



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ Д. АБИРОВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ  
РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В КАЗАХСТАНЕ

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

Проверка на объем заимствований:  
88,38 % авторского текста

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

Выполнил(а):  
Студент(ка) группы ЗФ-407-115-3-1Кст  
Ерубеева Жадьра Салкеновна

Научный руководитель:  
к.п.н., доцент  
А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Челябинск  
2017

## Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ВКЛАД Д.Т. АБИРОВА В СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА.....	7
1.1. Д.Т. Абиров – балетмейстер Государственного театра оперы и балета имени Абая в Алматы.....	7
1.2. Национальные балеты в постановке Д.Т. Абирова.....	13
ГЛАВА 2. РОЛЬ Д.Т. АБИРОВА В РАЗВИТИИ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА.....	24
2.1. Традиции казахского народного танца в исследованиях Д.Т. Абирова.....	24
2.2. Деятельность Д.Т. Абирова как организатора любительских танцевальных ансамблей.....	32
2.3. Педагогическая деятельность Д.Т. Абирова.....	38
2.4. Содержание программы по изучению казахского танца (по методике Д.Т. Абирова).....	42
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	61
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	63
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	68

## ВВЕДЕНИЕ

В казахском искусстве есть имена, с которыми мы связываем историю развития отечественной профессиональной хореографии. Деятельность этих балетмейстеров складывается из самых разнообразных творческих устремлений и поисков, отразивших разные взгляды на специфику современной национальной хореографии. Все они работают в одном направлении, у них общие цели, но путь каждый выбирает сам. И в зависимости от того, с каких позиций художник-балетмейстер подходит к восприятию правды жизни, учитывая условную природу балетного искусства, его творения обретают подлинную ценность или не достигают высокой художественности. Одним из таких ярких имен мы называем Даурена Тастанбековича Абирова.

Даурен Тастанбекович Абиров (06.11.1923 – 08.06.2001 гг.) артист балета, балетмейстер, профессор, народный артист КазССР, деятель искусств КазССР, кандидат искусствоведения. Профессиональный танцовщик и балетмейстер, оказавший влияние на становление и развитие хореографического искусства в республике Казахстан.

Свою балетмейстерскую деятельность начал с постановки балета «Юность» М. Чулаки (1952). На казахской сцене поставил балеты «Эсмеральда» Ц. Пуни, Э. Глиера, «Шурале» Ф. Яруллина, «Дорогой дружбы» Н. Тлендиева, «Камбар и Назым» В. Великанова, «Старик Хоттабыч» А. Зацепина, «Легенда о любви» А. Меликова, «Легенда о белой птице – Акканат» Г. Жубановой (совместно с З. Райбаевым), «Козы Корпеш и Баян Сулу» Е. Брусиловского, а также танцы в оперных и драматических спектаклях «Дударай», «Кыз Жибек» и «Жалбыр» Е. Брусиловского, «Биржан и Сара» М. Тулебаева, фильмах «Девушка-джигит», «Наш милый доктор».

Д.Т. Абиров – участник 1-й и 2-й декад казахской литературы и искусства в Москве (1936, 1958 гг.), в 1980-1982 гг. работал в Йеменской

Арабской Республике. Изучив фольклор, создал там первый профессиональный ансамбль танца. Как организатор Д.Т. Абиров способствовал развитию хореографического искусства Казахстана, создал в областях республики 18 народных ансамблей. За заслуги награжден орденом Трудового Красного Знамени и медалями.

Мы только сейчас по-настоящему понимаем творчество этих людей, которые бескорыстно более 60 лет назад поднимали в нашем степном крае неведомое искусство классического балета. Они были полностью в нем растворены и увлекли этим искусством последующие поколения.

Всю свою профессиональную деятельность Д.Т. Абиров посвятил возрождению казахского сценического танца. Хореографические постановки в операх и многие танцевальные номера – «Балбырауын», «Коштасу», «Алтынай» - и ныне остаются классическими образцами этого искусства. В репертуаре театра «Астана Опера» достойное место занимает национальный балет «Карагоз».

Написанные Д.Т. Абириным книги «Казахские танцы» и «История казахского танца» по праву являются настольными книгами тех, кого волнуют проблемы сохранения национальных традиций как в профессиональном, так и любительском творчестве. Как отметил председатель Союза хореографов РК Дюсенбек Накипов, Д. Абиров был подлинным пионером и патриотом национальной культуры, сохранив вековые традиции казахского народного искусства в области танца.

По инициативе министра культуры и информации Республики Казахстан Мухтара Кул-Мухаммеда в 2009 году учреждена стипендия имени народного артиста РК Даурена Абириова. Первым лауреатом тогда стал студент второго курса Алматинского хореографического училища имени А.В.Селезнева Азамат Аскар. Именная стипендия вручается ежегодно в рамках празднования Международного дня танца и составляет 180 тыс. тенге. Стипендии вручаются от имени мецената – большого поклонника балета, который пожелал остаться неизвестным.

В 1987 году при музыкальном факультете Женского педагогического института по инициативе Д.Т. Абирова было открыто отделение хореографии. Теперь внимание мастера было обращено на становление хореографического образования, на подготовку педагогов, хореографов, руководителей коллективов. Он передавал свое мастерство балетмейстера, постановщика.

Несмотря на такую насыщенную жизнь, о Даурене Абирове написано очень мало. Его творческие работы анализируются Л.П. Сарыновой в книге «Балетное искусство Казахстана». О педагогической деятельности и работе в самодеятельности Д.Т. Абиров говорит сам в редких интервью и в собственных книгах.

Делая разбор национальных казахских сценических танцев Д.Т. Абирова, мы убедились, что танцевальной интерпретации доступна любая сфера жизни, несущая эмоциональный заряд, с той разницей, что на современном этапе изменилась форма подачи танцевальной стилистики. Мы, профессиональные артисты, очень часто обращаемся к национальным танцам. На сегодняшний день, основой национального танца стало отображение традиционной культуры народа, которая предполагает бережное отношение к фольклору. Автору, как участнице творческого процесса, интересно проанализировать и сравнить находки балетмейстеров прошлого, среди которых особое место занимает Даурен Абиров.

Все это определило актуальность темы исследования.

Объект исследования: казахское хореографическое искусство.

Предмет исследования – творчество балетмейстера Д.Т. Абирова.

Основная цель – проследить творческий путь Д.Т. Абирова – танцовщика и балетмейстера и раскрыть особенности его работы в деле возрождения и развития национального хореографического искусства.

В процессе работы решались следующие задачи:

1. Показать особенности развития балетного театра Казахстана во второй половине XX века.

2. Определить роль Д.Т. Абирова в истории балетного театра того времени как артиста балета и балетмейстера.

3. Проанализировать творческую деятельность Д.Т. Абирова на посту балетмейстера театра оперы и балета им.Абая.

4. Раскрыть значение литературного наследия Д.Т. Абирова.

5. Проанализировать педагогическую деятельность Д.Т. Абирова.

6. Описать хореографические постановки народных казахских танцев

В работе мы использовали методы: анализ литературы по теме исследования, обобщение, обработка архивных материалов, беседы с артистами и балетмейстерами, просмотр и анализ видео-материалов с записями творческих работ Д.Т.Абирова.

Теоретическая значимость заключается в рассмотрении и обобщении творческой деятельности Д.Т. Абирова как артиста, балетмейстера, педагога.

Практическая значимость: материалы исследования могут стать дополнением в работе педагогов-хореографов, руководителей любительских хореографических коллективов.

Структура работы: введение, две главы, заключение, библиографический список, приложения.

## ГЛАВА 1. ВКЛАД Д.Т. АБИРОВА В СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА

### 1.1. Д.Т. Абиров – балетмейстер Государственного театра оперы и балета имени Абая в Алматы

6 ноября 2017 года первому профессиональному танцовщику Республики Казахстан, основоположнику казахского сценического танца Даурену Абирову исполнилось бы 94 года. Этому искусству он посвятил всю свою жизнь.

То, что сцена станет для него родной стихией, Даурен понял 13-летним мальчиком, когда вместе со своими сверстниками «сорвал» шквал аплодисментов за исполнение «Вальса цветов» из «Спящей красавицы» в 1936 году, во время первой декады казахстанской литературы и искусства в Москве.

Родители Даурена погибли от голода, и его взял на воспитание довольно обеспеченный по тем временам дядя, который жил в селе Ужет. По стечению обстоятельств ему пришлось уйти из дома. Жил на крыше, но в школу ходил регулярно. Во время очередного рейда по отлову беспризорников его поймали и определили в детский дом. Семья дяди пыталась его забрать оттуда, но Даурен категорически отказался. (36)

В 1934 году одаренных детей отбирали для учебы в музыкально-хореографическом училище. Даурен оказался талантлив в плане танца. Учился у выдающихся педагогов А.А. Александрова и А.В. Селезнева.

31 мая 1940 года в честь двадцатилетия юбилея Казахской ССР состоялся пятый отчетно-показательный спектакль – «Бахчисарайский фонтан». Ведущие партии в балете исполняли ученики 6 класса Д. Абиров, М. Манасов, А. Сулейменова, Е. Ватсон. Все участники этого большого спектакля показали, что в стенах училища идет большая и плодотворная работа по подготовке квалифицированной балетной труппы. Следующим спектаклем, показанным 19 мая 1941 года силами учащихся 3-7 классов,

стал балет «Жизель». Роль Жизели исполняла ученица 7-го класса Асия Сулейменова, роль Альберта – Даурен Абиров. (20)

Стать по-настоящему артистом балета, танцевать на сцене театра – эту мечту до конца реализовать не удалось – помешала война. Но именно война дала возможность казахстанским артистам и Даурену Абинову познакомиться с творчеством прославленных театров Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Одессы. Так, в театре работала великая Галина Уланова. Занятия с ней, репетиции и выступления были для всех великолепной школой, уроками беспредельной творческой взыскательности. И балерина отмечала мастерство начинающего артиста Абинова. (Приложение 1)

Но шла война, и призыв в Армию. С 1942 по 1946 г.г. Д. Абиров служил в Ансамбле песни и танца пограничных войск, в составе военного оркестра. После демобилизации, вторично пройдя выпускной класс балетной школы, возвращается к артистической деятельности. Но уже в 1947 году Управление по делам искусств при Совнарком КазССР командировало Д. Абинова на учебу в Москву в ГИТИС на режиссера балета. Возможно, это было перстом судьбы. (20)

В 1952 году окончил балетмейстерское отделение Государственного института театрального искусства (ГИТИС). Его педагогами были: Р.В. Захаров, Т.С. Ткаченко, М.В. Васильева, А.В. Шатин.

Получив высшее хореографическое образование, Даурен Абиров возвращается в родной театр – в Казахский театр оперы и балета им. Абая. Казахский балет, в течение многих лет испытывающий крайнюю нужду в балетмейстерских местных кадрах, получил долгожданного высококвалифицированного специалиста.

Работая балетмейстером, Абиров все-таки выходит на сцену. Так, он исполнил партию Али в собственном балете «Дорогой дружбы». Причем танцевал великолепно. Те, кто видел танцовщика Абинова, отмечали его высокий профессионализм, академическую грамотную школу. (20)



Молодой балетмейстер сразу же включился в многообразную, напряженную работу. Прежде всего, он уделяет внимание исполнительскому составу, активно выдвигая артистическую молодежь. Он смело доверял молодым артистам исполнение самых сложных и ответственных партий. В балетную труппу влилась большая группа выпускников Ленинградского хореографического училища имени А. Вагановой. Под его руководством развились дарования З. Райбаева, С. Кушербаевой, А. Асылмуратова, А. Джалилова, ставших ведущими солистами. Даурен Тастанбекович постоянно посещал хореографическое училище, чтобы отобрать наиболее талантливых ребят. Он часто приглашал артистов из России, других республик СССР. Их появление заставляло подтягиваться наших артистов, работать с большей отдачей.

Работая с молодежью, Д. Абиров стремится обновить и расширить репертуар, взяв курс на освоение советской классики. (33)

Его самый первый балет и дипломная работа – балет «Жастык» – «Юность» (1952), где изображена полная борьбы жизнь советской молодежи в годы Гражданской войны. Сюжет основан на романе Н. Островского «Как закалялась сталь». Либретто написал Ю. Спонимский, музыку – М. Чулаки, художник – В. Колоденко, дирижер – Е. Манаев.

Спектакль был принят восторженно, поставлен на высоком уровне мастерства. Ясна идейная направленность постановки. Энергия молодости раскрыта реалистично. В этом балете чувствуется художественность, артистизм, художественное чутье. Он стал первой ступенью для Д. Абилова в мире балета в качестве балетмейстера. (33)

Затем последовали «Эсмеральда» (1953) и «Шурале» (1956). Осуществляя постановку этих спектаклей, балетмейстер выступил самостоятельным художником, создателем новых танцевальных и пантомимных сцен. Реставраторские работы Д. Абилова («Айболит», «Раймонда», «Берег счастья») отмечены стремлением в целом сохранить художественное воплощение первоисточника. (Приложение 2)

Этот период был характерен тем, что произошло «накопление новых идей, возникла необходимость осмыслить художественный опыт прошлых лет, пытливно взглянуть в окружающую жизнь, найти новые, глубокие по содержанию сюжеты, новые более убедительные средства выразительности. Особенно ярко проявилось желание творческих работников создавать произведения, наполненные богатым современным содержанием, широкими обобщениями, воплощенными в художественно совершенной форме. Как никогда прежде, практика балетных театров характеризуется исключительной активностью и многообразием творческого поиска. Наряду с многоактными спектаклями, воплощающими трагедии, драмы, комедии, литературные произведения, рождаются балеты одноактные, танцевальные сюиты и хореографические симфонии, лирические и героические поэмы, концертные миниатюры. (48).

Казахский театр, приступая к решению усложняющихся задач, на новом этапе продолжает развивать свои достижения, творчески обогащая все ценное, что создано в предшествующие годы. Деятели казахского балета направляют свои усилия на то, чтобы поднять уровень национальной хореографии, по-прежнему руководствуясь традициями единства двух тенденций – развития национальных форм и все более тесного сближения с объективным процессом взаимовлияния взаимосвязи братских культур. Пересматривая свое отношение к наследию, к художественным принципам и средствам выразительности, казахский балет освобождается от негативных сторон хореографического искусства – натуралистической пантомимы и бытового этнографизма. Однако этот процесс оказался не менее сложным и противоречивым (48).

