

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

БАЛЕТМЕЙСТЕРЫ, СЫГРАВШИЕ ЗНАЧИМУЮ РОЛЬ В ЗАРОЖДЕНИИ И РАЗВИТИИ КАЗАХСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

Кайыр Жанибек Усенович

Деятель культуры Республики Казахстан,
старший преподаватель кафедры «Режиссура»
НАО «Казакская национальная академия хореографии»

Бакирова Самал Абиляпаташовна

докторант
НАО «Казакская национальная академия хореографии»

Изим Тойган Оспанкызы

Кандидат искусствоведения, профессор,
Заслуженная артистка КазССР,
НАО «Казакская национальная академия хореографии»

CHOREOGRAPHERS WHO PLAYED A SIGNIFICANT ROLE IN THE ORIGIN AND DEVELOPMENT OF KAZAKH STAGE DANCE

Kair Zhanibek Usenovich

Cultural worker of the Republic of Kazakhstan,
senior lecturer of the department «Directing»
NCJSC «Kazakh national academy of choreography»

Bakirova Samal Abilpattashovna

PhD student
NCJSC «Kazakh national academy of choreography»

Izim Toigan Ospanovna

Candidate of Art History, Professor,
Honored Artist of the Kazakh SSR,
NCJSC «Kazakh national Academy of choreography»

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается развитие казахского сценического танца во второй половине XX века. Анализируя хореографические композиции и танцы Ш. Жиенкуловой, Д. Абирова, З. Райбаева, ведущих балетмейстеров этого периода, выявлены основные принципы и подходы в постановочном процессе.

В ходе исследования было выявлено: балетмейстеры, внесшие неоценимый вклад в развитие хореографического искусства Казахстана, особое место отводили улучшению сценической формы народного танца. Связывая их с национальными традициями, устным народным творчеством, а также литературными произведениями, использовали свой личный опыт и наработки как исполнителей.

Анализируя основные принципы и приемы национального танца в хореографический текст постановки, авторы констатируют мастерство балетмейстеров и важность их постановок как танцевальное наследие для будущего поколения.

SUMMARY

The article deals with the development of Kazakh stage dance in the second half of the twentieth century. Analyzing the choreographic compositions and dances of Sh. Zhienkulova, D. Abirov, Z. Raibaev, the leading choreographers of this period, the main principles and approaches in the production process are revealed.

The study revealed that choreographers who made an invaluable contribution to the development of choreographic art in Kazakhstan, gave a special place to improving the stage form of folk dance. Linking them with national traditions, oral folk art, as well as literary works, they used their personal experience and achievements as performers.

Analyzing the basic principles and techniques of national dance in the choreographic text of the production, the authors state the skill of the choreographers and the importance of their productions as a dance heritage for the future generation.

Ключевые слова: сценический танец, балет, опера, хореографическая композиция, ансамбль, композитор, балетмейстер, хореограф.

Особое место в развитии казахского сценического танца занимает Казахский государственный академический театр оперы и балета имени Абая. В стенах этого театра было поставлено немало казахских танцев. Народный

танец, поставленный на профессиональной сцене в первом музыкальном спектакле «Айман-Шолпан», и сегодня имеет большой успех. За эти годы сменилось несколько поколений исполнителей и балетмейстеров, внесшие свои интерпретации в

создании образов и новых хореографических композиций.

К первому поколению постановщиков танца относятся А. Александров (Мартиросьянц), А. Ардобус (Ибрагимов), Н. Арцибашева, А.Исмаилов. Об этом подробно писала в своих работах балетовед, кандидат искусствоведения Л.П. Сарынова [8].

Особое место в наследии казахского сценического танца имеют постановки народной артистки КазССР Шары Жиенкуловой. Такие танцы как «Былкылдак», «Айжан кыз», «Казахский вальс» исполняются и по сей день. Так, например, «Айжан кыз» на музыку Курмангазы на протяжении многих лет исполняется не только на профессиональной сцене, но и во всех любительских танцевальных коллективах. Сохраняя традиции преемственности, коллективы стараются иметь в репертуаре и танец «Былкылдак», впервые поставленный балетмейстером А.Александровым в опере «Кыз Жибек» (1934). «В этой постановке показано искусство казахского орнаментального ткачества» [3 с.21].

Шара Жиенкулова, исполняя танец «Былкылдак», заглядывая в глубину танцевальной колыбели, через танцевальные движения, передавала мастерство в ткачестве, раскрывая одну из сторон казахского быта. Прекрасно понимая и предавая большую значимость танцевальной традиции, великая танцовщица Ш.Жиенкулова осуществляет одноименную постановку для двух исполнителей в фольклорно-танцевальном ансамбле «Алтынай».

