыми композиционными вариантами. Эта работа в какой-то мере была экспериментальной, и такие учебные казахские танцы мало походили на завершённые композиции. Наиболее удачными были танцы «Айжан-кыз» и «Балбраун», которые стали наглядными пособиями для обучения.

В 1966 году Булат Аюханов в соавторстве с Шарой Жиенкуловой ставит балет «Кыз-Жибек», в который включает ее танцы. За работу над балетом Шара-апай была удостоена Государственной премии Казахстана, Б.Аюханов получил звание «заслуженного артиста республики». Коллектив исполнителей этого балета послужил основой для создания нового, теперь уже легендарного «Молодого балета Алма-Аты» – ныне Государственный ансамбль классического танца [5].

Ш. Жиенкулова подняла на высокий уровень преподавание и изучение школы казахского танца. Год от года накапливался опыт, с осознанием допущенных ошибок приходили знания и мастерство педагога, постепенно складывался метод ведения урока, передачи знаний, обучения, совершенствования исполнительского мастерства своих учеников.

38 выпускников-народников хореографического училища 1970 года выпуска стали достойными продолжателями дела своего педагога. Ониполнили все профессиональные коллективы Алматы: стали артистами балета Государственного театра оперы и балета имени Абая, влились в ряды Ансамбля классического танца, Молодого балета Алматы, Государственного ансамбля песни и пляски Казахской ССР, молодежного ансамбля «Гульдер» «Казахконцерта», варьете Государственного цирка. Также они вошли в ряды хореографов в областях Казахстана: Медеу

Баубеков создавал ансамбли в Актюбинске – ансамбль «Алиягуль», в Туркестане, Шымкенте – ансамбли «Достык» и «Тумар», Болат Мейирбеков открыл балетную школу в Шымкенте [31; 37].

Яркую страницу в историю балетного искусства Казахстана вписали выпускники училища: заслуженные артисты Республики Казахстан – Л. Альпиева, Д. Сушков, К. Саркытбаева; лауреаты Международных конкурсов – С. Кауков, Г. Усина, А. Сафронов, Д. Табылды, Я. Мергалиев, А. Закан и мн. др.

В течение восьми лет (1967-1975) Шара возглавляет хореографическое училище. Будучи директором, она становится инициатором строительства нового помещения для училища, и с 1975 года училище переезжает в собственное здание. Теперь есть светлые удобные балетные залы, соответствующие международным требованиям для занятий по специальности, учебный театр, музыкальные классы, общеобразовательная школа, библиотека, компьютерные классы, интернат, столовая, медицинский комплекс.

В училище много разных залов. Зал № 1 носит имя Александра Селезнева, зал № 4 – имя Заурбека Райбаева, а зал № 5 назван именем Шары Жиенкуловой. В центре зала висит ее портрет, написанный в 1958 году известной художницей Гульфайрус Исмаиловой, запечатлевшей Шару в вихре казахского вальса.

Традиции казахского танца, заложенные великой Шарой, ныне успешно продолжают её последовательницы Г. Бейсенова (Почетный работник образования РК), А. Тати (Заслуженная артистка РК), Т. Изим (Заслуженная артистка РК), педагоги Казахской национальной академии хореографии – А. Кульбекова и А. Садыкова.

Казахский танец как предмет сегодня прочно стоит в одном ряду с классическим танцем вплоть до последнего класса, завершаясь государственным экзаменом. В программу введён теоретический курс по истории казахского танца, большое внимание уделяется изучению лучших

образцов народной музыки. Ганикамал Бейсенова, обобщив весь накопленный материал, умело соединив его с общепринятой профессиональной терминологией как классического, так и народно-сценического танца, разработала программу по казахскому танцу, которая сегодня является основой обучения в хореографическом училище. Многие руководители самодеятельных танцевальных коллективов, используют данную систему для воспитания своих учеников.

Как и Шара в свое время, так и сегодня преподаватели большее значение в подготовке будущих артистов придают образности и выразительности казахского танца. «Танцевальная техника не должна заслонять художественности произведения. Только искреннее исполнение способно эмоционально захватить зрителя, увлечь его глубиной чувств и сердечной правдой» – учила Шара. Если исполнитель не формально, а органично живет в образе, тогда контакт со зрителем достигает вершины, зритель – не только свидетель увиденного, но и соучастник происходящего на сцене. Тогда и создается между залом и сценой восторженное и напряженное душевное взаимодействие [42, с. 192-198].

Это подтверждают победы учащихся и выпускников АХУ им. А.В. Селезнева на престижных Международных конкурсах артистов балета, ежегодных Международных фестивалях народного танца.

Нельзя не отметить важность и огромную значимость написанных ею книг: «Казахские танцы» (1955) и «Тайна танца» (1980), которые задумывались и стали своего рода пособием для современных и будущих балетмейстеров казахского танца. Предназначение книг автор определила так: «Народный танец необходимо сберечь для будущих поколений, потому что он является своеобразным памятником национальной культуры. Я решила взяться за перо, чтобы помочь балетмейстерам и исполнителям в их работе. Эта книга – плод моей долголетней деятельности» [22, с. 5].

В книге «Казахские танцы» собраны 40 танцев и 70 танцевальных движений, классифицированных в определенном порядке по времени их создания. Помимо описаний самих танцев, книга содержит краткие описания казахских национальных мужских и женских костюмов, различных в соответствии с возрастом и общественным положением, а также нотные приложения к танцам и раскладку движений на музыку.

Литературное наследие Шары и сегодня является материалом для изучения. И пусть описанные танцы кажутся нам простыми, технически где-то примитивными, но в них есть особое очарование, которого не хватает сегодняшним, виртуозным по технике, танцам. Именно поэтому сегодня многие балетмейстеры восстанавливают танцы Шары, именно поэтому мы считаем эти танцы хореографическим наследием. И, безусловно, книга «Казахские танцы» – это, прежде всего, объект для изучения и источник для творческого вдохновения [36; 37].

Многое из наследия Шары стало фундаментом для работы современных балетмейстеров. Это и ее творчество исполнительницы, ее методика преподавания, ее балетмейстерские находки.

Народ по достоинству оценил Шару, называя ее «самородком, легендой, чародейкой, Терпсихорой, ласточкой, мастером и учителем».

За заслуги в развитии казахского театрального и эстрадного искусства Шаре Жиенкуловой присвоено почетное звание «Народная артистка Казахской ССР». Она награждена орденами Ленина, двумя орденами Трудового Красного Знамени, «Знак Почета», медалями. За постановку балетного спектакля «Кыз-Жибек» удостоена почетного звания лауреата Государственной премии Казахской ССР.

Выводы по первой главе.

Шара Жиенкулова – основательница женского казахского народного танца. Она была драматической актрисой и киноактрисой, прекрасно пела, постоянно находилась в гуще народа, знала язык, быт, традиции, была невероятно музыкальной.

Шара создала целую школу национального танца, при этом не только обогатила казахский народный танец, но и сохранила его первозданные истоки. Поставленные ею танцевальные композиции вошли в «золотой фонд» казахской хореографии.

Ансамбль песни и танца по руководством Шары положил начало созданию многочисленных профессиональных ансамблей народного танца.

Педагогический талант Ш. Жиенкуловой раскрылся в хореографическом училище им. А.В. Селезнева. Благодаря ее организаторским способностям, училище обрело современное здание.

Книги, написанные Шарой в 50-е годы прошлого века, не потеряли своей значимости и сегодня.

Таким образом, творческое наследие, оставленное великой Шарой, явилось фундаментом национальной хореографии Казахстана.

