

**ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
им. Г. ИБРАГИМОВА
АКАДЕМИИ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН
КАЗАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРЫ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АНСАМБЛЬ ПЕСНИ И ТАНЦА РТ**

**НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ
И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО
традиции и современность**

*Материалы
международной научно-практической конференции,
посвященной 110-летию Гая Тагирова*

Казань
2017

УДК 793.3:394.3

ББК 85.32

Н28

*Печатается решением Ученого совета
Института языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова АН РТ*

Редакционная коллегия:

К.М. Миннуллин; Э.М. Галимова; А.Р. Хаметов; Д.В. Мочалов

Составители:

кандидат искусствоведения **Э.М. Галимова;**
кандидат филологических наук **А.Р. Салихова,**
кандидат филологических наук **Д.Р. Фардеева**

Н28 Народный танец и хореографическое искусство: традиции и современность: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию Гая Тагирова / сост.: Э.М. Галимова, А.Р. Салихова, Д.Р. Фардеева. – Казань: ИЯЛИ, 2017. – 184 с.

ISBN 978-5-93091-233-3

Сборник включает в себя научные статьи, в которых отражены темы, касающиеся наследия Гая Тагирова и его воплощение в балетных постановках и народных танцах, профессиональной хореографии в контексте современного образования и культуры, этнической специфики народной хореографии, теоретических аспектов исследования фольклорного танца и его практические формы реализации. В статьях современников Г.Х. Тагирова отражены исторические сведения о его неограниченном вкладе в развитие национального хореографического искусства. Раздел «Наследие Гая Тагирова» включает в себя архивные и фотоматериалы Центра письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. Сборник материалов конференции дополняют сведения из библиографического списка книг и статей из периодических изданий.

УДК 793.3:394.3

ББК 85.32

ISBN 978-5-93091-233-3

© ИЯЛИ, 2017

ВВЕДЕНИЕ

Богатая традиционная культура татарского народа своими корнями уходит в глубокую древность. Одним из исследователей, а впоследствии и новатором в области татарского фольклорного искусства становится первый татарский балетмейстер Гай Хаджиевич Тагиров.

Гай Тагиров является исследователем, положившим начало изучению народной хореографии Татарстана. Им были предприняты первые шаги в области сбора и обработки фольклорного материала. Гай Тагиров будучи организатором и участником первых экспедиций по изучению танцев татарского народа, способствовал продвижению их в культурные круги общества.

Танцевальный фольклор занимает особое место в жизни татарского народа, являясь одним из популярных и любимых видов искусства. Многие стороны материальной жизни татарского народа изучены достаточно хорошо, однако из поля зрения исследователей, к сожалению, выпали традиционные танцы разных этнографических и этнотерриториальных групп, которые тоже являются ярким проявлением духовной жизни народа, достоянием его культуры.

В связи с этим, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук РТ выдвинул идею о необходимости приурочить международную научно-практическую конференцию «Народный танец и хореографическое искусство» к 110-летию Гая Хаджиевича Тагирова, что обусловлено вниманием к истокам национальных танцевальных традиций народов Поволжья и специфике хореографического искусства в целом. Идея была поддержана Государственным ансамблем песни и танца РТ и кафедрой народного танца факультета хореографического искусства Казанского государственного института культуры.

Безусловно, давно уже назрела необходимость издания, в котором собрано творческое наследие замечательного учё-

ного, этнографа, хореографа, балетмейстера Гая Хаджиевича Тагирова. Сборник материалов открывает раздел «Введение», в котором представлена основная проблематика, а также краткий биографический обзор жизни и творчества выдающегося татарского балетмейстера и хореографа народно-сценического танца. Масштаб личности Г.Х. Тагирова и его неопределимый вклад в развитие национального хореографического искусства представлен в разделе «Наследие Г. Х. Тагирова». Всё это отражено в научных публикациях Г.Х. Тагирова, В. Н. Горшкова, Ю.В. Виноградова, архивных и фотоматериалах Центра письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, а также библиографическом списке книг и статей из периодических изданий.

Необходимо отметить, что статьи Г.Х. Тагирова и Ю.В. Виноградова, написанные в 1960–1980-х годах, безусловно, представляют историческую ценность в ряде вопросов по заданной проблематике. Тем не менее, на сегодняшний день, учитывая время и факты, их мировоззрение, зависящая от общей идеологии в отношении отрицательной роли религии, которая явилась неким барьером в ходе формирования и развития национального хореографического искусства, с точки зрения современного научного подхода объективно уже не оценивается.

В данный сборник материалов включены также научные статьи участников международно-практической конференции «Народный танец и хореографическое искусство: традиции и современность», которые разграничены по двум направлениям: «Интеграция науки и образования в области хореографии» и «Хореографический фольклор и его сценическое воплощение». Международный статус конференции подтверждается приездом в г. Казань ведущих хореографов, балетмейстеров, исследователей в области хореографии: Л. А. Касиманова (Санкт-Петербург), Е. А. Кузнецов (Москва), М. А. Каримов (Уфа), Арман Нурмахаматулы (Анкара, Турция), Тарана Мурадова Гусейн (Баку, Азербайджан), Г. Ю. Саитова (Астана, Казахстан). Тематическая программа данного издания затрагивает широкий круг вопросов, касающиеся наследия Гая Тагирова и его воплощения в балетных постановках и народных танцах, профессиональной хореографии в контексте современного образования и культуры, этнической специфики народной хореографии, теоретических аспектов исследования фольклорного танца и его практические формы реализации.

Краткий обзор жизни и творчества:

Гай Хаджиевич Тагиров родился 9 января 1907 года в городе Анжеро-Судженск Кемеровской области в семье простого рабочего. В 17 лет он приезжает в Казань и поступает в татарский театральный техникум. В годы учёбы в техникуме участвует в спектаклях Татарского академического театра. Параллельно он обучается в Казанской хореографической студии. В 1928 году он успешно заканчивает обучение в техникуме и хореографической студии, а далее уже получает профессию режиссёра, актёра и балетмейстера.

В татарском драматическом театре им. Галиаскара Камала Г. Тагиров ставит 37 спектаклей с хореографическими композициями, которые, конечно же, являются украшением любого театрального действия. В качестве хореографа он участвует также в постановках опер «Сания» и «Эшче».

В 1931 год Гай Тагиров входит в состав научно - исследовательской экспедиции по сбору и обработке татарского национального фольклора, записывает бытовые танцевальные движения обычных людей. Фиксирует их поведенческое танцевальное начало, на основе чего создаёт новые хореографические комбинации, являющиеся и сегодня фундаментом традиционного татарского танца. Удивителен тот факт, что торопливые записи провинциального мальчика, и по сей день являются основой к изучению татарского хореографического искусства. Актуальными и достоверными являются его танцы, запечатлённые им же, в его же книгах, где он подробно описывает каждый жест, поворот головы, положение корпуса, прыжок, взгляд и т.д.

В 1933 году Гай Тагиров поступает в хореографическое училище при Большом театре города Москвы. По окончании хореографического училища Гай Хаджиевич возглавляет балетную труппу Татарского государственного театра оперы и балета. В 1938 году Гая Хаджиевича ставят главным балетмейстером Татарского государственного театра оперы и балета. Именно с его участием создаются первые национальные балеты и оперы: «Беглец» «Галиябану», «Шурале», «Алтынчэч» и т.д.

Через 14 лет, в 1952 году Гай Хаджиеич назначается главным балетмейстером Государственного ансамбля песни и танца при филармонии имени Габдуллы Тукая, где он использует все свои знания, умения, навыки в своих новых танцевальных постановках.

Постановка, поставленная Г. Тагировым по стихотворению Г. Тукая «ГАЗ» в 1952 году послужила рождению комического номера: «Случай в медресе», который по сегодняшний день является шедевром татарской хореографии. Именно данный номер входит в состав «Золотого фонда» репертуара Татарского государственного ансамбля песни и танца РТ, а так же теоретически и практически используется как материал учебных планов поволжских учреждений образования искусства и культуры по предмету «Наследие и репертуар народного танца».

В 50-годы Гай Хаджиевич уделяет огромное внимание созданию татарских национальных сюжетных танцев, таких как: «На птичьей ферме», «Голубая шаль», «Башмачки», «Тракторист», «Батраки».

В 60-е годы Гай Хаджиевич ставит номера: «Хадича», «Асылъяр», «На берегу реки», «5 пар», «Удачный танец», «Молодёжный студенческий танец».

В 1960 году публикуется книга Гая Хаджиевича Тагирова «Татарские народные танцы», где он собрал и опубликовал, собранные в экспедициях фольклорные материалы по татарскому танцу.

В 1962 году Гай Хаджиевич ставит шедевр в истории татарского просветительского, балетмейстерского творчества «Гости Казани», взяв в основу и в разработку различные этнографические группы татар:

Лексика и танцы Казанских татар;

Лексика и танцы Сибирских татар;

Лексика и танцы Астраханских татар;

Лексика и танцы Оренбургских татар;

Лексика и танцы Бондюжских (крещёных татар);

Лексика и танцы Касимовских татар.

В 1965 году мастером воплощается идея вокально - хореографической постановки «Цветы мои». А в 1969 он ставит номер «Весенние напевы» на музыку А. Ключарёва. Такие танцы, как: «Холодное озеро», «Белый платок», «Голубая шаль», «Жнецы», «Молодёжный танец» – вошли в состав «Золотого фонда» национальных татарских танцев в репертуаре Государственного ансамбля песни и танца Республики Татарстан до 1965 года.

В 1988 году, на основе материалов Гая Хаджиевича, на суд читателей публикуется ещё одно издание мастера – «100 татарских фольклорных танцев», где собрано и описано более ста

двадцати семи татарских народных движений и демонстрируется татарский женский и мужской костюм.

Работы Гая Хаджиевича Тагирова наметили курс последующим за ним этнографам, хореографам, нацелив новое молодое поколение на изучение, сохранение и развитие татарского танца. Г. Тагиров обладал единством личности и судьбы, редчайшим даром будить мысль на основании своих записей, авторским единством и неповторимым талантом. Он приобрёл огромный навык правильно и грамотно запечатлеть и описать танец так, чтобы сохранить и донести его до наших дней. Его умение смотреть на этно - хореографию не только, как на документ времени, но и как на произведение искусства, зарождает в хореографах желание сделать подобное сегодня в условиях не совершенных, но безумно интересных для сторон заинтересованных в области национальной этно-хореографии татар.

Г. Тагиров всецело отдавал себя устному, теоретическому разъяснению методики лексического исполнения татарских движений, что является методическим пособием по изучению и преподаванию татарского танца сегодня в учреждениях дошкольного, школьного, средне - специального и высшего образования. Знающие его деятели искусства и не только, восхищались его отношением к работе и служением искусству танца своего народа. Он обладал редкостным даром передавать своим коллегам, ученикам понятия красоты и чести, понятие правильного образа жизни, полной достоинства, любви и внутренней свободы. Он был одним из рыцарей татарского хореографического искусства.

Методикой сбора и обработки фольклорного материала Гая Тагирова учёные пользуются и сейчас. Благодаря его книгам, изданным ещё при жизни автора, современные балетмейстеры и молодые хореографы могут опираться на достоверные источники по методике исполнения татарского народного танца. Его книги стали основным информационным источником для выпуска учебников и методических пособий по татарскому танцу.

Особую роль в становлении и развитии танцевальной культуры сыграл Г.Х. Тагиров, которого по праву называют первопроходцем в создании татарского народно-сценического танца. По-мнению Г.Х. Тагирова, культура татарского народа поистине уникальна. Благодаря творческой деятельности Г.Х. Тагирова как артиста балета, балетмейстера, народного артиста Татарской АССР, а также как собирателя хореографического

фольклора, удалось зафиксировать и транслировать самобытность народной танцевальной культуры. Стоит встретиться двум современным хореографам Татарстана, как тут же заходит речь о Гае Хаджиевиче. Он не был похож ни на кого – ни стилем, манерой держаться, манерой говорить. Его терпеливое изучение манеры исполнения татарских танцев, лексического, эстетического мышления в хореографии татарского народа, стало залогом его выдающегося успеха в области татарского национального искусства. Его знали и уважали как при жизни, так и сейчас. Современники с огромным почтением обмениваются воспоминаниями о нём.

Культурно-этнический образ современной России характеризуется большим разнообразием, обусловленным огромной территорией, природными, географическими, социокультурными и другими различиями. Сегодня особенно важно разграничить танцевальную культуру. Это связано с тем, что, так как каждый регион нашей страны по-своему очень самобытен, и интересен в том числе и в хореографической плане. Таким образом, осмысление национального фольклора в исторической динамике и его воплощение в хореографическом искусстве в контексте региональной культуры представляет собой актуальную задачу современности.

**НАСЛЕДИЕ
ГАЯ ТАГИРОВА**

ВСТУПЛЕНИЕ

Г.Х. Тагиров¹

До Великой Октябрьской социалистической революции танец среди татар не имел широкого распространения. Запреты мусульманской религии, враждебно относящейся к искусству вообще, униженное положение женщины, кодекс реакционной морали буржуазии и духовенства – все это мешало развитию народного танца. В мектебах и медресе процветала схоластика. Воспитанникам этих учебных заведений, отупевшим от десяти-пятнадцатилетней зубрежки религиозных книг, внушали: «Не рисуй, брось! Рисунок, который ты делаешь, потребует от тебя на том свете душу. Не пой! Своим пением ты созываешь нечистых. Не танцуй! Ты пугаешь ангелов». Ишаны и муллы в народных праздниках, играх, песнях и танцах видели пережитки язычества, «великий грех» и вели с ними упорную борьбу.

Но, несмотря на преследования и запреты, народ любил свои песни, пляски, обращался к ним в часы короткого досуга, искал в них отдых и отраду после тяжелой, изнурительной работы.

Старинные татарские танцы не были массовыми. Пляску с большим количеством участников легко было заметить, а это могло повлечь за собой тяжелые для танцоров последствия. Да и не так просто было найти досуг для пляски, особенно тем, кому приходилось, не разгибая спины трудиться на «хозяев жизни». Показательна в этом отношении прямая зависимость, существовавшая между деревенскими танцами и временами года.

После окончания страды, осенними вечерами сельская молодежь собиралась у одной из девушек. Начиналось так называемое «каз омэсе», когда собравшиеся девушки помогали своей подружке-хозяйке ощипывать гусей. За делом девушки распевали песни под татарский народный инструмент кубыз.

Одни зимние вечерние посиделки назывались «аулак эй», другие – «кич утыру». На них девушки рукодельничали, пели песни, а когда приходили парни, затевались игры и танцы. Вечеринки «аулак эй» и «кичутыру» устраивались с участием юношей только при

¹ Тагиров Г. Вступление // Тагиров Г. Татар биюләре=Татарские танцы / Г. Тагиров; под ред. Ю.В. Виноградова. Казань: Татар. кн. изд-во, 1960. С. 5–12.

отсутствии родителей девушки-хозяйки. Весной и летом собрать такие вечеринки было труднее. Лишь при праздновании сабантуя или во время рекрутских наборов, когда ненадолго ослабевала власть ишана и муллы, мужская молодежь отводила душу в играх, танцах и песнях. Иной же раз, чтобы не навлечь на себя подозрения в неуважении к шариату, парни сходились вечерами за деревней, в банях и под тальянку или скрипку распевали песни, сочиняли байты, такмаки (частушки). При подходящем случае не отказывали себе в удовольствии поплясать и представители старшего поколения.

Очень распространенной была танцевальная мелодия «Чабата куге». Даже пожилые, а то и вовсе старики любили потанцевать под этот несложный трехтактный мотив.

Популярнейшие танцевальные мотивы «Эпипэ» (по женскому имени) и «Этнэ» (по названию села) также известны давно. Под эти простые мотивы народ слагал частушки, воспевающие силу, ловкость, трудолюбие. И эти же мелодии использовались для высмеивания отрицательного в народном быту.

Разделение татарского танцевального фольклора на деревенский и городской возникло, по-видимому, в XIX веке. Обще-ственно-революционный подъем в конце девяностых – начале девятисотых годов и последовавшая затем буржуазно-демократическая революция 1905–1907 годов во многом способствовали развитию культуры среди татар Поволжья. Этот период отмечен быстрым ростом демократической художественной литературы (Г. Тукай, М. Гафури), возникновением татарского театра, зарождением национальной музыкальной эстрады и профессионального исполнительства.

Благотворное влияние передовой культуры великого русского народа самым положительным образом сказывалось на творчестве крупнейших представителей татарской литературы и драматургии.

Но если демократическая литература и молодой татарский театр дооктябрьского периода находились в руках прогрессивных сил татарского общества и являлись мощным средством воспитания масс в демократическом духе, то развитие других видов искусства по-прежнему преследовалось мусульманскими мракобесами. (История Татарской АССР, т.1. Казань Таткнигоиздат, 1955, стр.502). Эту участь разделял и татарский танец.

Творческие силы татарского народа, как и всех других народов, угнетавшихся царизмом, были пробуждены к жизни Великой Октябрьской социалистической революцией. Перед татарской молодежью широко открылись двери музыкальных, хореографических школ и студий, театральных училищ, консерватории. Ленинская национальная политика обеспечила бурное развитие национального по форме и социалистического по содержанию татарского искус-

ства, показала еще один пример того, какие чудеса может творить народ, возрожденный к жизни волей Коммунистической партии.

На наших глазах быт советского народа претерпел огромные изменения, родилась и окрепла новая, социалистическая идеология, возникли новые взаимоотношения между советскими людьми. Все это отразилось и в народном танце, неразрывно связанном со всей историей народа, условиями его быта и труда.

Счастливой и радостной стала наша жизнь, и где же как не в танцах выразить свою радость и силу, свою бодрость и удачу!

Как прежде, так и теперь игры и пляски – излюбленный вид развлечения татарской молодежи. Но современные татарские танцы и игры значительно отличаются от старинных. Они формировались на основе сочетания с элементами русских народных танцев и игр и стали более содержательными и интересными, обогатились новыми танцевальными движениями и прониклись духом, свойственным мировосприятию советского человека.

Основным источником всех новшеств и изменений в современном татарском народном танце является колхозная деревня. Уже в первые годы Советской власти на селе зарождается плясовой жанр, совершенно неизвестный в дооктябрьском музыкально-танцевальном фольклоре, – хороводно-игровые песни «Уен жырлары» («Игровые песни»). Отражая дружбу татарского народа с русским и другими братскими народами Поволжья, этот жанр интересен не только прямыми заимствованиями некоторых хороводно-игровых движений («воротца» и др.), но также применением сольного и парного танца. Особенно широкое распространение и быстрое развитие новый жанр получает со второй половины тридцатых годов, в эпоху утверждения социализма в стране.

Одновременно и параллельно с хороводно-игровыми песнями успешно развивался в Советской Татарии и собственно народный танец. До Октябрьской революции количество народных танцев у татар было очень невелико, ныне они насчитываются десятками. Только одной фольклорной экспедиции, организованной Республиканским Домом народного творчества в 1952 году и охватившей всего лишь три района Татарии, пришлось записать более пятидесяти новых танцев и танцевальных игр.

Конечно, не все новые танцы равноценны по красоте, выразительности и содержательности, но замечательна сама массовость и новизна танцевального искусства.

Как известно, один и тот же танец в различных местностях может приобретать особую оригинальность, своеобразную характерность. Многие сольные и групповые танцы изменяются в зависимости от творческой способности и изобретательности исполнителей.

В результате длительной и активной творческой работы самодеятельных коллективов и отдельных исполнителей (в Тукаевском, Мензелинском, Бондюжском и других районах ТАССР) создано много новых танцев, исключительно интересных в первую очередь по своей тематике. Таковы, в частности, «Станок», «Комбайн», «Хэзмэт биюэ» («Трудовой танец»), выражающие в глубоко национальной форме образы счастливой жизни и свободного труда советского человека.

Национальные особенности в современных татарских танцах очень ярки, и это объясняется, прежде всего, органическим использованием рисунков старинного танца, Обогащение традиционной основы элементами нового особенно заметно и привлекательно в танцах «Яна сигезле» («Новая восьмерка», на четыре пары исполнителей), «Яна алтылы» («Новая шестерка», на три пары), «Тугэрэк уен» («Круговой танец»), «Йолдызым» («Звездочка»), «Кулсугып уйнау» (парный танец с прихлопываньем в ладоши), «Дулкын» («Волна»!), «Саклы» («На страже»), «Марш» (на музыку Сайдашева), «Жебегэн» («Ротозей»), «Почмаклы» («Углы»), «Явлык салыш» («Игра с платком»), «Су буенда» («У реки»), «Очле биюэ» («Танец втроем»), «Дуртле бию» («Танец вчетвером»), «Чуплямле» («Танец-отбор»), «Бау ишу» («Веребочка»), «Гульбану» (по женскому имени), «Алмагачлары» («Яблони»), «Кэймэ генэ килэ генэ» («Лодка идет»), а также в упоминавшихся уже танцах «Станок», «Комбайн» и «Хэзмэт биюэ».

Массовость – характерная черта любого из этих танцев. Все они примечательны с композиционной стороны и, напоминая русские кадрили, танцуются очень просто, благодаря чему в них принимают участие почти все присутствующие. Переходя из колхоза в колхоз, эти танцы варьируются и получают новые формы.

Резким контрастом по отношению к массовым танцам является «Аерым бию» (сольный танец). В массовых танцах разнообразие движений весьма ограничено. Сущность «Аерым бию» всегда заключается в своеобразной импровизации, цель которой – поразить зрителей мастерством и неистощимостью фантазии исполнителя, знанием фигур татарской народной пляски и умением развивать их творчески свободно и даже виртуозно.

Сольный танец разворачивается в виде перепляса. Один из участников молодежного вечера пускается в пляс по кругу, выбивает «дробь» перед гармонистом и опять идет по кругу, показывая сложное мастерство. Заканчивая «Аерым бию», первый исполнитель выбирает другого любителя и мастера поплясать. Приблизившись к нему, также выбивает дробь, нагнувшись в полупоклоне. Это и приветствие, и вызов – приглашение продолжить танец, приняв участие в соревновании. Второго танцора сменяет третий, потом четвертый

и так дальше, пока не выступят все мастера «Аерым бию». Только после этого начинаются массовые танцы.

Современные татарские народные танцы исполняются, как правило, под игру на хроматической двухрядной гармонике – «хромке». Будучи любимейшим музыкальным инструментом татар, гармонь одинаково популярна в городе и деревне. Сплошь и рядом приходится наблюдать, как летним вечером после работы идет по деревне гармонист, собирая молодежь. И сейчас же в клубе или на поляне за деревней начинаются веселые игры, песни и хороводы. Теснейшую связь современных татарских танцев с исполнением их музыки на гармони-двухрядке необходимо всегда учитывать, ведь старинные татарские танцы сопровождались игрой на кубызе, курае, тальян-гармони, скрипке или венской однорядке, которые редко встречаются нынче в деревнях Татарии,

Очень внимательного подхода требует выбор костюма для постановки татарского народного танца, поскольку различия между деревенской и городской, старинной и современной одеждой довольно существенны.

Но самым главным в татарском танце является его национальное своеобразие. Очень хорошо об этом говорит заслуженная артистка РСФСР, лауреат Сталинской премии В. В. Кригер: «Танцы татар вообще необыкновенно свежи, колоритны и очень своеобразны.

Когда мужчины танцуют в паре с девушками, создается лирический сюжет, бодрый и вместе с тем овеянный нежностью. Чувствуется подлинная народность танца. Очень характерны у женщин их удивительные движения, когда они закрываются платком. Прodelывается это с необыкновенной грацией и кокетливостью. А какая пластичность в повороте головы, какой сдержанный задор в глазах, смотрящих на кавалера!» (Из статьи «О народных танцах», журнал «Народное творчество», 1937 г., № 2–3, стр. 38–39.)

Можно указать и на ряд других общестилистических особенностей татарского танца. Прежде всего, это танцы живые, с большим внутренним темпераментом, имеющие преимущественно игровой характер. Элементы шутки, желание перехитрить партнера по танцу являются их характерной чертой. Девушки танцуют мягко, сдержанно, застенчиво, со скрытым кокетством, их движения неширокие, скользкие, без больших прыжков. Танец юношей задорный, активный и мужественный, их движения чеканные, изобилуют легкими подскоками и акцентированными притопами. Танцует с девушкой, юноша держит себя уверенно, гордо, напорист в своих движениях. Очень специфично для татарского танца заканчивать музыкальную фразу легким тройным притопом, с небольшим наклоном корпуса.

Мысль советского фольклориста-балетмейстера редко обращалась к важной и нужной задаче описания и анализа татарского народного танца. Но балетмейстер-постановщик не должен ограничиваться пассивным отношением к народному танцу. Развитие советской хореографии ставит его перед задачей создания собственных танцевальных композиций для большой балетной сцены, для эстрады и клубной самодеятельности. Как осуществить композицию татарского танца, как в ее рамках претворить и развить национальные элементы – эти вопросы часто встают перед руководителями танцевальных самодеятельных кружков.

Настоящая книга, наряду с подробным описанием двух современных татарских народно-игровых танцев – «Кул сугып уйнау» («Танец с прихлопываньем в ладоши») и «Сигезле бию» («Восьмерка»), знакомит читателя с собственными балетными композициями автора, которые разработаны на основе широкого использования характерных элементов старинного и современного народного танца татар. Таковы городской лирический танец «Асылъяр» (имя девушки), два сценических танца «Шаяру» («Шутка») и «Колхоз яшьлэренен биюэ» («Колхозная молодежь») и сюжетные танцы «Батрактар» («Батраки») и «Медрэседе булган бер вакыйга» («Случай в медресе»), задуманные как своеобразные картинки прошлого.

Некоторые из описываемых здесь танцев заняли прочное место в репертуаре профессиональных и самодеятельных коллективов Татарии и за ее пределами.

ГАЙ ТАГИРОВ И ЕГО ТВОРЧЕСТВО¹

Ю. Виноградов

Танец, как и многие другие виды татарского искусства, получает развитие в Татарии после Великой Октябрьской социалистической революции, освободившей народное творчество от оков средневековой морали ислама. Благодаря животворному влиянию идей Октября, татарский танцевальный фольклор обогащается новыми жанрами с новым содержанием, например, хороводно-игровыми песнями и плясками. Вместе с тем происходит зарождение и постепенное развитие профессиональных форм национальной танцевальной культуры, что оказалось связанным, прежде всего, с прогрессивной деятельностью Татарского государственного драматического театра (ТГАТ) в Казани в 20-е и 30-е годы. В этом отно-

¹ Виноградов Ю. Гай Тагиров и его творчество // Тагиров Г. Татарские танцы. Казань: Татар.кн. изд-во, 1984. С. 246–255.

шении большое, далеко еще не оценённое значение, принадлежит музыкально-драматической пьесе.

Будучи новым для татарского театра, жанр музыкально-драматической пьесы предъявлял новые требования к артистам и публике, в огромной степени способствуя повышению уровня музыкальной культуры не только массового зрителя, но и самих исполнителей-актёров, выявляя и активизируя их музыкальные данные, представленный именами ведущих драматургов Татарии Карима Тинчурина, Тази Гиззата, Мирхайдара Файзи, Фатхи Бурнаша и других. Жанр этот теснейшим образом связан также с именем первого татарского композитора-профессионала и дирижера, высокоталантливого Салиха Сайдашева, ставшего одним из основоположников татарской советской музыки.

Синтетичность музыкально-драматической пьесы в равной мере требовала от исполнителя владения актерским мастерством, пением и танцем. Эта обязательная разносторонность воспитала в стенах Татарского государственного академического театра талантливых актеров - певцов, чьё дарование еще более ярко выявилось в 30-е годы в Татарской оперной студии при Московской консерватории (1934–1938 гг.), а затем на сцене открывшегося в Казани в 1939 г. Татарского государственного театра оперы и балета. Такими чертами артистической универсальности было отмечено, например, блестящее мастерство Галии Кайбицкой, Сары Садыковой и Ситдыка Айдарова.

Гораздо менее известна роль Татарского драматического театра в привлечении национальных актерских кадров с танцевально-балетмейстерским уклоном. Первоначально их деятельности присущи были «вольности», нередко на грани самодеятельного искусства. Такое положение изменяется лишь во второй половине 20-х годов, когда увеличивается количество пьес, где назначение танца уже не второстепенно. Сюда должны быть отнесены музыкально-драматические пьесы с музыкой Сайдашева: «Галиябану» М. Файзи, «Таһир и Зөһрә» Ф. Бурнаша, ряд пьес К. Тинчурина – «Зәңгәр шәл», «Сүн-гән йолдызлар» и позднее «Ил» (1929 г.).

Укажем на причины, мешавшие первоначально развитию балета на сцене ТГАТа. Отрицательно сказывалась практика эпизодического приглашения танцоров и малочисленность подготовленных кадров. Далекое не сразу этот пробел был заполнен выпускниками Татарского театрального училища и Казанской хореографической студии. Самой же главной причиной трудностей роста было смутное, «приблизительное» представление о специфике татарского народного танца, о характерности его движений. Это наблюдается в практике всех балетмейстеров Казани 20-х годов, в том числе и Юлия Адольфовича Муко, который довольно длительное время ставил танцы в спектаклях ТГАТа.

Долго этот начальный период продолжаться не мог. Среди актерской молодежи театра появились талантливые и наблюдательные танцовщики, для которых все более ясной становилась кустарность балетмейстерских «изысков». О том здраво и обоснованно судили, например, питомцы Казанского театрального училища и хореографической студии Гумер Исмагилов¹ и Сарвар Джетере².

Полностью разделял их точку зрения и Гай Тагиров³. Он появляется в Казани, в ТГАТе в 1925 г., как практикант 2-го курса Татарского театрального техникума и учащийся хореографической студии, участвует в спектаклях ТГАТа в качестве актера и принимает самое активное участие во всех танцевальных эпизодах. В 1927 г. Гай выступает уже как солист-танцор в музыкально-драматической пьесе Ф. Бурнаша и С. Сайдашева «Тагир и Зухра», содействуя успеху этого спектакля в Казани и на гастролях (первых в истории театра), состоявшихся в ряде республик и областей РСФСР и Средней Азии.

Окончание театрального училища по актерской и режиссерской специальностям (1928 г.), а затем, годом позднее, хореографической студии намного расширило сферу деятельности Гая Хаджиевича. В 1929 г. мы видим его уже актером, танцовщиком-солистом и балетмейстером ТГАТа. Для аналогичной работы Тагирова приглашают на летние сезоны в Казанский театр рабочей молодежи (ТРАМ), а затем в Татарский государственный московский рабочий театр.

Особо ответственной задачей для молодого талантливого танцовщика и балетмейстера оказалось участие в новой постановке оперы «Сания» в 1930 г. Гай Тагиров максимум внимания уделяет художественно-реалистической интерпретации народных танцев в балетной сцене первого акта. Насколько это удалось ему, мы узнаем из отзывов прессы. Так, известный драматург, поэт, журналист и критик Адель Кутуй отмечал: «... постановщик постарался приблизить балет к татарскому народу, и хорошее исполнение Тагировым центральной партии с партнершей можно считать одной из удачных сцен оперы» («Кызыл Татарстан», 5 апреля 1930 г.); «... достижением нынешнего сезона надо считать также дирижирование Салиха Сайдашева (оперой «Сания» – Ю. В.) и балет, поставленный молодым балетмейстером Гаем Тагировым» («Красная Татария», 4 апреля 1930 г.).

¹ Позднее – воспитанник ГИТИСа, режиссер, заслуженный деятель искусств Узбекской ССР.

² Также окончил ГИТИС. Ныне режиссер, заслуженный деятель искусств Дагестанской АССР.

³ Гай Хаджиевич Тагиров родился в Анжеро-Судженске в семье рабочего В 1924 г. по окончании рабфака при Томском университете работал жестопрокатчиком на Лысьвенском заводе. С детства увлекался танцами. В Томске, в Татарском клубе, участвовал в драмкружке как актер и танцовщик.

Трудно определить эти отзывы иначе, как крупную победу представителя новых сил и нового качества молодой татарской хореографии. Поставив балет в опере «Сания» и получив одобрение общественности, Тагиров понял, что нашел свое призвание. Но каковы будут масштабы дальнейшей работы, требующей еще большей подготовленности, раскрыла перед молодым энтузиастом Всесоюзная олимпиада национального творчества, состоявшаяся в Москве в 1930 г. Здесь Тагирову, принимавшему участие в балете IV акта оперы «Эшче»¹, стали окончательно ясными безграничность хореографии народов СССР и исключительное богатство танцевального творчества вообще.

Участвуя в фольклорных экспедициях 1930 и 1931 гг., Тагиров с увлечением занимается записями и изучением татарских народных танцев, особое внимание уделяя красочной самобытности танцевального «языка» этнических групп различных районов Татарии. Многие из узнанного таким образом он использует частично или полностью, свободно претворяет в балетных постановках ТГАТа и Татарского государственного театра малых форм, существовавшего в Казани в 1931–1933 гг. Но основной сферой творчества Тагирова в ту пору по-прежнему оставались спектакли ТГАТа. Всего в истории этого театра известны 37 различных спектаклей, связанных с именем Г.Х. Тагирова как танцовщика и балетмейстера. Большая часть их относится к 1927–1933 гг.

Стремясь получить высшее специальное образование, Гай Тагиров в 1933 г. поступает в хореографическое училище при Московском Большом театре. Пять лет занятий под руководством маститых педагогов – А. М. Монахова (характерный и народно-сценический танец), А. И. Чекрыгина и П.А. Гусева (классический танец) – приобщили молодого артиста к вершинам мирового и советского балетного искусства. Не менее плодотворными оказались параллельные занятия в Татарской оперной студии, открывшейся в 1934 г. при Московской консерватории. В дружеском общении с Н. Жигановым, А. Ключаревым, Ф. Яруллиным, Дж. Файзи, З. Хабибуллиным и другими представителями передовой композиторской молодежи Татарии, а также с поэтами и драматургами-либреттистами – Мусой Джалилем, Ахметом Файзи, Ахметом Ерикеем, Фатхи Бурнашем и др. – формировалось и крепло дарование Тагирова как автора либретто на татарскую тематику. Одним из его первых удачных опытов в данной области – балетным либретто «Хажы эфэнде өйлэнэ» («Хаджи женится», 1934 г.) по комедии Ш. Камала – заин-

¹ Вторая татарская опера «Эшче» («Рабочий») на либретто М. Гафури была написана Г. Альмухамедовым, В. Виноградовым и С. Габаша к 10-летию Татарии. Примечательно, что балетная часть, поставленная Муко и резко осужденная жюри Олимпиады, была также затем заново поставлена в Казани Г. Тагировым.

