



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Вклад творчества Ш. Жиенкуловой в развитие народной
хореографий Казахстана»

Выпускная квалификационная работа по направлению
51.03.02 Народная художественная культура

Направленность программы бакалавриата

«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

67,56 % авторского текста
Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
« 02 » 08 2021 г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов А.Г.

Выполнил (а):

Студент (ка) группы ЗФ-507-115-5-1
Куванов Куаныш Геннадьевич

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Клыкова Людмила Алексеевна

Челябинск
2021

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ КАЗАХСТАНА.....	6
1.1 Исторический аспект казахского народного танца.....	6
1.2 Понятие «народно-сценический танец» и методология его исследования.....	12
ГЛАВА 2. ВКЛАД ШАРЫ ЖИЕНКУЛОВОЙ В РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ КАЗАХСТАНА.....	20
2.1 Профессиональная деятельность Шары Жиенкуловой в балетном театре и Ансамбле песни и танца Казахстана.....	20
2.2 Педагогическая и литературная деятельность первой народной артистки Казахстана.....	30
2.3 Сохранение и развитие аспектов творческой деятельности Шары Жиенкуловой в современных ансамблях казахского народного танца	38
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	48
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	51
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Материалы по теме исследования.....	53

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. Современная хореография подвергается постоянным существенным изменениям, что также сказывается и на народном сценическом танце. Сейчас наблюдается процесс театрализации народного танца. С одной стороны, это благоприятный процесс, поскольку развиваются новые сценические формы и жанры. С другой стороны – теряется национальная самобытность и идентичность народного танца. В связи с этим, происходит потеря интереса к народному танцу как к виду хореографической деятельности, что непосредственно влияет на потерю определенного пласта национальной культуры.

Созданный поколениями танцовщиков, хореографов, казахский танец приобрел свое неповторимое лицо, и по праву, как все танцы народов мира, входит в раздел «Народно-сценические танцы», а в системе профессионального обучения занимает одно из центральных мест. В связи с этим, возникает проблема и необходимость исследования вклада исполнителей и балетмейстеров в народно-сценическую хореографию Казахстана.

Шара (Гульшара) Жиенкулова – казахская советская танцовщица, педагог, народная артистка КазССР, лауреат Государственной премии КазССР. Она является первой казахской танцовщицей, вышедшей на профессиональную сцену, она же способствовала созданию первого казахского балета. Шара Жиенкулова попыталась систематизировать лексическую основу казахского сценического танца, делающего первые шаги в становлении вместе с ней. Из танцовщицы-любительницы Шара выросла в большого мастера сцены и педагога-хореографа.

Изучение и осмысление пройденного пути, настоящее и будущее казахского танца по-прежнему заслуживает пристального внимания со стороны балетмейстеров, руководителей профессиональных и самодеятельных хореографических коллективов. Неоценимую помощь в

этом может оказать изучение творчества Шары Жиенкуловой. Многие из исполнительского и балетмейстерского наследия танцовщицы стало фундаментом для работы современных балетмейстеров.

Объект исследования – творческая и педагогическая деятельность Шары Жиенкуловой.

Предмет исследования – влияние деятельности Шары Жиенкуловой на развитие национальной хореографии Казахстана.

Цель выпускной квалификационной работы – охарактеризовать вклад Шары Жиенкуловой в развитие национальной хореографии Казахстана и рассмотреть его в контексте современного народного танца.

Задачи исследования.

1. Рассмотреть исторический аспект развития казахского народного танца.
2. Изучить литературу по теме народно-сценического танца и методологии его исследования.
3. Изучить профессиональную деятельность Шары Жиенкуловой в балетном театре и Ансамбле песни и танца Казахстана.
4. Проанализировать педагогический и литературный вклад Шары Жиенкуловой в развитие национальной хореографии.
5. Исследовать сохранение и развитие аспектов творческой деятельности Шары Жиенкуловой в современном национальном танце Казахстана.

Методологическая база работы: научные исследования этнографов, историков, искусствоведов: А. Кунанбаева, И. Алтынсарина, Ч.Валиханова, Б. Ерзаковича, А.В. Затаевича, У. Джанибекова и др.; материалы по записи и обработке народных танцев, монографии, учебно-методические пособия, труды знатоков национальной хореографии, историков-этнографов Казахстана: Д.Т. Абирова, А. Исмаилова, Л.Л. Сарыновой; практический и теоретический опыт известных балетмейстеров, таких как А.А.

Александрова, Ю.П. Ковалева, З.М. Райбаева, Б.Г. Аюханова, О.В. Всеволодской-Голушкевич, Г.Н. Бейсенова.

Гипотеза исследования: в ходе исследования было выдвинуто предположение о том, что развитие современного искусства возможно с опорой на углубленное изучение танцевальных традиций прошлого и на творческое наследие выдающихся исполнителей, в ряду которых Шара Жиенкулова является одной из первых, положивших начало национальной хореографии в ее сценическом варианте. Вплоть до настоящего времени танцы народной артистки Казахстана служат основой для создания современных танцевальных произведений.

Методы исследования: анализ литературы по проблеме исследования; исследование репертуара современных ансамблей народного танца; обобщение опыта коллективов народно-сценического танца; исторический и сравнительный методы.

Теоретическая значимость работы заключается в глубоком исследовании этапов развития национальной хореографии Казахстана, процессов влияния, а также вклад Шары Жиенкуловой в развитие народного танца. Также были проверены положения о том, что современное искусство способно развиваться, опираясь на достижения прошлого путем углубленного изучения и сохранения подлинно народных танцевальных традиций; творческие работы прославленных мастеров прошлого могут стать основой для создания произведений, отвечающих требованиям современности.

Практическая значимость работы заключается в исследовании вклада Шары Жиенкуловой в развитие национальной хореографии в контексте деятельности современных ансамблей народного танца.

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложений.

ГЛАВА 1. ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ КАЗАХСТАНА

1.1 Исторический аспект казахского народного танца

Многовековая история казахского народа сформировала достаточно широкий пласт богатой и самобытной культуры народа, важная часть которой, несомненно, это казахское танцевальное искусство. Именно танец способен отразить жизнь и быт народы, трагедии и радости, все прекрасное и возвышенное, а также отношение народа к окружающему миру.

Только комплексное изучение истории народа, в том числе искусства танца, позволит понять основные исторические вехи становления и развития народа. Именно поэтому на современном этапе остается как нельзя актуальным исследование казахской культуры, ее изменений, а также деятелей, внесших вклад в ее развитие.

Несмотря на скупость, связанную с наследием законов шариата, казахский народ всегда отличался танцевальностью – об этом свидетельствует богатое культурное наследие, а также существенное развитие казахского народного искусства.

Издrevле все народные праздники казахов, свадьбы и встречи сопровождались песнями и плясками. Всего несколько народных инструментов, таких как сыбызгы и домбра, позволили сформировать широкий пласт движений и песен [1, с. 54].

Именно в казахском народном танце современные люди могут увидеть самобытность казахского народа, особенности жизни кочевников и познать их богатый внутренний мир. Казахи, будучи кочевым народом, объединяли в своей культуре стили и традиции разных эпох, времен, народов и поколений. Многочисленные войлочные, шерстяные, кожаные, металлические изделия сохранили древние мотивы быта, жизни и эстетических идеалов казахского общества того времени. Богатое культурное наследие, орнаментальное искусство, художественные

ценности, неповторимый колорит изделий народных промыслов, народного костюма будут привлекать не одно поколение исследователей искусства. Однако жизнь вносит свои поправки и в эту отрасль человеческой деятельности [16, с. 3].

Казахские обряды, обычаи старого быта, и вместе с ними отдельные виды ремесла, некоторые элементы традиционного искусства уже отошли в прошлое. В такой обстановке изучения, познания традиционного народного искусства в совокупности с археологическими, этнографическими и письменными источниками, а также восстановления их приобретают особую научно-практическую значимость.

Народное искусство, будучи неразрывно связано с народным бытом, на протяжении всей истории оказывало на него определенное влияние, испытывая в то же время обратное воздействие на себя и на свое развитие. Являясь составной частью духовной культуры народа, отражая его политические, правовые, философские, религиозные взгляды, художественно-эстетические идеалы, оно всегда способствовало формированию у людей определенного отношения к жизни, к обществу в целом, его институтам.

Познавая эти ценности, мы можем способствовать поступательному движению народа по пути социального совершенства [8, с. 13].

Феномен становления казахского танцевального творчества относится к тому периоду истории, когда все рождалось из образного представления и претворялось в образ. Образно понималось и чувство как внутренний мир человека, как отражение окружающей среды. Это и давало мощный эмоциональный импульс танцевальному творчеству на ранних ступенях общественного развития. Проведенный научный анализ определил происхождение казахского танца в доисторический период и последовательное формирование его в общепринятых исторических периодах.

В ходе теоретического исследования были определены основные этапы этногенеза:

Первый этап VII–V вв. до н.э. – до начала формирования казахской народности (конец XV – начало XVI вв).

Второй этап конец XV – начало XVI вв. до середины XVIII в.

Третий этап середина XVIII века – до начала XX в.

Четвертый этап начало XX века до 90-х гг XX в.

Пятый этап с 90-х гг XX века становится более эффективным периодом и находится на начальной стадии своего развития. Исследования данного этапа имеют несколько незавершенный характер [23, с. 154].

