



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

СТИЛИЗАЦИЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ СЦЕНИЧЕСКОЙ
ОБРАБОТКИ ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦА

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

Проверка на объем заимствований:

64,35 % авторского текста

Работа рекомендована к защите

рекомендована/не рекомендована

«22» 01 2019 г.

зав. кафедрой хореографии

А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил(а):

Студент(ка) группы ЗФ-407-115-3-1Кст

Ахметкали Акжаркын Ербулаткызы

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Л.А. Клыкова Клыкова Л.А.

Челябинск

2019

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ ВОПРОСА СТИЛИЗАЦИИ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРИЕМА....	8
1.1. Понятия «стиль» и «стилизация» в искусстве и хореографии....	8
1.2. Специфика фольклорного танца и условия его бытования в современной среде.....	16
1.3. Основные принципы стилизации фольклорного танца.....	25
ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ...	30
2.1. Казахские народные танцы А. Исмаилова.....	30
2.2. Особенности сценической хореографии Д. Абирова.....	35
2.3. Сценическое воплощение казахских традиций в постановках М. Тлеубаева.....	41
2.4. Стилизация казахского фольклорного танца в постановках З. Райбаева	46
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	55
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	59

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время вопросы сохранения традиционного народного танца, использования танцевального фольклора, включения его в современную хореографическую культуру являются предметом активного обсуждения в профессиональной среде. Данные вопросы возникают со времен возникновения сценического театрального жанра, сначала относительно балетного искусства, а с появлением ансамблей народного танца, в народно-сценической хореографии. Однако единого мнения по решению этой проблемы не выработано.

Сегодня ведется огромная работа по сохранению и развитию танцевального наследия народа, проводятся смотры и фестивали народного танца, открываются и успешно работают национально-культурные и этнографические центры, традиционными стали народные праздники, раскрывающие обычаи того или иного этноса. В Казахстане вопросы развития и сохранения народной культуры решаются на государственном уровне: приняты закон «О культуре», выработана концепция этнокультурного образования, популяризацией народного творчества активно занимается Ассамблея народа Казахстана.

Несмотря на такую, казалось бы, масштабную работу, к сожалению, эта работа остается уделом узкого круга специалистов. Телевидение, СМИ освещает данные мероприятия в рамках новостных программ. Отдельных передач, посвященных развитию народного творчества, очень мало. Недостаточно издается и литературы, учебников, пособий по исследованию художественной культуры в целом и хореографии в частности.

Для хореографического искусства фольклор имеет важное значение, поскольку является неиссякаемым источником выразительных средств, постоянно питающим фантазию художника. Фольклор является ярким выражением художественно-исторической памяти народа, отражением его

жизни и мировоззрения. По словам знаменитого исследователя-фольклориста Ю.М. Чурко, духовное творчество имеет «аккумулятивный характер преемственности». Действительно, произведения, созданные народом в прошлом, не утрачивают своего художественного значения и сегодня. В век высоких технологий, когда ощущается дефицит простоты и гармонии, обостряется тяга людей к подлинному народному искусству.

Кроме этого, доказана непреходящая эстетическая ценность фольклора, его воспитательное значение в формировании личности человека. Тем, кто работает с детьми и подростками, особенно важно научить их любить народ, любить народное творчество и видеть его, как сказала Н. Надеждина, «глазами поэта». Изучение танцевального фольклора, как и познание языка, истории и культуры своего народа, имеет прямое отношение не только к профессиональному воспитанию, но и к определению нравственных позиций человека.

Исследователи-фольклористы считают, что весь фольклор должен находиться в неприкосновенности, любые его новообразования не приемлемы, так как уводят от художественной правды. Однако практика доказала, что традиции живут там, где к ним относятся не как к музейному экспонату, застывшему во времени, а как к живому явлению, способному развиваться, обогащаться и наполняться новым смыслом в соответствии требованиям современного времени.

Одной из форм жизнедеятельности фольклорных танцевальных традиций является народно-сценическая хореография. Самодеятельные и профессиональные коллективы, работающие в этой области, строят свою деятельность на принципах художественной обработки, разработки и стилизации фольклорных источников.

Стилизация – это обогащение народного танца новыми средствами и формами хореографической выразительности. Отбирая из неисчерпаемого источника, каким является народное танцевальное творчество, характерные выразительные движения, балетмейстеры их по-новому

пластически осмысливают, обобщают, придают им необходимую многозначность и широту выражения. Обогащение хореографической лексики происходит за счет рационального использования пластических элементов классического танца, акробатики, гимнастики, современного танца, различных пантомимических выразительных средств.

Стилизация – явление настолько популярное сегодня, что на всех хореографических конкурсах введена номинация «Стилизованный народный танец». Благодаря стилизации проще познакомиться и донести до исполнителей и зрителей фольклорный материал.

К сожалению, в практике хореографических коллективов часто встречаются композиции, не имеющие ничего общего с фольклорным первоисточником. Нередко в основе таких танцев лежит постановка, созданная другим балетмейстером. В таких «вторичных», «третичных» танцах, порой ярких и зрелищных, отсутствует самобытность и оригинальность фольклорного первоисточника. В результате мы видим танцы похожие друг на друга, с одинаковыми композиционными построениями, рисунками, лексикой, трюками и т.п. И такой сложившийся стереотип художественной трансформации фольклора встречается в композициях не только одного народа, но и в танцах разных национальностей. Получается, что, убрав костюм, мы не сможем отличить один танец от другого. Механическое применение постановщиками типичных схем сценической интерпретации народного танца приводит к нивелированию традиционных культур и потере собственного лица коллектива. Такие ситуации происходят при незнании постановщиками основных принципов художественной обработки фольклорного танца, особенностей и законов стилизации.

История, теория и методика обучения народному танцу достаточно подробно описаны в работах Г.П. Гусева, Г.А. Настюкова, Т.С. Ткаченко. Много теоретических источников, раскрывающих понятия «стиль» и «стилизация» в культурологическом аспекте. Однако вопросы применения

стилизации народного танца в современных условиях еще не нашли должного освещения в учебно-методической и искусствоведческой литературе в области хореографии.

Актуальность изложенных вопросов определила актуальность темы исследования: «Стилизация как художественный прием сценической обработки фольклорного танца».

Цель исследования: рассмотреть возможности стилизации фольклорного танца как художественного приема в процессе постановки хореографических композиций.

Объект исследования: народно-сценическая хореография

Предмет исследования: технология создания хореографической композиции с использованием стилизации фольклорного танца.

Задачи исследования:

1. Изучить литературу по теме исследования.
2. Раскрыть понятия «стиль», «стилизация» применительно к хореографическому искусству.
3. Выявить основные принципы и формы сценической обработки фольклорного танца.
4. Рассмотреть, на примере постановок известных современных балетмейстеров, технологии стилизации фольклорного танца.

Гипотеза исследования: мы предположили, что для постановки хореографического номера с использованием стилизации народного фольклорного танца хореограф-постановщик должен знать законы стилизации и приемы их включения в контекст современной хореографической композиции.

Методы исследования:

- теоретические методы: изучение, анализ, обобщение научной искусствоведческой и учебно-методической литературы;
- эмпирические: видео-просмотры, анализ, сравнение творческих работ балетмейстеров в области народно-сценической хореографии.

Методологической базой исследования явились основные положения исследований в области теории, истории и методике народного танца таких авторов, как: А.Я. Ваганова, А.А. Климов, А.В. Лопухов, Т. Устинова; исследования в области развития казахской народно-сценической хореографии Д. Абирова, У Джанибекова, Г. Жумасеитовой, Т. Кишкашбаева. А. Кульбековой.

База исследования: Государственный ансамбль танца Казахстана «Салтанат», г. Алматы

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

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

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

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ ВОПРОСА СТИЛИЗАЦИИ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРИЕМА

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

Стилизация в искусстве – это процесс придания творческому произведению черт другого стиля. В изобразительном искусстве при помощи данного приема предметы либо фигуры обретают упрощенные формы. Стилизацию также используют в музыке и литературе, дизайне интерьеров. Стилизация делает объект искусства понятным.

Для начала необходимо определить, что такое «стиль».

В широком смысле понятие «стиль» связано с различными веяниями в искусстве, с культурой разных времен. Это и индивидуальный стиль художника (писателя, композитора, балетмейстера, артиста и т.д.), и национальный стиль той или иной художественной культуры, и исторический стиль, который охватывает совокупность произведений определенной эпохи. (12)

В словаре Ушакова определены четыре значения понятия «стиль».

1. Стиль как совокупность художественных средств, характерных для произведений искусства какого-нибудь художника, эпохи или нации (архитектурные стили, готический стиль, музыкальные стили 19 века, стиль модерн и т.д.).

2. Система языковых средств, идей, характерных для того или иного литературного произведения, жанра, автора или литературного направления (стиль Гоголя, романтический стиль, поэтический стиль, газетный стиль и т.д.). Способ, манера словесного выражения мыслей (бледный стиль, возвышенный стиль, лаконический стиль).

3. В переносном значении, стиль – это характерная манера поведения, метод деятельности, совокупность приемов какой-нибудь работы (ленинский стиль, стиль шахматной игры, свой стиль).

4. Способ летоисчисления (старый стиль, новый стиль).