В 60-е годы на сцене театра им.Абая с неизменным успехом идут спектакли классического наследия. Классический балет всегда являлся той благодатной почвой для казахского балета, на которой шло его интенсивное развитие. Сохранять в репертуаре лучшие спектакли классики, которые на протяжении всей истории казахского балета

украшали сцену театра им. Абая и служили академической школой для всех поколений исполнителей и творческих начинаний балетмейстерской деятельности, стало традицией в жизни крепнущего танцевального коллектива. Он бережно хранит спектакль «Жизель» в постановке Г.С.Улановой. Дважды возобновляется «Лебединое озеро». Не сходит со сцены «Спящая красавица». Ставятся «Дон Кихот», «Баядерка». Пользуются успехом поставленные оригинальные балеты Д.Т. Абирова «Шурале», «Доктор Айболит», «Старик Хоттабыч». (46)

Балет «Старик Хоттабыч» (1968) поставлен по повести Л. Лагина и состоит из трех картин. Музыка написал композитор А. Зацепин, либретто – сам Д. Абиров. «Старик Хоттабыч» представлен как волшебная сказка, таящая в себе народную мудрость. Замечательны и панорамы города Москвы, виды реки в оформлении художника В. Семизорова. Виды восточного базара, путешествие Вольки и Хоттабыча на волшебном ковре оставили незабываемое впечатление в сердцах юных зрителей. Этот балет стал большим и прекрасным подарком театра для детей столицы.

С целью утвердить наметившийся поворот в сторону новаторских тенденций развития хореографического искусства, Д.Т. Абиров берется за постановку одного из лучших спектаклей современности – балета «Легенда о любви» (1962).

Яркий, красочный спектакль Большого театра, его художественные особенности, сама фабула восточной легенды о любви, естественно будили творческую фантазию балетмейстера Д. Абирова. И можно понять постановщика, который сохраняя в неприкосновенности основу постановки Ю.Н. Григоровича, в отдельных фрагментах стремился проявить свое творчество, придать восточной легенде еще большую национальную окраску. Однако некоторая поспешность в выборе танцевальных движений из числа этнографически достоверных казахских танцев, воспроизводящих бег коня, в данном случае нарушала стилевое единообразие танцевального войска Мехмене-Бану. (46)

Балетмейстеру и артистам недостаточно было овладеть частными новаторскими приемами замыслов Ю. Григоровича. Прежде всего, необходимо было постичь новаторство стиля мастера, заключенного в единства и симфонии музыкально-танцевального действия, глубоко продуманной и философски оправданной соразмерности всех компонентов этого балета.

Наносило ущерб спектаклю и декорационное оформление. Несмотря на то, что декорации были выполнены В. Семизоровым согласно эскизам художника С. Вирсаладзе, в спектакле казахского балета не удалось сохранить ту масштабность и те тончайшие нюансы цветовой гаммы, которые отличают этого большого мастера балетной сцены.

К сожалению, попытка перенести на сцену алматинского театра балет Ю. Григоровича, не увенчалась успехом. В сезоне 1962/63 г. состоялось всего пять представлений, и спектакль сошел с репертуара. Во второй редакции 1968 года авторы также не сумели преодолеть прежних просчетов. (47)

Балет «Легенда о любви» стал репертуарным спектаклем в наши дни, когда Ю.Н. Григорович поставил в Алматы свой балет сам. Но тем не менее большая работа, проделанная балетмейстером Д. Абировым в то время, сам принцип стремления приобщить казахский балет к лучшим образцам современного хореографического искусства оставили глубокий след в дальнейших начинаниях казахских балетмейстеров. Более того, практика постановки «Легенды о любви» привела к выводу, что процесс возобновления балетов, получивших признание как классические образцы, требует бережного отношения ко всем компонентам первоисточника.

Положительным результатом этой постановочной работы Д. Абилова было то, что здесь открылись новые грани ярких исполнителей-солистов – В. Васильева (Фархад), В. Кузнецовой (Мехмене-Бану), С. Кушербаевой (Ширин), на новый качественный уровень поднялось исполнительское мастерство всего танцевального ансамбля. (43)

Абиров всегда был убежден, что артисты – творческая интеллигенция – слуги народа. Это был не пафос или какая-то рисовка, а внутреннее убеждение. Трудолюбие стало нормой жизни для него самого и его учеников. Даурен Тастанбекович не уставал повторять: «Пока вы молоды, спешите сделать как можно больше, совершенствуйте свое мастерство. Потом оно уже будет никому не нужно» (2).

Когда он работал, то переставал замечать время. Другая его удивительная черта – твердость. Если Даурен Тастанбекович что-либо задумал, то шел до конца, пока не осуществит намеченное. Обе эти черты были необходимы ему как балетмейстеру. Ведь спектакли шли ежедневно и требовали подготовки исполнительского состава. Приходилось работать, четко придерживаясь графика. И здесь Даурен Тастанбекович не давал поблажек и скидок ни себе, ни другим. Он был убежден, что заниматься искусством нужно только тогда, когда есть большой талант. Он говорил: «Труд артиста балета настолько сложен, что заниматься им нужно, когда без этого не можешь жить». (16)

## 1.2. Национальные балеты в постановке Д.Т. Абирова

Главные достижения балетмейстера Д.Т. Абирова проявились в горячем стремлении создать национальный классический балет. В поисках новых форм танцевального языка Д. Абиров обращается к народному творчеству. Участие в смотрах художественной самодеятельности, знакомство с искусством мастеров казахского танца обогащают представления балетмейстера и дают ему нужный материал.

Свои первые постановки национальных танцев Абиров осуществляет в самодеятельных коллективах, лучшие образцы он затем переносит в танцы национальных опер «Кыз-Жибек», «Биржан и Сара», «Назугум». В отличие от своих предшественников Д. Абиров использует все типы прежних взаимосвязей фольклора с классическим танцем, настойчиво

ищет наиболее художественное выражение национальной формы в казахском балете. Абиров считает, что произведения народного творчества – неиссякаемый источник для создания подлинно национального искусства. В них заложены те нравственные и психологические особенности, те формы искусства, которые свойственны только данному народу и составляют его национальную определенность, самобытность. Знание этих особенностей, умение выделить наиболее характерные черты и обобщить их – необходимое условие в создании любого национального произведения. С такой позиции Д.Т. Абиров осуществляет постановку национальных балетов. (33)

- «Камбар и Назым»

Этот спектакль заслуженно привлекает к себе внимание героико-романтической темой, которая импонирует творческим интересам Д.Т. Абилова – воплотить в балете историческое прошлое казахского народа.

Это уже была третья редакция балета. Над первой (1951) и второй (1956) трудились композитор В. Великанов и балетмейстеры М.Моисеев и Ю. Ковалев. Постановки были недолговечны, критиками было рекомендовано переработать сценарную основу. Либретто и сценарий нового варианта спектакля составлял Д. Абиров, что было сделано мастерски. Но и в третьей редакции балет «Камбар и Назым» после двух представлений был снят с репертуара. (37)

В поисках ярких примет национальной хореографии авторы не учли корректировки времени. Для современного прочтения исторической темы оказалась неприемлемой методика балетных постановок 30-40-х годов. Прямолинейная иллюстративность танцевальных сцен, обилие пантомимических эпизодов, свойственных жанру балета-пьесы, нарушали эмоциональное и смысловое единство слагаемых балетного спектакля. Изменяя сценарную драматургию и хореографически воплощая ее новыми приемами, балетмейстер оказался оторванным от драматургии музыкальной, которая не была переработана для новой редакции. Как

оказалось, знаний фольклорного материала и техники балетмейстерского мастерства недостаточно, чтобы воспроизвести картину народной жизни исторического прошлого адекватно мироощущению нового времени.

Ошибки этой постановки были учтены балетмейстером, ведь даже в отрицательном результате есть положительное начало.

- «Акканат»

В 1963 году театр берется за постановку балета «Легенда о белой птице». Сценарист А. Мамбетов и композитор Г. Жубанова предлагают балетмейстерам Д. Абирову, З. Райбаеву и Б. Аюханову создать своеобразный триптих из одноактных балетов: «Акканат» («Белокрылая»), «Хиросима», «Чайка», объединенных общей идеей легенды о белой птице как символе извечной борьбы человеческого духа с враждебными ему силами. Но не сразу работа целой группы авторов над сценическим воплощением этих замыслов привела к необходимым результатам. Не найдя адекватного соглашения между компонентами балетного спектакля, театр отказывается от постановки «Чайки». Многократным переработкам подвергается как сценарная, так и музыкальная основа балетов «Акканат» и «Хиросима». (12)

Премьера «Легенды о белой птице» состоялась 21 мая 1966 года. Первым шел балет «Акканат» в постановке Д. Абирова (23).

Балет начинался музыкальным прологом, рисующим широкую панораму предстоящих событий. Напряженные аккорды вступления, нарастающий драматизм первой части увертюры, раскрывающей картины грозных, суровых сил природы, предвещали остроту и напряженность драматургических конфликтов. На смену музыкальной теме зла, противоборствуя ему, постепенно рождалась вторая, основная музыкальная тема увертюры. Распевная, лирическая, широкая тема словно заключала в себе теплоту и силу всепобеждающего света, воспевая гимн солнцу, незыблемой величавости и красоте природы, утверждая в финале героическое побеждающее начало. (12)

Первая картина первого действия начинается сценой жатвы, показывая труд юношей-жнецов и главного героя Асана. Появляется Акканат в окружении подруг. Акканат и Асан любят друг друга и счастливы разделенной любовью. Их «разговор», решенный в форме двухчастного адажио, выливается в лирическую песню безмятежного счастья. Шаловливая детская игра первой части сменяется напевной мелодией второй с мягкими арабесками.

Весь дуэт, пронизанный покоем и гармонией, является драматургической экспозицией в раскрытии темы добра, света, счастья. Казалось, ничто не в силах разрушить эту гармонию. Но вот грозовые тучи закрывают небо и солнце. Ураганный ветер обрушивается песчаным смерчем на посевы и на людей, старающихся их спасти. Но тщетны усилия людей. Среди мрака и грохота Асан пытается отыскать подругу, но песчаный смерч лишает его зрения. Акканат бросается к любимому, но очередной шквал ветра отбрасывает ее назад и, закружив вихрем, уносит во мрак. Уничтожена нива, в неравной борьбе со стихией погибает труд людей. (43)

Первая картина второго акта – мрачное царство облаков. Среди хаоса грозной стихии появляется Акканат. Ее вариация – это порыв и решительность пробиться сквозь мрак к свету. Людям нужно вернуть потерянное счастье. Это желание так велико, что дает ей силы совершить невозможное – взлететь к солнцу, чтобы просить его о помощи. Покоренное отвагой и великодушием хрупкой девушки, Солнце одаряет Акканат своим могуществом. И в сопровождении солнечных лучей она устремляется к земле, чтобы вернуть ей тепло и свет жизни. На опустошенную землю, где царит жестокость, насилие, мрак приходит Акканат. Это ее танец – это волевые движения, стремительные вращения, передающие душевное состояние человека, который верит в победу. (43)

Власть злых сил еще крепка. Но там, где появляется Акканат и летящие за ней лучи, рассеивается мрак. Подымаются и расправляют



плечи люди. Вновь видит небо и землю Асан. Акканат безмерно счастлива. В труднейших испытаниях завоевала она утерянную любовь. Влюбленных окружают друзья. Всеобщая радость выливается в большую хореографическую композицию. Все ярче разгораются лучи Солнца, и все меньше сил остается у Акканат: принеся тепло и свет людям, она сгорает в его палящих лучах. Но жизнь, отданная на всеобщее счастье, навсегда остается в памяти народной. И вот, уже в белоснежном оперенье сказочной птицы, взлетает Акканат в своей финальной вариации и парит на фоне синего неба, олицетворяя вечный символ добра и света. (43)

Разрабатывая музыкальную драматургию балета приемами симфонического развития, композитор Г. Жубанова сумела выразить всю глубину внутреннего смысла событий, ярко и взволнованно передать средствами музыкального звучания «жизнь человеческого духа», его неиссякаемые силы в борьбе за мирный труд и счастье. (12)

В музыке балета «Акканат», не ставя перед собой цель выражения национальной специфики, композитор, тем не менее, создает произведение, отличающееся оригинальностью и особенностями именно казахского национального произведения. Г. Жубанова органически вводит в ткань произведения элементы народных кюев, народно-танцевальную ритмику, язык традиционных форм народно-песенного творчества. Так, например, в музыке картины опустошенной смерчем хлебного поля, звучит мелодия плача – жоктау. Использование традиционных особенностей казахской музыки помогли композитору и балетмейстеру решить главное: раскрыть социальное содержание темы сюжета, показать характер современного человека, его нравственные и гражданские позиции. (12)

Доверяя силе художественных обобщений и условной выразительности танца, Д. Абиров сумел выявить идейную и психологическую содержательность действия, создать обобщенные образы полные эмоциональной и образной силы.

В балете, который создавался с учетом индивидуальных особенностей исполнителей, раскрылись данные лучших артистов казахской сцены, таких как: Ф. Ултанбаева, Р. Байсеитова, А. Джалилов, А. Асылмуратов, Э. Мальбеков.

- «Козы-Корпеш и Баян-слу»

Премьера этого балета состоялась в 1971 году.

В казахском лирическом эпосе поэма «Козы-Корпеш - Баян-Сулу» является одной из самых древних и широко распространенных среди народа. Основная тема поэмы – жестокость старого обычая, обрекающего на гибель влюбленных. Канва событий такова: жили два родоначальника-богача – Сарыбай, прославившийся щедростью, и Карабай – скряга. Встретившись как-то на охоте, они договариваются и дают клятву поженить будущих детей, если у одного родится сын, а у другого – дочь. По старому обычаю одним из средств благополучной мирной жизни родов считались добрые родственные связи, по которым дети провозглашались женихом и невестой еще в утробе матерей. На охоте внезапно умирает Сарыбай, перед смертью он напоминает Карабаю о заключенном договоре.