Здесь, необходимо напомнить, что сольный танец «Былкылдак» был восстановлен и исполнен солисткой ансамбля танца «Шалкыма» Сандугаш Есекешовой, на концерте, посвященный 100-летию Шары Жиенкуловой,

В этапном развитии казахского сценического танца имеет место первого национального балетмейстера Даурена Тастанбековича Абилова, получившего образование в ГИТИСе мастерской Р.В. Захарова (1952).

За годы работы главным балетмейстером в Государственном академическом театре оперы и балета им. Абая (1958-1964) им поставлены как мировые классические балеты («Эсмиральда», «Шурале», «Легенда о любви» и др.), так и национальные («Камбар и Назым», «Дорогой дружбы», «Козы Корпеш и Баян Слу»). Его танцы в операх и драматических спектаклях («Дударай», «Кыз Жибек», «Жалбыр» и «Биржан и Сара») имели колоссальный успех.

Так как в статье рассматривается роль и значимость балетмейстеров в зарождении и развитии казахского сценического танца, то рассмотрим аспекты творческого поиска Д.Абилова в данном направлении.

Ученый К. Айткалиева, изучавшая творчество Д. Абилова, отмечает, что идея композиционно-танцевальной картины «Утыс би» (Танец состязание) в опере «Биржан Сара» Мукана

Тулбаева, принадлежит народному артисту КазССР, театральному режиссеру Байгали Досымжанову. Композиция начинается с действующих танцевальных эпизодов у красной юрты. На сцене, на разных коврах и текеметах сидят скотоводы, пастухи, доярки. Девушка с шелковым платком в руках выходит из юрты и подает знак, что пора начинать мероприятие. На текемете сидят баянисты и домбристы, играя народные мелодии. Суэта, приятные хлопоты, подготовка к свадьбе, на котором обязательно присутствует «Утыс би», включающий различные соревнования» [1,с.112]. Подчеркнем, именно здесь, впервые балетмейстером Д.Т. Абиловым поставлено парное исполнение, что, безусловно, является отправной точкой в зарождении и развитии парного исполнения казахского сценического танца.

Вообще «Утыс би» – один из самых древних танцев в народе. Утыс (выигрыш) предполагает соревнование, поэтому «Утыс би» должен быть бодрым танцем, демонстрирующим ловкость тела. Д. Абилов придерживался такого подхода при постановке танца. Парни делятся на две группы и приглашают друг друга на соревнования, а девушки танцуют вместе, поддерживая парней. Музыкальное произведение состоит из трех частей. В напряженной и энергичной первой части, ребята танцуют быстро и энергично. Вторая часть лирического девичьего танца построена на изящных движениях рук и корпуса. В третьей части повторяется музыка первой части и все танцуют радостный танец, наполненный энергией молодости.

Особое место в творчестве Д. Абилова занимает танец «Қоштасу» (Прощание), поставленный на кюй Курмангазы «Қызыл қайын» (Красная береза). После долгого изучения народного танца, традиций и обычаев, балетмейстер приступает к постановке.

Основной сюжет танца построен на национальном обряде проводов невесты. Как и у всех народов, обряд, начинается со сватания девушки, заканчивается ее прощанием. У казахов «кыз ұзату» (проводы невесты) считается особым обрядом. Музыкальный материал - кюй, насыщенный лиризмом, основан на философском мышлении. Нежный и выразительный кюй, притягивает все внимание слушателя и ведет его в глубокий таинственный мир древности. Красивая мелодия передает настроение и застенчивость девичьего образа. Нежность и девичья красота в танце передается изящными линиями тела, различными движениями рук. Перед нами встает образ невесты, которая прощается с родителями, братьями и сестрами, обнимает своих подруг и кланяется на прощание перед своими родными.

Солист балета, педагог, хореограф Д.А. Абилов, свои поиски продолжает в мужском сценическом танце «Балбырауын». Танец, поставленный под одноименный кюй Курмангазы демонстрирует технику и динамику танца. Темповой и технический кюй, его различные

музыкальные нюансы способствовали воображению хореографической постановки, невероятному экспрессивному развитию сценического исполнения. Как энергичен сам кюй от начала до конца, так и движения под него выполняются энергично. Красиво сочетаются моменты, когда движения «*sissonne*», выполняемые в прыжках вверх переходят в движения «шабыт», либо повторение движения вперед «*tire-bochon*» несколько раз с быстрым вращением, а затем замирание в какой-нибудь позе.

