



**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ**

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГУ»)**

**ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ**

**РАЗВИТИЕ НАРОДНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В  
СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН НА МАТЕРИАЛЕ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГОСУДАРСТВЕННОГО АНСАМБЛЯ «САЛТАНАТ»**

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

Проверка на объем заимствований:

70,85 % авторского текста

Работа рекомендована защите  
рекомендована/не рекомендована

« 15 » 02 2019 г.

зав. кафедрой хореографии

А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил (а):

Студент (ка) группы ЗФ-307-211-2-3Кст  
Кажыканова Акмарал Аскарбековна

Научный руководитель:

к.филол.н., доцент кафедры хореографии

Л.Г. Ованесян Ованесян Л.Г.

**Челябинск  
2019**

## Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. РАЗВИТИЕ НАРОДНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В РЕСПУБЛИКЕ КАЗАХСТАН: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ .....	10
1.1. Проблемы изучения и сохранения народной хореографии на современном этапе.....	10
1.2. Семантика хореографических форм казахского народного танца и ее методологическое значение.....	17
1.3. Современное состояние народного хореографического искусства в социокультурной сфере Казахстана.....	27
ГЛАВА 2. РОЛЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО АНСАМБЛЯ ТАНЦА «САЛТАНАТ» В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН .....	35
2.1. Начало пути и становление ансамбля под руководством Л.Д. Чернышевой.....	35
2.2. Сохранение и развитие народных хореографических традиций в постановках З. Райбаева.....	43
2.3. Творческая деятельность Государственного ансамбля танца «Салтанат» на современном этапе.....	54
2.4. Художественно-эстетические принципы и стилевые особенности балетмейстерских работ Г. Орумбаевой.....	64
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	81
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	85

## ВВЕДЕНИЕ

Актуальность проблемы. 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 культурного наследия, национальных традиций, исторической памяти, что содействует установлению связей между поколениями и объединению нации. Учитывая многонациональность Казахстана, вопросы возрождения и развития традиционной культуры не только коренного населения – казахов, но и соседствующих этносов, становятся более значимыми.

Таким образом, культура в целом, и хореографическое искусство в частности, выполняя регуляционную, интегративную, коммуникативную, социальную и другие функции, заявляет о себе как самостоятельная сила, оказывающая решающее воздействие на атмосферу в обществе.

Особое место в социокультурной сфере Казахстана занимает Государственный ансамбль танца «Салтанат» города Алматы.

Социокультурная среда – это совокупность культурных ценностей, общепринятых норм, законов, правил, научных данных и технологий, которые располагает социум и человек в социуме для эффективных действий и взаимодействий со всеми компонентами своей жизненной среды.

Процесс становления уникального пласта сценической танцевальной культуры и ее развитие в современных художественных формах мы рассмотрим через творчество ансамбля в его различных аспектах: исполнительской, постановочной и концертно-гастрольной деятельности.

На протяжении 63 лет ансамбль танца «Салтанат» является визитной карточкой Казахстана, продолжая достойно представлять национальное танцевальное искусство в разных странах мира. Это один из ведущих танцевальных коллективов республики, единственный профессиональный ансамбль, пропагандирующий в полной мере богатое наследие казахской хореографии, хореографии многонационального народа республики и культурных традиций зарубежных стран.

Исследование охватывает время зарождения сценического искусства казахской народной хореографии до сегодняшнего дня. При этом автор не стремится к изложению хронологии, а раскрывает проблемы становления и развития народной хореографии, взаимодействия и взаимопроникновения национального танца и классического балета, определяет жанровые границы казахского народного танца, эстетические принципы формирования национального исполнительского стиля.

В научном и практическом плане важное значение приобретает изучение новаторского опыта балетмейстеров, определивших творческую направленность ансамбля. Постановки Л. Чернышовой, З. Райбаева – это формы сценической интерпретации фольклорного танца, особый тип осмысления фольклорной образности. Отдельного внимания заслуживает рассмотрение современного периода творческой биографии ансамбля и его руководителя Г. Орумбаевой

Освещение данных вопросов необходимо для объективного понимания пути исторического развития национальной хореографии, для выработки ориентиров ее движения к обновлению. Говоря словами президента Казахстана Н.А. Назарбаева: «Нам необходимо взглянуть в прошлое, чтобы понять настоящее и увидеть контуры будущего».

Объект исследования – народное хореографическое искусство как компонент социокультурной сферы Казахстана.

Предмет исследования – деятельность государственного ансамбля танца «Салтанат» в социокультурной сфере Республики Казахстан.

Цель исследования: многоаспектное изучение казахской народной хореографии на протяжении значительного времени (20-е годы XX века – настоящее время), включающего процессы становления и развития от первых сольных казахских сценических танцев до современных ансамблевых форм.

Для достижения цели выдвинуты следующие задачи:

– выявить теоретические основы исследования в области формирования и развития народного хореографического искусства в республике Казахстан;

– определить понятие «социокультурная сфера» и изучить ее структуру;

– рассмотреть казахскую народную танцевальную культуру как пласт художественной культуры, определить особенности ее традиционных форм и специфику исполнительских традиций;

– изучить процесс становления сценической хореографии в Казахстане, нашедший свое отражение в многочисленных постановках народных и профессиональных исполнителей и балетмейстеров;

– проследить этапы творческой деятельности Государственного ансамбля танца «Салтанат» в социокультурной сфере Казахстана;

– обозначить художественно-эстетические принципы балетмейстеров в контексте сценической интерпретации народных танцев.

Степень изученности темы. Казахское сценическое искусство хореографии нашло свое отражение в различного рода исследованиях, литературных источниках, статьях, учебных пособиях.

Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте освещают У. Джанибеков (1997, 2011), Н. Шаханова (1998), К.Г. Жузбасов (1995), О.Б. Наумов (1999), Б. Казыханова (2001), А.Х. Мухамбаева (2004), А.А. Жолтаева (2012) и др. Содержательные аспекты казахского народного танца с подробным описанием движений представлены в трудах А. Дальгейма (1993), А.

Исмаилова, Ш. Жиенкуловой (1980, 1985), Г.А. Джулумбетова (2004). Вопросы становления и развития непосредственно казахского танца на театральной сцене освещены в учебных пособиях О. Всеволодской-Голушкевич (1996), Д. Абирова (1979, 1997), Т.А. Кишкашбаева (2005), А. Шанкибаевой (2006). Первым значительным исследованием профессиональной хореографии стала монография Л.П. Сарыновой «Балетное искусство Казахстана» (1976), где история становления и развития Алматинского театра оперы и балета им. Абая представлена во взаимосвязи с народными плясовыми традициями.

Теоретико-методологические аспекты проблемы формирования профессионального мастерства, методику изучения и преподавания казахского танца подробно раскрывают Г.Н. Бейсенова (1993), А.К. Кульбекова (2005, 2007, 2010), Г. Орумбаева (2015)

Социально-педагогические факторы развития самодеятельного хореографического искусства в Казахстане представлены в исследованиях С.Б. Жукеновой (1991), Ю.А. Сапаровой (2001).

Однако, на сегодняшний день нет ни одного специального искусствоведческого исследования, посвященного анализу творческой деятельности Государственного ансамбля танца «Салтанат». Единственным изданием можно назвать буклет «Заурбек Райбаев и Государственный ансамбль танца «Салтанат», выпущенный Евразийским Фондом культуры к 85-летию выдающегося хореографа (2017). Несмотря на представленный в буклете обширный фотоматериал, сопровождающий его текст, выстроен в хронологической последовательности событий, с перечислением поставленных композиций, с воспоминаниями артистов, учеников, коллег, которые интересны и содержательны, но носят описательный характер, и проблемы не раскрываются или анализируются косвенно и чрезвычайно кратко.

Самый большой объем фактической информации, используемой для данного исследования, заключен в газетных и журнальных публикациях.

Поэтому одной из исследовательских задач диссертации стала необходимость поисков, систематизации и научного осмысления газетных статей и рецензий. Анализ периодики, архивных материалов, а также просмотр концертных программ, позволили изучить эволюцию творчества ансамбля танца, раскрыть особенности творческих поисков балетмейстеров разных поколений и создать обобщенную картину развития народного хореографического искусства в республике в целом.

Немаловажным источником стал личный творческий опыт автора исследования в качестве танцовщицы, артистки ансамбля танца.

Методологической основой диссертационного исследования послужили фундаментальные принципы искусствоведения, идеи, заключенные в теоретических трудах и высказываниях видных отечественных и зарубежных культурологов, этнологов, социологов, фольклористов, критиков, деятелей культуры и искусства. Также использовались законодательные, нормативные и программно-методические документы, энциклопедическая и справочная литература.

Методы исследования: эмпирические: изучение и анализ литературы по проблеме исследования, наблюдение, интервью, изучение и обобщение опыта практической деятельности артистов и балетмейстеров. Теоретические методы включают: сравнение, обобщение, классификацию, систематизацию.

База исследования: Государственный Академический ансамбль танца Республики Казахстан «Салтанат» г. Алматы.

На защиту выносятся следующие положения:

- казахская народная танцевальная культура представляет важную часть художественной культуры и имеет характерные традиционные формы и специфику исполнения;

- для развития народного хореографического искусства в социокультурной сфере республики Казахстан сложились благоприятные условия, исходя из государственной национально-культурной политики,

направленной на пропаганду и популяризацию народных традиций; наличие разнообразных форм творческих коллективов, учреждений культуры и искусства и их активной деятельности;

- в социокультурной сфере республики Казахстан Государственный ансамбль танца «Салтанат» занимает ведущее положение в плане развития народного хореографического искусства. Руководители и балетмейстеры – Л. Чернышева, З. Райбаев, Г. Орумбаева, не нарушая традиционных форм этнографического материала как основы сценической хореографии, создавали новые произведения, сохранив при этом национальное своеобразие, накопленное не только казахским народом, но и представителями многочисленных этносов, проживающих в Казахстане.

Материал и проблемный экскурс диссертационного исследования определяют его научную новизну. Впервые применен комплексный характер исследования художественных процессов становления казахской народно-сценической хореографии. Делается попытка выявить связи традиций, новаторских поисков и практической деятельности артистов и хореографов разных поколений. Изучаются, обосновываются и предлагаются способы решения проблем сохранения и развития народной хореографии в социокультурной сфере на материале деятельности государственного ансамбля «Салтанат».

Теоретическая значимость исследования заключается:

1) в историческом, теоретическом и практическом обосновании места и значения государственного ансамбля танца «Салтанат» в истории сценического танцевального искусства Казахстана.

2) в выявлении общих принципов и практических форм сценической интерпретации народного танца на примере творчества Л. Чернышевой, З. Райбаева, Г. Орумбаевой.

3) в теоретическом обосновании закономерностей развития народного хореографического искусства Казахстана и определении перспективы его дальнейшего роста.



Практическая значимость. Фактические материалы, положения и выводы диссертации дают основу для дальнейшей разработки научной проблематики. Исследование может стать дополнением к программным учебным материалам по истории хореографии Казахстана для преподавателей, учащихся и студентов школ, СУЗов и ВУЗов, а также для педагогов дополнительного образования, руководителей, постановщиков любительских хореографических коллективов.

Апробация результатов исследования:

Статья «Государственный ансамбль танца Республики Казахстан «Салтанат»: история создания, творческая деятельность».

Структура диссертации: введение, две главы, заключение, список литературы и приложения.

Во введении обоснована актуальность темы исследования, определены цель, задачи, гипотеза, обозначены теоретическая и методологическая базы исследования, выделены методы, сформулированы положения, выносимые на защиту.

В первой главе рассмотрен процесс становления народной сценической хореографии в Казахстане, выявлены особенности ее традиционных форм и специфика исполнительских традиций в семантическом аспекте, раскрыто понятие «социокультурная сфера», обозначены проблемы изучения и сохранения народной хореографии на современном этапе.

Во второй главе анализируется творческая деятельность государственного ансамбля танца «Салтанат» и его место в социокультурной сфере Казахстана, определены художественно-эстетические принципы балетмейстеров ансамбля в контексте сценической интерпретации народных танцев как пути сохранения танцевальных традиций.

В заключении приводятся основные результаты исследования, делаются выводы по теоретической и эмпирической части работы.

# ГЛАВА 1. РАЗВИТИЕ НАРОДНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В РЕСПУБЛИКЕ КАЗАХСТАН: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

## 1.1. Проблемы изучения и сохранения народной хореографии на современном этапе

Народное хореографическое искусство необходимо рассматривать как важную часть художественной культуры. Как неисчерпаем и разнолик человек, так многогранна и культура, которую можно представить как огромную лабораторию, где создаются общечеловеческие и национальные ценности, собираются воедино достижения человеческого общества с глубокой древности до наших дней.

Как отмечает академик НАН РА Гарифолла Есим в статье «Казахский ренессанс» («Казахстанская правда» от 6.07.2011 г.), современная эпоха для казахов – это время невиданного прежде расцвета, это век казахского ренессанса. Сегодня страна динамично и успешно развивается, в сознании граждан происходит переоценка духовно-нравственных и эстетических ценностей. [36]

Республика Казахстан во многих направлениях является лидером и одним из динамично развивающихся государств в постсоветском пространстве. Она имеет огромный государственный ресурс управления культурными процессами в республике, большой опыт проведения национальной культурной политики. Она обладает огромной базой культурной инфраструктуры и кадровым потенциалом, что позволяет создавать новые условия для развития национальной культуры и искусства народов, проживающих на ее земле. Пройденный Казахстаном путь – уникальное явление этнического и культурного взаимодействия более 130 населяющих его народов, охватывающее практически все сферы жизнедеятельности человека – язык, образ жизни, обычаи и традиции, конфессиональную принадлежность, мышление и менталитет.

Природная уживаемость этносов, населяющих Казахстан, своеобразие фольклорной памяти отчасти предопределяют как сохранность, так и живое бытование некоторых форм народной культуры. По мнению Г. Власовой, эти процессы идут не только на уровне «сосуществования, но и взаимовлияния, что выражается как в типологических, контактных связях, так и в двусторонних заимствованиях» [12, с. 388]. Эти слова характеризуют важность изучения и сохранения национальных культур на территории Казахстана.

Народное хореографическое искусство, представляющее собой одну из граней общей культуры, воплощает этнохудожественную деятельность поколений и способно формировать национальное самосознание через воссоздание основных форм духовной культуры, сохранение и развитие национальной материальной культуры, возрождение этнических форм верований, обрядов, традиций. Президент Казахстана Н.А. Назарбаев отмечает: «Культурные традиции всегда были источником социального возрождения. Именно традиции позволяют человеку не потеряться, а приспособить свой образ жизни к стремительным изменениям современного мира» [56]. В книге С.А. Арутюнова традиция описывается как передача в «диахронном плане, от старших к младшим, от поколения к поколению, от когорты к когорте устоявшихся норм поведения, навыков, понятий, всего, что образует костяк культуры» [2, с 47]

Исключительную значимость приобретают вопросы изучения традиций народной танцевальной пластики. «Несомненно, – пишет В.В. Ромм, – что танец есть явление культурологическое, социальное, то есть общественное, историко-общественное или теоретико-общественное. Ведь и не может быть такого искусства, которое не было бы связано с определенной эпохой или моментом исторического развития» [55, с. 141].

Народный танец определяется как первооснова всех видов хореографии, один из древнейших видов народного искусства, уходящий корнями в древние ритуальные пляски, народные празднества, свадебные и

другие обряды. Это танец, который рождается и совершенствуется в процессе развития того или иного народа. В каждом народном танце обязательно присутствуют некие этнические постоянные пластические мотивы, которые сформировались на самых ранних этапах зарождения этноса, в процессе его адаптации к природным и социальным условиям.

Эти этнопластические константы народного танца могут несколько менять свои «одежды», попадая в разные культурно-исторические условия. Тем не менее, именно они и составляют основу танцевальных традиций того или иного народа, нации [73]. Еще великий реформатор балета Ж.Ж. Новерр говорил: «Каждый народ имеет свои особые законы, нравы, обычаи, моды и обряды. Одна нация отличается от другой своими художественными вкусами, архитектурой, способами культивировать свое искусство. Задача даровитого художника уловить это многообразие. Кисть его должна быть правдивой в отношении всех стран, иначе она не имеет права рассчитывать на успех» [27, с. 134].

Народный танец, прежде всего, необходимо рассматривать как танец определенной нации. И именно поэтому национальные танцевальные формы, национальный танцевальный язык, национальное танцевальное мышление и восприятие представляют собой более устойчивые образования, чем, к примеру, явления массовой танцевальной культуры, которые в большинстве своем весьма быстротечны и быстро забываются.

В то же время народные танцы не могут оставаться совершенно неизменными. «Человек живет в мире убеждений, верований, идей своего времени, он вынужден жить, ориентируясь на этот значимый мир, «дух времени», соотнося с ним свои действия. И этот мир, меняясь, меняет жизнь человека, его «сюжет жизненной драмы». [5]

Такое изменение происходит с каждым новым поколением. Освоив танцевальные традиции предков, каждое последующее поколение обязательно переосмысливает их и модифицирует, внося что-то свое, созвучное своему времени, своим жизненным обстоятельствам и

окружающей обстановке, а затем передает их, обновленные, следующему поколению. Отсюда народный танец настоящего времени такой именно потому, что в нем отразилось настоящее всех прежних поколений.

На протяжении XX века народный танец прошел путь от фольклорно-бытового танца к стилизованному народно-сценическому. При этом все изменения, касавшиеся народной хореографии, были весьма существенными и происходили довольно стремительно. Национальная тематика обогатила искусство хореографии новыми идеями и образами, а использование элементов народной пляски помогало утверждению характерного танца на сцене. Балетмейстер-новатор, неустанно искавший новые средства выразительности, М. Фокин называл народное творчество «жизненным соком для танца театрального» [67, с.128].

Постепенно завоевывая прочные позиции на театральной сцене, народный танец становится таким же важнейшим выразительным средством, как и классический танец. Драматически насыщенные, экспрессивные народные танцевальные сцены, созданные в 20-е годы XX века российскими балетмейстерами, дают «острое выражение и объединяют переживания различных героев в единую картину народной жизни и действительно зажигают массы» [9, с. 17]. Так, А. Горский использовал богатства народного искусства при постановке не только отдельных спектаклей, но и ряда миниатюр, а также большой программы «Танцы народов». К. Голейзовский, глубокий знаток и собиратель национального фольклора, много лет изучавший подлинные первоисточники, создал на их материале ряд композиций. Р. Захаров также постоянно обращался к народному танцу. [70]

В 30-е годы XX века началось интенсивное обогащение палитры характерного жанра. Многочисленные олимпиады, фестивали и смотры народных талантов, систематически проводящиеся в СССР, показали все богатство народного танца. В распоряжении мастеров характерного танца оказались жизненно достоверные краски.

Балетмейстеры научились творчески аранжировать народный танец, органически вплетать его в сольные и массовые композиции. На сцену пришла национальная пластика многих народов и стран. [70]

Огромную роль в развитии народной хореографии сыграли возникшие профессиональные ансамбли народного танца, где «первой ласточкой» был коллектив, созданный И.А. Моисеевым в 1937 году. С этого времени сформировался несколько иной тип сценической народной хореографии, где танец рассматривался и использовался как самостоятельное и единственное выразительное средство создания художественного образа по законам сценического воплощения и зрительского восприятия.