ГЛАВА 2. НАСЛЕДИЕ ШАРЫ ЖИЕНКУЛОВОЙ В РАЗВИТИИ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

2.1 Тенденции развития современной казахской хореографии

Сегодня профессиональное хореографическое искусство Казахстана представляют Государственные театры оперы и балета им. Абая (Алматы) и «Астана Опера» (Астана), Государственный ансамбль классического танца под руководством Б. Аюханова, Государственные ансамбли танца «Алтынай», «Салтанат», молодежно-эстрадный ансамбль «Гульдер», Государственный театр танца «Наз», музыкально-драматические театры в Караганде, Аркалыке, Семипалатинске, Жетысу, Кокшетау, многочисленные концертные коллективы областных филармоний. Искусство казахстанских исполнителей широко известно зрителям ближнего и дальнего зарубежья.

Бок о бок с профессионалами шли и идут артисты самодеятельные. Искусство любителей-одиночек, мастерски исполнявших народные танцы, выросло в огромную армию самодеятельных коллективов. По своему художественному профилю современные самодеятельные коллективы являются уже не фольклорно-этнографическими, а народно-сценическими и руководят ими профессиональные специалисты. Многие из них пользуются популярностью и за творческие достижения удостоены звания «народных» и «образцовых» ансамблей. Высокий уровень самодеятельного искусства – один из показателей огромного роста культуры всего народа, результата неустанной заботы государства о духовном развитии общества [44].

Профессиональное хореографическое искусство достигло высот, благодаря выходцам из народа. Специалисты-профессионалы стояли у истоков зарождения самодеятельных коллективов. Соавтором многих балетных спектаклей была народная танцовщица Шара. На протяжении всего пути становления и развития казахской хореографии

профессиональное и любительское искусство взаимосвязаны, они дополняют и обогащают друг друга. Именно из самодеятельных артистов организовывались первые профессиональные творческие коллективы.

С 30-х годов XX века проводятся сельские, областные и городские олимпиады художественной самодеятельности, слеты акынов и деятелей народного искусства, республиканские фестивали народного творчества. Первый Всеказахстанский слет деятелей народного искусства в июне 1934 г. в Алма-Ате показал огромную мощь и потенциальные возможности казахского народного творчества. «Никакого натурализма, все так художественно и тонко, что профессионализму остается лишь завидовать» – писали критики-искусствоведы [49; 56].

Особенно бурное развитие самодеятельное искусство получает, начиная с 60-х годов. По всей республике создаются крупные самодеятельные ансамбли песни и пляски, ансамбли танца, музыкально-драматические и балетные коллективы. А сколько детских школьных кружков, групп при дворовых клубах, каждый колледж, ВУЗ, даже каждый факультет имеет свой танцевальный ансамбль. В общей сложности танцем занимаются тысячи детей и взрослых. Все это говорит о том, что казахский народно-сценический танец занимает важное место в достижениях культуры Казахстана и является неотъемлемой частью его хореографического искусства [49].

Фестивали, конкурсы исполнителей и балетмейстеров, ежегодные смотры художественной самодеятельности – это своеобразные творческие отчеты коллективов и их руководителей, отражающие современное состояние казахской хореографии. Данные мероприятия выявляют и минусы в работе руководителей коллективов, балетмейстеров-постановщиков. Количественный рост коллективов часто идет не в пользу качества. Просмотр и анализ постановок выделил общую тенденцию – стремление балетмейстеров к композиционному разнообразию танцевального материала, к эффектности движений, к внешней образности.

Многие руководители сами говорят о недостаточно должном изучении исторического материала, поэтому в некоторых работах отсутствует то органическое начало, которым живет фольклорный танец.

Хореографию нельзя воспринимать как самоцель, где много изобретательства ради изобретательства. Танец в самом простом своем виде должен иметь драматическое развитие, опирающееся на музыкальную мысль. Танец, обогащенный содержанием идей, должен быть и хореографически оправдан. Если хореография – это форма танца, то сам танец – это уже содержание. Танцор, оснащенный высокой танцевальной техникой, не сможет показать высокие чувства, полагаясь только на природные способности [41]. Хореография в танце, как и хорошо организованная человеческая речь, должна быть логически выстроенной. Чем богаче и содержательнее хореография, тем доходчивее танец, в котором должны присутствовать и душа, и сердце балетмейстера и исполнителя. У современных балетмейстеров зачастую много мыслей и мало чувств, поэтому их произведения оставляют равнодушными и специалистов, и зрителей. Надуманность и абстрактность движений в таких случаях усложняет восприятие танца, и хореографические «открытия» остаются достоянием только балетмейстера, но не зрителей

Сегодня сложился стереотип приемов художественной аранжировки хореографического фольклора. Повторяемость драматургических ходов, композиционных построений, кульминаций и финалов, рисунка, лексики – все это делает похожими друг на друга не только танцы одного народа, но, как показывает нынешняя практика, даже танцы разных народов. Конечно, неоспорим и необратим процесс интернационального взаимодействия художественных культур, в том числе и хореографических. Однако, речь о другом – о механическом применении постановщиками в погоне за успехом апробированных схем сценической интерпретации танца. Неудивительно, что в результате такой обработки пляска утрачивает свое неповторимое своеобразие, очарование, утрачивает свою «душу» [24; 30].

Вместе с тем интерес к народному творчеству в последние годы заметно вырос. Выросли и нерешенные задачи.

Большая проблема для современных балетмейстеров, постановщиков – отсутствие хорошей музыки, способной стать основой хореографического произведения. Все творческие профессиональные и самодеятельные коллективы часто используют известные народные мелодии «Айжан-кыз», «Ак-ку», «Шашу», танцевальную музыку из опер «Абай», «Биржан и Сара» и другие, которые уже давно освоены и имеют многочисленные интерпретации.

Велико и разнообразно казахское музыкальное народное богатство. Громадный музыкальный материал, собранный этнографом А.В. Затаевичем, лег в основу серии грампластинок «Антология казахской музыки», где можно услышать истинное звучание народных мелодий-кюев. Но эта музыка этнографична и интересна как первооснова [19].

Современная симфоническая музыка сложна для создания народных танцев, в ней много ритмических нагрузок. В своем музыкальном творчестве они стараются избежать прямого цитирования народных мелодий и используют их только как вспомогательный материал. А нас, постановщиков, привлекает именно народная мелодия как таковая, но умело аранжированная для танца. Идеальный пример – четвертая симфония П.И.Чайковского, где из простой русской песни «Во поле березонька стояла» композитор создал развернутое музыкальное полотно, предельно раскрыв все возможности ее звучания [19].

Эстрадная же обработка казахских мелодий далека от совершенства и задач музыкального проникновения в природу танца. Живописных оркестровок мало, каждая новая тут же берется на вооружение сотнями постановщиков. Так, музыкальная композиция «Хафиз» Б. Енсепова использовалась, наверное, всеми танцевальными коллективами в последнее десятилетие. Необходима обработка казахских мелодий с яркой инструментровкой, нужна специальная, серьезная музыка для танца [19].

Сегодня никто не сомневается в непреходящей эстетической ценности фольклора, его весомой роли в современной художественной культуре. Мы пришли к пониманию и осознанию его значения для хореографического искусства не только как арсенала выразительных средств, но и как источника «живой воды» [5].

Самостоятельно созданные народные казахские танцы в разных ансамблях порой ничем не отличаются друг от друга – заимствуются подсмотренные у постановщиков элементы, сюжеты и образы, и как поверхностность постановки. В результате появлялись бессодержательные, не несущие никакой воспитательной нагрузки, танцы-однодневки [5].