Первоначально слово «стиль» означало на греческом языке – колонну, столбик, палку, а на латинском (stylus) – заостренный кол. Древние римляне называли стилем заостренную костяную палочку, употреблявшуюся ими для письма на досках, покрытых воском. Такой костяной грифель имел на конце гладкое утолщение, которым, как резинкой, вытирали неверно начерченные слова.

По мере развития письменности в профессиональной писательской среде возникли новые, иносказательные значения слова. Известен совет поэта Горация, обращенный к писателям, – «почаще перевортывать стиль», т.е. почаще стирать написанное, лучше отделять свое сочинение. Позднее за словом «стиль» упрочилось переносное значение. Так, например, поэт Апулей называет стилем способ, характер изложения мыслей; историк Тацит – особенности слога произведения, его литературную манеру. (42)

Переносное значение слово «стиль» сохранило во все последующие эпохи, потеряв первоначальное значение.

В XVII понятие «стиль» приобретает черты научно-эстетического термина в области литературы и выражал своеобразие художественной речи. Однако постепенно и писатели, и ученые пришли к выводу, что стиль художественного произведения нельзя свести только к чисто языковым его особенностям. И в начале XVIII в. уже говорили о стиле в музыке. В словаре Неринга уже различаются церковный, театральный, камерный музыкальные стили. (12)

Громадное значение для содержательного обогащения понятия «стиль» имели исторические и теоретические работы в области пространственных искусств, в особенности в области архитектуры. В своей работе «Всеобщая теория изящных искусств» немецкий ученый Зульцер различает греческую, римскую, готическую и т.д. архитектурные манеры. Немецкий искусствовед Винкельман наметил в своей «Истории античного искусства» четыре эпохи в развитии греческого искусства,

подчеркнув своеобразие каждой эпохи. Несколько позднее понятие стиль получило применение к области поэзии. Эта заслуга принадлежала величайшему поэту эпохи – Гёте, который определил стиль не просто как манера изложения, не только как поэтический язык произведения, но как особенность всех сторон произведения в их единстве, которое выражает творческую идею художника. Это учение Гёте осталось отправным пунктом и для последующих теорий.

В XIX веке понятие «стиль» прочно вошло в широкий обиход искусствоведения, обозначая и специфическую особенность произведений искусства, и существенные различия между ними. Литературоведы стали употреблять понятие «стиль» применительно к отдельным литературным течениям, говоря о классицизме, романтизме, реализме и т.д. как о стиле различных исторических эпох. (43)

Понятие стиля широко используется в истории искусств и при определении типичных для какого-либо периода художественных направлений или тенденций, обладающих специфическим сочетанием стилевых признаков. Чтобы определить стиль в искусстве, необходимо рассмотреть художественное произведение во всей многосторонности его содержания и многогранности формы в их единстве. Анализ стиля должен включать в себя детальное рассмотрение всех основных сторон произведения; раскрытие отраженной в нем исторической действительности, социальных коллизий, идейной проблематики произведения путем анализа его тематики, сюжета, типических обстоятельств и характеров его героев, примененных в нем методов типизации, его композиции, используемых средств поэтического языка.

Понятие «стиль» употребляется для обозначения индивидуальных художественных особенностей, присущих творчеству писателя, художника, музыканта. Единство, связанность, взаимозависимость сторон и элементов существует не только в произведении искусства, но и в любом естественном организме и в любом создании рук и ума человека.

Понятие стиля в хореографии также является сложным и многозначным. При безусловной зависимости от содержания оно все же относится к области формы, под которой подразумевается вся совокупность пластических выразительных средств, включающих элементы хореографического языка, принципы формообразования, композиционные приемы и музыкальный материал. Понятие стиля в хореографии подразумевает общность стилевых признаков в музыкальном произведении, социально-исторических условий, мировоззрении и мироощущении художника, в его творческом методе, в общих закономерностях хореографически-исторического процесса. (12)

Признаки, характеризующие стиль хореографической композиции:

1. Хореографическое искусство, как развитие стилей архитектуры и изобразительного искусства по эпохам (готика, возрождение, барокко, рококо, классицизм, романтизм, сентиментализм, реализм, символизм, модерн, постмодерн, сюрреализм).

2. Развитие хореографического искусства по направлениям танца: исторический танец, народный танец, классический танец, неоклассика, современный танец.

3. Техника, хореографический язык (классический танец, неоклассический танец, модерн, контемпорари, танцтеатр, физический театр, контактная импровизация, уличные танцы).

4. Народный танец.

5. Жанр (комедия, трагедия, драмбалет, мюзикл).

6. Метод и форма композиции (композиция, миниатюра, сюита, дивертисмент, балет, спектакль, театрализованное представление).

7. Индивидуальный хореографический почерк автора, балетмейстера, артиста (М. Петипа, У. Форсайт, Мак Грегор, Б. Эйфман и т.д.).

Говоря о разнообразии стилей в хореографии, необходимо изучить все их отличительные особенности. Это даст возможность выдерживать стилевое единство всей хореографической композиции.

Стиль в хореографическом искусстве формируется на основе знаний базовых хореографических дисциплин. Профессиональные компетенции помогают различать разнообразные техники и хореографические направления. Знания теории и истории музыки, мировой художественной культуры определяют профессиональный уровень, который впоследствии дает ориентироваться в художественных стилях. (12)

С понятием «стиль» тесно связано понятие «стилизация».

В большом энциклопедическом словаре «стилизация» определена как «намеренная имитация художественного стиля, характерного для какого либо автора, жанра, течения, для искусства и культуры определенной социальной среды, народности, эпохи». (42)

В словаре литературных терминов стилизация – это «произведение, сознательно написанное по какому-нибудь примеру или образцу и повторяющее до мельчайших подробностей его приемы». Например, в литературе можно изменить стихотворение под фольклор. Юмористы и пародисты способны выступать в манере пародируемого человека. Использовать его мимику, речь. В изобразительном искусстве, дизайне и фотографии также широко используется этот метод. Например, создание картины под старину, использование шрифтов в определенной манере. Стилизация цветов для включения их в орнамент – это тоже изменение их внешнего вида под культуру определенной страны. Например, изображение синих цветов в манере написания «гжель». (42)

Стилизация бывает двух видов: внешняя поверхностная стилизация; декоративная. Первый вид построен на подражании готовым образцам, имитации манеры какого-либо автора, жанра, течения. Как пример можно привести создание современных мотивов с хохломской росписью.

Второй вид подразумевает обязательную связь элементов создаваемого произведения с пространственной средой. Здесь декоративные формы преобладают над реалистической передачей образов и действительности. Стилизация формы может быть настолько

переполнена нереалистическими деталями, что превращается в абстрактную. Она, в свою очередь, подразделяется на такие виды: имеющие натуральный образец и вымышленные.

Основная цель стилизации – это преобразование реалистичного преобразования в выразительный и эмоциональный объект. Это происходит путем отражения сути. Для отображения такого объекта необходимо сконцентрироваться на самом главном в нем. Для того чтобы не копировать натуру, художники должны включать ассоциативное мышление и достать из памяти сохранившиеся впечатления.

Значение слова «стилизация» в толковом словаре Ефремовой: (15)

1. Придание произведению искусства характерных черт какого-либо стиля.

2. Воссоздание колорита какой-либо эпохи в образах и стилевых особенностях литературного произведения.

3. Подражание какому-либо стилю

Стилизация в хореографии – это сознательное использование комплекса средств выразительности, приемов и методов для имитации хореографического стиля. Стилизация в хореографии подразумевает микс стилевых параметров в одной хореографической композиции, эпохи направления или национального танца.

Бытует ошибочное мнение, что соединив элементы и движения национального танца с лексикой классического танца, мы получим стилизованный номер. Часто для стилизованного казахского танца постановщик берет современную оранжировку казахской музыки, где звучат народные и электронные инструменты, и в тоже время одевает исполнителей в длинные парчовые платья. В данном случае, здесь нет стилового единства и, значит, нет грамотной стилизации.

Одним из проявлений стилизации в хореографическом искусстве является характерный танец. В конце восемнадцатого века появились первые характерные танцы в балетах «Мельники» Бланша и «Тщетная

предосторожность» Ж. Доберваля, поставленные на основе демиклассической лексики с элементами сценически национального танца. В начале девятнадцатого века в русском балете уже были исполнители народно-характерных дивертисментов, такие, как И. Аблец, Богдановы, И. Лобанов и другие. А знаменитых балерин эпохи романтизма – Фанни Эльслер, Е. Андриянову – можно по праву назвать первыми характерными танцовщицами. Критики того времени писали, что манера этих артистов отличалась большей свободой движений и положений корпуса, «вольным стилем игры рук, отступлениями от принципов вытянутости и выворотности ног» (33, с. 10).

Характерный танец тех времен не был похож на подлинную народную пляску, так как действовали законы академизма в искусстве. Балетмейстеры творчески изменяли народный образец, театрализуя, делали частью сценического действия. Такой танец связывался с характером персонажа, становился частью его образа.

Подчиняясь законам сцены и законам театрального искусства, изменялись не только содержание танца, но и сама хореографическая лексика – танец становился технически сложным, движения более красивыми и симметричными. Отдельные приемы, особенности народной пляски укрупнялись, видоизменялись. Такой отбор закономерен и необходим. В балетном спектакле такая стилизация помогала показать не только черты целого народа, но и индивидуальный характер конкретного действующего лица. Поэтому у разных балетмейстеров одна и та же народная пляска получалась разной, не похожей на других. Главное – правдиво и поэтично воспроизвести дух фольклорного первоисточника.