Казахский народный танец является синкретическим видом искусства и неразрывно связан с устным народным творчеством, декоративно-прикладным искусством, национальным костюмом, музыкальным фольклором, обычаями и традициями казахского народа.

Национальный танец казахов подразделяется на следующие группы:

- 1) ритуально-обрядовый;
- 2) воинственно-охотничий;
- 3) бытово-подражательный;
- 4) массовый [18, с. 97].

Отличием для них являются манера исполнения, разнообразие выразительных средств, направленность и т.д. Танцы, включающие в себя всю атмосферу казахской национальной культуры, как правило, характеризуются быстрым темпом, легкими движениями, активностью, твердостью. Несмотря на то, что многие танцы и отдельные пластические движения народных танцев уже утрачены, до современных постановщик дошли настроения и характер движений в казахском танце. Многие народы мусульманской веры свои национальные танцы исполняли только в мужском или женском составе. Казахи же, одни из немногих мусульманских народов, начали ставить парные танцы [15, с. 36].

При феодализме плясун среди мусульман считался сродни русскому «скомороху», то есть шуту, который пляшет на потеху народа. Со сменой строя и социального уклада жизни некоторые стереотипы сменялись другими, а какие-то вовсе уходили в небытие. Так, наиболее древние формы плясок к концу XIX века полностью исчезли.

Изучение сохранившихся в памяти народа традиций танцевального творчества дает основание утверждать о художественном значимом уровне культуры казахского народа и ее влиянии на весь процесс развития национального танца в Казахстане.

Без практического овладения богатыми художественными традициями танцевального народного искусства невозможно дальнейшее поступательное развитие духовной культуры в области пластики. Процесс профессионализации народного казахского танца. Если рассматривать историю возникновения казахского танца в гармоничном сочетании с бытом и жизнью народа, то казахский танец является сферой искусства, включающая в себя психологические особенности народа.

Танцевальное искусство, передаваемое из поколения в поколение в обычном виде среди народа, имеет начало профессионального развития с начала XX века [24, с. 210].

Стоит отметить, что впервые с искусством театрального искусства, в частности танца казахи познакомились еще в XIX веке, когда их земли посетили гастролирующие русские и украинские коллективы. Эмоции и четкость русских и украинских танцев, непринужденность и широта также впоследствии оказали влияние на формирование набора танцевальных движений и характера казахского народного танца.

С развитием искусства балета в Казахстане развивалась и народно-сценическая хореография, поскольку народные сюжеты становились частью музыкальных и драматических постановок, в том числе и балетных спектаклей. Рассматривая период 30-х гг. XX века, стоит отметить, что хореографы и балетмейстеры данного периода придавали особое значение

национальным сюжетам и чертам, которые так важны в сохранении и развитии народного искусства. В связи с этим, деятели искусства начинали искать в быту и исторических источниках вдохновение на танцевальные постановки. Вместе с тем происходило развитие выразительности и диапазона танцевальных движений казахского народно-сценического танца и, соответственно, национального искусства в целом.

Стоит отметить, значимое событие в развитии казахского народно-сценического танца – это постановка музыкально-драматического спектакля «Айман-Шолпан», в котором впервые были продемонстрированы мужские танцевальные движения и начал формироваться образ народной танцовщицы [32, с. 80].

Балетмейстером постановки стал Али Ардобус, который был сам достаточно известным танцором, а также посвящал много времени изучению фольклора и исторических источников об искусстве народов Средней Азии. Создавая образы на сцене, хореограф во многом объединил танцы разных народов – таджиков, узбеков. Однако, наиболее важным было то, что в этой постановке впервые можно было просмотреть национальный характер танца, характерные движения.

В музыкальной драме Б. Майлина и И. Коцыка «Шуга» (балетмейстер А. Александров, 1934) первый раз танцевала Шара Жиенкулова, которая вскоре становится ведущей солисткой балетной труппы. Непроизвольно интерпретируя танцевальные приемы и композиции постановщика, она придавала им черты казахского танца.

Также важная роль в становлении и развитии казахского народно-сценического танца отводится постановке оперы «Кыз-Жибек» А. Александровым. Эта постановка стала основой национального классического танца и прочно заняла свое место среди казахских хореографических произведений, поскольку во многом участники данной оперы были новаторами и реформаторами театрального искусства на территории современного Казахстана [36, с. 9].

Реформаторство постановки заключалось, прежде всего, в том что впервые все танцы вплетались в единую тематическую и сюжетную нить и шли параллельно развитию структуры музыкальной пьесы. Это уже не был просто набор танцев в постановке. Здесь можно было увидеть много эмоций и выразительность, посредством которых развивалось театральное действие. Найденные в фольклоре главные образные мотивы и приемы выражения национального характера и чувства становятся основой танцевальных комбинаций [32, с. 87].

Развитие казахского народно-сценического танца впоследствии выражалось в появлении «Кииз басу» (кошмокатание) и «Ормек би» (танец ткачей), т «Садак би» (танец с луком) и «Тепенкок» (танец с саблями), «Коштасу» (прощание невесты с подругами), «Шашу», «Былкылдак» (гибкая), «Каз катар» (шесть гусей).

Далее стоит отметить еще один важный этап национальной танцевальной культуры – постановки Ю. Ковалева. Новаторство данного балетмейстера заключалось в развитии технической лексики народно-сценического танца. Этого Ковалев достиг за счет усложнения композиционного рисунка танца и создании кардинально новых танцев и движений в рамках классического балета. Хореограф в создании танцевальных образов вдохновлялся народными танцами, а также создавал свободные танцевальные сюжеты.

Для постановок Ковалев собирал материалы о народных играх и обрядах, которые впоследствии стали частью движений. Так, лирический танец «Косалка» демонстрировал характер обрядовых движений казахских девушек, «Танец джигитов» содержал прыжковые и партерные движения (яркие и темпераментные) [27, с. 232].

Яркий пример интенсивного развития казахского танца на профессиональной сцене на современном этапе Театр танца «Наз». Это самобытный коллектив, в котором успешно решены задачи синтеза традиций, высокого профессионального мастерства и общепринятой

исполнительской техники. Второе свое рождение переживает Государственный ансамбль народного танца «Алтынай» (г. Талдыкорган). Деятельность балетмейстеров, сохранивших в репертуаре своих ансамблей постановки Ш. Жиенкуловой, Д. Абирова, О. Всеволодской-Голушкевич, М. Тлеубаева; мастерство исполнителей казахских народных танцев Т. Изим, У. Макан, А. Тати, Т. Клышбаева, Д. Мурзабековой, Г. Абдиевой и других, внесли огромный вклад в возрождение национальных традиций танцевальной культуры республики, в формирование и воспитание многих профессиональных исполнителей, ныне опытных хореографов и специалистов по казахскому танцу [23, с. 180].

1.2 Понятие «народно-сценический танец» и методология его исследования

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.

В зависимости от профессионального опыта, эстетических взглядов, осведомленности в обсуждаемом вопросе, возник ряд взаимодополняющих или взаимоисключающих понятий: «характерный», «народно-характерный», «народный академический», «сценически-народный», «характерная классика». Наиболее устойчивыми из перечисленных являются «характерный» и «народно-сценический». Однако в среде хореографов-практиков и теоретиков, а также критиков и балетоманов не существует единого мнения в отношении терминологии, связанной со сценической практикой народного танца [34, с. 234].

В дискуссиях, исторических очерках, мемуарах, учебниках сделаны попытки поиска единого определения. Теоретики хореографии называют народные танцы основой и базой всех разновидностей танца, произошедшие от обрядовых и ритуальных плясок. Также исследователи отмечают, что для

народного танца характерно постоянное развитие и совершенствование, параллельно развитию того народа, которому принадлежит рассматриваемый танец. В специализированной литературе также используется понятие «фольклорный танец» в качестве синонима народному. В других же источниках, наоборот, данное понятие существенно различается с народным танцем, где последний рассматривается как более поздний. В рамках настоящего исследования мы считаем, что на современном этапе необходимо учитывать все исторические факторы развития народного танца, а также аспекты, влияющие на данный процесс и связанные с ним [12, с. 54].

По нашему мнению, для полноценного и всестороннего исследования национальной культуры необходимо исследовать хореографическое искусство в разные исторические периоды в контексте социальных и политических условий. Так как хореография является также носителем истории и культуры. Каждый танец содержит элементы фольклора и этнические мотивы, присущие определенному историческому этапу развития рассматриваемого народа [8, с. 76].

Несмотря на то, что народный танец является прямым отражением социальных, политических, исторических и географических условий жизни народа, им присуща постепенная трансформация, которая происходит под влиянием изменений времени, стереотипов, религиозных убеждений и т.д. Как правило, новое поколение уже во многом отличается от своих предшественников, однако, они продолжают имеющиеся традиции и изменяют их в свою сторону. Поэтому со временем, обрастая «снежным комом» различных условий на всех исторических этапах развития народа, танец будет отражением настоящего народа и всех его поколений [3, с. 34].

В связи с вышеизложенным, естественным процессом были попытки стилизации народно-сценического танца в период 90-х гг. XX века. Данный процесс заключался, прежде всего, в апробации новых средств выражения

национального характера танца, а также их совмещение с характерными движениями современного танца.

Стилизация играет важную роль в процессе развития народно-сценического танца, поскольку именно постоянное добавление новых современных веяний дают танцу вторую жизнь и актуальность. Это и объясняет то, что присущие советскому периоду танцы видоизменяются или вовсе уходят в небытие. Некоторые элементы модерна стали вплетаться в национальные танцы [4, с. 16].