тересовался московский композитор В.А. Оранский, который, к сожалению, не успел завершить работу над этим балетом.

По окончании хореографического училища при Большом театре Гай Тагиров назначается в 1938 г. главным балетмейстером Татарского государственного театра оперы и балета. Вместе с участниками балетной труппы – Б. Ахтямовым, Х. Шамсутдиновым, И. Карыем, В. Алеевой, Б. Гайфуллиной, В. Романюком и др. – Гай Тагиров полностью отдается работе над балетными сценами в новых татарских, уже профессионально написанных операх – «Качкын» Жиганова и «Галиябану» Музаффарова. Серьезные требования предъявляла к молодому балетному коллективу и классика: «Тщетная предосторожность» Л. Герольда, балетные сцены из «Евгения Онегина» П.И. Чайковского и «Фауста» Ш. Гуно.

День открытия Татарского государственного театра оперы и балета в Казани – 17-е июня 1939 г. – стал рубежной датой в истории музыкального искусства Татарии. Горячо принятая зрителем премьеры оперы Назиба Жиганова «Качкын» («Беглец») на либретто Ахмеда Файзи показала, какой громадный идейно-художественный сдвиг произошел в татарском искусстве. Все поражало слушателя и зрителя: драматургия, реализм и идейная значимость содержания; красота звучания, выразительность и национальный характер музыки; вокальная сторона исполнения и актерское мастерство артистов; оперный оркестр и, наконец, балет. О нем, рисуя в «Качкын» пляски крепостных крестьян эпохи Пугачева, тепло отозвался Муса Джалиль: «...балет, поставленный Гаем Тагировым в оригинальной народной форме, получился концентрированным, колоритным» («Кызыл Татарстан», 20 апреля 1939 г.).

Аналогичную оценку балетных сцен в опере «Галиябану» Мансура Музаффарова мы находим в рецензии Аделя Кутуя: «...внимание зрителей привлекли танцы, поставленные балетмейстером Тагировым. Особенно красочен и динамичен балет девушек с косами-чулпами» («Правда», 18 июля 1940 г.). На том же высоком уровне современной хореографии и балетмейстерского мастерства были решены Тагировым сложные идейно-художественные и стилистические задачи в ряде последующих опер Жиганова: «Ирек», «Алтынчеч», «Тюляк», «Ильдар» и «Намус». Вот что писали Джаудат Файзи и Гази Кашшаф о балете в сказочно-эпической опере «Алтынчеч»: «Поставленные Гаем Тагировым танцевальные номера удачно и красиво переплетаются с сюжетом спектакля и очень доходчивы» («Кызыл Татарстан», 23 октября 1943 г.).

Острым чувством народно-бытового юмора и пленительной грации девичьих плясок отмечены также балетные номера, поставленные Тагировым в 40-х годах в музыкальных комедиях Джаудата Файзи «Хужа Насретдин», «Башмагым», «Акчарлаклар» и «Идел буенда».

Особо значительными представляются заслуги Гая Хаджиевича в области балета как крупной формы, новой и неизвестной в татарском искусстве до 40-х годов. Это прежде всего относится к прославленному балету Фариды Яруллина «Шурале» («Леший») на сюжет поэмы-сказки, принадлежащей классику татарской поэзии Габдулле Тукаю. Балет был поставлен на сцене Татарского государственного театра оперы и балета во время Великой Отечественной войны в 1944 г., спустя год после гибели на фронте его автора, Фариды Яруллина. Как известно, «Шурале» интересен картинами лесной фантастики, борьбы человека с лесной нечистью и его победы над нею. Таково основное содержание I и III актов, противопоставленных реалистически-бытовым сценам народной свадьбы в центральном II акте. На долю Тагирова и выпала задача постановки танцев в этом акте, решенная им талантливо и поэтично¹.

Иным по содержанию был одноактный балет А. Ключарева «Молодежь на отдыхе», написанный в 1944 г. на либретто Г. Тагирова и им же поставленный. Задуманный в плане развитого дивертисмента с сюжетным стержнем в виде традиционного треугольника: два юноши-соперника и девушка-красавица, балет прошел с успехом². Сильной стороной его явилась современность, народность стиля, национальная характерность музыки и танцев (ансамблевых и массовых), рисующих быт татарского советского села.

Интересным образцом творчества на тематику Великой Отечественной войны следует считать балет «Фатых» (1943 г.), предназначенный для исполнения силами учащихся детской балетной студии, существовавшей в первые годы войны при Татарском театре оперы и балета. Руководителем студии и ведущим педагогом ее был Тагиров. На его либретто (о свиданиях - приключениях мальчика-пионера на фронте) написал музыку Н. Жиганов. Оркестровые и сценические репетиции были завершены, однако постановка балета не состоялась.

Итоги работы Гая Хаджиевича в Татарском государственном театре оперы и балета с 1938 по 1952 гг. были весьма значительными. Из 35 оперных и балетных спектаклей, поставленных с его участием как балетмейстера и, солиста-танцовщика, почти половину составили новые произведения композиторов Татарии. Ведущим жанром хореографического воплощения был при этом в большинстве случаев народный танец — ансамблевый, сольный и массово-групповой.

Другой сферой, где так же длительно и плодотворно развертывалась творческая деятельность Тагирова, стал Татарский госу-

¹ I и III акты были поставлены заслуженным артистом РСФСР балетмейстером Л. Жуковым.

² См. кн.: Шуйская Е. Александр Ключарев. М., 1962, с. 94–95.

дарственный ансамбль песни и пляски при открывшейся в Казани в 1937 г. Татарской государственной филармонии имени Габдуллы Тукая. Еще в 1943 г. для этого ансамбля были сочинены два сценических танца – «Встреча жениха» и «Три подружки». Они сразу получили большой успех и исполняются поныне, 35 лет спустя. Но особенно интенсивным становится творчество Тагирова позднее, после назначения его в 1952 г. главным балетмейстером ансамбля.

Даже беглое ознакомление с концертными программами и рецензиями в прессе убеждает в том, как велика роль Тагирова в 50-х – 70-х гг. в систематическом обогащении репертуара ансамбля. В основном это настойчиво культивируемый Гаем Хаджиевичем жанр сюжетно-сценического танца на фольклорно-бытовую, современную или, реже, классическую тематику, при обязательном использовании национально-характерных элементов татарской народной хореографии. Таковы, например, кроме уже названных, танцы «Колхозная молодежь», «Гости Казани», «Случай в медресе» и другие, с подробным описанием которых читатель познакомится в данной книге. Десятилетиями сохраняясь в репертуаре, неизменно восхищая зрителя, они приобрели известность далеко за пределами Татарии, благодаря почти ежегодным гастролям ансамбля Татарской государственной филармонии. Об этом красноречиво свидетельствуют многочисленные отзывы прессы северных районов Союза в 1954 г., Узбекистана, Таджикистана и Туркменистана в 1955 г., блестящий успех ансамбля в КНДР в 1959 г.¹ и т. д. К сказанному можно добавить информацию и о блестящем успехе солистов ансамбля заслуженных артистов Ф. Абдуллиной и А. Латыпова, неоднократно исполнявших танцы Тагирова «У Казанки» и «Асылъяр» в Бирме, Индии, Египте, Афганистане и Тунисе.

О том, какого уровня еще в 40-х годах достигло мастерство Тагирова-хореографа, убедительно свидетельствует факт включения Игорем Моисеевым в 1947—1949 гг. в программу концертов руководимого им всемирно известного Государственного академического ансамбля народного танца одной из композиций Гая Хаджиевича (с сохранением его авторства), а именно «Сюиты из татарских танцев»² и эти успехи не удивительны. Напряженная творческая работа Тагирова всегда опиралась на прочный фундамент глубокого, систематического изучения народного танца татар казанских, сибирских, астраханских, касимовских и др. Богатейший материал для этого доставляли почти ежегодные фольклорные экспедиции, в

¹ В своей большой и интересной статье «Татарские артисты в Корею». («Сов. Татария», 19 февраля 1959 г.) ДжаудатФайзи выделяет успех танцев Тагирова «Батраки» и «Случай в медресе».

² Об успехах ее исполнения см. статью О. Поздневой «На празднике танца» в журнале «Огонек» (1949, № 11).

особенности 1946, 1952 и 1978 гг., в которых широко использовались кинозаписи.

Всего за сорок лет (с 1938 по 1978 гг.) Гаем Хаджиевичем было создано для Татгосфилармонии, включая репертуар ансамбля и эстрады, около 70-ти танцевальных композиций, среди которых мы находим немалое количество танцев на русскую, башкирскую и украинскую тематику.

Еще шире интернациональные тенденции представлены в хореографическом творчестве Тагирова для танцевальной самодеятельности Татарии и для ряда профессиональных и самодеятельных коллективов других республик. Особенно примечательны успехи и достижения Гая Хаджиевича в учебно-постановочной работе с художественной самодеятельностью ремесленных, железнодорожных училищ и школ ФЗО во время Великой Отечественной войны и в первые послевоенные годы. Если обратиться к отзывам московской прессы, то нельзя не заметить редкого единодушия в оценках этой работы:

«Высок уровень танцевальной самодеятельности у «ремесленников» Татарии. Они подготовили целую сюиту, состоящую из прелестных татарских народных танцев, превосходно поставленных Гаем Тагировым». (М. Долгополов, «Известия», 28 октября 1943 г.)

«Замечательно исполнили татарские танцы и песни учащиеся Казани. В исполнении этих талантливых ребят сквозило подлинное мастерство» (Е. Исаев. «Коме, правда», 28 октября 1943 г.).

«Некоторые коллективы в своем творчестве достигли почти профессионального уровня. Коллектив учащихся Татарской АССР художественно исполнил танцевально-вокальную сюиту». (Викторина Кригер. «Правда», 12 ноября 1944 г.)

«Очень интересно сделана татарская танцевально-вокальная сюита в исполнении учащихся Татарской АССР. Это целая хореографическая картина». (В. Городинский «Комс. правда». 29 октября 1944 г.)

«Коллектив учащихся Татарии прекрасно исполнил сюиту татарских танцев (руководитель Тагиров)» (Игорь Моисеев, народный артист РСФСР, лауреат Гос. премии. «Известия», 12 ноября 1944 г.)

Нет нужды подчеркивать, что танцевальные программы, представленные Гаем Хаджиевичем в 1943—1945, 1948—1949, 1968 гг. на Всесоюзные смотры художественной самодеятельности «Трудовых резервов», воспринимались зрителем в органическом единстве искусство композитора и балетмейстера-постановщика. Не менее впечатляющим было такое же единство, достигнутое Тагировым во время подготовки и показа сельской и городской самодеятельности на Декаде татарского искусства и литературы в Москве в 1957 г. Великолепное знание национально-художественного своеобразия

татарских и русских танцев, характерных для различных районов ТАССР, позволило Тагирову с блеском создать композицию плясок: «Челнинской», «Мензелинской», «Атнинской», «Бондюжской русской», «Бондюжской татарской», а также шести остальных номеров декадного концерта (среди послед них мы находим и те, которые вошли в предлагаемую читателю книгу: «Случай на птицеферме», «Танец с самоваром» и «Встреча жениха»).

Отзывы прессы, посвященные этому концерту, снова отмечают мастерство хореографа-постановщика и исполнителей.

Не представляется возможным в пределах краткого биографического очерка перечислить все, сделанное Тагировым для развития танцевальной культуры заводской и вузовской художественной самодельности Казани. Остановимся лишь на наиболее значительных этапах этой большой и плодотворной деятельности. К ним относится длительная и успешная работа во Дворце культуры имени В.И. Ленина. Здесь в 60-х годах Гаю Хаджиевичу удалось поставить шесть одноактных балетов на собственные либретто: «Визит на луну» и «Интересная книга» (1960), «Рыбаки» (1961), «Вива Куба» (1963), «Странички из «Моабитской тетради» Мусы Джалиля» на музыку Н. Жиганова и др. композиторов (1967), «Восточный балет» на музыку С. Сайдашева (1968). Интересные постановки мы видим в Доме культуры Казанского мех-комбината и Дворце культуры им. Горбунова: «Бурлаки», «Подгорная», «Дружба» (50-е—60-е гг.) и в хореографическом кружке Казанского медицинского института: танцы «Зима» и «Весна» из цикла «Времена года» (1959) и др.

Данный перечень легко продолжить. Г. Х. Тагиров разработал и поставил ряд различных танцевальных номеров в Государственном чувашском ансамбле песни и пляски (1956), а также провел весьма своеобразные и удачные опыты использования национальной хореографии в театрализации циркового представления. К ним принадлежат работы Тагирова для татарского (1956 г.) и грузинского (1965 г.) цирка.

В дни Недели культуры Азербайджана «Татарский массовый танец» Тагирова (в его же постановке имел заслуженный успех в исполнении Государственного ансамбля песни и пляски Азербайджанской ССР (см. рецензии Ф. Бикчуриной и С. Хабибуллина в «Сов. Татарии» от 30 и 31 мая 1969 г.). Не только в сочинении танцев и их постановке проявилось богатое дарование Тагирова, его фантазия, темперамент, совершенное знание народного классического искусства и запросов современного зрителя. Параллельно в течение ряда десятилетий велась педагогическая работа с самодельностью, нуждавшейся подчас в освоении азов хореографии, и с талантливой профессионально ориентированной молодежью, видевшей в Гае Хаджиевиче мастера, знатока и энтузиаста балет-

ного искусства. Труды эти не пропали даром. Тагирову удалось воспитать целую плеяду выдающихся представителей татарского балета, среди которых заслуженные артисты ТАССР Ф. Абдуллина, Б. Ахтямов, М. Гатиатуллин, А. Гацуллика, А. Калимуллин, Р. Садыков, Р. Сафин, С. Хайруллин и заел, артист РСФСР С. Цветков. С ними Гай Хаджиевич овладевал основами балетной классики и «тайнами» национальной характерности татарского народного танца; для них годами работал над систематизацией и терминологическими обозначениями татарских танцевальных движений. Упорные поиски рациональных методов обучения, сознание необходимости иметь наиболее доступные средства для его широкой пропаганды привели Гая Хаджиевича к убеждению: кроме личного, наглядного метода обучения нужны специальные статьи, брошюры и книги о татарском танце. В результате появляется ряд работ Тагирова:

1. «Эпипэ» и «Этнэ» – «Сов. Татария», 1940, № 143.
2. «Зэлидэ» көенэ бию. – В сб.: Культура-агарту работнигына ярдэмгэ. Казан. 1949.
3. «Чүпләмле». – В сб.: Эстрада жыентыгы. Казан, 1950.
4. Два танца. – В сб.: В помощь художественной самодеятельности. Казань. 1953 (на тат. языке).
5. Татарский народный танец. – В сб.: Танцы народов СССР. Выпуск 4, М., 1956.
6. Новые сюжеты. «Клуб», 1958, № 5.
7. Татар биюләре. Татарские танцы. Казань, 1960 (на тат. и рус. языках).
8. Бию «Гөлләрэм». – В сб.: Пионер сәхнәсе (Пионерская сцена). Кн. 5, Казань, 1974.

Работы эти адресованы в основном руководителям хореографических кружков сельской и городской самодеятельности. Они знакомят их как с описанием подлинных народных танцев, так и с хореографией авторских сюжетно-сценических композиций. Показательна в этом отношении книга «Татар биюләре» («Татарские танцы»), изданная в 1960 г. Таткнигоиздатом.

Аналогичные принципы построения и содержания положены Г. Х. Тагировым в основу его нового труда, предлагаемого вниманию читателя. Сравнительно с предыдущей она значительно более масштабна – включает описание пятнадцати танцев и соответственно ста двадцати семи танцевальных движений. Здесь более драматически развита и углублена композиция целого ряда танцев. Как и в предыдущей книге, все эти танцы, имеющие большую популярность, прочно вошедшие в репертуар Татарского государственного ансамбля песни и танца¹.

¹ Иную репертуарную принадлежность имеют лишь три танца: «Райхан», «Танец с самоваром» и «Встреча жениха» (см ниже).

Глубокое преклонение автора перед поэзией и самобытностью народного искусства ярко выражены и здесь. Этими чертами отмечена, например, большая, интересная композиция «Казан кунаклады» («Гости Казани»), состоящая из танцев оренбургских, касимовских, бондюжских, сибирских и астраханских татар. Пленя редкостной красотой и оригинальностью фольклорного материала, эта танцевальная сюита привлекательна также изяществом композиции. Обращает на себя внимание колоритом старинных плясок Бондюжского района ТАССР парный танец игрового характера «Башмаklar» («Башмачки»), Обаянием глубокой старины богат и юмористический «Танец с самоваром» (из репертуара участников Декады татарского искусства и литературы в Москве в 1957 г.).

Ряд танцев примечателен хореографической поэтизацией об-разной стороны известнейших татарских народных песен. Таковы «Райхан» (из репертуара Государственного ансамбля песни и танца Азербайджанской ССР) и «Зэңгэр шэл». Близок к ним лирический танец «Гөлләрем», интерпретирующий стихотворение Мусы Джалиля и нередко исполняемый в сопровождении трехголосного женского хора. Полны грации и другие лирические женские танцы: «Өч дус» («Три подружки»), «Язгы моң» («Весенние голоса») и игровой производственный танец «Алтын бодай» («Золотая пшеница»), повествующий о труде девушек-колхозниц.

Выразительные возможности современной национальной сюжетной хореографии мастерски использованы Тагировым в обработке парного народного танца игрового характера «Тракторист» (другое, более позднее название «У ручья»). Еще более занимателен насыщенный юмором и лиризмом сценический танец «Кош карачу һәм сыер савучы» («Птичница и дояр»).

Показательно, что, обращаясь к сюжетным танцам, описание которых было дано в предыдущей книге, Гай Хаджиевич не повторяет их «дословно», а углубляет смысловую сторону, одновременно расширяя масштаб композиции. Таков новый вариант «Мәдрәсәдә булган бер вакыйга» («Случай в медресе») – танца на сюжет стихотворения Габдуллы Тукая. В него введены два новых персонажа, отсутствующие у Тукая, – байские сынки-шакирды, взаимоотношения которых с казыем (учителем) и шакирдами-бедняками резко усиливают социальный подтекст, Разрослась композиция и танца «Колхоз яшьләре бие».

Еще более развернута вокально- хореографическая сюита «Кияү каршы алу» («Встреча жениха») из репертуара ансамбля Казанского химико-технологического института. Она построена на материале обрядов татарской народной свадьбы, требует большого количества исполнителей (32 человека), образуя сложное целое из двадцати трех частей (фигур). Репертуарная устойчивость этого

танцевального зрелища была присуща еще первоначальному, относительно простому варианту (1943 г.). Характерна она и для последующего, более сложного, декадного варианта 1957 г.

Обе книги композиционно связаны между собой. Далеко не охватывая всего, созданного талантливым мастером татарской хореографии, они представляют собой большую ценность. Внимательное изучение их позволяет усвоить наиболее существенные черты творчества народного артиста ТАССР Гая Хаджиевича Тагирова, глубже ознакомиться с его знанием татарского народного танца и виртуозным претворением последнего как национально-характерной основы собственных, авторских композиций. Блеск их хореографии, насыщенность выдумкой, оптимизмом, юмором и лиризмом, крепкая сюжетная связь, как с картинами далекого прошлого, так и с современными сценами из быта и жизни советских людей создают не только зрелищную занимательность. В доступной и увлекательной форме они воспитывают у зрителя чувство гуманистического жизнесприятия. В этом идейно-эстетическая целенаправленность творчества Гая Тагирова, в этом главная причина популярности его танцев. Лучшие из них живут десятилетиями – и на большой концертной эстраде, и на скромной сценической площадке колхозного клуба, не переставая радовать зрителя. Если же говорить о совокупности всего, созданного Гаем Хаджиевичем в области татарского танца, то трудно не прийти к заключению: перед нами отнюдь не второстепенное явление, а одна из ярких страниц татарского, современного массового искусства, убедительно доказывающая, каких успехов достигло оно к шестидесятилетию Татарской Автономной Советской Социалистической Республики.

**ГАЙ ТАГИРОВ – ОСНОВОПОЛОЖНИК
ТАТАРСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА
(к 100-летию со дня рождения)¹**

В.Н. Горшков

Летом 1931 года по инициативе совнаркома ТАССР для работы в районах Татарии выехала первая фольклорная экспедиция в составе шести человек.

Политическим руководителем группы был назначен Абдулхак Бадьгов – студент сельскохозяйственного института, позже крупный партийный работник. Административное руководство принял на себя певец Газиз Альмухамедов. Кроме них в группу входили

¹ Вестник Казанского государственного университета культуры и искусства. Казань, 2006. № 5. С. 6–12.

композитор Султан Габаши, популярная в республике певица Наиля Рахматуллина, хореограф Гай Тагиров и один из первых национальных художников татарской книги, график Усман Мусин.

Задачи экспедиции определялись сбором материалов музыкального, вокального и хореографического народного творчества. Кроме того, У. Мусин предполагал сделать зарисовки татарского национального быта, костюма, орнамента.

Поначалу исследователей народного творчества принимали в селах с плохо скрываемым недоверием или, попросту говоря, за шарлатанов: как, дескать, можно записать музыку или голос исполнителя? Но участники экспедиции не терялись. Первым делом они сколачивали из досок прямо на улице некое подобие сцены, которая закрывалась или открывалась матерчатой шторой, призванной исполнять функции театрального занавеса. Такой небывалый случай из деревенской практики мигом облетал все дома и собирал массу любопытствующих. Затем на сцену выходили А. Бадыгов и читал лекцию о международном положении, а после выступления объявлял начало концерта силами приезжих профессиональных артистов. Успех концерта восстанавливал доверие и располагал к контакту. И вот к дому, где остановилась экспедиция, потянулись местные знатоки татарской народной песни и танца. И нужно было видеть удивление на лицах деревенских аксакалов, когда на выдавшем виде фонографе воспроизводились песни в их исполнении. Гай Тагиров занимал отдельную комнату, где работал с народными танцорами и старательно записывал национальные па, расспрашивал об их происхождении.

Так впервые Гай Тагиров в составе научной экспедиции начал изучение хореографического фольклора республики, который в дальнейшем лег в основу всей его творческой деятельности практика и теоретика татарской хореографии. Однако первое знакомство с народным танцевальным творчеством состоялось несколько ранее.

Ещё будучи, учащимся Татарского техникума искусств в 1926–27 гг., Гай Тагиров начинает интересоваться хореографическим фольклором. В то время руководство Татарского государственного академического драматического театра /ТГАТа/ привлекало лучших учащихся техникума к участию в спектаклях. Среди таких счастливиц был и Тагиров, задействованный в работе театра как драматический актер и танцор.

В 1926 году состоялись первые в истории театра гастроли в Москве, Оренбурге, Бухаре, Астрахани... В 1927 году - в Москве, Нижнем Новгороде, Омске, Челябинске, Петропавловске. И везде, куда приезжал театр, Тагиров интересовался танцевальным фольклором татар того или иного региона страны, находил сходства и различия, вспоминал, что казалось необходимым и мог-

ло пригодиться в сценической практике драматического артиста. Тогда о карьере профессионального танцовщика, а тем более балетмейстера, он еще не помышлял, и потому накопление хореографического материала и элементов национальной пластики шло главным образом стихийно.

Тем не менее, к 1927 году относится первая балетмейстерская работа Гая Тагирова, выполненная им ввиду крайней необходимости в период гастролей театра. Тогда надо было сократить, сделать «гастрольный вариант» «Восточной хореографической сюиты» композитора Салиха Сайдашева, постановки балетмейстера Юлия Муко в музыкально-драматическом спектакле Ф. Бурнаша «Тахир и Зухра». Тагиров успешно справился с этой задачей.

Необходимо ради справедливости заметить, что балетмейстерское творчество одного из бывших и лучших солистов балета Казанского городского театра Юлия Адольфовича Муко занимает определенное место в истории хореографии 20–30-х годов. Он был человеком творчески одаренным, эрудированным в области литературы, истории, теории искусств, имел большой опыт постановочной работы. Ему принадлежит значительная часть хореографических опусов в музыкально-драматических спектаклях таких авторов, как М.Файзи, Ф.Бурнаш, К.Тинчурина, Т.Гиззат. Муко, умело пользуясь широкими возможностями выразительных средств хореографии, мог с большим эффектом приподнести зрителю любую из своих работ, в том числе и с элементами татарского национального характера. Однако за внешними красотами, так называемого татарского народного танца скрывалась беспомощность Муко - фольклориста. Танцы в его редакции были смоделированы по условностям ориентального театра.

Такое положение дел не могло долго оставаться незыблемым. И первые шаги в исправлении сложившейся ситуации, первые опыты в создании и показе татарского народно-сценического танца на фольклорной основе суждено было сделать Гаю Тагирову.

В 1928 году он заканчивает Татарский техникум искусств и назначается артистом драмы и ассистентом балетмейстера Ю. Муко в ТГАТе (Государственную балетную студию закончил годом позже). Сразу же Тагирову поручается постановка хореографической части оперы «Сания» композиторов Ю. Виноградова, С. Габаши и Г. Альмухамедова (вторая редакция). Это первая крупная работа молодого балетмейстера.

Премьера оперы состоялась 3 января 1930 года и стала значительным событием в культурной жизни республики. Впервые за дирижерский пульт в качестве оперного дирижера встал Салих Сайдашев и успешно справился с этой новой своей обязанностью, что не прошло незамеченным среди общественности города и критики.

Танцы в первом действии оперы, поставленные Гаем Тагировым, также имели успех. И хотя они не отличались богатством пластических мотивов и виртуозностью исполнения, но в главном – в художественно-реалистическом осмыслении национальных особенностей танца, поданного на фольклорной основе – наметился верный путь к решению проблемы создания татарского народно-сценического танца. А проходившая летом 1930 года в Москве Всесоюзная Олимпиада национального творчества, где, в частности, были показаны опера «Сания» и драма К. Тинчурина «Родина» с танцами Г. Тагирова, подтвердила правильность поисков начинающего хореографа.

После возвращения из Москвы Гай Тагиров становится штатным балетмейстером ТГАТа. Здесь он сразу же с огромным успехом ставит танцы во второй национальной опере Г. Альмухамедова, С. Габаши, Ю. Виноградова «Эшче» («Рабочий»), так как хореография этой оперы в постановке Ю. Муко была отрицательно встречена критикой на Всесоюзной Олимпиаде.

К 1931 году относится вторая постановка драмы Т. Гиззата «Наемщик» (впервые поставлена в 1928 году с хореографией Ю. Муко), где совершенствование татарского сценического танца продолжалось.

Действие пьесы относится к 60-м годам XIX-го века и показывает жизнь татарской деревни в период отмены крепостного права и увеличения в связи с этим числа крестьянских волнений. В деревню, где крепостные строят помещичий дом, приходит хорошо всем известный в округе за честность и добропорядочность музыкант Бикчентай со своей внучкой – певуньей Гульюзум. Их приход стал радостным событием для крестьян, дал начало живому танцу. Но вот среди танцующих появляется пара солистов: юноша и девушка в белых национальных костюмах. Это символ народной чистоты, мудрости, поэзии и добра. Музыка и танец здесь лиричны и величественны, с движениями плавными, ровными, жестами широкими. После ухода солистов темп танца снова оживает. Таким образом, музыкально-хореографическая сторона танца развивалась от быстрой к медленной части и возвращалась опять к быстрой, то есть развитие шло по формуле А – Б – А1. А это уже сравнительно усложненная структурная форма музыкально-хореографической композиции. Ведь раньше и в танцевальной музыке и, естественно, в танце преобладали лишь быстрые темпы. Кроме того, лирический танец солистов диктовал свои условия работы с фольклором. Если раньше удавалось еще иной раз перенести хореографический фольклор в «чистом» виде на сцену, то теперь много времени и сил уходило на трансформацию фольклорных данных, обработку материала, его «шлифовку» с целью показать приемлемый для сцены и убедительный для зрителей образ в национальном танце.

Бурное героическое время строительства молодого советского государства наложило свой неповторимый след на творчество Гая Тагирова.

Жизнь колхозной деревни отображена в пьесе А. Зулькорневой «Вихрь» 1932 года постановки, где балетмейстер ввёл впервые в танец обыгрывание предмета, в данном случае орудия труда – грабли, что в дальнейшем получило широкую практику на хореографических сценах Татарского государственного театра оперы и балета, Государственного ансамбля песни и танца ТАССР, в самодетальности.

Интересна и своеобразна хореография в спектакле по пьесе Карима Тинчурина «На реке Кандре», в которой рассказывается о строительстве колхозной гидроэлектростанции. Постановка относится к театральному сезону 1931–1932 гг.

В это время, т.е. в конце 20-х - начале 30-х годов, в Казани часто гастролировали различные балетные труппы, ансамбли танца, студии танца, где репертуар строился на новой, своеобразной пластике, созвучных времени выразительных средствах искусства танца. Не все здесь равноценно – это время исканий, ошибок, удач... Среди многочисленных, ныне безвестных гастролеров, встречались заслуживающие внимания: например, Московский драматический балет с постановками Касьяна Голейзовского и Асафа Мессерера, Московский балетный ансамбль «Искусство танца» имени Веры Майя, приезжали и ученики Айседоры Дункан с репертуаром «Великой босоножки». Все виденное не могло не повлиять на творчество Тагирова-балетмейстера, дать толчок поиску. Видимо, поэтому в спектакле «На реке Кандре» появились так называемые «танцы машин», в частности, постепенно раскручивающаяся динамо-машина, удачно собранная из человекодеталей. Здесь же проходили жизнерадостные, добротные, с оптимизмом исполненные и также поставленные модные в то время физкультурные танцы. Это были танцы-настроения, танцы - состояния души, исполняемые по поводу события.

И действительно, сюжетный татарский танец появился несколько позже, хотя элементы сюжетности уже намечались в некоторых постановках хореографической части музыкально-драматических спектаклей ТГАТа с музыкой Салиха Сайдашева и хореографией Гая Тагирова. Однако пока это были добротные бессюжетные танцы, часто напрямую связанные с танцевальным фольклором. И хотя в спектакле «На реке Кандре» как таковой национальной хореографии не было, все же он показателен в плане поисков нового, решения постановочной задачи нешаблонным путем, тесной связи фабулы спектакля и танца.

Жанр музыкально-драматического спектакля на сцене ТГАТа сыграл большую роль в возникновении и утверждении татарского

народно-сценического танца, положил начало формированию национального исполнительского стиля в хореографии. И в этом неоценимая заслуга композитора Салиха Сайдашева и балетмейстера Гая Тагирова. Кроме того, спектакли с музыкальным уклоном подготовили почву для открытия в Казани Татарского государственного театра оперы и балета.

Для этого большая группа творческой молодежи республики уезжает учиться в открывшуюся в 1934 году Татарскую оперную студию при Московской государственной консерватории. В будущем выпускники этой студии и составили творческое ядро Татарского оперного театра.

В конце 1933 года Гай Тагиров также уезжает на учебу в Москву, в хореографическое училище при Большом театре Союза ССР. Занятия с известными педагогами хореографии А.М. Монаховым, А.И. Чекрыгиным, П.А. Гусевым воспитали исполнительскую культуру танцовщика (Тагиров работал в ТГАТе и как танцор), помогли в освоении балетмейстерского искусства. Возвращается Гай Тагиров из Москвы в 1938 году и назначается главным балетмейстером готовящегося к открытию Татарского государственного оперного театра, который открыл свой первый театральный сезон 17 июня 1939 года оперой Назиба Жиганова «Качкын» (Беглец). Действие оперы происходит на Волге в усадьбе жестокой помещицы Бике, в период пугачевского восстания. Во втором акте спектакля к девушкам, отдыхающим на дне высохшего пруда, присоединяются мужчины, возвращавшиеся с работы. Все ликуют при виде односельчанина Булата, сподвижника Пугачева. И здесь возникает жизнерадостная татарская пляска, постановщиком которой являлся Тагиров. Национальная многокрасочность этого зажигательного массового танца определялась не только характером танцевальных движений и манерой исполнения, но и внешним рисунком, построенным балетмейстером по принципу татарского народного орнамента.

В этот период Тагиров на сцене театра ставит балет П. Гертеля «Тщетная предосторожность», танцы в операх П.И. Чайковского «Евгений Онегин», а также народные танцы в опере М. Музафарова «Галиябану».

30 августа 1940 года вышло Постановление бюро Татарского обкома ВКП /б/ по решению Политбюро ЦК ВКП/б/ от 26 августа этого же года «О проведении в Москве Декады татарского искусства». Творческий отчет был назначен на август месяц 1941 года.

Все силы деятелей искусства и литературы республики, организационные мероприятия были направлены на подготовку к предстоящей поездке в столицу нашей Родины.

Тагирову тогда поручили хореографическую часть в опере Назиба Жиганова «Алтынчеч» («Золотоволосая»). Задача перед мо-

лодым, но уже достаточно опытным балетмейстером стояла ответственная, и он справился с этой задачей. Конечно, во многом помогла здесь балетмейстеру замечательная музыка оперы, в национальном мелосе которой чувствуется яркая образность, колористичность жизнерадостных интонаций и светлая печаль лирических отступлений. Так, в прологе спектакля танец сыновей Тугзак отличался задором и темпераментом, пластика была пронизана здоровым народным юмором. А в третьем акте спектакля, в стане хана, лирические и немного грустные танцы невольниц выступали контрастом с неудержимым и надменным порывом в пляске ханских воителей.