Но иногда, вместо творческой театрализации получалась фальшивая стилизация, псевдонародный танец, то есть утрачивались стиль и народное содержание. Именно в этом упрекали Сен-Леона. Но, по мнению Ю. Слонимского, именно Сен-Леон, а затем и М. Петипа утвердили принципы постановки характерного танца: сочетание стилизованной классики с

этнографическими движениями и штрихами. Если проанализировать поставленные ими танцы, то мы увидим сочетание характерных движений и положений рук и корпуса с классическими движениями ног. (28)

В. М. Красовская также говорит о стилизации характерного танца по принципам классического танца. Движения характерного танца, основываясь на народной пляске, в балете смягчались и округлялись, обретали некую плавность. Если нога выносилась вперед, то носки вытягивались, как в классическом танце. Руки раскрывались, поднимались и опускались, проходя общепринятые позиции рук классического экзерсиса (26).

Данные высказывания говорят о неразрывной связи народного и классического танцев. Именно на этой связи в дальнейшем будет создана система народно-сценического танца, основанная на методах стилизации. «Половецкие пляски», «Арагонская хота», «Петрушка», «Шехерезада» – эти бессмертные творения великого реформатора балета М. Фокина – яркий пример стилизации, определившей новую эстетику национальной хореографии начала XX века.

В структурном плане термин «народно-сценический танец» отражает стили исполнения, связанные со средой возникновения и существования:

- народный (бытовой, фольклорный) с традициями исполнения и национальным многообразием;
- сценический (родившийся в недрах балетного спектакля), по своей выверенности, координационному совершенству предполагающий крепкую основу школы классического танца.

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

Хореографическое искусство сегодня – это большой пласт различных видов искусств. В одной композиции может присутствовать как

один танцевальный стиль, так и несколько. Это дает возможность хореографу и танцору в полной мере проявить свое творчество, реализовать самые смелые идеи. Понимание сути терминов «стиль» и «стилизация», профессиональный подход помогает расширить хореографическое мышление и позволяет искать и экспериментировать, не допуская при этом дилетанства.

1.2. Специфика фольклорного танца и условия его бытования в современной среде

Народный танец, несмотря на популярность различных направлений современной хореографии, сегодня активно развивается и пропагандируется. Специалисты выделяют две формы существования хореографических фольклорных традиций:

- естественная среда;
- сценическое искусство.

В свою очередь, сценическое искусство также можно разделить:

- народный танец в рамках сценического пространства и по законам театрального действия;
- и варианты его интерпретации (стилизации).

Эти два направления должны развиваться параллельно. Мы не можем заниматься стилизацией танца, не обращаясь к народным истокам. В тоже время при постановке народного танца на сцене нельзя не учитывать законы сценического пространства и особенности зрительского восприятия.

Какую бы задачу не ставил перед собой постановщик, в работе над сценическим народным танцем или его стилизацией, необходимо обращаться к первоисточнику – фольклорному танцу. Рассмотрим отличительные особенности фольклорного танца и его варианты существования в современных условиях.

Фольклор в переводе с английского «фолк» - народ, «лоу» - мудрость. Национальный фольклор – категория не только эстетическая, но и социальная. Неразрывно связанный с жизнью народа, с его историческим развитием, он впитал в себя накопленный веками художественный опыт многих поколений, созданные ими нравственные и эстетические ценности.

Фольклор всегда был формой выражения общественного мнения народа: в песнях, плясках, сказках. Он воплощал свои идеалы, свои представления о прекрасном, рассказывал о человеке достойном подражания, в котором гармонически соединились внешняя красота и внутреннее богатство. Не случайно поэтические образы народной поэзии (лебедушка, голубка, ласточка, сокол ясный, добрый молодец и др.) выглядят как образы пластические, так как именно движение наиболее точно и выразительно раскрывало те идеальные черты героя, которые создавались воображением народа, изменялись и обогащались в зависимости от требований времени. (19)

В хореографическом фольклоре также постоянно проявляется художественное начало каждого участника того или иного танцевального действия. Особенность такого действия в том, что оно вовлекает в свою орбиту все население данной местности, от мала до велика, украшает быт людей, разнообразит их досуг, способствует единению народа. И. Снегирев, известный фольклорист и этнограф, утверждал, что «нигде с такой полнотой и свободой не раскрывается личность народная, как на праздниках; нигде столько, как в них, не сближаются люди душой и сердцем. Там укрепляется старое и заводится новое знакомство, там обмениваются мыслями и чувствами, там частное делается общим, прошедшее и будущее обращается в настоящее». (43)

Понятие «танцевальный фольклор» применительно к народной хореографии вошло в научный обиход сравнительно недавно, в середине XX века. До этого народный танец жил в народе, но его плохо знали и мало им интересовались., он оставался вне поля зрения этнографов и

фольклористов. В их исследованиях мы находим подробное описание содержания народных праздников, игрищ, массовых гуляний, фиксацию поэтических текстов, мелодий песен, последовательности развития сюжета действия. О плясках же встречаются односложные упоминания: танцевали, водили хороводы, плясали. К примеру, этнографическая литература конца XIX века даже уверенно отрицает существование танцевальной культуры у казахов. Автор цикла этнографических статей Э. Загряжский утверждает, что «плясать киргизы не умеют, при увеселении и праздниках не употребляют танцев, так как не знают их совершенно». В. Кранифельд в путевом дневнике, касаясь содержания киргизских песен и танцев, пишет, что на всем «громадном протяжении своей поездки он только раз видел танцующего киргиза». (24)

Причину этого, наверное, следует искать в отношении к народной хореографии. Исторически известно, что церковь жестоко преследовала всякие народные развлечения. Гонениям подвергалось искусство скоморохов на Руси, в казахском обществе под влиянием магометанства пляски сохранялись только в творчестве шаманов – баксы. Народных же плясунов называли «жынды» – дурачок. Однако, внушаемые веками предрассудки байства, религия сыграли немаловажную роль в оскудении танцевальной культуры многих народов, но говорить об ее отсутствии сегодня уже бездоказательно.

Начиная с конца XIX века в силу развития театрального жанра, в том числе и хореографического, старинные танцевальные формы стали уходить из быта людей, вытесняясь новыми. Это связано, в большей степени, с несоответствием образного строя танцевального фольклора художественному сознанию общества.

XX век, внесший коренные изменения в образ жизни и мыслей людей, ускорил эти процессы. Хореографический фольклор кое-где еще жив, но условия для полноценного функционирования фольклорной традиции в естественных условиях во многом уже исчезли. К тому же,

фольклор сегодня не является широко распространенной формой эстетических и творческих потребностей народа. Фольклор называли «архаикой», «движением назад». (24)

В 30-50-е годы прошлого столетия наблюдается повышенный интерес к самобытному искусству народного танца. Не сразу были найдены пути и формы сохранения фольклорных традиций, взаимосвязи с современной действительностью, не всегда получалось определить грань между истинной народностью и наносным, случайным образцом. Постепенно танцевальный фольклор становится основой развития сценической хореографии в творчестве профессиональных ансамблей народного танца, организованных Игорем Моисеевым (Ансамбль народного танца СССР), Надежды Надеждиной («Березка»), Татьяны Устиновой (танцевальная группа хора им. Пятницкого) и др. По подобию профессиональных коллективов создаются многочисленные любительские студии, ансамбли, кружки народного танца. Становятся традиционными ежегодные смотры и фестивали народного творчества. В эти годы выходят учебные пособия, методическая литература, монографии по вопросам теории, истории и методике преподавания народного танца, открываются учебные заведения по подготовке артистов-народников и руководителей ансамблей народного танца. Национальная тема становится самой актуальной в творчестве балетных театров. Вопросы сохранения и развития танцевальных традиций все чаще поднимаются на конференциях, круглых столах, семинарах. (41)

Сценическое искусство в настоящее время – единственная форма жизнедеятельности фольклорных танцевальных традиций. Хореографические композиции многочисленных ансамблей не являются фольклором в каноническом понимании этого слова, но в условиях сегодняшнего времени это один из действенных способов сохранения фольклорной традиции. Коллективы, работающие в этом направлении, условно можно разделить на несколько групп:

1. Этнографические коллективы, участники которых исполняют аутентичный фольклор той географической местности, где проживают сами. Состав таких коллективов, как правило, возрастной, т.е. люди пожилого возраста. Исполняемые фольклорные произведения почти не подвергаются обработке, а лишь слегка ретушируются, приспособляясь к новым условиям. Используется метод интерпретации для зрителя (снимаются длинноты и повторы, учитывается пространство сценической площадки, разворачиваются рисунки).

В таких танцах сохраняются многие признаки функционирования фольклора в естественной среде: неразрывная связь танца с песней, игровым действием, бытовыми атрибутами. Костюмы для таких постановок используются либо существующие в оригинале, либо пошиты по принципу реконструкции.

Программы фольклорно-этнографических коллективов, как правило, объединяют песню, танец, инструментальное исполнительство в единое театрализованное зрелище. Часто с такой направленностью выступают семейные ансамбли. Такая форма способствует естественному художественному общению людей разных поколений, их творческому взаимообогащению. Подготовка программы – это освоение манеры, постижение движений, композиционного рисунка. Пожилые всегда стараются передать то, что знают и умеют. Народное творчество становится потребностью молодых. Выступления подобных коллективов имеют важное историко-этнографическое значение.