Известный композитор, ученый А. Жубанов выразил свое мнение про кюй «Балбырауын», говоря, что «в ритме кюя «Балбырауын», в общем музыкальном облике присутствуют элементы развлечения, танца» и продолжил свою мысль: «...как будто энергичный темп кюя показывает увеселение и галдеж беззаботной молодежи, не поддающейся суете и страданиям» [2, с.42]. Постановка Д. Абилова оказалась таким же юношеским, задорным и зажигательным. В связи с этим, следует отметить слова доктора искусствоведения В. Ванслава: «Возникновение танца было бы невозможно, если бы на помощь пластике не приходила музыка. Она усиливает выразительность танцевальной пластики и дает ей эмоциональную и ритмическую основу. Танцевальное искусство изначально синтетично, ибо вне музыки оно не существует» [4, с.5]. Для поиска балетмейстера Д.Абилова, его индивидуальный стиль – это, прежде всего, синтез народного танца и элементов движений классического па. Так, в «Балбрауне» использованы движения классического танца, требующие от исполнителя высокого уровня технической подготовки: «*Pas echappe*», «*pas assemble*», «*pas de basque*», «*jete entrelace*» и другие прыжковые движения, сочетающие в себе казахскую позицию рук.

Увлеченный и наделенный пониманием живого технического исполнения, Д.Абиров ставит женский танец под кюй народного композитора Алтынай. Отсюда и название его женской хореографической композиции «Алтынай». Впервые этот кюй был использован в опере «Ер Таргын» в обработке Е. Брусиловского, а танец поставлен А. Александровым.

Абиров, будучи главным балетмейстером «Казахконцерта», поставил сольный танец для танцовщицы Г. Тохтарбаевой. Стремясь уйти от бытовых представлений, он пытается по-новому раскрыть внутренний мир казахской девушки. Он искал способы преломления музыкальных форм в казахском сценическом танце. Позднее поставленный массовый девичий танец «Алтынай» приобрел насыщенный гармоничный полифонический характера. Каждая из танцовщиц отображала в своем отрывке индивидуальный опозитивированный образ, характер непохожий друг на друга.

Еще одно произведение Д. Абилова «Сылкыма» под кюй Темирбека, имеющий у зрителя огромный успех. Вновь, обращение к

авторскому кюй, своеобразному, сложному музыкальному материалу, продолжило развитие балетмейстерского поиска, внесший ценный вклад в казахское сценическое хореографическое развитие. Лексический материал, обогащенный в совокупности народного и классического танцев, передавал некий синтез национальных образов. Осваивая такое направление, широко используя распространенные в народе танцевальные движения, Д.Абиров искал новый казахский сценический образ, создавая свой авторский почерк.

Особое место в профессиональном сценическом искусстве занимает хореограф Зауырбек Райбаев, который не только продолжил лучшие традиции преемственности на пути развития казахского танца, но создал шедевры, являющиеся танцевальным наследием. Наряду с большими вокально-хореографическими композициями, на основе трудовых, семейных, календарных праздников, балетмейстер поставил такие танцы как «Киіз басу», «Айжан қыз», «Шашу», «Ата толғауы», «Шолпы», «Қос алқа», «Биші қайың».

Лирический танец девушек, поставленный З. Райбаевым на произведение народного артиста КазССР, композитора Н.Тлендиева «Ата толғауы» вызвал спор, так как в постановке девушки исполняя танец в руках держат древний ударный музыкальный инструмент «асатаяк». Мнение многих деятелей искусств, ученых искусствоведов разделилось: одни считали, что девушки не должны держать в руках музыкальный инструмент, так как он являлся атрибутом шаманского камлания, другие считали – это приемливо для усиления сценического образа. Несмотря на различные мнения, танец имел и имеет огромный успех и по настоящее время исполняется на всех социально-значимых мероприятиях Республики. Фактически, этот танец входил в репертуар танцевального ансамбля «Салтанат», эстрадно-молодежного ансамбля «Гульдер», Алматинского хореографического училища им. А.Селезнева и сегодня украшает программу многих танцевальных коллективов и театров.

«Аққудың айрылуы», специально заказанная музыка балетмейстером З.Райбаевым композитору М. Мангытаеву, для хореографической миниатюры, можно назвать одноактным балетом. Композитор удачно угадал идею балетмейстера, поэтому музыкальное произведение представляет из себя дробные части, написанные в разных темпах.