Однако Карабай нарушает клятву – «за сироту дочь не выдам, какая мне корысть, какая честь» – и откочевывает далеко. Так, Козы-Корпеш и Баян-Сулу, нареченные женихом и невестой при рождении, разлучаются в детском возрасте злой волей отца Баян. Однако до них доходит слух о помолвке. Наслышанные друг о друге и обо всем случившемся, они воспламеняются горячей любовью друг к другу. Но Карабай уже обещал отдать Баян силачу Кодару, который спас его табуны. Став взрослым, Козы-Корпеш отправляется на поиски невесты. После долгого и опасного пути он отыскивает Баян, но ему приходится таиться, приняв обличье пастуха. Любовь их возвышенна и романтична. Злой соперник Кодар узнает об этом и ему удается убить спящего в поле Козы-Корпеша. (30)

Баян-Сулу мстит за возлюбленного. Она просит Кодара спуститься в колодец за водой, держась за ее косу. Отрезав косу, она забрасывает

колодец камнями. Убив коварного злодея Кодара, Баян-Сулу на могиле Козы-Корпеша падает на кинжал и умирает. В эпилоге говорится о том, что на могиле влюбленных растут два душистых цветка, а между ними - колючее растение.

Трагедия молодых влюбленных, показанная на фоне социальных сторон жизни феодального прошлого, цельные образы легенды с их яркой индивидуальностью, накалом страстей и острых конфликтов, волновали воображение многих казахстанских художников, вдохновляя их на создание по мотивам легенды собственные произведения. На сцене драматического театра им. М.О. Ауэзова с неизменным успехом уже идет пьеса Г. Мусрепова с одноименным названием. И вот благодаря композитору Е. Брусиловскому, художнику Г. Исмаиловой, сценаристу и балетмейстеру Д. Абирову, образы народного эпоса ожили в балетном театре. (30)

На протяжении 18 картин (с прологом и эпилогом) средствами музыкально-хореографического искусства и живописного декорационного оформления авторы раскрыли перед зрителями целый мир взволнованных чувств далекой старины, рассказав новыми средствами о легендарных Козы-Корпеше и Баян-Сулу» (43, с.131).

Создавая музыкально-драматическую основу балета, авторы не ставили перед собой цели досконально пересказать весь его сюжет. Сценарист Д. Абиров выбирает для Д. Абирова балетмейстера лишь те моменты, которые решают развитие действия и могут быть раскрыты средствами хореографического искусства.

Вся драматургия балетного спектакля строится вокруг классического треугольника – лирического героя Козы-Корпеш, злодея Кодара, одновременно добивающихся руки Баян-сулу. Д. Абиров, раскрывая взаимоотношения персонажей, стремится показать и ту среду, в которой они живут. Наряду с камерными сценами лирического плана, которым в балете отдается предпочтение, балетмейстер создает сцены массовые,

наполненные жанровым своеобразием, этнографической зрелищностью, эмоционально выразительной и действенной пантомимой.

В творчестве Д. Абирова «Козы-Корпеш и Баян-сулу» занимает особое место. Он пересматривает свои позиции, обращая их в сторону современных требований. В отличие от его ранних постановок, где действенные сцены решались в основном средствами пантомимы в силе драмбалета, и где танец занимал позицию украшения, то в «Козы-Корпеш и Баян-сулу» все усилия балетмейстера направлены к созданию прежде всего танцевальной образности. Танец, мотивированный внутренним побуждением персонажей, будь то гнев, радость, скорбь или надежда – такова главная тенденция и главное достоинство балета (48).

Другим ее достижением является тот факт, что Д. Абиров все хореографические композиционные построения и вариации выстраивал, исходя из музыкальной драматургии. Содержание балетной партитуры Е. Брусилковского отличалось ясностью и мелодичностью музыкальной речи, наполненной элементами народных ладов и народно-танцевальной ритмикой.

Усиливало действие и декорационное оформление Г. Исмаиловой, которая сумела найти для балетного спектакля решение, подчеркивающее национальную характерность. В оформлении нет сложных пространственных построений, художник создает легкие, обобщенно-лаконичные декорации и костюмы. Все выдержано в удивительной гармонии цветовых сочетаний.

Художественные достижения создателей балета закрепили его исполнители. Весь танцевальный ансамбль, с большим энтузиазмом принимавший участие в работе над новым национальным балетом, показал не только возросший общий уровень художественной культуры, но и критерии технического мастерства. Р. Бапов (Козы-Корпеш), С. Кушербаева (Баян-сулу), В. Валиев (Кадар) легко справлялись с технической стороной хореографически сложных партий, своими

интерпретациями дополняли и обогатили художественные замыслы постановщика. Выражая душевное состояние Козы, балетмейстер создает вариации, дуэты, монологи. Плавные, мягкие линии танца передают и уравновешенный характер юноши, и душевный покой безмятежной юности. В борьбе с трудностями танец Р. Бапова приобретает силу, энергию героической личности.

Для облика Кадара балетмейстер находит графически очерченную угловатость движений, придает пластике резкость и напористую стремительность. Средствами выразительного танца создан образ представителя «власти имущих», образ человека, который все решает силой, может предать, убить, не испытывая ни малейших угрызений совести.

Трогательна в своей нежной любви к Козы-Корпешу и беззащитна перед произволом Кадара юная Баян. В исполнении С. Кушербаевой это лирически мягкая, полная обаяния девушка, духовный мир которой близок миру возлюбленного Козы. На протяжении спектакля балерина раскрывает свои мысли, переживания. Робкая застенчивость, недоговоренность «слов» танца первой любви, вихревые вращения передают взволнованная радость, уверенные прыжки-полеты – всплески ее душевного состояния. С. Кушербаева особенно выразительно создавала трагедийную картину третьего акта. В сцене скорби над убитым Козы-Корпешем каждое танцевальное движение передавали тяжкие душевные муки. Казалось, что плачут руки, плечи, вся фигура, которая как неокрепший стебелек, гнется от непосильного горя. (45)

При всех положительных качествах балет «Козы-Корпеш и Баян-сулу» не был лишен недостатков, главным из которых была недоработка сценарной драматургии. Д. Абирова взял за основу лишь одну из тем легенды – тему романтической любви. Драматических конфликтов, развитых вокруг героев, оказалось недостаточно для выражения социальной трагедии. Так, Карабай, главный виновник гибели молодых,

оплот самых отвратительных пороков феодализма, оказался эпизодическим персонажем. Если бы, Абинову-сценаристу удалось построить сюжет на конфликте двух противоборствующих сил, резче провести социальные грани между персонажами, как это сделал Ю. Григорович в «Ромео и Джульетте», то трагичнее звучала бы тема любви, обреченная на смерть произволом феодала. В результате авторский коллектив не смог полностью раскрыть всю трагедийность содержания, что значительно снизило социальное звучание балета, его идейную значимость. Но даже, несмотря на эти недостатки, спектакль получился ярким, доходчивым и эмоционально восприимчивым для зрителя.

Анализ этих балетов Д.Т. Абинова показал путь решения вопроса в создании национального балета. В массовых, ансамблевых, дуэтных, сольных танцах можно увидеть и народный фольклор, цитированный автором дословно, и приемы его творческой стилизации. В своих постановках Абинов широко применяет и канонические формы классического танца-адажио, дуэты, сольные как мужские, так и женские вариации, которые наполняются своеобразной экспрессией исполнения, пластическими мотивами национального фольклора, характерным для казахского танца положением рук.

Еще одна сторона многогранного таланта Д. Абинова – это либретто. Все его либретто содержательны и написаны с высоким эстетическим чувством. В либретто балета «Камажай», повествующего о событиях 1918-1919 гг., рассматриваются социально-политические и общественные проблемы, проблемы несправедливости, изображаются невежественные богачи и власть имущие старшины, эксплуатирующие простой народ. А либретто балетов «Легенда о Береке и Жомарте», «Расставание лебедей» построены по легендам и сказкам.

В целом, работы, сделанные Д. Абиновым, играли огромную роль в формировании национального профессионального искусства молодой Казахской Республики. Тенденции его новаторских поисков нашли свое

продолжение в дальнейшей работе, как самого балетмейстера, так и в творчестве других мастеров балетной сцены – З. Райбаева, Б. Аюханова и др.

Выводы по первой главе.

Сформированные в течение долгих лет исполнительская школа и национальный репертуар, уровень и путь развития казахского балета, впитавший в себя шедевры русской и мировой классики – все это создано не за один день. Это результат многолетних и кропотливых трудов целых поколений балетмейстеров. Д. Абиров по полному праву может стоять в самых первых, почетных рядах балетмейстерского легиона. Он горячо поддерживал идею перестройки национального хореографического искусства.

Балетмейстерская деятельность Д. Абилова в Государственном театре оперы и балета имени Абая в Алматы сочетается с его поисками путей сближения казахского национального танца с классическими балетными формами. Спектакли Д. Абилова отличаются особым почерком, его национальные балеты, несмотря на критические замечания – это произведения с высоким художественным уровнем, ярким национальным колоритом. Балетмейстер пытается хореографически раскрыть жизнь главных героев, придать их танцам образность, найти конкретный образный стиль и решение. Самое главное достижение балетмейстера – это разрешение спектакля не в русле жизненно-бытовых традиций, а стремление показать спектакль в русле образного танца.

## ГЛАВА 2. РОЛЬ Д.Т. АБИРОВА В РАЗВИТИИ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

### 2.1. Традиции казахского народного танца в исследованиях Д.Т. Абирова

Танцевальная культура в кочевом мире насчитывает тысячелетия. В казахском народном эпосе, в легендах встречаются прямые указания о танцах и плясках. Но много разных причин: религиозных, социальных, тяжелая жизнь казахского народа в течение многих веков, варварское отношение колонизаторов и феодалов к культуре, способствовали забвению чудесного, жизнерадостного искусства танца казахов. Но все же много танцев дошло до нашего времени. Появившись как ритуально-религиозное действо, танец стал постепенно обретать характерные бытовые особенности, разделяясь на виды и специфические подвиды.

У казахского народа танец имеет огромное количество разновидностей: танцы воинственные, охотничьи, имитационные танцы (наподобие танцев буркут-коян), танцы с чучелом («ортеке-би»), танцы баксы, сольные танцы, носящие индивидуальный почерк народного исполнителя, танцы с элементами танцев других народов («калмакша би»). Каждый танец исполняется по-особенному в зависимости от территории и области, именно поэтому в казахском танце несколько стилей исполнения: карагандинский стиль, джетысуйский, западно-казахстанский, а также сыньзяно-уйгурский и монгольский стили исполнения казахских танцев.

С развитием сценической хореографии, становлением профессионального балетного театра с конца 30-х годов XX века начинается исследование казахской национальной культуры. Описания танцевальных сцен, плясок во время празднования, тоя мы находим у многих этнографов еще в 18 веке. Так, Д. Исаев (1779), упоминает о плясках в процессе приготовления к свадьбе: «подруги невесты собираются к ней по вечерам, работают, поют и частенько оканчивают вечер плясками под заунывные звуки домбры или кобзы» (1, с.18).



К казахской культуре, обычаям, традициям неоднократно обращались А. Евреинов, Н. Благовидов, А. Харузин, Б. Веймарн и другие. Но высказывания о танцевальной культуре казахского народа были краткими и не раскрывающими особенности исполнения, манеры, характер. Первая значительная попытка была сделана А. Дальгеймом и С. Ескалиевым в 1947 году в книге «Казахские танцы». Позже, в 1955 году выходит сборник Шары Жиенкуловой «Казахские танцы» с описанием композиций, исполняемых самой танцовщицей.

Но особый интерес для нас представляют исследования Д.Т. Абирова. Во время Декады казахстанской культуры и искусства в Москве Д. Абиров, будучи учеником хореографического училища, смог наблюдать выступления танцоров-любителей. Уже тогда он понимал необходимость и важность национальной культуры, записывает все увиденные танцы. Позже, во время обучения в ГИТИСе Д. Абиров создает танцевальный ансамбль, в котором принимают участие студенты из Казахстана. Именно в московский период творчества и появляется идея об обширном академическом исследовании казахского народного танца. (3)

Один из наиболее популярных танцев, на истории и происхождении которого мы хотели бы остановиться: казахский танец «Кара-жорга».

- «Кара-жорга» (на основе исследовательских записей Д. Абирова)

Первые отголоски танца были в 12 веке н.э. Дословно «кара жорга» с казахского языка означает «черный иноходец». Конь играл огромную роль в жизни казаха, поэтому танцующий подражал грациозным движениям человека, сидящего в седле. Танец «Камажай» называют танцем девушки, а вот танец «Кара жорга» называют танцем девушки и джигита.

Как пишет в своих исследовательских записях Даурен Абиров: «Кара-жорга – танец, воплощающий в себе различные оттенки, приемы, в нем соединились воинственность и скоморошество, мягкая колыбельность и мобильность, быстрота и спокойная грациозность» (5). Кара-жорга имеет в народе несколько названий: «жоргалау», «жорганы еликтеу».

Д. Абиров после долгих поисков, наблюдений, а также диалогов с очевидцами исполнения кара-жорга отмечает несколько стилей исполнения этого танца, который исполнялся по-разному в разных областях Казахстана. Существовали такие виды кара-жорга как: «кос-жорга», «еркек-жорга», в Восточном Казахстане кара-жорга исполнялся как парный танец на манер «кызалу-кашу», а на Каспии, по сообщениям Керее Кодарова, кара-жорга называли «шайтанкок». Кроме того, особая манера этого танца существовали в Алтайском округе, в Сары-Суме, а также в Тарбагатае.

Первые записи танца кара-жорга были сделаны еще в 1928 году от Актая Маманова, руководителя художественной самодеятельности интерната Казкомуны в Петропавловске. Отдельные элементы танца были записаны через наблюдения за исполнением народного танцора Дюсенбека из аула Тельмановского района Карагандинской области.

В исследовании Д. Абиров отмечает важное обстоятельство, раскрывающее корни происхождения кара-жорга: «танец этот исполнялся чаще всего во время обряда «шилдехана». Эти строки наводят на мысль о непростом происхождении танца, а точнее, о его сакраментальном значении. В своей книге «аспекты мифа» культуролог Мирче Эллиаде приводит слова представителей индейских племен: «если мы не знаем, откуда идет танец, не будем об этом говорить. Если нам неизвестно происхождение танца, нельзя его исполнять», – говорит шаман из племени нахо, и как бы подтверждая его слова, танцор из племени уитото сообщает: «это мифы нашего отца, его собственные слова. Они есть, и поэтому мы танцуем, и если бы он нам их не дал, то не было бы никакого танца» (38).