2. Фольклорные коллективы, которые занимаются реконструкцией, реставрацией фольклора какого-либо региона путем воссоздания живых традиций или на основе имеющихся материалов. Участники преимущественно молодежь. Руководитель – квалифицированный специалист. Реконструкцию фольклора такими коллективами можно назвать аутентичной. Но даже если участники стремятся восстановить его с предельной точностью, он неизбежно трансформируется. Руководитель и

участники стремятся сохранить как можно больше качеств, которые отличают исполнение фольклора в естественной бытовой обстановке.

При музее этнографии Казахстана работает фольклорный танцевальный ансамбль «Алтынай», созданный О. Всеволодской-Голушкевич. Обращаясь к фольклорным первоисточникам, памятникам материальной культуры, сохранившимся образцам древнего изобразительного искусства, коллектив, продолжая дело своего руководителя, работает над воссозданием с максимальной исторической достоверностью лексических элементов, пространственного рисунка и манеры исполнения древних танцев и придания им адекватной сценической формы. (47)

В работе над очередным номером подробно изучается первоисточник, литературные описания, определяются порядок фигур, изучается манера и характер движения, пластическая интонация. При возможности происходит встреча с непосредственными носителями традиций. К сожалению, сегодня их почти не осталось. Этот метод называется реставрацией. Этим методом была восстановлена танцевальная культура казахского народа. И сейчас многие воссозданные таким образом танцы воспринимаются как исконно национальные.

Особенно ценным в деятельности фольклорных коллективов то, что участниками фольклорного действия становятся молодые люди. Через реконструкцию фольклорных образцов осуществляется процесс преемственности, творчески осознанной передачи традиций.

Фольклорные коллективы очень близки по своей направленности к этнографическим коллективам. И те, и другие вносят существенный вклад в дело сохранения фольклорных традиций. Главная задача - сохранить в большей степени первооснову конкретного произведения танцевального фольклора, его узнаваемость. Но, если этнографические ансамбли могут существовать в условиях ограниченной площадки (национальные центры, музеи, классная комната и т.д.), и все творчество

сосредоточено внутри коллектива, участники которого являются и исполнителями, и зрителями, то для фольклорных коллективов необходима сцена. Поэтому реконструкция предполагает наличие зрителей и происходит, в соответствии с законами сцены. Здесь используются не только приемы первичной сценической ретуши, как в предшествующих группах, но и более глубокого видоизменения фольклорного образца.

3. Ансамбли народно-сценического танца

Перенос танца из быта на сцену многое в нем меняет:

-пропадает атмосфера праздничности, событийности;

-нарушается контакт со зрителем: в быту зрители становятся активными участниками действия, а в зрительном зале они становятся пассивными созерцателями.

-исчезает импровизационность – главный атрибут народной пляски, все танцевальное действие заранее выстроено и отрепетировано, все движения определены постановщиком и разучены заранее.

-теряется слитность зрелищного действия. Танец носит прикладной характер, он вычленяется из общей атмосферы праздника и является самостоятельной частью.

-нивелируется особая индивидуальность танцующих. Закон ансамблевого исполнения требует единства в выполнении движений и перестроений.

В сценическом воплощении фольклорных традиций можно выделить три основных подхода:

1) обработка народной пляски с полным изложением этнографического варианта;

2) фантазия на тему этнографического образца с частичным его изложением;

3) сочинение хореографии без видимого обращения к фольклорному первоисточнику.

Первый подход наглядно представлен в таких известных композициях, как «Девятка» П. Вирского, «Тимоня» Т. Устиновой. Второй подход практически особенно полно и талантливо наблюдается в творчестве И. Моисеева. Сегодня по такому принципу работают почти все государственные национальные ансамбли танца. В Казахстане это «Салтанат», «Шалкыма». Третий подход выявляется в постановках Н. Надеждиной (ансамбль «Березка»), казахские театры «Наз», «Гульдер».

Существует четвертый подход, характерный для самодеятельных хореографических коллективов. Его смысл заключается в переосмыслении не фольклорного первоисточника, а предшествующего результата сценической интерпретации образца народного творчества, причем в многократном переосмыслении.

Механизм такого подхода в следующем. Первооткрыватели ансамблевого движения создали первые сценические танцы на основе фольклорного материала. Первое поколение продолжателей жанра переосмыслило уже не фольклор, а сценические танцы. второе поколение переосмыслило соответственно результат своих предшественников и т.д. В результате современный вариант народного танца очень далек от первоисточника. Поэтому сегодня на конкурсах, концертных выступлениях мы встречаемся с такими танцами, которые называют «среднеплясы». Это такой вид хореографии, в котором размываются не только региональные особенности, но и национальные признаки. (10)

Если сравнить условия жизни севера и юга Казахстана, можно предположить, и это доказано исследователями, что на северный казахский танец будет в корне отличаться от южного не только по костюму, но и по хореографической лексике, а главное, по манере исполнения. Поэтому часто в программах стоят названия «Казахский танец», «Узбекский танец», «Русский танец». Постановщики, не задумываясь, сочиняют танцы, основанные на компиляции из довольно большого арсенала ранее созданных комбинаций, движений, рисунков и т.д., создавая при этом

псевдонародные танцы. Художественное однообразие настолько велико, что можно смело менять костюмы не только от одного танца к другому, но и с одного коллектива на другой. Содержание останется прежним.

Данная проблема сегодня поднимается практически после каждого конкурса народного танца. Изменить ситуацию возможно, если изменится отношение постановщиков к народному танцу. Необходимо выработать критическое отношение к имеющимся результатам, а не раздавать всем первые и вторые места. Сегодня многие хореографы становятся пленниками эстетики существующего направления, не стремятся к поиску собственного пути. Такой критерий, как «непохожесть» должен стать негласным стимулом в работе современных балетмейстеров.

4. Театрально-балетные труппы, использующие фольклор в своем творчестве в качестве отправной точки. Фольклор модифицируется ими тотально, сплавляется с другими видами пластики, рождая качественно новые формы хореографического языка, сопрягается с образностью балетного спектакля. На основе фольклорного материала поставлены казахские балеты «Аксак кулан» М. Тлеубаева, «Карагоз» В. Усманова, «Акку» Б. Аюханова.

Таким образом, фольклорный танец существует в деятельности творческих коллективов, которые условно можно разделить на две большие группы:

1. Фольклорно-этнографические коллективы
2. Народно-сценические коллективы

Основные приемы, которыми пользуется постановщик в работе с фольклорным материалом:

- усиление средств выразительности за счет усложнения рисунка, технизация лексики, увеличение динамики, придание большей экспрессии исполнительской манере);
- разработка новой драматургии, введение сюжетной линии;
- аранжировка народной музыки, дополнение новыми интонациями;

- воссоздание, реконструкция народного костюма.

Одним из наиболее сложных способов обработки фольклора является стилизованный народный танец.

1.3. Основные принципы стилизации фольклорного танца

Стилизованный народный танец – это авторское произведение, созданное по мотивам фольклорного источника. Итальянская «Тарантелла», белорусская «Бульба» в постановке И. Моисеева, знаменитые хороводы Н. Надеждиной – полностью авторские сочинения. За отправную точку здесь берется не образец аутентики, а собирательный образ. Этот способ предполагает прекрасное знание хореографом всех богатств фольклорной традиции, проникновение в самую суть предмета исследования (стилизации), умение расщеплять его на мельчайшие атомы.

Великий мэтр народной хореографии И.А. Моисеев сказал, что к фольклору, в частности к танцевальному, нужно относиться бережно хотя бы уже потому, что это – творческое наследие многих поколений, целого народа. Но бережное отношение это не дотошное фиксирование и протоколирование каждой фигуры. При таком отношении к танцу можно перенять лишь внешний рисунок и абсолютно невозможно постичь внутреннюю жизнь людей. Все меняется, в том числе и пластика.

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

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

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

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

4. В фольклорном танце не выражена соразмерность частей во времени, отсюда сильные длинноты в исполнении отдельных фигур, движения многократно повторяются, что не может иметь место в сценическом варианте. Требуется сокращение его продолжительности, введение в определённые временные рамки всех его частей и композиции в целом. Балетмейстер должен постараться вместить в короткое сценическое время всё лучшее и типичное для первоисточника.

5. При сценической обработке балетмейстер должен учитывать построение танца по законам драматургии, необходимо выстраивать действие по нарастающей от экспозиции до развязки.

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

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

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

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

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

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

Приемы сценической обработки по принципу стилизации:

1) создание по мотивам фольклора формы, качественно отличной от первичной;

2) синтез народного танца с другими формами лексики (классическим танцем, бытовой, спортивной, свободной пластикой и т.д.);

3) использование приемов поэтической условности (метафор, символов, аллегорий);

4) симфонизм танца с его обобщенной образностью, контрастностью, симфоническим развитием основных и побочных тем;

5) театрализованный синтез форм фольклора и эстрады.

В стилизации, то есть в отходе от подлинного источника, это и есть положительные элементы. Способ стилизации уводит сценическую постановку от первоисточника, зато приближает ее к современному зрителю, позволяет учесть его изменяющиеся вкусы требования мироощущения. Если это не учитывается, то произведения могут выглядеть наивными и упрощенными. Иллюстрированность и однозначность решения образов мало привлекает сегодня зрителя. Поэтому и нужна трансформация фольклора. (12)

Сочинению номера на фольклорной основе должно предшествовать:

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

2. Слушается народная и профессиональная музыка.