Основой для сюжета стала поэма С. Сейфуллина «Разлучённые лебеди» (1925). Лебедь – поэтический образ, казахского народа, имеющий символическое значение чистоты, благородства, безупречной природной красоты, который привлекал и часто встречался в произведениях С.Сейфуллина. В поэме представлена романтическая легенда о подлинной любви, верности лебедей: «...Вот рядом лебеди плывут Сквозь птичий гам, и стон, и визг, И вдруг волну

крылом порвут
На сотни бирюзовых брызг». И эту красоту природы разрушает бессердечный, жестокий человек-охотник, который своим выстрелом «Развеял, подавил и смял красу... Поражена смертельно в грудь Лебедушка... Лежит она, Не в силах и крылом взмахнуть» [7].

В агонии Лебедь «крылья распростер... Летит и плачет на лету». Набирая высоту, клекочет он «не расставаться никогда... И, крылья сжав, он прынул вниз... Упал он наземь, весь в крови». Автор поэмы, уверенно заканчивает свое произведение на том, что Лебедь «оживет в легендах вновь», утверждая, что «Нежнее в мире нет любви, чем лебединая любовь» [7].

Безусловно, сюжет самой поэмы как-бы продиктовал музыкальные и хореографические картины. Лирическая мелодия передавала плывущих лебедей по водной глади озера. В загадочной романтической тишине слышны ноты надвигающейся трагедии. «Хлопая крыльями по воде», одинокий лебедь, потерявший свою пару, в непрерывном поиске.

Хореографическая композиция создавший ощущение гармонического сложения музыкального текста, хореолексика кордебалета в унисон «опевающий» партии дуэта Лебедей, давал свободу в создании национальной темы. Танец группы девушек, изображающих лебедей, танец лебединой пары, танец охотника - все это целый художественный мир, гармонично сочетающийся с ритмом музыки. Эта скорбь лебединой пары, плавное движение стаи лебедей на поверхности озера и их замирание на передней части сцены углубляют содержание хореографической миниатюры.

Найденный пластический образ, передающий чувства горечи и клятву верности Лебедей, вывел поиски балетмейстера З.Райбаева на новую ступень развития национальной хореографии.

Хореографическая миниатюра была впервые поставлена для Государственного ансамбля танца «Салтанат». Лебединую пару изображали заслуженные артисты КазССР В.Усина и Н.Алдибеков. Лебединая пара талантливых танцоров надолго запомнилась зрителю.

Лирика – основная тематика народного артиста КазССР Заурбека Молдагалиевича Райбаева. Очередной лирический танец «Биши кайын» Танцующая береза), поставленная на музыку композитора К.Кумисбекова, позднее была переименована в «Буранбел». В рамках применения стилизованного казахского танца, Райбаев продолжает использовать в своих новых постановках. Так и в этом танце, группа стройных девушек, одетых в казахскую одежду зеленого цвета, танцуют грациозно и плавно, качаясь как березы. Рисунок танца, умелое применение сценического пространства, оставляет красочное впечатление. Девушки двигаются по одной линии и вдруг начинают движение по кругу. Иногда две группы, двигаясь по косой линии от двух верхних

углов сцены, сливаются в танце в одну линию. Слаженный, кантиленный танец, как- будто изображает картину девственного леса. Он производит огромное впечатление на зрителя и делает его как-бы участником пребывания на природе.

Очередной лирический танец З. Райбаева - танец девушек «Шолпы», поставленный на музыку С.Еркимбекова. «Структура хореографического формообразования танцевальной композиции подчинена ракурсам с наиболее красивым использованием движений рук «толкын», «бидай», применением различных переплетений и положений рук, различными ходами на средних полупальцах» [6,с.87]. В танце важным и значимым имеет место подробности и детали ношения женского головного убора «кэмшат бөрік», который в страницах истории традиции казахского народа трактуется ношением незамужних девушек», на косные украшения и браслеты. Движение «шаш сипау» (проглаживание кос)), олицетворяется выражением - «Қыпша бел қолаң шаш» («Тонкая талия, длинные роскошные волосы»)» [6, с. 88]. В целом, в танце проявляется ценность культурных традиций и эстетические взгляды казахского народа.