Время исполнения танца кара-жорга: время первой инициации ребенка – это время первого Посвящения ребенка в Мир, в общество, в семью. Этот момент в кочевом мире играл самую важную роль наряду с инициацией, религиозным посвящением и погребальным обрядом. В это время заново исполняется главный миф тюрков, миф о сотворении Мира, о

Тенгри. «Каждое новое 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» (38) .

Исполнение танца кара-жорга в самый важный период для ребенка, возможно, имело несколько значений. Во-первых, приобщение ребенка к миру номадов: он знакомился с образом жизни кочевника, всегда находящегося на коне. Темп танца пытался передать основной настрой жизненной реальности кочевника, он создавал главное направление будущей жизни новорожденного – направление вперед, несмотря на препятствия, направление конструктива, оптимизма и мобильности. Кроме того в кара-жорга присутствует очистительный момент, а также охранительный, одновременно для ребенка и для пришедших гостей.

В подтверждение к вышесказанному приведем цитату Мирче Эллиаде: «термин “kalusari”, означающий «колдовские пляски», на уровне лингвистики восходит к римскому «cal» – «конь» – по ритмам, мелодиям и движениям – к очистительному ритуалу тайных обществ. Конь, как и птица, является медиатором между мирами» (38).

Мистический опыт всегда подкрепляется реальной действительностью, и сакраментальность танца кара-жорга, имеющего кроме космологического и очистительного значения, также охранительный признак, все же несет в себе и бытовые, социальные особенности казахского народа. Именно поэтому в замечаниях к исполнению танца кара-жорга Даурен Абирова особо подчеркивает манеру исполнения этого танца: «Кара-жорга – танец джигита-наездника, знающего мастерство верховой езды. Он рисует веселое, задорное настроение всадника со всеми его повадками. Танец имеет жизнерадостный, задорный, стремительный,

азартный характер» (2). Вследствие огромной смысловой и символической нагрузки танец кара-жорга на протяжении огромного времени постоянно исполнялся в народе, приобретая новые особенности и стили. Мы можем отметить исполнение этого танца такими исполнителями как Бижыбай Исхак, Доскей Алимбай. В 1936 году на фестивале народного танца в Москве танец кара-жорга исполнялся Сарсембаевым.Х., Утегеновым.М., Болшакбаевым.

В 1934 году Аубакир Исмаилов поставил танец кара-жорга для актерской группы ГИТИСа, а в 1939 году танец появился в репертуаре ансамбля народного танца при Государственной Филармонии также в постановке Аубакира Исмаилова. Элементы танца кара-жорга были использованы в постановке спектакля «Айман-Шолпан» в редакции балетмейстеров Али Ардобуса и Аубакира Исмаилова. (36)

Можно говорить об особой манере исполнения танца в постановке балетмейстера Али Ардобуса, который обогатил танец кара-жорга новыми элементами.

В 1943 году на сцене Театра Оперы и балета им.Абая была поставлена «Казахская танцевальная сюита», где также исполнялся кара-жорга в постановке Аубакира Исмаилова. В 1959 году танец кара-жорга заворожил всех зрителей на выставке достижений в Монреале своим ритмом, особым настроением и удивительной энергетикой.

Профессиональная запись танца кара-жорга была воспроизведена Дауреном Абировым в труде «Казахские народные танцы».

Следует отметить также несколько видов музыкального сопровождения танца «Кара-жорга»: кроме мелодии общепринятой, танец исполнялся под «Бозайгыр», а также существовал третий музыкальный вариант мелодии для кара-жорга, под которую исполнял свой танец народный исполнитель Бижыбай Исхак.

В Павлодаре есть, пожалуй, единственный человек, который мастерски владеет искусством исполнения этого танца. Это

художественный руководитель хореографического ансамбля «Салтанат» Талгат Хандсурен, который танцует «кара жорга» «с пеленок». Практически все его предки, эмигрировавшие в Китай, были искусными танцорами. Мастер говорит, что «кара жорга» - исконно казахский танец. Он подчеркивал, что в отличие от других танцев здесь при исполнении включаются в движение все суставы человеческого тела. Поэтому танец называют еще и «Буын би» (танец суставов). Искусству танца он обучает школьников, бабушек и дедушек, всех, кто пожелает. По словам хореографа, чтобы научиться танцу, не обязательно иметь какие-то хореографические данные: «Он по силам любому человеку. Не надо чему-то особо учиться. Не надо изощряться. Не надо долго размышлять, а можно взять и станцевать». Этот танец дисциплинирует, развивает физически и помогает в жизни.

- «Насыбайшы»

Ярким примером исследовательской работы Д.Т. Абирова является казахский народный танец «Насыбайшы». В своих исследованиях автор подчеркивает шуточность и веселость этого танца. Впервые этот танец был исполнен в 1936 году на фестивале народного танца СССР в Москве Бижыбаем Искаком – погонщиком на джайляу, за что он получил вторую премию и был заснят в киножурнале «Новости дня». В 1951 году он снова выступал на олимпиаде самодеятельности в Алмате. Именно эти записи танца «Насыбайшы» легли в основу воспроизведенного танца в книге «Народные казахские танцы» Даурена Абирова.

Шуточный танец Насыбайшы, одиночный мужской танец, исполнявшийся на небольшом пространстве, интересен своими движениями, которые являются основными элементами в этом танце. Движения, требующие предварительной физической подготовки и несущие в тоже время символическое значение: исполнитель этого танца не только передавал процесс приготовления жевательного табака-насыбая в шуточной форме, но и пытался показать настроение насыбайшы.

«Опьянев от насыбая, танцор теряет чяхчу – коробочку с табаком, долго ищет ее, найдя, любовно потряхивает ее, со вкусом закладывает табак за щеку. В голове его все смешалось, в глазах двоится. В блаженном состоянии он кружится по сцене, чихает и, совсем опьянев, опускается на землю» (5, с.7). Возможно, именно свойства табака рождают невероятные, фантастические существа, послужили причиной появления в танце «Насыбайшы» такого движения, как «Айдахар-ирылу» – «вывивание удава, дракона». В танце также используются элементы торгоутского танца – «торгаутша» или «калмакша». Как отмечает Даурен Абирова, использование различных элементов танцев других народностей, только обогащает казахский народный танец.

На эскизе костюма (художник А. Исмаилов) мы видим танцора в процессе исполнения сложного элемента «Айдахар-ирылу», с тщательно прорисованным рисунком мужского костюма и атрибутов танца (Приложение 3).

Образ танцора имеет сходство с образом Ходжа-Нассреддина. Данное сходство образов, возможно, не случайно: танец «Насыбайшы» в исполнении Бижыбая Исака кроме шутовства и скоморошества, несет в себе символы далекой древности, когда даже повседневные дела обретали значение: «Танцевальные ритмы берут свое начало за пределами мирской жизни человека, воспроизводят ли они движения тотемного или символического животного, или движения звезд, сами ли по себе являются ритуалом (продвижение по лабиринту, прыжки, действия с культовыми предметами) – танец всегда воспроизводит действие эталонное или мифологическое. Одним словом, это воспроизведение, а, следовательно, реактуализация «того времени» (2, с. 12).

Насыбайшы в исполнении народного танцора Бижыбая Исака производил огромное впечатление на зрителей, танцор исполнял танец с особым колоритом: серьезно, с достоинством, выполняя сложные элементы с легкостью, как бы невзначай.

Данные примеры лишь малая толика того огромного материала, который на протяжении своей жизни собирал, изучал, пытался сохранить балетмейстер. Материалы исследований Д.Т. Абирова легли в основу его книг «Казахские народные танцы» и «История казахского танца». Это своеобразные уникальные пособия, где впервые описан с точки зрения этнографической достоверности каждый элемент движения.

Благодаря книге «Казахские народные танцы», мы можем проследить связь сценического танца с его истоками, многие современные балетмейстеры и исполнители опираются на описания, сделанные Д. Абириным и А. Исмаиловым. Так, наблюдательность охотников отразилась в танцах «Аю би» (медвежий танец), «Кусбеги-дауылпаз (сценка обучения ловчей птицы – беркута), а также в танцах «Коян-буркит», «Кур би», «Каз катар». Процесс изготовления ковра и движений ткачих положены в основу танцев «Орнек би» (орнек – ткацкий станок) и «Кииз басу» (кииз – ковер).

Исчезли из современного обихода свадебно-массовые обряды «кына менде», «кыз каде», приуроченные к проводам невесты в аул жениха. Это было длившееся почти сутки состязание родственников жениха и невесты, в котором песни чередовались с танцами. Но описания мы находим у Д. Абиринова. Через эти исследования сегодня появляются сценические интерпретации старинных обрядов с хороводными движениями вокруг костра «Айголек» и «Каракулак».

Особенность книг Д. Абиринова в том, что автор рассматривает свои работы не только с позиции исторического исследования и теоретического анализа, но и с точки зрения возможного их практического использования хореографами. Поэтому сборники Д.Т. Абиринова и сегодня считаются путеводителем в области танцевального наследия. (Приложение 4)

Многочисленные фестивали, конкурсы народного танца, показывают актуальность и ценность литературного наследия Д.Т. Абиринова. Сценические формы современного танца развиваются не в отрыве от танца

народного, а опираются на него и творчески преобразовываются на основе достижений хореографического искусства. Как пишет в своих исследованиях Д. Абиров: «Для того, чтобы изучать, создавать и совершенствовать народные танцы следует иметь большой кругозор изученного материала, а также тесную связь с народным фольклором, следует вчитываться, вслушиваться в народный танцевальный материал, который создается веками» (3). В этих словах напутствие всем, кто работает в области профессионального и самодеятельного хореографического искусства.

## 2.2. Деятельность Д.Т. Абилова как организатора любительских танцевальных ансамблей

Даурена Абилова можно назвать реформатором казахского танца. Он заложил основу сценического казахского танца – отбросил все наносное, собрал и возродил по крупицам истинное, народное.

Даурен Тастанбекович был обеспокоен тем, что казахская молодежь не умеет танцевать, двигаться. Он хотел, чтобы танец стал насущной необходимостью в жизни юных граждан республики. Хотя современных детей сейчас трудно учить фольклорным танцам, они с трудом воспринимают манеру, характер, национальную музыку. «Что сделать, чтобы танец вошел в быт как неотъемлемый язык народа?» – спрашивает Д. Абиров и сам же отвечает: «Возродить и развивать! Но, если его не возродить целенаправленно, то он, безусловно, как вид искусства и как форма выражения души, обречен на забвение. Допустить это преступно. Ведь казахская народная хореография известна с давних времен вопреки иным утверждениям. Вспомним изображение танцевальных сцен в наскальных рисунках, в описаниях русских путешественников, напоминает о них и казахский эпос...» (4, с. 45). Народные танцы предполагают знание эпоса, сказаний, легенд, этнографии.



С целью распространить казахское танцевальное творчество среди народа Д.Т. Абиров создает самодеятельные народные ансамбли.

Ансамбль «Сыр сұлуы» («Сыр сулу», Кызылорда) стал первой ареной творческих экспериментов Д. Абирова по сценической обработке народного казахского фольклора. К тому же, благодаря созданному балетмейстером репертуару, ансамбль стал первым ансамблем песни и танца в Казахстане, получившим почетное звание «народный самодеятельный коллектив». (27)

«Это было в мае 1967 года, – рассказывает одна из первых участниц ансамбля, старший преподаватель кафедры КГУ имени Коркыта-ата, доцент Зинаида Сексенбаева, – члены жюри областного смотра художественной самодеятельности под председательством М. Калауова решили отобрать наиболее яркие таланты из числа многочисленных участников и создать ансамбль. Основной костяк его составили студенты музыкального отделения пединститута. Название ансамблю было присвоено «Сыр сұлуы», так называлась новая песня композитора Ш. Калдаякова на слова З. Шукурова – один из первых наших номеров. (27)

В качестве консультанта и балетмейстера специально был приглашен режиссер и балетмейстер государственного академического театра оперы и балета имени Абая Даурен Абиров». Глубокие знания национальных традиций и обычаев вдохновляли художника на создание танцевальных мини-спектаклей, которые открывали зрителю мир, наполненный символами и образами прошлого. Его постановочные работы красочно передают древнюю традиционную культуру казахов, образ жизни, обрисовывают социально-бытовые условия казахского общества. Большую популярность получили танцы: «Алтынай» (Лунолика) Е.Г. Брусиловского, «Утыс-би» (Состязание) М. Тулебаева, «Коштасу» (Прощание невесты с подругами) и «Балбраун» Курмангазы, которые прочно вошли в репертуар не только этого ансамбля и достойны глубокого изучения. Virtuозное исполнение казахских танцев участниками ансамбля

мы можем наблюдать в фильме 1968 года «Синий маршрут», а также в фильме «До свидания, Медео». (34)

На республиканском смотре художественной самодеятельности в Алматы (1967) «Сыр сұлуы», завоевав первое место, получил путевку для участия в числе других казахстанских коллективов в декаде казахской литературы и искусства в Москве. 90 участников ансамбля дали десятки концертов в Большом театре, на эстраде ВДНХ. Каждый номер артистов был удивительным, самобытным, неповторимым почерком отражался в многокрасочном выступлении коллективов. По возвращении ансамблю «Сыр сұлуы» первому в республике было присвоено высокое звание народный. Кызылординским артистам рукоплескали на X-ом Всемирном фестивале молодежи и студентов в Софии, они побывали в Молдавии, Каракалпакии, Йемене. (34)

С концертами ансамбль выступал во всех районах и аулах области, городах республики. В 1971 году «Сыр сұлуы» был награжден Почетной грамотой Министерства культуры РК. Ансамбль всегда обращался к народным истокам, показ самобытных народных песен и танцев был незыблемым. Постановки Д. Абирова стали драгоценными жемчужинами в репертуаре ансамбля, настоящими выразителями культурного тюркского и казахского наследия.