Надо сказать, что в тот период Тагиров продолжает экспериментировать в области народного танца: продолжает ставить танцы с предметами быта, воинским оружием и т.п. Например, сыновья Тугзак танцевали с копьями, луками и кнутами, невольницы же с шарфом. Все эти атрибуты танца пластически обыгрывались, и, таким образом, в национальную хореографию добавлялись элементы игры. В дальнейшем Тагиров развивал и совершенствовал идею обыгрывания различных предметов в народном танце и добился в этом больших успехов. И если раньше такие танцы могли бы еще вызвать у кого-либо сомнения в своей национальной достоверности, то сейчас такие постановки признаются бесспорными.

Начавшаяся Великая Отечественная война прервала все замыслы. Не были показаны национальные оперы с хореографией Тагирова, не был показан первый татарский балет «Шурале» Фариды Яруллина в постановке ленинградского балетмейстера Леонида Якобсона. Однако идея создания национального балета в республике, хотя и оставалась еще несколько лет открытой, была уже реально воплотимой.

8 марта 1945 года впервые на татарской балетной сцене был показан многоактный национальный балет «Шурале» силами артистов Татарского государственного театра оперы и балета в постановке балетмейстеров заслуженного артиста РСФСР Леонида Жукова (1 и 3 акты) и тогда заслуженного артиста ТАССР Гая Тагирова (2 действие).

«Шурале» стало венцом творческих устремлений Тагирова-балетмейстера, показавшего профессиональный танец на фольклорной основе. Балетом «Шурале» завершился первый и славный этап деятельности Тагирова-хореографа. Здесь были реализованы многочисленные данные фольклорных экспедиций, здесь по крупницам собранный опыт постановщика народного танца получил наиболее полное выражение, здесь были воплощены раздумья многих предыдущих лет.

Осенью 1940 года Государственный ансамбль песни и пляски при Татгосфилармонии им. Г. Тукая (в это время он назывался

именно так) вернулся в Казань из длительной гастрольной поездки по Дальнему Востоку. Здесь стало известно, что ансамблю отведено определенное место в участии на предстоящей Декаде искусства республики в Москве в августе 1941 года.

Перед руководством филармонии встал вопрос о расширении в коллективе штата актеров – певцов и танцоров. С целью укомплектовки творческих кадров ансамбля был объявлен республиканский смотр-конкурс художественной самодеятельности, который помог отобрать лучших представителей художественного народного творчества и таким образом решить проблему.

В это время, а точнее с 7-го декабря 1940 года, Гай Тагиров начинает работать в Государственном ансамбле песни и пляски в качестве приглашенного хореографа – дает уроки классического танца артистам. До начала Великой Отечественной войны он успевает также поставить свой первый хореографический опус в ансамбле – «Танец трех девушек» на музыку Сары Садыковой. Это «городской» татарский танец, для которого, в отличие от «деревенского» татарского танца, характерны медленный темп, плавность, кантиленность. «Танец трех девушек» пользовался неизменным и особым успехом у зрителя на протяжении долгого времени.

В период войны Тагиров ставит для ансамбля сценические танцы «Встреча жениха», «Три подружки», и после окончания войны творческие связи балетмейстера с танцевальным коллективом не прерываются. Но наиболее активная и плодотворная деятельность Гая Тагирова – балетмейстера в Ансамбле песни и пляски Татарстана начинается с 1952 года, когда он, уже умудренный опытом хореограф, переходит на штатную работу в ансамбль в качестве балетмейстера, а затем и главного балетмейстера.

К моменту перехода на новую работу Тагиров вернулся с одной из самых удачных и богатых своих фольклорных экспедиций: ему удалось записать тогда 52 танца. Собранный материал подтолкнул к мысли создать хореографический номер в форме кадрили. Используя в основе постановки небольшие фольклорные танцы, такие как «Тугэрэк уен» («Круговой танец»), «Йолдызым» («Звездочка моя»), «Кул сугып уйнау» («Танец с прихлопыванием в ладоши»), «Станок», а через некоторое время добавив «Кузнецы», Гай Тагиров ставит национальный сценический номер «Танец колхозной молодежи» – новый и по тем временам не совсем обычный для татарской профессиональной хореографии. Не все и не сразу принимают безоговорочно такое новшество, но время подтвердило правильность результата поиска, состоятельность эксперимента.

Пятидесятые годы – время расцвета татарского сюжетного сценического танца. Созданные Тагировым в этот период хореографические композиции надолго определили репертуарную по-

литу ансамбля, сотворили его индивидуальность. В эти годы и позже Гай Тагиров ставит такие сюжетные танцы, как «Птичница и дояр», «Башмачки», «Голубая шаль», «Тракторист» и другие. К сюжетным относится и танец «Батраки», где талантливо была воплощена социальная тема дореволюционного прошлого. Властная хозяйка всячески изощряется в жестоком обращении со своими работниками – батраками. Они же, вначале покорные, наконец, отказываются гнуть спину и вступают с открытую борьбу со своей мучительницей. «Батраки» были поставлены в 1959 году в КНДР, когда ансамбль был там на гастролях. Долгие годы этот танец украшал репертуар государственного хореографического коллектива в дружественной стране. А в Китайской народной республике (гастроли 1960-го года) «Батраки» признали за «свой» главным образом из-за сюжета.

В творчестве Тагирова-хореографа нашли воплощение и персонажи из национальной литературы. Так, в 1952 году сценическую жизнь обрели герои стихотворения «Таз» классика татарской литературы Габдуллы Тукая. Озорной сюжетный танец у Тагирова получил название «Случай в медресе». Многие годы этот танец был украшением репертуара и сохраняется поныне как национальная классика в афише Государственного ансамбля песни и танца республики.

А в 60-е годы Гай Тагиров ставит танец на литературной основе стихотворения поэта-героя Мусы Джалиля «Хадича», написанного в 1943 году. В стихотворении говорится, как модница Хадича, возвращаясь очень поздно со свидания, находит ворота своего дома закрытыми. Ей ничего не остается делать, как лезть через забор, где она случайно рвет юбку. Утром, не зашив прорехи, Хадича идет на работу. Встречным женщинам разрез юбки кажется очень современным. Скоро все модницы в округе ходят в юбках с огромным разрезом сбоку. Этот танец сатирического характера оказался актуальным и сопровождался веселыми взрывами смеха в зрительном зале. Тагиров, расширив сюжет, ввел в танец еще трех юношей – стилиг.

Работая над созданием национального хореографического репертуара в Государственном ансамбле песни и танца ТАССР. Гай Тагиров постоянно опирается на собственный фольклорный материал. В его творчестве фольклор обретает второе рождение, становится средством выражения мировоззрения художника, оставаясь в то же время глубоко народным искусством, понятным и любимым. За годы работы в ансамбле в качестве нештатного и штатного балетмейстера Тагиров создал около 70-ти хореографических композиций. Это не только татарские, но и русские, украинские, башкирские и другие танцы. Но главным направлением в творчестве всегда оставались родные пластические мотивы.

Много сил и времени Тагиров уделял самодеятельной хореографической сцене. Показательна в этом отношении его работа с учащимися школ ФЗО г. Казани «Трудовые резервы» во время и после Великой Отечественной войны. Лучше всего эту работу характеризуют рецензии на выступления самодеятельных артистов на московской сцене во время поездок ансамбля на Всесоюзные показы художественной самодеятельности учащихся ремесленных, железнодорожных училищ и школ ФЗО. Вот некоторые: «...Очень богато представлено искусство союзных и автономных республик. Наилучшее впечатление произвела «Танцевально-вокальная сюита» в исполнении учащихся Татарской АССР (Постановка Тагирова). Чувство меры и изобретательность постановщика, умение увлечь участников, заставить их жить в мире искусства – большая его заслуга». (Георгий Полянский. Праздник народного искусства. «Вечерняя Москва». 30 октября 1944 года). Или: «... следует отметить оригинально задуманную и хорошо выполненную танцевальную сюиту учащихся Татарской АССР (руководитель Г. Тагиров). Они исполнили «Городские свадебные песни и пляски казанских татар» с участием жениха, невесты, сватов, подружек» (композитор Анатолий Новиков. Массовость, народность, молодость. «Известия», 10 октября 1945 года).

Любительская сцена давала возможность Тагирову экспериментировать, вести поиск, а затем утверждать национальный характер и пластику новых авторских хореографических композиций на профессиональной сцене. (Например, широко известный танец «Гости Казани» первоначально был поставлен во Дворце культуры им. М.С. Урицкого г. Казани под названием «Танец пяти областей»). Часто танцы подавались зрителю в нетрадиционной, непривычной форме, что раньше казалось спорным, а ныне эти работы составляют «золотой фонд» татарской национальной хореографии.

На самодеятельной сцене путем тщательного отбора, иногда мучительно долго и необыкновенно сложно выкристаллизовывались те перлы татарского профессионального танца, что с успехом применялись и применяются в ансамблях народного танца, и не только Татарстана. Гай Тагиров ставил татарский танец для Государственного ансамбля народного танца под руководством Игоря Моисеева (1949 г.), Азербайджанского государственного ансамбля песни и танца (1969 г.), Государственного ансамбля песни и танца Чувашской АССР (1956 и 1982 гг.)... Много раз авторские хореографические работы Гая Тагирова переносили на всевозможные танцевальные сцены нашей страны и за рубежом ученики балетмейстера. И везде татарский танец пользовался популярностью у зрителя, потому что корни этого танца берут начало в народном твор-

честве, потому что танец стал выражением времени, общественных отношений, зеркалом жизни, преломленных через неординарную индивидуальность художника.

Творческая жизнь Гая Тагирова – практика и теоретика татарской хореографии тесно связана с национальным танцем. Конечно, это не означает, что балетмейстер работал лишь в сфере татарского танца. Тагировым поставлены, например, балеты П. Гертеля «Тщетная предосторожность», Р. Глиэра «Красный мак» и другие спектакли, создана оригинальная хореография ряда классических опер западноевропейского и русского вокального репертуаров, поставлено множество танцев народов СССР в Государственном ансамбле песни и танца Татарстана, а великолепное знание танцевальной культуры народов Среднего Поволжья позволяли Тагирову много лет успешно вести спецкурс по этой дисциплине на кафедре хореографии в Казанском государственном институте культуры. Но все же главным в творчестве Г. Тагирова остается татарский народный танец. Из всех 365 хореографических работ Тагирова, созданных им в разное время, на разных сценических площадках, татарский танец занимает основное место.

Богатый практический опыт хореографа позволил Гаю Тагирову частично обобщить накопленное. Так, в 1960 году Татарское книжное издательство выпустило в свет книгу «Татарские танцы», где балетмейстер описывает семь своих хореографических работ, опробованных в коллективе ансамбля песни и танца ТАССР. А в 1984 году новая книга Тагирова рассказывает уже о пятнадцати авторских танцевальных композициях. Здесь же описаны 127 татарских танцевальных движений, дана информация о положении рук в танце и сведения по татарскому костюму. Кроме того, несколько авторских хореографических работ Гая Тагирова зафиксировано в разное время в специальных сборниках и журналах.

Народное танцевальное творчество... Велико его значение в духовной жизни человека. Многое оно может поведать специалисту-профессионалу и любителю. И в соприкосновении с талантом истинным засверкает народный танец множеством разноцветных ярких красок, который по крупицам и много лет собирал первый татарский балетмейстер Гай Тагиров.

ГАЙ ТАГИРОВ И ТАТАРСКИЙ ТЕАТР

А.Р. Салихова

Театр — искусство по своей природе синкретическое. Каждый спектакль включает в себя плоды творческой деятельности множества людей: драматурга, режиссера, художника, композитора, актеров... Важное место в современном театре занимает хореография. Особенно наглядно это проявляется в татарском театре, где традиционно большое значение уделяется элементам народной, национальной культуры: музыке, танцам, обычаям и обрядам.

Пионером в этой области выступил Гай Хаджиевич Тагиров — артист, танцор, первый татарский хореограф, а затем и профессиональный балетмейстер. Он внес неоценимый вклад в культуру татарского народа, сделав очень много для изучения, сохранения и развития национального танца. Он проявил себя в различных качествах: и как фольклорист, сохранивший для потомков многочисленные образцы исконных татарских танцев, найденных в результате многолетних этнографических экспедиций, и как один из создателей национального балета, и как выдающийся педагог. Танцы, поставленные Гаем Тагировым для Государственного ансамбля песни и пляски РТ, и сегодня являются классикой, золотым фондом татарской хореографии. А начиналось все с Татарского академического драматического театра...

В 1925 году семнадцатилетний Гай Тагиров, успешно сдавший вступительные испытания, был принят сразу на 2-й курс Татарского театрального техникума по специальности актер и режиссер татарского драматического театра. Одновременно он начал заниматься и в Государственной балетной студии.

Одним из первых педагогов Гая Тагирова был Юлий Адольфович Муко, выходец из Польши, до революции служивший солистом балета в Казанском оперном театре. Помимо преподавания в Татарском театральном техникуме, Юлий Муко занимался постановками хореографических номеров в спектаклях Татарского академического драматического театра, таких как: «Тагир и Зюгра» Ф. Бурнаша, «Казанское полотенце», «Голубая шаль» К. Тинчурина и др. Ю.Муко также сочинял танцы в первой татарской опере «Сания» в постановке 1925 года. Он был опытным профессионалом, эрудированным в области литературы, истории и теории искусств, имеющим большой опыт постановочной работы, но по части национальных особенностей татарского танца знаний ему не хватало. Хореографическая партитура его постановок носила обобщенно ориентальный характер. Об этом свидетельствует пресса, М. Симский в «Красной Татарии» от 30 июня 1925 года по поводу оперы «Сания» пишет: «Недурен и местами эффектен балет, но сдается что в ис-

полнявшихся плясках национально-татарского немного, и это национальное заменено наскучившей стилизацией восточных танцев и никчемным вывертом». Понятно, что это не вина хореографа: серьезного изучения татарского танцевального фольклора тогда еще не проводилось.

Гай Тагиров учился у Юлия Муко не только в техникуме, но и непосредственно на сцене Татарского академического драматического театра. Еще будучи студентом он участвовал во всех массовках и танцевал во всех хореографических картинах музыкальных спектаклей. В 1927 году, на гастролях, ему довелось попробовать свои силы и в качестве хореографа. Нужно было подготовить упрощенный вариант танцевального фрагмента на музыку композитора С. Сайдашева «Восточная сюита» в спектакле «Тагир и Зухра» по пьесе Ф. Бурнаша. Гай Тагиров успешно переделал хореографическую постановку Ю. Муко, оставив из двенадцати исполнителей только четыре.

В 1928 году Гай Тагиров заканчивает учебу в техникуме и вливается в труппу ТГАТ им. Г. Камала. Наряду с исполнением драматических ролей (Аскарин в «Наемщике» Т. Гиззата, Кассио в «Отелло» У. Шекспира) он занимается и постановкой хореографических номеров для спектакля «Угасшие звезды» К. Тинчурина.

В 1929 году Гай Тагиров официально становится балетмейстером Татарского академического драматического театра. Ему сразу же поручают постановку хореографической части оперы «Сания» композиторов В. Виноградова, С. Габаша, Г. Альмухамедова (вторая редакция, первая редакция 1925 года шла с хореографией Ю. Муко). Премьера оперы состоялась 3 января 1930 года и имела большой успех. В частности, А. Кутуй в газете «Кызыл Татарстан» 9 января 1930 года писал: «Балет в постановке Тагирова удовлетворителен. Сперанский дал хорошее оформление. Дирижер Сайдашев прекрасно вел спектакль, опера идет с успехом».

Вскоре Г. Тагирову предложили обновить хореографию во второй татарской опере «Эшче» композиторов В. Виноградова, С. Габаша, Г. Альмухамедова, которая до этого также исполнялась с танцами Ю. Муко. Действие в ней, как известно, относится к революционным событиям 1905 года. Главный герой — рабочий Нигмат, чей непростой жизненный путь привел его к классовой борьбе. В четвертом действии оперы представлялась целая сюита танцев в постановке Г. Тагирова. Один из танцев назывался «Дух огня», исполнял его сам Гай Тагиров. Исследователь творчества балетмейстера В. Горшков пишет об этом так: «...на сцену в стремительном вращении вылетал юноша, обмотанный проводами с электрическими лампочками. В балетные туфли приладили металлическую пластину, которая соединялась с проводами. На сцене также была

смонтирована металлическая полоска, через которую подавался ток. При контакте двух пластин лампочки зажигались и искрились. Весь танец — динамичный порыв, выстроенный на прыжках и партерном вращении — требовал большого исполнительского мастерства. Кроме танца «Дух огня» в сюите представлялись котильон, полонез, мазурка...» [2, 13]. Как видим, Гай Тагиров не боялся смелых экспериментов.

Еще одной большой работой Гая Тагирова стала «Голубая шаль» по пьесе К. Тинчурина с музыкой С. Сайдашева. В первой редакции этот спектакль шел с хореографией Ю. Муко. Но уже после премьеры композитор С. Сайдашев дописал музыку к большому количеству танцевальных сцен. Пришлось заново компоновать спектакль. В 1929 году Гай Тагиров ставит сцены с собиранием подарков для Сабантуя, танцы с шалью, разбойничьи пляски в лесу... Спектакль «Голубая шаль», до краев наполненный народным юмором, музыкой, задушевными песнями и зажигательными плясками, по сей день остается визитной карточкой татарского театра.

В постановке драмы Т. Гиззата «Наемщик» 1931 года Гай Тагиров продолжает поиски в области сценического танца, совершенствуя пластический рисунок, пробуя ритмическое разнообразие. Помимо массовых веселых танцев, преимущественно бытовой окраски, здесь впервые вводится лирический танец солистов — парня и девушки в белых национальных костюмах, символизирующих народную поэзию, чистоту, мудрость. Такое решение потребовало филигранной обработки фольклорного танцевального материала, с целью придания ему особой сценической выразительности.

В спектакле «Вихрь» по пьесе А. Зулъкарнаева (1932 год) Гай Тагиров впервые ввел обыгрывание в танце предмета, инвентаря (здесь были грабли), что в дальнейшем практиковалось достаточно часто.

Интересное хореографическое решение нашел Г. Тагиров для спектакля по пьесе К. Тинчурина «На реке Кандре» (1932 год). Чтобы подчеркнуть современность пьесы он использовал новаторские, нешаблонные приемы. Незадолго до начала работы над спектаклем Г. Тагиров встретился с композитором Салихом Сайдашевым, и они вместе оговорили характер танцевальной музыки. В результате, в постановке появились так называемые «танцы машин», к примеру, постепенно раскручивающаяся динамо-машина, состоящая из человеко-деталей. Кроме этого использовались модные в то время физкультурные танцы. Все это придавало спектаклю бодрое, жизнерадостное звучание, динамику.

Гай Тагиров постоянно находился в творческом поиске, скрупулезно собирая знания и применяя их на практике. Летом 1931 года по инициативе Совнаркома ТАССР в районы Татарстана выехала

первая фольклорная экспедиция. В ее состав вошли композитор Султан Габаша, певец и композитор Газиз Альмухамедов, певица Наиля Рахматуллина, художник Усман Мусин, хореограф Гай Тагиров. Руководил группой партийный работник Абдулхак Бадыев. Целью экспедиции был сбор материалов музыкального, вокального и хореографического народного творчества, а также зарисовки предметов быта, костюма, орнамента. Так впервые Г. Тагиров в составе научной экспедиции начал глубокое изучение татарского хореографического фольклора, который в дальнейшем лег в основу его творческой деятельности. Все это обогащало палитру танцевальных приемов хореографа Татарского академического драматического театра, придавало подлинную народность произведениям национального сценического искусства.

В конце 1933 года Гай Тагиров уезжает на учебу в Москву, в хореографическое училище при большом театре Союза ССР. По возвращению из Москвы в 1938 году он назначается главным балетмейстером Татарского государственного оперного театра. В жизни Г. Тагирова началась новая яркая и интересная глава. Тем не менее, его сотрудничество с Татарским государственным академическим театром не прекращается.

Гай Тагиров поставил хореографическую часть к 37 драматическим спектаклям. Он заложил основы татарского сценического танца, создал традиции, которые живут на сцене национального театра и сегодня.

Литература:

1. Виноградов Ю. Гай Тагиров и его творчество / Ю. Виноградов // Тагиров Г.Х. Татарские танцы – Казань: Таткнигоиздат, 1984. – 256 с.
2. Горшков В.Н. Балетмейстер Гай Тагиров / В.Н. Горшков. – Казань: РНМЦ и КПП Татарстана, 1997. – 47 с.
3. Тагиров Г.Х. Татарские танцы/Г.Х. Тагиров – Казань: Таткнигоиздат, 1984. – 256. с.
4. Тагиров Г.Х. 100 татарских фольклорных танцев / Г.Х. Тагиров. – Казань: Таткнигоиздат, 1988. – 160 с.



Г. Тагиров – студент татарского театрального техникума. 1926 г.



Г. Тагиров. 1920-е годы



Процесс репетиции.
1930-е годы

Гай Тагиров и Салих Сайдашев.
1940-е годы



Гай Тагиров с семьей





Гай Тагиров. 1949 год



Хореографическая сцена из оперы Ж. Бизе «Кармен». 1942 год.

Анна Гацулина и Г. Тагиров



Гай Тагиров с актерами татарского театра. 1930-е годы



Гай Тагиров на природе. 1980-е годы



Государственный ансамбль песни и танца Татарстана



Афиша к концерту татарских артистов. 1930-е годы



Афиша к спектаклю «Красный мак» Р. Глиэра. 1950 год. Постановка Г. Тагирова

Танец краснофлотцев «Яблочко». Р. Глиэр, «Красный мак». 1950 г. Постановка Г. Тагирова





Гай Тагиров за работой.
1940-е годы



Гай Тагиров в Москве.
1980 -е годы

Гай Тагиров
в 1960-е годы



Сцена из спектакля «Отелло». Гай Тагиров – в роли Кассио.
1933 год. Режиссер С. Валеев-Сулъва



Фрагмент
из танцевальной постановки
Г. Тагирова



Ф. Яруллин. «Шурале».
Постановка Г. Тагирова, 1945.
В роли Сююмбике –
Анна Гацулина



Ф. Яруллин. «Шурале». Постановка Г. Тагирова.
1945. В роли Былтыра – Бари Ахтямов

Ф. Яруллин. «Шурале». Постановка Г. Тагирова. 1945.

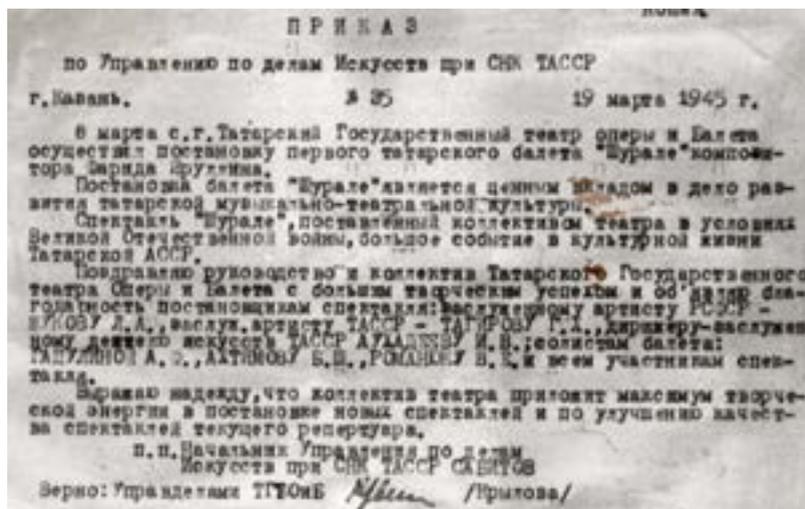




Гай Тагиров с семьей



Гай Тагиров с супругой – актрисой
Галимой Ибрагимовой



После спектакля
«Бахчисарайский фонтан». 2 июля 1952 г.
Татарский театр оперы и балета.
Слева направо:
Г. Тагиров,
А. Айдарская (Зарема),
Г. Уланова (Мария),
Х. Фазлуллин (дирижер),
Ю. Жданов (Вацлав)



Ф. Яруллин. «Шурале». Постановка Г. Тагирова. 1945.
В роли Таза – Гай Тагиров

Ф. Яруллин. «Шурале». Постановка Г. Тагирова. 1945. В роли Таза – Гай Тагиров



Л. Герольд. «Тщетная предосторожность». Постановка Г. Тагирова. 1939 год.
Гай Тагиров в роли Марцелины





Страницы из фотоальбома. 1938 год



Во время репетиции балета «Шурале». Постановка Г. Тагирова. 1945 год



Фрагмент из танцевальной постановки «Цветы мои». Постановка Г. Тагирова. 1970-е годы

**МАТЕРИАЛЫ КОНФЕРЕНЦИИ
ЧАСТЬ I**

***ИНТЕГРАЦИЯ НАУКИ
И ОБРАЗОВАНИЯ
В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ***

ЖИЗНЬ МУЖСКОГО ДУХА В БАЛЕТЕ

М.Е. Валукин

Объективно необходимое повышенное внимание к своим внешним данным как к материалу творчества у мужчин-артистов балета противоречит естественной форме их бытового поведения. Данный поведенческий конфликт часто отрицательно сказывается на развитии личности, провоцируя в нем появление женских черт. Это в свою очередь чревато тем, что, в зависимости от индивидуального склада характера исполнителя, может привести к появлению чрезмерной тревожности, мнительности, неуверенности в себе, или наоборот к завышенной самооценке, эгоизму, жажде комплиментов. Подобного рода ситуация, свойственная специфике всех видов сценического искусства, в хореографии особенно ощутима.

Очевидно, что подобного рода метаморфоза в характере исполнителя может весьма отрицательно сказаться не только в быту, но и наложить свой отпечаток на создание сценического образа. Поэтому очень важно педагогам хореографической школы и педагогам-репетиторам учитывать данное обстоятельство и постоянно преодолевать его. Основной путь здесь – в переносе внимания с доминанты формы хореографического текста (во многих хореографических элементах тождественного женскому, особенно в экзерсисе) на создание сценических условий для становления мужского характера, даже у балетного станка в классе. Естественно, что совершенство хореографической техники - обязательное условие развития артиста. Главное - сделать технику не самодовлеющим фактором, но подчинить постановке интересных творческих задач.

Одним из основных признаков состоявшейся творческой личности – это яркая выраженность доминантной устремленности, которую Н.В. Гоголь называл главной заботой, а К.С. Станиславский - сверхзадачей. Сверхзадача, в конечном итоге, выражается в той теме, которую артист пронесит через все свое творчество. Ученик должен постоянно помнить, что совершенствование своего тела, качество выполнения каждого элемента, должно быть подчинено главной - той теме, которую он пронесет от роли к роли, какой бы она не была - героической или лирической. Какой бы персонаж ни был бы им воплощен - будь то Дон Кихот или Гирей. Главное – это воплощение, перефразируя К.С.Станиславского «жизни мужского духа».

Само собой разумеется, что индивидуальность артиста - один из постулатов формирования его темы в балетном искусстве. Это ярко проявлено в творчестве лучших мастеров отечественной хореографии.

Так, например, В.М. Красовская пишет: «В ряду многочисленных ролей, созданных Андреем Васильевичем Лопуховым, Меркуцио в балете Прокофьева «Ромео и Джульетта» был одним из наиболее крупных его достижений. Найденное тут, позволяло судить о том, как далеко ушёл балетный актёр по пути, открытому перед ним всем ходом развития театра. Действующее лицо в современном балете – это уже не готовая маска, предлагаемая исполнителю нехитрым либретто, не персонаж или сюжет, как было принято говорить раньше, а живой, развивающийся образ, передающий иногда чрезвычайно сложные перемены в процессе этого развития.

Пусть в какой-то мере и романтизированный, он приобрёл лирическую мягкость, но и сохранил великолепные черты молодого человека эпохи Возрождения – весельчака, храбреца и остроумца. Таким он и предстал в исполнении создателя этой роли - Андрея Лопухова [1, с. 364 – 365].

Здесь же мы можем найти и определение темы К.М. Сергеева как выражение «интонации, порыва, смятения, страсти определенной эпохи» [1, с. 58]. Автор отмечает, что К. М. Сергеева тем самым вывел образ молодого человека XIX столетия, «образ, который определил творчество Сергеева» [1, с. 71].

Красовская подчеркивает совершенства и «жизни мужского духа» в творчестве В. Чабукиани: «Первым выбежал Чабукиани - Базиль. Стройный, гибкий, он горячил, раззадоривал себя, и его упругая, гарцующая походка уже была танцем. Ему немедленно отвечали и зрительный зал, и сцена. Зал каждый раз заново удивлялся, взрываясь аплодисментами. Сцена вспыхивала знойным солнцем, на заслуженных декорациях 1901 года соленый ветер надувал паруса бригантин, уходящих из Барселоны в открытое море, и кордебалет превращался в жителей этого театрального города, беззаботных и счастливых всерьез. Кордебалет был заодно с залом, и он тоже влюблялся в Базиля. Действие сразу набирало темп и устремлялось к выходу Китри».

Базиль – Чабукиани вдруг устремлялся к центру сцены, чтобы, выстукивая каблуками мотив, скользя, крутясь, хорохорясь между двумя подбежавшими плясуньями, уподобиться волчку, отливающим цветами пламени [1, с. 112].

Здесь очевиден пример тому, как в творчестве этого замечательного артиста проявилась его тема – азартная и оптимистичная влюбленность в жизнь. Мужчины (именно так – с большой буквы), образы которых создавал В.М. Чабукиани в каждой своей роли. Примеров воплощения артистом истинно мужского начала в балете множество: В.И. Вайнонен, В.В. Васильев, М.М. Габович, А.Б. Годунов, В.М. Гордеев, М.Л. Лавровский, М.Э. Лиёпа, Н.Б. Фадеев и многие другие.

Для того, чтобы направить на верный путь ученика, педагогу необходимо внимательное и творческое отношение к исполнению

им каждого хореографического элемента, чтобы его воспитанник, добиваясь технического совершенства, полюбил бы не «себя в искусстве», но «искусство в себе». Будь то *datman* или *plie* - надо добиться, чтобы это были именно мужские *datman* и *plie*. В этом зерно создания учеником своих будущих сценических характеров. Начало формирования именно своей темы в искусстве и воплощения «жизни мужского духа». Так же, как это свойственно большим мастерам отечественного балета. Становление балетного мастерства: одухотворение традиций.

Сегодня мы, как никогда на фоне прогрессирующего влияния западной культуры, вплотную встретились с проблемой сохранения и преумножения самобытности русской хореографической школы. Российский балет, и шире – отечественный театр, всегда был мировым эталоном духовности. Именно поэтому русская сценическая хореография являлась для всей европейской культуры ориентиром высокой нравственности, в условиях жесткой, иногда беспринципной конкуренции, рыночной экономики.

Хореографическое образование, одно из древнейших в мире, касается глубинных оснований искусства, всего настоящего и будущего культуры. Поэтому к реформированию его в русле современной реформы средней и высшей школы необходимо подходить с особой деликатностью.

Один из факторов реформирования принцип непрерывности образования. Поэтому, когда мы говорим о такой реформе, нельзя ограничиваться вопросам сроков обучения, структуры и параметров учебных планов, зачетных требований и критериев аттестации и т.д. Здесь необходимо учитывать, что каждый возраст содержит свои особенности. Для духовного образования и просвещения существенны самые ранние этапы становления личности, когда основы будущей профессии органически входит в чувственно-психологический мир ребенка подростка, юноши и девушки. Поэтому так важна органическая учебно-методическая связь хореографических школ как по вертикали (от низшего звена к высшему), так и по горизонтали (творческое взаимовлияние различных направлений отечественной школы хореографии московской, петербургской, пермской и других).

Нам нужно образование, ориентированное на будущее, развивающее самостоятельность учащихся' образование, которое пробуждает у ученика интерес и желание учиться дальше, учит его творческому мышлению. Россия многонациональная страна. Поэтому методика преподавания хореографических дисциплин на кафедре хореографии РАТИ-ГИТИС на балетмейстерском факультете всегда строилась с учетом национальных особенностей того народа, где в дальнейшем предстояло воплощать основы российской хореографии каждому студенту, будь то балетмейстер, репетитор или педагог-хо-

реограф. В этом органическом сочетании классического наследия и педагогическом своеобразии передачи его каждой личности главный ключ к пониманию того, почему и сегодня так стремятся попасть в стены РАТИ-ГИТИС иностранные студенты. Ведь здесь они постигают основы не только классического наследия, но и народно-сценического танца. Именно методическая взаимосвязь этих двух дисциплин и помогает представителям всех народов, которые делегировали к нам своих талантливых представителей донести нашу школу высокого искусства хореографии до самых дальних уголков планеты как образец высокого искусства.

Балетмейстерский факультет РАТИ-ГИТИС закончили многие иностранные студенты. И можно сказать, что трудно найти страну, где бы не работали наши выпускники. Многие из них основали новые танцевальные коллективы, и труппы осуществили яркие постановочные работы в таких странах, как США, Германия, Канада, Англия, Австралия, Франция, Китай, Болгария, Польша, Чехия, Словакия, Югославия, Египет, Япония, Ирак, Монголия, Вьетнам, Эфиопия, Мексика, Куба и др.

За прошедшее время произошла смена поколений профессорско-преподавательского состава балетмейстерского факультета, но бережно сохраняются и развиваются лучшие традиции русской школы классического танца и педагогический опыт известных мастеров, которые заложили основы воспитания балетмейстеров и педагогов-хореографов. Сегодня перед всей высшей школой стоит огромная задача по воспитанию личности творца, личности профессионала, личности мыслителя и художника, личности способной воплотить богатейший опыт, накопленный днём вчерашним, глубоко осмысливая день сегодняшней. Иными словами, необходимо воспитать такую личность творца прекрасного искусства Терпсихоры, которая войдет в третье тысячелетие духовно свободной, гармоничной и масштабно мыслящей, обостренно чувствующей пульс своего времени.