Возросший исполнительский уровень коллективов, их востребованность, популярность, а также гастрольные поездки и выступления за рубежом, когда по одному выступлению, одному танцу зрители судят о хореографическом искусстве всей Республики, заставили пересмотреть балетмейстеров отношение к постановкам народных танцев.

В своей практике руководители хореографических коллективов, особенно любительских, часто приглашают для постановочной работы известных в республике балетмейстеров, истинных знатоков казахского народного фольклора. Репертуары коллективов обогащаются танцами, сюитами, развернутыми композициями, авторами которых являлись: Заурбек Райбаев, Даурен Абиров, Ганикамал Бейсенова, Лариса Ким, Тамара Ли, Минтай Глеубаев – личности, стоящие у истоков казахского танца. Их произведения, полные жизни, красоты стали народными, вошли в сокровищницу казахского национального искусства. Они являются бесценными образцами, эталонами, необходимым учебным материалом.

3. Райбаев наряду с постановками крупных балетных спектаклей, великолепно владея палитрой современной хореографии, ее содержательно-реалистической основой, сочиняет казахские танцы разного жанрового направления: народно-сценические, характерные, эстрадные. Особый тонкий вкус, эстетичность и музыкальность, щедрая

неисчерпаемая фантазия и виртуозность отличает танцы Райбаева. Всегда – неожиданность, всегда – открытие. Его «Мереке бий» – напористый, сильный, богатый по пластике – Гимн танцу [13].

«Ынгойток» (три жуза) Минтая Глеубаева – образец казахского народно-сценического танца. Это хореографический взгляд на историю. Через пластику (танцуют только девушки) раскрываются взаимоотношения разных общественных формаций, семейные традиции, народная мудрость и философия. Новизна художественных особенностей музыки, оригинальная хореографическая лексика, умелая стилизация народных фольклорных мотивов сделали этот танец непохожим на другие.

«Утыс би», поставленный Дауреном Абировым в 1963 году, окончательно утвердил позиции казахского танца на профессиональной сцене, и по праву считается национальной классикой. Действие переносит нас далеко в степь, на джайляу, где идет праздничный той. Современный стиль постановки позволил мастеру широко использовать наиболее яркие и оригинальные движения народного танца, обработанные на основе стилизации пластики классического танца, а также достижения прежних казахских сценических танцев. В «Утыс би» особенно ярко проявилось взаимовлияние народной и профессиональной хореографии. Огромную роль сыграла и музыка М. Тулебаева обладающая разнообразием темы и обилием ритмических рисунков. А большое количество участников (36 человек) создает впечатление настоящего праздника [1].

Во время постановочной работы ценно естественное общение людей разных поколений – известного балетмейстера и делающих первые шаги юных самодеятельных артистов. Творческое взаимообогащение делает трудоемкий процесс создания танца интересным и плодотворным. Не просто порядок фигур и набор лексики, а умение держаться, двигаться в танце, особенности манеры, пластической интонации, постижение движений, композиционного рисунка – все это передается из «первых» рук. Сама работа внешне похожа на «натаскивание», отработку очередного

номера. Однако, на самом деле через показ мастера, его слово осуществлялся сложный, глубокий процесс органичной преемственности.

Сберегая в репертуаре истинные ценности казахской хореографической культуры, художественные традиции, исполнительскую манеру, популяризируя образцы народной хореографии, помогая молодым освоить их, мы – руководители и педагоги сами вовлекаемся в процесс преемственности.

2.2 Республиканские конкурсы казахского танца имени Шары Жиенкуловой

На протяжении всей истории существования хореографического искусства шло своеобразное «соревнование» фольклорных танцев и танцев, созданных балетмейстерами. И в этом соревновании, с точки зрения зрителя, предпочтение, конечно же, отдается последним.

В период зарождения казахской сценической хореографии необходимость пересмотра фольклорных образцов была очевидна. Критики говорили о монотонности и заурядности старых напевов и бодрости аккордов нового. Разнообразие рисунков, жизнерадостность и массовость сочиненных танцев под аккомпанемент симфонического оркестра противостояли одиночному исполнению необработанных народных танцев в сопровождении домбры.

Попытки использовать фольклорные танцы в этнографическом виде на фоне уже развитого сценического танца, казались экзотикой и не имели продолжительной жизни. К сожалению, за яркими красочными постановками были забыты и потеряны многие образцы народного творчества, и только благодаря энтузиастам, истинным почитателям фольклора удалось по крупицам, разрозненным рассказам и кратким записям воссоздать потерянное.

Танец – искусство живое. Он существует в процессе его воспроизведения. Другими словами, танец живет лишь тогда, когда он

исполняется. Следовательно, в хореографии понятие «сохранить» – значит развивать и популяризовать. Немалую роль в этом призваны сыграть и уже сыграли осуществляемые в течение нескольких лет широкие показы его образцов. Смотры, олимпиады, фестивали, конкурсы, праздники танца проверены временем и доказали свою жизнеспособность [23; 28].

Через год после смерти Ш. Жиенкуловой в 1992 году в Алматы был организован Первый Республиканский конкурс казахского танца имени Шары Жиенкуловой. Задачей конкурса ставилось не только выявление талантливых исполнителей, но и пропаганда хореографического искусства, обмен опытом педагогов, балетмейстеров, руководителей коллективов [10].

Конкурс показал насколько большой и сложный путь развития он прошел. Созданный поколениями танцовщиков, хореографов, их трудом и талантом, казахский танец приобрел свое неповторимое лицо. На сцене словно ожила Шара, снова танцевала – длиннокобая девушка со звездными глазами, живая, искрометная, полная жизнерадостности, лукавства, с трепетными, порхающими руками. «Былкылдак», «Кос алка», «Айжанкыз», «Жар-жар», «Сарбазы», «Домбыра», «Казахский вальс». Архивные кадры на экране сменялись исполнением бессмертных танцев.

Это и дань памяти великой артистки, и итог ее творческого пути, и воплощение бессмертного народного танца в искусстве молодых.

Затем последовал перерыв почти на десятилетие. Это было сложное время для республики. Процессы «оптимизации» всего, в том числе и культуры привели к закрытию многих очагов культуры. Отсутствие финансирования сказалось на том, что искусство самодеятельных артистов и их руководителей стало не востребовавшимся. Искусство выживало на одном энтузиазме.

Но уже в 2001 году город Уральск принимал участников Второго конкурса. Проходил он в Западно-Казахстанском государственном университете. Участие в конкурсе приняли 275 участников со всего

Казахстана. О его уровне можно судить по «звездному» составу жюри под председательством народного артиста Республики Казахстан, доктора искусствоведения Булата Аюханова.

Было отмечено, что за последние годы значительно повысились исполнительское мастерство, общая профессиональная культура. Обширнее стал репертуар, интереснее, разнообразнее, красочнее выглядят программы. Казахский танец получил различные жанровые направления, ближе к классическому танцу, в стиле эстрадного плана. Заметно оживилась и стала более динамичной драматургия самого сценического действия. Изменились к лучшему костюмы артистов.

Однако высказывания членов жюри были не такими радужными и хвалебными. «Смотря выступления самодеятельных, а иногда и профессиональных ансамблей народного танца не раз ловишь себя на мысли, что все показанное было видно уже много-много раз, что заранее можно предугадать, чем закончится только что начавшийся номер, что танцы похожи друг на друга как братья-близнецы» [49]. На конкурсную программу были представлены несколько вариантов «Кыз-куу», «Боз инген», «Ата-толгау», «Ак-ку», многие из них имели и одинаковую музыкальную основу, и похожий хореографический текст.