Создание ансамбля «Сыр сұлуы» помогло зарождению в республике многих других художественных коллективов, таких как «Досмұқасан», «Айгүл», «Нұргүл», «Алтын арай» и других. Всего Д. Абиров организовал 18 самодеятельных танцевальных коллективов. Эти ансамбли сегодня известны по республике: (27)

«Сыр сулу», «Жас даурен», «Нургуль» (Кзыл-Ординская область);

«Достык» (Караганда);

«Строитель» (Темиртау);

«Каламкас» (Семипалатинск);

«Алатау» (Жамбыльская область);

«Баян сулу» (Павлодар);

«Улытау», «Таугульдери» (Жезказганская область);

«Жетису» (Талдыкорган);

«Шертер» (Торгайская область);

«Улар», «Алтынай» (ЖанПИ, Алматы) и др.

Самодеятельные коллективы того времени по своему художественному профилю являлись уже не фольклорно-этнографическими, а народно-сценическими. В репертуаре ансамблей не только отдельные композиции на основе народного танца, но и целые танцевальные спектакли, театрализованные программы. Многие из этих коллективов представляли танцевальное творчество казахского народа за рубежом, удостоены правительственных наград. Отдельные ансамбли (к примеру, «Шертер») впоследствии стали профессиональными.

Как отмечал сам Даурен Тастанбекович, при организации коллективов он встречал большую поддержку со стороны правящих кругов – первых секретарей обкомов партии, руководства университетов и институтов. (4)

Танцы Даурена Абирова в танцевальных коллективах отличались своеобразными движениями от танцев других народов. Главной отличительной особенностью их была именно фольклорная основа. Каждый танец имел этнографическую историю, тесно был связан с традициями казахского народа. Тем самым Абиров обратил на хореографическое творчество внимание искусствоведов. Многие удачные постановки в дальнейшем стали достоянием профессиональных коллективов. (42) Так, танец «Кобелек» (бабочка) на музыку одноименного кюя «Кобелек», поставлен в 1959 г. и вошел в репертуар Казахской государственной филармонии им. Жамбыла. Танцоры филармонии также исполняли сольные композиции балетмейстера, как «Пастух», «Ортеке», «Айголек», «Кыздар-ай», «Айжан-кыз», «Чешская полька», «Парный гопак», Русский шуточный». Д. Абиров подготовил

концертную программу ансамбля «Шертер», в которую вошли танцы – «Би желиси», «Жезтырнак», «Мерген», «Айжан-кыз». (42)

Основу репертуара ансамбля «Нургуль» Кызылординской области – бытовые казахские танцы – заложил в свое время Д. Абиров. Сегодня коллектив танцует более сорока танцев самых разных направлений и стилей – «Шаттык», «Шолпы», «Андижанская полька», «Ашекей», «Русский», «Той бастар», «Узоры независимости», «Той», «Уйгурский», «Озорница» и другие. Эти танцы всегда собирали полные залы зрителей. Техника исполнения не уступает лучшим коллективам страны.

Самым лучшим танцем, где балетмейстер искусно использовал женские движения рук, считается танец «Былқылдақ». Сначала балетмейстер создал его в 1954 г. для одного исполнителя, а в 1960 г. переделал для двух исполнителей. И стал называться «Құрбылар» («Подруги»). В исполнении двух танцовщиц этот танец обрел иной темп и мощь. Его движения завлекательны и гармоничны. Исполняется под музыку кюя известного композитора Таттимбета.

Простой, но имеющий глубокое содержание танец «Қоштасу» («Прощание») или «Бес қыз». Это произведение балетмейстера изображает народную жизнь и быт, основано на народных обычаях и традициях.

Еще одна область, где ярко проявился хореографический талант балетмейстера Абирова – это его постановки мужских танцев, которым присущ широкий шаг, сильные и в то же время легкие прыжки, выражающие богатырскую мощь джигита. Например, танец «Балбырауын», поставленный под музыку кюя Курмангазы. Техника танца достаточно сложна. Движения сложены мастерски, использованы классические элементы, танец обогащен богатыми сценическими движениями. Использованные здесь элементы народного и классического танца повысили их пластичность. (42)

Один из таких танцев в мужском исполнении – «Сылқыма», поставленный под музыку кюя Темирбека «Шернияз». Когда его танцуют

джигиты из ансамбля «Салтанат» в красивой национальной одежде, то перед нами встают те далекие времена и степные певцы-акыны. Движения танца ударные, ясные, техника сложная, а движения рук простые, но привлекательные.

Таким образом, Абиров внес свою лепту в разнообразие и обогащение концертных программ самодеятельных и профессиональных коллективов страны.

В настоящее время каждый уважающий себя коллектив имеет в репертуаре танцы Д.Т. Абилова. На традиционных конкурсах и фестивалях по казахскому танцу наряду с номинациями «Ансамбль» и «Сольное исполнение», стала обязательной номинация «Балетмейстерское наследие». Третий танец должен быть из наследия Шары Жиенкуловой, Даурена Абилова, Заурбека Райбаева, Булата Аюханова, Минтая Глеубаева и Жаната Байдаралина.

В этом требовании заложен глубокий смысл, ведь годы проходят, уникальные постановки забываются, а затем и исчезают вовсе. «Мы всегда должны помнить первопроходцев, но просто сохранить в памяти их труды – это мало, нужно эти постановки танцевать снова и снова» – говорит народная артистка РК Гульжан Талпакова (37). Тем более, что балетмейстеры оставили современному поколению огромное танцевальное наследие, глубокие исследовательские работы в вопросах истории возникновения и развития казахского танца.

### 2.3. Педагогическая деятельность Д.Т. Абилова

Положительными результатами и многогранностью отмечена педагогическая деятельность балетмейстера. С 1952 года Д.Т. Абиров активно преподает в Алматинском хореографическом училище, Государственной консерватории им. Курмангазы. Но он постоянно говорил о необходимости расширения сферы влияния танца, обращал

внимание на развитие любительской хореографии и подготовку специалистов именно для этой области.

Постоянно выезжая в области и создавая танцевальные коллективы, Д. Абирова видел, насколько актуальна проблема с кадрами – руководителями хореографических коллективов. Большинство из них были любителями-самоучками, а нужны были профессионалы своего дела, грамотные специалисты. Поэтому необходимо вести системное образование, причем с самых ранних лет, начиная с детских садов.

Даурен Тастанбекович как педагог неоднократно высказывался о повышении профессионального мастерства в преподавании, о педагогической ответственности за воспитание подрастающего поколения. По его инициативе в 1987 году при музыкальном факультете Казахского государственного женского педагогического университета было открыто отделение хореографии. В 1992 году отделение сформировалось в виде отдельной кафедры, а музыкальный факультет стал факультетом искусства и культуры – одним из ведущих факультетов университета. В настоящее время кафедрой заведует ученица Д. Абирова, отличник сферы культуры РК, старший преподаватель Сабдалиева Роза Болысовна. (36)

На факультете функционируют «Клуб магистрантов» (музыкальное образование), «Өрлеу» (профессиональное обучение), «Зерде» (культурно-досуговая работа), «Санат» (хореография), студенческий оперный театр «Өнер – жастан...», студенческий драматический театр «Жан сарайы», фольклорно-этнографический ансамбль «Улар», вокально-инструментальный ансамбль «Айгуль», ансамбль танца «Алтынай», танцевальная группа «Томирис». Бессменными руководителями ансамбля «Томирис» с 2000 года являются Р.Б. Сабдалиева и Б.Д. Тургымбаева.

Даурену Абирову принадлежит огромная заслуга по организации и открытию хореографического отделения в театрально-художественном институте (ныне казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенева).

30 апреля 2013 года Казахский государственный женский педагогический университет в связи с Международным днем танца провел концертную программу в честь 90-летнего юбилея народного артиста Республики Казахстан, профессора Даурена Абирова. Праздник открыла ректор вуза Динара Нукетаева. В своей поздравительной речи она отметила вклад Даурена Абирова в развитие отечественного искусства: «Маэстро играючи смог гармонировать западную школу искусства с восточной школой. Он дал старому новую жизнь. Абиров – наш первый профессиональный балетмейстер. Он – выдающийся хореограф». (36)

В педагогической деятельности раскрылась еще одна грань поистине разносторонне одаренной личности: Даурен Тастанбекович учил классическому и народно-сценическому танцу, мастерству актера. Предметом разговора во время занятий часто становились и моральные принципы, и культура поведения, и эстетические, и этические нормы.

Будучи высоким интеллектуалом, Даурен Тастанбекович всегда подчеркивал необходимость и высокую цену образования. Особое внимание Д.Т. Абиров уделял вопросам изучения и обучения казахскому танцу, его истокам, фольклору. Он говорил: «Вдумайтесь в те бесхитростные слова, удивительные образы, какими наполнены народные песни, музыка, танцы. Какие чудные краски таятся в каждой фразе, какая сочность, звучность родного языка! По содержанию в них много нового, что заставляет людей сразу почувствовать эту новизну. Казахский народ действительно достоин звания больших мастеров песни и пляски» (4).

В наше время казахские танцы получили новое развитие, все больше и больше людей проникаясь идеей национального самосознания, интересуется народным фольклором и вливается в ряды почитателей этого необыкновенного творчества. Это ставит во весь рост проблемы его сохранения, сбережения от псевдонаучных изысков, фальшивости в исполнении, усложняющих задачу воссоздания народного танца во всем его великолепии и определения новых методов изучения и преподавания.

За долгие годы педагогической и балетмейстерской деятельности Даурен Абиров разработал авторскую методику обучения казахскому танцу, которая именуется среди специалистов как «Абировская школа» или «Абировская методика». Его методике присущи четкое изложение учебного материала, специфика исполнения мужского казахского танца, грациозность и воинственность исполнения, лирика в женских танцах.

Балетмейстер имеет свою специфику обучения и преподавания казахскому танцу, свои особенности манеры исполнения, отличные от других педагогов-хореографов. Отличается и его стиль ведения урока.

Одна из таких особенностей в танце – в движениях не встречаются шаги пятками. Формируя комбинации, всегда начинает практическое занятие с середины зала. Значит, можно утверждать, что осуществление Д. Абирова своих балетмейстерских, педагогических замыслов имеет свою отличительную специфику. Все движения, введенные балетмейстером в казахский танец, глубоко содержательны и эстетичны. Необходимые сюжеты, темы, музыку для танцевальных постановок он взял из обычаев и обрядов, легенд и кюев казахского народа, превращая их в образцы казахского танца. Он интуитивно умел увидеть в каждом студенте золотое зерно, выявить и направить талант. Студенты называли его «наш добренький старичок». Он был, действительно, очень добрым, и очень требовательным преподавателем. «Когда он шел по институту, всегда немного сутулился и находился как бы в своем мире. Но когда заходил в класс, это был уже совершенно другой человек. Большой мастер своего дела. И всегда спрашивал у студентов, а нравится ли нам наша профессия. Говорил, что не надо мучить себя, если вдруг не нравится» (33).

Сегодня ученики и последователи Даурена Абирова достойно продолжают великое дело. Учебные заведения славятся школой хореографии. Танцевальные ансамбли «Томирис» и «Алтынай» делают огромные успехи. Это говорит о том, что сильная хореографическая база вузов работает как надо. Недавно руководителю танцевального ансамбля



«Томирис», заведующей кафедры хореографии Р.Б. Сабдалиевой Министерством Культуры и информации присвоено звание «Выдающийся работник культуры РК».

Ученицы Даурена Тастанбековича работают ведущими балеринами и педагогами-репетиторами в труппах отечественных театров и многих стран мира. Среди них Народные артистки Республики Казахстан Раушан Байсеитова и Сайрагуль Нурсултанова, Заслуженная артистка РК Майра Кадырова, Заслуженный деятель РК, балетмейстер Дина Хамзина.

Даурен Абиров вложил много усилий в дело подготовки специалистов по хореографии. Его педагогическая практика показала, что для успешного развития казахского народного танца на современном этапе актуальной задачей является введение и широкое применения педагогических новшеств, внедрение инновационных педагогических технологий в преподавании и обучении национальному танцу. Причем необходимо вести системное образование с самых ранних лет, начиная с детских садов.

Преподавать танец – это не значит всех сделать танцорами. В дальнейшем ученики сами выберут то, на что способны. Но танец будет сопровождать их всю жизнь. Д. Абиров убеждал, что введение предмета «Танец» сыграет огромную роль в эстетическом воспитании подрастающего поколения. Занятие танцем дает знание танцевальной культуры не только своего народа, но и других национальностей, эпох, времен, их музыки, быта, традиций. Обучение танцу воспитывает в человеке музыкальность, ритмичность, культуру поведения. «Танец – это движение всего тела, а движение – это жизнь. Танец – это вечная молодость» (1, с.153).

В 1989 году Д. Абиров обратился с письмом Министерству народного образования республики о том, что надо ввести предмет «Танец» в программу общеобразовательных школ. Инициатива педагога и балетмейстера была поддержана и в школах вводится предмет «Ритмика и

танец». Большим разделом программы является изучение народных танцев. А ведь любовь к народным танцам – это первый шаг к любви общего культурного наследия нации.

#### 2.4. Содержание программы по изучению казахского танца (по методике Д.Т. Абирова)

Опираясь на исследования Д.Т. Абирова, мы выявили большое количество движений казахского народного танца. Все они отличаются яркой национальной самобытностью, характерной для мужского и женского исполнения. Мы составили программу обучения казахскому танцу, основываясь на рекомендации Д.Т. Абирова. Программа направлена на эстетическое, патриотическое, нравственное развитие детей и подростков. Программа применима с самого раннего возраста, а так же легко усваивается в кратком системном курсе по изучению народного художественного творчества на общешкольном уровне.

Программа может быть базовым компонентом в классах эстетической направленности. Дети с удовольствием посещают данные занятия, приобретают необходимые навыки, знания и умения. На основе изучения танцевального наследия мы формируем культуру общения, знакомим с традициями казахского народа и народов, населяющих Казахстан, тем самым формируем гражданскую позицию.

Обучение строится на методической последовательности, постепенном, естественном углублении в этнический материал, по мере изучения основных положений и движений, как структурной базы. В процессе занятий изучаются танцевальные композиции, что дает представление о характерных особенностях казахского танцевального фольклора. Обязательно включаются задания по фантазированию, составлению этюдов, танцевальных композиций на основе выученного материала. Все это помогает приобрести навыки художественного

творчества в целом и хореографического в частности. Во время коллективного творчества учащиеся имеют возможность подсказать, помочь друг другу, закрепляют навык доброжелательности, толерантности, сохранения положительной эмоциональной атмосферы.