3. Изучаются картины художников, запечатлевают быт и отражение данного народа.

4. Изучается устное народное творчество (сказки, песни).

5. Изучение народного костюма.

В работе над созданием стилизованного народного танца необходимо обращать внимание на взаимосвязь традиций и новаторства. Традиции – это жизнь прошлого в настоящем. Подлинное новаторство

существует только как развитие традиций, в единстве с ними. Каждое произведение искусства включено в художественный процесс: в нем всегда можно проследить черты преемственности, связывающие его с прошлым, и обновления, рожденного настоящим, опоры на предшествующее развитие и творческое новаторство. Новаторство проявляется и в художественном языке, который обновляется с учетом новых идей, тем и образов, а также под влиянием современных достижений смежных искусств. Современность содержания и формы искусства обеспечивает его путь к зрителю. Искусство, в котором не современности, становится неинтересным. (33)

Осуществляя сценическую обработку, постановщик должен стилизовать и костюм, при этом нужно выбрать самое интересное: своеобразные рисунки и орнаменты в вышивке, необычную манеру в технике исполнения оформления костюмов и украшений, какие-то особенности в форме и фасоне кроя. И в то же время необходимо развить и обогатить рисунок, украсить и, насыщая, переоформить, но таким образом, чтобы не испортить того главного, что было заложено в первооснове. Нельзя вносить в народный костюм чуждые элементы и мотивы, которые не свойственны данному народу, исполнять их не в том стиле и не с теми национальными особенностями. Стилизованный костюм должен не только соответствовать определенному эталону национальной культуры, но и создавать образ, выражающий и утверждающий этнический и эстетический идеал, служить идее возрождения самобытной культуры. (38)

Анализ практической деятельности некоторых коллективов показывает, что постановщики не используют всех возможностей фольклорной пляски. Так, редко встречается сольная импровизационная пляска. В связи с этим утрачено множество индивидуальных исполнительских стилей. Мало используется полифония и полиритмия, свойственные народным танцам. Как правило, на сцене демонстрируются порядок, красивая прилаженность, все танцуют в унисон.

Сегодня под влиянием современной хореографии, ее приемов, народно-сценический танец медленно, но обогащается новыми красками, не противоречащими фольклорной традиции. Ю.М. Чурко в своих трудах в начале 90-х годов прошлого века не раз подчеркивала: «Мы не можем отменить естественную смену форм пластического мышления народа, но можем, дав традиционным формам иное бытование, при этом сохранив как элемент национальной культуры».

Включить традиционные формы в современную художественную культуру, сделать органичными нынешнему пластическому мышлению – важная задача по сохранению национального богатства народного танца. Не в идеализации и абсолютизации фольклора, не в этнографической реконструкции его в быту, а в расширении и углублении фольклорной традиции в современном художественном творчестве, в сценическом искусстве видится основное поле для деятельности хореографов, поклонников фольклора. И.Моисеев писал, что изучение фольклорных танцев без использования их потом на сцене кажется ему бесполезной тратой времени. Но при этом современная народно-сценическая хореография может приобрести и сохранить свое лицо лишь при фундаментальной опоре на танцевальный фольклор.

При наличии зафиксированного фольклорного первоисточника хореографам можно не бояться отойти от него как угодно далеко, синтезировать фольклорные элементы с эстрадно-сценическими формами. Практика заимствования руководителями любительских коллективов постановок профессиональных ансамблей нарушает преемственность.

Выводы по первой главе.

Мы определили понятия «стиль» и «стилизация», раскрыли особенности стилизации в хореографии. Выявили основные принципы сценической обработки фольклорного танца. Показали пути стилизации народного танца как средства для дальнейшего развития хореографии.

ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ

2.1. Казахские народные танцы А. Исмаилова

Аубакир Исмаилов – знаковая фигура эпохи. Он вошел в когорту выдающихся мастеров театральной культуры как художник, артист, режиссер, балетмейстер-постановщик самобытных и оригинальных казахских танцев, таких как «Дабыл паз», «Утыз би», «Кылыш би», «Кара жорга», «Кусбеси» и других. Блестящий исполнитель, он не только сумел возродить богатство фольклорной пляски в сценическом искусстве, но и передать особенности и самобытность исполнения своим ученикам. Благодаря творчеству А. Исмаилова, хореографы располагают уникальным материалом исследования казахского фольклора. Балетмейстер танцевал, ставил, записывал и зарисовывал свои танцы от композиции до костюмов и музыкального сопровождения. Весь накопленный материал сосредоточен в его книге «Казахские народные танцы». (47)

В творчестве А. Исмаилова по-настоящему оживают страницы фольклорного наследия. В 1983 году на киностудии «Казахфильм» был снят фильм о мастере – «Палитра жизни». В фильме представлены бесценные кадры исполнения Исмаиловым танцевальных композиций. Аубакир Исмаилов обладал особой, неповторимой манерой исполнения народных танцев, основанных на огромных знаниях материала, актерском даре и безграничной фантазии художника.

Сегодня, когда интерес к корням и истокам вновь возобновляется с новой силой, именно такие видеоматериалы подлинного исполнительского мастерства, становятся путеводной звездой в мир настоящего национального фольклора и творчества.

Все творчество А. Исмаилова было посвящено целенаправленному, серьезному поиску утраченного тюркского мира. Его творческие находки были по-настоящему сакральны, они исходили как будто из того времени,

иногда даже переходя границы национальные, географические. Каждый танец он исполнял по-особенному в зависимости от территории и области. Изучая этнографические исследования, сам, объездив буквально весь Казахстан, А. Исмаилов выделил несколько стилей исполнения:

- карагандинский стиль;
- джетысуйский стиль;
- западно-казахстанский стиль;
- сыньзяно-уйгурский стиль;
- монгольский стиль.

Каждому стилю присущи характерные движения, манера исполнения, особенности костюма, сюжеты и композиция.

Остановимся на самых характерных танцах различных стилей.

- «Кара жорга»

Это один из самых популярных сегодня танцев. Как пишет в своих исследовательских записях А. Исмаилов: «Кара жорга – танец, воплощающий в себе различные оттенки, приемы, в нем соединились воинственность и скоморошество, мягкая колыбельность и мобильность, быстрота и спокойная грациозность».

Для казахов-кочевников немыслима была жизнь без коня. Кто не имел коня, тот считался несчастным человеком. Конь был незаменимым видом транспорта для передвижения по необъятной степи, по горам. На нем казах участвовал в сражениях, во всевозможных национальных играх, на нем он отыскивал пастбища, спасался от беды. Хорошим конем любовался народ. Очевидно, поэтому в легендах, героических поэмах и сказаниях народ воспевал коня как верного друга. Коню посвящено много народных музыкальных произведений и песен, связанных с жизнью казаха-джигита: «акбозат», «екижирен», «тепенкок», «кулагер» – все это клички коней. Немало прекрасных, восторженных строк посвятили коню и классики казахской литературы, такие как Абай, И. Алтынсарин, С. Сейфуллин. (48)

Рождение танца «кара жорга» связано с наблюдением людей за необычным бегом иноходца, отличающимся рысью или галопом от других лошадей. Дробные переборы ногами, ритмический цокот копыт, покачивание из стороны в сторону головы, всплески гривы, раскачивание крупа создавали впечатление танца. Немалое значение имели вид наездника, корпус которого на обычной лошади сотрясался, а на иноходце покачивался в ритме шага, и наездник как бы танцевал, сидя на коне. Поэтому в танце мы обнаруживаем движения, напоминающие бег иноходца и покачивание плеч. Все это передается, как и в других народных танцах, не в форме подражания, а в художественно-танцевальном образе. (1)

Характер и ритм движений отражает и музыка этого танца. В качестве аккомпанемента были использованы народные мелодии: «Кара жорга» и «Бозайгыр», исполняемые на домбре.

Кара жорга имеет в народе несколько названий: «жоргалау» (скачка на коне), «жорганы еликтеу» (подражание иноходцу). Исмаилов после долгих поисков, наблюдений, а также диалогов с очевидцами исполнения, отмечает несколько стилей этого танца, который исполняли по-разному в разных областях. 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 кара-жорга называли «шайтанкок». Особая манера исполнения этого танца существовала в Алтайском округе, в Сары-Суме, в Тарбагатае. (1)

Первые записи танца были сделаны в 1928 году от Актая Маманова, руководителя художественной самодеятельности интерната Казкоммуны в Петропавловске. Отдельные элементы этого танца А. Исмаилов внес в свои записи, наблюдая за исполнением народного плясуна Дюсенбека, проживающего в селе Карагандинской области. В исполнении другого народного артиста Бижыбай Исхака отмечена семиреченская манера исполнения.

В исследовании этого танца Аубакир Исмаилов отмечает важное обстоятельство. Раскрывающее корни происхождения кара жорга: «танец этот исполнялся чаще всего во время обряда «шилдехана». Это говорит о его сакраментальном значении. Время исполнения этого танца – время первой инициации ребенка, время первого посвящения ребенка в мир, в общество, в семью. Этот момент у казахов играл самую важную роль наряду с религиозным посвящением и погребением. Исполнение танца кара-жорга при рождении ребенка символично: младенец как бы знакомился с образом жизни кочевника, всегда сидящего на коне. Темп танца пытался передать основной настрой жизненной реальности кочевника, он создавал главное направление будущей жизни новорожденного – направление вперед, несмотря на препятствия, направление оптимизма и мобильности. Кроме того, в кара-жорге присутствует очистительный момент: конь наряду с птицей является медиатором между мирами, погребальным животным.