Ансамбль народного танца – это органическое сочетание театральности и народности искусства одновременно, потому и родился этот вид искусства из синтеза народного танца и сценической хореографии. Основатель данного вида, бессменный руководитель прославленного коллектива И. Моисеев так определил кредо своего детища и будущих коллективов: «Ансамбль народного танца – не музей, хранитель фольклорных образцов, а живой организм, который развивает народные традиции, создает новую хореографию». [65, с. 11]

В дальнейшем в каждой республике, у каждого народа создавался свой ансамбль танца: Украинский ансамбль под руководством П. Вирского, Грузинский ансамбль И. Сухишвили и Н. Рамишвили, молдавский «Жок» В. Курбета, узбекский «Бахор» Тамары Ханум и Мукаррам Тургунбаевой, башкирский ансамбль под руководством Ф. Гаскарова, ансамбль национального танца Чеченской республики «Вайнах» Г. Г. Юсупова и Т. Элимбаева, татарский Г. Тагирова, литовский ансамбль «Литува» Ю. Лингиса и т.д. [70]

По подобию был организован и ансамбль танца Казахстана, сначала Ш. Жиенкуловой и А. Исмаиловым, потом Л. Чернышовой и З. Райбаевым. В настоящее время руководителем ансамбля танца Республики Казахстан

является Г. Орумбаева – одна из лучших учениц легендарной Шары и достойный продолжатель ее дела.

Творческая деятельность этих коллективов дает и сегодня возможность наиболее ярко и полно воссоздать истинно народный колорит во всем разнообразии движений, приемов их исполнения, особенностей музыкального сопровождения, костюма и пр. «Задачи ансамбля, - писал И.А. Моисеев, - создать пластические образы народного танца, отсеять все ненужное и чуждое ему, поднять исполнительское мастерство народных танцев на высший художественный уровень, развивать и совершенствовать ряд старых танцев, а также творчески влиять на процесс формирования народных танцев». [40, с. 145].

В настоящее время этот вид хореографического искусства наиболее близок самым широким массам зрителей, а носителями национальных танцевальных традиций вместо представителей простого народа становятся профессиональные исполнители и балетмейстеры.

Современная народная хореографическая культура не может быть сведена лишь к ее традиционным компонентам. Это связано с трансформацией образа жизни, вызванного процессами урбанизации, заимствованием европейских культурных ценностей, основанных на оседлом образе жизни и предельной комфортности, изменение парадигмы как системы представлений, основных концептуальных установок, характерных для определенного этапа развития культуры, науки и цивилизации в целом. [52]

Вполне закономерным стал процесс стилизации народного танца. Все чаще мы видим композиции, в которых на основе фольклорных тем народные танцевальные традиции наполняются новым современным содержанием, соответствующим ценностным ориентациям современного человека. Сегодня все чаще ломаются каноны, происходит синтез национальных движений с элементами танца модерн, джаз танца и другими направлениями современной хореографии. Все чаще

балетмейстеры, работая с национальным танцевальным материалом, используют разнообразные формы пластики человеческого тела.

Широкий спектр стилей, в которых используются в настоящее время образцы национальной хореографии, «обусловлен объемными выразительными возможностями народного танца, несущего в себе своеобразный код исторической памяти» определенной нации. [58] Но здесь возникает опасность стирания этнической самобытности определенного народа. В этом случае перед теоретиками и практиками хореографического искусства во главу угла ставится вопрос – как сохранить самобытную культуру той или иной народности, часть богатства его духовной жизни, накапливавшейся веками со времен своего появления, как не дать раствориться ей в среде других.

Первое поколение учителей в своей педагогической практике бережно хранило традиции характерного танца, хорошо понимая, что в нем отражено и зафиксировано сценическое, опозитизированное воплощение плясовой природы национального фольклора, поскольку без тонкого знания фольклора невозможна постановка танцев. Т.С. Ткаченко отмечала, что «танец – это душа народа и исполнителю народных танцев необходимо собственное к нему отношение, яркое эмоциональное выражение» [62, с.5].

Танец в постановке хореографа должен обладать сюжетной выверенностью, стройной внутренней драматургией, должен иметь четкую образно-танцевальную форму. Чтобы постановка удалась, по словам И.А. Моисеева, необходимо «примирить» фольклорное и сценическое начала, подчинить народный танец законам театрального действия. Только тогда он будет интересен зрителю. Чтобы осмыслить и понять процессы, происходящие в современной народной танцевальной культуре, необходимо рассматривать данный феномен в его целостности, как составной части культурного пространства, нужен гармоничный, взвешенный подход к соотношению традиций и новаций. [40]



## 1.2. Семантика хореографических форм казахского народного танца и ее методологическое значение

История развития казахского танца, на сегодняшний день, занимает достойное место в общей культуре республики Казахстан. Корифеями национальной хореографии (Д. Абирова, А. Исмаилов, Ш. Жиенкулова, О. Всеволодская-Голушкевич) исследованы и доказаны древние корни национального казахского танца, раскрыт уникальный путь развития (Л. Сарынова, А. Шанкибаева, А. Жолтаева), феномен его исторического бытования и разнообразие существования танца на современном этапе (Л. Газизова, А. Кульбекова, А. Садыкова). Все это говорит о национальной самоидентичности казахского народа, о единой духовной культуре, способствующей выработке единых танцевально-эстетических параметров, служащих единой платформой развития пластической культуры всего казахского народа. [68, с. 186]

Танец существовал и существует в культурных традициях всех человеческих существ и обществ. Он является своеобразным отражением эпохи. Через танец мы можем понять историю народа, жизнь людей, их мысли и нравы, их характер и психологические особенности. В каждом народном танце обязательно присутствуют этнические мотивы, которые сформировались на самых ранних этапах зарождения этноса, в процессе его адаптации к природным и социальным условиям. [3]

Танец отражает восходящую к самым ранним временам потребность человека передавать другим людям радость или скорбь посредством своего тела. 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. [3]

В быту по различным движениям, их характеру, динамике, размаху, по осанке человека можно судить о его эмоциональном состоянии, о личностных качествах, об отношении к окружающим и даже о профессиональной принадлежности. Каждое движение несет какую-либо информацию, содержание. Эти свойства (информация, содержание) движения сохраняются и в хореографии. [30] Подбор и сочетание движений определяются представлениями автора о том, какими именно танцевальными и пластическими средствами можно наиболее ярко и точно воплотить тот или иной образ. В целостной композиции эта пластически-обобщенная символика, благодаря своей генетической связи с реальными жизненными движениями, порождает у зрителя определенные образные ассоциации. [33] Это и позволяет понимать содержание танца без слов.

За последнее десятилетие наблюдается интенсивный рост к историческим корням казахского искусства. Поиски в данном направлении открывают возможности для более тщательного анализа многих элементов традиционной культуры. Изучение танца в ракурсе образно-знаковой системы позволяет полнее и глубже взглянуть на специфику танцевального языка в аспекте его смысловой содержательности.

Роль данного направления становится особенно актуальной при рассмотрении сегодняшнего состояния не только казахского, но и всего народного танцевального искусства.

С одной стороны, за последние годы значительно повысились исполнительское мастерство, общая профессиональная культура. Обширнее стал репертуар, интереснее, разнообразнее, красочнее выглядят программы. Казахский танец получил различные жанровые направления, все смелее используется стилизация. Заметно оживилась и стала более динамичной драматургия самого сценического действия. Изменились к

лучшему костюмы артистов. Но, с другой стороны, эти изменения говорят больше о росте в количественном плане. А вот качество оставляет желать лучшего. Причем это касается не технической стороны композиции (здесь как раз и наблюдается рост исполнительского мастерства), а балетмейстерской работы. Современные постановщики сосредотачивают усилия на воспроизведении внешних признаков, открытых и найденных ранее. Смотря выступления самодеятельных, и даже профессиональных ансамблей народного танца, ловишь себя на мысли, что все показанное было видно уже много раз, что заранее можно предугадать, чем закончится только что начавшийся номер, что танцы похожи друг на друга как братья-близнецы. Многочисленные «Кара-жорга», «Боз инген», «Ата-толгау», «Ак-ку» и другие танцы имеют и одинаковую музыкальную основу, и похожий хореографический текст. Большинство постановок страдает ограниченностью используемых выразительных средств, узким диапазоном эмоций (бравурная веселость или лирика), немногочисленным набором фигур в композиции и движений в лексике. Как сказала в интервью Т.О. Изим, педагог по казахскому танцу Алматинского хореографического училища, мы видим «порядок, красивую приглаженность, унисонность, а народному казахскому танцу присуща и буйная стихия, и откровенно выраженная страсть, и сдержанная грусть, и многоголосная импровизационность». [34, с. 56]

Одна из основных причин такого сценического действия, на наш взгляд, недостаток знаний богатства творчества народа, его национального фольклора, его самобытного оригинального хореографического языка. В результате в танце пропадает выразительность и самобытность, теряется, а порой и совсем исчезает «душа» казахского народа. Разнообразие символических смыслов, заложенных в казахских движениях, открывает для современных хореографов и постановщиков широкие возможности открытия новых сюжетов, образов и дальнейшей трактовки в сценическом воплощении. Ведь знание первоисточников, понимание сути и картины

внутреннего содержания дают колоссальную возможность при создании хореографического произведения. [26]

Искусство, в том числе и хореографическое, представляет собой знаково-коммуникативную систему, и чтобы воспринять передаваемую информацию, необходимо знать, понимать и владеть ее языком. Поэтому, язык искусства допускает изучение его методами семиотики.

Семиотика – наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем (естественных и искусственных языков); наука о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения. [14]

Семиотический подход к коммуникативному взаимодействию, как и общую теорию знаков – семиотику, принято рассматривать в трех измерениях – синтаксическом, семантическом и прагматическом. Сама концепция трех измерений семиозиса, равно как и трехчастная структура семиотики, была обоснована американским философом Чарльзом Моррисом. Синтактика направлена на изучение отношений между знаками, закономерностей их сочетания и композиции в языковых конструктах; семантика рассматривает отношения между знаками и обозначаемыми ими объектами, анализирующая значение и смысл знаков; прагматика изучает отношение «человек – знак» и ставит в фокус внимания практические аспекты использования знаков, знаковых систем, языков в процессе коммуникации. В аспекте нашего исследования, знаковая система – это хореографический текст и весь «словарный багаж»: позы, жесты, движения. [44]

Семантический подход в хореографическом искусстве предполагает исследования заложенного человеком смысла движения или жеста с целью понимания характера его образования и степени функционирования во взаимодействии с другими движениями или жестами. Важнейшая задача – передать верное значение того или иного движения, найти адекватное ему название, раскрыть истинность «высказывания», создать условия эмоциональной и смысловой творческой интерпретации. [49]

Данное исследование является необходимым именно для решения аналитических и познавательных задач. В истории казахстанской науки один из первых ученых Б. Ибраев обратился к изучению семиотического статуса вещей. В своем исследовании «Космогонические представления наших предков» он пишет: «Таков весь предметный мир кочевника, где каждая вещь, помимо своей функции, несет еще не менее важный для жизни человека, семантический пласт» [33, с. 42].

Изучая многоярусность семантического наполнения культуры, многослойность символики, мы можем познать суть специфической казахской модели миропонимания, изучить социокультурную реальность, а также получить полную картину исторического зарождения национального танца, о бытовавших поверьях, о ценностях, об отношениях, о месте в мире, в котором человек определял себя.

Среди исследований хореографического искусства особую ценность имеет книга О. Всеволодской-Голушкевич «Школа казахского танца», в которой автор, создатель первого казахского этнографического ансамбля, впервые обращается к семантическому значению некоторых фольклорных движений, объясняет их смысловое содержание, логическое построение и доказывает право на сценическое воплощение. О. Всеволодская-Голушкевич поставила ряд композиций, в которых воссоздала с максимальной исторической достоверностью лексические элементы, пространственные рисунки и манеру исполнения древних танцев. [13]

Значительный вклад в данном направлении внесла кандидат искусствоведения, профессор А.Б. Шанкибаева, раскрыв культурно-историческое своеобразие и национальную самобытность содержания и форм казахского народного танца. [69]

Страницы фольклорного наследия по-настоящему оживают в творчестве народного художника Аубакира Исмаилова. Огромные архивы записей казахских народных танцев, эскизы народных костюмов, множество вариантов, набросков к полотнам, посвященным казахскому

эпосу, ценные видеоматериалы с участием самого Исмаилова, как исполнителя и постановщика – все это составляет тот багаж, который мало изучен современными балетмейстерами. [38]

Так, например, самый популярный танец «Кара-жорга» по словам А. Исмаилова изначально несет огромную смысловую и символическую нагрузку. Время исполнения танца кара-жорга – время первой инициации ребенка, время первого посвящения ребенка в мир, в общество, в семью. Каждое рождение представляет собой символическое воспроизведение космогонии о мифической истории племени. Это воспроизведение имеет целью ритуально приобщить младенца к сакраментальной реальности мира и культуры и таким образом подтвердить его существование в соответствии с мифическими парадигмами. Более того, ребенок, который только что родился, приобщается к целому ряду начал. Во время исполнения танца кара-жорга ребенок знакомился с образом жизни кочевника, входил в его мир. Уверенный, четкий ритм танца передавал основной настрой жизненной реальности кочевника, создавал главное направление будущей жизни новорожденного – направление вперед, несмотря на препятствия, направление конструктива, оптимизма и мобильности. Кроме того, в кара-жорга присутствует очистительный, охранительный момент. Конь, наряду с птицей, у древних номадов, у тюркского народа, является медиатором между мирами, погребальным животным. Характер танца «Кара-жорга» можно выразить словами А. Исмаилова «В танце соединились воинственность и скоморошество, мягкая колыбельность и мобильность, быстрота и спокойная грациозность». [38]

В своей книге «Аспекты мифа» культуролог Мирче Элиаде приводит слова представителей индейских племен: «Если мы не знаем, откуда идет танец, не будет об этом говорить. Если нам неизвестно происхождение танца, нельзя его исполнять» [48, с. 7]. Данные слова можно считать основополагающими в творчестве, как исполнителя, так и

постановщика народного танца. Начинать работу необходимо через обращение к первым источникам соприкосновения человека с искусством – наскальным изображениям, петроглифам, росписям, к памятникам материальной культуры, сохранившимся образцам древнего изобразительного искусства. Сквозным мотивом этого художественного творчества являются мифологические представления и ритуальные сюжеты, сопровождаемые образами архаической танцевальной культуры.

Один из самых повторяющихся мотивов наскальных рисунков – круговое построение людей, животных, с центральной фигурой верховного божества. Современные массовые танцы – это прямые «потомки» обрядовых древних танцев в честь Великого Тенгри (в до мусульманскую эпоху поклонялись небу), когда танцующие не только выражали через танец благодарность, но, соединившись в неразрывный круг, получали от Тенгри силы и помощь. [57]

В записях А. Исмаилова мы находим описание танца «Айголек» в виде хороводного, коллективного действия: танец происходил ночью, при луне, мужчины и женщины двигались по кругу, а также вокруг себя, и снова коллективный круг. Надо сказать, что на круговых движениях, построена почти вся хореографическая лексика казахских танцев. Это обилие вращательных движений кистями рук («камтыма», «оймак», «кайтару», «айналма» и др.), круговые движения корпуса («дулей», «компиркосак», «жип топке» и др.), вращения с продвижением, из стороны в сторону, на месте, мужские движения в прыжке и на коленях.

В кругообразных движениях воплотились древнейшие солярные представления, бытующие у многих народов, обоготворяющих солнце. Пляски по кругу солнцеликих людей запечатлены в наскальных рисунках ущелий Тамгалы и Чулакских гор. Ч. Валиханов, исследуя казахские обычаи и традиции, относил кружение к ритуальным магическим действиям. Он писал, что у казахов обойти человека, значит принять на себя «все его чары, которые тяготеют над ним...поэтому самое нежное

слово... и самое верное выражение любви заключается в словах «айналаин» [11, с. 83]. А.А. Диваев, объясняя значение выражения «кружусь вокруг тебя», «готов жизнь отдать за тебя», пишет, что это «ласкательное восклицание» осталось от древнего обычая, по которому для излечения болезни кружились вокруг больного [23, с.11]

Результаты сравнительного сопоставления различных поз изображенных людей времен архаики с лексикой современного казахского танца выявляет определенную схожесть, следовательно, рождаются возможности раскрытия их содержательной основы.

Среди наскальных изображений святилища Тамгалы, описанных А.Е. Рогожинским, особое место занимают фигуры солнцеголовых. В одной позе «божество» стоит с широко раскрытыми ногами, правая рука на поясе, а левая, согнутая в локте под прямым углом, поднята перед собой на уровне лица с ладонью с четко раскрытыми пятью пальцами. Данное изображение напоминает ряд специфических положений рук казахского танца «бес саусак» (пятерня). [54]

Изображение раскрытой пятерни мы видим на петроглифе в горах Сары-Арки, описанных и расшифрованных А.Х. Маргуланом. По его предположениям смысл древнего жеста – пять, является олицетворением сакральной категории: космос, земля, народ, племя, род [47]. О. Всеволодская-Голушкевич дает такое объяснение: «Бес саусак» рожден в культе солнца – добра. Открытая пятерня олицетворяет лучи солнца» [13, с. 11]. И словно обращение к потомкам, звучат назидательные слова писателя Олжаса Сулейменова:

Ныне живущие,

Вам еще вспомнить

Смысл древнего жеста – пять. [61, с. 174]

По материалам некоторых исследователей данное изображение ладони трактуется как талисман, приносящий счастье и оберегающий от дурного глаза и болезней, когда женщины, предварительно смазав ладонь



сажей, делали отпечаток пятерни на спине младенца. З. Самашев в книге «Петроглифы Казахстана» [57] считает изображение кисти «замещением» облика человека. Ш. Тохтабаева, изучая семантику ювелирных украшений, осмысливает изображение руки символом мусульманской общности, могущества и власти человека [63].

Подобных примеров, способных стать основой для размышления и творческой фантазии хореографов, история казахской культуры предлагаем множество. Даже названия движений, в которых заложен древний сакральный смысл, могут подтолкнуть к рождению новых замыслов: «донгелек» - солярный круг, «акку арай» - лебединые крылья, «сыйлык» - преподношение, «косшынтак» - два локтя, «кызгалдак» - цветок, тюльпан; «уялу» - стеснение, «орнек» - орнамент и т.д.

Из названий и дословного перевода можно понять принцип исполнения многих движений. Так в движении «буранбель» (тонкая талия) показана гибкость женской талии, движение выполняется с наклоном корпуса, легко и полетно, с нарастающей динамикой взмахов кистей рук, имитируя порывы ветра. Или «сак журис» – крадущийся ход, «буркасын» – полет метели, «аккайын» – белая береза и т.д.

В народных мужских и женских плясках нашли свое отражение такие бытовые предметы, как стрелы и лук, причем в плясках показывались не только имитация стрельбы из лука – натягивание тетивы, но и сам полет стрелы – стремительные, скользящие прыжки «зымырау».

Наибольшее значение в историческом формировании традиционных движений имела атмосфера коллективной работы, когда труд на глазах у всех, «на людях», вырабатывал, выковывал целесообразную грацию рабочих движений, их этику и красоту. Трудовые навыки процессов кошмоваляния, в том числе и музыкальность ритма ударов палочек – сабау, которыми теребят шерсть, сложившиеся в атмосфере коллективной работы, прочно вошли в танцевальную практику, став традиционной лексикой «немой поэзией» народного казахского танца. [53]

В женских танцах обыгрываются предметы быта – зеркальце, цветок, коса, пиала, украшения и т.д.