Задача учебной работы – воспитывать у учащихся умение передавать характер, стиль и манеру исполнения, вырабатывать танцевальную технику, развивать музыкальность и выразительность.

Программа рассчитана на 3 года. В связи с особенностями женского танца как танца рук, требующего особой пластики, большое внимание уделяется разработке, постановке рук с последующим изучением движений ног, корпуса в работе у станка и на середине. В первый год обучения на предмет выделяется 2-4 часа в неделю. На втором году – 4 часа. Большая часть урока проводится на середине.

Учебно-тренировочный процесс казахского народного танца имеет свои специфические особенности и выстраивается примерно в такой последовательности:

- основные положения рук, корпуса, головы, отображающие все характерные черты художественного мышления народа;
- основные движения рук в женском и мужском народных танцах;
- основные традиционные «ходы» казахского танца;
- основные традиционные движения мужского и женского танца;
- подготовительные упражнения для развития гибкости корпуса, силы ног, пластики рук, способствующие расширению танцевальных возможностей, определяющих овладение умениями и навыками казахского танца;
- постановка танцевальных этюдов и концертных номеров.

#### Содержание программы

- Первый год обучения

Первоначальное ознакомление с особенностями казахского танца. Постановка рук, ног, корпуса, головы в упражнениях у станка и на

середине. Освоение первоначальных понятий о характере, манере, стиле исполнения отдельных движений и танцевальных этюдов. Знакомство с танцевальным наследием известных балетмейстеров Казахстана.

1. Позиции и положения ног. Так как казахский танец входит в общий раздел «народно-сценический танец», то за основу берутся позиции ного народно-сценического, классического танцев: 5 свободных, 5 прямых, 5 открытых (выворотных) позиций, 2 закрытые (1-ая и 2-ая).

2. Специфические положения ног казахского танца.

- «основной молдас» – положение ног основной казахской качалки – очень часто используется в мужских танцах – стопы параллельны между собой, обращены внешними сторонами внутрь;

- «сценический молдас» – положение выворотной сценической качалки – стопы заведены внутрь дальше открытой 5-ой позиции;

- «молдас на одной ноге» – стопа ноги, выворотно согнутой в колене, лежит на колене опорной ноги, находящейся на среднем приседании.

3. Позиции и положения рук. В казахском танце применяются 3 позиции рук (1-ая, 2-ая, 3-я), аналогичные позициям рук классического танца с отличием – в казахском танце кисти рук согнуты в запястье ладонями от себя. Народная 4-ая позиция делится на мужскую – «белбеу» - кисти сжаты в кулаки, большие пальцы заложены за пояс; женскую – кисти примыкают к талии тыльными сторонами запястья. I-ое и II-ое положение рук аналогичны положениям рук в народно-сценическом танце.

4. Специфические положения рук в казахском танце. В этот раздел введены статичные положения рук, условно изображающие орнаменты, символы. Они могут быть относительно подвижны.

- «кошкар муиіз» - бараньи рога;
- «кереге коз» - решетчатая стена юрты;
- «сыйлык» - преподношение.
- «косшынтак» - два локтя;
- «кызгалдак» - цветок, тюльпан;

- «білезік» - браслет;
- «бота мойын» - шея верблюжонка;
- «уялу» - стеснение;
- «домбра» - название музыкального инструмента;
- «камшы устау» - камча, плетка – положение рук наездника;
- «кос кол» - боковое положение двух рук, направленных в сторону;
- «орнек» - орнамент.

#### 5. Казахские поклоны.

- мужской «салем» - руки прижимаются к груди, к сердцу;
- женский «тажим» - посадка на одно колено, руки на колене.

#### 6. Основные движения рук.

- «укі» - перья филина – мягкие переводы рук, поднятых в 3-ю позицию;
- «жалын» - пламя, языки пламени – поочередные взмахи свободных кистей рук вверх-вниз вперед;
- «бидай, боз» - колосья пшеницы, ковыль – мягкие переводы рук, параллельных между собой по горизонтали от 1-ой, 3-ей позиции вправо-влево от корпуса;
- «кол айналма» - вращения, повороты кистей рук в запястье;
- «уялу», «слу» - смущение – отведение рук от лица, выглядывание из-за рук;

#### 7. Основные ходы казахского танца.

- простой основной ход на полной стопе на среднем приседании;
- простой ход с пятки (каблука);
- простой ход с носка по прямой и по свободной позиции;
- «окшелеп журіс» - каблучный, переменный ход;
- отскоки в сторону с выбросом ноги на ребро каблука;
- «кус тандай» - птичий шаг – мелкий боковой ход на полупальцах.
- ход с двумя переступаниями на полупальцах и приседанием на одну ногу;

- припадания вперед, назад, в сторону по прямой и свободной позициям.

8. Ат-шабыс ( ат – конь, шабыс – скач).

- 1-ый атшабыс – аналогичен традиционному поскоку на месте;

- 2-ой атшабыс – поочередные выходы ног вперед на приседании;

- прыжковый атшабыс – прыжок на месте с поджатыми под себя ногами.

9. Качалки.

- основная качалка – от специфического положения «молдас»;

- сценическая качалка – выворотная, пережат на всю стопу.

10. Айналма – повороты, верчения.

- «айголек» - солнце – повороты на месте на полной стопе по прямой позиции

11. Танцевальные этюды, предлагаемы на выбор.

Изучение танцевальных движений, отображающих трудовые процессы женщин – прядение ниток, ковротканье; подражательные танцы.

«Кос алка» (женские украшения, вплетаемые в косы);

«Ак-ку» (лебедь);

«Домбыра» (танец с домбрами);

«Джигиты»;

«Казахский сувенир».

• Второй год обучения.

Закрепление и совершенствование пройденного материала, освоение более сложных танцевальных элементов, развитие выразительности исполнения, навыков общения в ансамбле, паре, изучение танцев балетмейстеров Казахстана для более глубокого создания образов.

1. Основные движения рук.

- «кус канат» - крылья птицы – плавные взмахи рук в стороны от локтя, имитирующие движения крыльев птицы;

- «жиланша» - змея – волнообразные сгибания рук в локтях;

- «орнек» - орнаменты, восьмерки – круговые поочередные переводы рук на уровне талии.

## 2. Ат-шабыс

- «желдірме» - боковой галоп;
- «аргамак» - прыжки с одновременным подъемом вытянутых ног вперед;
- «низкий скач» - мелкие прыжки в глубоком приседании по прямой позиции.

## 3. Айналма

- повороты из стороны в стороны с различными движениями рук.

## 4. Буктелю (перегибы корпуса)

- основное характерное «буктелю» назад с руками «жалын» стоя по 4-ой позиции или стоя на одном колене.

## 5. Танцевальные этюды

- «Кара жорга»;
- «Киис басу»;
- «Наурыз той»

На втором году обучения вводятся движения у станка, необходимые для подготовки к изучению наиболее сложных элементов на середине. Методика классического и народно-сценического танца определила порядок следования движений на станке.

В казахский экзерсис включаются дополнительно:

- «токылдак»;
  - виды «атшабыса»;
  - «алтыбакан» - качели – перевод рабочей ноги в 4-ую позицию вперед, назад с раскачиванием корпуса;
  - «шалги» - маховые движения ног;
  - подготовительные упражнения к элементам для мальчиков;
  - перегибы корпуса
- Третий год обучения.

Танец раскрывается во всей полноте, разнообразны палитры красок, образов. Большая сценическая практика. Парные и массовые танцы. Индивидуальное исполнение наиболее способных учеников. Задача педагога – создание постоянного репертуара. Концертная отчетность.

#### 1. Ат-шабыс

- «тулпар» - крылатый конь – прыжки вверх с согнутыми выворотню в коленях ногами, раскрытыми одна вперед, другая назад;

- «молдас» - прыжок вверх с поджатыми с перекрещенными в стопах выворотными ногами.

#### 2. Айналма

- «айголек» - круговые перегибы корпуса, сидя на обеих коленях или стоя на одном колене;

- «ширкобелек» - шене (по принципу классического).

#### 3. Качалки – основная и сценическая с уходом вниз и выходом вверх.

#### 4. Танцевальные этюды и танцы (для мальчиков)

«Тепен кок»;

«Балбраун» (в характере наездника);

«Батыры», «Сарбазы» - воины;

«Молдабай»

#### 4. Танцевальные этюды и танцы (для девочек)

«Айжан кыз»;

«Рукодельницы»;

«Девушка-джигит»;

«Кос алка»

#### 5. Парные, групповые танцы

«Балбраун»;

«Кыз куу»;

«Казахский вальс»

Данный перечень не является обязательным, репертуар зависит от фантазии руководителя-постановщика, от уровня подготовленности



учащихся, от особенностей формы организации ансамблей народного танца. Перечень изучаемых движений может дополняться педагогом. Главное, чтобы любое движение, жест, поза, отдельный элемент, танцевальный этюд и целые композиции несли смысловую нагрузку и отвечали требованиям программы – приобщение к культурным ценностям казахского народа, воспитание любви к своей родине, выработка толерантного отношения в поликультурных коллективах, какими являются, как правило, все творческие коллективы самодеятельности, исходя из специфики населения Казахстана.

В течение всего курса важно изучение жизни и быта, обрядов и празднеств народа, ознакомление с бытовой одеждой и сценическим костюмом, предметами декоративно-прикладного творчества, предметами домашнего обихода, переносимыми в танец.

Особенностью изучения казахских танцев является сложность метро-ритмической структуры казахской музыки. Только практически овладев ее основными элементами, поняв и услышав, можно говорить о выразительности исполнения. Поэтому в начале большое внимание уделяется ритмическим упражнениям, построенным на простых движениях, имеющих игровой характер. Они развивают умения согласовывать движения с музыкой, ориентироваться в пространстве, активизируют внимание, знакомят с особенностями казахской национальной хореографии. Выполняя танцевально-ритмические движения, дети учатся различать характер, темп, особенности ритма.

- Экзерсис казахского танца

При всём разнообразии казахского плясового фольклора его движения имеют единые эстетические принципы танцевальных приёмов, которые воспитываются экзерсисом – школой народного танца. Казахский экзерсис – цикл упражнений, созданных для сохранения национального колорита и самобытных особенностей движений народного танца. Он построен на основе народных движений ног, рук, корпуса.

Мы разработали движения казахского экзерсиса, опираясь на программу для учащихся хореографического училища Г. Бейсеновой и систему Д.Т. Абирова, предложенную и описанную им в своих учебниках.

Основой ряда упражнений служат движения, в которых сфокусированы определенные принципы казахской пластической эстетики:

«Окше кадам»

«Кошкар муйиз»

«Дурсилдету»

«Молдас»

«Аяк тастау»

«Кыска кайыру»

«Аяк согыстыру»

«Зымырау»

«Окше кагыс»

«Куралайша»

«Ыргак»

В силу этого их разучивание у станка служит не только тренажем для выполнения данных движений, но является упражнениями, развивающими силу определенных мышц, нужных для овладения навыками и умениями, требуемых именно в казахском танце.

Казахский экзерсис изучается одновременно девушками и юношами, поскольку, несмотря на большое различие самой лексики, характера и эмоциональной окраски мужских и женских движений, суть их самобытной технологии едина. Это единство выработано едиными условиями народной жизни – шаг с каблука, скользящие прыжки, контрположения корпуса и ног, резкие, но легкие сгибы и выпрямления присогнутых ног и т.д.

Все элементы экзерсиса для ног у станка и на середине всеми выполняется с нейтральным положением лежащих на талии рук – «калып

белдеме», дабы не обезличивать, не обесценивать колоритность мужской и женской пластики рук (10).

- Упражнение №1 – «Окше кадам» – развивающее устойчивость при вставании на каблук – пятку; легкость перехода с каблука на всю ступню на рiе - в приседание; резкость откидывания ноги «от колена» назад, - навыки, необходимые в очень многих мужских и женских движениях. Упражнение выполняется у станка, держась за «палку» левой рукой, правой рукой и после поворота, держась правой рукой и начиная движения левой ноги. Муз. размер 2/4. Упражнение занимает 4 такта.

1 – Встать на каблук правой ноги, колено вытянуто. Корпус подтянут. Голова поворачивается на право. Правая рука ложиться на талию.

и – Упасть на всю ступню правой ноги, четко приседая на ней. Левая нога, сгибаясь, резко откидывается «от колена» назад, вытянутыми пальцами скользят по полу. Корпус, голова и руки положения не меняют.

2 – Встать на каблук левой ноги, колено вытянуто.

и – Упасть на всю ступню левой ноги, четко приседая на ней. Правая нога сгибаясь, резко откидывается «от колена» назад, вытянутыми пальцами проскальзывая по полу.

«3 и 4 и» – точный повтор движений счета «1,и,2,и».

5 – шаг правой ногой вперед на каблук, колено вытянуто. Левая нога слегка отделяется от пола. Корпус, голова и руки положения не меняют.

и – Упасть на всю ступню правой ноги, четко приседая на ней. Левая нога, сгибаясь, резко откидывается «от колена» назад, вытянутыми пальцами проскальзывая по полу.

6 – Маленький шаг левой ногой вперед на каблук, колено вытянуто. Корпус, голова, правая рука положения не меняют. Левая рука переносится по палке чуть вперед.

и – Упасть на всю ступню левой ноги, четко приседая на ней. Правая нога, сгибаясь, резко откидывается «от колена» назад. Положение корпуса, головы и рук не меняется.

7 – Маленький шаг правой ногой на каблук, колено совершенно вытянуто. Левая нога, резко сгибаясь, поднимается назад и колено прижимается к колену правой ноги. Корпус, голова и руки остаются в неизменном положении.

и – Поворот на каблуке (пятке) правой ноги на пол-оборота налево, кладя на палку правую руку. Левая рука ложиться на талию. Левая нога положения не меняет, остается прижатой к колену правой ноги. Корпус во время поворота выпрямлен и очень подтянут.

8 – Левая нога, опускаясь, ставится на всю стопу рядом с правой ногой, еще стоящей на каблуке. Голова поворачивается налево, руки положения не меняют.