Наше искусство - это удивительно гармоничный синтез взаимосвязанных и дополняющих друг друга видов искусств: музыки, живописи, скульптуры и сценической пластики. Потому высокий уровень глубоких, научных и философских знаний, широкий диапазон мышления – есть та первооснова, на которой формируется будущий специалист-хореограф и балетмейстер. XX век, век великого технического прогресса во всех областях, естественным образом отразился и на искусстве хореографии. Однако устремленность к новым формам, привнесение в классический танец элементов гимнастики и акробатики зачастую нарушает гармоническую суть и эстетическую целостность классического танца. Ведь музыкальная структура классического произведения не допускает в своей сути никакой эклектики, и поэтому важнейшей задачей нашей кафедры является глубокое изучение на факультете широ-

кого спектра всех музыкальных дисциплин. Само время выдвигает эту важную проблему, наглядно демонстрируя всю творческую несостоятельность тех хореографов, для которых музыкальная основа является лишь фоном для их самовыражения. Вот почему в процессе учебы необходимо разъяснять смысл тех методических разработок студентам. Кафедры хореографии, целью которых является - будь то изучение классического наследия или историко-бытового и народно-сценического танцев органический синтез пластики и музыки. Очевидно, что классический танец может и должен совершенствоваться по линии искусства балетмейстера, исполнительского мастерства, методики преподавания и теории, однако хореографическая основа, то есть школа, должна оставаться такой же неизменной, как и музыкальный звукоряд. Особое значение необходимо уделять выразительности исполнения, освещенной внутренним содержанием каждого движения. Русское хореографическое искусство в лице лучших его создателей всегда опиралось на высокую духовность, воплощенную в той или иной пластической форме. Вот тут-то и вступает в силу тот главный аспект научной и творческой деятельности преподавателей кафедры, главной задачей которых является развитие в будущих поколениях хореографов масштабной творческой мысли.

Литература:

Красовская В.М., Профили танца: Сборник / Вера Красовская. – СПб: Акад.рус.балета им. А.Я. Вагановой, 1999. – 400 с.

**ТРАНСЛЯЦИЯ НАСЛЕДИЯ Г. ТАГИРОВА
КАК ПРОЦЕСС СОХРАНЕНИЯ
ИДЕНТИЧНОСТИ ПОЛИЭНИЧЕСКОГО РЕГИОНА
РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН**

Д.М. Давлетишина

Культурное и гуманитарное развитие, являясь неотъемлемой частью стратегии национальной безопасности Российской Федерации, является залогом экономического процветания и цивилизационной самобытности страны. В Основах государственной культурной политики справедливо отмечается, что Россия – страна великой культуры, огромного культурного наследия, многовековых культурных традиций и неиссякаемого творческого потенциала.

Возникшая в настоящее время угроза гуманитарного кризиса может быть успешно преодолена только при условии планомерных и последовательных инвестиций в человека, в качественное обновление человеческого капитала.

В современном информационном обществе благодаря новейшим коммуникационным технологиям и росту социальной мобильности увеличивается плотность межличностных, межгрупповых и международных отношений. В таких условиях увеличивается вероятность встречи с чужими мнениями, идеями, точками зрения. Далеко не всегда такие встречи проходят гладко с позитивными для взаимодействия результатами. Изучение новейшей истории свидетельствует, что в XXI в. обострились социокультурные, этнические, религиозные, экономические проблемы как на межличностном, так и на международном уровнях. Поэтому в настоящий период развития общества на передний план выдвигаются ценностные ориентации, необходимые для общего выживания и свободного развития: этика и стратегия ненасилия, идеи терпимости к чужим и чуждым позициям, интеллектуально- нравственного развития, ценностям, культурам, идеи диалога и взаимопонимания, а также сохранения идентичности народов.

Современный Татарстан – многогранен. С одной стороны – его социально-культурное поле впитывает в себя образцы мировой современной культуры, а также псевдо - и антикультуры. С другой стороны, динамика его социальных процессов является отражением процессов общероссийского федерального толка. В рамках общероссийской модернизации происходит активная трансформация деятельности социальных институтов РТ – внедряются новые их нормы, стандарты, детерминирующие изменения поведенческих и мировоззренческих позиций молодежи. В то же время, у него есть свое историческое прошлое, а настоящее обладает специфическим этно-конфессиональным оттенком. Кроме того, регион позиционирует себя как прогрессивно-развивающийся, а потому социальные и технологические инновации, в сочетании со специфическим культурным контекстом делают самобытной как республику, так и путь ее социально-экономического и политического развития. Именно поэтому рассуждать о структуре и динамике его социально-культурной среды достаточно непросто. Ее внутренняя культурная эклектика, социальная поливариативность, динамика политических процессов отражается на эстетических воззрениях и духовно-нравственных ориентациях молодого населения республики.

Республика Татарстан имеет долгую историю выяснения и стабилизации межэтнических отношений. Она включает в себя все формы и методы отстаивания этнической идентичности и методов выстраивания межнационального и внутригосударственного диалога. Социальные, культурные и политические опыты решения национальных вопросов неоднократно исследовались в работах известных татарстанских социологов и политологов Сагитовой Л.В., Низамовой Л.Р., Исламшиной Т.Г., Мусиной Р.Н., Макаровой Г.И., Хакимова Р.С. и др. Сейчас уже можно говорить о том, что время острых радикальных перемен

прошло. Государством презентуется много внешних признаков соблюдения паритета между русским и татарским населением республики, признание права на поддержку и развитие собственной культуры за другими этносами республики. Однако государственная деятельность во многом оторвана от социальных молодежных реалий. Да, исследования социологов показывают, что в целом молодежь Республики Татарстан проявляет высокую степень толерантности к представителям других рас, конфессий, национальностей.

По данным переписи населения республики в 2002 году народ Республики Татарстан объединяет 3 млн. 800 тысяч человек, относящих себя к 115 этническим сообществам. Среди позитивных преобразований в сфере национальной политики последних десятилетий можно выделить целый ряд мероприятий, а также спектр законов и допущений, направленный на выравнивание этнических статусов различных народов, проживающих на территории РТ [1].

Так, еще в 1994 г. была принята государственная программа по сохранению, изучению и развитию языков народов РТ. Языковая реформа коснулась дошкольных, школьных учреждений и ВУЗов. Увеличилось количество СМИ, организовавших свой информационный поток с использованием татарского языка.

На татарском языке издается 110 газет и 28 журналов. Осуществляется выпуск национальных и специализированных изданий - детско-юношеские, женские, литературные и другие социально-значимые СМИ. На территории Республики Татарстан работают 50 телевизионных компаний, из них 22 вещают на русском и татарском языках, 3 - на татарском языке. Спутниковая телерадиокомпания «Татарстан - Новый век» транслирует свои передачи во многие регионы Российской Федерации, страны СНГ, значительную часть Европы и Азии. Вещание осуществляется круглосуточно на татарском и русском языках. В Татарстане - 86 радиостанций, из них - 22 вещают на татарском и русском языках, 6 - на татарском, 58 - на русском. В начале 2000-х годов в регионе была принята Программа развития культуры, где большинство мероприятий касалось культуры всех народов, проживающих в РТ. Что касается развития культур, так называемых, этнических меньшинств, следует отметить, что в 1999 году по инициативе властей РТ было создано АНКО РТ (ныне Ассамблея народов Татарстана) и открыт Дом дружбы народов, основной функцией которого стало обеспечение материально-технических и организационно-методических условий для работы Ассоциации. В Республике Татарстан зарегистрировано 2773 общественных объединения, из которых 80 организаций (из них 41 – национально-культурная автономия), согласно уставным целям, занимаются решением этнокультурных задач [2].

При активном содействии Ассамблеи удалось решить многие проблемы возрождения и развития языка, культуры, традиций и обы-

чаев народов, населяющих республику. Наряду с татарским народным праздником «Сабантуй» и русским фольклорным праздником «Каравон» в настоящее время республиканский статус имеют праздники чувашской культуры «Уяв» и «Учук», марийской - «Семык», удмуртской - «Гырон быдтон», мордовской – «Балтай», славянской «Иван Купала», кряшенской – «Питрау» и другие.

В течении последних десяти лет большое значение уделяется русской культуре. В 2003-м году принимается постановление Кабинета Министров «О проведении Республиканского праздника русского фольклора «Каравон», активнее празднуется Масленица, в 2004-м году в Казани организован первый фольклорно-этнографический фестиваль «Кузьминки», проводится фестиваль колокольного звона в с. Алексеевское, с 2007-го года организуются молодежные этнокультурные фестивали «Обережье» и «Крутушка». Открывается сеть школ с русским этнокультурным компонентом. В подпрограмму «Сохранение и использование недвижимого историко-архитектурного наследия» включен целый ряд, связанных с православием архитектурных памятников, таких как Благовещенский Собор в Казанском Кремле, церкви в разных городах и районах республики, русские усадьбы, активизируется палата ремесел и ассоциации ремесленников, популяризирующие народные русские промыслы.

Сам историко-архитектурный музей-заповедник «Казанский Кремль» в 2000-м году стал объектом всемирного наследия «Юнеско». С 2009 г. на территории Кремля проводится международный фестиваль современной культуры «KAZAN Kremlin live», который включает в себя выступления артистов мировой величины, выставки современного искусства, экспозиции ценнейших коллекций музеев кремля, мастер классы и многое другое. Факт проведения культурного мероприятия такого масштаба в центре политической жизни республики беспрецедентен, однако, это формирует не только новый имидж города, но и отчасти снимает вопрос национально-политических дихотомий и дифференциаций. Этот международный фестиваль объединил в себе лучших представителей современной музыкальной арены. Среди них есть как зарубежные гости, так и местные артисты международного уровня. Естественно, что среди участников (музыкантов, поэтов, художников) есть и русские, и татары, и представители других национальностей.

Национальный паритет соблюден в восстановлении крупных исторических объектов. Новая программа, возглавляемая с 2010 года Шаймиевым М.Ш., носит название «Культурное наследие Республики Татарстан: древний город Болгар и остров-град Свияжск». Придание этим памятникам культурного наследия нового статуса - шаг в сторону укрепления национально-исторического самосознания жителей ре-

спублики и возможность для более полного знакомства с богатством религиозно-этнической культуры титульных народов РТ.

В связи с этим возникает острая необходимость обращения к национальной культуре, ее традициям и культуре, сохранения самобытности. Одним из самых ярких и проникновенных видов искусства является музыка и танец.

Во всей своей совокупности танец – проявление жизнерадостного характера народа, его оптимизма, остроумия и веселья, что является ярким показателем его духовной силы. Танец украшает веселье, отдых и досуг, обостряет чувство наслаждения ими, пробуждает силы молодости, сплачивает людей, особенно молодежь, воспитывает у нее благородные чувства дружбы, взаимоуважения и здоровую мораль. Во все времена искусство танца значило очень много. Оно выводило из густого тумана на широкие солнечные просторы. Танец является одним из освежающих дуновений широкого и свободного мира свободы, поэтому он издавна и пользуется такой любовью народа.

Танец завораживает, он придает ощущение совершенства и самореализации. Но каждый ли понимает, что такое искусство танца? Это же не просто движения под музыку, это – яркость, красота, увлечение, это – язык тела, выражение музыки и образа через жесты и пластику.

Настоящий танец подобен спектаклю, к маленькой жизни, которое проживаешь под музыку. Легкость музыкального сопровождения и мелодия, которая отзывается в душе, зажигает в огонь, настоящее удовольствие, и зритель начинает понимать смысл музыки и сюжета посредством телодвижений танцора.

Народный танец – один из древнейших видов народного искусства, который формировался и развивался под влиянием географически-исторических и социальных условий жизни [5, с. 363]. Это один из древнейших видов народного творчества, что проявляется в ритмических движениях под музыку или пение. Можно лишь догадываться, что первые танцы возникли как проявление эмоциональных впечатлений от окружающего мира. Танцевальные движения развивались также и вследствие имитации движений животных, птиц, а позднее – жестов, отражавшие определенные трудовые процессы (например, некоторые хороводы). Следует различать фольклорный и сценический танцы. Фольклорные танцы – это народные танцы, которые бытуют в своей естественной среде и имеют определенные традиционные для данной местности движения, ритмы, костюмы.

У каждого народа есть очень много различных танцев. Поэтому, закономерно возникает вопрос о том, что повлияло на формирование танца отдельных народов? Почему грузины танцуют на подогнутых пальцах, а узбеки акцентируют внимание на движениях рук, почему россияне используют дробушки, а украинцы присядки? На это,

прежде всего, влияет географическое положение, то есть место, где проживает тот или иной народ.

Живя в горах, кавказские народы вынуждены были носить обувь с мягкой подошвой, чтобы не было скользко на горных тропах. Это способствовало возникновению танцев на подогнутых пальцах у мужчин. Наблюдая, как летают орлы и кружат над пропастью, эти народы перенесли в танец движения крыльев орла.

На формирование танцевальной культуры Татарстана влияли многочисленные факторы географического и психологического порядка, общественного и трудового психологического уклада, другие особенности существования народа, но, прежде всего культовые. Ислам категорически запрещал танец (как, впрочем, и музыку, песню, живопись, если на холсте изображалось живое существо), но несмотря на преследования татарский танцевальный фольклор жил среди своего народа, пользовался любовью, хотя и не получил из-за догм ислама широкого распространения и достаточно высокого развития, однако приобрел своеобразие.

В основном, на религиозном культе повсеместное запрещение многих видов народного творчества, постоянно сопровождает жизнь селянина и только во время празднования Сабантуя или рекрутских наборов юноши отводят душу в играх, танцах и песнях. Этот пример говорит о том, что танец сопровождает не только и не всегда лишь веселье, а спутник и в горе, когда пляшут с отчаянием, с криком и плачем, когда пляска - вызов обществу.

Во второй половине XIX века татарская интеллигенция - писатели, поэты, ученые активно работают над проблемами создания национальной литературы и искусства, а так же занимаются вопросами дальнейшего развития культуры и образования своего народа. Во второй половине XIX века начинается систематическое изучение татарского фольклора в лице выдающегося ученого и просветителя Каюма Насыри.

Первым, кто оказался в составе научной экспедиции и начал изучение хореографического фольклора республики, который в дальнейшем лег в основу всей его творческой деятельности практика и теоретика татарской хореографии, был Гай Тагиров. Однако первое знакомство с народным танцевальным творчеством состоялось несколько ранее.

Еще будучи учащимся Татарского техникума искусств в 1926–27 гг. Гай Тагиров начинает интересоваться хореографическим фольклором. В то время руководство Татарского государственного академического драматического театра /ТГАТа/ привлекало лучших учащихся техникума к участию в спектаклях. Среди таких счастливых чиков был и Тагиров, задействованный в работе театра как драматический актер и танцор.

В 1926 году состоялись первые в истории театра гастроли в Москве, Оренбурге, Бухаре, Астрахани... В 1927 году – в Москве, Нижнем Новгороде, Омске, Челябинске, Петропавловске. И везде, куда приезжал театр, Тагиров интересовался танцевальным фольклором татар того или иного региона страны, находил сходства и различия, вспоминал, что казалось необходимым и могло пригодиться в сценической практике драматического артиста. Тогда о карьере профессионального танцовщика, а тем более балетмейстера, он еще не помышлял, и потому накопление хореографического материала и элементов национальной пластики шло главным образом стихийно.

Тем не менее, к 1927 году относится первая балетмейстерская работа Гая Тагирова, выполненная им ввиду крайней необходимости в период гастролей театра. Тогда надо было сократить, сделать «гастрольный вариант» «Восточной хореографической сюиты» композитора Салиха Сайдашева, постановки балетмейстера Юлия Муко в музыкально-драматическом спектакле Ф. Бурнаша «Тахир и Зухра». Тагиров успешно справился с этой задачей.

В 1928 году он заканчивает Татарский техникум искусств и назначается артистом драмы и ассистентом балетмейстера Ю. Муко в ТГАТе (Государственную балетную студию закончил годом позже). Сразу же Тагирову поручается постановка хореографической части оперы «Сания» композиторов В. Виноградова, С. Габаши и Г. Альмухамедова (вторая редакция). Это первая крупная работа молодого балетмейстера.

Премьера оперы состоялась 3 января 1930 года и стала значительным событием в культурной жизни республики. Впервые за дирижерский пульт в качестве оперного дирижера встал Салих Сайдашев и успешно справился с этой новой своей обязанностью, что не прошло незамеченным среди общественности города и критики.

Танцы в первом действии оперы, поставленные Гаем Тагировым, также имели успех. И хотя они не отличались богатством пластических мотивов и виртуозностью исполнения, но в главном – в художественно-реалистическом осмыслении национальных особенностей танца, поданного на фольклорной основе – наметился верный путь к решению проблемы создания татарского народно-сценического танца. А проходившая летом 1930 года в Москве Всесоюзная Олимпиада национального творчества, где, в частности, были показаны опера «Сания» и драма К. Тинчурина «Родина» с танцами Г. Тагирова, подтвердила правильность поисков начинающего хореографа.

«Шурале» стало венцом творческих устремлений Тагирова-балетмейстера, показавшего профессиональный танец на фольклорной основе. Балетом «Шурале» завершился первый и славный этап деятельности Тагирова-хореографа. Здесь были реализованы многочисленные данные фольклорных экспедиций, здесь по крупицам собранный опыт

постановщика народного танца получил наиболее полное выражение, здесь были воплощены раздумья многих предыдущих лет.

В это время, а точнее с 7-го декабря 1940 года, Гай Тагиров начинает работать в Государственном ансамбле песни и пляски в качестве приглашенного хореографа – дает уроки классического танца артистам. До начала Великой Отечественной войны он успевает также поставить свой первый хореографический опус в ансамбле – «Танец трех девушек» на музыку Сары Садыковой. Это «городской» татарский танец, для которого, в отличие от «деревенского» татарского танца, характерны медленный темп, плавность, кантиленность. «Танец трех девушек» пользовался неизменным и особым успехом у зрителя на протяжении долгого времени.

В период войны Тагиров ставит для ансамбля сценические танцы «Встреча жениха», «Три подружки», и после окончания войны творческие связи балетмейстера с танцевальным коллективом не прерываются. Но наиболее активная и плодотворная деятельность Гая Тагирова – балетмейстера в Ансамбле песни и пляски Татарстана начинается с 1952 года, когда он, уже умудренный опытом хореограф, переходит на штатную работу в ансамбль в качестве балетмейстера, а затем и главного балетмейстера.

К моменту перехода на новую работу Тагиров вернулся с одной из самых удачных и богатых своих фольклорных экспедиций: ему удалось записать тогда 52 танца. Собранный материал подтолкнул к мысли создать хореографический номер в форме кадрили. Используя в основе постановки небольшие фольклорные танцы, такие как «Тугэрэк уен» («Круговой танец»), «Йолдызым» («Звездочка моя»), «Кул сугып уйнау» («Танец с прихлопыванием в ладоши»), «Станок», а через некоторое время, добавив «Кузнецы», Гай Тагиров ставит национальный сценический номер «Танец колхозной молодежи» – новый и по тем временам не совсем обычный для татарской профессиональной хореографии. Не все и не сразу принимают безоговорочно такое новшество, но время подтвердило правильность результата поиска, состоятельность эксперимента.

Пятидесятые годы – время расцвета татарского сюжетного сценического танца. Созданные Тагировым в этот период хореографические композиции надолго определили репертуарную политику ансамбля, сотворили его индивидуальность. В эти годы и позже Гай Тагиров ставит такие сюжетные танцы, как «Птичница и дояр», «Башмачки», «Голубая шаль», «Тракторист» и другие. К сюжетным относится и танец «Батраки», где талантливо была воплощена социальная тема дореволюционного прошлого. Властная хозяйка всячески изощряется в жестоком обращении со своими работниками – батраками. Они же, вначале покорные, наконец, отказываются гнуть спину и вступают в открытую борьбу со своей мучительницей.

Работая над созданием национального хореографического репертуара в Государственном ансамбле песни и танца ТАССР, Гай Тагиров постоянно опирается на собственный фольклорный материал. В его творчестве фольклор обретает второе рождение, становится средством выражения мировоззрения художника, оставаясь в то же время глубоко народным искусством, понятным и любимым. За годы работы в ансамбле в качестве нештатного и штатного балетмейстера Тагиров создал около 70-ти хореографических композиций. Это не только татарские, но и русские, украинские, башкирские и другие танцы. Но главным направлением в творчестве всегда оставались родные пластические мотивы.

Издавна танец был неотъемлемой частью народной культуры. Вбирая в себя жесты общения, элементы трудовых навыков, он служит своеобразным способом передачи информации от одного поколения к другим.

Сегодня наблюдается интерес к национальным танцам, многие хотят научиться их танцевать, причем не, только дети, но и взрослые. Издревле танец являлся неотъемлемой частью культуры. Несмотря на то, что он запрещался религией, он был очень популярен, особенно в XX веке. В танце проявлялся характер народа. С помощью танца передавали чувства и эмоции.

Итак, танец действительно передает культуру народа. Культура татарского танца оказывает огромное влияние на культуру танцев Поволжья, так как передает многие танцевальные моменты, традиции, этику исполнения, эмоциональную окраску.

За годы работы балетмейстером оперного театра Г. Тагиров поставил хореографию 35 балетных и оперных спектаклей. Среди них были шедевры мирового и русского классического репертуара, были и постановки современных русских авторов, но основной заслугой Тагирова следует считать участие его в постановочной работе над национальным репертуаром.

Тагиров Гай Хаджиевич – балетмейстер, Народный артист Татарской АССР (1979), являясь первопроходцем в создании татарского народно-сценического танца, он вместе с этим танцем принес в театр жизнь самого народа, его прошлое и настоящее, его будни и праздники, его счастье и горе, часто выезжал в фольклорные экспедиции по селам республики. Он разыскал, записал на бумагу и киноплёнку, систематизировал народные танцы и отдельные его элементы.

В настоящее время многие элементы народных танцев Республики Татарстан исчезли бесследно, они забылись, поэтому перед современными хореографами стоит задача сохранения татарской национальной культуры, а также продолжение и преумножение традиций выдающегося фольклориста, основоположника татарского сценического танца Г.Х. Тагирова.

Литература:

1. Данные с официального сайта РТ/URL: http://www.tatar.ru/?DN SID=8a7ae3248e3ea9cbdeda10616ec2cf07&node_id=3467
2. Официальный сайт ассамблеи народов Татарстана / URL: <http://www.an-tat.ru/?id=963>
3. Бернадская Д. Феномен синтеза искусств в современной сценической хореографии : автореф. дисс. канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 - теория и история культуры / Д. Бернадская. – К.: Киев. нац. ун-т культуры и искусств, 2005. - 20 с.
4. Григорович Ю. Балет: [энциклопедия] / Ю. Григорьевич. – М.: Советская энциклопедия, 1981. - 623 с.
5. Королева Э. Ранние формы танца / Э. Королева. - Кишинев: Штиинца, 1977. - 215 с.
6. Киндер Г., Хильгеман В. Всемирная история / Ч. Киндер, В. Хильгеман. - М.: Рыбари, 2003. - 638 с.
7. Худеков С. История танцев / С. Худеков. – СПб.: Петербургская газета, 1913. - Ч. I. - 309 с.
8. Шариков Д. Хореография: учеб. пос. [для студ. ВУЗ «Театральное искусство»] / Д. Шариков. – К.: КиМУ, 2011. – 184 с.
9. Бакланова, Т.П. Концепция этнокультурного образования в Российской Федерации / Т.П. Бакланова, Л.В. Ершова, Т.Я. Шпикалова. – Йошкар-Ола: Федеральное агентство по образованию, ГОУВПО «Мар.гос.ун-т», Фак. культуры и искусств, 2005. – 29с.
10. Бакланова Т.П. Народная художественная культура: учебник / ред. Т.П. Бакланова. - М.: МГУКИ, 2000. - 412с.
11. Власенко, Г.Я. Танцы народов Поволжья / Г.Я. Власенко. – Самара: Изд-во Самар, ун-та, 1992. – 194с.
12. Герасимов О.М. Очерки по народной хореографии: Опыт музыкально-этнографического анализа/ О.М. Герасимов; Йошкар-Ола: Министерство культуры и межнациональных отношений Республики Марий Эл; Республиканский центр народного творчества, 2001 – 104 с.
13. Голейзовский К.Я. Образы русской народной хореографии К. Я. Голейзовский – М.: Искусство, 1964. – 326 с.
14. Тагиров Г.Х. 100 татарских фольклорных танцев: [описание] / Тагиров Г.; вступ. ст. В.Горшкова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1988. – 158 с.
15. Тагиров Г.Х. Татарские танцы / Тагиров Г.; Послесл. Ю.Виноградова. – Казань: Татар. кн. изд-во. 1984. – 256 с.
16. Гай Тагиров // Портал Кино. Театр. Ру. – Режим доступа: <http://www.kino-teatr..>
17. Биктагиров И.И. Танцы народов Поволжья и их потенциал в этнокультурном воспитании школьников. – Казань: К(П)ФУ, 2015. – 69 с.

18. Карпенко В.Н. Народно-сценический танец: монография / В.Н. Карпенко, И.А. Карпенко, Ж. Багана. – М. : ИНФРА-М, 2016. – 306 с.

19. Ханбиков, Я. И. Из истории педагогической мысли татарского народа / Я.И. Ханбиков. – Казань: Татар. кн. изд-во., 1967. – 232 с.

УРОК КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА – ФУНДАМЕНТ В ОВЛАДЕНИИ ЭЛЕМЕНТАМИ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

М.А. Каримов

Мэтры народного танца нашей страны И. А. Моисеев, П. П. Вирский, Ф. А. Гаскаров, в разное время заканчивали хореографические училища Москвы, Киева, Ленинграда. Все они обучались на классическом отделении и выпускались как артисты балета. Волею судьбы они явились создателями профессиональных коллективов народного танца различного направления, стиля, характера. В коллективе И. А. Моисеева танцевалось всё, вплоть до одноактных балетов. Л. И. Чернышева, организовавшая ансамбль танца Украины и передавшая коллектив П. П. Вирскому, проповедовала за редкими исключениями, только украинские танцы. Ф. А. Гаскаров в ансамбле народного танца БАССР пропагандировал танцы народов мира. Несмотря на то, что коллективы резко отличались друг от друга манерой, характером, стилем репетиционной и постановочной работы, мастера, бережно относясь к фольклору, накладывали на него грамотность, чистоту, законы и правила классического танца. Танцы, поставленные в 30-50-е гг. И. А. Моисеевым, П. П. Вирским, Ф. А. Гаскаровым актуальны до сих пор и востребованы зрителем: от них не устаешь, они рассчитаны на разного зрителя, и самые взыскательные с восхищением и восторгом воспринимают их и сегодня. Фольклор имеет свою характерную особенность. И. А. Моисеев говоря, что «фольклор развивается вместе с народом», имел в виду исконно-танцевальный фольклор. А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров отмечали: «Механическое, фотографическое воспроизведение этнографической пляски – ошибочно». «Классические ПА, проникая в народный танец, проходят многостороннюю закономерную эволюцию.

Стремление постановщиков к этнографичности, с одной стороны, поиски новых вариантов движений – с другой, усиление элементов образности в танце – с третьей – влияют на эти ПА. В итоге, характерные ПА умножаются в своих видах. Любопытно, что застывшим классическим ПА в процессе обработки их характерным танцем, возвращаются черты первоисточников.

Так, в испанском танце укрепляется *pas de basque*, а *pas de bourree* проникает во многие народные. Это означает, что в народный танец возвращается то, что некогда было взято у него классическим танцем» [1, с.53]. И. А. Моисеев, П. П. Вирский, Ф. А. Гаскаров, бережно относясь к фольклору, подведя под него классическую основу, вывели народно-сценический танец на профессиональную сцену. Балетмейстеры и создатели профессиональных ансамблей танца И. А. Моисеев, П. П. Вирский, Ф. А. Гаскаров являлись не только постановщиками народных программ, но и основателями балетных трупп различных театров. В частности, Ф. А. Гаскаров создал балетную труппу Башкирского театра оперы и балета. Он собрал детей и отправил их в Ленинградское хореографическое училище, из числа выпускников которого была создана балетная труппа театра. В числе первых были такие танцовщики, как Халыф Сафиуллин, Гузель Сулейманова, Зайтуна Насретдинова, Нинель Юлтыева и т.д.

Ф.А. Гаскаров является автором либретто первого национального балета «Журавлиная песнь», который поставила балетмейстер Н. А. Анисимова в 1942 году. Ф. А. Гаскаров был соавтором Н. А. Анисимовой, поставив вместе с ней ряд национальных номеров и жанровых сцен, которые затем вошли в балет «Журавлиная песнь».

И. А. Моисеев так же занимался постановочной деятельностью в «Большом театре» СССР, поставив в пятидесятые годы прошлого столетия ряд сценических номеров – «Футболист», «Теннис», балет «Спартак». И. А. Моисеев в организованном им ансамбле поставил «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь».

В данной статье приведены лишь несколько примеров, как классические танцовщики, организовавшие профессиональные ансамбли танца, занимались не только постановкой программ народно-сценического танца, но продолжали работать и над классическими постановками. Их главная заслуга в том, что они подвели под этнографию и фольклорные номера классическую основу, обеспечив народному танцу безграничные возможности. Любое направление в хореографии, лежащее на классической основе, «обречено» стать профессиональным. Попытки руководителей и постановщиков игнорировать классику выглядят не убедительными, даже спортсмены, в частности, в художественной гимнастике, фигурном катании, взяв на вооружение классический танец, достигают огромных успехов.

В настоящее время благодаря достаточно развитой сети школ, училищ, колледжей, имеющих народно-сценические отделения, многие ансамбли народного танца, превратились в высокопрофессиональные творческие коллективы. Рабочий день любого народного профессионального танцевального коллектива начинается с классического тренажа. Не народно-сценического, а именно с классического, т.к. – это основа всего того, что последует далее в репетиционный день.

«Характерный танец (др. наим. – народно-характерный, народно-сценический) (Character dance) – вид сценического танца, представляющий собой системный синтез элементов танцев различных народов, этносов на основе классического танца. В результате этого народный элемент в характерном танце обретает формальную абстрактность классического танца, его условность» [2, с. 6]. Разложив на части любое, самое заковыристое движение, или «коленца», везде вы найдете элементы классического урока, который является основой любого сценического движения, исполняющегося на профессиональной сцене. «Систематическим и планомерным изучением разнохарактерных национальных танцев мы не только расширяем диапазон технических возможностей учащегося, но и заставляем его искать новые краски для реализации своей актерской выразительности. Он никогда не нашел бы их, если бы ограничился только заучиванием, по мере надобности, отдельных ра, как рекомендуют поступать противники специального курса народно-сценического танца. Количество исполняемых ролей не повысит общей подготовленности актера – не обладая всеми данными, которые в хореографии достигаются путем систематического и постоянного тренажа, он неизбежно рано или поздно либо спасует перед трудностями какого-либо характерного танца, либо в интерпретации его поднимется не выше заурядного дилетанта» [1, с. 60].

В Российской Федерации огромное количество национальных коллективов, и те из них, руководители которых имеют хорошую классическую подготовку, поднялись на должный профессиональный уровень.

«Для различных видов хореографического искусства, в первую очередь для классического, а также для характерного и историко-бытового танца, используется одна общепринятая терминология ...» [3, с.154]. Сложившаяся ещё в XVII веке во Франции она, стала общепризнанной во всем мире. «Немалый вклад в уточнение терминологии внесла советская школа классического танца и известный педагог-хореограф, профессор Агриппина Яковлевна Ваганова» [3, с.154]. Терминология народно-сценического танца, за редким исключением, также заимствована у классического танца. Все движения, начиная с *plié* и заканчивая *grand battement*, в основе своей идентичны классическому станку, с присущими народно-сценическому танцу добавлениями и вставками. На середине все «веревочки», «ковырялочки», различные «припадания», подскоки, прыжки, дроби, хлопки, присядки, все эти движения и комбинации элементарно раскладываются на более мелкие составляющие, и в основе своей все они являются элементами классического танца. Все направления и ракурсы *croise*, *efface*, *ecarte* все четыре *arabesque* используются во всех танцах всех народов мира. Нет ни одного народного движения, которое бы не

раскладывалось на классические составляющие. Техническая часть народно-сценического танца так называемые «трюки» - чистейшей воды классика. Все прыжки – «разножки», «щучки», «кольца», «бедуинские», «козлы», различные preparations – различные туры пируэты, вращения – это производные элементы технического оснащения классического танца. Без облагораживания классикой – это просто акробатика, цирк и т.д. Многие национальные балетмейстеры и хореографы, увлекшись фольклором, отходят от классической школы и, пройдя путь проб и ошибок, неизменно возвращаются к ней.

«Быть может, нам, подобно Новеру, Юлазису и другим, придется по-новому классифицировать хореографические выразительные средства, и тогда наш танцевальный лексикон будет иметь три основных наречия.

Классика – могущественное средство танцевальной сценической выразительности и одновременно наиболее совершенная система телесного воспитания балетного артиста, средство развития и показа приобретенной техники телодвижений.

Характерный танец – танец в образе – центральный в системе хореографии, с помощью которого мы будем решать любую задачу развития сюжета и раскрытия характеров, пользуясь всеми имеющимися в нашем распоряжении сценическими средствами.

И, наконец, национальный сценический танец, используемый в меру надобности характерным танцем, но одновременно существующий и самостоятельно живущий богатой жизнью, и художественно отражающий жизнь народов всего мира» [1, с.56].

Выпускников народно-сценических отделений хореографических училищ, воспитанных на хорошей классической базе, с удовольствием берут на работу в различные коллективы и театры, ансамбли танца любых направлений, вплоть до цирка и театров оперетты. Народно-сценический танцовщик, воспитанный на классической основе, становится универсальным артистом, которому очень многое по плечу.

Отцы-основатели, о которых говорилось выше, подведя культуру и возвышенность классики под фольклор, обеспечили её безграничное развитие. Классика превратила народный танец из бытового фольклора в высокопрофессиональное искусство, предела которому нет.

Литература:

1. Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца. – СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2010. – 344 с.
2. Генслер И.Г., Методика преподавания характерного танца: Учебное пособие – СПб.: Академия русского балета А.Я.Вагановой, 2011. – 173 с.

3. Тарасова Н.Б., Теория и методика преподавания народно-сценического (характерного) танца: Учебно-методическое пособие – 2-е изд., испр. – СПб.: Академия русского балета имени А.Я. Вагановой, 2011. – 173 с.

НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ В СОДЕРЖАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ

Л. А. Касиманова

Происходящие в стране изменения во всех сферах жизнедеятельности общества, заметно изменили подходы к целям, задачам и функциям высшего образования, обновили структуру и содержание профессиональной подготовки.

В начале XXI столетия мена ценностных ориентиров привела к существенно заметным изменениям межкультурных и социальных связей, что не могло, не отразится на профессиональном образовании. Вполне естественно, что сегодняшнее профессиональное образование, его содержательное наполнение не могут существовать без учёта изменений общемировых тенденций, связанных с проблемами глобализации общества.

Понятие образование достаточно многогранно, и зачастую используется для «обозначения совокупного целостного процесса становления личности» [1, с. 131].

С позиции методологии образование рассматривается как «всеобщая культурно-историческая форма становления и развития сущностных сил человека, его фундаментальных способностей, обретение человеком образа человеческого во времени, истории и пространстве культуры, человека, способного к самообразованию, следовательно, к духовному развитию» [2, с. 92].

Современное образование должно быть обращено к человеку, оно должно подготовить его к жизни и профессиональной деятельности в условиях поликультурного общества, позволяющего сохранять, воспринимать и обмениваться ценностями этих культур. Именно образование и культура, находясь в тесной взаимосвязи, несут на себе ответственность за приобщение личности к социально-культурному опыту человечества.

Профессиональная подготовка педагогов-хореографов, в силу своей специфики, обладает большими возможностями, если строить обучение с учетом особенностей современных межкультурных связей поликультурного общества.

Содержание профессиональной подготовки педагогов-хореографов всегда выступает как основа двух разных процессов – процесса

образования и процесса профессиональной(в области хореографического искусства) подготовки.

Совершенно очевидно, содержание профессиональной подготовки педагогов-хореографов должно строиться с учетом особенностей современных межкультурных связей поликультурного общества.

Появление интегративной дисциплины «Танец и методика его преподавания» в содержании профессиональной подготовки педагогов-хореографов, ставит задачи освоения достаточно большого по объёму практического материала, связанного с изучением различных видов хореографического искусства. Одним, из которых является народный танец.

Однако, не смотря на кажущуюся самостоятельность, мы не можем рассматривать дисциплину «народный танец» как отдельно стоящую в ряду дисциплин обязательного цикла.

Учебный план профессиональной подготовки вообще не предусматривает изучение дисциплины «Народный танец».

Обратимся к историческому экскурсу. Во времена существования государства под названием Союз советских социалистических республик, педагогов-хореографов для социокультурной сферы готовили в институтах культуры и искусств. Программы профессионального образования тех лет включали в себя изучение дисциплины под название Танцы народов СССР. Вспомним, что Советский Союз состоял из 15 союзных Советских Социалистических Республик (ССР). 11 республик, 20 АССР, 8 автономных областей, 7 национальных округов, 6 краёв, 86 областей.

Кто из нас не помнит украинский «Гопак», грузинскую «Лезгинку», чешскую «Польку», греческий «Сиртаки», польский «Краковяк», венгерский «Чардаш», и русскую «Калинку».

Благодаря появлению новых форм современного танца, интерес к народному танцу был в значительной степени утерян. Но вызывает сожаление не просто утрата интереса к изучению народного танцевального наследия, вопрос касается ещё и учебных планов профессиональной подготовки в области хореографического искусства. Федеральные образовательные стандарты нового поколения, оставили за образовательными учреждениями возможность выбора учебных дисциплин по направлениям профессиональной подготовки.

Мы провели анализ учебных планов и образовательных программ направления профессиональной подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство» и 51.03.02 «Народная художественная культура».

Дисциплина «Танцы народов мира» относится к вариативной части блока дисциплин и является дисциплиной по выбору, для освоения которой студенты используют знания, умения, способы деятельности и установки, сформированные в ходе ранее изученных дисциплин «Классический танец», «Народно-сценический танец», «Искусство ба-

летмейстера». Освоение данных дисциплины является необходимой основой для последующего изучения интегративной дисциплины «Танец и методика его преподавания». На практике, учебные планы образовательных учреждений культуры и искусства включают все как одну дисциплину «Народно-сценический танец», «Танцы народов мира», «Хореографический фольклор» (такая дисциплина в учебном плане АРБ), «Этнография и танцевальный фольклор России», «Региональные особенности русского танца» и в дисциплинах по выбору «Танцы народов Урала» в Пермском институте культуры. Остальные вузы в стремлении придать конкурентоспособную привлекательность своим образовательным программам уделяют большое внимание современным формам хореографического искусства.

Не исключение и кафедра хореографического искусства института музыки, театра и хореографии, РГПУ им. А.И.Герцена, где наряду с достаточно большим количеством дисциплин по современной хореографии, изучаются и «Народно-сценический танец» и «Танцы народов мира» и «Танцевальный фольклор».

Поскольку кафедра хореографии института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена позиционирует себя как кафедра современного танца, мы ставим своей задачей изучение и сохранение народного танца, но пытаемся транслировать его уже в новом формате.

Но в работе над этим материалом меня в большей степени затронул другой аспект этого вопроса: изучение народного танца - с точки зрения формирования этнического самосознания в контексте целостного восприятия поликультурного пространства России.

Необходимость специального изучения данной проблемы обусловлено современной социокультурной средой, современными концепциями развития культуры и собственно педагогическим опытом.

В педагогическом плане главное в этнохореографическом творчестве – дать студентам возможность осознать себя в культуре своего народа, что достигается путем усвоения народного танца, через взаимообогащение традиционных народных культур и обращения к фольклору.

Литература:

Российская педагогическая энциклопедия / под ред. В.В. Давыдова в 2-х томах. – М.: Педагогика, 1993. –1160 с.

Радионов В.Е. Нетрадиционное педагогическое проектирование: учебное пособие. – СПб.: Изд-во РГПУ, 1996. –176 с.

Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006. –269 с.

Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 N 273-ФЗ (последняя редакция)

Щедровицкий Г.П. Рефлексия и её проблемы // Рефлексивные процессы и управление. – 2001, - № 1 – С. 47 – 55.

КОРЕЙСКИЙ ТЕАТР. ИСТОРИЯ. ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Л.В. Ким

Государственному Республиканскому академическому корейскому театру исполняется 85 лет.

По окончанию Алматинского хореографического училища, прибыв в труппу в конце 70-х, я попала в этот удивительный мир корейского театра. Театр – это живой организм со своими радостными и печальными, праздничными, а порой и трагическими событиями. Возвышенный, таинственный волшебный мир на сцене, сплетение различных актёрских судеб. Особая неформальная субординация, неповторимая семейная атмосфера, царящая в театре со своими плюсами и минусами, сформировавшаяся на протяжении нескольких десятков лет, помогала сохранить его уникальную культуру, традиции и преемственность поколений. В коллективе бурно обсуждались, как проблемы и сложности создания нового спектакля, концертной программы, так и проблемы личных бытовых неурядиц, сочувствовали бедам, искренне радовались общим победам. Помимо существующей системы профкома, месткома, парторганизации, строго следившей за моральным обликом советского артиста, старшее поколение по-отечески опекало молодых артистов в творчестве, делилось жизненным опытом, советом, и главное, собственным примером учило молодёжь любви и преданности своему прекрасному ремеслу.

Сегодня, по прошествии нескольких десятилетий, я с благодарностью и искренней теплотой вспоминаю патриархов нашей сцены, с многими из которых мне посчастливилось общаться: заслуженный деятель искусств Казахской ССР Тё Дён Гу, Хан Дин, Ен Сен Ен, народные артисты Казахской ССР: Ким Владимир Егорович, Ли Хам Дек, заслуженные артисты Казахской ССР: Ким Владимир Александрович, Цой Бон До, Пак Майя Санчуновна, Лим Роза Владимировна, Мун Александр Харитонович, Сон Ольга Ченшебиевна, Пак Чун Себ, Пак Софья Санчуновна, Ким Хо Нам. Теперь это легенды. Мне очень хочется, чтобы молодое поколение, не заставшее многих из этих людей, прониклось настоящим театральным духом, сохранило ауру корейского театра, его уникальную ценность. В этом, в частности, я вижу одну из своих обязанностей и предназначений в стенах театра.

Как каждый живой организм, чтобы существовать, театр должен развиваться, за эти десятилетия в нём произошли огромные перемены. Что касается хореографии, то, профессионально качественно вырос исполнительский состав балетной группы, кардинально изменился и расширился репертуар. Бывало, раньше годами исполнялись одни и те же танцы, очень простые и незамысловатые. Часто балетмейсте-

рами-постановщиками выступали энтузиасты-любители, талантливые самородки, не имеющие специального образования, но сохранившие и пронёсшие танцевальную культуру, национальную хореографическую лексику, передававшуюся из поколения в поколение. Позже в 60–70-е годы, с театром начинают сотрудничать и профессиональные балетмейстеры, большой вклад в становление и развитие профессионального национального танца корейского театра, пройдя путь от солистки балета до должности главного балетмейстера внесла Народная артистка КазССР Римма Ивановна Ким.

После открытия «железного занавеса» в 1989 году, ансамбль «Ариран» корейского театра впервые выезжает на гастроли на историческую Родину, - вначале в Пхеньян (КНДР), а затем и в Сеул (Южная Корея). Можно с уверенностью сказать, что это явилось новым этапом в истории театра. В первую очередь, нас поразили высочайший профессиональный уровень танцевальной культуры и в тоже время их разительное отличие друг от друга в стилях, манере исполнения, внутреннему состоянию, композиционных принципах построения хореографической лексики. Вероятнее всего различия сформировались вследствие исторических предпосылок развития стран, в результате трагического разделения одного целого государства на его Южную и Северную часть. Нельзя не отметить неоценимую поддержку, оказанную театру со стороны культурных организаций этих стран. В результате подписания договоров о взаимном сотрудничестве в области культуры наших государств, к нам стали приезжать педагоги и балетмейстеры ведущих театральных и музыкальных коллективов: Ким Дёнг Чхоль, Пак Ёнг Чхоль (Театр «Мансудэ» КНДР, 1990 г.) Ким Мэ Джя (Театр Ким Мэ Джя 1991г.), Ким Гынхи (ансамбль танца Ким Гын Хи, 1992 г), Тин Су Ёнг (Государственный центр традиционной музыки 2005 г.), Ри Сун Ок (Государственный ансамбль песни и танца КНДР – 2009 г.)

В свою очередь и артисты, в том числе и артисты балета нашего театра, прошли курсы обучения в высших учебных заведениях, стажировки в ведущих театрах и творческих коллективах Кореи. Конечно, всё это имело огромное влияние на дальнейшее развитие корейской национальной хореографии на сцене театра, но в тоже время это было не простое копирование приобретённого материала, а явилось прекрасным стимулом для создания своего почерка и стиля танца. За долгие годы существования театра, можно с уверенностью сказать, что мы не должны просто переносить на сцену готовые номера, необходимо создание чего-то оригинального, своего; только тогда мы и будем интересны своему зрителю, учитывая именно наш менталитет, корейцев родившихся, воспитанных и получивших образование вдали от исторической Родины.

Имея свою древнейшую историю и традиции, корейская национальная хореография создала свою неповторимую танцевальную

школу. Прежде всего, это постановка корпуса, положение ног и стоп, особое дыхание, музыка и ритмические рисунки, завораживающая пластика рук, внутреннее, можно сказать философское, состояние исполнителя. Все эти требования создают определенные сложности адаптации молодых танцоров при поступлении в балетную труппу корейского театра, так как все они имеют традиционную для постсоветского пространства профессиональную подготовку. Это требует большой кропотливой работы, терпения и конечно огромного желания достижения цели.

На сцене театра, наряду с традиционным классическими и современным корейским репертуаром, идут произведения мировой, казахстанской драматургии, в том числе и музыкальные спектакли включением больших пластических сцен и хореографии. Очень интересно в направлении современной стилизации национальной хореографии работает молодой балетмейстер, выпускница Казахской Национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова Анна Цой. Обладая незаурядными способностями, тонким творческим мышлением, ею, за короткий промежуток времени создан ряд прекрасных (концертных) номеров, получили оригинальное хореографическое оформление спектакли: «Актриса» Д. Исабекова, «Легко ли быть королевой» Цой Ен Гын, «Медведь» А. П. Чехова, «Любовь женщины» Ж. Салтиевой.

Новое время диктует свои условия и задачи. Пришла талантливая высокопрофессиональная, образованная, креативная молодёжь, со своими взглядами на жизнь, творческими амбициями - и это прекрасно! Возникло широкое поле для творческой деятельности, театр открыт для новых замыслов и даже экспериментов. На сцене постоянно воплощаются новые оригинальные, зачастую новаторские идеи.

Благодаря таланту, преданности, самопожертвованию, трудолюбию многих поколений артистов, вниманию и поддержке правительства Республики Казахстан, театру удалось выжить и сохранить свою аутентичность, занять свою достойную нишу в театральном мире страны.

Корейский театр сегодня – это кластер корейского искусства, как неотъемлемой составляющей многонациональной культуры Республики Казахстан.

ЭЛЕМЕНТЫ АРХАИЧНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ПЛАСТИКИ В ПАМЯТНИКАХ МАТЕРИАЛЬНОЙ И ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА

А.Т. Молдахметова

Танцевальные традиции возникли наряду с пещерной живописью - наскальных изображений, петроглифов, писаницы, росписи, высеченных на скалах каменными или металлическими орудиями.

В петроглифах наглядно отражаются архаичные мифологические представления, ритуально-магические действия древних людей, куда включены как в зародыше, все его производные: семантика знака, ранние формы религии, искусство.

Петроглифы – имеют самые различные тематики – ритуальную, мемориальную, знаковую со всеми возможными взаимопересечениями. Они образуют целые композиции, по которым современный исследователь может реконструировать семантику и кинетический текст, запечатленный в изображениях, выявить динамику его функций. Петроглифы являются источником изучения первобытной культуры не только для археологов, этнографов, искусствоведов, но, и источником для изучения пластических движений человека первобытной культуры, пластики его тела и танца в традиционной культуре.

Анализ танцевальных изображений по петроглифам, с одной стороны, и отдельных сведений об археологических и исторических культурах – с другой, позволяют выделить археологическую эпоху, как эпоху возникновения архаического танца. Для анализа архаического танца мы использовали: сравнительно-сопоставительный и структурно-семантический анализ археологических памятников и архаических образцов танцевальной культуры, кинетический анализ изображений движений тела в контексте обряда; идентификация, структуризация и интерпретация древнейших памятников культуры, быта, обрядовой практики. Заметим, что интерпретация представляет собой творческий процесс раскрытия символического текста.

Для нашей работы огромный интерес вызывали наскальные артефакты древности с элементами пластики, которые свидетельствуют о наличии синкретического танцевального творчества у племен, живущих в III–I тысячелетиях до н.э. Труды А. Х. Маргулана [1], А.П. Окладникова [2], А. Н. Бернштама [3, 65], К. А. Акишева [4], А.Г. Максимовой [5, с. 109–110], исследовавшие петроглифы и наскальные изображения ущелья Тамгалы, Саймалы-Таш, Чулакских гор, свидетельствуют о существовании танца, большинство этих рисунков относятся VI–V вв. до н.э.

В данной статье объектом нашего исследования являются фрагменты наскальных изображений с сценами, напоминающих танцевальную пластику древнего человека. Наряду с расшифровками А. Ме-

доева [6], З. Самашева [7], К. М. Байпакова [8], М. К. Кадырбаева и А. Н. Марьяшева [9], мы попытаемся представить свое видение отдельных изобразительных артефактов, которые позволят нам рассмотреть роль религиозно-мировоззренческих традиций в формировании национальной танцевальной культуры и исследования её семантики.

Наскальные гравюры, как художественная культура древних жителей, представлены в широком объеме, они доносят до нас стилистическую диалектику жизни кочевников в ее многоаспектности и разнообразии. Сквозным мотивом этого художественного творчества являются ритуальные танцевальные сюжеты. Подобные композиции встречаются в долинах реки Теректы гор Хантау Юго-Западного Прибалхашья, в гравюре из некрополя Тушибек Юго-западный склон хребта Западного Каратау, Мангышлак, Саймалы-Таш, Чулакские горы, ущелья Тамгалы, и др.

Наше исследование по большей мере охватывает изображения археологических комплексов Тамгалы и Кульжабасы, которые были исследованы западноевропейскими учеными Ноорвуд С. Е и Беардмор Р, отметившие данные археологические заповедники таким образом: «Эти площади в Южно-Казахстанской области содержат тысячи петроглифов, датируемых от Бронзового века до наших дней, представляющие уникальную запись человеческой деятельности» - авторский перевод [10, с. 3].

Ущелье Тамгалы один из ярких музеев наскального изображения, древнейший амфитеатр, грандиозное святилище. На 28 сессии Комитета по всемирному наследию ЮНЕСКО, проходившей в Китае, было принято решение о включении Петроглифов археологического ландшафта Тамгалы в список Всемирного наследия «плотные и последовательные группы петроглифов, со священными изображениями, алтарями и культовыми местами, вместе ассоциировали поселения и захоронения (которые) предусматривают существенное свидетельство жизни и о верованиях народов степей Центральной Азии от бронзового века до нашей современности» [11].

Особое место среди наскальных изображений занимают фигуры солнцеголовых. По этому поводу археолог LucHermann в своей статье «Rock Art of Tamgaly, Kazakhstan» излагает свою мысль о святилище изобразительных артефактов таким образом: мы можем утверждать, что Тамгалы было местом поклонения солнцу [12, с. 26 – 40]. Изображения солнцеголовых персонажей привлекали внимание многих специалистов. Петроглифы с солнцеликими находили в различных уголках мира. Например, об антропоморфных солнцеголовых фигурах, найденных на Колумбийском плато изложил в своей книге «Indian Rock Art of the Columbia Plateau» Джеймс Кейсер [3].

Часто встречаемые изображения фигур солнцеликих божеств, запечатленных в различных позах, всегда вызывали огромный интерес.

Мотив солнца – самое распространенное среди наскальных изображений, объяснением тому является сознание древнего человека, его представления о трехчленном строении мира – Верхнего, Среднего, Нижнего. Изобразительные артефакты прошлого повествуют о том, что в мышлении древних людей доминировало поклонение силам природы, культам Неба – Тенгри, Солнца – источнику тепла и света. Представление человека трехуровневого мира, сделало Солнце тотемом. Солнце приравнивалось к божеству. Люди желали вступить с солнцем в добрые отношения и сохранить мистическую связь с ним. Через пластические танцевальные движения, подражая солнцу, человек демонстрировал признание торжества небесного светила над ним и его соплеменниками, устанавливал мистическую связь. Общаясь с солнцем, стоя на пороге сакрального и профанного миров, человек своими танцевальными движениями вносил глубокий смысл в обряд освещения. От тщательности выполнения человеком солярной танцевальной пластики зависело благополучие социума людей. Его пластичное тело рисовало яркие и неожиданные символические фигуры – образы, которые воспринимались как возвышенный гимн Солнцу, проповедь, обращенная к соплеменникам от лица солнца. Восходящее утром солнце в понимании людей воспринималось как победа над злыми духами.

Таким образом, культ солнца, являющийся в образном восприятии «символами добра и света» говорит о его громадном значении в духовной жизни, культуре, а также о глубине художественного мышления древних людей.

В петроглифах Тамгалы мы видим изображение двух «Солнцеголовых божеств» (рис. 1), ниже имеется многофигурная композиция с изображением людей, взявшихся за руки, исполняющие ритуальный танец. Существуют ряд расшифровок крупнейших ученых археологов по данному петроглифу. Ученый П. И. Мариковский пишет: «Группа людей пляшет, взявшись за руки. Напротив её другая группа людей играет на инструментах – прогнутых палках с натянутой струной...» [14, с. 78–79]. А.Н. Бернштам отмечал явный характер ритуальных сцен с изображением «ритуальной пляски с шаманом, солнечных кругов» [3, с. 65].

Анализируя расшифровки ученых данного артефакта в своей книге «Казахская хореография: развитие форм и художественных средств» кандидат искусствоведения, профессор А. Б. Шанкибаева излагает свою точку зрения таким образом: «...изображение солнцеголовых людей и ход вокруг них, как представление священного действия, которое выражалось в хороводном движении вокруг них. Отсюда особое значение данного вида пляски древних» [15, с. 18–19]. На наш взгляд данный изобразительный артефакт в сюжетном отношении выражает поклонение Солнцу. Сплетение рук, одинако-

вое положение ног танцующих передают ход направленный по часовой стрелке. Танцующие словно образуя форму Солнца, движутся по кругу, будто танцуют хороводный танец. О солярном символе в хороводном танце также пишет О. Всеволодская – Голушкевич: «Свет, солнце, огонь олицетворяли силу, созидающую жизнь, – отсюда их почитание, отразившееся в разные эпохи и в мифотворчестве и в разных культах, отсюда и кругообразность древнейших плясок – круг как символ солнца, света, жизни, ... отражают «благое», доброе начало народных, нравственных идеалов древности» [7, с. 23]. Отражение солярного знака оказало влияние и на построение некоторых движений казахского танца. Для начала рассмотрим изображение фигуры «Солнцеголового божества» ущелья Тамгалы, представляющего особый для нас интерес.



Рисунок 1. Тамгалы. Ритуальный танец¹



Рисунок 2. Тамгалы. Солнцеголовое божество

¹ Рогожинский А.Е. Петроглифы археологического ландшафта Тамгалы. Алматы: SignetPrint, 2011. С. 232.



Рисунок 3. Положение «Бес саусак» (Пятерня)

На рисунке 2 мы видим фигуру стоящего «божества» с широко раскрытыми ногами, с руками в разных положениях. Правая рука на поясе, а левая рука, согнутая в локте под прямым углом, поднята с левой стороны корпуса перед собой у лица. Ладонь с четко раскрытыми пятью пальцами повернута от себя. Данное изображение напоминает ряд специфических положений рук казахского танца. Так, например, правая рука на поясе схожа с четвертой позицией рук мужского казахского танца «белбеу» (пояс). Иной допускаемый вариант - положение рук «төменгі өрнек» (нижний орнамент). Особое внимание привлекло раскрытая пятерня левой руки, которая напоминает специфическое положение руки мужского казахского танца «бес саусак» (пять пальцев, пятерня). Данное положение из разряда космогонических, имеющее огромное семантическое объяснение было внесено в лексику казахского танца Ольгой Всеволодской-Голушкевич. В ее книге «Школа казахского танца» этому положению дается такое объяснение: «бес саусак» по мотивам древнего знака созидания. Он не менее древен и рожден также в культе солнца – добра. Открытая пятерня олицетворяет лучи солнца» [16, с. 11]. В казахском танце положение «бес саусак» часто дополняется вращениями головы, традиционными ее поворотами, также рожденными как пластическое воплощение движения солнца по кругу – символа движения, жизни, символа поэзии:

Ныне живущие,
Вам предстоит доказать доброту оскорбленных.
Вам еще вспомнить
Смысл древнего жеста –
Пять [17, с. 174].

Развивая мысль о пятерни, рассмотрим фронтальный рисунок раскрытой ладони, традиционно считающейся символом шиитской

(исмаилитской) пятерки – фатимидов [18], изображенное на стене суфийской подземной мечети с имени Шакпаката.

Мы не исключаем вариант того, что эти знаки сопровождаются мистическими формулами - стихами, оставленными представителями, вероятно, дервишских братств.

Данное изображение ладони также имеет трактовку как особый талисман, приносящий счастье и оберегающий от дурного глаза. По материалам некоторых исследователей в Средней Азии культ руки с древнейших времен был связан с человеческим могуществом, служил признаком династической верности, а также выполнял роль счетного механизма.

Интересна точка зрения ученого З. Самашева, в своей книге «Петроглифы Казахстана» он пишет: «Наряду с новой религиозной трактовкой данного антропоморфного знака – символа необходимо отметить его древнюю, насчитывающую многотысячелетнюю традицию, когда изображение кисти являлось проявлением парциальной магии и частично «замещало» облик человека» [19, с. 193].



Рисунок 4. Шакпаката.

Суфийская подземная мечеть с изображениями символов и различных животных¹

Интерес для нас представил пример из книги А. Х. Маргулана, расшифрованный таким образом: «Одна из гравюр «ритуальный танец шаманов» вызывает особое восхищение. На ней изображена культовая сцена: баксы, в экстазе танцующий перед жертвенными конями, вместе с ними фигуры небесных богов и танцующих людей» [1, с. 16].

¹ Самашев З. Петроглифы Казахстана. Алматы: Өнер, 2006. С. 119.

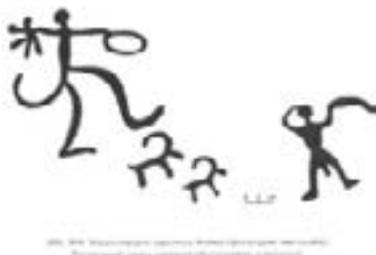


Рисунок 5¹

На данном рисунке в исполнении танцующего персонажа мы снова видим положение раскрытой пятерни, положение руки мужского казахского танца «бес саусак».

В плане схожести позы антропоморфного персонажа со специфическим положением рук жоғары төмен (вверх вниз) мужского казахского танца наше внимание привлекло изображение (рис. 6), обнаруженное в горах Баян Журек в 25 километрах от с. Капал Алма-тинской области.

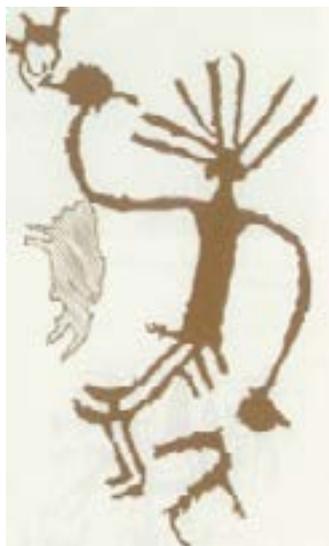


Рисунок 6. Баянжурек. Шаман²

¹ Маргулан А.Х. Сочинения. Петроглифы Сары-Арки. Гравюры с изображением волчьего тотема. Каменные изваяния Улытау. Алматы: Атамұра, 2003. Т. 3–4. С. 271.

² Самашев З. Петроглифы Казахстана. Алматы: Өнер, 2006. С. 170.



Рисунок 7. Положение «Жоғары төмен» (Вверх вниз)

На наш взгляд это положение является выразителем оппозиции «земля-небо». Оно отражает тенгрианскую картину мира, сведения о которой содержатся в Орхон-енисейских надписях (VII–VIII века), которое начинается со строк: «Когда вверху образовалось небо, Внизу возникла черная земля...». Данное положение выражает ценность основных и равновеликих для кочевника понятия, дуалистическую концепцию, бинарные оппозиции (разделение верхнего и нижнего мира, неба и земли, рождение и смерти), являющиеся базовыми в сложении картины мира.

Положение рук «үлкен сыйлық» (большое преподношение) встречаются также в петроглифах Кульжабасы. На рисунке обе фигуры отчетливо изображены с высоко поднятыми наверх руками, у фигуры слева корпус и голова чуть откинута назад. Данное изображение наталкивает на мысль будто люди обращаются верховному покровителю «Тенгри», выражая свое почтение они преподносят ему дары.

Подобные изобразительные артефакты дают нам возможность предполагать о том, что в мышлении древних кочевников духовная полнота мира, в котором они обитали, ощущение того, что истоки всего сущего находятся на Небе – лежало в основе их миропонимания, а наскальные гравюры с особенной силой передают смысловое единство реального и выдуманного, столь характерное для мировоззрения жителей Великой Степи.



Рисунок 8. Кульжабасы¹



Рисунок 8а. Положение «Үлкен сыйлық» (Большое преподношение)

Изображение (рис. 9) в петроглифах Сары-Арки, названо ученым А.Х. Маргуланом «Молитва». Наиболее ранние формы ритуальных танцев, танцев-посвящений, танцев поклонений на первый взгляд просты в своем исполнении, но их смысловая наполненность отличается глубоким символизмом и стремлением к праосновам природы и человека. Движения древних танцев выражают вечные архетипы мироздания: квадрат, круг, спираль, линию, точку. Данные древние символические формы, или пра-формы, лежат в основе более сложных архетипических элементов как в геометрическом (природном либо архитектурном), так и во внутреннем пространстве человека [20]. На рисунке наглядно представлены руки в положении геометрической формы аналогичное положению «шаршы» (квадрат) казахского танца. На наш взгляд изображение человека с руками, изображающий «квадрат» возможно относится к гуннской эпохе. Ведь именно «гуннам» характерны геометрические мотивы от простых до

¹ Байпаков К.М., Марьяшев А.Н. Петроглифы Кульжабасы. Алматы: PrintS, 2004. С. 22, илл. 86.

сложных конфигурации – квадраты, прямоугольники, многоугольники, ступенчатые ромбы, звездообразные фигуры, кресты усложненной формы» [21, с. 209].

Изучая искусство древних художников мы замечаем, насколько человек стремился достичь высочайшей образности. Как видим, танцевальная тематика свойственна многим памятникам наскального искусства: динамические жесты, положения рук, воздетых к Небу, Солнцу; динамика поз танцующих фигур; положения выворотных и широко расставленных ног танцоров; выразительная пластика взявшихся за руки людей, виртуозность и подвижность поз, свидетельствуют о мифо-ритуальных, религиозных основах традиционной ритуальной хореографии, о богатой лексике (семантике) танцевальных движений у древних танцоров, образности и характерности художественного выражения.



Рисунок 9. Сары-Арка. Молитва¹



Рисунок 10. Положение «Шаршы» (Квадрат)

¹ Маргулан А.Х. Сочинения. Т. 3–4 : Петроглифы Сарыарки. Гравюры с изображением волчьего тотема; Каменные изваяния Улытау. 246 с.

Итак, опираясь на фактический материал археологии, мы попытались:

- обозначить модель древнейших ритуальных танцев;
- установить связь танцев с религиозными верованиями, представлениями;
- определить космогонические функции ритуальных танцев в свете трихотомического восприятия мира а также влияние представлений о «трех мирах» на сюжеты, образы, лексику, композиционную структуру ритуальных танцев;
- проанализировать позы, жесты танцующих в аспекте танцевальной образности;
- выявить семантику некоторых движений ритуальных танцев;
- определить место и роль ритуальных военных танцев в ценностной, поведенческой, коммуникативной системах;

Картинные галереи под открытым небом, творения древних художников сравнимы с поэтическими мифами и являются своеобразным проявлением мироощущения древнего жителя, воспроизводя реальную действительность в оформлении различных пластических узоров они представляют собой первые шаги в освоении окружающей действительности на самых ранних этапах общественного развития. Данный исторический документ дает нам возможность полагать, что истоки зарождения движений казахского танца берут свое начало с элементов архаичной танцевальной пластики.

Литература:

1. Маргулан А.Х. Сочинения. – Алматы: Атамұра, 2003. Т. 3–4: Петроглифы Сары-арки. Гравюры с изображением волчьего тотема; Каменные изваяния Улытау. – 246 с.
2. Окладников А.П. Петроглифы Центральной Азии. – Л.: Наука, 1980. – 269 с.
3. Бернштам А.Н. Наскальные изображения Саймалы-Таш // Сов. этнография. – 1952. – № 2.
4. Акишев К.А. Курган Иссык. Искусство саков Казахстана.– М.: Искусство. 1978. – 132 с.
5. Максимова А.Г. Наскальные изображения ущелья Тамгалы // Вестник АН КазССР. – 1958. – № 9 (162).
6. Медоев А. Гравюры на скалах. Сары-Арка, Мангышлак. – Алма-Ата: Жалын, 1979. – Часть 1. – 174 с.
7. Самашев З. Шаманские сюжеты петроглифов Казахстана (к изучению мировоззрения древнего населения) // Вопросы археологии Казахстана. – Алматы – Москва, 1998. – Т. 2.
8. Байпаков К.М., Марьяшева А.Н. Петроглифы в горах Кульжабасы. – Алматы: Print S, 2004. – 22 с.

9. Кадырбаев М.К., Марьяшев А.Н. Петроглифы хребта Каратау: 2-е издание. – Алматы: Print S, 2007. – 147 с.
10. Hoopwood C.E., Beardmore R. Survey and excavation at Eshki-Olmes and Kuldzhabacy, Kazakhstan: A bid for UNESCO world heritage status. Circle of Inner Asian Art. (CIAA) SOAS. Newsletter issue 18 december. 2003. P. 3–11 Ancient world Digital Library. dlyb.nyu.edu (3:56 01.12.2015).
11. World Heritage List. Petroglyphs within the Archaeological Landscape of Tamgaly. – URL: <http://whc.unesco.org/en/list/1145> (18:26 01.12.2015).
12. Hermann L., 2012. Rock Art of Tamgaly in Kazakhstan. Adoranten, 2011, P. 35.
13. James D. Keyser Indian Rock Art of the Columbia Plateau Published October 1st 1992 by University of Washington Press Paperback, 140 p.
14. Мариковский П.И. О наскальных изображениях в горах Чулак. – Алматы: ВАН КазССР, 1950. – № 6 (63). – 103 с.
15. Шанкибаева А.Б. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств. – Алматы: ИП Волкова Н.А., 2011. – 152 с.
16. Всеволодская-Голушкевич О.В. Школа казахского танца. – Алматы: Өнер, 1994. – 184 с.
17. Сулейменов О. Стихи разных лет... / сост., отв. ред. С. Абдулло. – Алматы: Дайк - Пресс, 2006. – 316 с.
18. Марр С.М. Мохаррам (Шиитские мистерии как пережиток древних преднеазиатских культов) // Сборник музея антропологии и этнографии, XXV. Традиционная культура народов Передней и Средней Азии. Л., 1970.
19. Самашев З. Петроглифы Казахстана. – Алматы: Өнер, 2006. – 200 с.
20. Дьяконова Л.Т. Танец как феномен культуры // Общество. Среда. Развитие. «ТerraHumana». СПб.: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2011. – № 3. – С. 155–158.
21. Ибрагимова Г.К. Традиции орнаментальных композиций в казахском ювелирном искусстве // Сборник статей Международной научно-практической конференции КазНАИ им. Т. Жургенова. 29–30 апреля 2004 г. – Алматы: Добровольное общество инвалидов войны в Афганистане – Братство, 2004. – Т. 1: Культурное наследие народов Казахстана и национальная система образования. – 338 с.

КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В СОЗДАНИИ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ

Д.В. Мочалов, Н.В. Мочалова

В современных условиях развития общества и социо-культурной деятельности в частности, в условиях присутствия разнообразных стилей и направлений в хореографии бывает достаточно сложно определить, какой из стилей хореографического искусства является непосредственным языком выражения чувств.

В доисторические времена первым языком выражения взаимоотношений между людьми являлся язык танца, именно им выражались самые потаенные движения души, производились лексические интерпретации на сколько это было возможным, элементарные навыки движения человеческого тела воплощались в элементарные вариации танца, в котором так или иначе можно было прочесть то, что хочет показать танцующий, например, танец домохозяйки, которая языком танца рассказывала о подготовке к приему гостей, танец воина идущего на битву, хоровод как благодарность всевышнему за хороший урожай и т.д., то есть танцуем то что можем или то что получается [1].

В настоящее время несмотря на развитие общества, культуры, культурных ценностей и традиций, видов искусств, в том числе и хореографии, все еще остаются традиции – танцуем то, что получается и этим выражается суть социальных танцев, поскольку традиции выражения социальных особенностей того или иного социума остаются приоритетными в контексте народного танца.

Однако любой социальный танец выражает народные особенности, то есть те характерные черты, которые присущи народностям, населяющим определенные местности, области, районы, регионы, ограниченные географические пространства, внутри которых происходит жизнедеятельность конкретной общности, объединенной по национальному признаку. Даже в одном географическом пространстве, например, в границах Поволжья расположены ряд республик, в которых преобладают национальные особенности, выраженные в традициях народа, проживающего в данной местности, национальных обычаях, блюдах, песнях, музыкальных инструментах, и, конечно же, народном танце. Так, например, в современных татарских танцах ярко проявляются национальные особенности, что объясняется использованием рисунка старинного танца при их исполнении. Марийские танцы не только отличаются своим разнообразием, но и характером исполнения, в том числе в большей своей части сопровождаются частушками, что также идет от рождения народности. У народов Мордвы - сюжетные хороводы. У народов Башкирии популярными являются пляски как импровизированные соревнования или

перепляс исполнителей. Этим и определяется разнообразие народного танца, для выражения особенностей которого требуется большое разнообразие и танцевальных движений. Возможно элементарных навыков умения танцевать, слушать музыку, владения своим телом достаточно на бытовом уровне передачи сюжета народного танца на народных гуляниях, но не все могут владеть элементарными навыками. А для развития общества и его совершенствования потребуются создание новых, современных танцев с богатой танцевальной лексикой, а для этого потребуются некие базовые элементы, знание которых в дальнейшем послужит основой создания других видов танцев. Кроме того, в народных танцах особое место занимают трюки, а вот сам стиль танца, как правило, создают именно связующие движения, которые танец превращают именно в танец, придавая особую гармонию, что и воплощает в себе классический танец [2].

По своей сущности классический танец представляет собой систему, основанную на тщательной разработке различных групп движений, призванных создать некий выразительный образ для воплощения его в сценической форме.

Именно благодаря соблюдению определённых позиций ног, рук, корпуса и головы, а также точному следованию таким принципам как выворотность ног, вертикальность тела, стремлению движений классического танца к некоторой геометрической ясности, классический танец включен в такие программы обучения как художественная и спортивная гимнастика, фигурное катание, а также при обучении эстрадным танцам, спортивному рок-н-роллу, акробатике, спортивным бальным танцам.

Классический танец - это система движений, призванная сделать тело дисциплинированным, подвижным, превращая его в гибкий инструмент, используемый, как педагогом-хореографом, так и самим исполнителем.

Классический танец можно назвать фундаментом всех сценических видов танца, и в этой связи проведение занятий по хореографии следует начинать с уроков классического танца, даже если позднее идет специализация подготовки таких видов танцев как модерн, шоу-балет или джазовый танец.

При обучении классическому танцу формируется правильная осанка, даже происходит постепенное исправление различных случаев искривлений позвоночника. Сама постановка организации занятий классического танца вырабатывает чувство ответственности, а также, что особенно важно, это уважение к искусству. Все это происходит потому, что обучение классическому танцу включает в себя элементы, которые формирует организованность и ответственность: изучение основных позиций рук, ног и постановки корпуса, ознакомление с профессиональной терминологией, историей раз-

вития балета, постановку маленьких классических форм: этюдов, адажио, вариаций и т.д. [3].

Понимание языка классического танца основывается на воссоздании смысла, заложенного педагогом-хореографом и его интерпретации исполнителем и зрителем. В современных условиях значимость интерпретации возрастает.

Помимо всего перечисленного, классический танец является колоссальным фактором формирования личности танцора, обеспечивающим рост его профессионального мастерства.

Пополнение хореографической лексики в классическом танце происходит за счет обогащения пластическими мотивами национальной хореографии, рационального использования пантомимических выразительных средств, элементов спорта, художественной гимнастики, акробатики, творческого восстановления и использования обширного арсенала академического танца.

Педагог-хореограф классического танца безусловно знает генетические особенности или так называемый «генетический код» передачи пластических мотивов наследственности, идущих от рода нации, в том числе и музыкальные мотивы, в том числе должен знать композиционные приемы национальной хореографии, что безусловно станет якорь-образующей основой классического воплощения идей народного танца.

Таким образом, в познании профессиональной хореографии в контексте современного образования и развития культурных ценностей одну из ключевых ролей играет классический танец, как форма визуализации, повышающая эффективность мышления путем использования визуальных репрезентаций, обусловленных природой кодирования информации, присущей когнитивной системе человека.

К классическому танцу следует относиться как к некоторому феномену, в который вкладывается некая гармония и эстетика современности.

Современность безусловно привносит новые хореографические интонации в пластику классического танца и педагог-хореограф, не отставая от новинок, стремится использовать все возможности новаторского хореографического мышления, представляя хореографический текст, как целостность, состоящую из визуально-пластико-выразительных знаков, максимально точно выражающих смысл произведения.

Конечно же нельзя забывать, что новое время порождает и новые вкусы, при которых могут появиться новые направления, ритмы и пристрастия. Но для того чтобы каждое поколение не забывало свои корни и помнило о родных истоках необходимо это все не только беречь и сохранять богатейшее наследие, но и использовать духовность и патриотизм при создании современной культурно-образовательной среды.

Современное развитие общества характеризуется повышенным вниманием к внутреннему потенциалу человека, созданием современной культурно-образовательной среды, способствующей творческой активизации личности.

В этом плане особое значение приобретают такие понятия, как самостоятельность, самоопределение, самостановление, активизация рефлексивной культуры их творческого мышления, и возрастает роль и ответственность педагога-хореографа, призванного сохранить и сблечь традиционные оттенки в манере исполнения, дав новую жизнь народной хореографии инструментом классического танца.

Литература:

1. Пермякова А.Б. Опираясь на наследие, искать новое / А.Б. Пермякова // Балет. – 2010. – № 3. – С. 24.
2. Худяков С.Н. Всеобщая история танца / С.Н. Худяков. – М.: ЭКСМО, 2009. – 608 с.
3. Мессерер А.М. Уроки классического танца / А.М. Мессерер. – М.: Искусство, 1967. – 552 с.

СОЦИАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ КАК ФОРМА РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО ФОЛЬКЛОРА

Н.В. Мочалова

Современное общественное развитие сегодня характеризуется активным развитием сферы услуг, в том числе и в досуговой деятельности. Рост благосостояния населения и высвобождение свободного времени являются основными факторами того, что в сфере услуг появляется потребность в организации различных видах досуга, в том числе связанных с желанием населения потанцевать и / или обучиться танцам. В ответ на появившуюся потребность сразу же появилось предложение в виде различных клубов, кафе, в которых стали обучать социальным танцам, таким как бачата, меренге, сальса, хастл и многие другие из латиноамериканской линейки.

Согласно Википедии под категорией «социальный танец» понимается танцевальный стиль разных народов мира, обучение которым происходит не для того, чтобы демонстрировать искусство на сцене или на соревнованиях, а в большей части в качестве досуга и обмена положительными эмоциями между партнёрами [1].

Появление социальных танцев латиноамериканского происхождения, как правило, имеют одинаковые истории, например, бачата (дословно «музыка горечи») как танец появился в 60-х годах в самых низших и бедных слоях общественности в период правления

диктатора Рафаэля Молины в Доминиканской Республике, во временном отрезке весьма трудным для народа, и в этой связи люди нашли свою отдушину в танце [2].

В этой связи следует обернуться к собственным корням, и раскрыть феномен народных традиций, национальной культуры, выявить проблемы национальных социальных танцев, определить направления их развития для популяризации среди населения и активного внедрения в социокультурную деятельность для обеспечения.

Таким образом, как свидетельствует практика, связывая социальный танец только с латиноамериканскими танцами, перечень которых достаточно широк и отражает ту культуру, которая доминирует в том или ином регионе, мы забываем о существовании русских хороводов, переплясов, кадрилией, которые сохранились лишь в отдельных регионах нашей огромной страны и могут навсегда остаться в забвении, оставаясь лишь в постановках государственных ансамблей, как народные танцы в концертном исполнении, выражающие национальные традиции народа. Именно эти, а также и те танцы, которые исполняются всеми на вечеринках, свадьбах, танцполе могут стать потенциальными вариантами собственных социальных танцев.

Следует отметить, что в современных условиях мы не должны потерять имеющиеся возможности познания настоящего искусства социального танца, а через него вернуть утратившие традиции национальной культуры.

Танец вообще, в том числе народный, с давних времен был всегда востребованным явлением. Танцевали везде, танцевали всегда, и не зависимо от того умели танцевать или нет. Танец способствовал снятию стресса и подъему адреналина в крови, то есть его терапевтические свойства и на сегодняшний день являются актуальными.

Танец представляет собой сферу непосредственного контакта творческого опыта личности с художественно-творческим и эстетическим опытом, исторически накопленным в народном творчестве.

Танец был первым видом невербального общения с давних времен, в этой связи народный танец представляет собой один из самых любимых и востребованных видов искусства, рожденного народом.

Народные танцы, рожденные в народном творчестве, передаются из поколения в поколение, неся в себе талант, создающего их народа, в этой связи бережное обращение с национальными традициями, национальным колоритом, сохранение и передача подлинности композиции танца, пластики его исполнения и других характеристик, история создания народного танца, отражающих в себе радость и печаль, мудрость и героизм, народный быт и нравы, глубокую веру в доброе начало и в счастливое будущее, в том числе другие характеристики, отражающие народные ценности [3].

Изложенное не только свидетельствует о значимости проблемы сохранения и преумножения тех традиций, которые были созданы со времен появления той или иной нации, главная задача не потерять их, не изменять их, а воспроизводить на современном уровне, тем более что мы наблюдаем на многих конкурсах, фестивалях, в репертуарах хореографических коллективах самодеятельного искусства большое количество, если не сказать, что тысячи народных танцев, что говорить о том, что народная хореография занимает ведущее место в мире танцевального искусства. Безусловно, для ее существования требуются и костюмы, и музыкальное сопровождение, и инструменты, которые входят в разряд народных [4].

Из вышеизложенного вытекают три задачи, решение которых позволит:

- сохранить национальный (народный) танец в том виде как он был создан, отражая всю философию бытия;
- воспитание подрастающего поколения с целью приобщения к народной культуре, воспитания национального самосознания и развития системы общечеловеческих ценностей;
- воспроизведение народного танца на современном уровне в форме социального танца, как танца социума, предназначенного в большей части в качестве досуга.

Таким образом, решение перечисленных задач создаст основу сохранения и совершенствования народной культуры, что станет залогом не только социально-экономической, но и политической стабильности в обществе.

Каждая нация должна сохранять свое лицо, каждая нация должна гордиться своими корнями, достижениями и демонстрировать их.

Несмотря на то, что в нашем досуге доминируют социальные танцы латиноамериканского происхождения, имеются яркие примеры, демонстрирующие наши возможности, например, народный бурятский танец «ёохор» сегодня перешел границы народного танца, став социальным. Ёохор – это народный танец, исполняемый в форме хоровода у бурят, распространенный во всей этнической Бурятии, как правило исполняется под дружный напев танцующих, которые держатся за руки и покачиваясь двигаются по кругу медленными шагами по движению солнца.

В рамках глобального проекта «Глобальный ёохор. Танцуют Все!» ёохор танцевали везде, куда попадают участники проекта: в США на площади в Нью-Йорке, в Лос-Анджелесе, в Таллине, в Париже, в Пекине, в Монголии, в Индонезии на острове Бали, во Владивостоке, Республике Саха, во всей Бурятии, в Санкт-Петербурге, в Москве и Московской области, на улице, в клубах, вокруг елки, зимой и летом, в костюмах, в зимней одежде, вовлекая в круг жителей того региона, в котором танцевали ёохор [4].

Эстафету подхватил и русский хоровод, например, одновременно на дворцовой площади в Санкт-Петербурге летом 2017 года танцевало 3000 человек, русские и иностранные туристы, умеющие танцевать и просто дилетанты, участвовали все [5].

При опросе иностранных туристов, участвующих в хороводе, были получены следующие ответы:

– во-первых, изменилось мнение о России, многие думали, что здесь кроме матрешек и смурых людей, холода и медведей ничего нет, а столкнулись с тем, что здесь самые лучшие добродушные люди, которые почитают свои русские традиции;

– во-вторых, преодолены коммуникационные барьеры – языковые, язык танца демонстрировал, что надо делать;

– появились новые друзья, завязались отношения, было весело, поднималось настроение и желание узнать больше о народных традициях.

Таким образом, проблема сохранения традиционной народной танцевальной культуры может быть решена средствами социального танца, но не все народные танцы могут стать социальными танцами.

В этой связи необходимо из всего многообразия народной танцевальной культуры выделять те танцы, которые могут быть исполнены большим количеством участников, например, хороводы, но это не говорит о том, что мы должны исключать парные танцы, тем более, что большинство социальных латиноамериканских танцев именно парные. Но начать можно с хороводов, вовлекая в это действие молодежь, как активную составляющую общества и основу будущего, что безусловно позволит ускорить процесс социализации народного танца.

Приобщение молодежи, подростков, детей к народной культуре играет сегодня ключевую роль в деле не только сохранения и развития народных традиций средствами современной хореографии, но и воспитания национального самосознания, развития системы общечеловеческих ценностей и патриотизма.

Таким образом, сохранение и преумножение исторической ценности, заложенной в народном танце путем его социализации в условиях современной хореографии станет основой расширения границ народного фольклора в будущем.

Литература:

1. Социальные танцы. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>
2. Бачата. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>
3. Мочалов Д.В. Язык танца как средство выражения поэзии хореографического искусства / Д.В. Мочалов, Н.В. Мочалова // Тюрко-славянский диалог культур и цивилизаций: история и современность: сб. материалов междунар. науч. конгресса. – Казань: РМБИЦ, 2009. – С. 195–199.

4. Глобальный ёхор 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dSo1qtlIFU4>
5. Фестиваль хороводов «Хоровод Мира. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ls6wr84SqHw>

ПРИМЕНЕНИЕ НЕТРАДИЦИОННЫХ ФОРМ УРОКА В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ»

Л.В. Пантелева

*Когда преподаешь, нужно знать три вещи:
свой предмет, кому ты его преподаешь
и то, как преподать свой материал элегантно.*
Лола Мей

Впервые понятие «нетрадиционный», «нестандартный урок» ввел в отечественной педагогике И.П. Подласый – это «импровизированное учебное занятие, имеющее нетрадиционную структуру».

Мнения педагогов на нестандартные уроки расходятся: одни видят в них прогресс педагогической мысли, правильный шаг в направлении демократизации школы, а другие, наоборот, считают такие уроки опасным нарушением педагогических принципов, вынужденным отступлением педагогов под напором обленившихся учеников, не желающих и не умеющих серьезно трудиться [2].

Одной из существенных проблем, с которыми сталкивается преподаватель, при изучении дисциплины «Народный танец», это психологические переживания и депрессии обучающихся, их физическая усталость, связанные с трудоемким процессом обучения.

В народном танце главное – душа. Но технику никто не отменял, поэтому народные танцы требуют огромной выносливости, благородства, задора, размаха, темпераментного и эмоционального исполнения, а значит, огромной затраты душевных и физических сил, что приводит к понижению интереса к изучаемому предмету, а вместе с интересом теряется и мотивационная сила, происходит нарушение способности к концентрации, сосредоточенности, несобранности, забывчивости.

«Информация, даваемая на уроках, не получая должной обработки в сознании обучающихся, так и остается информацией, которая не трансформируется в знания, а навыки, которые преподаватель пытается формировать непосредственно на уроках, как правило, остаются всего лишь заученной инструкцией, что так же не способствует образованию. Эта ситуация возможна даже в том случае, когда педагог

способен заинтересовать обучающихся, и полученная студентами информация толкает их к дальнейшему исследованию и осмыслению темы, однако механизм качественного развития навыка остается не реализован. Для получения же навыков самостоятельно, как правило, у ребят не хватает сознательности и внутренней дисциплины» [3].

Творческая работа педагога состоит в ежедневном изобретении комбинации движений и вариантов, «аранжировок» преподаваемого метода танцевальной техники [8].

Но, современное образование выдвигает перед преподавателем новые требования: изменяются его функции и роль в процессе обучения. Поэтому нестандартные формы обучения призваны преобразовать само содержание деятельности педагога.

В традиционных уроках по хореографии обучение проходит как показ, демонстрация, педагогу следует давать краткие объяснения и не произносит длинные речи в процессе обучения (тело остывает). И все же современный, творческий, грамотный педагог в своей работе должен творчески объединять как традиции, так и новаторство.

Оживить скучное, увлечь творчеством, заинтересовать обыденным, оживлять мышление, развить у учащегося интерес к самообучению, возбуждать и повышать интерес к предмету – все это можно достигнуть, применяя нестандартные формы урока.

Как показала практика, в Елабужском колледже культуры и искусств, нестандартный урок – это интересная, необычная форма предоставления материала на занятиях народного танца. Она призвана наряду с целями и задачами стандартных уроков, развить у учащегося интерес к самообучению, творчеству, умение в нестандартной форме систематизировать материал, оригинально мыслить и самовыражаться. На таких занятиях учащиеся не просто «слушают и воспроизводят», а сами пытаются изучить и донести с помощью ярких, эмоциональных и запоминающихся опытов, кроссвордов, тестов, презентаций, загадок, игр, материал урока...

Играть всегда и всем интереснее, чем учиться, с удовольствием играя, как правило, не замечается процесс обучения. Обычно игры используются в начале занятия, в качестве разогрева, повторения или как контроль умений и навыков, к примеру «Игра с мячом»: Учащиеся выстраиваются в круг, у ведущего в руках мяч. Под музыкальный аккомпанемент, выполняя определенное количество того или иного элемента народного танца учащиеся должны перекидывать напротив стоящему человеку, до тех пор, пока все не сделают этот элемент. Далее идет пауза, и игра-разогрев начинается сначала с другим элементом танца, либо разогрев продолжается без остановки, с условием, тот, кто перекинул мяч он не стоит, а сразу начинает выполнять следующий другой элемент танца. Следить, чтобы при игре учащиеся не забывали о грамотности выполнения танцевальных элементов.

Филворд на тему «Областные особенности украинского танца».

1. Характерное движение закарпатского танца («Трясунка»).
2. Украинская «ковырялочка» («Выхияльск»).
3. «Дорижка» в русском танце («Припадание»).
4. Закарпатский ход («Плетенка»).
5. Концовка, завершение движения (Притоп).
6. Элемент украинского танца («Тынок»).
7. Винтообразное движение закарпатского танца («Сверло»).
8. Украинский мужской танец («Гопак»)
9. Аксессуар женского костюма («Венок»).
10. Гуцульский танец («Коломийка»).
11. Элемент, встречающийся в украинском и в русском танцах («Веровочка»).

п	р	и	к	о	л	о	м	и
д	а	п	в	е	р	а	к	й
а	н	и	с	о	л	т	ы	й
р	т	е	л	е	н	к	а	о
я	с	у	п	т	е	п	р	к
а	к	н	а	к	ч	о	и	т
в	о	п	в	е	н	в	п	о
ы	г	а	к	к	о	е	р	е
х	и	л	я	с	н	и	к	в

Танцевальный баттл (соревнование), в народе так называемый перепляс – излюбленная форма учащихся для повторения и закрепления пройденного материала. Как не в переплясе показать друг другу свою силу, разнообразие движений, ловкость, яркую индивидуальность и виртуозность.

Как показала практика, данный прием на занятиях по народному танцу позволяет психологически раскрепостить не только каждого учащегося, но и обстановку в коллективе в целом, а также развить профессиональную фантазию в импровизации и стремление к лидерству.

Не смотря на то, что нетрадиционные уроки больше нравятся учащимся, чем будничные учебные занятия со строгой структурой и установленным режимом работы, в ходе апробации, было выявлено, что такие уроки желательно использовать лишь как дополнение в чередовании к стандартным, но, не увлекаясь, так как в хореографии главный инструмент это тело.

Во первых: использование различных нетрадиционных подходов необычных по замыслу, организации, методике проведения, приводит к тому, что студенты расслабляются «физически»;

Во вторых: превращать нестандартные уроки в главную форму работы, вводить их в систему нецелесообразно, так как это может привести к потере устойчивого интереса к учебному предмету и процессу учения.

Поэтому нестандартные уроки следует использовать как итоговые при обобщении и закреплении знаний, умений и навыков учащихся. Тем самым будет присутствовать серьезный познавательный труд и высокой результат.

Литература:

1. Зайфферт Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа: учеб. пособие / пер.с нем. В. Штакенберга. – СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2012. – 128 с.

2. URL: <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=37760>

3. URL: <http://festival.1september.ru/articles/500460/>

СТАНОВЛЕНИЕ ТАТАРСКОГО БАЛЕТА

Л.Р. Петрова

История балета в Казани – типичная для советских провинциальных музыкальных театров. С одной стороны, это история национального театра, в творчестве которого находят свое отражение традиции и многовековое фольклорное наследие. С другой стороны, формирование происходило под влиянием традиций ленинградской и московской школ, где получали хореографическое образование национальные кадры.

Литература о казанском театре носит самый общий обзорный или справочно-информативный характер. В отдельных изданиях можно найти сведения об истории становления балетной труппы татарского музыкального театра и ее творческой жизни в советский период, до середины 1980-х годов. Тогда как современный этап творческой жизни татарского балета, отмеченный всплеском интереса к нему, не находит пока системного освещения и изучения в критической литературе.

История балетной труппы казанского театра оперы и балета начиналась с балета «Тщетная предосторожность» П. Гертеля. Премьера состоялась на сцене Большого русского драматического театра Казани в 1939 году. Репетиции балета проходили на различных площадках города, а для малочисленной труппы был набран «вспомогательный состав». Постановку осуществил балетмейстер Г. Тагиров, в 1938 году вернувшийся из Москвы, Его помощником был артист балета И. Карый [1]. Премьера 1939 года стала отправной точкой, и словно бы предопределила основную линию формирования балетного репертуара театра. К концу 20 века на сцене казанского театра были показаны лучшие образцы наследия классического балета. «Жизель» А. Адана, «Коппелия» Л. Делиба, «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Эсмеральда» Ц. Пуни, «Сильфида» Г. Ле-

весхольда, «Спящая красавица» П. Чайковского, «Баядерка» Л. Минкуса, «Раймонда» А. Глазунова, «Пахита» Л. Минкуса, «Щелкунчик» П. Чайковского, «Корсар» А. Адана. Количество представлений спектаклей классического наследия к началу девяностых годов увеличилось втрое [2], а труппа завоевала репутацию «стабильной классической труппы». Балеты классического наследия в репертуаре переоценить невозможно. «Они – путь приобщения труппы к традициям мировой культуры балетного театра, школа профессионализма для любого театрального организма» [3].

С 1941 года, балетная труппа существует уже официально. Театр преобразуют в «Татарский Государственный театр оперы и балета». Презентация молодого театра была запланирована на август 1941 года в рамках декады татарского искусства в Москве. Начинается активная работа по формированию репертуара. Театр приступает к работе над балетом «Шурале» Фариды Яруллина.

В числе первых артистов оперной труппы будущего музыкального театра были артисты из татарского драматического театра, в котором огромной популярностью пользовались музыкальные спектакли, и где зарождалась национальная драматургия. Оперный театр продолжал развивать достигнутое на драматической сцене, уделяя большое внимание национальным сюжетам. Балетная труппа, следуя за «репертуарной политикой» театра, направленной на создание национального репертуара, оказалась один на один со своими трудностями. Национальная музыкальная композиторская школа к этому времени имела в своем активе один балет. «Шурале» Яруллина – попытка воплотить в музыке законы балетного спектакля, но первую редакцию не особо торопились принимать. В штате театра состоял главный балетмейстер – Гай Тагиров, прошедший профессиональную подготовку в Москве, но не имевший опыта постановки оригинального многоактного спектакля. Труппа не обладала не только профессиональной должной подготовкой, но и необходимым количеством танцовщиков. Предстояло сотрудничество с либреттистом, который смог бы предложить в своем спектакле простор для воплощения в жизнь музыкальных образов через хореографическое прочтение балетмейстера. Так же не было еще понимания – «национальный балет».

Премьера первого татарского балета «Шурале» состоялась в марте 1945 года. Успех спектакля в хореографии ленинградского балетмейстера уже на сцене Большого и Кировского театра, предопределил долгую жизнь спектакля. Образность музыки Яруллина, ее поэтика и выразительность, пропитанная татарским фольклором, выразились в красочной, пронизанной тонким орнаментальным узором национального танца хореографии Л. Якобсона.

Фарид Яруллин и его «Шурале» определили пути развития национального балета, здесь «композитор сумел выразить наиболее

характерные черты духовной культуры и психологического склада своего народа, его нравственные идеалы» [4]. Спектаклю и его влиянию на последующие произведения посвящена книга А. Алмазовой «Фарид Яруллин и татарский балет». Подробно исследуя музыку, акцентируя внимание на значимости партитуры, так же рассматривая все аспекты спектакля, автор анализирует татарский балетный репертуар, определяя тенденции в его истории, обозначая основные черты.

За первые десять лет на казанской балетной сцене были показаны «Жизель» (1941), «Бахчисарайский фонтан» (1946), «Лебединое озеро» (1947). В период 1943–1945 гг. были представлены «Вальпургиева ночь», «Видение розы», «Половецкий стан». Параллельно пополнялся балетный национальный репертуар. Летом 1944 года состоялась премьера одноактного балета «Молодежь на отдыхе», рассказывавшая о жизни татарской деревни.

Задуманная до войны презентация театра в Москве состоялась только летом 1957 года. К этому времени уже была сформирована репертуарная стратегия. Она определялась созданием национальных спектаклей и освоением классического наследия. Декада в столице подтвердила правильность выбранного пути. Репертуар театра стал стремительно обогащаться новыми спектаклями. Балетная труппа, выпускавшая один спектакль в несколько сезонов, теперь радовала зрителей обилием премьер. Только за 1958 год появилось три балета. В их числе впервые на сцене татарского театра был показан балет «Дон Кихот» Л. Минкуса в постановке К. Боярского [5].

Литература:

1. Горшков В. Из истории татарского балета // Татарский академический театр оперы и балета им. М. Джалиля. – Казань, 1994. – С. 90–91.
2. Гердт О., Уральская В. Балетные театры страны: репертуар и его отображение в прессе // Советский балет. – 1988. – №. 6. – С. 2.
3. Уральская В., Федоренко Е., Липа Э. Репертуар: проблемы и тенденции // Советский балет. – 1985. – №. 5. – С. 20.
4. Алмазова А.А. Фарид Яруллин и Татарский балет. – Казань, 1987. – С. 3.
5. Боярский К.Ф. (1915–1974). В 1935 году окончил Ленинградский хореографический техникум, в 1941 балетмейстерские курсы. В 1935–1941 гг. артист балета театра им.Кирова. В 1945–1956 гг. балетмейстер и танцовщик Театра муз. комедии. С 1956 по 1967 год балетмейстер Малого оперного театра, с 1967 года художественный руководитель ленинградского балета на льду.

ЧАСТЬ II

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР И ЕГО СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ

ТРАДИЦИОННАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ. СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ

Арман Нурмахаматулы

Основу танцевальной культуры каждого народа составляет, наличие своего родного языка, религиозных воззрений, музыкального и устного фольклора, традиционного национального костюма и народного танца. Отсутствие хотя бы одного элемента из этого списка неудержимо ведёт к исчезновению данной культуры. Мы должны сохранить разнообразие и разноцветье тюркского мира, где тюркоязычные народы порой являются самыми явными жемчужинами мировой культуры.

Народный танец тюркоязычных народов – памятник славного прошлого страны и общечеловеческий феномен, сохранивший зашифрованное в пластических знаках мироощущение предков.

Народные танцы тюркоязычных народов отражает культуру, мировоззрение, традиции и обычаи народа. Тюркоязычные народы в танце огромное значение предают народным верованиям. Появление обрядовых танцев у тюрков непосредственно связано с народными обрядами. Наблюдение над животным миром, при охоте или занятиями животноводством тоже отражается в национальных танцах тюркоязычных народов. Существуют танцы на темы труда, собирательства. Часто они являются жанровыми зарисовками тех или иных исторических событий.

Изучение традиционной танцевальной культуры тюркоязычных народов способствует выявлению этнических особенностей и социальных отношений в обществе, а именно: в танцевальном искусстве нашли отражение различные стороны воззрений человека; источником для изучения материальной и духовной культуры служат музыкальные инструменты, костюмы, атрибуты, используемые во время исполнения танца. Актуальна и проблема этнокультурных контактов тюркоязычных народов с соседними народами, с которыми тюрки ещё в древности имели определённые социально-экономические и культурные контакты. Поэтому исследование проблемы этнокультурных особенностей традиционной танцевальной культуры тюркоязычных народов представляет этнографический интерес, обусловленный недостаточной изученностью этой темы.

Для того чтобы полнее отразить богатство народного хореографического искусства тюркского мира, а также донести собранный материал до последующих поколений, необходимо записать и описать танцевальный фольклор этноса, опираясь на уже известные этнохореологам методы фиксации танцевальных движений. При определении понятий «традиционная хореография», «танцевальный

фольклор», «народный танец» в работах отечественных учёных пока не выработалась единая точка зрения и единая общепринятая система записи танцев.

В тюркском мире имеется ряд этнохореологов, которые работали на данную тему. Это Л. И. Нагаева (Танцы восточных башкир. Москва, 1980), Т. Б. Бадмаева (Танцевальный фольклор калмыков. Элиста, 1982), А. Г. Ликуна (Традиционные танцы Саха, Новосибирск, 2005), А. Бегалиев (Киргизские танцы, Фрунзе, 1966), А. И. Шинжина (Основы Алтайского танца, Горно-Алтайск, 2004), Р. Каримова (Ферганский танец, Ташкент, 1973), Т. О. Изим и А. К. Кульбекова (Қазақ биін оқытудың теориялық әдістемесі, Астана, 2012), Г. Ю. Сайтова (Теория и методика преподавания Восточного танца, Алматы, 2013), М. Ч. Кудаяев (Карачаево-Балкарская этнохореография и символика, Нальчик, 2003), Д. Т. Абиров (История казахского танца, Алматы, 1997), Ш. Жиенкулова (Казахские танцы, Алматы, 1985), С. Ф. Карбанова (Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. Москва, 1979) и К. М. Бикбулатов (Танцы татар – мишар. Казань, 1999), Г. Х. Тагиров (Татарские танцы. Казань, 1960) и другие.

К теме традиционной танцевальной культуры тюркоязычных народов обратилось много ученых. В своих монографиях они, наряду с бытовой, свадебной, календарной обрядностью, уделяют внимание и традиционным танцам, их месту в обрядовой жизни тюркоязычных народов. Надо отметить, что некоторые ученые также дают собственную классификацию музыкального и хореографического искусства, описание традиционной музыки и её роли в формировании танцевальных направлений, наряду с этим детально рассматривают назначение и специфику традиционного костюма тюркоязычных народов.

Тюрки – кочевой и земледельческий народ. Этот факт нашел свое воплощение и в традиционной танцевальной культуре. Ни один праздник или ритуал у древних предков тюркского народа, многие из которых были посвящены многочисленным духам окружающей природы, не обходился без музыки и танца. Существовало достаточно много обрядов и праздников, связанных с другими важными для общества событиями. Так, весной и осенью проходили обряды, посвящённые духам-покровителям деревни. Такие обряды обычно заканчивались танцами. Камлание шаманов и танцы имели цель защиты от злых духов и были направлены на их запугивание. Данная цель обуславливает и пластику танцевальных элементов. Подчеркнем особенно, что она носила экстатический и имитирующий характер.

Также у многих авторов собрано и систематизировано достаточно много материала по шаманизму в тюркском мире. Дана классификация шаманов-профессионалов и подробное описание шаманских атрибутов и одежды.

До принятия мировых религий – ислама, христианства и буддизма, тюрки имели древнюю оригинальную религию тенгрианство. Это было порождено обожествлением природы и почитанием духов предков. Тюрки поклонялись предметам и явлениям окуржающего мира, бережно относились к степям, лугам, горам, рекам, озерам, т.е. к природе в целом, как носящей божественный отпечаток.

Шаманизм у тюркоязычных народов явился основой для многих танцев, как народных, так и религиозных. Распространённым представлением в сибирском шаманизме является представление о трёх мирах: верхнем (небесном), среднем (земном) и нижнем (подземном). Шаман — человек, который, благодаря небесному избранию, способен посредством Мирового Дерева перемещаться между мирами для достижения практических целей.