Мистический опыт народа всегда подкрепляется реальной действительностью, и кара-жорга несет в себе бытовые, социальные особенности казахского народа. Во как сам А. Исмаилов описывает манеру исполнения 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».

На протяжении времени танец «кара-жорга» постоянно исполнялся в народе, приобретая новые особенности и стили.

В 1936 году на фестивале народного танца в Москве танец исполнили Х. Сарсембаев, М. Утегенов, А. Болшакбаев.

В 1939 году танец в сценической обработке появился в репертуаре созданного Исмаиловым ансамбля народного танца при Казахской филармонии. Элементы танца «кара-жорга» были использованы в постановке спектакля «Айман-Шолпан».

В 1943 году на сцене театра оперы и балета им. Абая в Алматы была поставлена «Казахская танцевальная сюита», где также исполнялся танец «Кара-жорга» в постановке А. Исмаилова.

В 1959 году танец заворожил всех зрителей на выставке достижений в Монреале своим ритмом, особым настроением и удивительной энергетикой.

В 1961 году была сделана профессиональная запись танца кара-жорга в соавторстве Исмаилова с Дауренорм Абировым.

В настоящее время в каждом хореографическом коллективе – и в профессиональном, и в самодеятельном – есть танец «Кара-жорга». Формы сценического воплощения разные: сольные, дуэтные, мужские, парные, массовые. Каждый балетмейстер, опираясь на первоисточник, создает свою версию этого танца. Главное – передать манеру, характер и содержание фольклорного образца. Ни один танец не пользуется такой огромной популярностью и в бытовой среде, как «Кара-жорга», его исполняют на свадьбах, на всевозможных торжествах, массовых тоях, и дети, и старики. На основе этого танца делаются флеш-мобы. Это говорит о том, что традиция жива и принята современным поколением.

- «Кузбегы – Дауылпаз».

Кузбегы в Казахстане называется охотник, выходящий на охоту с беркутом или соколом. Дауылпаз – барабанщик, от слова «дауыл» – барабан – его помощник в дрессировке птицы или на самой охоте.

Соколиная охота в Казахстане очень интересна и азартна. Охотник с птицей пользуется большим уважением. Он вырабатывает у сокола привычку к ловле дичи, дразня птицу куском мяса. Дрессировка сопровождается определенным ритмом барабана. На профессиональном языке охотников этот процесс обучения птицы называется «дауылдатып кызылмен баулу». Такой момент обучения птицы и воспроизводится в танце (12). Танец с соколом, как пантомимная игра, записан впервые в 1928 году на основании исполнения охотника – кузбегы Кодебек и народного танцора Дюсембека Жанакоева. В 1940 году танец «Кузбегы –

Дауылпаз» был исполнен на сцене в постановке А. Исмаилова, выполненной по описанию народного акына Шашубая Кошкарбаева.

В танце участвуют два исполнителя. Один из них – кусбеги, в левой руке держит сокола или беркута (небольшой макет птицы), в правой руке – лоскут красной материи, напоминающий кусок мяса. Другой исполнитель – дауылпаз сопровождает танец ударами в барабан. Он внимательно следит за движениями охотника, переходя то на одну, то на другую сторону от него.

Движения барабанщика в значительной мере импровизируются. Иногда он повторяет движения охотника в несколько упрощенном виде, иногда движется за ним простыми шагами или легким бегом. В нескольких местах танца охотник восклицает: «Эх, бомп!». Это принятое в охотничьей среде обращение к птице.

Через движения в танце передается не только мастерство охотника и технология дрессировки, но и показан характер птицы, ее поведение, реакция на действия кусбеги. Охотник и птица как бы сливаются воедино.

Первый исполнитель казахского мужского танца, он перенес на профессиональную сцену традиционные приемы народных танцоров, их ярко выраженную эмоциональность, тонкий юмор, характер движений корпуса.

2.2. Особенности сценической хореографии Д. Абирова

Даурена Абирова 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...» (1).

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».

«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. В качестве консультанта и балетмейстера специально был приглашен режиссер и балетмейстер государственного академического театра оперы и балета имени Абая Даурен Абиров» (34).

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».

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.

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:

«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.

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. 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». (47)

У ансамбля «Нургуль» как одного из лучших коллективов Кызылординской области тоже есть свой оригинальный почерк. Например, танец «Шолпы». Как они его танцуют! Техника исполнения не уступает лучшим коллективам страны.

Основу репертуара ансамбля – 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», «Уйгур-ский», «Озорница» и другие. Эти танцы всегда собирали полные залы зрителей. Таким образом, Абиров внес свою лепту в разнообразие и обогащение концертных программ самодеятельных и профессиональных коллективов страны.

Самым лучшим танцем, где балетмейстер искусно использовал женские движения рук, считается танец «Быркылдак». Сначала балетмейстер создал его в 1954 г. для одного исполнителя, а в 1960 г. переделал для двух исполнителей. И стал называться «Кұрбылар» («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.

Один из таких танцев в мужском исполнении – «Сылкыма», 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.

В настоящее время каждый уважающий себя коллектив имеет в репертуаре танцы Д.Т. Абирова. 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 Абирова, Заурбека Райбаева, Булата Аюханова, Минтая Тлеубаева 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. Тем более, что балетмейстеры оставили современному поколению огромное танцевальное наследие, глубокие исследовательские работы в вопросах истории возникновения и развития казахского танца.

2.3. Сценическое воплощение казахских традиций в постановках

М. Тлеубаева

Балетмейстерская деятельность М. Тлеубаева связана с лучшими профессиональными танцевальными коллективами Республики. Он явился создателем фольклорно-этнографического ансамбля танца «Ак-ку» в городе Караганде, продолжая традиции хореографов старшего поколения и внося свой вклад в развитие национального танца. (24)

Ансамбль «Акку» был организован в 1993 году с целью пропаганды казахского танцевального искусства. Сегодня это один из лучших танцевальных коллективов в Республике. Наряду с профессиональным искусством проблема возрождения подлинных традиций казахского народного танца приобретает особую актуальность и в системе любительского самодеятельного образования.

На должность художественного руководителя ансамбля была приглашена выпускница Республиканской студии эстрадного искусства талантливый хореограф Хорлан Мукатова, которая со дня основания бесменно и успешно возглавляет его. Она является ученицей одного из корифеев танцевального жанра Республики, руководителя ансамбля «Гульдер» Д. Кияковой. Х. Мукатовой была проделана большая организационная и творческая работа по созданию стабильного коллектива с богатым, разнообразным репертуаром и высоким мастерством. В составлении программы и постановке танцев большую помощь коллективу оказывал Заслуженный деятель Казахстана Ментай Тлеубаев.

Репертуар ансамбля включает в себя танцы народов мира. Богатый репертуар и исполнительское мастерство ансамбля получили высокую оценку на Международном фестивале «Шабыйт», где ему было присвоено звание лауреата. Свое искусство ансамбль успешно представлял в Германии (1994), Южной Корее (1995), Ираке (1995), Швейцарии (2000), Франции (2001, 2003), Турции (2002), Швеции (2003), Омане (2012).

За годы существования ансамбль достиг высокого уровня профессионализма и исполнительского мастерства. На сегодняшний день руководит ансамблем Назгуль Авилхан.

Сущность нового стиля, созданного в ансамбле «Ак-ку», заключается в синтезе народного танцевального фольклора и школы классического танца. Такой сплав дал возможность балетмейстеру передать со сцены подлинную поэзию, внутреннюю силу и красоту танцев народов Казахстана.

Ярким воплощением народного творчества, быта, древних ремесел стала постановка хореографической композиции «Уршик». Хореограф сумел выявить эстетические идеалы, поэтическую сторону казахского народа с его мечтой, с его стремлением к красоте. Это совершенно своеобразная манера держаться, едва уловимая изменчивость мягких, женственных линий, пластики танцовщиц, особая легкость и плавность поступи. Это удивительная певучесть, непрерывность движений, естественность и непринужденность сценической жизни исполнительниц. Но самое ценное – это трактовка образа.

Все привыкли считать, что казахский танец состоит лишь из минимальных движений «камажай», «атшабыс» и т.д. Это далеко не так. Национальный танец является неким отображением всей национальной казахской культуры: обрядов, традиций, быта. Казахскому народному танцу свойственны глубина содержания, обилие художественных образов, разнообразие танцевального языка и его усложнение. И в то же время, и артисты, и руководители коллектива понимали, что фольклор в чистом

виде не понятен и не интересен зрителю. В национальный танец попытались вплести современную пластику. В итоге получались довольно интересные танцевальные хореографические композиции. (13)

С момента создания первых сценических танцевальных постановок на протяжении всей истории профессиональной казахской хореографии не прекращались поиски в создании оригинальных национальных танцев. Поиски балетмейстеров, творивших в разное время, не оставались без внимания. Постепенно отшлифовывались наиболее удачные танцевальные элементы, которые при дальнейшем развитии танца использовались как принятые художественные средства выражения национальной специфики.