и – Переступив на правую ногу, ставя ее рядом с левой ногой в 5 поз. Корпус, голова и руки остаются в неизменном положении.

На следующие такты упражнение зеркально повторяется с левой ноги, Затем оно повторяется поочередно с правой и левой ноги.

- Упражнение № 2 – «кошкар муйиз» – развивающее дугообразную подвижность ступни, устойчивость стояния на каблуке и воспитывающие навыки легких переступов на высоких полупальцах.

Упражнение разучивается первоначально у станка, держась за палку двумя руками. Впоследствии на середине. Музыкальный размер 2/4 (13 тактов). Упражнение делается с продвижением слева-направо, три раза начиная с правой ноги на счет «1-6,и» и четыре раза с продвижением справа-налево, начиная с левой ноги, зеркально повторяя все движения с другой ноги, на счет «7-13, и».

1 – Направляя носок правой ноги налево, встать на каблук (пятку) правой ноги.

и – Стоя на правой ноге на каблуке, четко отвести на воздух носок слева направо.

2 – Переступить на невысокие полупальцы левой ноги, ставя ее рядом с правой ногой.

и – Переступив на невысокие полупальцы правой ноги, ставя ее за левую ногу, в целом точно следуя описанию «кошкар муйиз», но более отдельно, по его этапам и в два раза медленнее. Упражнение выполняется на «четверти». По мере освоения этого трудного упражнения отдельность этапов сменяется на слитность.

- Упражнение №3 – «дурсилдету» – развивающее энергичную упругость стопы и воспитывающее навыки четких, равномерных переступаний с ноги на ногу по всей ступне. Упражнение занимает 8 тактов. Точно следуя описанию «дурсилдету», выполняется семь раз подряд, начиная с правой ноги на каждую «восьмую» муз. Размера 3/8 – три переступа на один такт – 7 тактов.

8-й такт:

1 – поставив с акцентом левую ногу на всю ступню рядом с правой ногой в 6 позицию.

2, 3 – Пауза.

На следующие 8 тактов упражнение повторяется с левой ноги семь раз подряд. На 8 – й такт, на «1» правая нога с акцентом становится рядом с левой в 6 позицию, «2,3» выдерживается пауза.

- Упражнение №4 – «молдас» – развивающее абсолютно новые группы мышц, позволяет легко и безболезненно наклонять ступни на наружное ребро, расширяя тем возможность движения ступни. Одновременно упражнение воспитывает навыки перенесения тяжести тела с ноги на ногу. Упражнение первоначально разучивается у станка, держась за палку двумя руками. Впоследствии выполняется на середине.

Оно выполняется по три раза поочередно с каждой ноги, на два такта муз. размера 2/4, счет по «четвертям», начиная с правой ноги, которая на затакт приподнимается в сторону. На счет «1,и,2» – точно выполняя «молдас» с правой, левой и правой ноги. На последний счет «и» колено правой ноги вытягивается и левая нога поднимается в сторону, что бы с нее начать упражнения, зеркально повторяя три раза «молдас» с левой,

правой и левой ноги. На следующие такты упражнение повторить поочередно по три раза с каждой ноги.

- Упражнение № 5 – «аяк тастау» – развивающее подвижность коленного сустава и силу его связок при четких сгибаниях и выпрямлениях колена приподнятой ноги. Одновременно упражнение дает навыки легких подскоков на полупальцах опорной ноги. Упражнение выполняется у станка, держась за палку одной рукой, другая лежит на талии. Муз. размер 2/4. Счет по «восьмым» - «1,и,2,и».

1 – Держась левой рукой за палку, встать на левую ногу, одновременно «выбросив» - энергично подняв правую, вытянутую ногу вперед на 45\*. Корпус подтянут. Голова повернута на право.

и – Легкий подскок на низких полупальцах левой ноги. Правая четко сгибается в колене, носок приближается к колену левой ноги. Корпус, голова и руки положения не меняют.

2 – Второй подскок на полупальцах левой ноги. Правая нога вновь энергично вытягивается вперед на той же высоте 45\*.

и – Третий подскок на левой ноге. Правая нога четко сгибается, носком касаясь левого колена.

3 – Четвертый легкий подскок на левой ноге. Правая нога снова, энергично вытягивается вперед.

и – Пятый подскок на левой ноге. Правая нога четко сгибается. Корпус, голова и руки в том же неизменном положении.

4 – Правая нога опускается рядом с левойноогой в свободную 6 позицию.

и – Два быстрых переступания на полупальцах левой и правой ногой. На следующие такты упражнение повторяется с той же ноги еще 3 раза. Затем оно повторяется 4 раза с другой ноги. Все подскоки на низких полупальцах делаются равномерно на одной высоте небольшого прыжка.

- Упражнение № 6 – ход «кыска кайыру» – развивает силу ступней и колен, работающих на высоких полупальцах и присогнутых коленях.

Одновременно упражнение воспитывает навыки легких переходов на полупальцах с ноги на ногу. Упражнение первоначально разучивается и выполняется на месте, без продвижения, у станка, держась за палку обеими руками, используя только первую часть хода «кыска кайыру» поочередно с каждой ноги. Муз. размер 2/4.

Затакт - исполнитель стоит лицом к станку на присогнутых коленях, на высоких полупальцах в 6 позиции.

1 – Исполнитель высоко поднимает колено левой ноги, вытягивая пальцы, и скользит ими по правой ноге. Коснувшись пальцами колена, левая нога опускается и ставится на высокие полупальцы накрест правой ноги в 6 позицию.

и – исполнитель дважды мелко переступает на высоких полупальцах и присогнутых коленях – правой ноги ставя ее рядом с левой ногой в 6 позицию и переступая на месте на высоких полупальцах левой ногой. Затем упражнение зеркально повторяется с другой ноги - поднимается колено правой ноги и т.д. Упражнение выполняется 8-16 раз, поочередно с каждой ноги. Впоследствии упражнение тренируется на середине уже с продвижением. Упражнение выполняется в сторону слева-направо с левой ноги 4 раза и в сторону с правой ноги 4 раза. Руки, как и во всех упражнениях казахского экзерсиса для ног, лежат на талии – «бельдеме».

- Упражнение №7 – «аяк согыстыру» – удары ногой. Упражнение воспитывает навык удара ноги по ноге, совершенно отличное от аналоговых движений у других народов – в венгерских, украинских, польских танцах, от «голубцов» и кабриолей, в которых опорная нога в прыжке «подбивает» снизу приподнятую в сторону другую ногу.

В казахском танце удар наносит приподнятая в сторону нога, без подбивки ее опорной ногой. Опорная нога в прыжке стремительно проскальзывает по земле, а приподнятая нога, сгибаясь, легко ударяет ее внутренним ребром стопы. В этом заключается принципиальное отличие технике этого приема казахского танца. Одновременно упражнение

воспитывает навыки, обеспечивающие легкость скользящих прыжков, без изменения единого уровня plie – сгиба опорной ноги. Держась двумя руками за палку, с каждым прыжком в сторону руки легко переносятся по палке так, чтобы они все время находились точно перед корпусом. Упражнение повторяется 8-16 раз поочередно с каждой ноги по три прыжка на один такт трехдольного размера  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{3}{8}$ .

- Упражнение № 8 – «зымырау» – развивает силу икроножных мышц и повышает подвижность тазобедренных и коленных суставов, обеспечивающих возможность резких сгибов и вытягивание высоко поднятой ноги. Одновременно воспитывает навыки стремительных скользящих прыжков, почти на всей ступне в приседание на «жестком» plie без эластичности – согнутое колено все время на одном уровне сгиба.

Муз.размер 2/4. Упражнение разучивается у станка.

1 – Энергичный шаг левой ногой в сторону - направо, на жестком plie - приседание. Правая нога высоко поднимается в сторону, с вытянутым коленом и пальцами. Корпус налево. Голова поднята и повернута направо.

и – Стремительный скользящий прыжок почти на всей ступне левой ноги. Согнутое колено остается на том же уровне сгиба. Обе руки, скользя по палке, переносятся направо, следуя за продвижением тела. Правая поднятая нога резко сгибается, вытянутыми пальцами касаясь левой ноги выше колена. Корпус и голова положения не меняют.

2 – Второй стремительный скользящий прыжок направо почти на все ступне левой ноги. Левое колено не вытягивается и сохраняет единый уровень сгиба. Правая нога энергично вытягивается на первоначальную высоту. Обе руки переносятся по палке на право. Корпус и голова положения не меняют.

и – Третий стремительный скользящий прыжок направо почти на всей ступне правой ноги, колено сохраняет прежний угол сгиба. Обе руки передвигаются по палке направо. Правая нога четко сгибается на прежнем уровне. Корпус и голова в неизменном положении. В последний момент



правая нога опускается на пол на приседание. Корпус и голова выпрямляется. На следующие такты упражнение зеркально повторяется с продвижением налево, и начинаясь прямо стремительным скользящим прыжком на правой ноге. Левая вытянутая нога высоко поднимается в сторону. Корпус отклоняется направо. Голова поворачивается налево и поднимается. В левую сторону выполняется четыре прыжка на правой ноге. В последний момент левая нога опускается на пол на plie и упражнение повторяется опять в правую сторону, начинаясь прямо с прыжка на левой ног. На последующие такты упражнение повторяется еще 2 раза по 4 прыжка направо и налево – всего 4 раза.

- Упражнение № 9 – «куралайша» – развивает силу мышц всей ноги, способствующих прыжку. Выбатывает навык прыжка с одной ноги на другую с одновременным переходом на plie двух ног. Воспитывает умение во время прыжка отбрасывать обе ноги назад. Муз. размер 2/4. Упражнение занимает 2 такта, разучивается лицом к станку, держась за палку двумя руками.

1 – Шаг левой ногой на лево, накрест спереди левой ноги, ставя выворотню правую ступню, пяткой на лево.

и – Левая нога, скользя пальцами по полу, при сгибаясь в колене. Пальцы сильно вытянуты. Одновременно исполнитель отталкивается правой ногой от пола и невысоко прыгает вверх. Корпус немного прогибается в спине назад. Голова отклонена на право.

2 – Исполнитель приземляется на левую ногу, эластично приседая на ней, и почти одновременно проводит, скользя по земле, правую ногу вперед, ставя ее выворотню впереди и накрест левой ноги, приседая на двух ногах. Корпус и голова положения не меняют.

и – Исполнитель дважды переступает – сначала на стоящую сзади левую ногу, затем на правую, ставя ее справа рядом с левой ногой.

На следующие такты упражнение зеркально повторяется с левой ноги, шагом направо. Упражнение повторяется 8 раз.

- Упражнение № 10 – «ыргак» – вырабатывает необходимые навыки четких, рельефных контрположение корпуса и ног, свойственных многим движениям мужского и женского народного танца. Упражнение разучивается на середине. Руки находятся в положении «белдеме». Музыкальный размер 2/4. Упражнение занимает 4 такта. Упражнение выполняется 7 раз подряд, поочередно с каждой ноги на счет «7,и», начинаясь с правой ноги. На счет:

8 – Исполнитель приставляет левую ногу к правой, на всю ступню в 6 позицию. Корпус выпрямляется, оба плеча и голова обращены в *en face*/

и – Исполнитель переступает на всю ступню правой ноги в 6 позицию.

На следующие 8 счетов упражнение повторяется с другой ноги. Начинаясь с левой ноги налево, «ыргак» повторяется семь раз, поочередно с каждой ноги. На «8» правая нога ставится на всю ступню рядом с левой ногой в 6 позицию. На «и» переступ на левую ногу на месте. Корпус и голова *en face*. На следующие такты упражнение повторяется.

Экзерсис для развития подвижности корпуса, плеч, головы и технического совершенствования казахской пластики рук.

1. Сдвиг плеч – правое вперед, левое назад, и наоборот.

2. Подъемы плеч – правое вверх, левое вниз, и наоборот, одновременно подъем двух плеч и их резкое опускание вниз.

3. Двойной наклон – «кол ыргак» выдвинутого вперед плеча – то правого, то левого.

4. Круговращение одним плечом, правым или левым – в отдельности, и вместе двумя плечами. *En dehors* – плечо отодвигается назад, поднимается и проводится вперед, опускаясь. *En dedans* – плечо отводится вперед, опускается, проводится назад и поднимается.

5. Наклоны корпуса вперед, опущенными руками дотронуться до пола кончиками пальцев, затем ладонями. Колени ног, стоящих в 6 позиции, вытянуты.

6. Соединение рук сзади: правая рука, сгибаясь в локте, поднимается за голову и сзади, на спине, соединяется с пальцами левой согнутой руки, загнутой назад на уровне талии, и наоборот. Колени ног вытянуты. Корпус при повторах упражнения немного наклоняется назад.

7. Наклоны корпуса в сторону. При наклоне корпуса налево поднимается правая рука с опущенной кистью ладони вниз. При наклоне направо – поднимается левая рука.

8. Кругообразные перегибы корпуса, стоя на коленях, касаясь пола вытянутым подъемом и пальцами. Корпус наклонен вперед, переводится понизу направо, из наклона направо переходит в изгиб спины назад, из перегиба назад переходит в наклон вперед. Обе руки, вытянуты вперед, движется соответственно движению корпуса – направо, закидываются назад, переходят налево и возвращаются снова вперед. Аналогичное круговращение корпуса тренируется и в левую сторону.

9. Перегибы спины назад, стоя на вытянутых ногах в свободной 6 позиции. Руки подняты округло над головой в 3 позиции. Голова во время перегиба поворачивается направо или налево, назад не запрокидывается.

Эти женские и мужские казахские движения, тренируются как экзерсис для рук, всеми вместе, девушками и юношами. У всех ноги стоят в свободной 6 позиции. Рекомендуется перемешать тренировку ног элементами казахского экзерсиса для корпуса и рук.

Выводы по второй главе.

Жизненный путь любого человека можно измерить и количеством его учеников. У Даурена Абирова их было немало. Это не только профессиональные артисты балета, но и самодеятельные мастера, артисты-любители, руководители хореографических коллективов. Именно с развитием самодеятельного хореографического творчества связана большая часть жизни балетмейстера.

Организация коллективов по всей республике, создание танцевальных композиций, концертных программ сделали имя Д.Т.