Многие основные положения рук пластически воспроизводят наиболее древние узоры космогонических, геометрических, зооморфных мотивов казахского орнамента. Положение женских и мужских рук «кошкар муйиз» воспроизводит один из распространенных узоров – бараньи рога, которые нередко идентифицировались с лучами солнца. Также в положениях рук сохранились реликты тотемических представлений глубокой древности, когда многие тюркоязычные народы своими тотемами считали архара, беркута, лебедя, волка и др., находивших реалистическое изображение в образах древнего «звериного» стиля, неразрывно связанного с мифологией того времени. [43]

Таким образом, исследуя культуру казахов-кочевников, мы можем с уверенностью сказать, что многие представления номадов (кочующих народов) находили разнообразное художественное воплощение в формах, традициях, обрядах, элементах декоративно-прикладного творчества. Наделяя предметы своего окружения символическими понятиями, кочевники стремились создать «некий гарантийный запас информационного фонда, видя в этом своеобразный гарант межпоколенной трансмиссии, что в их понимании обуславливало стабильность и жизнеспособность общественной системы» [49, с. 122]

Танцевальный лексический материал национального танца огромен, каждый из них раскрывает целый семантический пласт. Сегодня, когда в сценическом искусстве выражен синтез традиционного и современного стилей, недостаточно знать практическое исполнение того или иного движения. Но и неукоснительное соблюдение традиций, консервативное отношение к новым течениям в хореографии могут привести к застою в развитии казахского танца. Поиск и принятие новых идей с опорой на традиционную фундаментальную основу о смысловом содержании – залог повышения профессиональной компетенции хореографов.

### 1.3. Современное состояние народного хореографического искусства в социокультурной сфере Казахстана

За четверть века независимости в Казахстане произошли глобальные перемены в социально-культурной сфере. Этому способствовали принятые программы развития:

1995 год - Декларация ЮНЕСКО принципов толерантности, которые заключаются в уважении, принятии и понимании богатого многообразия культур нашего мира, форм самовыражения и способов проявления человеческой индивидуальности. В настоящее время, обособленное существование народов и культур становится невозможным, так как интенсификация миграционных и демографических процессов, увеличение числа этнически смешанных семей, значительно расширяют рамки межэтнического взаимодействия. Успешное общение между этносами немыслимо без толерантности.

1996 год – «Концепция этнокультурного образования в Республике Казахстан», определившая стратегию и принципы работы дошкольных, школьных учреждений, организаций дополнительного образования, направленные на диалог культур, их взаимообогащение.

2004 год – программа «Мәдени мұра», направленная на восстановление историко-культурных памятников и объектов на территории Казахстана.

2006 год – государственная программа «Культурное наследие Казахстана». Были поставлены первоочередные задачи, главными из которых названы возрождение и сохранение национальных традиций.

2007 год – принят новый «Закон о культуре Республики Казахстан», который активизировал деятельность работников творческой сферы.

2013 год – программа «Халық тарих толқынында» позволила системно собрать и изучить документы из ведущих мировых архивов, посвященные истории нашей страны.

2017 год – программа «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» («Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания»), шаг более масштабной и фундаментальной работы.

Первое условие модернизации нового типа – это сохранение своей культуры, собственного национального кода. Это платформа, соединяющая горизонты прошлого, настоящего и будущего народа.

Одним из направлений программы «Рухани жаңғыру» является проект «Современная казахстанская культура в глобальном мире», которая призвана поднять деятельность культурных организаций на новый уровень, сделать культурные достижения известными на весь мир, чтобы о нашем богатом культурном наследии знало как можно больше людей.

Проект ориентирует авторов-творцов на создание произведений, отличающихся новизной, высоким профессионализмом, образностью, народностью, с учетом национальной палитры всех культур и этносов, проживающих в Казахстане. Важное и бережное отношение к ценностям национальной культуры, суметь обобщить и проанализировать накопленное, суммировать все самое ценное, слияние традиций и современности, преодолеть инерцию в мышлении – эти задачи сегодня даже более актуальны, чем раньше. Устойчивое функционирование современного общества в большей степени зависит от наличия соответствующих традиций и от их успешного воспроизводства и включения в современную систему. [56]

В настоящее время хореографическое искусство Казахстана охватывает и традиционное народное, и профессионально-сценическое. Это сильное социально-художественное движение объединяет в своих рядах более 500 тыс. человек, участвующих в 30 тыс. художественных коллективах разных видов, жанров, форм. Искусство любителей-одиночек, мастерски исполнявших народные танцы в начале XX века, сегодня выросло в огромную армию творческих коллективов. По своему художественному профилю современные хореографические коллективы

являются уже не фольклорно-этнографическими, а народно-сценическими и руководят ими профессиональные специалисты. Профессиональное и любительское искусство существуют в едином пространстве, взаимодействуя и дополняя друг друга.

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

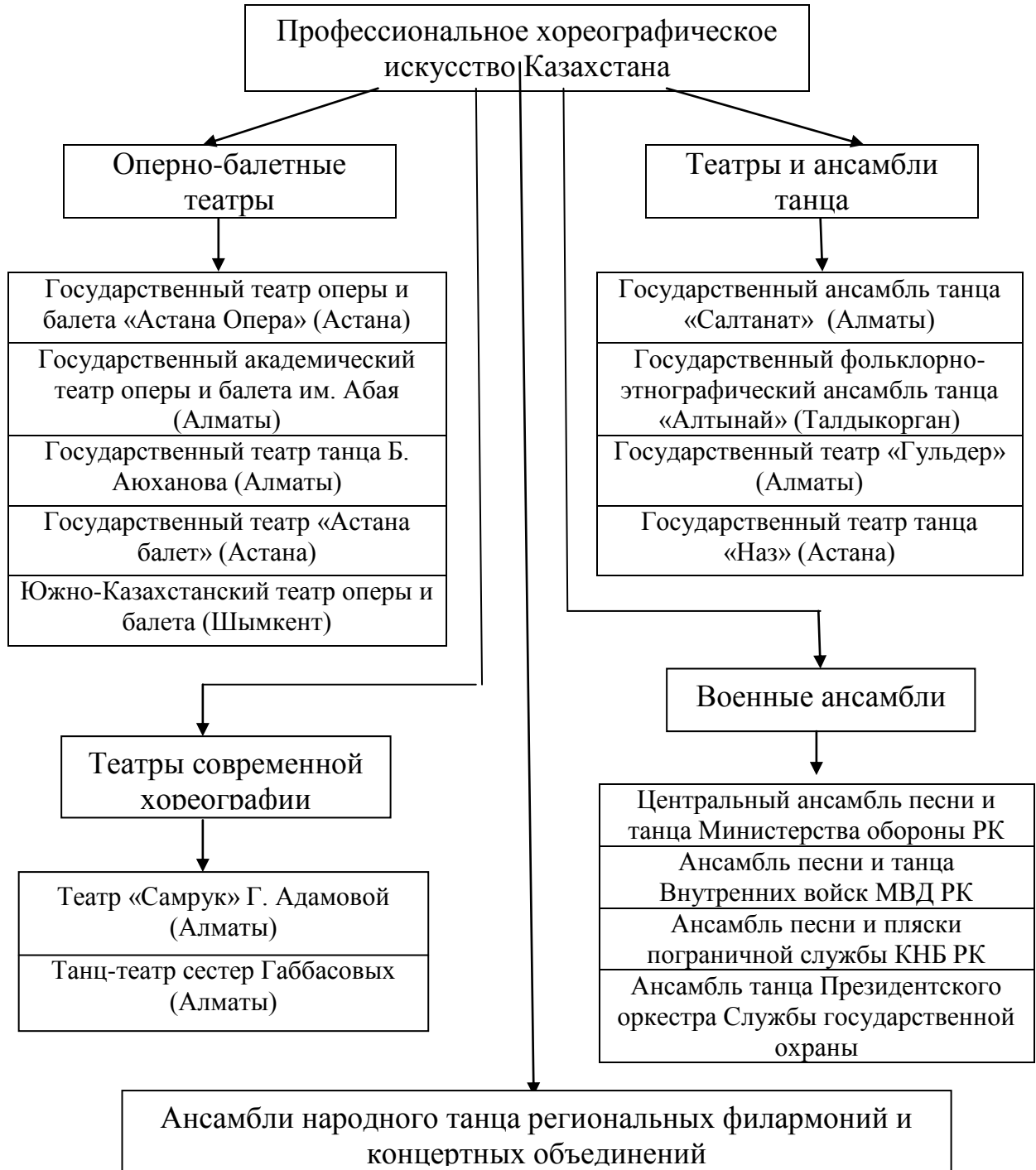


Рисунок 1. Профессиональное хореографическое искусство Казахстана

Профессиональной хореографии Казахстана 85 лет. Для республики, получившей статус Независимости, это большой срок, по сравнению с мировыми школами – это лишь первый шаг. Но даже за этот сравнительно небольшой отрезок времени казахским искусством пройден немалый путь, на котором многое достигнуто – были преодолены пережитки патриархально-байской морали во взглядах на балетное искусство.

Благодаря стараниям Ш. Жиенкуловой, Д. Абирова, А. Исмаилова, Ю. Ковалева – первых профессиональных артистов, исследователей, постановщиков первых сценических танцев – были пересмотрены многие вопросы танцевального творчества казахского народа и решен вопрос профессионализации хореографического искусства.

Созданная система профессиональной подготовки артистов балета, преподавателей и балетмейстеров значительно повысили уровень профессионального мастерства артистов творческих коллективов и их преподавателей. Если профессиональных артистов балета к моменту организации музыкально-драматического театра не было ни одного, то сегодня театры и ансамбли республики располагают балетными труппами, укомплектованными квалифицированными артистами.

Профессиональную подготовку по направлению «Артист балета» и «Артист ансамбля танца» ведут:

- Казахская национальная академия хореографии (Астана)
- Хореографическое училище им. А.В. Селезнева (Алматы)
- Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова
- Кызылординский музыкальный колледж им. Казангапа (Кызылорда)
- Карагандинский колледж искусств им. Татимбета (Караганда)
- Мангистауский колледж искусств (Актау)
- Республиканский эстрадно-цирковой колледж им. Ж. Елебекова (Алматы)

Выпускники данных заведений ежегодно пополняют оперно-балетные театры и профессиональные ансамбли танца.

Профессиональная хореография в Казахстане представлена:

- балетными труппами оперно-балетных театров,
- театрами и ансамблями классического танца,
- театрами и ансамблями народного танца,
- театрами современной хореографии,
- военными ансамблями,
- ансамблями региональных филармоний и концертных организаций,

Анализ репертуара данных творческих коллективов показал, что все коллективы, решают вопросы национальной хореографии. В меньшей степени это удается балетным театрам. [59]

«Астана Опера» идет только один балет «Карагоз» на музыку Г. Жубановой в постановке В. Усманова

ГАТОБ им. Абая - балеты «Тлеп и Сарыкыз» на музыку А. Серкебаева в постановке М. Сапингтон и «Легенды Великой степи» на музыку казахских композиторов в постановке Г. Туткибаевой.

«Астана балет» - хореографические миниатюры «Құс жолы», «Сон Жибек», «Казахский вальс», «Карлыгаш», «Куанамын».

Театр Булата Аюханова - одноактные балеты: «Батыры», «Караван» на музыку Т. Кажгалиева, «Слезы матери» Н. Закирова, «Гак-ку» на музыку А. Исаковой. Все постановки Б.Г. Аюханова.

Театр «Самрук» - балет «Жестырнак» на музыку Б. Акошева и А. Мукатай.

Танц-театр сестер Габбасовых - «Тамыр» на музыку К. Шильдебаева и «Наркыз» на основе тюркской народной музыки.

Процесс интерпретации народного хореографического материала в большей степени преобладает в ансамблях и театрах народного танца. В каждом регионе сегодня существуют государственные ансамбли танца.

В системе концертных и филармонических организаций работают:

– ансамбль танца «Шалкыма» (Государственная Академическая филармония г. Астана);

- ансамбль танца «Костанайские зори» (Костанайская филармония имени Е. Умурзакова, г. Костанай);
- ансамбль танца «Гакку» (Акмолинская областная филармония, г. Кокшетау);
- ансамбль танца «Назерке» (Уральская филармония им. Г. Курмангалиева, г. Уральск);
- ансамбль «Русский сувенир» (Восточно-Казахстанская областная филармония, г. Усть-Каменогорск);
- ансамбль казахского и восточного танца «Адемау», ансамбль танца «Туған жер» (Северо-Казахстанская областная филармония, г. Петропавловск);
- ансамбль танца «Ақкербез» (Жамбылская областная филармония, г. Тараз);
- ансамбль танца «Акку» (Актюбинская областная филармония, г. Актобе);
- ансамбль танца «Нур» (Павлодарская областная филармония им. И. Байзакова, г. Павлодар);
- ансамбль танца «Казына» (Южно-Казахстанская областная филармония им. Ш.Калдаякова, г. Шимкент);
- фольклорно-хореографический ансамбль «Ак-ку» (Карагандинская областная филармония, г. Караганда)

Важнейшими социальными институтами «транслирования» достояния народной традиционной хореографической культуры являются любительские хореографические объединения: кружки, студии, ансамбли, школы танцев различного направления и различных организационных структур и ведомств. Помимо пропаганды искусства, эти коллективы являются истинными центрами гармоничного воспитания личности через овладение культурными ценностями прошлого и настоящего. [31]

Ведущим ансамблем в деле сохранения и развития народной хореографии является Государственный ансамбль танца «Салтанат».



Практически все реформы, новшества, открытия, связанные с развитием казахской сценической хореографии, нашли отражение в уникальной биографии этого коллектива, прошедшего всю многоступенчатость своего развития: рождение, формирование, эстетическое и социальное обоснование, совершенствование.

Казахская народно-сценическая хореография развивалась не на пустом месте. Созданный И. Моисеевым Государственный ансамбль танца не только утвердил вид ансамблевого исполнения, но и развил основные формы сценического народного танца, на которых и рождалась казахская народно-сценическая хореография.

Выводы по первой главе.

Культура является сложным, многогранным образованием. При этом все структурные элементы этого образования взаимодействуют друг с другом, образуя единую систему. Народное художественное творчество – это важнейший пласт нашей национальной культуры, ее основа, без которой невозможно формирование национального сознания и развития профессионального искусства.

Народный танец как часть культуры, создаваясь на протяжении многих столетий, является подлинной художественной энциклопедией социальной жизни определенного этноса.

В современной искусствоведческой литературе определены две формы существования хореографических фольклорных традиций: в их собственной естественной среде и в сценическом искусстве.

Народно-сценический танец можно определить как исторически выработанную, устойчивую систему выразительных средств хореографического искусства в сценической трактовке многообразия танцев, сложившихся на протяжении нескольких веков у многих народов.

Комплекс выразительных средств художественных форм хореографического фольклора:

- семантика графически-орнаментальных форм движения,

- знаковая система пластических средств,
- пространственная основа организации движения (композиция танца, рисунок),
- ритмо-акцентные характеристики.

Изучение традиций казахской танцевальной пластики, сохранение ее канонов имеет большое теоретическое и практическое значение:

1) это поможет сохранить чистоту танцевальной лексики, которая в свою очередь отражает традицию народа, его мышление, его менталитет;

2) можно будет обозначить степень ассимиляции национальной культуры казахов;

3) в плане обучения передать молодому поколению хореографов традиции народного танцевального исполнительства и вместе с тем сохранить культурное наследие. Ведь именно народный танец отличается только ему свойственной лексикой, манерой и стилем исполнения, выразительным положением и переплетением рук в сочетании с четким ритмом;

4) обосновать вариативность самобытного казахского танца и его влияния на творчество современных балетмейстеров, создающих множество его сценических интерпретаций.

На пути своего развития народное хореографическое искусство Казахстана формировалось, подчиняясь требованиям времени. Основные приоритеты были отданы возрождению, сохранению и развитию национальных культурных традиций не только коренного населения, но и всех этносов, проживающих на территории Казахстана.

## ГЛАВА 2. РОЛЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО АНСАМБЛЯ ТАНЦА «САЛТАНАТ» В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

### 2.1. Начало пути и становление ансамбля под руководством

Л.Д. Чернышевой

Государственный ансамбль танца РК «Салтанат» является визитной карточкой Республики Казахстана, достойным представителем и пропагандистом национального танцевального искусства в разных странах мира. Это один из ведущих танцевальных коллективов страны, своеобразная лаборатория хореографии многонационального народа республики.

Созданию коллектива предшествовала активная творческая деятельность «пионеров» сценического жанра в области народной хореографии – Аубакира Исмаилова и Шары Жиенкуловой.

В 1939 году при Казахской государственной филармонии был организован русско-казахский ансамбль песни и танца «Жетысу». Аубакир Исмаилов, первый исполнитель казахского сценического мужского танца, перенес на профессиональную сцену традиционные приемы народных танцоров, их ярко выраженную эмоциональность, тонкий юмор, характерные движения корпуса. Являясь одновременно и постановщиком, и исполнителем, он охотно передает свое мастерство молодым артистам. В репертуар вошли танцы: «Аксак-киик», «Карасай», «Дауылпаз», «Ормек-бий», «Саис биі», «Кылыш ойыны». А. Исмаилов оформляет танцы в виде сюиты, которая послужила основой постановки в 1943 году на сцене театра им. Абая «Казахской сюиты». Многие танцы А. Исмаилова в дальнейшем вошли в концертный репертуар многочисленных любительских коллективов. [1]

В первую программу ансамбля в исполнении Шары Жиенкуловой вошли танцы разных национальностей, она так и называлась «Танцы

народов мира». Очевидцы описывали выступления 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» [24, с.16].

В сценической трактовке Исмаилова 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, появляются новые движения, взятые из классического танца, смело варьируются самые разнообразные переменные ходы и повороты. Самое главное – и балетмейстерами, и исполнителями были верно схвачены черты народного характера, намечены контуры рождающейся национальной хореографии. Транскрипция фольклорных движений на профессиональный хореографический язык право на существование на театральной сцене. Большие изменения произошли и в костюме. Национальная бытовая одежда, ее покрой, фактура, цветовое звучание, головной убор и украшения, сохраняясь по стилю, совершенствуются в интересах танца. [38]

Программы ансамбля видели города и самые отдаленные веси Казахстана, республики Советского Союза и многочисленные страны зарубежья. О казахских танцах заговорили, как об исключительно самобытных и оригинальных, забывая, что два с лишним года назад ставилась под сомнение сама возможность их существования.

Ансамбль «Жетысу» просуществовал до 1941 года, в военные годы и вплоть до 1955 года ансамбль представлял собой театр одного актера –

Шара и инструментальный оркестр. Но даже в таком малочисленном составе он выполнял свое основное предназначение – пропаганду народного искусства

В 1955 году казахстанские зрители впервые увидели рождение нового коллектива – ансамбля песни и танца Казахской ССР. Ансамбль был принят как диво, как новое слово в сценическом воплощении казахского народного танца. Основателем была режиссер-хореограф, народная артистка Казахской ССР, заслуженная артистка Украинской ССР Лидия Демьяновна Чернышева. Организационный опыт у нее к этому времени был немалый.

Л.Д. Чернышева (1912 - 1975) – одна из родоначальниц нового вида эстрадного сценического искусства – синтетических театрализованных вокально-хореографических программ, организатор нового жанра – ансамблей песни и танца.