В рамках настоящего исследования стоит отметить негативную тенденцию, которая наблюдается на современном этапе – как правило, бытовые формы современной хореографии не содержат каких-либо национальных черт. Всемирная глобализация, открытие границ после периода «железного занавеса» в СССР сформировали условия для культурного обмена разных народов, в том числе и хореографией. На современном этапе национальный танец существует лишь на сцене с учетом окружающей действительности и существующего времени.

Таким образом и происходила постепенная трансформация обрядовых и фольклорных танцев в народно-бытовые, а со временем и в народно-сценические. Рассматривая исторические этапы развития народного танца, стоит отметить стремительность и значимость изменений, которые с ним происходили.

Среди принципов трансформации и развития народно-сценического танца и театрального хореографического искусства в период XX века стоит отметить, прежде всего, принцип профессионализации. Поскольку на всех этапах развития все шло в сторону увеличения технической наполненности танца, выразительности его исполнения, а также все больше переходил в руки умелых исполнителей, профессиональных хореографов и балетмейстеров, педагогов [6, с. 75].

Известный балетмейстер И.А. Моисеев, которого мы уже упоминали в предыдущем параграфе, повлиял на процесс формирования и

трансформации народного танца в новую совершенно иную сценическую форму. Эта форма выразилось в повышении самостоятельности и выразительности средств создания художественных образов народного танца с точки зрения законов зрительского восприятия и сценической постановки.

В связи с этим, коллективы, ставящие постановки под руководством Моисеева, известны своим умением яркой и эмоциональной передачи национального колорита, широким спектром приемов исполнения движений, специфическим использованием музыки, декораций и костюмов для передачи национальных характеров.

В итоге, термин «народно-сценический танец» можно определить следующим образом:

1) Под «сценическим» следует понимать характерный танец, родившийся в недрах балетного спектакля. Он представляет собой интерпретацию народного (фольклорного) танца или использование его элементов (мотивов) в балетном спектакле. По своей выверенности, координационному совершенству сценический танец предполагает крепкую основу школы классического танца.

2) Под «народным» бытовой, фольклорный танец, его народную первооснову с традициями исполнения и национальным многообразием. Таким образом, в целостном понимании «народно-сценический танец» есть народный танец и варианты его интерпретации в рамках сценического пространства и по законам театрального действия [28, с. 94].

Наиболее свободной формой сплетения сценического танца и традиционного народно-бытового стал первый профессиональный ансамбль народного танца СССР, который создал И.А. Моисеев. Балетмейстер стремился к сохранению и обогащению фольклорного танца разных народов: свою задачу он видел в необходимости «проанализировать имеющееся наследие народного танца, отсеять все чуждое ему, создать классические образцы народного танца, развивать и совершенствовать

имеющиеся традиции, поднять уровень исполнения народных танцев, а в перспективе творчески влиять на процесс развития народной хореографии». Но, разумеется, создаваемые им композиции также существенно отличались от прототипа.

Для более детального понимания различий народного танца и метода, предложенного Моисеевым (народно-сценический танец) сопоставим их (опираясь, в качестве отправной точки, именно на специфику русского народного танца) (Таблица 1) [24, с. 223].

Таблица 1 – Сравнительный анализ народного и народно-сценического танца по Моисееву

Народный танец	Народно-сценический танец
Продукт (форма) «низовой» (народной, в том числе крестьянской, городской) культуры	Продукт (форма) профессиональной художественной культуры XX в.
Форма существования как вид народного творчества, где нет разделения на автора, исполнителя, зрителя. Синкретично неотделим от песни и, как правило, от драматического действия.	Форма существования как вид сценического (театрального, профессионального) танца. Является результатом усилий профессионалов – авторов, исполнителей, предназначен для зрителя.
Существует в реальной жизненной среде, но в особом контексте – сакрализованном (то есть связан с определенным этапом календарного цикла и определенными природными локациями (поле, лес, роща, берег реки и т. п.) или социально-бытовым (связан с важными этапами семейной и/или общественной жизни на территории частного дома, общественного места (в том числе на открытом воздухе – сельская/городская площадь и т. п.)	Существует в ситуации «эстетической рамки» – в специализированном, выделенном пространстве (сцена, эстрада, специальная площадка)
Функции: обрядовая, бытовая, эстетическая, познавательная, коммуникативная, воспитательная и т. д. Жизненная, предназначенность фольклора определяет его как особую, эстетическую форму усвоения и передачи социального опыта. С помощью плясового действия «усваивались определенные нормы поведения, вырабатывались трудовые навыки, возникали чувства взаимной склонности и уважения».	Функции: служит объектом самостоятельного эстетического переживания, в этом его главное предназначение. Сохраняет также познавательную, воспитательную функции. Кроме того, в народно-сценическом танце, вписанном в художественный метод социалистического реализма, особо значима его идеологическая функция.
Жанр обозначает социальную предназначенность этого действия	Сущность жанра «стушевывается», означает определенность эстетического воздействия

Окончание таблицы 1

Безымянное искусство (анонимность), объективный характер которого устанавливается его коллективностью, когда «реальность индивидуальных вкладов со стороны одаренных личностей... санкционируется коллективом»	Авторское искусство (автор – хореограф), но автор выступает как «аранжировщик», стилизатор. Он не «присваивает», а скорее, «осваивает» и приспособливает для сцены фольклорный материал. Синтез двух нормативных художественных систем сводит субъективность автора до минимума
Формирование народного танца связано с историческим развитием человечества, является первоосновой для всех существующих танцевальных систем	Формирование народно-сценического танца связано с развитием профессионального хореографического искусства. Опирается на процесс художественного синтеза элементов народного танца на основе классического танца, является следующим этапом в развитии взаимодействия классического и народного (фольклорного) танца.
Способ передачи – нефиксированный, устный. В связи с этим, вариативность (фольклорное произведение есть сумма реально существующих вариантов одного образа, инварианта) определяет форму бытования фольклора.	Способ передачи – профессиональное хореографическое народно-сценическое произведение – имеет точную пространственно-временную структуру и неизменное лексическое содержание, определенные автором.
Следование нормам, канонам сочетается с импровизацией. Раз народные исполнители имеют возможность видоизменять произведение – отсюда незакрепленность, нестабильность фольклорного произведения	Опирается на соответствующие, обеспечивающие профессиональную подготовку и художественное творчество и потребление, институты (образовательные учреждения и методики; ансамбли танца, творческие коллективы и т.д.)
Каноны исполнения сохраняются в течение сотен лет «благодаря тщательной организованности в их проведении». Правила исполнения (каноны) помогали сбережению архаичных форм телодвижений человека, которые с каждым этапом развития человечества приобретали новое содержание и новые паттерны.	Каноны исполнения регламентированы методикой обучения, зафиксированной в специализированной методической литературе. Танцевальный язык усложняется с помощью выворотности и вытянутости ног (вытянутый подъем и колено), постановки корпуса, высокого прыжка, быстрого темпа исполнения.
Носители (исполнители) – обычные люди (без возрастных, социальных, профессиональных и других ограничений)	Носители (исполнители) – профессионально подготовленные авторы, исполнители, педагоги

Из представленной таблицы видно, что, приспособив народный танец к сцене, И. Моисеев, а вслед за ним и другие авторы (П. Вирский и Н. Болотов – основатели Государственного ансамбля танца Украины (1937); Н. Рамишвили и И. Сухишвили в Грузинской ССР – основатели Ансамбля народного танца Грузии (1945); Н. Надеждина – основатель

Государственного академического хореографического ансамбля «Березка» (1948) и многие другие) превращают его в жанр эстрады (в советской терминологии), то есть, по сути, в шоу, со свойственными ему признаками, такими как:

- акцент на эффектность, броскость, нацеленность на массового зрителя;
- анонимность исполнителей (зритель не знает исполнителей по именам, что в народной плясовой культуре невозможно – каждый в деревне знал «плясунов» по имени);
- унификация исполнителей по возрастным, анатомо-физическим параметрам (структура тела, «обработанного» ежедневным тренингом; рост, комплекция), чего не было в народной плясовой культуре, где участвовали все желающие;
- унификация костюма (все костюмы одинаковы, в отличие от народных «исполнителей», одетых в личные, уникальные (иногда передаваемые по наследству) костюмы);
- единообразие эмоций (чаще – радость, ликование, восторг; реже – печаль, грусть);
- техника исполнения (все движения в исполнении приближены к технике классического танца);
- аккомпанемент оркестра (в деревне все пляски исполнялись либо под пение, ритмический аккомпанемент самих исполнителей, либо под аккомпанемент одного музыканта – гармониста, балалаечника);
- наличие сценографии (в деревне пляска исполнялась в бытовых условиях) [22, с. 27].

На современном этапе можно отметить существенное повышение интереса к процессу развития народно-сценического танца в контексте его истоков. Стоит также отметить, что по мнению большинства исследователей народное хореографическое искусство уже не может существовать в своем первоначальном виде, поскольку возможности

балетмейстеров и исполнителей существенно изменились. Здесь играет важную роль принцип профессионализма, о котором было сказано ранее. В связи с этим народно-сценический танец необходимо рассматривать в контексте современности, при этом не забывая о традиционных основах.