Абирова бессмертным. Сегодняшние руководители продолжают дело своего педагога, наставника. По его методике преподается казахский танец в дошкольных, школьных образовательных учреждениях.

Благодаря Д.Т. Абирову, у нас в стране решена проблема подготовки кадров для работы в профессиональной и самодеятельной сфере хореографического искусства. Во многих СУЗах и ВУЗах открыты кафедры хореографии.

Исследования этнографа Д. Абирова в его книгах являются путеводителем для хореографов современности.

Благодаря исследованиям Д.Т. Абирова создаются методики преподавания казахского танца.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В исследовании мы рассмотрели творческий путь Д.Т. Абирова от артиста балета до постановщика-балетмейстера и педагога.

Даурен Абиров – яркое явление в казахской хореографии. Как первый казахстанский балетмейстер он обогатил казахский танец новой тематикой, новыми образцами, расширил сферу казахского танца, развил основы современного национально-сценического танца. Будучи в постоянных творческих поисках, он ввел много нововведений в профессиональных жанрах национального хореографического искусства.

Танцевальный, балетмейстерский и исследовательский опыт бесценен для многих хореографов. Даурен Абиров Он заложил основу сценического казахского танца — отбросил все наносное, собрал и возродил по крупицам истинное, народное. Он придавал танцам национальный колорит и специфический вкус, учитывая все тонкие детали. Он стал автором уникального пособия по истории казахского танца, где впервые описал каждый элемент движения. Метод преподавания и обучения Абирова имеет свою специфику и свои особенности манеры исполнения.

Балетмейстерская деятельность Д. Абирова в Государственном театре оперы и балета имени Абая в Алматы сочетается с его поисками путей сближения казахского национального танца с классическими балетными формами. Спектакли Д. Абирова отличаются особым почерком, его национальные балеты, несмотря на критические замечания – это произведения с высоким художественным уровнем, ярким национальным колоритом. Балетмейстер пытается хореографически раскрыть жизнь главных героев, придать их танцам образность, найти конкретный образный стиль и решение. Самое главное достижение балетмейстера – это разрешение спектакля не в русле жизненно-бытовых традиций, а стремление показать спектакль в русле образного танца.

Как человек, профессионал, он был абсолютно честен и перед собой, и перед людьми. И в жизни, и в творчестве Даурен Абиров был очень собранным, фанатично преданным своему делу человеком. До последнего дня жизни он делал балетный тренаж, жил по расписанию: вставал в пять утра, занимался зарядкой, даже когда перенес инфаркт. Он жил искусством. При этом был очень скромным человеком, никогда не хвалился, не выпячивал себя. Но не терпел несправедливости, был очень прямым и открытым. Он не хотел мириться с годами, говорил: «Моисеев до глубокой старости плясал и делал постановки, а чем я хуже!».

Казахстан, благодаря таким мастерам, как Д.Т. Абиров, на сегодняшний день сумел выйти на мировой уровень в области хореографического искусства. Балетмейстер оставил богатое танцевальное наследие, которое в настоящее время используется в различных профессиональных и самодеятельных школах страны.

Казахский народно-сценический танец существует в репертуаре театров и концертных организаций, изучается в специальных учебных заведениях, широко бытует в любительских коллективах.

Благодаря проводимым ежегодно смотрам, конкурсам, фестивалям очевиден размах самодеятельного художественного творчества.

Считаем, что народные танцы надо беречь. Это наше наследие. В каждом народном танце – душа многих поколений. А наследие предков мы должны изучать. В свое время это завещал нам выдающийся педагог, хореограф, профессор, ученик Шары Жиенкуловой Даурен Абиров.

В заключение хочется сказать, что без таких людей, связавших по доброй воле свою жизнь с самым прекрасным видом искусства, сегодняшние достижения не имели бы такого высококачественного уровня и высшей степени профессионализма и признания народов. И мы верим в наш дальнейший рост и различные новшества наших танцмейстеров и балетмейстеров.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абиров, Д.Т. История казахского танца [Текст]: Учебное пособие / Д.Т. Абиров. - Алматы: «Санат», 1997. - 160 с.
2. Абиров, Д.Т. Истоки и основные элементы казахской народной хореографии [Текст] / Д.Т. Абиров. - Алма-Ата, 1992.
3. Абиров, Д.Т. Один их трех [Текст] / Д.Т. Абиров. - Казахстанская правда. - 1991, 29 октября.
4. Абиров, Д.Т. Становление и развитие казахского танца на профессиональной сцене [Текст]: Диссертация кандидата искусствоведения. - М., 1979. - 171 с.
5. Абиров, Д.Т., Исмаилов А. М. Казахские народные танцы [Текст]. - Алма-Ата, 1961. 2-е издание - Алма-Ата: «Онер», 1984. - 112 с.
6. Абиров Даурен Тастанбекович // Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. - М.: «Советская энциклопедия», 1981. - С. 9
7. Абиров, Даурен Тастанбайулы [Текст] // Казахстан. Национальная энциклопедия. - Алматы: «Қазақ энциклопедиясы», 2004. - Т. I. - ISBN 9965-9389-9-7. - С. 15
8. Акимова, Ю. Корни национальной памяти [Текст] / Ю. Акимова // Обруч: образование, ребенок, ученик. - 2007. - № 2.
9. Аммосова, Е.Е. Народные истоки творчества [Текст] / Е.Е. Аммосова. - Якутск: Кн. Изд-во, М., «Музыка», 2000. – 220 с.
10. Арсалиев, Ш.М. Традиционная культура воспитания в действии [Текст] / Материалы научно-практической конференции. - Москва-Чебоксары, 2003. - С. 165-168
11. Аюханов, Б. Современное состояние балетного искусства в Казахстане. Алматы, 17 января 2005 года. [Электронный ресурс] URL: [www.aukhanov.kz](http://www.aukhanov.kz) (Дата обращения: 16.09.2017)
12. Аязбекова, С. Ш. Мир музыки глазами Г. Жубановой: Время – культура – этнос [Текст] / С.Ш. Аязбекова. - Алматы: Минкульт РК, 1999.

13. Бейсенова, Г.Н. Казахский танец [Текст]: программа по казахскому танцу для хореографических училищ, училищ культуры, школ искусств, факультетов по хореографии высших учебных заведений / Г.Н. Бейсенова.- Алматы, 1993. - 18 с.

14. Банин, А.А. Сохранение и возрождение фольклорных традиций [Текст]: Сборник научных трудов НИИ культуры АН СССР, Республиканский центр русского фольклора / А.А. Банин.- М.: Издательство НИИ культуры, 1994. - 253 с.

15. Боримская, Г.В. Некоторые проблемы современной народно-сценической хореографии [Текст]: автореф. дис. ...канд. искусств / Г.В. Боримская. - Киев, 1972. - 20 с.

16. Бухарбаев Б. Кого мы потеряли в этом году [Электронный ресурс] URL: <http://almaty.kzinform.com/ru/news/20120213/08434.html> (дата обращения 13.10.2017)

17. Вержбицкая Н. Он был фанатично предан балету // общенациональная ежедневная газета «Казахстанская правда». - № 232 (27506). - 13.07.2013

18. Всеволодская-Голушкевич, О.В. Школа казахского танца [Текст] / О.В. Всеволодская-Голушкевич.- Алматы: Онер, 1994. -184 с.

19. Горбачев А.А. Проблемы и перспективы культурологического образования в вузах культуры Казахстана//Тезисы докладов на межрегиональной научно-практической конференции "Проблемы и перспективы молодого вуза культуры" (Уральск, 27-28 июня 1994 г).- Уральск, 1996. 14-15.

20. Даурен Абиров - профессиональный танцовщик [Электронный ресурс] URL: <http://www.stud24.ru/art/dauren-abirov--professionalnyj-tancovshhik/459537-1739874-page1.html> (Дата обращения: 14.09.2017)

21. Джанибеков, У. Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте [Текст]: дис. ...канд. ист. наук / У. Джанибеков.- Новосибирск, 2011. - 210 с.



22. Джанибеков, У. Айтысы и искусство танца: о взаимосвязях песенной импровизации и танца [Текст] / У. Джанибеков, О.В. Всеволодская-Голушкевич // Простор. - 1988. - № 1. - С. 24-27.
23. Донченко, Р. Некоторые композиционные принципы казахстанских балетов [Текст] / Р. Донченко // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. - Алма-Ата: Наука, 1983. - С. 86 – 98
24. Жиенкулова, Ш. Бі орнекері (на каз.яз.) [Текст] / Ш. Жиенкулова. - Алматы, 2010. - 314 с.
25. Жолтаева, А.А. Традиционный казахский танец в системе этнохудожественного образования [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / А.А. Жолтаева. - М., 2012.- 167 с.
26. Жукенова, С Б Проблемы совершенствования подготовки руководителей самодеятельных хореографических коллективов в Казахстане [Текст] / С.Б. Жукенова // Сб. ст. и материалов межвузовской науч. Конференции. - Тамбов, 1990.- С. 248-251
27. Жукенова, С.Б. Социально-педагогические факторы развития самодеятельного хореографического искусства в Казахстане [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / С.Б. Жукенова. - М., 1991.- 195 с.
28. Казахи: учебное пособие для студ. ВУЗов / Б. Казыханова, Б. Ибраев, О.Б. Наумова; под ред. К.Г. Жусбасова. - Алматы: Казахстан, 1995.- 325 с.
29. Каракулов, Б.И. Современный казахский фольклор (жанрово-структурный анализ) [Текст] / Б.И. Караулов.- Алма-Ата, 1992.
30. Козы-Корпеш и Баян-сулу [Электронный ресурс] URL: <http://shpargalka.kz/kazahskaya-literatura/kozy-korpew-bayan-sulu> (дата обращения 02.11.2017)
31. Кузнецова, Т.М. Индивидуальный стиль деятельности педагога-хореографа: автореф. дис. канд. пед. наук / [Электронный ресурс] URL: <http://any-book.ru/book/show/id/33259> (дата обращения 12.10.2017)

32. Кульбекова, А.К. Казахский танец [Текст]: Учебно-методическое пособие / А.К. Кульбекова. - Уральск, 2010. - 87 с.

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

34. Кульбекова А.К. Танцевальный фольклор: проблемы сохранения // Материалы областной научно-практической конференции «Расцвет области - расцвет Казахстана» (14-15 декабря, ЗКГУ).- Уральск, 2002.- С.37-39

35. Кульбекова А.К. Методические принципы музыкального сопровождения занятий по казахскому танцу в вузах культуры и искусств // Материалы международной научно-практической конференции «Музыкальное образование: проблемы, поиски, решения». Том 1.- Жетысуйский государственный университет им. И.Жансугурова. - Тылдыкорган.: ЖГУ им. И. Жансугурова, 2005.- С. 350-352

36. Легенды и мифы оперного. Даурен Абиров [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DyHZNgx4MTM> (дата обращения 28.07.2017)

37. Наследие великого мастера [Электронный ресурс] URL: [https://www.lada.kz/aktau\\_news/culture/7640-v-aktau-proshel-master-klass-dlya-horeografov-regiona.html](https://www.lada.kz/aktau_news/culture/7640-v-aktau-proshel-master-klass-dlya-horeografov-regiona.html) (дата обращения 28.07.2017)

38. Мирча Элиаде. Аспекты мифа [Текст] / Мирча Элиаде. - Издательский центр ACADEMIA, 2013 г.

39. Наурзбаева, З. Стратегические приоритеты культурного развития РК [Текст] / З. Наурзбаева // Рух-Мирас. Казахстанский культурологический альманах. - № 2 (2), 2004. - С. 9-10

40. 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.

41. Программа по казахскому народному танцу для факультетов хореографии высших учебных заведений / под. ред. А. Кульбековой. [Электронный ресурс] URL: <http://www.dissercat.com/content/teoriya-i-metodika-prepodavaniya-kazahskogo-narodnogo-tantsa-v-vuzakh-kultury-i-iskusstvu> (дата обращения 12.09.2017).

42. Сапарова, Ю.А. Становление и развитие художественной самодеятельности в Казахстане: дис. ...канд. пед. наук / Ю.А. Сапарова. - [Электронный ресурс] URL: <http://www.dslib.net/kult-prosvet/stanovlenie-i-razvitie-hudozhestvennoj-samodejatelnosti-v-kazahstane.html> (дата обращения 23.10.2017).

43. Сарынова, Л.П. Балетное искусство Казахстана [Текст] / Л.П. Сарынова. - Алма-Ата: Наука, 1976. - 176 с.

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

45. Театр оперы и балета им. Абая (официальный сайт) [Электронный ресурс] URL: <http://www.gatob.kz/ru/> (дата обращения 23.10.2017).

46. Федянина, Л. Классика казахстанского балета [Текст] / Л. Федянина. - Алматы: Фонд Сорос Казахстан, 2002. - С. 183-184

47. Формирование национального балета в Казахстане [Электронный ресурс] URL: <http://allrefs.net/c2/2sig/> (дата обращения 05.08.2017)

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

49. Шаханова, Н. Мир традиционной культуры казахов (этнографические очерки) [Текст] / Н. Шаханова. - Алматы, 1998.

50. Яценко, Н.П. Основные направления совершенствования деятельности учреждений культуры в развитии самодеятельного хореографического творчества [Текст] / Н.П. Яценко. - М., 1996. – 210 с.

## Приложение 1

## Артистическая деятельность Д.Т. Абирова



1942 год. Первый выпуск Казахского хореографического училища.

Слева направо стоят: Ж. Нуршаиков, М. Манасов, С. Абдрахманов,  
Д. Абиров, А. Сабенов

Сидят: К. Ахунджанов, А. М. Демченко, А. Селезнев



Зигфрид – «Лебединое озеро»



Разбойник – «Айболит»

## Приложение 2

Д.Т. Абиров – балетмейстер театра оперы и балета им. Абая



«Дорогой дружбы»



«Акканат»



«Шурале»



«Козы Корпеш и Баян Сулу»





## «Камбар и Назым»



## Приложение 3

## Казахский танец в рисунках А. Исмаилова



Казахский танец «Насыбайши»



Казахский танец «Дабылпаз»



Женский казахский танец «Айжанкыз»



## Приложение 4

## Литературное наследие Д.Т. Абилова