«Почти все постановки страдали ограниченностью используемых выразительных средств. Диапазон эмоций ограничивался, как правило, бравурной веселостью или лирикой, рисунок и лексика – сравнительно немногочисленным набором фигур и движений. Были показаны порядок, красивая приглаженность, унисонность, а народному казахскому танцу присуща и буйная стихия, и откровенно выраженная страсть, и сдержанная грусть, и многоголосная импровизационность» [49].

Одну из основных причин такого сценического действия называли недостаток знаний богатств творчества народа, его национального фольклора, его самобытного оригинального хореографического языка.

Теория и практика соединились в Уральске на III Республиканском конкурсе казахского народного танца в 2004 году. Разновозрастная публика, заполнившая самый большой зал Уральска, с одинаковым восторгом встречала и выступления ансамблей, и солистов. Это был настоящий праздник грации и красоты.

В рамках конкурса прошла международная научно-практическая конференция «Наследие и современные проблемы национальной культуры», в которой приняли участие ученые и деятели культуры Казахстана и России. Они обсуждали проблемы совершенствования обучающих процессов и применения инновационных технологий при подготовке творческих кадров, перспективы развития хореографического искусства.

Подобные контакты позитивно влияют на развитие духовной культуры, способствуют возрождению и продолжению национальных традиций. На конференции были представлены 140 докладов, среди которых выступления ученых стран СНГ и дальнего зарубежья – Турции, Кореи, Китая. Это, безусловно, свидетельствует о возрастающем интересе к казахскому хореографическому искусству.

Конкурс стал ярким феерическим шоу, которое надолго запомнилось уральцам и гостям города. Гран-при получил ансамбль «Арна» Западно-Казахстанского государственного университета. Первое место присуждено ансамблю «Керим-ай», а в сольном исполнении лучшими признаны Русалина Ряшева, Эльдияр Данияров и Акияр Бекзат. Все они представляли Алматинскую область. Отмечены и лучшие хореографы.

По словам Булата Аюханова, творческая планка конкурса была достаточно высокой. Названы новые имена, которые, по мнению жюри, в недалеком будущем станут известны и в стране, и в мире. Но даже для тех, кто не был удостоен наград, это была бесценная возможность общения с признанными мастерами и молодыми талантами, достойно продолжающими традиции знаменитой Шары Жиенкуловой.

Как сказала одна из танцовщиц: «Если движение – это жизнь, то танец – самое яркое из ее воплощений».

В 2010 году в Астане прошел городской фестиваль казахского танца имени Шары Жиенкуловой. На большой сцене, установленной на Центральной площади Астаны, свое умение виртуозно исполнять танцы различных направлений, от народного до классического, показали танцевальные ансамбли столицы. Организаторами мероприятия выступили столичный акимат и управление культуры города.

Как сообщили организаторы, возрастных ограничений к участникам фестиваля не было. «Такой фестиваль проводится в столице впервые. На сцене выступают как профессиональные коллективы и ансамбли, так и начинающие танцевальные группы. Среди них – танцоры государственного театра танца «Наз», «Терра», ансамбль «Шалкыма» и многие другие. Самому маленькому участнику фестиваля – 3 года, а самому взрослому – 25 лет. – поделился информацией начальник управления культуры Астаны Еркебулан Агимбаев [55].

IV Республиканский конкурс казахского танца им. Шары Жиенкуловой, посвященного 100-летию со дня рождения прошел 16-18 мая 2012 в Астане. В течение трех дней на сцене Казахского национального университета искусств 15 ансамблей и 24 танцора из разных городов соревновались за звание лучшего в номинациях «Ансамбль», «Сольное исполнение» и «Балетмейстерское искусство».

По условиям предыдущих конкурсов каждый участник должен показать по два казахских танца. Особенностью этого конкурса стал третий танец из наследия Шары Жиенкуловой и современных хореографов Даурена Абирова, Заурбека Райбаева, Булата Аюханова, Минтая Глеубаева и Жаната Байдаралина [55].

В этом требовании заложен глубокий смысл, ведь годы проходят, уникальные постановки забываются, а затем и исчезают вовсе. «Многим это казалось слишком сложным, – говорила член жюри, ученица Шары

Жиенкуловой, преподаватель Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева Кайникамал Бейсенова. – Однако балетмейстеры обнаружили высочайший профессионализм, показали отличные постановки, а танцоры – прекрасную подготовку. Для всех это был хороший урок и толчок для дальнейшего развития.

В составе жюри были люди, лично знавшие великую танцовщицу, это ученицы Ш. Жиенкуловой – Гульжан Талпакова, Кайникамал Бейсенова, заслуженные артисты и заслуженные деятели РК Тойган Изим, Айгуль Тати, Хадиша Агимбаева, Талант Клышбаев и Абдрасул Есекеев. «Мы всегда должны помнить первопроходцев, но просто сохранить в памяти их труды – это мало, нужно эти постановки танцевать снова и снова», – говорит народная артистка РК член жюри Гульжан Талпакова.

По мнению жюри, достойным Гран-при был ансамбль «Казына» из Южно-Казахстанской областной филармонии им. Ш. Калдаякова (Шымкент). Первое место разделили ансамбли «Назерке» Западно-Казахстанской областной филармонии им. Г. Курмангалиева (Уральск) и «Гауһар білезік» КазНУИ (Астана). Второе место присудили ансамблю «Туган жер» Северо-Казахстанской филармонии (Петропавловск) и «Каракоз» ЮКГУ им. М. Ауэзова (Шымкент). На третьем – «Томирис» Кызылординской областной филармонии и «Шабыт» КазНУИ. Кроме того, вручены специальные призы: жюри в номинации «Соло» отметило Алмата Шамшиева (Астана), а приз ректора КазНУИ получил ансамбль «Гакку» Акмолинской областной филармонии (Кокшетау).

Выразительными национальными хореографическими средствами первых казахских народно-сценических танцев являлись:

1) общий колорит движений рук, свойственных народным танцам восточных республик (круговые повороты кистей с завершением ладонью от себя или к себе), свободно-волнообразные и конкретные движения, художественно имитирующими женские трудовые процессы (возделывание ткани – «ормек» и приготовления кошмы – «кииз басу»);

2) движения ног в основном переменный и боковой ходы, начинающиеся с каблука, танцевальные шаги и несколько ярких выраженных движений из узбекского женского танца из стороны в сторону с завершающим ударом, различные акцентированные перестукивания;

3) дополнялось все это стилизованными движениями классического танца (партерные, прыжковые, повороты, вращения) [48].

Шара Жиенкулова, зная манеру и характер исполнения этих танцевальных средств, разумеется, старалась разрабатывать их своей творческой фантазией для выражения определенного содержания и образа в танце, обогащая результаты взаимовлияния танцев других народов и классического балета. При этом она смогла сохранить национальный колорит и самобытность, что и является отличительной особенностью сценического танца каждого народа [48].

И что делает казахский танец поистине уникальным лексическим многообразием и специфичной манерой исполнения.

Конечно, народный танец развивается, становится иным под воздействием времени. В истории сценического танца народный танец является одним из источников возникновения бесконечного разнообразия движений и образов. Как сказал Б. Аюханов: «Народный танец является жизненным соком для танца театрального, концертного» [5].

Именно с таких позиций нужно рассматривать свое отношение к творчеству Шары Жиенкуловой.