ГЛАВА 2. ВКЛАД ШАРЫ ЖИЕНКУЛОВОЙ В РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ КАЗАХСТАНА

2.1 Профессиональная деятельность Шары Жиенкуловой в балетном театре и Ансамбле песни и танца Казахстана

Шара Жиенкулова, которую в детстве звали как Гульшара, известна долгим и тернистым путем профессиональной деятельности, она нарушила все традиции и социальные каноны жизни казахов своего времени.

Гульшара воспитывалась в традиционной казахской семье, подчинявшейся патриархально-феодальным канонам, искусство для женщин-казашек не могло занимать какое-то важное место. Однако, время внесло свои коррективы в непреложные обычаи.

В 1920-х гг. Шара начала свое обучение в русской школе, где и познакомилась впервые с искусством танца.

Первыми танцами учениц были повторенные танцевальные сцены из фильмов, позднее – сознательные танцевальные постановки в кружке, в котором изучались узбекские, татарские и уйгурские танцы. Здесь уже юная Гульшара могла, не таясь, насладиться танцем (законы шариата строго воспрещали пляски) [10, с. 23].

Первый раз Гульшара публично выступила в возрасте 13 лет на джайляу, где ее подруги вытолкнули танцовщицу в центр круга и предложили станцевать. Сама Шара вспоминала этот танец как «туманный», а себя в нем как «стремительно скакавшую на лошади». После исполнения, несмотря на оглушительный успех, Гульшара испугалась и убежала далеко в степь. Впоследствии именно этот танец оказал влияние на родителей, которые перестали препятствовать увлечению дочери. Шара начала все чаще выступать на сцене – петь, исполнять драматические роли. Все выступления заканчивались танцем – произвольной интерпретацией узбекского танца «Марьям хон» и грузинского «Танца Шамиля».

С ростом популярности Шары росла и популярность казахской хореографии. Само население Казахстана стало знакомиться с народным танцем с XIX века, когда открылись первые русские театры и начали гастролировать русские и украинские театральные коллективы.

Шара Жиенкулова, наряду со многими своими соотечественниками, вдохновилась искусством танца и театра, а именно постановками Алма-атинского театра, открывшегося в 1928 году. После одной из постановок юная танцовщица сбежала из дома. Позднее артистка никогда не жалела о том, что ушла из родного дома с будущим мужем Курманбеком Джандарбековым. Именно благодаря ему Гульшара познакомилась впервые с мужской народной хореографией – танцами «Кара жорга», «Курба», «Коян-би» и другими. Однако дебют Гульшары как драматической актрисы произошел на спектакле «Шуга» Беймбета Майлина. Позднее были и другие роли – все это, несомненно, повлияло на формирование взглядов артистки на танец [2, с. 68].

С 1933 года Жиенкулова начала работать в Государственном Музыкальном Театре, где уже в следующем году была премьера спектакля «Айман-Шолпан», по праву считающимся началом казахской хореографии. В 1933 году, по решению правительства, в Казахстане был организован Государственный Музыкальный театр. Основной костяк нового коллектива составила группа одаренных артистов казахского музыкально-драматического театра. Пришла и способная молодежь из кружков самодеятельности. Перешла в новый театр и Шара.

13 января 1934 года впервые был поднят занавес в новом театре. Танцы в спектакле «Айман-Шолпан» были, можно сказать, началом казахской хореографии. Именно традиции шариата препятствовали развитию казахского танца, поскольку танцы считались сродни скоморошеству в России. Это было одной из причин ухода из родного дома великой танцовщицы.

Прежде чем спектакли казахского творчества впервые появились на профессиональной сцене, был пройден долгий и сложный путь, подвергавшийся изменениям и тенденциям национального искусства в целом. В связи с этим, возникновение казахского балета было невозможным без следующих действий:

- поиск основ, традиций казахского фольклора, которые могли бы стать основой хореографических образов и возрождение казахского танцевального фольклора;

- открытие балетной школы для возвращения балетных кадров, которые могли бы воплотить первые сценические опыты в постановках казахского фольклора;

- создание произведений казахской хореографии, в которых наблюдались бы яркие черты национального танца и играли неоспоримую роль в продолжении и сохранении казахского хореографического искусства [20, с. 76].

Именно такая работа предшествовала постановке спектакля «Айман-Шолпан», где руководителем был Али Ардобус – заслуженный артист Узбекской ССР. В совместной работе создателей спектакля были определены основные народные танцевальные мелодии, которые подверглись современной инструментальной обработке и оркестровке. Среди известных народных танцев находятся образы, приемлемые для общего замысла. В спектакле «Айман-Шолпан» Шара Жиенкулова танцевала «Келеншек», который, безусловно, сейчас можно считать началом становления женских хореографических образов в казахском танце. Танец был достаточно прост по сюжетному содержанию – танцовщица игриво поправляла платок, потом закрывала свое лицо от окружающих, лукаво и весело поглядывала на других девушек.

В постановке танца «Келешек» использовалась известная и достаточно популярная музыка народного кюя, в которой был характерный танцевальный ритм, темпераментный и радостный характер. Движения

танцовщицы в этом танце были плавны и неприхотливы, гибкие и живые движения корпуса и рук способствовали передаче веселого и легкого настроения молодой женщины. Гульшара, будучи мягкой и женственной, при этой горделивой и слегка кокетливой, красивой и выразительной, особенно выделялась в этом танце.

Сценическая трактовка Ардобуса и Жиенкуловой придала старинным танцам в форме пантомимы новые краски. В традиционной интерпретации народные пляски исполнялись по кругу или на одном месте, здесь же композиция включала также перестроения и разнообразные рисунки. Танец стал более вольным и свободным – скованные пантомимы и натуралистические тексты сменились свободной постановкой корпуса и танцевальным размахом. Несомненно, можно назвать эти первые опыты внесения разнообразия в народный танец, его определенную стилизацию лишь попытками. Однако именно эти попытки положили начало существенным последующим изменениям и возрождению казахского танца. В первой интерпретации Али Ардобус воспроизвел казахские танцы, используя имеющиеся знания о танцах восточных республик и их типичных танцевальных движениях, в частности узбекских и таджикских [24, с. 212].

Движения рук и ног Шары Жинекуловой в танце были заимствованием движений из киргизского, узбекского и уйгурского танцев. Однако, важную роль сыграло именно то, как прочувствовали эти движения постановщик и танцовщица, именно здесь начали формироваться контуры национальной хореографии.

Первые и недостаточно уверенные шаги в становлении и развитии казахской хореографии должны были подкрепляться действиями уверенного наставника, обладающего незаурядными хореографическими и педагогическими способностями. Именно таким человеком был А.А. Александров (Мартиросьянц), который был педагогом Шары Жиенкуловой, бывшим солистом Большого театра и партнером Анны Павловой. Позднее Гульшара отмечала, что именно Александров дал ее необходимую базу

русского классического танца, а также постоянно отмечал важность наличия национального характера в искусстве танца. Непроизвольная интерпретация полученных Шарой от Александрова танцевальных приемов позволила придать им неповторимые черты казахского танца.

Позднее постановщик отмечал, что искрометный и грациозный танец Шары отличался от всех других. Ее платье взвивалось как пламя, а над ним летали ее легкие плавные руки и черные косы [30, с. 305].

Ярким пятном в танцевальной карьере танцовщицы было участие в спектакле «Кыз-Жибек» на музыку Е. Брусиловского. В танцевальном и музыкальном искусстве Казахстана это произведение до сих пор занимает особое место, поскольку именно «Кыз-Жибек» была основой национальной казахской оперы и балета, а творческий состав спектакля – умелыми реформаторами казахского сценического искусства. Известная певица Куляш Байсегова была зрителем этого спектакля и отмечала изящный танец Шары Жиенкуловой, ее пластику, а также общий характер постановки, который ярким пятном сохранился в памяти.

Александров был известен не только как искусный балетмейстер, но и хороший пианист, знаток музыки, который, в том числе, изучал и следовал традициям казахского народа в различных интерпретациях народного танца. Балетмейстер глубоко изучал сборники народных кюев в поисках основ и традиций – ритмических и характерных. Также он в числе прочих часто бывал членом жюри на различных смотрах народных талантов, чтобы пополнить свою копилку традиций и обычаев народных танцев [16, с. 17].

Наряду с этим, постановщик отводил не последнюю роль обычаям и укладам жизни народа, поэтому важную часть рабочего времени посвящал посещениям аулов, казахских праздников, изучая предметы быта, а также основы жестов народа. Балетмейстеру удалось отметить самое яркое и важное, что впоследствии воплотилось в новых танцевальных комбинациях.

Результатом сбора исторических источников, традиций и обычаев стало появление замечательных казахских народно-сценических танцев.

Среди них «кииз басу» (кошмокатание) и «ормек би» (танец ткачей), в основе которых лежали трудовые процессы народа; «садак би» (танец с луком) и «тепенкок» (танец с саблями), которые появились из изученных спортивных обычаев народа; «коштасу» – прощание невесты с подругами, «шашу» – связанный с обычаем встречи невесты; образный сольный танец «былкылдак» (гибкая), «шесть гусей» – своеобразный плач.

Спектакль «Кыз-Жибек» считался инновационным произведением своего времени, а также новой вехой в становлении казахского сценического искусства. Именно эта постановка стала основой для последующих постановок театра и многих других балетмейстеров.