Становление ее как артистки балета, приобретение навыков балетмейстера, педагога и организатора проходило на Украине. Начав исполнительскую и балетмейстерскую деятельность после окончания Ленинградского хореографического техникума (ныне академия русского балета им. А.Я. Вагановой) в Харьковском театре музыкальной комедии, она уже тогда впервые попробовала театрализовать песню, соединить вокальное исполнение с движением. В 1939 году организовала свой первый Украинский ансамбль песни и танца при Донецкой областной филармонии. В 1941-1945 гг. возглавляла фронтовой Украинский ансамбль песни и танца. После войны до 1955 руководила Государственным ансамблем песни и танца Украинской ССР (ныне Национальный заслуженный академический ансамбль танца Украины им. Павла Вирского). Одновременно создает самодеятельные ансамбли на заводе «Большевик» и в Киевском государственном политехническом институте.

С 1955 году приехала по направлению и по поручению правительства в Казахстан, где организовала ансамбль песни и танца

Казахской ССР и руководила им в течение 15 лет до 1970 года. По возвращению на Украину Л.Д. Чернышева создала и руководила женским вокально-хореографическим ансамблем «Таврия» (сегодня это Симферопольский государственный вокально-хореографический ансамбль «Таврия» имени Л. Чернышевой). [38]

Все коллективы, организованные и выступавшие под руководством Л.Д. Чернышевой, органически сочетали музыку, танец, слово и пение, отличались национальной самобытностью и высоким профессионализмом.

Создание нового коллектива отразило определенную тенденцию в практике многонациональной хореографии советского времени – пятнадцать союзных республик и пятнадцать национальных ансамблей. Это было весьма плодотворное явление и для эстетического развития хореографического искусства в целом – расширяется сфера его художественного воздействия, увеличиваются возможности выявления новых талантов – хореографов, исполнителей, музыкантов, усиливается здоровая творческая «конкуренция» между коллективами, каждый из которых должен обладать своим оригинальным творческим обликом.

К моменту создания государственного ансамбля в Казахстане уже сложились постановочные и исполнительские принципы народно-сценической хореографии, основанные на синтезе народных корней и высокой профессиональной театральной культуры. Задача нового руководителя и балетмейстера заключалась в нахождении оптимального пути развития народного танца, не нарушая традиционные формы этнографического материала, создать новое, сохранив национальное своеобразие, накопленное казахским народом, и отобранного профессионалами танца.

В первый состав ансамбля вошли выпускники Алма-Атинского, Ленинградского хореографических училищ, Киевской консерватории и музыкальных училищ. Это было целевое распределение выпускников. На артистов была возложена почетная миссия – они должны быть не только

профессионалами своего дела, но будут в составе ансамбля представлять музыкальную и хореографическую культуру всего Казахстана. Ансамбль стал посланцем мира, дружбы и единства народов, а девизом творческой деятельности артистов стали слова «Красота спасет мир».

С первых лет существования коллектив активно участвует со своей программой в различных фестивалях и конкурсах, становится победителем Всесоюзного фестиваля и лауреатом Всемирного фестиваля молодежи и студентов в г. Москве. Такой старт был хорошим стимулом для дальнейшего развития ансамбля. Он объезжает с концертами весь Советский Союз, гастролирует по всему миру и везде его ждет благодарный зритель, встречающий своих любимцев цветами и овациями. Восторженный прием самой широкой зрительской аудиторией свидетельствовал о плодотворном, результативном творческом пути.

Успех ансамбля у международной публики – фактор не только внешнего проявления. Зарубежная гастрольная деятельность, если она художественно полноценна, содействует глубокому взаимообогащению национальных танцевальных культур, их духовной взаимосвязи. Это миссия дружбы и взаимопонимания, и с ней ансамбль успешно справлялся.

Несмотря на то, что в репертуаре ансамбля были танцы разных национальностей, основной упор был сделан на массовые казахские танцы. Л.Д. Чернышева ставит развернутые хореографические композиции: «Саяхатта», «У подножия Алатау», «Праздник на целине», «Джигитовка» и др. Старинные народные песни сменялись современными, сложные театрализованные композиции – выступлениями солистов.

Созданные Л.Д. Чернышевой танцы обладали стройной внутренней драматургией, сюжетной выверенностью, имели четкую образно-хореографическую форму. Опираясь на казахский музыкальный и плясовой фольклор, балетмейстер развивала смысловые темы, расширяла лексический диапазон, придумывала интересные комбинации. Репетиции всегда проходили целенаправленно.

Из воспоминаний бывших артистов: «Размеренный ход прогона очередного танца время от времени нарушался резким возгласом Лидии Дементьевны. Быстро, почти бегом, она подымалась на сцену, чтобы исправить ей одной заметную неточность, ошибку. Она постоянно напоминала нам рисунок танца, общий смысл сцены с тем темпераментом и страстью, которые всегда отличают ее репетиции».

Каждая постановка Чернышевой – это спектакль, танец возникал как составная часть какого-то обряда, игрища, праздника. Она понимала, что для воплощения на сцене казахской национальной культуры, ее надо знать. Здесь важно и знание быта, примет времени, характера и темперамента народа, его миропонимания. Ставя массовые композиции по закону ансамблевого жанра, требующего точности исполнения и единой пластической интонации, объединяющей все части концертного номера, Л.Д. Чернышева старалась сохранить основную характерную особенность казахского танца – импровизационность. [68]

Точность – это не простой профессиональный педантизм, не шаблон, не самоцель, а прежде всего живое, поэтически вдохновенное чувство танца, которое определяет зрелость и совершенство исполнительского мастерства. Воспринимая танец, мы в первую очередь видим привлекательную внешнюю форму: пластику тела, жесты. Внутренний смысл постигается постепенно и опосредовано – через движения человеческого тела. Безусловно, внешняя форма и содержание неразрывно связаны, и составляют единое целое. Танцовщик воссоздает не только «текст», но и вкладывает в танец свой пластический и эмоциональный опыт, свое понимание характера героя, жизни в целом, одухотворяя хореографическую лексику и проявляя в этом свою индивидуальность.

Народные танцовщики являлись одновременно и постановщиками композиции танца, и ее исполнителями. В сценической хореографии исполнитель действует вместе с балетмейстером-постановщиком. Балетмейстер сочиняет текст, но в воспроизведении исполнителей этот



текст получает ту или иную интерпретацию, которая может обогащать и углублять или, наоборот, обеднять и искажать сам образ, созданный балетмейстером. Большинство педагогов современной хореографии используют метод работы, в который входят исполнительское творчество и композиционное. То есть, балетмейстер и исполнитель, в какой-то степени работают вместе, воедино. В основном это происходит, когда балетмейстер не показывает какие-то конкретные движения, комбинации, а дает исполнителю возможность импровизировать, использовать свободу движения. Задача балетмейстера поставить перед артистами такие задачи, при решении которых образ танца раскрывался бы наиболее полно и ярко.

Каждый артист ансамбля танца под руководством Л.Д. Чернышовой создавал собственный танцевальный образ, был танцующим актером, и это делало исполнение живым, действенным, зрелищным.

1967 году за большие заслуги в развитии музыкального, вокального и хореографического искусства и высокое исполнительское мастерство Указом Президиума Верховного Совета Казахской ССР ансамблю присваивается почетное звание «Заслуженный». Это достойная оценка творчества ансамбля за любовное воплощение и художественного воспроизведения культуры древнего казахского народа, его песен акынов, танцев и быта.

Развитие любого творческого коллектива не может идти всегда ровно и с успехом, ни один художественный организм не может функционировать стабильно, ему свойственны и поиск, и взлеты, и периоды упадка. Спад, как правило, становится очевидным, когда определенный этап пройден и успешно завершен, а проблема следующего витка развития и выхода на следующий круг, качественно иной, не решена.

Такой период был и у ансамбля песни и танца Казахстана. Период последующих почти 10 лет можно назвать периодом «застоя». Стабильность была в рабочем графике – ансамбль по-прежнему репетировал, появлялись новые постановки, в ансамбле ставили известные

балетмейстеры, концертно-гастрольная жизнь была такой же активной. Но ансамбль повторял самого себя, не было движения вперед.

Надо сказать, что 70-80-е годы искусствоведы и театральные критики называют кризисом жанра. Многочисленные фестивали народного творчества, всевозможные конкурсы только свидетельствуют о «малопродуктивной в творческом плане способности художественных коллективов генерировать новые идеи и воплощать их новыми приемами» [58, с. 22]. Хореографические постановки большинства коллективов, и казахского ансамбля в том числе, основываются на переосмыслении не фольклорного первоисточника, а предшествующего результата сценической интерпретации образца народного творчества, т.е. интерпретация уже поставленного когда-то сценического танца. в результате происходит большое удаление народно-сценического танца от первоисточника. Появляется такой вид хореографии, в котором «размываются» не только региональные, областные особенности, но и национальные признаки. Массовое развитие художественной самодеятельности, появление огромного количества танцевальных коллективов, ориентированных на профессиональные ансамбли, подражающих им и переставляющих известные танцевальные композиции в не лучшем исполнении, порой в искаженном виде – все это только усугубляло ситуацию. О кризисе жанра писали А. Климов, В. Савин, С. Селимова, В. Уральская и др. [65]

Новой ступенью в развитии ансамбля песни и танца Казахстана, повлекшей кардинальные изменения в организационной структуре и в репертуарной политике, стала реорганизация коллектива в ансамбль танца. Этот период связан с именем Заурбека Райбаева. Следует отметить, что еще в 1977 году Заурбек Мулдагалиевич планировал создание нового коллектива с чисто танцевальной направленностью. Были отобраны выпускники хореографического училища, которые пополнили состав ансамбля. Но осуществить эту мечту удалось только через 10 лет.

## 2.2. Сохранение и развитие народных хореографических традиций в постановках З. Райбаева

В 1989 году на базе ансамбля песни и танца З.М. Райбаев создает Государственный ансамбль танца РК «Салтанат». «Салтанат» в переводе с казахского означает «торжество». И вся деятельность ансамбля оправдывает это название. На сцене – торжество танца, подкрепленное высоким профессионализмом артистов.

С первых дней ансамбля в новом статусе Райбаев занимается созданием новой разноплановой программы, в которую включает уже известные и проверенные временем постановки и ставит новые, впоследствии ставших основой репертуара. Среди них:

- «Казахская рапсодия» на музыку Т. Кажгалиева;
- «Биши кайын» на музыку к. Кумисбекова;
- «Шолпы» С. Еркимбекова;
- «Бозинген» и «Асатаяк» Н. Тлендиева;
- «Салтанат» Е. Брусиловского;
- «Жастрар би» Э. Богушевского;
- «Лебединая песня» М. Мангитаева;
- «Косалка» Даулеткерей;
- «Мереке би» М. Тулебаева и др.

Постановки женских танцев – это гимн женской красоте и грации. В мужских танцах воплощается весь характер свободолюбивого казахского народа. Каждый из танцев – неповторимая жемчужина по выразительности, пластике и стилю. В программе были сохранены танцы, поставленные еще в ансамбле песни и танца:

- «Восточный танец» Д. Кияковой,
- «Татарский танец» Л. Смелянского,
- «Шашу» Э. Усина,
- «Айжанкыз», сольный женский танец Ш. Жиенкуловой,

- «Кербездер» мужской танец Д. Абирова.

Еще одна программа включала танцы народов мира. Для постановки Райбаев приглашал известных балетмейстеров из прославленных коллективов:

- В. Мунтяна из ансамбля И. Моисеева («Молдавская сюита» и «Цыганский танец»);

- Л. Асмоловского из хора им. Пятницкого (русские танцы «Вензеля» и «Лебедушки»);

- Г. Измайлову из узбекского ансамбля «Бахор» (сирийский, афганский, узбекский, таджикский танцы);

- Л. Золтона из Закарпатья («Тропотянка»);

- С. Акбарову из уйгурского театра («Уйгурский танец»);

- Л. Смелянского с Казани («Татарский танец») и др.

Участники ансамбля получили возможность работать с такими мастерами, познакомиться с национальной культурой других народов от первых лиц.

Заурбек Мулдагалиевич был не просто большим профессионалом в хореографии, но и прекрасным руководителем коллектива. Он относился ко всем одинаково требовательно, на репетициях всегда царила строжайшая дисциплина. Постановочный процесс проходил интересно.

Райбаев умел своей фантазией увлечь артистов. Он всегда приходил в репетиционный зал подготовленным, его показ был безупречен, а объяснения доступны и понятны. Разучивая то или иное движение, он всегда интересовался у артистов – удобно ли его выполнять. Благодаря безграничной творческой фантазией он всегда мог предложить другой вариант. Замечания были корректны, он старался не обидеть исполнителя. Интеллигентность, доброта, порядочность, эти чисто человеческие качества З. Райбаева, создавали благоприятную атмосферу в коллективе.

Ни один коллектив того времени не мог конкурировать с ансамблем «Салтанат» по количеству выступлений и зарубежных гастролей. Франция,

Германия, Австрия, Чехословакия, Югославия, Италия, Швейцария, Греция, Турция – далеко не полный перечень стран, где побывали «салтанатовцы». Именно с 80-90 годов гастрольный график становится более насыщенным. Все выступления артистов всегда проходили с большим успехом.

Зарубежные критики того времени писали (из архива ансамбля):

– «Посмотреть концерт ансамбля «Салтанат» - это все равно, что съездить в незнакомую страну и познакомиться с ее народом».

– «Искусство ансамбля – очень народное в самом лучшем смысле этого слова. В нем переплелись глубина традиций, культур и тонус современности».

– «Как надо ценить и восхищаться женской красотой, чтобы создавать такие танцы».

З.М. Райбаев собрал молодой, творческий, профессиональный коллектив. Он ценил всех танцоров ансамбля и давал каждому возможность сольного исполнения, продолжая традиции народного исполнительского искусства и балетмейстерские принципы Л.Д. Чернышевой. Каждый участник знал репертуар, и в любую минуту мог заменить другого. Как мудрый наставник и педагог Райбаев понимал, что если начинающий артист будет знать, что его умения и навыки замечены, что у него есть перспектива профессионального роста, что он необходим ансамблю и от него зависит успех программы, то отдача от такого артиста будет максимальной.

Те, кому посчастливилось работать под руководством З.М. Райбаева, отзываются о нем с теплотой и словами благодарности.

– Глеулина М.Б., руководитель ансамбля танца «Кокшетау» (г. Кокшетау, Акмолинская область): «Он не производил особого впечатления – невысокого роста, смуглый, немного уставший, даже не скажешь, что профессиональный танцовщик балета. Но, когда начинал показывать, то загорался, становился чрезвычайно подвижным и энергичным. За его

невзрачной внешностью скрывался огромный темперамент, яркий талант, неземная энергия»

– Бейсенова Г.Н., педагог казахского танца АХУ им. А.В. Селезнева: «В балетном мире его называли Заур Галиевич. Видя свои танцы на сцене, он говорил «молодцы» или «хорошо», и все. Значит, ему нравилось, он доверял нам. Я как зеницу ока берегу его танцы, не давая исказить ни манеру, ни характер, ни текст, воюя за каждый элемент, каждое движение его постановок».

Из беседы с ветеранами ансамбля танца «Салтанат»:

– «Ставил он быстро, мобильно, но торопливости, спешки не было, все было основательно. Говорил, раскрывая задачи, коротко, немногословно, но образно, и вместе с его замечательным показом добивался результата почти сразу. Энергичный, живой, он подталкивал в работе к быстрому восприятию. Это была атмосфера воодушевления, созидания».

– «Он не был чрезмерно требовательным, но мог быть и строгим, когда была необходимость мобилизовать, настроить на ответственность. Но и тогда чувствовалась его доброта».

– «Танцы сыпались как из рога изобилия. Мастер, словно кистью художника, наносил на холст танца удивительные образы».

– «Его постановки производили фурор, где бы ни исполнялись. Каждая его постановка была открытием. Это были постановки другого плана, нового времени. Он был новатором народной хореографии».

– «С танцами Райбаева мы удивляли мир. Он шел в ногу со временем, и опережал свое время. Но он всегда интуитивно чувствовал, что требует зритель, артист, страна. Его время – это золотой век казахской народно-сценической хореографии».

Творчество Заурбека Райбаева всегда отличало глубокое проникновение в национальную культуру. Он заложил основы казахского национального танца, изучая его историю, развивая и привнося свое

видение в классические элементы. Его танцы «Асатаяк», «Қосалқа», «Бишіқайың», «Шолпы», «Балбырауын», «Мереке би» и другие всегда включались в программы концертов казахстанских делегаций по всему миру. Его вдохновение, неумная фантазия создавали новую пластику движений, раскрывали новые грани пластического образа. Существовавшая некоторая архаика народного казахского танца, в постановках Райбаева приобретала манеру изысканности, утонченности. И в тоже время это были подлинные народные образы. [69]

Отсутствие в то время технической оснащённости, несовершенство системы записи танца сыграли плохую роль – многие шедевры мастера, такие как: «Вальс» Т. Мухамеджанова, сюита «Аққудын айырылуы» А. Мангытаева, «Бозінген» на музыку Сугур и другие, были забыты. Восстановить эти произведения по памяти невозможно по причине сложности структуры и многообразия хореографической лексики. Да и не находилось смельчаков для восстановления, хуже нет плохой копии при возобновлении произведений, которые когда-то удивили мир.

Одной из учениц З. Райбаева была Г. Бейсенова. Сегодня она преподаёт казахский танец в Алматинском хореографическом училище им. А.В. Селезнева. Благодаря ей, многое из лексического багажа мастера удалось сохранить, и этот бесценный материал сегодня осваивают ученики – будущее национальной сцены. Как говорит сама Г. Бейсенова: «Для меня это была огромная школа репетиторской, режиссерской работы, а так как танцы были массовые, с участием десятков исполнителей, это был опыт и организаторской, и педагогической. Расширялся мой лексический багаж – множество движений, элементов казахского танца и их развитие».

Проанализируем наиболее яркие постановки З.М. Райбаева.

- «Аққудын айырылуы» на музыку А. Мангытаева.

В 1992 году в рамках 1 Республиканского конкурса казахского танца памяти Ш. Жиенкуловой была показана сюита «Лебединая песня», восстановленная Г. Бейсеновой на учащихся хореографического училища.

Музыка подсказывала и тему, и сюжет, и пластику движений. Тема известная, вечная – о лебединой любви и верности. Обычно такие танцы ставились на дуэт. В постановке данной композиции Райбаев остался верен себе – танец был массовым (женским) с солирующей парой девушки и юноши. В танце был охотник, чья стрела настигает лебедя.

Танец начинался с выхода девушек-лебедей. Они выходили стелющимися, на малом приседании, шагами. Создавалось впечатление, что стая лебедей плывет по озеру. В белоснежных костюмах, воздушные, сказочные, они заполняли сцену. Несмотря на состояние покоя и безмятежности, в интонации музыки угадывалось тревожное предчувствие. Постепенно предчувствие нагнеталось, лебеди сбивались в стайку, переходя то в одну сторону сцены, то в другую. Пронзенная стрелой, умирает девушка-лебедь. Оставшись один, ее возлюбленный, не понимая, что произошло, мечется, пытается помочь подруге, оживить ее. Его танец наполнен отчаянием, болью утраты. Но все тщетно. Сраженный горем разлуки, лебедь тоже умирает. Стая застывает в оцепенении, склоняясь над телами. И в музыке, и в хореографии – глубокая печаль и скорбь. В финале девушки-лебеди медленно идут вперед, закрывая собой погибших, и постепенно вставая во весь рост, поднимают трепещущие руки-крылья к небу.