Первые профессиональные национальные кадры в области казахстанского хореографического искусства Даурен Абилов и Заурбек Райбаев сыграли ценную роль в развитии сценического танца. Обращаясь к народной культуре, синтезируя национальный танец с классической пластикой, хореографы расширяли образные структуры в опозитивированной форме. Здесь уместно процитировать слова великого балетмейстера, академика и философа танца И.Моисеева. Пропагандируя народный танец, И. Моисеев рассказывая о танцах в своем ансамбле, говорил: «Наша задача состоит в том, чтобы композиционно усовершенствовать простые танцы, сохранившиеся в народе, усложнить некоторые движения в танцевальных узорах» [5,с.37]. Следуя этому принципу, казахстанские балетмейстеры вошли в историю как узники искусства, занявшие большое место в формировании сценической модели казахского танца, наряду с искусством классической хореографии. Казахский танец из простого превратился в сложный по техническому исполнению, глубокий по содержанию, красочный по описанию вид искусства. Сегодня мы убеждены, что тема казахского танца обширна, лексически богата.

Народные танцы, поставленные Жиенкуловой, Дауреном Абиловым и Заурбеком Райбаевым, изучаются как наследие во всех творческих учебных заведениях. Хореографические постановки ведущих балетмейстеров XX века стали основой концертной программы «Атадан-мұра» ансамбля танца «Шалкыма», Государственной академической филармонии акимата города Нур-Султан. Путь, начатый хореографами старшего поколения, продолжается, и сегодня интерес молодежи к

национальному танцевальному искусству растет. Свидетелями этого являются любители современного искусства.

Литература:

1. Айтқалиева Қ. Балетмейстер Дәурен Әбіровтің шығармашылық мұрасы. Өнертану ғылымдарының кандидаты ғылыми дәрежесін алу үшін жазылған диссертация. 17.00.01 /М. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты. – Алматы: 2007. -188 б.

2. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. - Алматы: Жазушы, 1975. - 400б.

3. Қазақ өнері /Энциклопедия/ Алматы: Қазақстан даму институты, 2002.- 800б.

4. Крешевская Г. /Составитель/. Музыка и хореография современного балета. Выпуск 2.- Ленинград: Музыка, 1977. – 239 с.

5. Луцкая Е. Жизнь в танце. - Москва: Искусство, 1968.-79 с.

1. 6. Молдахметова А.Б. Режиссёрская интерпретация казахского танца в хореографическом искусстве Казахстана конца XX-начала XXI века. дисс. на соиск. академ. степени доктора PhD. - Алматы: КазНАИ им. Т.Жургенова, 2020 – 151 с.

2. 7. С. Сейфуллин. Разлучённые лебеди. – Интернет – ресурс: <http://seifullin.ru/poemy/razlutchennyelebedi.html>7.

8. Сарынова Л. Балетное искусство Казахстана.-Алма-Ата: Наука, 1976.-176с.

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДУЭТНОГО ИСПОЛНЕНИЯ ФОРТЕПИАНО И КОНТРАБАСА В ДЖАЗОВОМ МЕЙНСТРИМЕ

Степанова Светлана Витальевна

магистрант

Российский государственный университет

им. А.Н. Косыгина институт

«Академия имени Маймонида»

Степанов Евгений Алексеевич

Доцент

Российский государственный университет

им. А.Н. Косыгина институт

«Академия имени Маймонида»

STYLE FEATURES OF DUET PERFORMANCE OF PIANO AND DOUBLE BASS IN JAZZ MAINSTREAM

Stepanova Svetlana

Students a master's degree

Russian State University named after A.N. Kosygin

(Technology. Design. Art) institute

“Academy named after Maimonides”

Stepanov Evgenii

assistant professor

Russian State University named after A.N. Kosygin

(Technology. Design. Art) institute

“Academy named after Maimonides”

АННОТАЦИЯ

Исследуемое ниже позволяет сделать вывод об особенностях исполнительской техники в фортепианно-контрабасовом дуэте, проанализировать структуру и формообразование музыкальных произведений.

ABSTRACT

The investigated below allows us to draw a conclusion about the peculiarities of the performing technique in the piano-double bass duet, to analyze the structure and form of musical pieces.

Ключевые слова: фортепиано, контрабас, дуэт, джаз, мейнстрим

Keywords: piano, contrabass, duet, jazz, mainstream

Жанр дуэта в джазе никогда не являлся исходным, корневым для этой музыки. Фактически он явил собой продолжение экспериментов в ритм-секции и продолжил обретение самостоятельного джазового языка в малых составах. Основные задачи, которые ставит перед собой дуэт в таком составе — это, во-первых, высочайший уровень индивидуального мастерства каждого из

исполнителей, а во-вторых, максимальная скорость реакции на малейшие изменения ритмической организации партнёра по дуэту. Так или иначе, перед дуэтом остаётся необходимость компенсировать перед слушателем отсутствие привычных в звучании солистов и отсутствие барабанов, вместе с тем позволяя создавать более подвижные в общем движении ритмические