Не менее важным событием в карьере танцовщицы было участие в Московской декаде литературы и искусства союзных республик, состоявшейся в 1936 году (приложение 1). Эту культурную встречу сейчас можно считать первым выходом профессиональной казахстанской культуры перед мастерами искусства и широким столичным зрителем. Открытие декады было постановкой оперы «Кыз-Жибек», где Гульшаре было отведено исполнение сольных танцев. Заключительный же концерт был представлен ее сольной танцевальной интерпретацией кюев Таттимбета. Это было феерическое выступление, о котором позднее писали все издания. Журналисты и зрители отмечали плавность, эстетичность и легкость движений танцовщицы [32, с. 76].

После этой культурной встречи Гульшару всегда рады были видеть на выступлениях в Москве, отмечали самобытность и удивительное очарование казахского танца, несмотря на то что ранее этот танец казался очень сомнительным и отодвигался на последние места. Искусство казахского сценического танца оценили великие деятели литературы и искусства – писатели А. Толстой, М. Ауезов; композиторы Р. Глиэр, Б. Асафьев, режиссеры В. Немирович-Данченко и А. Таиров и многие другие. Все деятели пришли к единому мнению о том, что современное искусство невозможно без опоры на истоки и древние традиции народного искусства,

без этого невозможно добиться глубокого содержания и разнообразия форм. Композитор Р. Глиэр отметил, что увиденное богатство наследия народа – его истинное счастье.

В 1936 году Казахский Государственный музыкальный театр стал именоваться Казахским Государственным театром национальной оперы и балета. А.А. Александров продолжил свою работу в том же направлении, с опорой на сценические национальные средства художественной выразительности, создавая новые и уникальные сочетания танцевальных движений и музыки. Балетмейстер использовал в своих постановках различные формы композиций – сольные, массовые и групповые. Свет увидела опера «Ер-Таргын», в которой были воплощены замечательные танцы, в основе которых лежали познания о традиционном содержании казахских народных праздников и игр [26, с. 86].

На этот же период пришли и первые мысли о постановках национального балетного спектакля, коим позднее стал балет В. Великанова на либретто М. Ауэзова «Калкаман и Мамыр», увидевший свет в 1938 году. В этой постановке балетмейстером Л. Жуковым в продолжение традиций В. Чабукиани (создатель грузинского балета «Солнце гор») были использованы основы и традиции классического русского балета, а именно умение обогащать канонические формы классического танца мотивами народного творчества. Это позволило достичь эффекта украшения рисунка классического танца народными деталями и элементами.

Данный метод впоследствии станет единственным и классическим в постановках оригинальных национальных спектаклей. Творческая театрализация и хореографическая выразительность постановки Л. Жукова позволило раскрыть подлинно национальные характеры (приложение 2).

Главная партия красавицы Мамыр предназначалась Гульшаре Жиенкуловой. Ее основной задачей была передача колоритного традиционного быта – одета танцовщица была в национальный костюм и ичиги. Важная роль отводилась пластике танцевальных движений, через

которые артистка раскрывала внутренние переживания Мамыр. Критики высоко оценили постановку, в частности работу Шары [19, с. 115].

Последующее развитие казахского народно-сценического танца приходится на деятельность Юрия Ковалева, который был ведущим балетмейстером и танцовщиком Русского театра оперы и балета. Именно он положил начало развитию технической лексики через более сложные балетные движения, усложнил композиционный рисунок с опорой на народные традиции и игры, а также раскрыл народные сюжеты в свободной танцевальной форме. На сегодняшний день в «золотом фонде» национальной казахской хореографии – постановки Ковалева в исполнении Жиенкуловой «Косалка» (женские украшения) – лирический танец девушки с красивыми сочетаниями мягких, пластичных движений; «Карлыгаш» (ласточка). И на современном этапе эти танцы можно увидеть в репертуаре самодеятельных танцевальных коллективов.

Рассматривая отличительные особенности танца Шары Жиенкуловой, необходимо отметить самобытность ее исполнения, которая положила начало женским танцевальным образам в казахской хореографии. Только благодаря ее новаторству, заимствованным и умело стилизованным движениям первых казахских танцев, сейчас мы можем увидеть оригинальную самобытность казахских девушек, исполняющих танцевальные движения.

Каждый шаг биографии танцовщицы Шары Жиенкуловой – это шаг в развитии казахского танца. 1938 год также знаменателен участием танцовщицы в съемках первого национального казахского художественного фильма «Амангельды» (приложение 2). Ей довелось исполнять роль жены главного героя – Балым. Сама артистка позднее призналась в том, что это было кардинально новое для нее направление, однако, столь обаятельное, что она не смогла отказаться в участии. Именно в этот же период артистка удостоилась звания народной артистки Казахстана [10, с. 25].

Время съемок Гульшара использовала для своего последующего творчества по максимуму – в свободное время она внимательно следила за постановками прославленных балетмейстеров и посещала уроки Т. Вечесловой, Г. Улановой и В. Чабукиани. Также артистка стала общаться с И.А. Моисеевым, который впоследствии приглашал Шару участвовать в постановке казахских танцев в числе артистов его ансамбля.

Знакомство с Моисеевым сыграло ключевую роль в профессиональной деятельности Шары Жиенкуловой, поскольку после шести лет работы в Театре оперы и балета она последовала его примеру и организовала собственный танцевальный коллектив. Как отмечал Д. Абиров, развитие казахстанской хореографии постоянно претерпевало периоды стагнации, поскольку большая часть хореографов покидала Казахстан спустя несколько лет работы, и это не позволяло проникнуться казахской народностью и выразить ее в танцевальном творчестве, расширив имеющийся репертуар [3, с. 36].

Также ситуацию усложняла недостаточная профессиональная подготовка казахстанских танцовщиков, поэтому они не могли участвовать в классических постановках и по-новому интерпретировать классический танец с народными вставками. В свою очередь, покинув театр, Шара Жиенкулова создала собственный творческий коллектив в 1939 году – Ансамбль песни и танца при Казахской Государственной филармонии. Ее инициатива была одобрена правительством и позднее ансамбль начал выступать в пределах республики и за рубежом. Балетмейстер З. Райбаев отмечает роль Гульшары в казахстанской хореографии как существенную послевоенную веху искусства, которая не потеряла своей роли и в современное время.

Основной идеей творческого коллектива Жиенкуловой была популяризация народной хореографии. Первая программа была представлена танцами различных народов, получила одноименное название «Танцы народов мира». Зрители отмечали неповторимость танца ансамбля

Жиенкуловой, где элементы казахского танца сменялись индийской манерой, переходя к китайскому, грузинскому и другим танцам. Танцовщица постоянно переодевалась, исполняя один танец за другим, появляясь под разную музыку народов мира [36, с. 18].

В военные годы ансамбль не прекратил свою работу, а, напротив, был первым, кто отправился выступать в воинских частях и поднимать боевой дух солдат. Многие солдаты запомнили образы лукавой доярки, девушки-джигита, хвастунишки-охотника, а визитной карточкой военных выступлений был казахский вальс, который отражал всю радость и торжество жизни.

Следующим этапом творческой и профессиональной деятельности Жиенкуловой были гастроли, которые заняли почти тридцать лет жизни танцовщицы. Программу ее Ансамбля, представленную разными песнями и плясками народов мира, увидели все республики Советского Союза и многие зарубежные страны. В программе были казахские и русские танцы, узбекские и татарские, грузинские и молдавские, индонезийские и монгольские, испанские и мексиканские, и многие другие. Такой широкий репертуар был создан благодаря и в том числе многочисленным путешествиям и гастрольным поездкам Жиенкуловой, в которых она изучала искусство разных народов, собирала информацию об их песнях и танцах.

Для многих своих танцев Шара находила сюжеты и идеи в казахском народном эпосе. А многие движения были заимствованы из наблюдений за бытом разных народов. Так, однажды танцовщица отметила, как две змеи стремительно приближались и отдалялись друг от друга, оставляя необычный след на пыльной дороге, и придумала движение «косжылан» (две змеи), выражающееся в сложном сплетении рук. Сбивание кумыса в кожаном турсыке навело на мысль о создании танцевального движения «саба псу» (кожаный сосуд) [27, с. 233].

Ансамбль Шары Жиенкуловой уникально сочетал в себе театральность и народность искусства, отличаясь своей самобытностью, выразительностью мимики, неподражаемостью и богатством взглядов. Несмотря на некоторую примитивность движений народного танца, танцовщица смогла разнообразить их, придать пластичность и легкость и расширить пространственный рисунок.

Подводя итог, можно отметить основную заслугу постановщицы и танцовщицы Шары Жиенкуловой – это новое значение казахского народного танца в профессиональном искусстве, которое получило дальнейшее развитие и существует с этими традициями и на современном этапе.

2.2 Педагогическая и литературная деятельность Шары Жиенкуловой

Возникновение и поступательное развитие казахского народно-сценического танца обнаружило новую проблему – нехватку квалифицированных и профессиональных исполнителей. В связи с этим, сформировалась необходимость обучения казахских танцовщиков классическим и характерным канонам танца.

Первая хореографическая школа начала свою работу в Алма-Ате в 1934 году. Также была налажена партнерская работа с Московским и Ленинградским хореографическими училищами, которые формировали места для обучения детей коренных национальностей Казахстана. Благодаря этому, многим известным казахским танцовщикам удалось брать уроки у таких мировых хореографических звезд, как А.В. Ширяев, А.Я. Ваганова и Н.И. Тарасов.

Русская хореографическая школа оказала несоизмеримую поддержку в образовательном процессе – обучение проводилось по предоставленной Ленинградским училищем программе, а позднее сама Галина Уланова проводила репетиции выпускных спектаклей Алма-атинского училища.