Шаманские пляски во время камлания стали фундаментом танцевальной телесной пластики для многих тюркских танцев. Шаманский танец – это огромный пласт хореографического искусства тюркского народа, который питает собой как мусульманский, христианский и буддистский, так и религиозный танец, и в целом всю музыкальную культуру. Эти танцы отличаются огромной сложностью элементов, техническим мастерством и множеством особенностей, связанных с тем или иным ритуалом и личностью шамана. И сегодня сохраняются и бережно передаются из поколения в поколение танцоров уникальные образцы шаманских танцев.

Основой традиционной хореографии тюркоязычных народов является, безусловно, народный танец. С ним связано большое количество ритуалов и обрядов, часть из которых сохранилась и по сей день, а часть мы имеем возможность наблюдать только через призму дошедших до нас образцов народного танца: танец с разными бытовыми атрибутами, танец с барабаном или бубном, ритуальный мужской танец, знаменитые песенно-хороводные танцы и др.

Источники танцевального искусства у тюркоязычных народов:

- природно-климатические условия жизни,
- животные, птицы,
- обряды и традиции (свадьба, той, жийин, мэшреп, нац. праздники),
- народные игры (кыз куу, гюреш, йыйын),
- трудовая деятельность народа,
- цветовая гамма в традиционных костюмах,
- значение цвета для исполнения ритуальных танцев.

К сожалению, специальных исследований, посвящённых традиционной хореографии тюркоязычных народов, в общем, в советской и постсоветской истории не имеется. Для пополнения материалов мною проводились полевые исследования. Исполнение народных танцев наблюдалось мною непосредственно в этнографических деревнях и крупнейших культурных центрах тюркских стран. Многие

традиционные танцы и композиции описаны в исполнении государственных и национальных ансамблей, таких как: Национальный театр танца «Алтам» (Алтай, РФ), Государственный ансамбль песни и танца «Саяны» (Тыва, РФ), Государственный ансамбль песни и танца Республики Татарстан (Татарстан, РФ), Государственный академический ансамбль народных танцев им. Ф.Гаскарова (Башкортостан, РФ), Национальный ансамбль «Кун сузы» (Хакасия, РФ), Государственный ансамбль «Салтанат», Национальный театр танца «Наз», ансамбль «Шалкыма» и Государственный театр «Астана баллет» (Казахстан), Государственный ансамбль «Ак-марал» (Кыргызстан), Государственный ансамбль народных танцев «Калкыныш» и «Менгли» (Туркменистан), Государственный ансамбль народных танцев Министерства культуры и туризма Турецкой Республики (Турция), Государственный ансамбль народного танца (Азербайджан), Национальный театр танца имени С.А. Зверева – Кыыл Уола (Саха-Якутия, РФ), Чувашский государственный академический ансамбль песни и танца (Чувашия, РФ), Национальный театр Синьцзян-Уйгурского автономного района (КНР), Государственный ансамбль «Дагестан» (Дагестан, РФ) и Государственный ансамбль «Тошкент зеболары» (Узбекистан).

Мои полевые материалы, собранные непосредственно среди носителей традиционного танца, позволяют несколько по-иному рассмотреть эту проблему и комплексно отразить своеобразие этнокультурных особенностей и значение хореографического искусства в культуре тюркоязычных народов.

Наблюдение, основанное на непосредственном контакте исследователя и объекта исследования, было использовано как один из элементов полевой экспедиционной работы, проведенной мною в 2009–2015 гг. в тюркоязычных странах и республиках с использованием стандартных символических приемов фиксации элементов обрядности, танца, музыки и традиций. Наблюдение проводилось за действиями как отдельных лиц – исполнителей песни или танца, так и группы.

Некоторые теоретические и практические результаты исследования уже используются на практике среди ансамблей в тюркском мире, они изучили базовые элементы и композиции традиционных танцев тюркоязычных народов, знакомятся с атрибутами и музыкальными инструментами. Материалы исследования уже послужили основой для осуществленных мною сценических постановок (таблица-1), которые уже существуют в репертуаре разных профессиональных коллективов тюркских стран.

Таблица 1

Постановочная работа

Наименование организации	Наименование работы Объем и краткое содержание работы	Срок выполнения
Государственный театр «Астана-балет»	Казахский танец «Акжелен»; казахский танец «Шашу», Е. Брусиловский; турецкий танец «Восточная пламя»	2013–2014 г. Астана, Казахстан
Государственный академический ансамбль народных танцев им. Файзи Гаскарова	Казахский танец «Казахская сюита»; киргизский танец «Кыз куумай»; киргизский танец «У подножье Алатау»; хорезмский танец «Лязги»; уйгурский танец «Цветущая роза»; китайский танец «Лунный полет»; туркменский танец «Ковровщицы»; танцевальный блок «Дружба народов», т.е. танцы народов стран-членов ШОС и БРИКС	2011, 2013, 2014 г. г. Уфа, Башкортостан
Образцовый ансамбль эстрадно-спортивного танца «Виктория»	Китайский танец «Огненные дети»	Декабрь 2014 г. Нефтекамск, Башкортостан
Танцевальный коллектив «Солнышко»	Казахский танец «Узоры»	Январь 2015 г. Стерлитамак, Башкортостан
Театр танца «Стерлитамак»	Казахский танец «Шашу»; таджикский танец «Доппа» (16 девушек)	Январь, 2015 г. Стерлитамак, Башкортостан
Ансамбль «Лейсан»	Уйгурский танец «Гранатовый сад» Кавказский танец «Молодость»	Январь 2013 г. Учалы, Башкортостан
Государственный театр танца «Алтам»	Казахский танец «Свадебные обряды»; узбекский танец	Январь 2012 г. Горно-Алтайск
Государственный ансамбль народных танцев Турции	Казахский танец «Кыз куу»; киргизский солный женский танец «Ерке кыз»; хорезмский танец; туркменский танец «Куш депти»; тувинский женский сольный танец; башкирский женский танец «Колокольчики»; азербайджанский танец «Нэлбеке»; кавказский танец «Лезгинка»; крымско-татарский танец «Хайтарма»	2012, 2013, 2014 г. Анкара Турция
Ансамбль «Алтынай» Казанского Университета культуры	Узбекский танец «Лязги»	2012 г., Татарстан

Профессионализация национальной культуры выдвигает проблемы, связанные с научно обоснованными методиками сбора, хранения, интерпретации фольклорного материала, проблемы подготовки хореографов. В этом плане определенный интерес представляет опыт кафедры хореографии, которая готовит национальные кадры руководителей творческих хореографических коллективов для региона Сибири.

Литература:

1. Абдуллазаде Г., Реджепов О., Азербайджан хал рэгслари. – Баку, 2016.
2. Абилов Д.Т. История казахского танца: учебное пособие. – Алматы: Санат, 1997. – 160 с.
3. Абилов Д.Т., Исмаилов А.М. Казахские народные танцы. – Алма-Ата: Онер, 1984. – 112 с.
4. Авдеева Л.А. Танцевальное искусство Узбекистана. – Ташкент: Гос. издательство художественной литературы Узб. ССР, 1976. – 268 с.
5. Асалханов И.А. Социально-экономическое развитие Юго-Восточной Сибири во второй половине XIX в. – Улан-Удэ, 1963. – 494 с.
6. Аязбеков С. А. Музыкальная цивилизация народов Ближнего и Среднего Востока // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: История и современность: материалы междунар. симпозиума. – Душанбе, 1990. – Т. 1. – С. 71–78.
7. Араслы А., Azeri, Kazanlı, Kıymılı Türklerin Folklor ve Musikisi. – Ankara, 2008.
8. Абайдулин А. Тувинская хореография – истоки и перспективы // Тувинская правда. – Кызыл, 1980.
9. Бадмаева Т.Б. Танцевальный фольклор калмыков. – Элиста, 1982. – 98 с.
10. Басилов В.Н. Этническая история и традиционная культура народов Средней Азии и Казахстана. – Нукус: Каракалпакстан, 1989. – 272 с.
11. Байбурун А.К. Ритуал в традиционной культуре. – СПб, 1993. – 252 с.
12. Баялиева Т.Д. Доисламские верования и их пережитки у киргизов. – Фрунзе: Кыргызстан, 1972. – 168 с.
13. Беляев И. Туркменские колядные песни // Протоколы заседаний и сообщения членов Закаспийского кружка любителей археологии и истории Востока. – Ашхабад, 1915. – Вып 1.
14. Бегалиев А. Киргизские танцы. – Фрунзе. 1966.
15. Бикбулатов К.М. Татарские традиционные досвадебные обрядовые танцы. – Казань, 1982. – С. 134–143.

16. Борозна И.Г. Некоторые материалы об амулетах-украшениях населения Средней Азии. Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. – М., 1975. – 281 с.

17. Бурнаков В.А. Традиционные представления хакасов о душе // Этнография. – Абакан, 2003. – С. 151–159.

18. Булатова А.Г. Традиционные праздники и обряды народов горного Дагестана в XIX начале XX века. – Л: Наука: Ленингр.отд, 1988. – 197 с.

19. Бутанаев В.Я. Традиционная культура и быт хакасов. – Абакан, 1996. – 224 с.

20. Вайнштейн С.И. Мир кочевников Центра Азии. – М: Наука, 1991. – 296 с.

21. Всеволодская-Голушкевич О.В. Баксы ойыны. – Алматы: Рауан, 1996. – 144 с.

22. Воробьева С.Н., Нефедов Н.Ю. К постановке проблемы культурных связей древнего населения Южного Согда со скифо-сибирским миром // Скифо-сибирский мир: тезисы всесоюзной археологической конференции. – Кемерово, 1989. – 4. II. – С. 35–37.

23. Галданова Г.Р. Почитание животных у народов Сибири // Буддизм и традиционные верования народов Центральной Азии. – М., 1981. – С. 56–70.

24. Галданова Г.Р. Семантика архаичных элементов свадьбы у тюрко-монголов // Традиционная обрядность монгольских народов. – М., 1992. – С. 24–56.

25. Горшков В. Н. Традиционная танцевальная культура народов Среднего Поволжья: учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств. – Казань, 2001. – 94 с.

26. Джикиев А. Традиционные туркменские праздники, развлечения и игры (на материале Южного и Восточного Туркменистана). Ашхабат, 1983. – С. 18.

27. Дугаров Д.С. Исторические корни белого шаманства. На материале обрядового фольклора. – М.: Наука, 1991. – 300 с.

28. Дуниямалиева С. *Azerbaijan Geyim Medeniyeti Tarixi, Elm. Dergisi*. – Баку, 2003.

29. Жафароглы А., *Anadolu vә Azerbaijan folklorunda şamanizm bakısı. Türkoloji dergisi*. – Стамбул, 1939.

30. Жиенкулова Ш. Танцы друзей. – Алматы: Мектеп, 1989. – 139 с.

31. Жиенкулова Ш. Казахские танцы. – Алматы: Онер, 1985. – 156 с.

32. Жорницкая М.Я. Народные танцы Якутии. – М., 1966. – 158 с.

33. Жорницкая М.Я. Якутские танцы. – Якутск, 1956. – 145 с.

34. Ибадова Г. *Tahir Tahirovun Reqş Geyimlerinde Millilik enenesi. журнал Medeniyet*. – Баку, 2003.

35. Инан А. Шаманизм в истории и сегодня. – Уфа, 1998. – 224 с.
36. Кашкай Х. Азербайджанский балетный театр // Вопросы музыкальной драматургии. – М.: Советский композитор, 1987. – 125 с.
37. Карабанова С.Ф. Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР. – М., 1979. – 144 с.
38. Каримова Р. З. Хорезмский танец. – Ташкент, 1975. – 116 с.
39. Катанов Н.Ф. Образцы народной литературы тюркских племен. – СПб, 1907. – 282 с.
40. Кенин-Лобсан М.Б. Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства. – Новосибирск: Наука, 1987. – 164 с.
41. Кудаев М.Ч. Древние танцы балкарцев и карачаевцев. – Нальчик, 1997. – 227 с.
42. Кудаев М.Ч. Нартский эпос и Карачаево-Балкарская хореография. – Нальчик. 2009. – 368 с.
43. Кульбекова А.К. Казахский танец: учеб.-метод. пособие. – Уральск, 2000. – 87 с.
44. Кужугет А.К. Духовная культура тувинцев. Структура и трансформация. – Кемерово, 2006. – 320 с.
45. Мамедова А. *Azerbaican Reqsleri, Elm ve Heyat Dergisi*. – Baku, 1972.
46. Мухамедова Р.Г. Татарская народная одежда. – Казань, 1997. – 224 с.
47. Нагавева Л. Башкирская народная хореография. – Уфа: Китап, 1995. – 144 с.
48. Потапов Л.П. Алтайский шаманизм. – Л.: Наука: Ленинградское отделение, 1991. – 320 с.
49. Потапов, Л.П. Одежда алтайцев. Сб. МАЭ. – М.-Л., 1951. Т. XIII.
50. Плетнев В.Гамэр Алмасзаде. – Баку, 1985.
51. Сайтова Г.Ю. Теория и методика преподавания Восточного танца: учебник. – Алматы, 2013. – 240 с.
52. Сухарева О.А. История среднеазиатского костюма: Самарканд (вторая половина XIX – начало XX в.). – М: Наука, 1982. – 142 с.
53. Тагиров Г.Х. Сто татарских фольклорных танцев. – Казань, 1988. – 158 с.
54. Шацкая О. И. Туркменские колядные песни в связи с бытом и религиозными верованиями. – Ашхабад, 1926.
55. Шахин, М. *Türk Halk Oyunları Türlerine Gore Asma Davulun Yapısal Olarak ve Çalma Teknikleri açısından incelenmesi*, Akademik Vakıf Dergisi, Sayı 27, Celalabat, 2011.
56. Шихлинская Л. Узоры хореографических легенд Азербайджанского балета. – Баку, 1996. – 490 с.
57. Шитова С.Н. Народная одежда башкир // Археология и этнография Башкирии. Уфа, 1969. – Т. 1. – С. 344–357.

58. Хасанов К. Азербайджан кадим фольклор рэгслари. – Баку, 1988.

59. Хасанов К. Гадим Азербайджан халг рэгслари. – Баку, 1983.

60. Хусеинли Б. Х., *Azerbaijan Xalk Reks Melodiyası*. – Баку, 1966.

**ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО
ТАТАРСКОГО РЕПЕРТУАРА
КАК ПРИОРИТЕТНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ЛЮБИТЕЛЬСКОГО КОЛЛЕКТИВА
(на примере ансамбля танца «Ровесник» г. Казани)**

В.А. Белов

Значение правильно подобранного репертуара в деятельности любого хореографического коллектива, будь он профессиональным или любительским, огромно. Грамотная репертуарная политика призвана решать задачи разностороннего воспитания участников: эстетические, образовательные, коммуникативные. Кроме того, репертуар коллектива – это отражение творческого потенциала руководителя и ансамбля в целом, выражение его жизненных принципов и художественного мышления.

Перед любительскими хореографическими объединениями большие возможности открывает народное танцевальное творчество. Народный танец, по своей содержательности, яркости образов и богатству движений, и сегодня является основой репертуара многих детских и взрослых танцевальных коллективов. Не стал исключением и народный хореографический ансамбль «Ровесник» г. Казани. В становлении и развитии ансамбля важную роль сыграли и продолжают играть именно народные танцы, среди которых немало национальных татарских танцев и композиций.

Хореографический ансамбль «Ровесник» создается в 1972 году на базе ПТУ-55. Художественная самодеятельность того времени была характерной чертой социалистического образа жизни, важным средством коммунистического воспитания трудящихся, организации их свободного времени, гармоничного развития личности, формирования эстетических идеалов и вкусов молодежи, в том числе учащихся профессионально-технических учебных заведений. Управлением Профтехобразования ТАССР на должность руководителя танцевального коллектива приглашается артист балета ТГАТ оперы и балета им. М. Джалили Белов Анатолий Павлович. Коллектив участников собирается большой, в основном из учащихся ПТУ-55. Молодой руководитель одновременно выступает в роли педагога, балетмейстера-постановщика и даже исполнителя. В короткие сроки приходится создавать концертный репертуар.

Немалую роль руководитель отводит постановке национальных танцевальных номеров. Воспитанный на лучших образцах театрального танца, тонко чувствующий национальный колорит, Белов А.П. создает татарский танец «Джигиты» на музыку С. Сайдашева и «Татарский лирический танец с платками». Уже через год, в 1973 году, участники ансамбля в составе агитбригады ЦК Комсомола отправляются с концертами в Венгрию; в программу первых выступлений входят и два вышеупомянутых татарских танца.

В дальнейшем эти первые национальные постановки станут «визитной карточкой» ансамбля. Все без исключения поколения молодых участников коллектива свое знакомство с искусством хореографии начинают с разучивания «Джигитов» и «Лирического танца с платками». В данной традиции кроется ещё один секрет педагога, своего рода методический подход к обучению танцу новичков. В «Джигитах» юноши (обычно в ансамбль приходят в пятнадцатилетнем возрасте и старше) сталкиваются с быстрым темпом, энергичными движениями ног и подскоками. Тем самым тренируется выносливость, координация, музыкальность; позже приходит понимание образа удалого и мужественного джигита. Девушкам в лирическом танце приходится «нести себя», совершая переменные шаги; работать с легким большим платком (поднимать, опускать его, переводить в стороны и за голову) изящно и без напряжения. На репетициях оттачивается четкость рисунков, позировок; приобретает чувство стиля танца, навыки ансамблевого исполнения.

В 70-80-х годах прошлого столетия художественная самостоятельность достигает своего расцвета. Значительно повышается исполнительское мастерство участников, идейно-художественный уровень исполняемых произведений. Вместе с тем, существует определенная жанровая ограниченность хореографического репертуара. Требуются произведения о современниках, о труде, героизме и патриотизме народа. О роли воспитания национального самосознания умалчивается. Сюиты на материале народных танцев ограничиваются «Дружбой народов». И все же национальная тема в репертуаре не исчезает, а приобретает черты стилизации, «осовременивания» народного танца.

В конце 70-х годов в «Ровеснике» ставят бальный танец на основе татарских танцевальных движений «Казанова» (Казанский новый), «Танец татар-мишар», «Татарский молодежный танец». Художественный руководитель ансамбля Белов А.П. воспринимает народный танец как живой процесс. Сохраняя национальный характер и своеобразие народного танца, он стремится ярче выявить его внутреннюю сущность, развить композицию и движение. Художественно обогащая материал, он создает свой вариант танца, доступного для исполнения непрофессионалов и достойного для восприятия зрителей. Так произошло с танцем «Татарский молодежный».

В частности, этот танец является произведением, синтезирующим национальный образ юноши и девушки. Это молодежный танец, но танец именно татарской молодежи, выражающий её суть, её дух. Музыкальной основой постановки стала народная музыка, творчески обработанная и аранжированная. Сценические костюмы, их покррой, раскраска создаются на основе подлинных национальных костюмов с учетом танцевальных образов и композиции танца.

С момента своего основания ансамбль побывал с гастролями во многих городах России и за рубежом: в Болгарии, Греции, Японии, на Кипре. В программе выступлений «Ровесника» – в основном народные татарские и русские танцы.

В 1987 году для Зонального конкурса учащихся Профтехобразования в г. Горький в коллективе была поставлена композиция «Сабан-туй». Это была объемнейшая постановка по своему масштабу, интересная по содержанию и очень лаконичная по пластическому выражению. Композиция, красочно отражающая картинку национального татарского праздника «Сабан-туй». Здесь мы видим и приглашение–зазывание на праздник, и демонстрацию девушками вышитых полотенец, и танец юношей с шестами, и танцевальную интерпретацию состязаний: бега в мешках, скачек, борьбы и др. Весь сюжет композиции грамотно выстроен; удачно подобран и скомпонован музыкальный материал. Проводится сложнейшая и кропотливая работа с исполнителями, оттачиваются вычурные па, отрабатываются отдельные мизансцены и общие планы. Ребята раскрывают свои творческие способности. Старания всего коллектива не остались незамеченными. На конкурсе в Горьком (ныне Нижний Новгород) ансамбль «Ровесник» получает Диплом 1-й степени. Высокие оценки профессионального жюри, признание зрителями композиции «Сабан – туй» в исполнении казанских ребят становятся стимулом для дальнейшей работы коллектива, новых творческих замыслов руководителя.

Задача правильного формирования репертуара актуальна на любой стадии развития любительского коллектива. Должен ли репертуар танцевальных групп включать самобытные постановки или повторять конкретные номера профессионалов? На этот вопрос не может быть однозначного ответа. Любительское и профессиональное искусство всегда находились и находятся во взаимодействии. Любители стремятся к совершенству, профессионалы учатся у них бескорыстию, искренности и одухотворенности, черпая в народном творчестве идеи создания новых произведений.

У ансамбля народного танца «Ровесник» тоже был опыт совместной работы с профессиональными балетмейстерами. В разные годы танцевальные номера здесь ставили К.Ласкари, В.Захаров, Б.Ляпаев. В 1989 году руководитель ансамбля А.П. Белов приглашает в коллек-

тив для осуществления новых постановок педагога–репетитора Татарского государственного ансамбля песни и танца. Народный артист ТАССР, тонкий знаток нюансов татарского танца, настоящий мастер своего дела Мансур Ахметович Гатиатуллин разучивает с «Ровесником» танцы «Шома-бас», «Старинный танец девушек» (хор. Ф. Гаскарова), парный лирический танец (хор. А. Калимуллина). Используя в своей работе опыт, традиции, репертуар профессионального искусства, руководитель любительского коллектива тем самым повышает творческую планку, как для воспитанников, так и для самого себя. Изучение образцов «золотого фонда» хореографического искусства в любительских коллективах очень полезно для воспитания вкуса участников, повышения исполнительского мастерства. Но полезно, при условии, что коллективу под силу достойно воплотить выбранный образец. Человек, интерпретирующий произведение профессионального искусства, возлагает на себя большую ответственность. Ведь искажение авторского текста, приспособление танца к техническим возможностям коллектива может нарушить его художественную целостность и потому уже не сможет выполнить те воспитательные задачи, задачи по сохранению профессионального уровня, какие ставит перед собой руководитель любительского ансамбля. Благодаря плодотворному сотрудничеству с представителями профессионального хореографического искусства, ансамбль «Ровесник» не только пополнил свой репертуар новыми номерами, но и получил огромный эмоциональный «допинг» для дальнейшего творческого роста.

В начале 90-х годов в нашей стране сложилась непростая общественно-политическая ситуация, которая коснулась всех сторон общественной и культурной жизни. «Парад суверенитетов» рождает новые этнополитические образования. Так, в 1990-ом году Татарстан, как и многие автономные республики Поволжья, объявляет о своем суверенитете. Казалось бы, открываются огромные перспективы для деятелей культуры и искусств региона. Но глубокий экономический кризис делает почти невозможной деятельность многих самостоятельных творческих коллективов. Отсутствие финансирования объектов культуры ставит под угрозу само их существование. Во главу угла ставится принцип самокупаемости и самофинансирования. Управление Профтехобразования перестает существовать как самостоятельная административная структура и объединяется с Министерством образования. Ансамбль «Ровесник» теряет свою собственную репетиционную базу, но продолжает свою деятельность в стенах Дворца культуры строителей Советского района г. Казни. Большую роль в сохранении коллектива играет тот самый творческий «задел» - национальный репертуар, созданный в конце 80-х. Национальная татарская программа востребована. Востребована не только в Татарстане, но и за её пределами. Несмотря на безденежье, в стране

проводятся многочисленные фестивали и конкурсы народного творчества. Выявляется тенденция на рост национального самосознания, на пропаганду национальной культуры и искусства. Весной 1991-го года «Ровесник» принимает участие в конкурсе-фестивале татарского танца «Шома-бас» в Набережных Челнах. Осенью 1992-го года – во Всероссийском фестивале народного танца в Москве. Ансамбль представляет вниманию зрителей и жюри двадцатиминутную программу татарских танцев! Выступление имеет колоссальный успех. Работу коллектива отмечает похвалой председатель жюри, народная артистка СССР, балетмейстер хора им. Пятницкого Т. Устинова!

В любительских хореографических коллективах, как правило, все формы работы: учебная, постановочная и репетиционная проходят в один вечер и повторяются три-четыре раза в неделю. Составляющие этой работы взаимосвязаны и подготавливают одна другую. Не является исключением и ансамбль танца «Ровесник». Каждое свое занятие коллектив начинает с экзерсиса классического танца, который воспитывает у участников «академизм», аккуратность исполнения движений. Затем руководитель (в данном случае он выступает в роли педагога) проводит на середине зала тренаж, составленный из движений и комбинаций русского и татарского танцев. Например, разминка на основе движений и комбинаций движений татарского танца сразу настраивает исполнителей на передачу характера, манеры национального танца и готовит их к исполнению технически трудных движений. Помимо обучения техническим приемам татарского танца, большое внимание уделяется воспитанию у участников ансамбля сценической культуры. Это и внешний вид исполнителей, и бережное отношение к костюмам и танцевальной обуви. Это и аккуратность при подборе и одевании головных национальных уборов (тюбетеек, калфаков, платков) и аксессуаров. Девушки в ансамбле, исполняя татарские танцы, обязательно заплетают волосы в две косы. Также в ансамбле существуют традиции передачи опыта, навыков и умений старшего поколения новичкам. Состав коллектива периодически обновляется, но всех участников неизменно сплачивает любимое дело, заинтересованность каждого из них в самовыражении, которое они находят в искусстве народного танца.

Ансамбль танца «Ровесник» принимает активное участие в культурной жизни Казани. Базируясь на данный момент в Ново-Савиновском районе, коллектив во главе со своим руководителем становится незаменимым при постановках и проведении массовых представлений: Сабан-туй, Навруз, «Праздник урожая», «День города». Это далеко не полный список мероприятий, где коллектив зарекомендовал себя с наилучшей стороны. Востребованность коллектива заставляет руководителя искать и открывать все новые грани татарского танца. Интерес участников нужно все время подпитывать новыми постанов-

ками. Так, в 2001 году в репертуаре ансамбля появляется танец «Аппа»: яркий массовый номер с жизнерадостной девушкой–солисткой, поставленной на популярную татарскую музыкальную тему. Впоследствии в арсенале ансамбля появились хореографические композиции «Цвети, мой Татарстан», «Танец уфимских татар».

Большим событием в творческой жизни коллектива стала постановка танцевальной сюиты «Гости Казани» Гая Тагирова к столетию балетмейстера. Белов А.П. символично отдал долг своему первому наставнику Г.Х. Тагирову.

Можно сказать, что сейчас молодежи больше близка современная хореография, что народные танцы ушли в прошлое. Несмотря на это, руководители ансамбля «Ровесник» заслуженному работнику культуры РТ Белову А. П. в течение уже 35 лет удается заинтересовывать все новых и новых молодых людей. Своим примером он учит любить народный танец, пропускать каждое его движение через душу и сердце.

Вообще, сегодня в любительские танцевальные коллективы приходят все более образованные юноши и девушки, на лицо проявление «продвинутой» молодежи. В то же время, и работа ансамблей, выражаемая в сценическом произведении, подчиняется все более высоким профессиональным требованиям. Одним из важных требований сценического воплощения танца в настоящее время является его зрелищность. Зрелищность в современном представлении может быть достигнута за счет массового исполнения номера, новой интерпретации народной музыки, красочных креативных костюмов, спецэффектов, технического оснащения сцены и др. Это абсолютно реально и в отношении народного хореографического искусства, в частности, в отношении сценического воплощения национального татарского танца. Термин «современный танец» совсем не означает отказ от традиций прошлого в пользу новых направлений молодежного танца.

Каждому молодому человеку, чтобы жить осмысленно и с достоинством, чтобы пользоваться уважением окружающих, надо познать себя, понять свое место в мире природы, других людей, других народов. Такое знание, понимание возможны, когда изучено и осмыслено прошлое – далекое и близкое. Только тогда можно самостоятельно и с успехом планировать свое будущее, выстраивая его фундамент в настоящем. Известный ученый, академик Д.С. Лихачев писал в одной из своих книг: «Память – преодоление времени, преодоление смерти. В этом величайшее нравственное значение памяти. Совесть – это, в основном, память. Вот почему так важно воспитывать молодежь в моральном климате памяти: памяти семейной, памяти народной, памяти культурной».

ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТАНЦЕВ НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ

И.И. Биктагиров

Танцы народов Поволжья своими корнями уходят в далекое прошлое, которое связано с жизненным укладом и бытом народа. Характерная особенность народных танцев в их тесной взаимосвязи с песней, с преданиями и обычаями. В процессе жизненного уклада и труда рождались песни и танцы, и получили развитие на основе национальных обрядов и традиций.

Исследованиями в области народной хореографии занимались А.А. Борзов, Н. Заикин, Р. Каримова, М. Мурашко, Н. Надеждина, Н. Тарасова, Т. Ткаченко, В. Уральская, Т. Устинова и др.

Выдающийся знаток татарской хореографии Г.Х. Тагиров в 1960 году выпускает книгу «Татарские танцы», а в 1988 году «100 татарских фольклорных танцев». Г.Х. Тагиров в своих исследованиях открывает мало разработанную проблему - разделение татарского танцевального фольклора на деревенский и городской [5].

В исследовательском очерке И.Н. Юркина «Чувашские национальные пляски» мы узнаем культурные особенности чувашской народной хореографии, а также приёмы исполнения чувашских народных танцевальных движений в разных районах Чувашии. В статье Л.Н. Ирниной «Чувашский танец» даются методические рекомендации по занятиям чувашского танца.

По изучению танцев народов Поволжья значительную работу проделал Г.Я. Власенко. Им были исследованы танцы заволжских народов, в которых историческая общность издревле связана в песенно-танцевальных культурах [1].

Главный балетмейстер государственного ансамбля танца «Марий Эл», знаток, корифей марийского народного танца - М. Мурашко внес огромный вклад в изучение марийской хореографии. За годы балетмейстерской деятельности он выпустил три книги о танцах мари: «Танцы Марий Эл», «Танцы Марийского края», «Марийские сюжетные танцы» [4]. М. Мурашко ввел значительную творческую работу и по русскому народному танцу, подробными описаниями таких форм танца как кадрили, пляска, хоровод в своей книге «Формы русского танца» [4].

Танцевальный фольклор марийского народа представлен в работе О.М. Герасимова «Очерки по народной хореографии народа мари» - наблюдения во время музыкально-фольклорных экспедиций по Татарстану и Башкортостану, где проживают марийские диаспоры [3].

Поэт народного танца Ф.А. Гаскаров в своей книге «Башкирские танцы» раскрывает красоту башкирского танцевального искусства, основные танцевальные элементы, движения и особенности его исполнения [2].

Географическое расположение той или иной народности имеет огромное значение в формировании этноса, общности происхождения. На основе трудовой деятельности вырабатывались элементы культуры и быта, которая отражает выработку общих элементов в организации проведения обрядов и праздников.

Взаимопроникновение в материальную культуру народов Поволжья мы видим в национальных костюмах, одеждах, обуви. Например, башкирская национальная одежда очень схожа с татарской (камзул, кушак, кулмэк, ичиги и др.). Марийские узоры так же перекликаются с татарскими и башкирскими традиционными узорами, общие черты находим в одежде низовых чувашей и татар, и в металлических украшениях женщин и девушек. Старинные женские костюмы мари и чуваш украшены мелкой геометрической вышивкой. Если рассмотреть костюм русских женщин, то у них появляется карман, который является неотъемлемой частью женского костюма у чувашей и мордвы, а сами русские девушки в некоторых районах повязали платки «по-татарски», завязывая концы платка в узел впереди на голове.

Народы Поволжья исторически связаны между собой и вследствие длительного общения обогатили друг друга в различных областях творчества. У каждого народа есть свои праздники, неповторимые обряды, игры. Сабантуй у татар и башкир, у чуваш - Акатуй, у русских - Масленица, праздник цветов у марийцев - Пеледыш пайрам, у мордвы праздник пахоты и сева «моление плуга» - Кереметь озкс, Сабан – озкс.

В дальнейшем все праздники становятся интернациональными для всех народов Поволжья.

В основе танцевальной культуры народов Поволжья лежит трудовая и социальная практика, так как трудовой процесс дает начало подражанию танцевальным элементам и в дальнейшем танцевальным движениям. Итогом этого является отражение хозяйственного уклада в мужских и женских танцах. Например, издавна производством мебели, веревок, канатов занимались чуваш и марийцы (у марийцев рождается новый танец «Веребочка», восточные мари, живущие в Башкирии мастерски исполняют этот танец). Татары тоже славятся танцем под названием «Бау ишу» («Веребочка»).

Общие элементы труда отразились для татарского и мордовского народа, в татарском танце «Алмагачлары», а в мордовском «Умарина».

В танцах народов Поволжья особую роль играют женские танцевальные движения, которые изображают сбор урожая, прядение, сучение, наматывание ниток, вышивание, шитье и ткачество. На основе трудового процесса, исполняемой работы, рождались новые танцы, например, русский танец «Сновуха» (сновать – готовить пряжу, основу для тканья). Четыре пары женщин плавно и медленно двигались в различных направлениях – то приближаясь, то удаляясь. Процесс соз-

дания нитей мы видим в башкирском танце «Йон эрлэу» («Прядение») – обработка и теребление шерсти, прядение, сучение ниток, наматывание их на клубок. На основе показа вышивания платка или полотенца рождается танец «Солге чигу», в котором девушки умело вышивают народные орнаменты, применяя пластику женских рук.

Все эти трудовые процессы народов Поволжья производили одинаковыми способами. Одинаковую смысловую нагрузку несут женские руки в танце и имеют сходную характеристику:

– наматывание ниток (руки согнуты в локтях на уровне груди и исполняют вращательные движения «от себя»).

– прядение (во время этого движения, согнув левую руку в локте, поднимают вверх на третью позицию, а кисть правой руки, волнообразными движениями, опускается сверху вниз).

– полоскание (опуская кисти рук вниз, они одновременно плавно двигаются из стороны в сторону).

Во многих женских танцах народов Поволжья изображают приготовления пищи. Башкирская девушка готовит национальное блюдо: сеет муку, месит тесто, очищает от теста пальцы и очень умело показывает красивые движения рук, исполняя трудовой процесс. Например, башкирский танец «Бишбармак», «Кумысницы».