2.3 Признание заслуг мастера

Непревзойденное мастерство великой Шары по-прежнему остается эталоном эпохи зарождения танцевального искусства Казахстана. Ее казахский народный танец был на высоте, мы сегодня подражаем ей, изучаем элементы, применяем и развиваем дальше. И творческие работы современных балетмейстеров в исполнении самодеятельных и профессиональных артистов – тому подтверждение.

В честь 100-летия со дня рождения Шары на сцене Государственного академического театра оперы и балета имени Абая в Алматы состоялся торжественный вечер, который завершал великолепный концерт с участием ведущих танцевальных коллективов Казахстана.

В программе блистали Государственный ансамбль танца «Салтанат», ансамбль танца «Казына» (Шымкент), ансамбль народного танца «Алтынай» Алматинской областной филармонии им. Суюнбая, ансамбль Пограничной службы КНБ РК и Республиканского эстрадно-циркового колледжа им. Ж. Елебекова. Выступления учащихся Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева придали событию особый шарм.

Инициатором проведения торжественного мероприятия выступило Алматинское хореографическое училище им. А. Селезнева при поддержке акимата города Алматы, а также Алматинского колледжа декоративно-прикладного искусства имени О. Тансыкбаева.

На концерте присутствовали выпускники «Народного отделения» Алматинского хореографического училища имени А.Селезнева. В день празднования 100-летия основательницы казахского танца они пришли в ГАТОБ имени Абая именитые, увенчанные титулами и званиями деятели культуры – Ботагоз Байжуманова, Медеу Баубеков, Куаныш Бейсенов, Болат Мейирбеков, Гайникамал Бейсенова, Турсынбек Нургалиев, Гулсауле Орымбаева... Они сохранили преданность делу своего великого учителя, занимаясь всю жизнь развитием народного танца. Солидарными усилиями хореографов Казахстана, всеми, кто танцевал на сцене ГАТОБ имени Абая в честь 100-летия Шары Жиенкуловой, был сделан выдающийся праздник национального искусства Казахстана.

Этому концерту предшествовали праздничные мероприятия – презентация экспозиции по творчеству танцовщицы, открытие балетного зала в стенах Алматинского хореографического училища имени А. Селезнева, возложение цветов к памятнику Шары Жиенкуловой.

Если говорить об универсальных, феноменальных талантах Шары Жиенкуловой, то можно сказать, что она воплощает собой человека эпохи возрождения. Шара принадлежит к плеяде легендарных личностей, которые силой таланта, своей верой умудрялись делать то, что сегодня при всех возможностях, кажется, сделать почти невозможно. Такова природа таланта, такова генетическая сущность этих людей. На сцене Шара – само очарование, женственность, обаяние. В педагогике она была невероятно строгой, жесткой. В отношениях с властью – отстраненность и мужество переносить удары, которые ей доставались помимо наград... Но, самое главное, была замечательной танцовщицей, актрисой, общественным деятелем, прекрасной женой, матерью [10].

В 2002 году улицу Кирпичнозаводскую в Алматы переименовали в улицу имени Шары Жиенкуловой. В Центральном государственном музее хранятся личные вещи, костюмы, аксессуары, украшения великой танцовщицы. Центральная государственная библиотека имеет богатый литературный материал о Шаре Жиенкуловой на русском и казахском языках. В музее хореографического училища, где она проработала 10 лет, открыт уголок, посвященный памяти Шаре Жиенкуловой.

Майский концерт 2012 года в честь Шары – это триумф танца.

Народная пляска – это такой же важный, но, к сожалению, еще недостаточно оцененный исторический материал, как письменные и архитектурные памятники. Изучая народную пляску, можно понять народ и весьма многое увидеть в его историческом развитии, а, следовательно, немало разглядеть и в его будущем. У нас есть уже сложившаяся традиция соединения народных корней и высокой профессиональной театральной культуры. Именно она делает искусство современным, определяет основные принципы работы с народно-сценическим танцем в ансамбле. Именно в ней заключается творческое кредо, она способствует созданию художественного наследия. Усвоить эту традицию, уметь ее применять – значит научиться воплощать жизнь народа во всей ее многогранности [24].

С 12 по 14 сентября 2012 года в Кокшетау прошел фольклорно-этнографический фестиваль «Достарын шақырады», ставший одним из значимых событий года в летописи региона. Фестиваль, демонстрирующий достижения народного творчества, дающий толчок дальнейшему развитию фольклорного искусства, является важной стимулирующей основой для развития хореографической культуры, преемственности и популяризации культурного наследия [43].

Основная цель музыкально-этнографического фестиваля – сохранение традиционной народной культуры, выявление и поддержка народных исполнителей – хранителей традиционного фольклора, воспитание у молодого поколения чувства патриотизма, уважения и бережного отношения к национальной культуре, народным традициям, обычаям, обрядам, пропаганда фольклорного наследия и этнической культуры народов, проживающих в республике.

Танцевальные ансамбли «Кокшетау», «Сувенир», «Шалкыма», «Тумар», «Он алты кыз», «Полянка» регулярно и успешно выступают в различных творческих проектах, являются лауреатами республиканских конкурсов «Әнші балапан», «Балбөбек», «Бозторғай», им. Ш. Жиенкуловой, международных фестивалей в Венгрии, Югославии, Турции, Болгарии, Молдове, Польше, Китае.

В репертуаре ансамблей – танцы, исполняемые Шарой Жиенкуловой и восстановленные по архивным кинокадрам. Так «Орнек» – своеобразная визитная карточка ансамбля «Он алты кыз». Старинный «Эхо веков», уйгурский, а также народные обрядовые – «Коштасу» («Проводы невесты»), веселый девичий «Оймак би» («Танец с наперстками»), «Кербез», поставленные на музыкальные аранжировки бессмертных творений Ахана-серэ, Биржан-сала, Укили Ибрая и других украшают афиши профессиональных и любительских коллективов.

В январе 2013 года в Кокшетау прошел сольный концерт молодой талантливой танцовщицы, лауреата республиканских и международных

конкурсов, обладателя специальной премии им. Шары Жиенкуловой Назгуль Жусуповой. В 13 лет она стала одной из первых учениц танцевальной школы «Шуғыла», основанной известной во всем мире танцовщицей, оралманки из Китая – Шуғыла Сапаргаликызы. Во время учебы в Алматинском хореографическом училище Назгуль получила Гран-при первого международного конкурса «Өрлеу». Далее следовал музыкально-хореографический факультет Казахского женского педагогического института и Гран-при в международном конкурсе в Сочи, серебро в конкурсе «Танцевальный олимп» в Германии, первое место в творческом состязании «Грация» в Астрахани и, наконец, специальная премия им. Шары Жиенкуловой – одна из самых престижных.

Казахский «Ерке қыз», хорезмский «Лязги», китайский «Цветок весны», испанский «Танец огня», «Жүрек үні», «Чинтакса», «Танго страсти», «Акку», «Ғасыр үні» – неполный перечень танцев Назгуль.

В 2013 году в издательстве «Онер» вышел фотоальбом «Казахский танец». Автор-составитель Клара Диярова – племянница Шары Жиенкуловой – представила в снимках жизненный и творческий путь великой артистки [20].

В качестве предисловия выбран фрагмент из книги Ш. Жиенкуловой «Тайны танца», где она вспоминает свое самое первое выступление в возрасте 13 лет во время традиционного праздника на жайляу, затем коротко обозначает самые значительные вехи профессионального становления.