Учебный процесс в хореографической школе Алма-Аты был начат А. Александровым, позднее его продолжил А. Селезнев.

Также стоит отметить и педагогическую роль Шары Жиенкуловой, которая организовала отделение народного танца с 4-х годичным обучением. Поскольку одной из основ профессиональной хореографии являлось умение передать самобытность народного танца, понимать и передавать темперамент и национальный дух. Гульшара проводила уроки казахского танца и разработала собственную методику, в основе которой лежали движения, ранее сочиненные А. Александровым, дополненные ею и облаченные в определенную академическую структуру [1, с. 107].

Все уроки отличались разнообразием, сопровождающимся точным ритмическим музыкальным сопровождением. Это объяснялось сложностью казахского танца: помимо простых размеров (2/4, 4/4), существуют и сложные несимметричные (5/8, 7/8). Построение учебного материала реализовывалось на основе принципа «от простого к сложному», юные танцовщики поэтапно овладевали все более сложными танцевальными элементами.

На первом году обучения учащиеся учили элементарные народные ходы и простым композициям, а также учились умению передавать соответствующее настроение. Именно здесь закладывались основы понимания самобытности танца и умения его искусной передачи. Постепенно происходило усложнение учебного материала – все больше внимания уделялось стилистике и манере исполнения. Учащиеся четко и правильно отрабатывали все выученные движения, особое внимание уделялось выразительности и пластике.

Гульшара рекомендовала учащимся изучать и исполнять предложенные элементы только на середине танцевального зала. Именно это, по мнению педагога, позволяло почувствовать свободу и широту народного танца, раскрепоститься, а также проникнуться характером танцевального движения и его манерой. Благодаря такому размаху,

представлялась возможность усложнения координации и усиления выразительности. Только на середине зала руки и корпус танцовщика находятся в естественных и свободных условиях, что соответствует обстановке создания элемента народного танца. Станок использовался при обучении лишь при изучении сложных технических элементов. Также в авторской учебной программе Жиенкуловой предполагалось постоянное изучение фрагментов отдельных народных танцев, что способствовало развитию танцевального мастерства и артистичности [10, с. 26].

Шара старалась взрастить в своих учениках искреннее понимание и любовь к народному искусству, к изучению культуры и традиций казахского народа. Поэтому она все время говорила о необходимости постоянного контакта с носителями фольклора, а не с его «транскрипцией». Каждый исполнитель, по мнению Жиенкуловой, должен прочувствовать материал и пропустить его через себя. Лишь в этом случае движения приобретут нужную форму и выразительность.

Ученики Гульшары в течение долгих лет исполняли одни и те же хореографические номера в различных композиционных вариациях. Это можно было назвать экспериментальным обучением и исполнением, однако такие танцы не выглядели завершенными. Среди наиболее удачных постановок можно привести «Айжан-кыз» и «Балбраун», которые впоследствии выступили в качестве наглядных учебных пособий.

Преподавание казахского народного танца вышло на совершенно иной, профессиональный уровень только благодаря Шаре Жиенкуловой, которая накопила и структурировала многолетний танцевальный опыт и опыт постановок, допущенные ошибки, все свои знания и навыки. Постепенно был выработан метод преподавания и ведения занятий, а также способы обучения и совершенствования танцевального мастерства будущих артистов. Позднее порядка 40 учеников, выпустившихся с народного факультета под руководством Жиенкуловой, стали достойными продолжателями ее дела [11, с. 96].

Яркими представителями казахского балетного искусства стали заслуженные артисты Республики Казахстан – Л. Альпиева, Д. Сушков, К. Саркытбаева; лауреаты Международных конкурсов – С. Кауков, Г. Усина, А. Сафронов, Д. Табылды, Я. Мергалиев, А. Закан и мн. др.

Шара Жиенкулова возглавляла хореографическое училище на протяжении восьми лет, она же инициировала строительство нового помещения для хореографического училища. Позднее именно благодаря ей у училища будут просторные танцевальные классы, учебный театр, общеобразовательная школа, библиотека, столовая и компьютерные классы.

На современном этапе традиции народно-сценического танца, переданные Шарой Жиенкуловой, успешно продолжили в своем творчестве Г. Бейсенова, Т. Изим, А. Тати. Среди предметов хореографии казахский танец изучается на протяжении всех курсов обучения на одной ступени с классическим танцем. По казахскому танцу также сдается государственный экзамен. В современной программе обучения предполагается теоретическое изучение истории казахского танца со знакомством с лучшими образцами народного творчества.

Современные преподаватели казахского танца продолжают педагогические традиции Шары Жиенкуловой, уделяя особое внимание образам и выразительности движений казахского танца. Они также считают, что техничность играет важную роль в постановке, однако она не должна отодвигать на второй план ее художественное наполнение.

Как говорила Гульшара, лишь искренне проникновение в суть и образы постановки способны увлечь зрителя и передать ему все задуманные постановщиком образы.

Именно в этом был секрет танцовщицы – она органично вживалась в каждый образ, что позволяло достичь апогея в контакте со зрителями, которые становились невольными участниками сценического действия. Это

и обеспечивает истинное искусство, духовное взаимодействие постановщика и исполнителя со зрителем [11, с. 100].

Рассматривая вклад Шары Жиенкуловой, стоит отметить, что многое из ее профессиональной деятельности используется современными хореографами. Сюда можно отнести не только постановки ее ансамбля, но и многочисленные исторические и фольклорные исследования, методика преподавания танца. Все, что мы можем сейчас использовать в хореографической и педагогической деятельности, можно найти в ее книгах «Казахские танцы» (1955) и «Тайна танца» (1980).

На современном этапе народно-сценический танец включает в себя не только особенности использования музыки, движений, выстраивания композиции, но и сам дух и характер содержания танца, определенный «язык». Сейчас существует определенная система народного танца, во многом благодаря Шаре Жиенкуловой.

Если на первоначальном этапе эти данные были достаточно отрывисты и разрозненны, то сейчас каждый танцевальный коллектив может получить определенную базу национального народно-сценического танца.

На первых этапах и в первых постановках казахского народного танца никто не изучал первоисточники или опыт других танцовщиков. Негативные последствия этого выражались в том, что многие хореографы, которые были приглашены для работы в Казахстан, в постановках народно-сценического танца многие моменты придумывали, либо искали какие-либо обряды и трудовые процессы, которые можно было легко изобразить. Они не пытались создать произведение и выстроить определенную хореографическую композицию для передачи характера и духа казахского танца.

Итогом многолетней работы постановщиков, среди которых важный пласт работы выполнила Шара Жиенкулова, стало формирование базы

выразительных средств казахского народно-сценического танца.

Рассмотрим их:

- 1) круговые повороты кистей рук, свободные и волнообразные движения, имитация трудовых процессов – изготовление кошмы, ткани. Все эти движения были свойственны народным пляскам в восточных странах;
- 2) переменный и боковой ходы с каблука, акценты на перестукиваниях, характерные для узбекских танцев девушек;
- 3) стилизованные и дополненные классические движения – повороты, вращение, партерные и прыжковые движения [17, с. 143].

Несмотря на то, что Шара Жиенкулова собрала эти движения в единую систему и придала им определенный характер и манеру исполнения (когда она исполняла народно-сценические танцы), во многом она творчески дополнила различные национальные образы и их содержание, основываясь на танцах разных народов.

Заимствуя движения из других танцев, она, напротив, сумела подчеркнуть самобытность и специфичность казахского танца. Все результаты своей хореографической и постановочной деятельности Шара Жиенкулова передала в книге «Казахские танцы», которая на современном этапе служит методическим пособием для хореографов и исполнителей казахского народно-сценического танца.

Пособие содержит порядка 70 танцевальных движений в 40 танцах, которые расположены по времени их создания (исторические этапы). Каждое движение и танец подробно описаны, также автор подробно описала возможные декорации и костюмы при постановке рассматриваемого танца, написала приложения в нотах, где музыка полностью разложена по движениям [23, с. 145].

Позиции и движения казахского народно-сценического танца описаны в отдельной главе «Казахских танцев». Взяв за основу систему классического и народно-сценического танца, Шара Жиенкулова выделила

основные позиции ног (6), а также добавила еще две, которые являются отличительными именно в казахском танце.

В основе движений ног, шагов, проходок – простые, переменные шаги, на всей стопе, на полупальцах, различные переступания, боковые шаги, припадания и другие движения, характерные для многих народов. Манеру исполнения этих движений можно представить из названия: лисий ход, мышинный след, вежливая поступь, поднять вихрь, волочить ногу, дракон извивается и т.д. Все описания даны доступным языком.

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

Все позиции рук имеют свои названия, взятые из казахского языка. Одни созвучны с казахскими орнаментами, другие с поведением животных. Многие движения перекликаются с растительными мотивами или взяты из быта народа и т.д. [30, с. 310].

Конечно, невозможно отразить в одном печатном издании весь богатейший арсенал хореографического народного языка. Просмотрев и изучив описания движений других балетмейстеров, можно сказать, что каждый из них пользовался своей собственной терминологией. Названия движениям и положениям давались, исходя из собственных наблюдений и собственных чувственных и эмоциональных ощущений.

Шара Жиенкулова изучала народный танец наглядно, вникала в культурно-бытовую жизнь народа, отовсюду по крупицам внимательно подмечая сюжетные линии народных танцев. Учитывалась каждая деталь, внедрялась новизна танцевальных движений. Шара создала элементы народного танца – безошибочно, раз и навсегда.