- «Бозінген» на музыку Сугур

Танец также был очень сложным, можно сказать, изощренным по хореографии. Колоритная танцевальная музыка, богатые костюмы. В танце было четыре части, они отличались, прежде всего, по костюмам: золотые (парчовые камзолы и розовые капроновые платья) – две группы девушек; бордовые (велюровые камзолы и белые платья) – также две группы. У каждой группы была своя отличительная хореография и свой рисунок. Каждая группа выходила на центр и исполняла соло. При этом все остальные исполняли свой танец. Это была живописная мозаика. Танец темповой, по характеру игривый и кокетливый, раскрывал характер



девушки-казашки. Движения были сложными, необычными по координации.

Описанные выше танцы, сегодня существуют только в воспоминаниях. Поставленные на учащихся хореографического училища, они заведомо были обречены на забвение. Постановки живут долгие годы в стационарных коллективах, в ансамблях с постоянным репертуаром и систематическими выступлениями. В хореографическом училище, где постоянно меняется контингент, учащиеся выпускаются и где ежегодно меняется репертуар на очередной выпуск, очень трудно сохранить постановки хореографов, особенно при отсутствии видеотехники. Сегодня это не вызывает труда, но когда работал Райбаев, приходилось надеяться только на мастерство и память исполнителей.

Постоянную «прописку» хореографические шедевры З. Райбаева получили в репертуаре Государственного ансамбля танца «Салтанат».

- «Мереке би» (Праздничная сюита) на музыку М. Тулебаева

Это танец, по силе своего звучания, по мощному напору народного характера подобен «Половецким пляскам». С первого появления на сцене он поразил насыщенностью и яркостью танцевальной лексики. До него ничего подобного не было. Он открывал новые горизонты исполнения казахского народного танца.

Изначально танец был поставлен для оперы «Биржан и Сара» и исполнялся в сцене праздничного тоя по случаю свадьбы героев. Но постепенно танец обрел самостоятельность, и сегодня им открывают свои концертные программы многочисленные самодеятельные и профессиональные хореографические коллективы. Это яркий и самый лучший образец массового казахского сценического танца.

Танец был поставлен на 48 человек – 24 пары, юноши и девушки. В танце нет конкретного сюжета, но есть настроение праздника, картина общего веселья, молодежного задора. Балетмейстер широко использовал композиционные рисунки, раскрывая красоту орнаментальных узоров.

Количественный состав позволял это делать. Рисунок прямых линий переходил в круг, в полукруг, снова на прямые линии. Динамика быстро меняющихся рисунков способствовала раскрытию образа танца.

Танец был очень сложным по технике исполнения, по темпу. В «Мереке би» впервые показан переменный каблучный ход с наклоном корпуса вперед параллельно полу (выход девушек в начале танца). Красив и силен был мужской танец. Новизной являются резкие перегибы корпуса назад параллельно полу при посадке на колено. Райбаев, как мастер создания массовых полотен, умело использовал все достижения современной хореографии и в плане композиционного построения, и в хореографической лексики. Поскольку сама лексика была основным средством выражения, постановщик особое внимание уделил танцевальным движениям, вариантам их сочетания, ракурсу, положениям корпуса и т.д. Мастерство Райбаева помогло создать национальный по колориту сценический танец.

- «Асатаяк» на музыку Н. Тлендиева

Танец «Асатаяк» впервые был поставлен в 1979 году в эстрадном ансамбле «Гульдер», позже в хореографическом училище им. А.В. Селезнева. Именно этот номер представлял Казахстан в Кремлевском Дворце съездов в Москве в исполнении сводного состава всех профессиональных коллективов Алматы и вызвал восхищение зрителей и профессионалов союзных республик.

Название танца исходит из музыкального инструмента «асатаяк». Асатаяк – это древний ритуальный шумовой инструмент баксы. Он представлял из себя жезл, увешанный металлическими подвесками. При встряхивании асатаяк производил звуки, которые придавали ритмичность движениям шамана, а также служили для запугивания и изгнания злых духов. Баксы использовали этот инструмент для успешного диалога с верхним миром. Еще одно предназначение асатаяка – оповещать. Когда баксы приближался к людям, он начинал громко встряхивать асатаяк, тем

самым «говоря» о своем приближении. В видении балетмейстера З.М. Райбаева танец с использованием данного инструмента представлен в исполнении девушек. Национальный костюм решен в статусе женщины-матери. Об этом говорит длинный камзол, платье с одной оборкой (такие носили замужние женщины) и, особенно, головной убор – кимешек. Как известно, существовала традиция женщин-баксы, которая восходит к эпохе матриархата. Когда женщина во главе рода несла на себе функции по защите и его продолжению, была хранительницей неписанных законов рода, обычаев, традиций. Поэтому инструмент асатаяк на протяжении всего танца является не только музыкальным украшением, но и, учитывая его сакральное предназначение, раскрывает семантику данного танца. Балетмейстер стремился показать опыт прошлого, руководствуясь идеей возрождения традиционных корней, древних истин в памяти современников.

Танец «Асатаяк» надолго стал визитной карточкой концертов казахстанских делегаций по всему миру. И сегодня этот танец украшает репертуар многих ансамблей.

- «Биші қайың» («Бураңбел») на музыку К. Кумисбекова

Перевод данных названий означает «Танцующая березка» (дословно «Изящная талия»). Танец посвящен известному историческому месту в Кокшетауской области. Там, в силу климатических условий, из-за сильных ветров, в березовой роще растут деревья с искривленными стволами. Это место в народе поэтически так и называется «Танцующие березки». Танец насыщен наклонами, перегибами корпуса, плавно перетекающими из одного движения в другое. В композиционных рисунках, посредством движений балетмейстер старался передать образ березовой рощи через женскую природу, красоту изгиба ее стана. Образное сравнение девичьей фигуры с танцующей березкой, выраженное в точных пластических решениях, заключает в себе эстетику художественного мышления балетмейстера.

- «Балбраун» на музыку народного кюя Курмангазы

В танце показан эпизод конноспортивной игры, причем какой, балетмейстер не конкретизирует. Райбаев остается верен своим принципам и создает в танце образ. Постановщику важно передать дух соревнования, настроение игроков. Точно также он выстраивает и хореографическую лексику. Мы не увидим подлинно народные движения, у Райбаева они интерпретируются в зависимости от технических возможностей исполнителей, обогащаются элементами классического мужского танца: стелющиеся прыжки в длину, выпады на plié с оттянутой далеко назад ногой и прогибом корпуса, прыжки вверх с согнутыми коленями и откинутым корпусом, различные вращения и т.д. Данная лексика создавала образ полета, стремительности скакуна и его наездника, мастерски владеющего искусством джигитовки.

Танец поставлен на трех человек - «всадников» - две девушки и один юноша. Они словно врываются на сцену, и, показав мимолетную часть праздника, пролетают мимо, унося за собой дальнейшее действие. Раскрытию образа танца, темперамента танцевальной пластики помогает музыка Курмангазы. В ней передаются картины бескрайней степи, стремительно бегущего коня. Конь для казаха – это символ свободы, вольной жизни, поэтому в народном фольклоре так много упоминаний о скакуне, и много танцев, раскрывающих эту тему.

Костюмы также способствовали раскрытию образов. Девушки были одеты в короткие платья с оборками, шаровары, обтягивающий фигуру короткий камзол с широким поясом и на голове – национальная шапочка – такая с уки (перьями филина). Костюм джигита состоял из шаровар, заправленных в высокие сапоги, рубашки и пояса, на голове – завязанный платок. Данный костюм является интерпретацией традиционного национального костюма.

В танце четко прослеживается связь с народными традициями и обычаями. В байге (конные скачки) участвовали не только мужчины, но и

молодые незамужние девушки. Учитывая кочевой образ жизни, девочку с детства воспитывали сидеть в седле, управлять конем, владеть оружием. В танце исполнительницы наравне с парнем совершают прыжки, вращения и другие мужские движения, тем самым показано равенство возможностей участия девушек в байге.

- «Шолпы» на музыку С. Еркимбекова

Впервые танец был поставлен в ансамбле «Салтанат» на пять девушек. Интересен выход танца. Одна за другой, исполняя различные боковые шаги, девушки появляются на сцене. Их руки принимают положение «иыққа артқан», что в переводе означает «положение рук на плечо». Данное положение образно передает девичью дружбу. На протяжении всего танца балетмейстер не раз проводит различные переплетения рук, которые создают орнаментальный рисунок и передают настроение танца молодых незамужних девушек бойжеткен.

Поднимаясь вверх по сцене, исполнительницы неожиданно надевают головные уборы. Этим моментом балетмейстер трактует традицию казахского народа, когда незамужняя девушка заплетала две косы и носила такую (тюбетейка) или кэмшат борік (шапка, отделанная мехом выдры). Далее следует основная тематика танца, раскрывающая название танца. Артистки надевают украшения «шолпы» на косы. Длинные косы у казахов считались признаком красоты, о них слагали песни, писали стихи и даже сказки. Например, когда описывали красоту девушки, говорили: «қыпша бел қолаң шаш» («Тонкая талия, длинные роскошные волосы»). Казахи верили, что волосы являются излюбленным местом злых духов, поэтому в целях защиты девушки надевали на косы украшения – шашбау, шолпы.

Шолпы – это подвески, с нанизанными друг на друга небольшими звеньями из металла или серебряных монет. Шолпы носили только молодые девушки. Данные украшения имели еще и воспитательное значение. Металлические подвески были тяжелые, и чтобы их носить, необходимо было держать голову прямо, спину ровно, не сутулиться.

Может, этим и объясняется гордый нрав девушек. При ходьбе шолпы издавали звуки, поэтому девушка не должна делать резких движений, и не появляться в неполюженном месте, т.к звук шолпы выдавал ее присутствие.

В танце широко используется специфическое положение рук «шаш сипау» (поглаживание кос), плавно переходящее во вторую пониженную позицию рук. Данное положение и движение демонстрируют красоту волос и украшений. Переходы и выходы из различных переплетений рук передают искусное умение девушки определять меру дозволенного.

На примере анализа танцев, поставленных З.М. Райбаевым в разное время и в разных коллективах, мы убедились, что в создании танцевальных композиций народного жанра одной из главных движущих сил является проникновение в самую суть традиционной культуры. Хореографическая лексика народного танца всегда будет представлять основу для синтеза пластических выразительных средств.

Воплощая идеи в своих танцах, балетмейстер З. Райбаев создавал некую художественную форму диалога с прошлым. Семиотический код его танцев раскрывает грани традиционного мировоззрения и воспитания. Постановки, вошедшие в золотой фонд хореографического искусства, являются своеобразным гарантом связи между поколениями.

Несмотря на все обновления репертуара, ансамбль «Салтанат» сохраняет поставленные Райбаевым композиции. На них учатся молодые артисты, постигая истоки народного творчества.

### 2.3. Творческая деятельность Государственного ансамбля танца «Салтанат» на современном этапе

Успех любого творческого жанра: литературы, музыкального и театрального искусства, кинематографии, народной и классической хореографии всегда является одним из главных показателей жизни народа и развития государства. Прошлое, настоящее и будущее любого

государства в мире неотделимо связано с историей и развитием национальной культуры и искусства. Культура, как визитная карточка, рука дружбы нашего многополярного и многонационального мира.

Казахстан многонациональное государство и развитие культуры приобретает особую роль в жизни страны, являясь одним из главных приоритетов в политике государства. Десятилетия независимости республики позволили казахстанской культуре раскрыть по-новому потенциал многих творческих коллективов, воспитать талантливую молодежь, способную донести своим творчеством богатую историю, красоту и разнообразие культуры народов Казахстана. [60]

Творческая жизнь Государственного заслуженного ансамбля танца РК «Салтанат» неразрывно связана с временами перестройки и демократическими переменами в республике конца XX и начала XXI веков. В девяностые годы, когда казалось, что до культуры нет дела, Правительство Республики Казахстан, Министерство культуры делали все, чтобы сохранить многонациональное разнообразие творческих коллективов, сохранить и укрепить талантливыми кадрами театры и концертные организации культуры. В этот период произошли кардинальные изменения в творчестве ансамбля, которые определили основное направление в развитии нового стиля в казахской сценической хореографии и пропаганде мировой хореографической культуры.

В настоящее время художественным руководителем и главным балетмейстером ансамбля является ученица Шары Жиенкуловой, известная в прошлом солистка ансамбля танца «Гульдер», заслуженный деятель искусств РК Гульсауле Орумбаева. Своей незаурядной внешностью, пластичностью, огромным трудолюбием, большим знанием и прекрасным исполнением национальной хореографии выпускница хореографического училища им. А. Селезнева Гульсауле сразу обратила на себя внимание художественного руководства ансамбля «Гульдер». Трудовая деятельность началась с назначением ее солисткой ансамбля.

Гастроли в Малайзии, Сингапуре, Шри-Ланке, Пакистане, Бирме, Германии, Бельгии, Турции, по всем союзным республикам бывшего СССР определили ее главную творческую направленность – как непревзойденную исполнительницу танцев народов мира.

По окончании педагогического института весь накопленный творческий опыт по исполнению самобытных национальных танцев, танцев народов мира передавался ее молодым артистам балета. Научные и методологические труды, такие как учебники по казахскому танцу, методические указания по преподаванию, программа обучения казахскому танцу – все это итоги большого творческого пути. Преподавание в Алматинском Государственном университете на отделении хореографии дало возможность воспитать, передать опыт выпускникам, которые сегодня успешно работают во многих коллективах Казахстана, а также дальнего и ближнего зарубежья. Среди выпускников Орумбаевой Г. – заслуженные артисты и деятели культуры, лауреаты международных и республиканских конкурсов. Руководство страны высоко оценив педагогическую и творческую деятельность Г. Орумбаевой, присвоив ей звание «Заслуженный деятель искусств РК».

Богатый творческий и практический опыт позволили ей возглавить Государственный ансамбль танца РК «Салтанат». Ее назначение художественным руководителем и главным балетмейстером кардинально изменило творчество ансамбля в развитии казахской народной сценической хореографии. Объединив вокруг себя талантливых людей, способных создать и притворить в жизнь творческие планы, при поддержке Министерства культуры Г. Орумбаева сумела за короткий срок создать репертуар, который по своему художественному уровню, профессиональному исполнению, музыкальному оформлению, оригинальному дизайну танцевальных костюмов ни в чем не уступал прославленным, уже давно известным, танцевальным коллективам других республик.



Гульсауле Орумбаева рассказывает: «Я сама была практически ровесницей тех танцоров, которые танцевали. Их было тогда 16 артистов балета. Сейчас в коллективе 130 человек, из них 70 артистов танцевальной труппы от 19 до 30 лет. У нас, конечно, трудно работать, потому что нужны артисты только высокого класса, которые действительно обладают техникой, которые любят свое дело».

В прошлом, являясь лучшей ученицей Народной артистки Казахской ССР Шары Жиенкуловой, воспитанная на ее методике преподавания хореографии казахского народного танца, Гульсауле Орумбаева реформировала и реорганизовала творческий процесс, создала новый стиль, который заключается в синтезе народного танцевального фольклора и школы классического танца. Такой сплав дал возможность передать со сцены подлинную поэзию, внутреннюю силу и красоту танцев народов Казахстана. Этот факт был единодушно отмечен Международным жюри на конкурсе народного танца в городе Пусан (Южная Корея, 1998 г.), где ансамбль стал лауреатом и был награжден дипломом. Такой успех дал новый импульс для дальнейшего роста коллектива.

Народное творчество является основой в работе Г. Орумбаевой. Она является почитателем творчества З.М. Райбаева и продолжателем тех принципов, которые были заложены им при руководстве ансамблем. Ансамбль и сегодня поддерживается стиля синтеза народного танцевального фольклора и школы классического танца. Такой сплав доказал жизнеспособность при жизни Райбаева и доказывает сегодня современными артистами ансамбля.

Казахский народный танец в постановке Гульсауле Орумбаевой для коллектива стал символом дружбы и единения народов на всех концертных представлениях. Народный танец – одно из замечательных и уникальных творений человечества, где не требуется язык перевода, достаточно окунуться в мир танца, чтобы понять всю глубину и многогранность жизни любого народа.

Как и во времена Чернышевой, Райбаева, ансамбль ведет большую гастрольную деятельность на родине, по сельским регионам Казахстана, за рубежом. Серия больших зарубежных гастролей по КНР, где ансамбль в среднем в год находился от трех до шести месяцев, а также в Турции, России, Бельгии, США показала правильность выбранного творческого пути и репертуара. Министерство культуры КНР вручило «Салтанату» высший знак отличия за профессионализм и мастерство, подписанное руководителями шестнадцати провинций Китая. Стали традиционными ежегодные отчетные концерты ансамбля танца «Салтанат» в столичных городах Астане и Алматы. Ежегодно на суд зрителей представляется новая программа. Каждый концерт ансамбля неповторим.

Сформированный художественно-педагогический коллектив под руководством Гульсауле Орумбаевой превратился в соратников и единомышленников по духу и творческим планам. До последнего дня в ансамбле работала педагог-репетитор, народная артистка Казахской ССР Инесса Манская. Педагоги-репетиторы – Куракпай Кадышев, заслуженный деятель культуры РК Султан Бапов, Сана Нургазина, Акжан Нгимова передают свой огромный опыт танцевальной и педагогической работы молодым артистам балета, ежедневно оттачивая мастерство над танцами текущего и будущего репертуара с профессиональной тщательностью и скрупулезностью. Поэтому сегодняшние концерты «Салтаната» – это волшебный мир с живописными мизансценами, мгновенной сменой рисунков, волнующими сюжетами и оригинальной хореографией в исполнении профессиональных танцоров: солистки Жанны Макишевой, лауреата многих международных конкурсов Конокбаева Нурлана, Сарманова Ержана, Анны Качуры, Боранбаевой Ардак, Уркинбаевой Лауры, Назиевой Гульмиры.

Творчество ансамбля танца «Салтанат» и индивидуальное мастерство артистов, руководящего состава и обслуживающего персонала неоднократно отмечались правительственными наградами. Шестнадцать

артистов балета удостоены почетного звания Министерства культуры и информации РК «Мәдениет Қайраткері» (Деятель Культуры), три сотрудника – правительственной наградой – медалью «Ерен еңбегі үшін» («За трудовое отличие»). Художественный руководитель, главный балетмейстер, заслуженный деятель искусств РК Гультсауле Орумбаева награждена орденом «Құрмет» (Орден Почета).

1991 год – благодарственное письмо от имени Управления культуры Турции за участие в Международном фестивале тюркской культуры в г. Анкаре;

1998 год – звание лауреата конкурса народного танца в г. Пусан, (Южная Корея); диплом с поздравительной надписью на сандаловом дереве;

1998 год – Почетная грамота мэрии г. Москвы за участие в праздновании 850-летия Москвы;

2001 год – благодарственное письмо от Президента Республики Казахстан Н.А. Назарбаева к 10-летию Независимости Республики на имя главного балетмейстера Г. Орумбаевой;

2004 год – благодарственное письмо от Атташе Посольства Греции Яниса Ксенакиса за участие в Культурной Олимпиаде;

2005 год – поздравительные письма от Президента Республики Казахстан Н.А. Назарбаева и депутата Мажилиса Парламента РК Д.Н. Назарбаевой к 50-летнему юбилею создания ансамбля;

2001-2010 года – благодарственные письма представителей культуры и искусства Китая за постоянные гастроли по провинциям КНР; Высший знак отличия за профессионализм и мастерство;

2011 год – благодарственные письма от соорганизатора XII Зимних Азиатских Олимпийских игр, Народного артиста России И. Крутого за участие в церемонии открытия;

2011 год – благодарственное письмо за участие в фестивале «First Annual Silk Road Festival» в г. Техас, США;

2011 году – благодарственное письмо от акима города Астаны Имангали Тасмагамбетова за высокий вклад в организации и проведении XII Зимних Азиатских игр.