Первый раздел альбома назван «Жизнь моя – мое искусство» и открывается он фотографиями Шары в кругу ее родных и близких, соучеников первой балетной студии и музыкально-хореографической школы в Алма-Ате, в составе делегации на Первой Декаде казахской литературы и искусства в Москве 1936 года, в Кремле во время награждения орденом «Знак Почета». Приводятся кадры из фильма «Амангельды» 1938 года, в котором Шара Жиенкулова сыграла роль жены

главного героя, и фотографии творческой труппы балета «Калкаман – Мамыр», где танцовщица рядом с автором либретто Мухтаром Ауэзовым.

О военном времени свидетельствуют снимки красавицы Шары в солдатской форме и фото телеграммы Сталина с благодарностью «за заботу о бронетанковых силах Красной армии».

Мирную тему продолжают фоторассказ об участии Ш. Жиенкуловой в Третьей Декаде казахской литературы и искусства в Москве, многочисленные фотографии Шары – счастливой жены, матери, бабушки. Ее правнучка Малика запечатлена в Государственном музее искусств им. А. Кастеева на фоне легендарной картины Г. Исмаиловой «Казахский вальс», которая вполне закономерно украсила и обложку альбома. Судьба подарила Шаре Жиенкуловой встречи со многими выдающимися деятелями культуры и искусства – Диной Нурпеисовой, Жамбылом Жабаяевым, Шакеном Аймановым, Габитом Мусреповым, Мартиросом Сарьяном, Аркадием Райкиным, своими коллегами-танцовщиками – Махмудом Эсамбаевым, Игорем Моисеевым, Тамарой Ханум...

Отдельный раздел альбома называется «Танцы друзей». На этих страницах запечатлена Шара Жиенкулова, исполняющая композиции разных стран и народов.

И завершающий раздел альбома представляет фотографии Шары Жиенкуловой – педагога и балетмейстера – в рабочей обстановке репетиционных залов. Но кроме черно-белых архивных снимков здесь даются и яркие цветные фото концертных выступлений коллективов, которые сегодня возглавляют любимые ученики выдающейся танцовщицы:

Гайникамал Бейсенова – бессменный руководитель народного отделения хореографического училища, талантливый балетмейстер, автор многих танцевальных произведений, которые завоевали призы на международных конкурсах и фестивалях.

Гульсауле Орумбаева возглавляет Государственный заслуженный ансамбль танца РК «Салтанат». Продолжая дело своего учителя, она написала учебник «Казахский танец и методика его преподавания». В искусстве молодежно-эстрадного ансамбля «Гульдер» нашли удачное воплощение глубокие исторические корни народных традиций и культуры, возрожденные Шарой, и современные тенденции.

Национальная хореография, обогащенная приемами классического танца, получила богатое воплощение в программах Государственного академического театра танца РК под руководством Булата Аюханова.

Фотоальбом Клары Дияровой, в котором собраны уникальные снимки, иллюстрирующие жизнь и творческий путь легендарной Шары Жиенкуловой, адресован широкому кругу поклонников искусства танца.

Благодаря Кларе Дияровой, мы узнаем о Шаре-апай и с другой стороны – как женщины, матери, бабушки. «Тетя Шара очень любила свой дом – вспоминает Клара – Она была большим эстетом, как в одежде, так и в интерьере. Так сложилось в нашей семье, что я жила у нее. Это была четырехкомнатная квартира. Во время войны, когда были эвакуированы сюда москвичи и ленинградцы, в одной из комнат жила Галина Уланова с Юрием Завадским...Шара-апай была самой модной женщиной в Казахстане. Когда она шла по улице, люди останавливались, глядя ей вслед. Ходят легенды о ее драгоценностях. Да, они были, но с годами ценности менялись, и вместо них появилась одна из первых в городе личных машин. Это была «Волга» для сына – Булата Джандарбекова. Булат прекрасно играл на пианино, пел, был режиссером на телевидении, в кино, но нашел себя в журналистике и литературе. Оставил после себя такие произведения, как «Томирис», «Саки». Образ воина на Новой площади Алматы создан по его описанию в «Саках» [20].

Невестка Шары, Виолетта Джандарбекова, вспоминает: «Главным человеком в жизни Шары-апай, ее смыслом, радостью и болью был единственный сын Булат. Удивительные отношения связывали этих ярких,

самобытных, необыкновенно интересных людей. При всем обилии житейских проблем и разногласий они и дня не могли прожить друг без друга. И не было ничего на свете, чего бы Мать ни сделала для своего такого сложного, такого своевольного, но такого красивого, талантливого и бесконечно любимого Сына. Тяжело вспоминать те страшные дни, когда мы узнали о болезни Булата. Как мы боролись, как поддерживали друг друга, как верили в чудо! Но, увы, чуда не произошло» [20].

Шара-апай умерла 21 мая 1991 года через сорок дней после смерти сына, ни днем позже...Ровно через сорок дней они встретились, чтобы уже никогда не расставаться. На Кенсайском холме рядом стоят два обелиска – Актрисе и Писателю, Матери и Сыну.

Выводы по второй главе.

Спустя 100 лет со дня рождения великой казахской танцовщицы, мы начинаем понимать масштаб личности Шары Жиенкуловой.

Богатства фольклорного наследия, как никогда, сегодня служат действенным средством идейно-эстетического воспитания личности, способствуют формированию у представителей молодого поколения чувств патриотизма, национальной идентичности, толерантности.

Сегодня на различных мероприятиях площадках и дискотеках молодежь танцует «Кара жорга» и «Камажай», но дальнейшая судьба этих традиционных танцев все же связана со сценой. Важно видеть эстетические потребности общества и уметь синтезировать фольклорное наследие с современными формами, ритмами и красками. Традиции удастся возродить там, где их понимают не как простое повторение прошлого, а как развитие, обогащение, наполнение новым смыслом.

«Не в абсолютизации фольклорных образов, не в этнографической реконструкции их в быту, а в расширении и углублении фольклорной традиции видится основное поле для деятельности хореографа».

И здесь важно отношение самого балетмейстера к материалу, его попытка понять и сохранить самое ценное, что заложено в фольклоре, его умение отбирать и обобщать.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проследив творческий путь Шары Жиенкуловой – первой казахской профессиональной танцовщицы, педагога, балетмейстера, автора книг о казахских танцах, мы проследили путь становления и развития хореографического искусства Казахстана.

Проведенные исследования позволили систематизировать имеющиеся сведения о казахском народном и сценическом танце, определить основные направления и этапы его развития.

На основании этого можно сделать следующие выводы:

1. Самым высоким видом искусства, самым талантливым, самым гениальным является народное искусство, то, что запечатлено народом, что народом сохранено, что народ пронес через столетия. В народе не может сохраниться то искусство, которое не представляет ценности. Следовательно, если бы танцевальный фольклор казахского народа не имел ценности как его собственный танцевально-пластический язык, он не сохранился бы до настоящего времени.

Танцевальный фольклор казахского народа имеет древние корни, которые прослеживаются в культовых обрядах, народных празднествах и играх. Имелись у казахов массовые, хороводные, сольные танцы. Вместе с историческим развитием народа, танцы, как одна из форм художественного отражения жизни, развиваясь, меняли свою структуру, в результате сохранились, в основном, танцы, предназначенные для исполнения отдельными танцорами. Дошедшие до нас танцы не имели широкого распространения в быту казахов, из-за кочевого образа их жизни, разрозненности населения и тяжелых условий проживания.