В ее исполнении казахскому танцу придавался аристократичный характер, изысканность движений. В результате рождались танцы «Таттимбет», «Айжан кыз», «Кара жорга», «Кырык кыз», которые вошли в

золотой фонд казахского национального искусства. Величина Шары-апай еще и в том, что в те времена она сумела в танце отобразить народные традиции, жизнь, историю, философию, культуру народа.

Наиболее удачно сделана классификация движений и их раскладка ученицей Шары педагогом Ганикамал Бейсеновой. Обобщив весь накопленный материал, умело соединив его с общепринятой профессиональной терминологией как классического, так и народно-сценического танца, Ганикамал разработала программу по казахскому танцу, которая сегодня является основой обучения в хореографическом училище. Многие руководители самодеятельных танцевальных коллективов, используют данную систему для воспитания своих учеников [16, с. 19]. На протяжении всей истории существования хореографического искусства шло своеобразное «соревнование» фольклорных танцев и танцев, созданных балетмейстерами. И в этом соревновании, с точки зрения зрителя, предпочтение, конечно же, отдается последним.

В период зарождения казахской сценической хореографии необходимость пересмотра фольклорных образцов была очевидна. Критики говорили о монотонности и заунывности старых напевов и бодрости аккордов нового.

Разнообразие рисунков, жизнерадостность и массовость сочиненных танцев под аккомпанемент симфонического оркестра противостояли одиночному исполнению необработанных народных танцев под домбру. Попытки использовать фольклорные танцы в этнографическом виде на фоне уже развитого сценического танца, казались экзотикой и не имели продолжительной жизни.

К сожалению, за яркими красочными постановками были забыты и потеряны многие образцы народного творчества, и только благодаря энтузиастам, истинным почитателям фольклора удалось по крупицам, разрозненным рассказам и кратким записям воссоздать потерянное. Конечно, народный танец развивается, становится иным под воздействием

времени. «Не в абсолютизации фольклорных образов, не в этнографической реконструкции их в быту, а в расширении и углублении фольклорной традиции видится основное поле для деятельности хореографа». И здесь важно отношение самого балетмейстера к материалу, его попытка понять и сохранить самое ценное, что заложено в фольклоре, его умение отбирать и обобщать. В истории сценического танца народный танец является одним из источников возникновения бесконечного разнообразия движений и образов. «Народный танец является жизненным соком для танца театрального, концертного» [17, с. 76].

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

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

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

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

2.3 Сохранение и развитие аспектов творческой деятельности Шары Жиенкуловой в современных ансамблях казахского народного танца

На современном этапе профессиональное казахское хореографическое искусство представлено в Государственных театрах оперы и балета им. Абая (Алматы) и «Астана Опера» (Астана), творчестве Государственного ансамбля классического танца под руководством Б. Аюханова, Государственных ансамблей танца «Алтынай», «Салтанат», молодежно-эстрадного ансамбля «Гульдер», Государственного театра танца «Наз», музыкально-драматических театров в Караганде, Аркалыке, Семипалатинске, Жетысу, Кокшетау. Также стоит отметить, что сейчас с казахским танцевальным творчеством знакомы зрители практически со всего мира.

Профессиональное хореографическое искусство достигло высот, благодаря выходцам из народа. Специалисты-профессионалы стояли у истоков зарождения самодеятельных коллективов. Соавтором многих балетных спектаклей была народная танцовщица Шара. На протяжении всего пути становления и развития казахской хореографии профессиональное и любительское искусство взаимосвязаны, они дополняют и обогащают друг друга. Именно из самодеятельных артистов организовывались первые профессиональные творческие коллективы.

С 30-х годов XX века проводятся сельские, областные и городские олимпиады художественной самодеятельности, слеты акынов и деятелей народного искусства, республиканские фестивали народного творчества. Первый Всеказахстанский слет деятелей народного искусства в июне 1934 г. в Алма-Ате показал огромную мощь и потенциальные возможности казахского народного творчества.

Наибольший расцвет деятельности любительских коллективов пришелся на 60-е гг. Это выражалось в массовом создании крупных самодеятельных коллективов, формировании различных кружков и клубов для занимающихся всех возрастов. В каждом учебном заведении появился свой танцевальный самодеятельный коллектив.

Фестивали, конкурсы исполнителей и балетмейстеров, ежегодные смотры художественной самодеятельности – это своеобразные творческие отчеты коллективов и их руководителей, отражающие современное состояние казахской хореографии.

Данные мероприятия выявляют и минусы в работе руководителей коллективов, балетмейстеров-постановщиков. Количественный рост коллективов часто идет не в пользу качества.

Просмотр и анализ постановок выделил общую тенденцию – стремление балетмейстеров к композиционному разнообразию танцевального материала, к эффектности движений, к внешней образности. Многие руководители сами говорят о недостаточно должном изучении исторического материала, поэтому в некоторых работах отсутствует то органическое начало, которым живет фольклорный танец [29, с. 138].

У современных балетмейстеров зачастую много мыслей и мало чувств, поэтому их произведения оставляют равнодушными и специалистов, и зрителей. Надуманность и абстрактность движений в таких случаях усложняет восприятие танца, и хореографические «открытия» остаются достоянием только балетмейстера, но не зрителей.

Сегодня сложился стереотип приемов художественной аранжировки хореографического фольклора. Повторяемость драматургических ходов, композиционных построений, кульминаций и финалов, рисунка, лексики – все это делает похожими друг на друга не только танцы одного народа, но, как показывает нынешняя практика, даже танцы разных народов. Конечно, неоспорим и необратим процесс интернационального взаимодействия художественных культур, в том числе и хореографических.

Однако, речь о механическом применении постановщиками в погоне за успехом апробированных схем сценической интерпретации танца. Неудивительно, что в результате такой обработки пляска утрачивает свое неповторимое своеобразие, очарование, утрачивает свою «душу».

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

На современном этапе существенной проблемой балетмейстеров народно-сценического танца является отсутствие хорошей музыки, которую можно положить в основу постановки. Все творческие профессиональные и самодеятельные коллективы часто используют известные народные мелодии «Айжан-кыз», «Ак-ку», «Шашу», танцевальную музыку из опер «Абай», «Биржан и Сара» и другие, которые уже давно освоены и имеют многочисленные интерпретации [27, с. 235].

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

3. Райбаев наряду с постановками крупных балетных спектаклей, великолепно владея палитрой современной хореографии, ее содержательно-реалистической основой, сочиняет казахские танцы разного жанрового направления: народно-сценические, характерные, эстрадные. Особый тонкий вкус, эстетичность и музыкальность, щедрая неисчерпаемая фантазия и виртуозность отличает танцы Райбаева. Всегда – неожиданность, всегда – открытие. Его «Мереке бий» – напористый, сильный, богатый по пластике – Гимн танцу.

«Ынгойток» (три жуза) Минтая Тлеубаева – образец казахского народно-сценического танца. Это хореографический взгляд на историю. Через пластику (танцуют только девушки) раскрываются взаимоотношения разных общественных формаций, семейные традиции, народная мудрость и философия. Новизна художественных особенностей музыки, оригинальная

хореографическая лексика, умелая стилизация народных фольклорных мотивов сделали этот танец непохожим на другие.

«Утыс би», поставленный Дауреном Абировым в 1963 году, окончательно утвердил позиции казахского танца на профессиональной сцене, и по праву считается национальной классикой. Действие переносит нас далеко в степь, на джайляу, где идет праздничный той. Современный стиль постановки позволил мастеру широко использовать наиболее яркие и оригинальные движения народного танца, обработанные на основе стилизации пластики классического танца, а также достижения прежних казахских сценических танцев.

В «Утыс би» особенно ярко проявилось взаимовлияние народной и профессиональной хореографии. Огромную роль сыграла и музыка М. Тулебаева обладающая разнообразием темы и обилием ритмических рисунков. А большое количество участников (36 человек) создает впечатление настоящего праздника [24, с. 215].

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

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

Через год после смерти Ш. Жиенкуловой в 1992 году в Алматы был организован Первый Республиканский конкурс казахского танца ее имени. Основная цель данного конкурса заключалась не только в обмене опытом, демонстрации достижений современных балетмейстеров, демонстрации возможностей современных исполнителей, но и пропаганде хореографического искусства.

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

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

Но уже в 2001 году город Уральск принимал участников Второго конкурса. Проходил он в Западно-Казахстанском государственном университете. Участие в конкурсе приняли 275 участников со всего Казахстана. О его уровне можно судить по «звездному» составу жюри под председательством народного артиста Республики Казахстан, доктора искусствоведения Булата Аюханова.

Организаторы конкурса отметили существенный. Было отмечено, что за последние годы значительно повысилось исполнительское мастерство, общая профессиональная культура. Обширнее стал репертуар, интереснее, разнообразнее, красочнее выглядят программы. Казахский танец получил различные жанровые направления, ближе к классическому танцу, в стиле

эстрадного плана. Заметно оживилась и стала более динамичной драматургия самого сценического действия. Изменились к лучшему костюмы артистов.

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

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

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

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

Конкурс стал ярким феерическим шоу, которое надолго запомнилось уральцам и гостям города. Гран-при получил ансамбль «Арна» Западно-Казахстанского государственного университета. Первое место присуждено

ансамблю «Керим-ай», а в сольном исполнении лучшими признаны Русалина Ряшева, Эльдияр Данияров и Акияр Бекзат. Все они представляли Алматинскую область. Отмечены и лучшие хореографы.