2011 год – благодарственное письмо от Организационного комитета XII музыкального ретро фестиваля «Алма-Ата – Моя первая любовь» в лице Д. Назарбаевой за неоценимый вклад в организации мероприятия;

Начало 2012 года для коллектива Государственного ансамбля танца Республики Казахстан «Салтанат» было ознаменовано приглашением из Москвы принять участие в торжественном юбилейном концерте, посвященного 75-летию творческой деятельности Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева. Юбилейное торжество проходило в концертном зале имени П.И. Чайковского. В танцевальном красочном народном шоу принимали участие лучшие коллективы России, стран СНГ и ближнего зарубежья. Выступление казахстанского коллектива московской публикой было отмечено длительными аплодисментами, что говорит о признании высокого профессионализма казахстанской школы народной хореографии.

2012 год – благодарственное письмо от Короля Султаната Оман за участие в фестивале «Культура Центральной Азии», г. Мускат;

2012 год – благодарственное письмо от Президента Интернациональной организации Тюркской культуры (TSAE) Кемаля Оксуза за участие в международном фестивале «Шелковый путь» в Турции;

2012 год – благодарственное письмо от председателя организационного комитета XIII Музыкального ретро-фестиваля «Алма-Ата – моя первая любовь» Д.Н. Назарбаевой;

2013 год – благодарственное письмо за участие в 28 Международном фестивале-ярмарке народных промыслов в штате Фаридабад, Индия;

2014 год – благодарственное письмо за участие в Днях культуры Казахстана в г. Джакарта, Индонезия;

2014 год – грамота за участие в 60-летию создания казахской диаспоры в КНР;

2015 год – Поздравительное письмо от Президента Республики Казахстан Н.А. Назарбаева с 60-летним юбилеем Государственного ансамбля танца РК «Салтанат»;

2016 год – благодарственное письмо от акима города Алматы Б. Байбек за активное участие в организации и проведении мероприятий, посвященных 1000-летию города Алматы;

2017 год – благодарственное письмо от акима города Алматы Б. Байбек, за активное содействие и участие во Всемирной Зимней Универсиаде.

2017 год – благодарственное письмо акимата Жамбыльской области и организационного комитета II Международных армейских игр – 2017 за участие в церемонии открытия и закрытия этого мероприятия;

2017 год – гастрольные выступления по городам республики в рамках Международной специализированной выставки «EXPO-2017».

20-25 октября 2017 года в Турции проходили Дни казахстанской культуры и кино, посвященные 25-летию дипломатических отношений между Казахстаном и Турцией. Инициаторами и организаторами данного масштабного проекта являются посольство Казахстана в Турецкой Республике, Министерство культуры и спорта Республики Казахстан, Министерство культуры и туризма Республики Турция, ТЮРКСОЙ и Национальная Библиотека Республики Казахстан.

Культурная программа, представленная в рамках Дней казахстанской культуры и кино, была насыщенной. Это и выставка книг, фотоэкспозиция о Казахстане, вернисаж под названием FriendShip известных художниц Гульмарал Татибаевой и Натальи Баженовой. Кроме того, жителям Анкары и гостям турецкой столицы представилась возможность познакомиться с работами кинорежиссера Ермека Турсунова «Кемпір», «Кенже», «Келин», «Жат». Как сказал заместитель министра культуры и

туризма Турции Хусейн Йайман, «дружба наших стран уходит корнями в историю, а казахское искусство стало неотъемлемой частью общей культуры двух братских стран». Со слов Актоты Раимкуловой, вице-министра культуры и спорта РК: «Турция – первое государство, признавшее независимость Казахстана и дипломатические отношения между двумя государствами активно развиваются с момента их установления».

В рамках программы значились и концерты с участием творческих коллективов и исполнителей, среди которых был и Государственный ансамбль танца РК «Салтанат». В танцевальных постановках артисты показали жизнь нашей многонациональной страны, традиции, обычаи, нашу неповторимую природу, чувства, тепло, ритм сердца и преданность любимому делу – искусству танца.

2018 год для ансамбля был не менее насыщенным.

Артисты принимали участие в XV форуме межрегионального сотрудничества Казахстана и России (Петропавловск).

Ярким доказательством и примером дружбы и согласия стали концерты в рамках проведения месячника культуры Республики Казахстан в Кыргызстане. Необычность атмосферы, в которой часто проходили концертные выступления артистов – в заводских цехах, среди станков и материалов, где люди сидели, стояли, лежали – не помешала раскрыть весь творческий потенциал казахского народного танца и танцев народов Казахстана, показать всю их красоту и национальные особенности. В своем выступлении после концерта зам.министра культуры Республики Кыргызстан господин К. Базарбаев отметил профессиональный уровень ансамбля и подчеркнул его высокую почетную миссию пропагандиста народной культуры Казахстана.

«Огромное внимание публики к выступлениям коллектива из Казахстана, многочисленность СМИ, освещающих эти мероприятия по телевидению и в прессе, обязывают ансамбль танца Республики Казахстан

«Салтанат» уделять особое внимание расширению географии гастрольной деятельности, как у себя на Родине, так и далеко за рубежом» - подчеркнула в своем интервью художественный руководитель ансамбля, главный балетмейстер Гульсауле Орумбаева.

В период со 2 по 10 апреля 2018 года Государственный ансамбль танца РК «Салтанат» провел свой гастрольный тур по Акмолинской области. Данные гастроли проходили в рамках празднования 20-летия города Астаны. С большим успехом встретили артистов балета зрители Макинска, Степняка, Зеленого Яра, Щучинска, Балкашино, Кызыл жар, Станционного, Еленовки, Викторовки, Зеренды и Кокшетау. Зрители выражали свою глубокую признательность и благодарность за организацию данных концертов для жителей отдаленных регионов Казахстана. Руководство и артисты балеты получили положительный заряд энергии от встречи со зрителями Акмолинской области.

С 24 по 28 мая коллектив гастролитовал по Ростовской области и принял участие во Всероссийском литературно-фольклорном фестивале «Шолоховская весна», посвященный 113-ой годовщине писателя, киносценариста, журналиста, Лауреата Нобелевской премии по литературе М.А. Шолохова, который прошел на родине писателя в станице Вешенская.

В период с 8 по 14 октября 2018 года в Западно-Казахстанской области, в рамках празднования «20-летия города Астана», прошли гастроли «Салтаната» в Уральске, Аксае, Переметном, Дарьинске, Федоровке и Таскале.

Также в 2018 году артисты выступили с концертной программой перед зрителями Западно-Казахстанской области на сцене Дворца Молодежи и Дома культуры г. Уральска.

Запоминающимся событием стал 2-х частный концерт ансамбля на сцене Государственного Академического театра оперы и балета имени Абая в Алматы 19 ноября 2018 года. Первая часть концерта состояла из

национальных казахских танцев и танцев народов мира, объединенных в целостный музыкальный спектакль, повествующий о непоколебимой дружбе и согласии нынешнего поколения на традициях минувших дней. Народные танцы раскрывают биографию единого народа Казахстана. В этой части концертной программы сконцентрировался воедино итог многолетних поисков ансамбля. Вторая часть была представлена одноактным спектаклем «Томирис» (подробнее будет рассказано в следующем параграфе).

Успехи ансамбля танца «Салтанат» это результат невероятного труда, невероятного энтузиазма, профессионализма всего коллектива под руководством главного балетмейстера Гильсауле Орумбаевой.

#### 2.4. Художественно-эстетические принципы и стилевые особенности балетмейстерского творчества Г. Орумбаевой

Сегодня в репертуаре ансамбля более 150 номеров. Программы ансамбля – это многоцветная палитра танцев народов Казахстана и многообразие хореографической культуры народов мира. Яркая плеяда воспитанных в ансамбле «Салтанат» артистов балета своей искренней увлеченностью и непосредственностью, высокой техникой исполнения, подчеркивает слаженность, подлинную народность танца, создают яркую галерею танцевальных образов.

Если разложить исполнительское мастерство танцовщика на составные в виде схемы, то у ее основы будут индивидуальные способности, затем знания, то есть та информация и сумма навыков, которые получены в процессе обучения (Рисунки 2, 3). Все это вместе выливается в некую профессиональную оснащенность. Если ее расчленишь, конечно, также схематично и условно, то она состоит из владения техническими приемами, умения подчинить их задаче создания пластического художественного образа (иногда это называют



выразительностью, актерским мастерством) и способности к самостоятельной индивидуальной трактовке роли (38). Ее очень точно назвал большой мастер хореографии А. Ермолаев «самовитостью артиста».

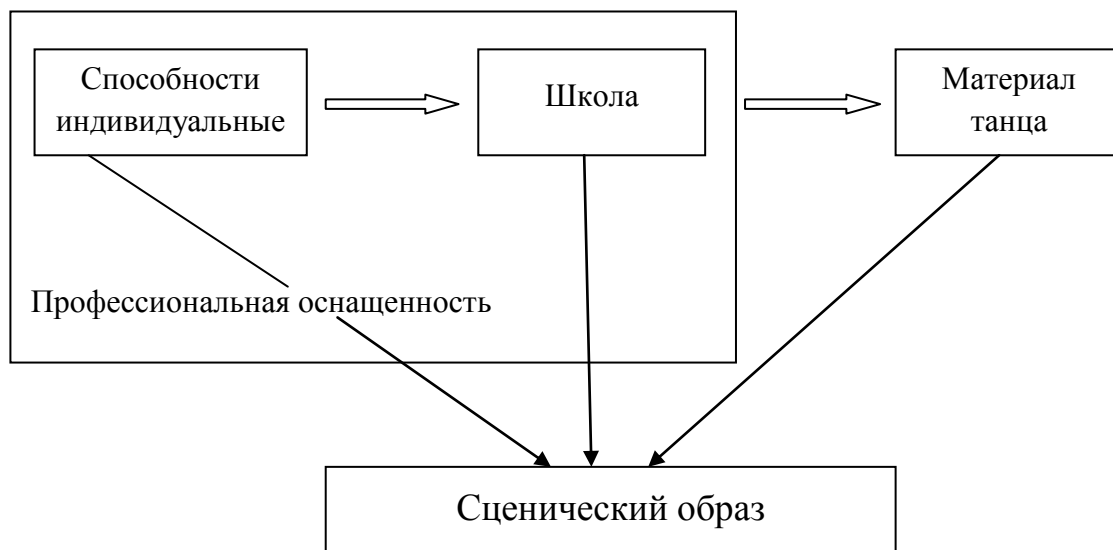


Рисунок 2. Составляющие части исполнительского мастерства

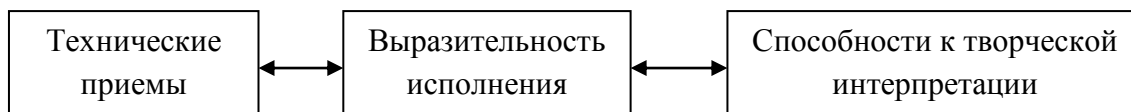


Рисунок 3. Составляющие профессиональной оснащённости артиста

Именно с этой суммой профессиональных требований исполнитель соприкасается, встречаясь с материалом художественного произведения – танцем, уже существующим, ранее созданным хореографом, или с процессом рождения нового сценического произведения. В результате этого творческого акта рождается сценический образ. Исполнитель, с одной стороны, выступает как носитель традиций, технических приемов и стиля школы, с другой – как активный участник созидания нового, как индивидуальный интерпретатор авторского произведения хореографа.

Рядом со словами «исполнительская техника» часто употребляется слово «техничность». Их можно рассматривать как синонимы. Но есть и различия. Когда артист не владеет должной техникой исполнительства, то нельзя серьезно говорить об исполнительском мастерстве, но когда эти

приемы остаются техникой во имя техники, то часто употребляется слово «техничность». Вычлняя ее из целого, называемого «художественный сценический образ», танцоры подчеркивают, что происходящее имеет малое отношение к искусству. Иными словами, техника, как сумма приемов исполнения определенной школы танца, и владение ею должны стать обязательным и необходимым средством создания танцовщиком хореографического художественного образа [45]. В этом случае танцовщик должен иметь богатый «словарный» запас, свободно, четко и ясно «произносить» слова, «словосочетания», «фразы», «предложения», вести «диалоги» и т.п. Иными словами, он должен владеть всем арсеналом выразительных средств. Многократно повторяемые движения становятся естественными, начинают звучать во всех деталях и нюансах, и тогда «речь» исполнителя становится также естественной, свободной, как родная. Это говорит о достижении высокой техничности исполнения и ее главной приметы – пластической свободе. Именно с таких позиций выстраивается работа в ансамбле танца «Салтанат».

Раскроем основные принципы постановочной деятельности балетмейстера Г. Орумбаевой.

1. Каждая хореографическая постановка это художественное произведение, которое имеет тематическое содержание, несет в себе определенную мысль, сюжет, композицию, неразрывно связано с музыкальным сопровождением.

2. Основное выразительное средство – хореографическая лексика. В сценическом танце на первый план выходит движение, которое в соединении с музыкой составляет основу произведения. Движения в танце четко организованы, соединены друг с другом, логично переходят от одного к другому. Они имеют определенную продолжительность, подчиняются определенному темпоритму, заданному музыкальным материалом, тем самым создается четкая ритмичная смена положений человеческого тела. Органические и специфические связи между

движениями, жестами и позами того или иного народа в соединении с иными изобразительными средствами (музыка, костюм, аксессуары и т.д.) и составляют содержание и особенности национальной хореографической культуры.

3. Ярко выраженный художественный образ. Хореографические движения, приемы, жесты, позы, музыка, костюм обусловлены задачей создания определенного художественного образа. Каждый компонент становится образным лишь в целостной системе – структуре хореографического произведения, в котором раскрываются тема, идея.

4. Сценический танец – это фантазия балетмейстера. Г. Орумбаева, как балетмейстер-постановщик воплощает свои мысли, свое видение мира от замысла до сценического выступления, определяет форму, структуру произведения, а исполнители реализуют установку балетмейстера.

Основа репертуара ансамбля – народная хореография, основанная на фольклорном материале. Самое главное в создании такого танца – верное ощущение балетмейстером и исполнителями 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 образную интонацию. Таким образом, сценический танец имеет свою внутреннюю логику танца, определяемую содержанием, образным смыслом танца, его жанром, стилем, национальным своеобразием.

Обобщив весь материал, накопленный мастерами прошлого, умело соединив его с достижениями современного классического и народно-сценического танца, Г. Орумбаева создает разнообразные по форме казахские танцы.

Мы рассмотрели репертуар ансамбля и выделили несколько групп: казахские танцы (самая многочисленная группа), танцы стран СНГ, танцы народов мира, танцы, отражающие современную тематику, композиции сюитной формы, спектакли (Таблица 1)

## Репертуар Государственного ансамбля танца «Салтанат»

№ п/п	Казахские танцы	Танцы стран СНГ	Танцы народов мира	Современные танцы
1.	«Охотник»	Русский танец «Яблочко»	Венгерский танец «Чардаш»	Танец «Вальс»
2.	«Ұлы дала батырлары»	Русский танец «Калинка»	Румынский танец «Кэлушарий»	Танец «Ретро»
3.	«Қос Алқа»	Русский танец «Вензеля»	Чешский танец	«Дождь - поэзия души» (женский)
4.	«Алдар көсе»	Русский танец «Женихи»	Мексиканский танец	Танец «Танго»
5.	«Он алты қыз»	Русский хоровод «Лебедушки»	Турецкий танец	«Трио»
6.	«Мелодия степей»	Русский танец «Рябинушка»	Иранский танец	Танец «Вакханалия»
7.	«Тұяқ биі»	Русский танец «Веселуха»	«Восточный с палантином»	«Молодежные ритмы»
8.	«Чабаны»	Русский танец «Семеновна»	Корейский танец	«Чарльстон» (дуэт)
9.	Шуточный танец «Қайран жиырма бес»	Русский танец «Сибирские узоры»	Танец аргентинских пастухов «Гаучо»	Латино - американский танец
10.	«Ұршық»	Русский танец «Кадриль»	Восточный танец (соло)	Танец «Рок-н-рол»
11.	«Жайлауда»	Русский танец «Снегурочка»	«Звезды Востока»	Танец «Твист»
12.	«Мереке биі»	Украинский танец (соло)	«Монғол биі»	Танец «Диско»
13.	«Беркут»	Украинский танец «Гопак»	Афганский танец	«Чикаго» (дуэт)
14.	«Песня о домбре»	Азербайджанский танец	Цыганский танец (женский)	«Шляпа» (шуточный танец)
15.	«Жастар биі»	Азербайджанский танец (соло)	Цыганский танец (массовый)	Современные ритмы
16.	«Махаббат сазы»	Танец «Лезгинка»	«Египет»	Гусарский танец
17.	«Бақсы»	Таджикский танец (соло)	Сирийский танец	
18.	«Таң самалы»	Уйгурский танец (женский)	Арабский танец	
19.	«Тамаша думан»	Уйгурский танец (массовый)	Китайский танец	
20.	«Маленький чабан»	Туркменский танец (Массовый)	Корейский танец с барабанами	
21.	«Бозінген»	Татарский танец (шуточный)	«Испанские миниатюры»	
22.	«Саяхат»	Молдавский танец	«Персидский марш»	

## Продолжение Таблицы 1

23.	«Балбырауын»	Узбекский танец	Испанский танец «Птица»	
24.	«Цветы Казахстана»	Танец «Звезда Аль Хорезма» (Дуэт)	«Ковбойский шуточный»	
25.	«Песни Абая»	Хорезмский танец	Индийский танец	
26.	«Ақ-қу» (соло) «Ақ-қу» (женский)	Закарпатский танец «Тропотянка»	«Танец «Багдадские плутовки»	
27.	«Асатаяк»	«Таджикские джигиты»	Итальянская «Тарантелла»	
28.	«Шолпы»	Таджикский танец «Девичий»		
29.	«Келіндер»	Белорусский танец		
30.	«Қырандар»	Осетинский танец с дойрами		
31.	«Сылқыма»	Бухарский танец		
32.	«Киіз басу»			
33.	«Бишіқайын»			
34.	«Салтанат би»			
36.	«Шашу»			
37.	«Наурыз биі»			
38.	«Көңіл ашар»			
39.	«Қазақ вальсі»			
40.	«Байландо»			
41.	«Туған жер»			
42.	«Ерке қыз»			
43.	«Золотой орел»			
44.	«Маржан шашу»			
Хореографические композиции				Спектакли
Сюита «Дружба» Сюита «Казахстан – Родина моя» Сюита «Сувениры» «Праздник на целине» «У подножия Ала-Тау» «Маншук» «Лебединая верность» «Мой Казахстан» «Алтын сақа» «Половецкие пляски»			«Во имя Родины» «Томирис»	

Анализируя репертуар ансамбля, мы определили основные композиционные формы хореографических постановок.