2. В прошлом казахские народные танцы и творчество их исполнителей мало изучались. Это привело к определенным сложностям при рождении профессионального искусства, с которыми столкнулись приглашенные специалисты-хореографы. При постановке первых

сценических танцев они пользовались выразительными средствами, характерными для народной хореографии большинства наших восточных республик, обогащая их несложными стилизованными движениями классического танца.

3. В становлении хореографического искусства Казахстана велика роль таких выдающихся танцовщиц и танцовщиков, как Д. Абиров, Н. Топалова, Р. Тажиева, А. Бекбосынов и другие. Неоценимую роль сыграли талантливые артисты, педагоги, балетмейстеры России: А. Александров, Ю. Ковалев, М. Моисеев, Л. Жуков и др. Сложившаяся школа преподавания и большой опыт постановочной работы позволили в кратчайшие сроки создать казахский балет и вывести его на должный художественный уровень. Взаимовлияние национальных культур всех братских народов бывшего СССР способствовали плодотворному росту народного творчества Казахстана. Выросший и окрепший на этой благодатной почве казахский народно-сценический танец уже более 80 лет существует в репертуаре театров и концертных организаций, изучается в специальных учебных заведениях и широко бытует в коллективах художественного самодеятельного искусства республики.

3. Шара Жиенкулова вошла в большое искусство, когда культурная жизнь республики с каждым днем набирала силу: открывались театры, создавались новые ансамбли, писались пьесы и музыкальные произведения.

После триумфального успеха Декады казахской литературы и искусства в Москве Шара стала любимицей народа, примером для подражания. Она исполнила главную партию в первом казахском балете «Калкаман-Мамыр», снялась в фильме «Амангельды», вместе с хореографом Л.Жуковым поставила балет «Весна». Более 20 лет работала в Казахской филармонии, посетила с гастролями десятки стран мира. После ухода со сцены Шара посвятила себя воспитанию будущих артистов, руководила

казахским ансамблем песни и пляски, много лет была директором Алма-Атинского хореографического училища.

4. Изучая творчество Шары Жиенкуловой, можно смело утверждать, что казахское профессиональное хореографическое искусство обязано ей созданием женского сценического танцевального образа. Заимствованные и стилизованные движения первых казахских танцев в спектаклях благодаря ее интерпретации и талантливому исполнению, становятся подлинными средствами народной хореографии. Если балетмейстеры (Али Ардобус, А.Александров, Ю.Ковалев и др.) сочиняли хореографический текст, то создательницей национального стиля и характера первых сценических танцев явилась Шара.

5. Литературное наследие Шары и сегодня является материалом для изучения. И пусть описанные танцы кажутся нам простыми, технически где-то примитивными, но в них было особое очарование, которого не хватает сегодняшним, виртуозным по технике, танцам. Именно поэтому мы считаем эти танцы хореографическим наследием. Благодарная память о первой профессиональной казахской танцовщице Шаре Жиенкуловой жива в народе, в том числе благодаря традиционным конкурсам ее имени.

6. Дальнейшее развитие казахских сценических танцев связано с изучением танцевального фольклора. Наши предшественники, независимо от национальности, очень серьезно подходили к созданию казахских танцев, изучая народные обычаи, обряды, игры. Собранные материалы обрабатываются и привносятся на профессиональную сцену, благодаря чему лучшие образцы ранее созданных танцев обогащаются оригинальными выразительными средствами и образуют основу казахского народно-сценического танца. Художественными принципами нового направления становятся: высокий профессионализм, широкое развитие выразительных средств танцевально-пластического языка для передачи содержания танца и раскрытия характера, образа героев.

7. Развитие профессиональной хореографии сыграло большую роль в становлении и развитии самодеятельного хореографического искусства. В республике выросло огромное число любительских коллективов различных форм, жанров. В репертуаре этих коллективов большое место занимает казахский народно-сценический танец. Благодаря проводимым ежегодно смотрам, конкурсам, фестивалям очевиден размах самодеятельного художественного творчества. Одновременно с удачами и достижениями выявляются и проблемы, самой серьезной из которых можно считать отношение к народным истокам, к фольклору.

8. Подлинное творчество не признает готовых рецептов и правил, и каждая хореографическая постановка, как и любое произведение искусства, требует оригинального решения, индивидуального подхода. Сегодня все чаще в практике хореографов встречается синтез различных сценических форм – фольклорных и эстрадных, народных и классических, все больше появляется стилизованных танцев. Переработке, переосмыслению должен быть подвергнут весь комплекс выразительных средств народного танца, его стилистика, тематика, исполнительская манера, жанры. Однако, новое прочтение казахских танцев необходимо только на основе изучения материалов подлинного народного творчества, творческих работ балетмейстеров прошлого. На это и должны быть направлены наши усилия как руководителей хореографических коллективов и постановщиков-балетмейстеров. Не в абсолютизации фольклорных образов, не в этнографической реконструкции их в быту, а в расширении и углублении фольклорной традиции в художественном творчестве видится основное поле для деятельности современного хореографа.

Слова «Шара» и «танец» являются синонимами. Самой большой из всех наград нашей великой актрисы можно назвать всемерное уважение и вечную память народа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абиров Д. История казахского танца: Учебное пособие / Д.Т. Абиров. – Алматы: «Санат», 1997. – 160 с. – ISBN 5-7090-0261-5
2. Анвара Садыкова. – URL: <http://istory.kz/3079/trend-neokazahskoj-horeografii> (дата обращения: 26.10.2021)
3. Ауезбекова Г. «Өрге жүзген өнерпаздар» / Г. Ауезбекова. - «Астана хабары», №192-194, 29 ноября 2007 года.
4. Ауэзов М. Заря вдохновения / М. Ауэзов // Сб. Десять незабываемых дней. – Алматы, 1997. – С.98
5. Аюханов Б. Современное состояние балетного искусства в Казахстане: статья. – Алматы, 17 января 2005 года. – URL:www.aukhanov.kz (дата обращения: 26.10.2021)
6. Балтабаев М.Х. Концептуальная модель государственного регулирования социального развития культуры в Казахстане / М.Х. Балтабаев, М.С. Арзумбетова. – Алматы, 2006. – 32 с.
7. Бейсенова Г. Казахский танец: программа по казахскому танцу для хореографических училищ / Г.Н. Бейсенова. – Алматы, 1993. – 18 с.
8. Валукин Е.П. К изучению роли советской хореографической школы / Е.П. Валукин // Проблемы наследия в хореографическом искусстве: Сб. ст. / [Сост. В. И. Уральская (отв. ред.) и др.]. – Москва: Изд-во ГИТИС, 1992. – 167 с. – ISBN 5-7196-0206-2
9. Ванслов В.В. Традиции и новаторство в балете / В. Ванслов // Статьи о балете. – Ленинград: Музыка, 1980. – С. 167-190.
10. Варшавская Л. Легенда по имени Шара // Известия-Казахстан от 16 июля 2004. – URL: <http://www.nomad.su>. (дата обращения 04.08.2021)
11. Всеволодская-Голушкевич, О.В. Школа казахского танца / О.В. Всеволодская-Голушкевич. – Алматы: Онер, 1994. – 184 с.
12. Габбасова Г.Н. Вопросы прочтения терминов «стиль», «стилизация» в хореографическом искусстве / Г.Н. Габбасова // Вопросы

хореографического искусства и образования к. XX – начала XXI вв.: сб. ст. междунар. науч.-практ. конф. – Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2017. – 216 с. – ISBN 978-601-265-254-3

13. 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

14. Гончарова Л. К вопросу о трех редакциях оперы «Кыз Жибек» Е. Брусиловского / Л. Гончарова // Евгений Брусиловский: сб. ст. к 100-летию со дня рождения. – Алматы: Минкульт РК, 2006.