Наиболее яркими и оригинальными в своей постановке явились такие танцы, как «Айжан-кыз» и «Быркылдак» в исполнении Шары Жиенкуловой, «Ак-ку» и «Балбраун», поставленные Б. Аюхановым, «Кииз-басу» Д. Абирова, «Праздничная сюита» З. Райбаева и «Куаныш» Дели Кияковой, ставшие жемчужинами казахского сценического танца.

В этом ряду не менее почетное место занимают хореографические композиции в постановке М. Тлеубаева. Воспитанный на традициях классического танца, оставаясь верным своим творческим принципам, он даже в короткой миниатюре искал новые формы и художественные средства казахского танца. Не иллюстративный набор более или менее знакомых движений, а глубокое переосмысление народного фольклора.

Каждой своей постановкой балетмейстер доказывал, что в казахской хореографии тоже есть своя азбука, то есть базовые движения как неотъемлемая часть того или иного танца. Так же как в классическом танце есть неизменные па – плие, тандю, так и в казахском национальном танце есть своя азбука, дошедшая до нас из глубины веков. Она нужна для того, чтобы хореографы знали не только правильные названия движений, но и безусловно исполняли сам танец. (13)

Танцы «Ынгайток» и «Боз инген» раскрывают женский образ, наиболее любимый в традиционном казахском творчестве. Ему посвящены

бесчисленные примеры музыкально-поэтического творчества. К обобщенному женскому образу обращались почти все казахстанские балетмейстеры, и каждый из них интерпретировал его в своем видении.

В танце «Ынгайток» средствами хореографии рассказана история казахского народа. Три темы, три разных пластических языка и три жуза. «Жуз – крупное племенное объединение, принадлежавшее к казахской народности и населявшее часть общеказахской территории, определенную исторической традицией. В силу реалий кочевого образа жизни, меридиональными маршрутами кочевков на территории Казахстана возникли три жуза – Старший, Средний и Младший» (29). Словно три сестры ведут свой разговор исполнительницы танца. «Ынгайток» – это целая философия казахского народа.

Орнаментальные узоры танца «Боз инген» специфически воспроизводятся в сохраняющихся традициях казахских танцевальных движений, не только в рисунке построения танца, в его динамических передвижениях, но и в отдельных движениях рук и ног. Так, мелкие движения ног повторяют и воссоздают орнамент «Кошкар муйиз». Степь, ее травы, нашли свое отражение в танцевальном движении «акселеу», образно передавая колыхание океана трав казахских степей, стройность березы передает движение «аккайын», напоминая волнение ветвей и ствола под порывами ветра. Танцуют не только ноги – в непрерывном танце вся фигура. Танцовщицы как бы плывут, танцуют плечи, голова, руки. Тончайшие изгибы пальцев, взмахи ладони, свободно вращающейся в то время, как вся рука недвижима, удивительно удачно «аккомпанируют» тем настроениям, которыми живет казахская степь.

Постепенно узнавая древние корни танцевальной культуры казахского народа, начинаешь осознавать истинную роль танца, как одного из основных средств воспитания национального самосознания. Для нас, современных хореографов это становится такой же потребностью, как и изучение языка, культуры, обычаев и традиций казахского народа.

Основная задача хореографа состоит в том, чтобы воспитать в своих учениках стремление познавать мир посредством изучения танцевальных элементов, связанных и уходящих своей историей в далёкое прошлое.

Как и раньше, танцевальной интерпретации доступна любая сфера жизни, несущая эмоциональный заряд, с той разницей, что на современном этапе изменилась форма подачи танцевальной стилистики. Ушли в прошлое трюковые, натуралистические, резко сатирические приемы танцевальной пластики, передававшие моменты современной прошлой жизни. На сегодняшний день, основой национального танца стало отображение традиционной культуры народа, которая предполагает бережное отношение к фольклору без тени критики и резкости. В соответствии с этим и благодаря развитию современных тенденций хореографии, форма танцевальной пластики приобрела более округлые, сглаженные, вытянутые и певучие линии. (7)

Произведения народного творчества – неиссякаемый источник для создания подлинно национального искусства. Ибо в них заложены те нравственные и психологические особенности, те формы искусства, которые свойственны только данному народу и составляют его национальную определенность, самобытность даже в том случае, когда это лишь подлежащие развитию образцы. Знание этих особенностей и психологической среды, где они возникают, умение выделить наиболее характерные черты и обобщить их – необходимое условие в создании любого национального произведения. (7)

Наличие наследственной информации, «генетического кода» своего народа для хореографа народного танца имеет большое значение. Он определяет отличие одного этноса от другого, помогает в раскрытии национальных особенностей, присущих народному танцу. Танцы отражают условия быта людей, их мироощущения. Постигая историю и культуру своего народа, набирая определенный опыт, помогающий определить свои позиции, исполнитель и хореограф народного танца

получают возможность реализовать себя в творчестве. Без его освоения народный танцовщик не может многогранно проявить свою творческую индивидуальность. (7)

С 1 по 3 июля 2017 года в Астане на Городской площади прошел II Международный фестиваль ансамблей народного танца «ШАШУ» памяти Заслуженного деятеля искусств РК М. Тлеубаева. I фестиваль состоялся в 2007 году. Идея его создания принадлежит Заслуженному деятелю РК, генеральному директору и художественному руководителю филармонии Астаны Сакену Абдрахманову.

«ШАШУ» - один из самых красочных и ярких фестивалей проводится в целях сохранения танцевального наследия и приумножение культурно-воспитательных и просветительских традиций народного танца. Фестиваль, проводимый на Городских площадях дает возможность приобщить широкие слои населения к культуре национального танца народов Казахстана и зарубежья. Для самих танцевальных ансамблей участие в Международном фестивале – это прежде всего обмен опытом между педагогами и артистами Казахстана и зарубежья, и как следствие, развитие межнациональных культурных и творческих связей.

Среди участников фестиваля – ведущие коллективы Казахстана: «Шалкыма» (г. Астана), «Назерке» (г. Уральск), «Томирис» (г. Кызылорда), «Алтынай» (Талдыкорган), «Огоньки» (РФ, Алтайский край), «Нұр» (г. Павлодар) а также солисты Стерлитамакского государственного ансамбля танца (Башкортостан).

2.4. Стилизация казахского фольклорного танца в постановках З. Райбаева

Творчество Заурбека Райбаева всегда отличало глубокое проникновение в национальную культуру. Он заложил основы казахского национального танца, изучая его историю, развивая и привнося свое видение в классические элементы. Его танцы «Асатаяқ», «Қосалқа»,

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

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

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

- «Аққудын айырылуы» на музыку А. Мангытаева.

В 1992 году в рамках 1 Республиканского конкурса казахского танца памяти Ш. Жиенкуловой была показана сюита «Лебединая песня», восстановленная Г. Бейсеновой на учащихся хореографического училища. Музыка подсказывала и тему, и сюжет, и пластику движений. Тема известная, вечная – о лебединой любви и верности.

Обычно такие танцы ставились на дуэт. В постановке данной композиции Райбаев остался верен себе – танец был массовым (женским) с солирующей парой девушки и юноши. В танце был охотник, чья стрела настигает лебедя.

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

- «Бозінген» на музыку Сугур

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

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

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

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

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

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

Танец был поставлен на 48 человек – 24 пары, юноши и девушки. В танце нет конкретного сюжета, но есть настроение праздника, картина общего веселья, молодежного задора. Балетмейстер широко использовал композиционные рисунки, раскрывая красоту орнаментальных узоров. Количественный состав позволял это делать. Рисунок прямых линий переходил в круг, в полукруг, снова на прямые линии. Динамика быстро

меняющихся рисунков способствовала раскрытию образа танца. Танец был очень сложным по технике исполнения, по темпу.

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

- «Асатаяк» на музыку Н. Тлендиева

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

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

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

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

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

Перевод данных названий означает «Танцующая березка» (дословно «Изящная талия»). Танец посвящен известному историческому месту в Кокшетауской области. Там, в силу климатических условий, из-за сильных ветров, в березовой роще растут деревья с искривленными стволами. Это место в народе поэтически так и называется «Танцующие березки».

Танец насыщен наклонами, перегибами корпуса, плавно перетекающими из одного движения в другое. В сцене поочередного перехода исполнительниц в рисунке клина, дополненного наклонами корпуса из стороны в сторону, балетмейстер старался передать образ березовой рощи через женскую природу, красоту изгиба ее стана. Образное сравнение девичьей фигуры с танцующей березкой, выраженное в точных пластических решениях, включает в себе эстетику художественного мышления балетмейстера.

- «Балбраун» на музыку народного кюя Курмангазы

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

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

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

В танце четко прослеживается связь с народными традициями и обычаями. В байге (конные скачки) участвовали не только мужчины, но и молодые незамужние девушки. Учитывая кочевой образ жизни, девочку с

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

- «Шолпы» на музыку С. Еркимбекова

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

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

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

издавали звуки, поэтому девушка не должна делать резких движений, и не появляться в неполюженном месте, т.к звук шолпы выдавал ее присутствие.

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

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

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

Выводы по второй главе.

Проблема постановки народно-сценических танцев всегда была ключевым моментом творчества казахстанских балетмейстеров. На примере творчества самых известных мастеров народной хореографии мы проследили пути создания казахских сценических танцев.