В казахской хореографии нет четко определенных форм, в учебниках мы не встретим того исследования, которые проводились теоретиками и практиками русской и советской хореографии. Тем не менее, мы считаем, что формы сценического выражения у казахского танца во многом схожи с традиционными формами русского танца. К.Я. Голейзовский в своей книге «Образы русской народной хореографии», А.А. Климов в книге «Основы русского народного танца», Г.Я. Власенко в книге «Русский танец Поволжья» делят танец на два основных жанра – хоровод и пляска, которые в свою очередь состоят из различных видов. Каждый вид объединяет танцы с одинаковыми признаками и структурой исполнения. Так, пляска бывает одиночной, парной, групповой, массовой, есть форма перепляса, кадрили. [9]

Данная классификация применима к казахскому народному танцу. Хотя в этнографическом материале и из теоретического исследования в первой главе мы встречались больше с одиночными плясками танцоров-импровизаторов, причем в основном в мужском исполнении. Женщинам танцевать на публике запрещал Коран. Но на праздничных тоях танцевали молодые и девушки, и парни. Мы встречаем и формы перепляса (военные и спортивные пляски), и парные пляски, и массовые плясы.

О. Всеволодская-Голушкевич, занимаясь исследованиями в области казахского танцевального фольклора, в своей книге «Азбука казахского танца» пишет: «Испокон веков в аульных и семейных торжествах – тоях, принимали участие все возрастные группы населения. Наиболее одаренные танцоры прямо в толпе демонстрировали свое умение, свое сиюминутное импровизационное мастерство, украшающее и развивающее традиционные региональные особенности бытующей у казахов пляски – массовой, сольной и парной». [13]

Если Шара Жиенкулова развивала форму женского сольного танца, то созданный Государственный ансамбль танца «Салтанат» активно развивает и другие формы, в основном групповые (отдельно мужские и

женские) и массовые парные танцы, при этом сохраняя сольную традиционную пляску.

Говоря о такой форме как хоровод, мы можем сказать, что в таком виде, в каком он существует в русском танце (например, в ансамбле «Березка») в казахской народно-сценической хореографии нет. Хотя в книге Л.П. Сарыновой «Балетное искусство Казахстана» мы читаем: «...молодежь во время вечерних игр и развлечений исполняла танцы лирические, выражавшие чувства, хороводы с куплетами в честь луны, ясной, доброй, круглолицей» [59, с.18]. О существовании «лунных» хороводов упоминает и Д. Абиров в книге «История казахского танца» [1]. Однако, сегодня мы ни в одной концертной программе ни у одного коллектива не найдем: казахский хоровод «Ак-ку». Композиция данного танца, как и многих других женских лирических танцев («Каз-катар», «Кос-алка», «Шолпы» и др.) выстроена с использованием традиционных фигур и переходов хороводной формы.

Рассматривая каждую форму танца как способа изложения хореографического материала, мы можем сказать, что казахский народный танец имеет следующие формы (Рисунок 4)

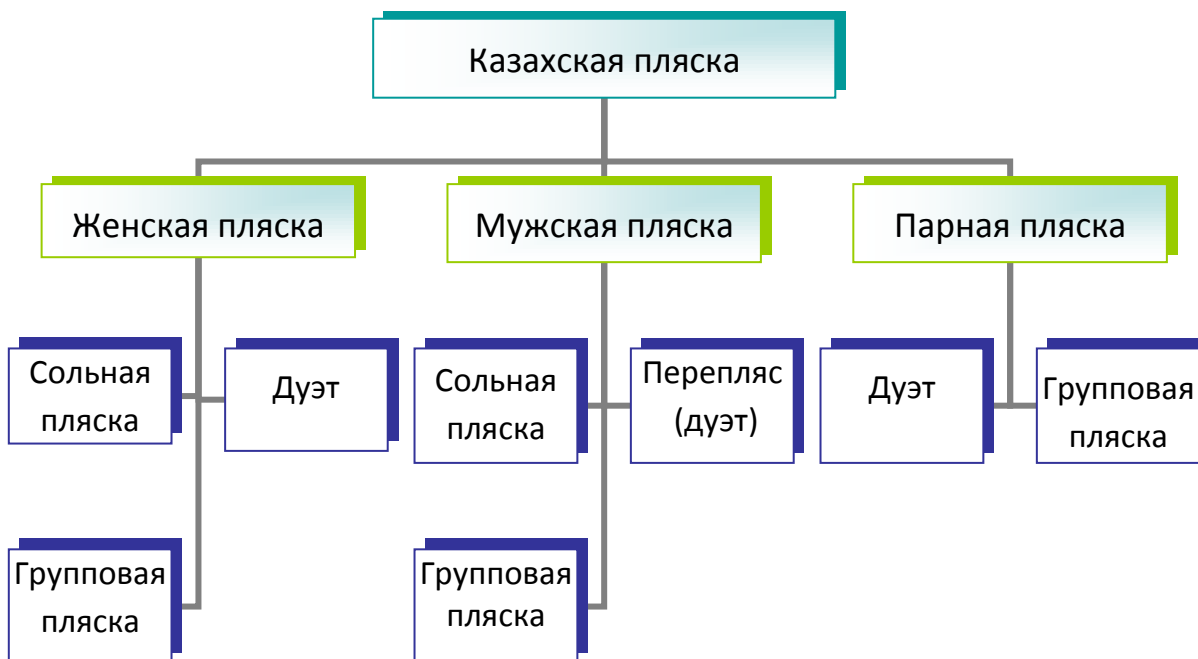


Рисунок 4. Виды казахской пляски

Нужно отметить, что на практике формы не всегда существуют в «чистом» виде. Иногда одна форма включает в себя элементы других форм. Так, например, групповая пляска нередко включает в себя элементы перепляса (джигитовки), лирического женского хороводного танца, игрового сюжета.

Характерен в этом плане массовый танец «Мереке» на музыку М. Тлендиева в постановке З. Райбаева из репертуара ансамбля «Салтанат».

Примером женского дуэтного танца может служить «Танец с кумысом», поставленный Г.А. Орумбаевой. Это больше танцевально-пантомимная зарисовка, миниатюрный спектакль, который имеет свой сюжет и несет определенную информацию зрителю. Весь пантомимный рисунок танца выстроен очень строго музыкально, жесты, обращения друг к другу участниц композиции наполнены смыслом.

В композиции отразилась национальная черта характера казахского народа – его гостеприимство. В танце показан диалог между старшей женщиной – байбище, и молодой девушкой – младшей сестренкой мужа. В начале танца выходит байбище с большим блюдом в руках, на котором стоит чаша с кумысом. Аккуратно опустив блюдо на столик, она ищет девушку, которая должна была принести пиалы. Наконец, она появляется, но, не отдает чашки. Приласкав девушку, байбище усаживается возле столика с кумысом и начинает разливать его по пиалам. После того как кумыс разлит, исполнительницы разносят его музыкантам, как участникам сцены. Затем исполнительницы пили кумыс сами и, «захмелев» от него, начинали танцевать. Особая пластика движений передавала не только возраст исполнительниц, но и характер: добродушный у старшей женщины и непоседливый, веселый – у младшей. Насладившись минутой веселья, байбище и юная девушка, уложив всю посуду на блюдо, довольные уходили. Казалось, что там за кулисами следует продолжение сценического действия, так правдиво были переданы образы и соответствующие им танцевальные движения.



Сценическая постановка «Танец с кумысом», ярко передающая бытовую сцену жизни казахской семьи XIX века, явилась художественно зримой картиной фантазии балетмейстера. Сценическая постановка такого плана стала доступной зрителю благодаря развитию и обогащению художественных средств национальной хореографии, разнообразию форм танцевальной пластики и без сомнения, благодаря танцевальному профессионализму дуэта Тати Айгуль и Пшенбаевой Гульнары, мастерство которых отличалось четкостью исполнения каждого движения, пластичностью корпуса, выразительностью рук и редким сценическим обаянием.

Произведением, в котором нашли отражение все формы сценического существования народного танца, является масштабное постановочное полотно в репертуаре ансамбля – спектакль «Томирис».

Одноактный спектакль «Томирис» – результат многолетних творческих поисков постановщика Гульсауле Орымбаевой и коллектива ансамбля, повествующий языком хореографии историю женщины-воительницы, которая победила на земле массагетов основателя Персидской державы, политического деятеля и полководца, непобедимого великого властителя Азии – Кира II из династии Ахеменидов, правившего в 559-530 годах до н. э.

Это хореографическое произведение имеет свою историю создания. Автор одноименного исторического романа «Томирис» Булат Жандарбеков – сын знаменитой танцовщицы Шары Жиенкуловой. Будучи педагогом Гульсауле Орымбаевой, Шара обратилась к своей любимой ученице с просьбой об осуществлении постановки спектакля по сюжету этого романа. Многие годы Гульсауле Орымбаева строила в уме сюжет постановки, выбирая нужные эпизоды, чтобы не ошибиться в точной передаче со сцены сути романа, не упустить важные исторические моменты. Особо обращалось внимание на историко-композиционный стиль будущего спектакля, долго и тщательно подбирались сценические

костюмы. При их создании обсуждалась значимость каждой детали, цвета, узоров, орнаментов. Готовили на главные роли лучших артистов балета, особо была учтена массовость сцен (до 40 артистов в одном эпизоде), а также готовили дополнительный состав на случай неожиданных обстоятельств. Подбор музыки, световое и декорационное решение, даже дизайн пригласительных билетов также являлись важными пунктами в постановочном процессе. И, наконец, премьера.

Под нежные звуки тихой, завораживающей музыки начал опускаться декоративный занавес ручной работы, расшитый чудными узорами сакских времен, с изображением царицы Томирис. Декорации, воплотившие в себе черты древнего Востока, детально передающие настроение спектакля, богатые костюмы действующих лиц мысленно переносят зрителей в те далекие времена, постепенно дистанция между зрителем и современной действительностью исчезает.

Сцена 1 – «Ставка царя массагетов Спаргаписа». В этом дворце царит мир и покой, упоение благами жизни, нежная любовь и надежда отца к дочери, как к будущей престолонаследнице. Здесь проходит праздник в честь прибытия союзника царя Спаргаписа тиграхаудов во главе с Рустемом. В великолепном царском одеянии Спаргапис с торжественным видом на троне делит радости жизни в близком кругу родных, но он обеспокоен за исход состязания между дочерью и своим гостем. Рустем с легкостью побеждает в состязаниях всех противников своей всеокрушающей силой, но пораженный красотой Томирис и ее умелым искусством владения мечом, Рустам отказывается сражаться с ней и склоняет свое копьё в знак прекращения поединка. В ответ Томирис бросает к его ногам свой девичьи пояс в знак того, что она выбрала его своим спутником жизни. Радостная музыка и мягкие, летящие движения двух любящих сердец, для которых нет преград в мире чувств, легко наполняют зал счастьем. Звонят свадебные колокола, вещающие о радостном событии. Народ празднует союз отважных воинов.

Сцена 2 – «Набат». Громко бьют в барабаны, гудят в трубы – они гласят о приближении опасности. С благословения царя Спаргаписа войско массагетов готовится отразить наступление захватчиков. Предчувствуя беду, с болью в груди прощается с любимым Рустемом Томирис – только жестокая война может разрушить эту любовь.

Сцена 3 – «Дворец царя Кира». Завораживающий танец наложниц в восточном медитативном колорите, суровые лица стражи, замысловатые хореографические движения шута, самодовольный образ царя Персии создают атмосферу таинственного древнего мира. Персидская империя готовится захватить новые земли, хотя тогда она уже была невероятных размеров. В то время власть Кира простиралась от Индии, вдоль морских побережий Черного моря и Арала и до побережья Средиземного моря. Однако Кир решил не останавливаться. В 529 г. до н.э., собрав огромное войско, он отправляется покорять Среднюю Азию, планируя завоевать массагетов – кочевые племена, что находились около побережья Каспийского моря.

Сцена 4 – «Бой». Персы налетели ураганом. Отбросив щит и вооружившись только акинаком, Рустем вышел на поединок с Киром, поражая персов своей отвагой и мужеством. Но бой оказался неравным, и Русием погибает, погибает и брат Томирис. Смерть близких накрыла разум Томирис темной пеленой горя – она словно раненая тигрица была готова сразиться до последней капли крови.

Сцена 5 – «Томирис». К убитой горем и оплакивающей смерть своих родных Томирис царь Кир отправляет послов под предлогом сватовства, будто желает жениться на ней. Но, разгадав хитроумные цели Кира овладеть царством массагетов, Томирис отказывает ему и, собрав войско из массагеток, идет биться со своим врагом. В бою она убивает царя Кира. По историческим сведениям, Киру было 39 лет, когда Томирис отрезала ему голову и кинула ее в мехи, наполненные кровью, отомстив за свой народ и за своих любимых. Цель достигнута: персы побеждены, настал

мир на земле массагетов. Но Томирис плачет... Никакая слава, никакая победа не вернет любимых. Она плачет от одиночества... Но гордый глас победы заставил снова воспрянуть сердцу и жить дальше – ведь жизнь прекрасна и она дана единожды!

На протяжении всего спектакля мужественный, свободолюбивый, в то же время нежный образ Томирис живо перекликался с образами современных женщин, которые через века с гордостью берегут облик восточной женщины – покорной, в то же время становящейся все сильнее и сильнее от тяжелых испытаний судьбы. Любовь, нежность, семья, дети и смерть близкого человека касаются в жизни почти каждого из нас. Наверное, поэтому любящая и воинственная Томирис, потерявшая родного человека, заглянув со сцены в самую тайную глубинку души женских сердец, смогла вернуть былые воспоминания о любви, о потерях, и вызвать слезы у зрителей.

Для Гульсауле Орумбаевой спектакль «Томирис» – не просто историческая драма, это судьба женщины, олицетворение женской верности и силы. Гульсауле сама похожа на Томирис – благородная, боевая, целенаправленная, чувственная, которая за 46 лет своего творчества с упорным постоянством находится в гуще борьбы за дальнейшее развитие культуры страны и хореографического искусства казахского народа. Ее неугомонный характер не дает покоя уму, бесконечно рисуя сюжеты и сценарии будущих постановок, касающихся истории, культуры и быта народа, живущего в нашей стране, как дети одной большой семьи. Она не сомневается и в таланте своих учеников и прививает им стойко преодолевать трудности творческой стези, любить свою нелегкую, но столь необходимую профессию, которая несет радость, счастье, легкость и духовную удовлетворенность людям. Как в постулате К. Станиславского говорится: «Любите искусство в себе, а не себя в искусстве». Эта одержимость характерна для Гульсауле Орумбаевой и ее подопечных – артистов ансамбля танца «Салтанат».

Воспринимая танец, мы в первую очередь видим привлекательную внешнюю форму: пластику тела, жесты. Внутренний смысл постигается постепенно и опосредовано – через движения человеческого тела. Безусловно, внешняя форма и содержание неразрывно связаны и составляют единое целое. Танцовщик воссоздает не только «текст», но и вкладывает в танец свой пластический и эмоциональный опыт, свое понимание характера героя, жизни в целом, одухотворяя хореографическую лексику и проявляя в этом свою индивидуальность. [3]

Индивидуальная манера, выразительность – это основа профессионального мастерства артиста, его исполнительского творчества. Если раньше, народные танцовщики являлись одновременно и постановщиками композиции танца, и ее исполнителями, то в сценической хореографии исполнитель действует вместе с балетмейстером-постановщиком. Балетмейстер сочиняет текст, но в воспроизведении исполнителей этот текст получает ту или иную интерпретацию, которая может обогащать и углублять или, наоборот, обеднять и искажать сам образ, созданный балетмейстером. Большинство педагогов современной хореографии используют метод работы, в который входят исполнительское творчество и композиционное. То есть, балетмейстер и исполнитель, в какой-то степени работают вместе, воедино. В основном это происходит, когда балетмейстер не показывает какие-то конкретные движения, комбинации, а дает исполнителю возможность импровизировать, использовать свободу движения. Задача балетмейстера поставить перед артистами такие задачи, при решении которых образ танца раскрывался бы наиболее полно и ярко. [53]

Примером такого творческого союза – балетмейстера и артиста – является хореографическая композиция в постановке Г. Орумбаевой «Махаббат сазы» («Мелодия любви») на музыку С. Малимбаева. Это форма дуэтного танца. Как говорит сама Гульсауле Абдыкадыровна, «Махаббат сазы» - это танец не только про любовь между девушкой и

юношей, это «любовь к природе, любовь вообще к жизни, к стране. Если взять слово «любовь», оно большое, человек всегда живет в любви...к родителям, ближнему». [7]

В дуэте два состава исполнителей: Наталья Гулинская – Руслан Амраев и Жанна Макишева – Нурлан Конокбаев. В лексическом плане танец решен на основе казахских движений и классических па.

Пластика женского танца Н. Гулинской, порой конкретно национальная, в соединении с классическими движениями приобретает необходимую кантиленность, мелодичность, образность. Амраев, танцовщик, владеющий технически сложными движениями, вращениями, прыжками, сумел передать юношеский напор и темперамент своего героя. В дуэте Гулинская и Амраев отражают чистоту сердец, нежность, трепетность чувств.

По-своему «поют» мелодию любви Макишева и Конокбаев. Жанна, несмотря на скромные балетные данные, это «взрыв чувств, рождение нежности, поклонение любимому» [7]. Ее нежность окрыляет его. Нурлан – воплощение мужественности и романтичности.

Проводя параллели между двумя исполнителями «Махапббат сазы», нельзя сказать однозначно, какой дуэт лучше, нельзя сравнивать, поскольку каждый из них индивидуален. Каждая пара переосмысливала образы, заданные балетмейстером, каждый исполнитель находил свои оригинальные, эмоционально волнующие моменты, новые акценты в нюансе отношений влюбленных. Несмотря на то, что балетмейстер-постановщик, Г. Орумбаева, ставила перед артистами одинаковые цели и задачи, как педагог-репетитор одинаково отработывала с ними танцевальные нюансы, каждый из дуэтов создавал свою «мелодию» любви, свой удивительный психологически наполненный образ.

Совместная работа артистов и балетмейстера не только объединяла творческий союз, но и помогала им всем постичь тайны профессий хореографического искусства.

Анализируя творчество ансамбля, мы можем сказать, что главными критериями многолетнего успеха являются неустанный труд артиста, жесткая дисциплина коллектива, здоровая атмосфера творческой конкуренции и направляющая позиция художественного руководителя как организатора, балетмейстера и педагога. Профессиональное кредо Гульсауле Абдыкадыровны Орумбаевой выражается кратко в ее же словах: «Живу и творю для зрителя, принося им радость».

Выводы по второй главе.

В социокультурной сфере республики Казахстан государственный ансамбль танца «Салтанат» занимает ведущее положение в плане развития и пропаганды народного хореографического искусства.

Мы рассмотрели этапы зарождения и становления ансамбля, определили направленность коллектива. К моменту создания ансамбля в Казахстане уже сложились постановочные и исполнительские принципы народно-сценической хореографии, основанные на синтезе народных корней и высокой профессиональной театральной культуры. Руководителями и балетмейстерами – Л. Чернышевой, З. Райбаевым, Г. Орумбаевой были найдены оптимальные пути развития народного танца. Каждый из них, не нарушая традиционные формы этнографического материала как основы сценической хореографии, создавал новое, сохранив при этом национальное своеобразие, накопленное не только казахским народом, но и представителями многочисленных этносов, проживающих в Казахстане.