15. Государственная программа «Культурное наследие» Казахстана: этапы ее реализации и значение – Астана, 2006 – URL: <https://ehistory.kz/ru/contents/view/1568> (дата обращения 05.08.2021)

16. Государственный ансамбль песни и танца Казахской ССР. Илл. альбом. – 1978 (из архива ансамбля)

17. Гумилев Л.Н. Древние тюрки. История образования и расцвета Великого тюркского каганата (VI-VIII вв н.э.) / Л.Н. Гумилев. СПб.: Изд-во «Кристалл», 2003. – 576 с. – ISBN 5-306-00313-3

18. Джулумбетова Г.А. Танцы народов Средней Азии и Казахстана / Г.А. Джулумбетова. – Алматы: Онер, 2004. – 102 с.

19. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана: проблемы истории, смысла, ценности / У. Джумакова. – Астана: Фолиант, 2003. – 98с.

20. Диярова К. Казахский танец (фотоальбом). 2-е изд. доп. / К. Диярова. – Алма-Ата: Санат. 1996; Алматы: Онер, 2013

21. Донченко Р. Некоторые композиционные принципы казахстанских балетов / Р. Донченко. – Алма-Ата: Наука, 1983. – С. 86-98.

22. Жиенкулова Ш. Тайна танца / Ш. Жиенкулова. – Алматы: Онер, 1980. – 280 с.

23. Жолтаева А.А. Традиционный казахский танец в системе этнохудожественного образования: дис. ...канд. пед. наук / А.А. Жолтаева. – Москва, 2012. – 167 с.
24. Жукенова С.Б. Проблемы совершенствования подготовки руководителей самодеятельных хореографических коллективов в Казахстане. Тезисы докл. на межвуз. науч. конф. – URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 10.01.2020)
25. Жукенова С.Б. Социально-педагогические факторы развития самодеятельного хореографического искусства в Казахстане: дис. ...канд. пед. наук / С.Б. Жукенова. – М., 1991. – 195 с.
26. Жумасеитова Г. Страницы казахского балета / Г. Жумасеитова. – Астана: Ел Орда, 2001.
27. 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/> (дата обращения 28.08.2021)
28. Изим Т. Время и танцевальное искусство / Т. Изим. – Алматы: Полиграфия сервис и К, 2008. – 190 с.
29. Карп П. Балет и драма / П. Карп. – Л.: Искусство, 1980. – 78с
30. Карпенко В.Н. Эффективность формирования духовной культуры личности средствами народного танца / В.Н. Карпенко // Вестник современной науки. – 2015. – №5. – С.185-190.
31. 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. – ISBN 9965-9634-1-X
32. Кулимбаева Б. «Тұйғындар – мастера «изящной пластики» / Б. Кулимбаева // Газета «Неделя в Астане», 26 апреля 2008 г.
33. Кульбекова А.К. Казахский танец. Учебник / А.К. Кульбекова – Уральск: ЗКГУ, институт культуры им. Даулеткереев, 2002. – 87с.

34. Кульбекова А.К. Содержательные аспекты казахского народного танца / А.К. Кульбекова. – Москва: Вестник МГУКИ. – 2008. – №3 (19). – 253-257 с.
35. Кульбекова А.К. Танец неповторимый и уникальный /А.К. Кульбекова // Респуб. общ.-полит. журнал «Мысль». – 2005. – № 1. – С. 16
36. Кульбекова А.К. Танцевальный фольклор: проблемы сохранения / А.К. Кульбекова // Материалы обл.науч.-практ. конференции «Расцвет области – расцвет Казахстана». – Уральск: ЗКГУ, 2002. – С.37-39
37. Кульбекова А.К. Хореографическое наследие балетмейстеров Казахстана и его роль в становлении казахского танцевального искусства / А.К. Кульбекова. – Москва: Вестник МГУКИ, 2008. – №1(19). – С. 231-235
38. Кундакбаев Б.К. Основные этапы развития казахского театра: Автореф. дис. ...д-ра. искусств. - Ташкент, 1996.- С. 101.
39. Легенда казахского танца [Электронный ресурс] – URL:<https://vechastana.kz/legenda> (дата обращения 28.08.2021)
40. Легенды и мифы оперного. Шара Жиенкулова [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v> (дата обращения 28.08.2021)
41. Моисеев И. Народный танец / И. Моисеев // Балет: Энциклопедия. – М., 1981. – 363 с.
42. Морина Л.В. Этническое своеобразие народной танцевальной культуры / Л.В. Морина // Материалы междунар. конф., посв. 90-летию Л.Н. Гумилева. – СПб., 2002. Т. 3. – С. 192-198.
43. Мусина Ф. Постигая мир в движении. Фестиваль современного танца в Алматы / Ф. Мусина // Деловая неделя. – 2017. – №6. – С.202-210.
44. Настюков Г.А. Народный танец на самодеятельной сцене / Г.А. Настюков. – М.: Академия, 2017. – 103 с.
45. Неоказахская хореография – URL: http://kazakh-tv.kz/ru/view/culture/page_185196 (дата обращения: 18.02.2021)

46. Орумбаева Г. Казахский танец. Методика его преподавания: учебное пособие для студ. вузов / Г. Орумбаева, А. Калелова; под ред. Г. Бейсеновой. – Алматы: Респуб.изд.каб., 2015. – 160 с.

47. Ромм В.В. Некоторые аспекты философия танца / В.В. Ромм // Образование в культуре и культура образования: Материалы Всероссийской конференции: в 2.ч. – Новосибирск: НИИ Философии образования, 2002, Т. V; Ч. II. – С. 140-149

48. Садыкова А.А. Специфические и сущностные черты «национального» и их роль в танцевальной культуре казахского народа / А.А. Садыкова. – Тамбов: Грамота, 2019. – Том 12. – Выпуск 4. – С. 174-178. – ISSN 2618-9690.

49. Сапарова Ю.А. Становление и развитие художественной самодеятельности в Казахстане: дис. ...канд. пед. наук / Ю.А. Сапарова. – URL: <http://www.dslib.net/kult-prosvet/stanovlenie-i-razvitie-hudozhestvennoj-samodejatelnosti> (дата обращения 23.07.2021).

50. Сарынова Л.П. Балетное искусство Казахстана / Л.П. Сарынова. – Алма-Ата: Наука, 1976. – 176 с.

51. Современная казахстанская культура в глобальном мире URL: <https://www.inform.kz/ru/> (дата обращения 08.04.2021)

52. Сулейменов О. По дороге мастерства // Газета «Ленинская смена», 12 января 1958 года.// Из архива музея ГАТОБ им.Абая

53. Федянина Л. Классика казахстанского балета / Л. Федянина. – Алматы: Фонд Сорос Казахстан, 2002. – 224 с.

54. Шанкибаева А. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств: автореф. дис...канд. искусствоведения / А. Шанкибаева. – Алматы: ИздатМаркет, 2006. – 24 с.

55. Шанкибаева А.Б. К вопросу изучения и сохранения казахской хореографии на современном этапе: сборник статей международной научно-практической конференции «Астана как центр международных коммуникаций и международного сотрудничества в области

хореографического искусства» / Шанкибаева А.Б. – Астана: КазНАХ, 2018.
– 322 с.

56. Эльяш Н. Казахский балет. Из стенограммы выступления на обсуждении балетных спектаклей ГАТОБ им.Абая во Всероссийском театральном обществе 23 декабря 1958 г. – Алматы, архив театра.