Мы убедились, что все постановщики опираются на фольклорный первоисточник, используют принципы сценической обработки фольклорного материала такие как: реставрация, интерпретация, стилизация.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

Стилизация нужна:

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

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

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

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

8. Основные требования к постановке стилизованного номера:

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

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

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

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

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

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абиров, Д.Т. История казахского танца [Текст]: Учебное пособие / Д.Т. Абиров. - Алматы: «Санат», 1997. - 160 с.
2. Анвара Садыкова [Электронный ресурс] URL: <http://istory.kz/3079/trend-neokazahskoj-horeografii>. (Дата обращения: 26.10.2017)
3. Анфилова С.Г. Соотношение танцевального и пластического в жанре балета: автореф. дис. канд. искусствоведения. Харьков, 2005. - 19 с.
4. Аюханов, Б. Современное состояние балетного искусства в Казахстане. Алматы, 17 января 2005 года. [Электронный ресурс] URL: www.aukhanov.kz (Дата обращения: 16.09.2018)
5. Аязбекова, С. Ш. Мир музыки глазами Г. Жубановой: Время – культура – этнос [Текст] / С.Ш. Аязбекова. - Алматы: Минкульт РК, 1999.
6. Балет: Энциклопедия /В. В. Ванслов. - М.: Сов. энцикл., 1981. - 624 с.
7. Бочкарёва, Н.И. Традиционная танцевальная культура и сценические формы русской народной хореографии в современных условиях [Текст] / Н.И. Бочкарёва // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XXIX междунар. науч.- практ. конф. № 10(29). – Новосибирск: СибАК, 2013.
8. Бутенко, Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика [Текст] / Э. Бутенко. – М.: Прикосновение, 2005. – С. 127.
9. Бухвостова, Л. Мастерство хореографа [Текст] / Л. Бухвостова, С. Щекочихина. – Орел: ОГИК, 2004. – 144с.
10. Валукин, Е.П. Проблемы наследия в хореографическом искусстве [Текст] / Е.П. Валукин. - М., 1992.
11. Варшавская, Л. Легенда по имени Шара // статья Известия-Казахстан от 16 июля 2004. [Электронный ресурс] URL: <http://www.nomad.su>. (дата обращения 04.10.2017)

12. Габбасова Г.Н. Вопросы прочтения терминов «стиль», «стилизация» в хореографическом искусстве [Текст] / Г.Н. Габбасова // Вопросы хореографического искусства и образования к.ХХ-начала ХХI вв.: сб. ст. по матер. междунар. науч.- практ. конф. – Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2017. – 216 с.
13. Газизова Л. Хореография Казахстана: проблемы и перспективы // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. Стр. 137
14. Гусев, Г.П. Методика преподавания народного танца: Упражнения у станка [Текст]: учеб. пособие для вузов искусств и культуры / Г.П. Гусев. - М.: Гуманит. изд. центр «ВЛАДОС», 2002.
15. Ефремова, Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка: в 3 т. – М.: АСТ, Астрель, Харвест, 2006
16. Жуйкова, Л. Становление казахстанского балета [Текст] / Л. Жуйкова. - Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002.- С.112
17. Жумасеитова, Г. Страницы казахского балета [Текст] / Г. Жумасеитова. - Астана: Ел Орда, 2001. Стр. 22-23
18. Захаржевская, Р.В. История костюма [Текст] / Р.В Захаржевская. - М.: РИПОЛ классик, 2007
19. Захаров, В.М. Фольклор – это симфония движений [Текст] / В.М. Захаров // Балет, литературно-критический историко-теоретический иллюстриров. журнал. - М.: Ред. Журн. Балет. - 2010. - № 1. - С.34
20. Каган М.С. Искусство как феномен культуры //Искусство в системе культуры.- Л.: Наука, 1987.
21. Калиев, С. Казахские традиции и обычаи [Текст] / С. Калиев, М. Оразаев, М. Смайылова // На каз.яз. - Алматы: Рауан,1994. - 220с.
22. Каракулов, Б.И. Современный казахский фольклор (жанрово-структурный анализ) [Текст] / Б.И. Караулов.- Алма-Ата, 1992.
23. Кириллов, А. Стилизация в дореволюционном теоретическом наследии В. Э. Мейерхольда [Электронный ресурс] URL: <http://teatr->

lib.ru/Library/Direction/direction/#_Toc343434819 (дата обращения 27.08.2018)

24. Кишкашбаев, Т. История хореографии Казахстана [Текст] / Т. Кишкашбаев, А. Шанкибаева, Л. Мамбетова и др. - Алматы: ИздатМаркет, 2005. - 271 с.

25. Котлова, Г. Кюй и балет: проблемы взаимодействия [Текст] / Г. Котлова // Композитор и фольклор в музыкальной культуре Казахстана XX столетия. - Алматы: АБС, 1998.- С. 58-72.

26. Красовская, В. М. История русского балета. 3-е изд., стер. [Текст] / В.М. Красовская. - СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. - 288с.

27. Кульбекова А. Формирование профессионального мастерства хореографов в вузах и учреждениях культуры и искусств Казахстана: системный подход: автореф. дис. . д-ра пед. наук. М., 2009. - 39 с.

28. Макарова, О.Н. Исполнение народного танца в балете XX века // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. Материалы третьей научн. конференции аспирантов 13 мая 2008 / Отв. ред. Ю.А. Васильев. - СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. - С. 79-83. [Электронный ресурс] URL: <http://www.rgisi.ru/arxiv-dissertaczij/2016/11/15/makarova-o.n.-naczionalnyjj-tanecz-v-russkom-i-zapadnoevropejskom-balete> (дата обращения 11.06.2018)

29. Макарова, О.Н. Национальные краски в хореографической эстетике Алексея Ратманского [Текст] / О.Н. Макарова // Балет. - 2011. - № 4 - 5. - С. 32-33.

30. Макарова, О.Н. Национальные танцевальные традиции в творчестве Мориса Бежара [Текст] / О.Н. Макарова // Вопросы театра / PROSCAENIUM. - 2011. - №1 - 2. - С. 165 - 171.

31. Мальпина, И.В. Проблемы взаимодействия культуры и национального самосознания [Текст] / И.В. Мальпина. - М., 1993.

32. Наборщикова С. Видеть музыку, слышать танец. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. [Текст] / С. Наборщикова. - Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, - 2010.

33. Наймушина, К. Как научиться стилизации: методы стилизации [Электронный ресурс]. URL: <http://art-discovery.ru/article/stylization.shtml>. (дата обращения 11.06.2018)
34. Неоказахская хореография [Электронный ресурс] URL: http://kazakh-tv.kz/ru/view/culture/page_185196_neokazakh-choreography. Дата обращения: 26.10.2018
35. Ногербек, Б. Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски [Текст] / Б. Ногербек. - Алматы: Фонд Сорос Казахстан, 2002. - С.141
36. Нурланова, К. Символика мира в традиционном искусстве казахов [Текст] / К. Нурланова // Кочевники. Эстетика. - Алматы: Гылым, 2009.
37. Нуртазина, Н. Казахский национальный костюм. Проблема возрождения [Электронный ресурс] URL: <http://www.centrasia.ru/> (дата обращения 23.10.2018)
38. Особенности проектирования сценического костюма [Электронный ресурс] URL: <http://dramateshka.ru/index.php/suits/folk/5300-osobennosti-proektirovaniya-scenicheskogo-kostyuma> (дата обращения 12.09.2018)
39. Пермякова, А.Б. Опираясь на наследие, искать новое [Текст] /А.Б. Пермякова // Балет, литературно-критический историко-теорет. Иллюстр. журнал. - М.: Балет. - 2010. - № 3. - С. 24-25.
40. Портнова, Т. Эволюция балетного костюма. [Электронный ресурс] URL: <http://www.7iskusstv.com/2013/Nomer5/TPortnova1.php> (дата обращения 12.09.2018)
41. Сарынова, Л.П. Балетное искусство Казахстана [Текст] / Л.П. Сарынова. - Алма-Ата: Наука, 1976.- 176 с.
42. Словари и энциклопедии. Современная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/45454> (дата обращения 04.06.2018)

43. Снегирева, Н. Стилизация – это что такое? Стилизация в искусстве [Электронный ресурс]: URL: <http://fb.ru/article/159597/stilizatsiya---eto-chto-takoe-stilizatsiya-v-iskusstve> (дата обращения 22.07.2018)
44. Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски [Текст]: сб. статей под ред. Жупанова С. - Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002.
45. Толковый словарь русского языка / Под редакцией С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведовой. – М.: ИТИ Технологии, 2006 [Электронный ресурс] URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/31866> (дата обращения 04.06.2018)
46. Федянина, Л. Классика казахстанского балета [Текст] / Л. Федянина. - Алматы: Фонд Сорос Казахстан, 2002. - С. 183-184
47. Шанкибаева, А. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств [Текст]: автореф. дис...канд. искусствоведения / А. Шанкибаева. - Алматы, 2006.
48. Шаханова, Н. Мир традиционной культуры казахов (этнографические очерки) [Текст] / Н. Шаханова. - Алматы, 1998.
49. Этнополитогенез казахской нации [Электронный ресурс]. URL: <https://vuzlit.ru/569035/vvedenie#339> (дата обращения 23.08.2018).
50. Южалина Н.С. Менталитет как социокультурная целостность: автореф. дис. канд. культурологии [Текст] / Н.С. Южалина. - Челябинск, 2003. - 30 с.