Государственный ансамбль танца «Салтанат» не только утвердил вид ансамблевого исполнения на казахстанской сцене, но и развил основные формы сценического казахского народного танца, способствующих развитию казахской народно-сценической хореографии.

Можно отметить три основных пути сценического решения народного танца в ансамбле:

- 1) это сценическая обработка фольклорного танца;

2) создание танца на основе традиционных хореографических приемов, элементов, композиций рисунков, характерных черт пластики и манеры исполнения;

3) использование наиболее общих стилистических особенностей народного первоисточника в создании современного сценического хореографического произведения.

Все три направления в деятельности ансамбля составляют тот оптимальный процесс, который позволяет наращивать выразительные богатства сценической народной хореографии, соотнося их с фольклорным творчеством народа, с одной стороны, и пульсом времени – с другой.

Сегодня Государственный заслуженный ансамбль танца Республики Казахстан «Салтанат» является единственным профессиональным танцевальным коллективом, пропагандирующим в полной мере богатое наследие национальной хореографической культуры и разнообразие мировой хореографии. «Салтанат» один из ярких примеров успешного развития культурной политики и всех демократических преобразований, проводимых в Республике Казахстан.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе теоретического исследования мы рассмотрели культура как сложное, многогранное образование. Все структурные элементы этого образования взаимодействуют друг с другом, образуя единую социокультурную систему. Народное художественное творчество – это важнейший пласт казахской национальной культуры, ее основа, без которой невозможно формирование национального сознания и развития профессионального искусства.

Народный танец как часть культуры, создаваясь на протяжении многих столетий, является подлинной художественной энциклопедией социальной жизни определенного этноса. В современной искусствоведческой литературе определены две формы существования хореографических фольклорных традиций: в их собственной естественной среде и в сценическом искусстве. Народно-сценический танец можно определить как исторически выработанную, устойчивую систему выразительных средств хореографического искусства в сценической трактовке многообразия танцев, сложившихся на протяжении нескольких веков у многих народов.

Все движения казахского танца имеют глубокий смысл и внутренний психологический подтекст, в котором отразились художественно-образное мышление народа, его древнейшие воззрения и мироощущения. Танцевальный язык – это знаковая система пластических средств.

Мы выявили основные направления в изучении семантики хореографического движения:

- 1) сравнительно-типологический метод;
- 2) интерпретация орнаментальных форм построений (рисунки) и характера движений, которые рассматриваются как поэтические знаки, символы, использующиеся в традиционной культуре.
- 4) семантика пластической позы и жеста в хореографии.

Усиление интереса к динамике народного танца, к условиям появления в нем новаций, причинам изменения традиционных танцевальных форм, элементов, обусловлено, прежде всего, тем, что в последнее время скорость этих изменений стала намного выше по сравнению с предшествующими периодами развития народной танцевальной культуры.

В настоящее время достаточно очевидным становится то, что современная народная хореографическая культура не может быть сведена лишь к ее традиционным компонентам. Нужен гармоничный, взвешенный подход к соотношению в ней традиций и новаций. Чтобы осмыслить и понять процессы, происходящие в современной народной танцевальной культуре, необходимо рассматривать данный феномен в его целостности, как составной части культурного пространства.

В Республике Казахстан в настоящее время сформирована широкая система учреждений социально-культурной сферы. В области хореографического искусства это:

1) любительские хореографические коллективы, различные по форме организации (кружки, студии, ансамбли, театры), по направленности (классического, народного, современного танца), по возрастному признаку (детские, молодежные), ведомственной принадлежности (культурно-досуговые учреждения и организации дополнительного образования);

2) государственные профессиональные хореографические коллективы (балетные театры, ансамбли народного танца, театры современной хореографии);

3) хореографические коллективы концертных объединений, филармонических организаций;

4) учебные заведения профессионального образования.

Ведущее положение в социокультурной сфере республики Казахстан в плане развития и пропаганды народного хореографического искусства занимает государственный ансамбль танца «Салтанат».

Мы рассмотрели этапы зарождения и становления ансамбля, определили направленность коллектива. Руководителями и балетмейстерами – Л. Чернышевой, З. Райбаевым, Г. Орумбаевой были найдены оптимальные пути развития народного танца. Каждый из них, не нарушая традиционные формы этнографического материала как основы сценической хореографии, создавал новое, сохранив при этом национальное своеобразие, накопленное не только казахским народом, но и представителями многочисленных этносов, проживающих в Казахстане.

#### Государственный ансамбль танца «Салтанат»

- 1) утвердил новый вид ансамблевого исполнения на казахстанской сцене,
- 2) развил основные формы сценического казахского народного танца,
- 3) закрепил постановочные и исполнительские принципы народно-сценической хореографии, основанные на синтезе народных корней и высокой профессиональной театральной культуры.

Анализ творческой деятельности ансамбля как института социокультурной сферы выявил ведущие функции.

1. Интегративная функция. Она обеспечивает сохранение культурного наследия, национальных традиций, исторической памяти, что содействует установлению связей между поколениями и объединению нации. В условиях Казахстана существует многообразие культур, а ансамбль танца «Салтанат» является единственным профессиональным танцевальным коллективом, пропагандирующим в полной мере богатое наследие и разнообразие хореографической культуры этносов, проживающих в Казахстане и народов мира. Это видно из репертуара ансамбля.

2. Функция трансляции культурного опыта от одного народа к другому, из одной страны в другую решается в концертно-гастрольной деятельности республиканского и мирового масштаба. Ансамбль на

протяжении 60 лет является посланцем мира, дружбы и единства народов, представляя музыкальную и хореографическую культуру всего Казахстана за рубежом, подтверждая своим творчеством принятый девиз «Красота спасет мир».

3. Функция преемственности. Все творчество ансамбля – это связь традиций и современности. Программы коллектива направлены на передачу современному поколению, молодежи определенные общественные установки, нормы поведения и общения, жизненные культурные ценности, мировоззренческие и эстетические идеи, обычаи, обряды казахского народа.

4. Коммуникативная функция. Каждое движение несет какую-либо информацию, содержание. Хореографическое искусство представляет собой знаково-коммуникативную систему, с помощью которой создаются условия человеческого общения, упорядочиваются процессы трансляции социально важной информации. Разнообразие символических смыслов, заложенных в казахских движениях, открывает для современных хореографов и постановщиков широкие возможности открытия новых сюжетов, образов и дальнейшей трактовки в сценическом воплощении.

5. Рекреационная функция. Каждое концертное выступление ансамбля рассматривается как форма организации досуга, отдыха.

6. Функция социализации. Артисты ансамбля, прежде всего, творческие люди. Раскрывая свои потенциальные возможности, развиваясь интеллектуально и эстетически, они самореализуются в жизни. Своими творческими работами (танцами) они доставляют радость и удовольствие зрителям, помогая при этом лучше понять самих себя и других. Все это способствует социализации личности.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абиров, Д. История казахского танца [Текст]: Учебное пособие / Д.Т. Абиров. - Алматы: «Санат», 1997. - 160 с.
2. Арутюнов С.А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие [Текст] / С.А. Арутюнов. - М.: Наука, 1998. - 247 с.
3. Атитанова Н.В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов [Текст]: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. - Саранск, 2000. - С. 10.
4. Ауезбекова Г. «Өрге жүзген өнерпаздар» [Текст] / Г. Ауезбекова. - «Астана хабары», №192-194, 29 ноября 2007 года.
5. Бабков В.Г. Национальное сознание и национальная культура [Текст] / В.Г. Бабков, В.М. Семенова. - М., 1996. - 87 с.
6. Балтабаев М.Х. Концептуальная модель государственного регулирования социального развития культуры в Казахстане [Текст] / М.Х. Балтабаев, М.С. Арзумбетова.- Алматы, 2006. - 32 с
7. Батырханова Д.С. Интервью с Г.А. Орумбаевой [Текст] /. - Алматы, 2016. - 15 сентября
8. Бердешева Н. Наз халыққа берген сертінен шықты [Текст] /Н. Бердышева // Газета «Айқын», №184 (1121) 1 октября 2008 года.
9. Богданов, Г.Ф. Основные этапы формирования и развития русского народного танца [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. - М., 1988. - С. 17.
10. Бромлей, Ю.В. Современные проблемы этнографии [Текст] / Ю.В. Бромлей. - М., 1983. -277 с.
11. Валиханов Ч.Ч. Собр. Соч., т. 1, Алматы, 1961. - С. 483
12. Власова Г. фольклор славянской диаспоры Казахстана. Материалы международной конференции «Актуальные проблемы литературоведения, искусствоведения и фольклористики на современном этапе». – Алматы, 2011

13. Всеволодская-Голушкевич, О.В. Школа казахского танца [Текст] / О.В. Всеволодская-Голушкевич.- Алматы: Онер, 1994. - 184 с.
14. Гавра Д. Основы теории коммуникации: Учебное пособие. [Текст] / Д. Гавра. - СПб.: Питер, 2011. - 288 с.
15. Горбачев А.А. Проблемы и перспективы культурологического образования в вузах культуры Казахстана [Текст] / А.А. Горбачев // Проблемы и перспективы молодого вуза культуры: Тезисы докладов на межрегион. научно-практической конференции.- Уральск, 2014. - С.14-15.
16. Государственная программа «Культурное наследие» Казахстана: этапы ее реализации и значение [Электронный ресурс] - Астана,2006.-Режим доступа: URL: <https://ehistory.kz/ru/contents/view/1568> (дата обращения 12.07.2017)
17. Государственный ансамбль песни и танца Казахской ССР. Илл. альбом. 1978.
18. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца: танцевальные движения и комбинации на середине зала: учеб. пособие для вузов искусств и культуры [Текст] /Г.П. Гусев. - М.: ВЛАДОС, 2003.
19. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца: Этюды: учебное пособие для вузов искусств и культуры. - М.: ВЛАДОС, 2004.
20. Дальгейм А. Казахские танцы [Текст] / А. Дальгейм, А. Ескалиев. - Алматы: Онер, 1997. - 68 с.
21. Джанибеков У. Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте [Текст]: дис. ...канд. ист. наук / У. Джанибеков.- Новосибирск, 2011. - 210 с.
22. Джулумбетова Г.А. Танцы народов Средней Азии и Казахстана [Текст] / Г.А. Джулумбетова.- Алматы: Онер, 2004.- 102 с.
23. Диваев А.А Из области киргизских верований [Текст] / А.А. Диваев. - Казань, 2011. - С. 11
24. Диярова К. Легенда по имени Шара. - Алматы: Санат, 1996, с.16

25. Дорога к танцу Государственный академический ансамбль народного танца СССР под руководством И. Моисеева. М., 1989.
26. Есказиева А. Танцевальное наследие и проблемы хореографического искусства в образовании. Астана. 2012. - 214 с.
27. Жан Жорж Новерр. Письма о танце [Текст] / Новерр Ж.Ж. – пер. с фр. под ред. А.А. Гвоздева. - 2-е изд., испр. - М.: Планета музыки, 2007. - 384 с.
28. Жиенкулова Ш. Би орнектери (на каз.яз.) / Ш. Жиенкулова. - Алматы, 2010. - 314 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 14.10.2017)
29. Жиенкулова Ш. Казахские танцы [Текст] / Ш. Жиенкулова.- Алматы: Онер, 1985. - 276 с.
30. Жолтаева А.А. Традиционный казахский танец в системе этнохудожественного образования [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / А.А. Жолтаева. - М., 2012.- 167 с.
31. Жукенова С.Б. Социально-педагогические факторы развития самодеятельного хореографического искусства в Казахстане [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / С.Б. Жукенова. - М., 1991.- 195 с.
32. Закон Республики Казахстан от 15 декабря 2006 года № 207-III «О культуре» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 16.11.2015 г.) [Электронный ресурс] - режим доступа: URL: <http://www.zakon.kz/145909-zakon-respubliki-kazakhstan-ot-15.html> (дата обращения 12.07.2017)
33. Ибраев Б. Космогонические представления наших предков [Текст] /Б. Ибраев //Декоративное искусство СССР. - М.,1980. № 8. - С. 42
34. Изим Т. Время и танцевальное искусство [Текст] /Т. Изим. - Алматы: Полиграфия сервис и К, 2008. - 190 с.
35. Казахи: учебное пособие для студ. ВУЗов / Б. Казыханова, Б. Ибраев; под ред. К.Г. Жусбасова. - Алматы: Казахстан, 1995.- 325 с.
36. Казахский Ренессанс // Казахстанская правда, 6 апреля, 2011

37. Казыханова Б. Эстетическая культура казахского народа. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 07.11.2017)
38. Кишкашбаев Т.А. История хореографии Казахстана [Текст]: учебник / Т. А. Кишкашбаев, А.Б. Шанкибаева, Л.А. Мамбетова, Г.Т. Жумасеитова, Ф.Б. Мусина. - Алматы: ИздатМаркет, 2005. - 271 с.
39. Конституция Республики Казахстан (принята на республиканском референдуме 30 августа 1995 года) (с изменениями и дополнениями по состоянию на 10.03.2017 г.) [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: [http://online.zakon.kz/Document/?doc\\_id=1005029](http://online.zakon.kz/Document/?doc_id=1005029) (дата обращения 12.07.2018)
40. Коптелова Е.Д. Игорь Моисеев – академик и философ танца [Текст] /Е.Д. Коптелов. - СПб: Лань, Планета музыки, 2012. - 464 с.
41. Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством [Текст] / под ред. К.Г. Жусбасова. - Алматы, 2001.- 264 с.
42. Кулимбаева Б. «Тұйғындар – мастера «изящной пластики» [Текст] /Б. Кулимбаева // Газета «Неделя в Астане», 26 апреля 2008 г.
43. Кульбекова А.К. Содержательные аспекты казахского народного танца // Вестник МГУКИ. - 2008. - №3 (19). - 253–257с
44. Кульбекова А.К. Танец неповторимый и уникальный [Текст] /А.К. Кульбекова // Республиканский общественно-политический журнал «Мысль» № 1, - 2005г.
45. Кульбекова А.К., Изим Т.О. Теория и методика преподавания казахского танца. Учебник [Текст] /. - Астана: Tengri Ltd, 2012. - 200 с.
46. Кундакбаев Б.К. Основные этапы развития казахского театра: Автореф. дис. ...д-ра. искусств. - Ташкент, 1996.- С. 101.
47. Маргулан А.Х. Петроглифы Сары-Арки. Гравюры с изображением волчьего тотема [Текст] / - Алматы: Атамұра, 2003. - 246 с.
48. Мирча Элиаде. Аспекты мифа [Текст] /Мирча Элиаде // Пер. с фр. - М.: Инвест - ППП, СТ «ППП», 1996 - 240 с.



49. Молдахметова А. Семантика специфического положения рук казахского танца [Текст] / А. Молдахметова. - Алматы: Онер, 2006. - С. 16
50. Морина Л.В. Этническое своеобразие народной танцевальной культуры [Текст] / Л.В. Морина // Материалы междунар. конф., посв. 90-летию Л.Н. Гумилева. – СПб., 2002. Т. 3. – С. 192-198.
51. Мухамбаева А.Х. Национальные обычаи и традиции казахского народа и их влияние на воспитание детей и молодежи: Дис.канд.пед.наук.- М., 2004.-С.50.
52. Наумова О.Б. Современные этнокультурные процессы у казахов в многонациональных районах Казахстана: автореф. дис. ...канд. ист. наук / О.Б. Наумова. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dslib.net/etnografia/sovremennye-jetnokulturnye-processy-u-kazahov-v-mnogonacionalnyh-rajonah.html> (дата обращения 11.08.2018)
53. Орумбаева Г. Казахский танец. Методика его преподавания [Текст]: учебное пособие для студ. вузов / Г. Орумбаева, А. Калелова; под ред. Г. Бейсеновой. - Алматы: Респуб.изд.каб., 2015. - 160 с.
54. Рогожинский А.Е. Петроглифы археологического ландшафта Тамгалы / А.Е. Рогожинский // Сборник материалов международного научно-практического семинара Историко-культурное наследие и современная культура. 30 ноября 2012 г., Алматы. [Электронный ресурс]. URL: <http://kazorta.org/tamgi-petroglify-srednevekovyh-kochevnikov> (дата обращения 11.08.2018)
55. Ромм В.В. Некоторые аспекты философия танца. // Образование в культуре и культура образования: Материалы Всероссийской конференции: в 2.ч. – Новосибирск: НИИ Философии образования, 2002, Т. V; Ч. II. – С. 140-149
56. Рухани жаңғыру. Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания. Статья Президента РК от 12.04.2017 [Электронный ресурс] – режим доступа: URL: <https://informburo.kz/stati/statuya-prezidenta> (дата обращения 28.03.2018)

57. Самашев З. Петроглифы Казахстана [Текст] /З. Самашев. - Алматы: Онер, 2006. - С. 193
58. Сапарова Ю.А. Становление и развитие художественной самодеятельности в Казахстане: дис. ...канд. пед. наук / Ю.А. Сапарова.- [Электронный ресурс] URL: <http://www.dslib.net/kult-prosvet/stanovlenie-i-razvitiie-hudozhestvennoj-samodejatelnosti> (дата обращения 23.07.2018).
59. Сарынова Л.П. Балетное искусство Казахстана [Текст] / Л.П. Сарынова. - Алма-Ата: Наука, 1976. - 176 с.
60. Современная казахстанская культура в глобальном мире [Электронный ресурс] URL: <https://www.inform.kz/ru/> (дата обращения 08.04.2018)
61. Сулейменов О. Стихи разных лет.../ Сост., отв. Ред. С. Абдулло. – Алматы: Дайк-Пресс, 2006. - С. 174
62. Ткаченко Т. Народный танец [Текст] / Т. Ткаченко. – М.: Искусство, 1954. - 684 с. - С. 17-22.
63. Токтабаева Ш.Ж. Серебряный путь казахских мастеров. Монография. - Алматы: Дайк-Пресс, 2005. - С. 68
64. Туров И.С. Городской образ жизни: Теоретический аспект// Социологические исследования. 2002. №1; Культура города: Проблемы качества городской среды: Сборник научных трудов / Под ред. В.И. Глазычева.
65. Уральская В. Жизнью рожденные [Текст] /В. Уральская // Советский балет. - научно-теоретический и критико-публицистический журнал. - М.: Известия, , 1982. - №2/3
66. Федянина Л. Классика казахстанского балета [Текст] / Л. Федянина. - Алматы: Фонд Сорос Казахстан, 2002. - 224 с.
67. Фокин М. Против течения [Текст] / М. Фокин. - М.: Искусство, 1981. - 497 с.
68. Шанкибаева А.Б. К вопросу изучения и сохранения казахской хореографии на современном этапе [Текст]: сборник статей

международной научно-практической конференции «Астана как центр международных коммуникаций и международного сотрудничества в области хореографического искусства» / Шанкибаева А.Б. - Астана: КазНАХ, 2018. - 322 с.

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

70. Шереметьевская Н. Танец на эстраде [Текст] / Н. Шереметьевская. - М.: Искусство, 1985. - 344 с.

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

72. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. URL: <http://www.onlinedics.ru/slovar/bes/i/1-igra.html> (дата обращения 14.10.2018).

73. Этническая и национальная культуры. Культурология: конспект лекций [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://culture.wikireading.ru/58907> (дата обращения 14.10.2018)