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

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

По инициативе организаторов мероприятия были отменены какие-либо ограничения в отборе участников, в том числе и возрастные. Самый молодой участник был возраст трех лет, а самый взрослый – 25 лет. Право выступить было как у профессиональных, так и у только начинающих танцевальных коллективов. На сцене выступили уже известные всем ансамбли «Терра», «Наз» и «Шалкыма».

В честь 100-летия со дня рождения Шары на сцене Государственного академического театра оперы и балета имени Абая в Алматы состоялся торжественный вечер, который завершал великолепный концерт с участием ведущих танцевальных коллективов Казахстана. В программе блистали Государственный ансамбль танца «Салтанат», ансамбль танца «Казына» (Шымкент), ансамбль народного танца «Алтынай» Алматинской областной филармонии им. Суюнбая, ансамбль Пограничной службы КНБ РК и Республиканского эстрадно-циркового колледжа им. Ж. Елебекова.

Выступления учащихся Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева придали событию особый шарм.

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

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

В 2012 году прошел фольклорно-этнографический фестиваль «Достарын шақырады», который прочно вошел в историю современной хореографии Казахстана. На фестивале были продемонстрированы достижения в развитии народно-сценического танца и другого национального творчества, что также, в свою очередь, даст последующий толчок обмену опытом и развитию народной хореографии.

Основная цель музыкально-этнографического фестиваля сохранение традиционной народной культуры, выявление и поддержка народных исполнителей – хранителей традиционного фольклора, воспитание у молодого поколения чувства патриотизма, уважения и бережного

отношения к национальной культуре, народным традициям, обычаям, обрядам, пропаганда фольклорного наследия и этнической культуры народов, проживающих в республике.

Непревзойденное мастерство великой Шары по-прежнему остается эталоном эпохи зарождения танцевального искусства Казахстана. Ее казахский народный танец был на высоте, мы сегодня подражаем ей, изучаем элементы, применяем и развиваем дальше. И творческие работы казахстанских балетмейстеров в исполнении самодеятельных артистов – тому подтверждение. Танцевальные ансамбли «Кокшетау», «Сувенир», «Шалкыма», «Тумар», «Он алты кыз», «Полянка» регулярно и успешно выступают в различных творческих проектах, являются лауреатами республиканских конкурсов «Әнші балапан», «Балбөбек», «Бозторғай», им. Ш. Жиенкуловой, международных фестивалей в Венгрии, Югославии, Турции, Болгарии, Молдове, Польше, Китае.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Актуальность темы выпускной квалификационной работы обуславливалась необходимостью исследования истоков развития казахского народно-сценического танца, а также его сопоставления с творчеством современных танцевальных коллективов. Это обуславливается возрастающим интересом хореографов, а также наличием данного направления в учебной программе.

Шара Жиенкулова была первой казахской профессиональной танцовщицей, которая на основе традиционных танцевальных движений смогла в более свободной и выразительной форме интерпретировать казахский танец. В ходе настоящего исследования был исследован творческий путь танцовщицы, а также ее влияние на становление и развитие казахского танца и хореографию Казахстана в целом.

Прежде всего, стоит отметить, что народное искусство является сокровищницей традиций и обычаев народа, поэтому как нельзя актуально его сохранение на всех этапах эволюции общества.

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

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

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

Шара Жиенкулова вошла в большое искусство, когда культурная жизнь республики с каждым днем набирала силу: открывались театры, создавались новые ансамбли, писались пьесы и музыкальные произведения. После триумфального успеха Декады казахской литературы и искусства в Москве Шара стала любимицей народа, примером для подражания. Она исполнила главную партию в первом казахском балете «Калкаман-Мамыр», снялась в фильме «Амангельды». Более 20 лет работала в Казахской филармонии, посетила с гастрольями десятки стран мира. После ухода со сцены Шара посвятила себя воспитанию будущих артистов, руководила казахским ансамблем песни и пляски, много лет была директором Алма-Атинского хореографического училища.

Дальнейшее развитие казахских сценических танцев связано с изучением танцевального фольклора. Наши предшественники, независимо от национальности, очень серьезно подходили к созданию казахских танцев, изучая народные обычаи, обряды, игры. Собранные материалы обрабатываются и привносятся на профессиональную сцену, благодаря чему лучшие образцы ранее созданных танцев обогащаются оригинальными выразительными средствами и образуют основу казахского народно-сценического танца.

Художественными принципами нового направления становятся: высокий профессионализм, широкое развитие выразительных средств танцевально-пластического языка для передачи содержания танца и раскрытия характера, образа героев.

Развитие профессиональной хореографии сыграло большую роль в становлении и развитии самодеятельного хореографического искусства. В республике выросло огромное число любительских коллективов различных форм, жанров. В репертуаре этих коллективов большое место занимает

казахский народно-сценический танец. Благодаря проводимым ежегодно смотрам, конкурсам, фестивалям очевиден размах самодеятельного художественного творчества. Одновременно с удачами и достижениями выявляются и проблемы, самой серьезной из которых можно считать отношение к народным истокам, к фольклору.

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

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

Таким образом, гипотеза исследования подтвердилась, цели и задачи выполнены.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абиров, Д.Т. История казахского танца : Учебное пособие / Д.Т. Абиров. – Алматы: «Санат», 1997. – 160 с. ISBN. 5-7090-0261-5.
2. Акимова, Ю. Корни национальной памяти / Ю. Акимова // Обруч: образование, ребенок, ученик. – 2007. – № 2.
3. Аюханов, Б. Современное состояние балетного искусства в Казахстане. Алматы, 17 января 2005 года. – URL: www.aukhanov.kz (Дата обращения: 10.08.2017).
4. Баглай, В.Е. Этническая хореография народов мира / В.Е. Баклай. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007.
5. Варшавская, Л. Легенда по имени Шара – URL: <http://www.nomad.su/?a=14-200407190012> (дата обращения 12.09.2017)
6. Гарифзянова, А.Р. Человек в различных исторических эпохах / А.Р. Гарифзянова. – Алма-Ата: Онер, 2002г.
7. Гончарова, Л. Зарождение казахского музыкального театра / Л. Гончарова // Евгений Брусиловский: сб. ст. к 100-летию со дня рождения. – Алматы: Минкульт РК, 2006.
8. Гончарова, Л. К вопросу о трех редакциях оперы «Кыз Жибек» Е. Брусиловского / Л. Гончарова // Евгений Брусиловский: сб. ст. к 100-летию со дня рождения. Алматы: Минкульт РК, 2006.
9. Джанибеков, У. Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте : дис. ...канд. ист. наук / У Джанибеков. – Новосибирск, 2011. – 210 с.
10. Диярова, К. Казахский танец / К. Диярова. – Алматы: Онер, 2013.
11. Жиенкулова, Ш. Бі орнектері (на каз.яз.) / Ш. Жиенкулова. – Алматы, 2010. – 314 с.
12. Жиенкулова, Ш. Тайна танца / Ш. Жиенкулова. – Алматы: Онер, 1980. – 280 с.

13. Жуйкова, Л. Становление казахстанского балета / Л. Жуйкова // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски / Сост. С. Кабдиева. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – С.112– 118.
14. Жумасеитова, Г. Страницы казахского балета / Г. Жумасеитова. – Астана: Ел Орда, 2001. – 154 с.
15. Закон Республики Казахстан «О культуре» с дополнениями и изменениями 2014 г. – URL: / <http://www.zakon.kz/145909-zakon-respubliki-kazakhstan-ot-15.html> (Дата обращения: 14.08.2017).
16. Изім Т. Қазақ биін оқытудың теориясы мен әдістері / Т. Изім, А. Кульбекова. – Алматы: Онер, 2005. – 88 с.
17. Калыбекова, А. Теоретические и прикладные основы народной педагогики казахов / А. Калыбекова. – Алматы: БАУР, 2005.
18. Кожобекова, Ж. Живое искусство танца / Ж. Кожобекова. – Алма-Ата: Онер, 1989.
19. Концепция этнокультурного образования в Республике Казахстан // Казахстанская правда. – 1996. – 15 июля.
20. Крук, Я.И. Колесо времени: традиции и современность / Я. И. Крук,. – 3-е изд., испр. и доп. – Минск: Беларусь, 2010. – 349 с.
21. Кульбекова А.К. Хореографическое наследие балетмейстеров Казахстана и его роль в становлении казахского танцевального искусства / А.К. Кульбекова // Вестник МГУКИ. – 2008. – №1 (19). – С 10–70.
- 22.1-235 23. Кульбекова, А.К. Казахский танец: вопросы сохранения традиционной хореографии и перспективы развития народного танца в Республике Казахстан / А.К. Кульбекова // Вестник МГУКИ. – 2011. – № 2 (19). 59.
23. Кульбекова, А.К. Танец неповторимый и уникальный / А.К. Кульбекова // Республиканский общественно-политический журнал «Мысль». – 2012. – №1. – С.82– 88.
24. Абиров Д.Т. История казахского танца. – Алма-ата,1997.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Материалы по теме исследования



Участие Шары Жиенкуловой в Декаде литературы и искусства в
Москве (1936г.)



Постановка Л. Жукова, балет «Калкаман и Мамыр»



Работа Шары Жиенкуловой в первом казахском художественном фильме
«Амангельды» (1938 г.)