У татар есть народная песня «Каз канаты» («Гусиное перо»), которое исполняется во время помочи девушек «Каз омэсе» («Ощипывание гусей»), с наступлением холодов. Вечером, после трудового процесса, в дом хозяйки девушки собирается молодежь, на праздник. На празднике парни исполняют песни, а девушки грациозно исполняют движения, в которых взмахами рук, изображают крылья птиц.

Издавна известны в Поволжье молодежные вечера, связанные с рубкой капусты, которые назывались «Капустниками». Девушки наряжались в лучшие платья, приходили в дом, где будут рубить капусту. После рабочего процесса их ждало угощение и веселые хороводы, где парни своими движениями изображали «рубку капусты», где одна фигура называлась «кочан». Девушки в тесном кругу толкались на месте, а парни вокруг них, подбегая, говорили: «Хватайся за листья», и девушек растаскивали по углам, а того кто оставался в центре без пары, называли «кочерыжкой».

Мужской танец «Косари», существует у русских, мари, башкир и татар. В этом танце они изображают, как точат косы, косят, загребают сено в дорожку, сгребают его, кладут в стог. В процессе труда показывается удаль молодецкая, как они здорово трудятся на полях.

Многие игры заимствованы другими народами и обогащают друг друга. Русский танец – игра «А мы просо сеяли» соответствует марийской «Мы сеем горох («Ме мурсатым удена»). В этом танце марийские юноши и девушки делятся на две группы и выстраиваются в две шеренги лицом друг к другу, где первые «сеятели» поют:

«мы сеем горох», а вторые «разрушители» наступают со словами: «а мы его вытопчем». Игру заканчивают поимкой «разрушителя» и он переходит в другую шеренгу.

Народы Поволжья: чуваши, татары, башкиры издавна занимались скотоводством, коневодством. Это дало толчок в танцевальной лексике имитации бега лошади, ритмичные дробы, цокот копыт о землю, появились многие позы – танцевальные движения, изображающие скачки, повадки животных. Танцевальные дробы, изображающие топот копыт «тыпырдау» у татар, а «тыпырлау» у башкир. Легкий бег, галоп, подскоки – все это создает образ всадника. И в наши дни в татарском и башкирском «Сабантуе», чувашском «Акатуе» обязательным обрядовым элементом праздника являются скачки и состязание на скакунах.

У народов Поволжья очень богатый танцевальный фольклор в изображении повадок и сцен из жизни птиц и животных. Яркой картиной представляется мордовская пляска «Медведь» – неуклюжие топанья на месте, кувырки и прыжки, переваливание с одной ноги на другую. Во время этой пляски участники окружают медведя, чтобы он оказался в центре круга, и в течении танца он пытается схватить одну из девушек. Под ритмическим и мелодическим рисунком музыки этого танца воссоздается образ неуклюжего зверя.

В начале XX века у восточных башкир были популярны пляски-пантомимы: «Кукушка», «Голубь». Пляска «Голубь» исполнялась сольно, как правило, пожилым мужчиной. Исполнитель подражал движениям, повадкам, воркованию голубя. В русской хореографии много внимания уделяется птице лебедю. В различных областях танец с ней называется по-разному: «Лебедь», «Лебедушка», «Гуси-лебеди». В танце «Вдоль да по речке» воспеваются утка и её верный спутник селезень. Девушки – «уточки» заводят хоровод. В их танец вступают юноши – «селезни». Каждый из «селезней» старается привлечь внимание солистки – «уточки». Происходит ссора «селезней». Девушки разнимают ссорящихся. «Уточка» – солистка оказывает внимание самому скромному «селезню». В этом танце находим общие хореографические движения с башкирским и калмыцким танцами. В женском танце – это многочисленные взмахи руками, как крыльями, в мужском – согнутые руки отводятся назад так, чтобы локти были позади туловища, а ладони выведены вперед, тыльной стороной вверх, грудь исполнителя при этом сильно выпячена.

На Волге бытует танец «Птичка», который исполняется одной или несколькими парами, танцующими обособленно. Для первой фигуры характерно своеобразное положение рук: правой рукой исполнители обнимают друг друга, а левой поддерживают локоть правой руки партнера. Во второй фигуре исполнители часто производят взмах руками, имитируя движения крыльев птиц. Танец «Колокольчик» состоит из

фигур «голубок», «свадьба», «целование». В первой фигуре ясно видно подражание повадкам птицы. Юноша наклонял корпус и голову к девушке. Девушка закрывалась от него рукой. Обходя девушку, юноша широко раскрывал руки, как крылья, ухаживая за девушкой, как голубь за голубкой, после чего целовал ее в обе щеки.

В результате изучения волго-уральской хореографической лексики выявлены следующие танцевальные аналоги:

– в русских и татарских танцах переменный ход, ход с каблука, «молоточки» или, по-татарски «кадак кагу» (забивание гвоздей обеими ногами), «веревочка» (по-татарски она исполняется невыворотом, по 6-ю позицию), тройной притоп, присядка в шестой позиции, «елочка» («эпипа»), «змейка» («тегу»), припадание, шаг с подскоком, тройные притопы, простые дробы;

– в русских и башкирских танцах – переменный шаг, дробный ход, трилистник, притопы, «качалка», «веревочка»;

– в русских и мордовских танцах – тройные притопы, три быстрых переступания и удар, шаг с подскоком, припадание, «гармошка» в 6-й позиции, присядка в 6-й позиции;

– в русских и марийских танцах – «гармошка», припадания, притопы, простые дробы, присядка в 6-й позиции, бегунец, припляс, ковырялочка, «голубец», шаг с подскоком, галоп. В русском танце «Кировские переплясы» много общего с марийскими танцами (дробь, положения рук);

– в русских и калмыцких танцах – движение «сесть-встать» (суухад-бодг) по пластике соответствует присядке;

– в русских и чувашских танцах – притопы, «гармошка», присядка в 6-й позиции, шаг с подскоком;

– в татарских и башкирских танцах – шаг с полупальцев (в татарских чаще всего исполняется вперед, в башкирских – назад);

– в татарских и марийских танцах – одинарный «чалыштыру» в татарских танцах соответствует переступанию на полупальцах в 6-й позиции в марийских; падебаск не выворотом, хромой ход.

Танцы народов Поволжья – переплетение цветов радуги и Гай Хаджиевич Тагиров смог это передать в своей великолепной постановке «Хоровод друзей».

Литература:

1. Власенко Г.Я. Танцы народов Поволжья / Г.Я. Власенко. – Самара: Изд-во Самара, ун-та, 1992. – 194 с.

2. Гаскаров Ф.А. Башкирские танцы / Ф.А. Гаскаров. – Уфа: Баш. кн. изд-во. 1960. – 240 с.: ил., ноты.

3. Герасимов О.М. Очерки по народной хореографии: Опыт музыкально-этнографического анализа / О.М. Герасимов. – Йошкар-Ола: М-во культуры Марий-Эл, Центр нар. творчества, 2001. – 104 с.

4. Мурашко М.П. Марийские сюжетные танцы: учеб. / М.П. Мурашко. – Йошкар-Ола: М-во культуры Марий-Эл, Центр нар. творчества, 1997. – 240 с.

5. Тагиров, Г.Х. Татарские танцы / Г.Х. Тагиров. – Казань: Татар. кн. изд-во. 1984. – 256 с.: ил., ноты.

6. Тагиров Г.Х. 100 татарских фольклорных танцев / Г.Х. Тагиров. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1988. – 158 с.

РЕАЛИЗАЦИЯ ПОТЕНЦИАЛА НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ

Р.А. Биктагирова

Народный танец – танец определенной национальности, народности, региона. Он является формой народного творчества, сложившейся на базе народных танцевальных традиций и характеризуется собственным хореографическим языком и пластической выразительностью.

Первоисточником народного танца являются движения и жесты человека, связанные с трудовыми процессами и эмоциональными впечатлениями от окружающего мира. Народ создал изумительные по красоте и рисунку танцы с разнообразным содержанием, танцевальной лексикой, органической связью с мелодией, ее характером, ритмом и темпом.

История татарского народного танца имеет большую многовековую историю. Возникнув в далекой древности, он приобрел колорит, потрясающий своей красотой и грацией движения. Да, на самом деле, народные мелодии, песни и танцы живут в народе с незапамятных времен, как описывает археолог Н.Ф. Калинин одну из форм бытования музыкального фольклора у волжских булгар: «На берегу Камы у Булгарской столицы в местечке «Кыз-Тау», «Кыз-Каласы» («Девичья гора») существовали для игр специально отведенные места, где девушки проводили свои игры. Сюда в старину приезжал булгарский хан посмотреть на девичьи игры» [2]. Несомненно, игры эти проводились с танцами и музыкой.

До Великой Октябрьской революции народный танец, как и игра на музыкальных инструментах, были под запретом мусульманского духовенства – все это мешало развитию народного танца и музыки. Но, несмотря на преследования и запреты, трудовой народ любил и сохранял свои песни, пляски, обращался к ним в часы короткого досуга, искал в них отдых и отраду после тяжелой работы.

Существовала прямая связь между деревенскими танцами и временами года. Музыка, пение и пляски были излюбленным занятием

молодежи на осенних и зимних вечеринках «Аулак ой», «Каз омэсе» (ощипывание гусей), «Тула омэсе» (отбивание холста) и т.д. Весной и летом собирать такие вечеринки было трудно, лишь во время празднования Сабантуя или рекрутских наборов, юноши отводили душу в играх, танцах, песнях. Особенно большое место музыка, песня и танец занимали на народном празднике «Жыен» (сборы молодежи). На этих праздниках нередко принимали участие представители других народов Поволжья, здесь зарождалась и крепла дружба разных национальностей (мари, чуваш, удмуртов и др.).

Октябрьская революция дала возможность развитию духовной культуры, в том числе музыкального фольклора и народного танца. Они обрели новую жизнь, обогащались новым содержанием и значительно отличаются от старинных. Большой вклад в развитие татарского танца внес практик и теоретик татарской хореографии Гай Хаджиевич Тагиров. На основе богатого практического опыта появилась на свет книга «Татарские танцы» (1960 г.). В 1988 г. «Сто татарских фольклорных танцев» - результат многолетней скрупулезной деятельности Тагирова – фольклориста. В творчестве Гая Хаджиевича фольклорные танцы являются основой сценического воплощения в своих постановках для Государственного ансамбля песни и танца ТАССР. Он более 40 лет руководил балетной группой гос. ансамбля.

Татарские танцы подразделяются на сольные «аерым бию» – это своеобразная импровизация, цель которой поразить зрителей мастерством и неистощимостью фантазии исполнителя, знанием фигур татарской народной пляски и умением развивать их творчески свободно и даже виртуозно.

О национальной особенности татарского парного танца заслуженная артистка России, лауреат Государственной премии В.В. Кригер: «Танцы татар вообще необыкновенно свежи, колоритны и очень своеобразны. Когда мужчина танцует в паре с девушками, создается очень лирический сюжет, бодрый и вместе с тем овеянный нежностью. Чувствуется подлинная народность танца, очень характерны у женщин их удивительные движения, когда они закрываются платком. Прodelьвается это с необыкновенной грацией и кокетливостью. А какая пластичность в повороте головы, какой сдержанный задор в глазах, смотрящих на кавалера!... [1].

Татарские массовые танцы – это танцы живые, с большим внутренним темпераментом, имеющие преимущественно игровой характер. Элементы шутки, желание перехитрить партнера по танцу являются их характерной чертой. Девушки танцуют мягко, сдержанно, застенчиво, со скрытым кокетством, темпераментом, их движения неширокие, скользкие, а порою мелкие и без больших прыжков. Танец юношей задорный, активный, мужественный, их движения чеканные, изобилуют легкими подскоками (изображая позу наездника)

и акцентированными притопами. Танцуя с девушкой, юноша держит себя уверенно, гордо, напорист в своих движениях. Многие массовые танцы являются небольшими театральными зарисовками значимых исторических событий, которыми богата история Татарстана, танец-игра «Тугэрэк уен» (круговой танец), «Дурт таган» (четыре ноженник), «Зур уен» (большая игра), «Эйлэн-бэйлэн» (хороводная). Музыкальное сопровождение татарских танцев: гармонь (саратовская, вараксинская), с игрой на ударных инструментах (бубен, барабан), а в более древние времена кубыс, курай, тюнгюр и др.

Многие татарские народные праздники завершаются всеобщим танцем «Кумяк бию», который предстает как танец единства народа в достижении всеобщей цели. Эти танцы исполняются просто, незамысловато, с применением танцевальных элементов и движений: «борма», «тезмэ», боковой ход, «чалыштыру», «кадак кагу», «бишек», медленный переменный шаг, переменный бег.

Татарский народный танец на сцене реализуется иначе, здесь декорации, специальные костюмы, атрибутика, выверенная хореография, четко выраженный сюжет, направленный на раскрытие конкретного художественного образа. Наиболее популярны сценические татарские народные танцы в постановках Г.Х. Тагирова, Ф.А. Гаскарова: «Шома бас», «Апипэ», «Танец уфимских татар», «Лирический танец с платками», «Голлэрэм» (цветы мои), «Татарский молодежный танец Сабантуй» - в этих танцах девушки подчеркивают свою нежность, показывают грацию, а парни демонстрируют мужество, быстроту и силу.

«Гости Казани» - самый исполняемый танец в течение полувека Г.Х. Тагирова – темой является встреча татарской молодежи из разных областей и районов нашей страны на празднике танца. В танце использованы разнообразные движения оренбургских, касимовских, бондюжских, сибирских, астраханских и казанских татар. Во всех гастрольных поездках по всему миру Государственного ансамбля песни и танца РТ этот танец был визитной карточкой, выражающей сущность татарского народного танца.

Авторские хореографические работы Г.Х. Тагирова по сей день пользуются популярностью и перенесены на всевозможные танцевальные и самодеятельные сцены нашей страны и за рубежом. И везде татарский танец пользуется популярностью у зрителя потому, что корни этого танца берут начало в народном творчестве, танец стал выражением времени, зеркалом жизни преломленных через индивидуальность художника.

Литература:

1. Кригер В.В. О народных танцах / В. В. Кригер // Народное творчество. – 1937. – № 2–3. – С. 38–39.

2. Калинин Н. Ф. От Сюкеева к Камскому устью / Н.Ф. Калинин // Записки Тетюшского музея. – 1928. – №3 – С. 8–13.

3. Тагиров Г.Х. Татарские танцы / Г.Х. Тагиров. – Казань: Татар. кн. изд-во. 1984. – 256 с.: ил., ноты.

4. Тагиров Г.Х. 100 татарских фольклорных танцев / Г.Х. Тагиров. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1988. – 158 с.

ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ТАТАРСКОМ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ТАНЦЕ

А.И. Кавеева

«Национальный характер – отражение в психике представителей нации своеобразных исторических условий её существования, совокупность некоторых особенностей духовного облика народа, которые проявляются в свойственных его представлениям традиционных формах поведения, восприятия окружающей среды и которые запечатлены в национальных особенностях культуры, других сферах общественной жизни» [1].

Чем определяется национальный характер народно-сценического танца? Народно-сценический танец конкретно выражает стиль и манеру исполнения каждого народа и неразрывно связан с другими видами искусства, главным образом с музыкой. У каждого народа сложились свои танцевальные традиции, пластический язык, особая координация движений.

Истоки танцевальной пластики, образной выразительности в хореографии заложены в самой человеческой пластике. В том, как человек движется, жестикулирует и реагирует на действия других, выражаются особенности его характера, эмоциональный настрой, своеобразие его личности. Например, у татар издавна было принято, здороваясь с человеком, подавать ему обе руки. Этим демонстрировалось уважение. Действительно, почитание родителей, уважительное отношение к старшим, гостеприимство, доброжелательность, добрососедство – эти общечеловеческие ценности являются основой морали и татарского народа.

Танец и его ритмообразующие элементы, в свою очередь, есть ничто иное, как своеобразное отображение человеком своего внутреннего физического и эмоционального состояния, мировоззрения, жизненной философии и представлений об окружающем его мире в виде телодвижений и пластических символов и поз. В качестве подтверждения приведём данные Ф.Т.Валеева о том, что среди сибирских татар бытовала легенда о добром мужском духе Урман иясе – хозяи-

не леса, которого они представляли в виде благообразного старичка с сумой и посохом, странствующего по лесным и охотничьим тропам, по которым можно пройти было, только двигаясь осторожно, плавно, не шумно [2, с.183]. Эти плавные и нешумные движения, вероятно, и легли в основу танцевальных па у татар этой, так же как и других этнических групп, и являются внешним выражением их внутренней традиционной духовной и соционормативной культуры. Н.А. Левочкина к специфическим чертам народной хореографии сибирских татар относит: волнообразные движения руками, легкие частые переступания ногами, своеобразную «татарскую дробь» (трехструктурные топы), исполнение большинства движений на полусогнутых ногах и т.п. [4, с. 82].

Примером отражения национального характера в пластике может служить творчество балетмейстера Г. Тагирова. В частности, танец сибирских татар из широко известной сюиты «Гости Казани» в его постановке отличается своей самобытностью, выражающейся в оригинальной танцевальной лексике и, по нашему мнению, совпадающей с ранее выдвинутыми предположениями. Рисуя образ татар-сибиряков, Тагиров использует в танце такие движения как «тыпырдау» («дробь»), «вак тыпырдау» («мелкая дробь»), «тирбэлү» («качалка»), «үкчәне үкчэгә бәрү» («прищелкивание пятками»), «аяк очыннан йөреш» («ход с полупальцев»), «өчле тыпырдау» («тройной притоп»), т.е. те движения, которые можно назвать «осторожными».

Одним из важных аспектов поведения в татарском социуме является соблюдение сдержанности в отношениях. Для обрядов татар характерно внешне слабое эмоциональное проявление. Не принято плакать на похоронах, голосить на свадьбе (обрядовые причитания невесты имели место только в отдельных этнических группах татар – у мишарей, кряшен). Как устойчивые стереотипные психологические характеристики своего народа, татары выделяют скромность, деликатность. Особенно это касается женщин-татарок. Эти качества отражаются и в хореографической культуре. Вот так описывает «Старинный танец городских девушек (постановка Ф. Гаскарова 1945 года) балетный критик В. Горшков: «Этот танец имел и второе, не лишённое смысла название – «Скромность». ...Шесть девушек, выстроенных в две линии по трое лицом к зрителю, начинают плавно и чинно свой эмоционально сдержанный танец. Вся пластика выстроена на полутонах: полувзгляд, полужест, полушаг, полуопущены ресницы; словно в танце скрыта какая-то древняя тайна, и зритель должен сердцем разгадать ее. Движения очень сдержанны, ножка жметя к ножке, но весь стан и постановка головы несут внутреннее достоинство, красоту женской национальной души. Весь танец – это показ целомудрия, мягкой женственности и некоего трепетного душевного горения, в котором угадывается любовь земная» [6, с. 15–16].

Характер мужских татарских танцев Г. Х. Тагиров характеризует как «задорный, активный и мужественный; их движения чеканные, изобилуют легкими подскоками и акцентированными притопами [5, с. 13]. В хореографической лексике татар много движений, связанных с имитацией бега лошади, ритмических дробей, напоминающих цокот копыт о землю. Всем нам хорошо известно, что у кочевых народов, в том числе у предков татар, издавна почиталась лошадь. Престижным считалось в совершенстве владеть навыками наездника. Искусству управлять конем учили с детства. Не случайно, в конных скачках на традиционном Сабантуе принимали участие 8–12-летние мальчики и отдельно молодые парни.

Танцевальная картинка «Джигиты» в постановке А. З. Калимуллина – яркий пример образно-пластического выражения юношеской энергии, задора и юмора. «Танец как бы отвечает на вопрос, какие они, татарские парни? Зритель видит массовый пляс юношей, где есть место и ансамблевому единению и соревновательности: танец насыщен игривыми нюансами, богатой лексикой, динамикой развития» [7, с. 5].

Авторы статьи попытались раскрыть заданную тему на примерах постановок трех мастеров татарской сценической хореографии: фрагмента сюиты «Гости Казани» Г. Х. Тагирова, «Старинного танца городских девушек» Ф. А. Гаскарова, «Джигитов» А. З. Калимуллина. Созданные в середине прошлого столетия, эти номера сегодня являются «золотым фондом» репертуара Государственного ансамбля песни и танца Республики Татарстан и бесспорно считаются национальной классикой.

Однако, во многих танцевальных произведениях и образах, сочиненных современными балетмейстерами, наблюдаются клише и шаблоны. Шаблоны и типажи не являются результатом бедности авторского воображения – это, к сожалению, всего лишь низкий уровень осведомленности об этнических особенностях данной культуры, её традиционной, обрядовой стороне.

Надо признать, что фольклорная музыкально-пластическая культура народа получает на сцене вторую жизнь после некоторой обработки. Почерпнутые из традиционного танца и стилизованные в соответствии с принципами сценической хореографии отдельные позы, движения, жесты и другие танцевальные выразительные средства лишь условно очерчивают национально характерное, намечая генетическую связь с фольклорным первоисточником.

И профессиональный танцовщик, и танцор-любитель исполняют перед зрителем поставленный балетмейстером танец и играют соответствующую роль. Проявление национального характера в народно-сценическом танце осуществляется на принципах актерского перевоплощения. Следовательно, нынешнее повышение требований к

мастерству танцовщика, предельная выразительность тела, сложные актерские задачи требуют специальной подготовки как исполнителей народно-сценического танца, так и его сочинителей.

Хореографу- постановщику или исполнителю татарского танца на сцене немаловажно владеть знаниями о национальном характере, о татарском национальном этикете, о нормах полоролевого взаимодействия в татарской культуре и т.п. Нужно не забывать то, что «зрелищность диктует необходимость в ювелирном и грамотном удалении излишних деталей, изменений в рисунках танца, исполнении движений, в выборе удобного и выгодного ракурса для зрителя, а иногда даже изменений или дополнений образных задач, но в духе и характере народа, создавшего этот танец» [3, с. 18].

Литература:

1. Баграмов Э.А. К вопросу о научном содержании понятия «национальный характер». – М., 1973. –13 с.
2. Валеев Ф.Т. Сибирские татары: культура и быт. – Казань, 1993. –208 с.
3. Зарипов Р.С., Валяева Е.Р. Драматургия и композиция танца: учеб.-справочное пособие. – СПб: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. –768 с.
4. Левочкина Н.А. Традиционная народная хореография сибирских татар Барабинской степи и Омского Прииртышья (конец XIX–XX в.) / отв. ред. Н. А. Томилов. – Новосибирск: Наука, 2002. – 178 с. – (Культура народов России. Т. 8).
5. Тагиров Г.Х. 100 татарских фольклорных танцев / Г.Х. Тагиров. – Казань: Татар. кн. изд., 1988. – 160 с.
6. Татарские танцы / Казан.гос. акад.культуры и искусств; хореогр. Ф.А. Гаскаров в записи В.М. Скляр. – Казань: Магариф, 2002. – 143 с.
7. Татарские танцы / Казан.гос.ун-т культуры и искусств ; каф. хореогр. – Казань: Дом Печати, 2003. – 72 с.

**ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ЖАНРОВ
ТРАДИЦИОННОГО ФОЛЬКЛОРА
В НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ**

М.И. Касимова

На сегодняшний день остро встает проблема сохранения и развития жанров традиционного фольклора в народной хореографии. В процессе исторического развития хореографическое искусство выступает как хранитель нравственного опыта человечества. С развитием педагогики профессиональной хореографии, в научной лите-

ратуре поднимаются вопросы, связанные с обучением и воспитанием профессионального педагога по хореографии либо танцовщика, который способен всячески сохранять и развивать лучшие традиции национальной хореографической культуры народов России.

Ведущие деятели русского хореографического искусства осознают важность сохранения и развития русского народного танца в его традициях и важной задачей работающих в этой сфере фольклористов, балетмейстеров, искусствоведов ставят - сохранить богатство традиций танцевальной культуры, бережно передать танцевальный фольклор в современных условиях.

Не одно поколение педагогов, балетмейстеров, исполнителей, критиков, методистов и теоретиков тем или иным образом участвовали в формировании школы народно-сценического танца, в основу которой положено разделение выразительных средств на элементы, отбор и систематизация движений, определение эстетических и этических норм, разработки понятийного аппарата и содержания.

В современной искусствоведческой литературе известны две формы существования хореографических фольклорных традиций: в их собственной естественной среде и в сценическом искусстве. К первой группе можно отнести коллективы, условно называемые этнографическими, участники которых исполняют аутентичный фольклор той географической местности, где проживают сами. Вторая группа коллективов, назовем их условно фольклорными, реконструирует фольклор какого-либо региона путем воссоздания живых традиций или, если они уже не функционируют, на основе изучения имеющихся материалов. Третья и четвертая группы коллективов, куда относятся самодеятельные коллективы, работающие в области народно-сценической хореографии, строят свою творческую деятельность на принципах художественной обработки, разработки и стилизации фольклора.

Русский фольклорный танец является одним из наиболее распространенных и древних видов народного творчества. Он возник на основе трудовой деятельности человека. На протяжении многовековой истории своего развития фольклорный танец всегда был тесно связан с трудовым календарным сельскохозяйственным годом (посев, сбор урожая и т. п.). Он тесно связан и с различными сторонами народного быта, обычаями, обрядами, верованиями (рождение, свадьба, игры и т. п.). В танце народ передает свои мысли, чувства, настроения, отношение к жизненным явлениям. В танце каждый русский человек желал быть лучше, выше, чем в повседневной жизни. Он выражал в нем свои думы и мысли о красоте человеческой, как внутренней, так и внешней. Русский человек танцевал не столько для зрителя, сколько для себя, для собственного удовольствия, для собственного удовлетворения. «Мы, русские, – прирожденные танцоры – это у нас в крови», – говорила известная русская балерина Лидия Лопухова.

Наши предки оставили нам огромное фольклорное танцевальное богатство (интересные обычаи и традиции), и мы должны знать и изучать это бесценное наследие. Фольклорные танцы на сегодняшний момент стали большой хореографической ценностью, имеющей не только эстетическое, но и огромное познавательное значение для участников художественной самодеятельности и профессиональных артистов. Фольклорный танец всегда современен. Так как каждая эпоха отражает в народных танцах культуру общества и его мироощущение. Русский фольклорный танец имеет свои оригинальные, четкие, устойчивые, исторически сложившиеся признаки и богатые многовековые исполнительские традиции. Все это и позволяет говорить о нем как о самостоятельном, самобытном, высокохудожественном виде творчества русского народа. Танцевальный фольклор – это яркое, красочное творение народа, являющееся эмоциональным, художественным, специфическим отображением его многовековой многообразной жизни, воплотившее в себе творческую фантазию народа и глубину народных чувств. Он всегда содержателен и имеет ясно выраженную тему и идею. В танце существуют драматургическая основа и сюжет, в нем есть и обобщенные и конкретные художественные образы, которые создаются посредством разнообразных пластических движений и пространственных рисунков-построений.

Танцевальный образ может восприниматься как непосредственно, так и путем ассоциаций. Правдивость, конкретность и художественность танцевальных образов определяется их содержанием и танцевальной лексикой, органической связью с мелодией, ее характером, ритмом и темпом. Русский фольклорный танец неотделим от русской песни, которая всегда была явлением массовым и неотъемлемым от жизни народа. Песня наложила отпечаток на характер и стиль танца, определив особенности русской манеры исполнения, наполнив танец содержательностью и сюжетностью, эмоциональной выразительностью и певучей пластикой.

Проблема преподавания традиционной народной хореографии на сегодняшний день является важной темой обсуждения не только среди педагогов высших и средних учебных заведений, но и работников культуры. Это связано, прежде всего, с необходимостью направить усилия общества на сохранение культурно-воспитывающей среды и народных традиций, являющихся необходимым условием формирования полноценной духовной жизни современного человека. Решение этой проблемы поможет не только создать условия для более эффективной подготовки будущих специалистов, но и обеспечит преемственность поколений, выступающую фактором формирования национального самосознания, социального развития личности и духовного прогресса народа. Но в этом случае нужна государственная поддержка, выражающаяся в разумном планировании в области

образования. Необходимо, чтобы в учебных заведениях, готовящих кадры для учреждений культуры и искусства, не только комплексно реализовывались в учебных программах занятия по изучению русского танца, областным особенностям русского костюма, праздникам и обрядам русского народа, но и отводилось достаточное количество учебных часов на изучение этих дисциплин.

И для полного успеха этого дела необходимо совмещение фольклориста и постановщика в одном лице. Но поскольку на практике это встречается далеко не всегда, актуальным становится требование балетмейстеру хорошо знать фольклор, а к фольклористу – специфику сцены.

Современная сцена требует от русского танца новизны сценических форм, выразительных средств, актуальных тем и эстетической направленности. Но они не могут возникать у балетмейстеров без глубоких знаний природы русского танца, его фольклорных источников. Новые условия жизни, эстетические нормы повлияли на содержание танца и на взаимоотношение отдельных его форм. Значительные изменения произошли в женском танце, прежде не имевшем богатого и разнообразного лексического материала.

В настоящее время огромное количество движений рук, ног, корпуса и т.д. украшает русский народный танец. Движения ног претерпели наиболее сильные изменения. Характер танцев стал более жизнерадостным. Балетмейстеры, сочиняя современную лексику, часто забывают о национальном характере движений, нарушают то, что делает танец красивым, а самих исполнителей – изящными и привлекательными.

Много зависит от музыки современного танца, от инструментальной обработки фольклорного материала. Сравнивая тематику современных песен и танцев, предпочтение приходится отдавать песням. В них тематические жанровые границы очень широки. Темы любви, встречи, разлуки, расставания обретают новое звучание, новый смысл. В них запечатлен образ человека с его чувствами, переживаниями. Танец же замкнулся в круг ограниченных сюжетов, особенно, если говорить о лирике. А ведь она так же, как и лирические песни, более всего привлекает к себе зрителей и исполнителей.

Создание оригинальных лирических танцевальных произведений – задача более сложная, чем создание темповых танцевальных произведений, где на помощь хореографу приходит фантазия. Вот почему необходимо обращаться к народным истокам, находить в них наиболее яркие национальные черты, определяющие характер того или иного народа, а также отличительные особенности танцев, бытующих в различных областях, краях, регионах России. Приходится отметить, что до сего времени встречаются еще досадные явления чрезмерной стилизации народного танца, можно сказать,

когда от него остается лишь внешне эффектная, нарядная, виртуозно-техническая композиция, только по внешним признакам именуемая народным танцем.

Начиная с древнейших танцев славян и до стремительной русской пляски с ее блестящей, своеобразной и жизнерадостной манерой исполнения, можно проследить глубокое влияние народного искусства, культуры, традиций на становление и развитие русской хореографии. Один из важных вопросов на современном этапе – подготовка специалистов, способных достойно сохранить и развить народно-сценическую хореографию.

Многие самодеятельные и профессиональные ансамбли танца, а также, народные хоры используют замечательные традиции в своих программах. И не всегда коллективы помнят о самобытности и колорите своего края, обедняя тем самым свои исполнительские возможности. В некоторых народных хорах при исполнении песен исполнители статичны, неподвижны, скованы, что совсем не характерно для народного исполнения. Очень важно, чтобы участники умели не только хорошо петь, но и сопровождать песни действием, игрой, пляской, водить хороводы, владеть мимикой, быть своего рода актерами, умеющими создавать определенные художественные образы.

Народная манера исполнения песни, игры, хоровода, пляски не терпит фальши, для нее должны быть характерны большая простота и в то же время мудрость, строгость и достоинство, а главное - выразительное, высокохудожественное исполнение.

Костюмы должны украшать исполнителя и должны быть сделаны по мотивам народного костюма данной области, быть в духе времени, так как костюм важная составляющая произведения искусства. Одна из сторон развития самодеятельности, характерная для нашего времени – копирование примеров с профессиональных коллективов.

Литература:

Рязанский месяцеслов – круглый год праздников, обрядов, обычаев и поверий рязанских крестьян // Рязанский этнографический вестник. – Рязань, 2001. – 279 с.

Захаров В. М. Радуга русского танца. – М.: Советская Россия, 1986. – 104 с.

Гиляров Н. Н. Музыкальный фольклор Рязанской области. – Рязань, 1994. – 194 с.

Пармон Ф. М. Русский народный костюм, как художественно-конструкторский источник творчества. – М.: Легпромбытиздат, 1994. – 272 с.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ЭТНИЧЕСКОГО ТАНЦА ТАТАР-КРЯШЕН

О.В. Коваленко

Кряшены – татароязычная православная этническая общность, расселенная преимущественно в регионе Среднего Поволжья и Прикамья (территория Татарстана и Башкирии). В Татарстане они проживают компактными территориальными группами, имеющими локальные особенности культуры (такие, как традиционный костюм или детали говора). Эта черта проявляется в музыкальной и танцевальной традиционной культуре.

В Республике Татарстан более ста кряшенских деревень, и каждый населенный пункт интересен по-своему. Именно в селах хранится историческая память в редких экземплярах народного быта и художественного искусства. Люди, на общественных началах, все собранное, бережно хранят, в школах, сельских клубах, библиотеках.

Танцевальной культуре татар-кряшен посвящено крайне мало исследований. Наши выдающиеся балетмейстеры, стоявшие у истока развития татарской народной хореографии, создали классические образцы татарского народного танца, много сделали для продолжения жизни татарского народного танца на сцене – это Ф.А. Гаскаров, Г.Х. Тагиров, А.З. Калимуллин, К.М. Бикбулатов. Г.Х. Тагиров в 1960 году выпустил книгу «Татарские танцы», где описал сценически обработанные танцы, поставленные для Государственного ансамбля песни и танца РТ. А в 1984 г. выходит расширенное его переиздание, в 1988 г. издается азбука классического татарского танца «100 татарских фольклорных танцев», в которой находят отражение и танцы кряшен. Танцевальная игра «Нардуган» была записана Г.Х. Тагировым в 1946 году и была перенесена для исполнения на сцене. В 1952 году в деревне Старое Гришкино Менделеевского района РТ Г.Х. Тагиров записал деревенский игровой хоровод. «Нигэ сөйгәнең килмәде?» («Почему не пришел твой любимый?»).

1950-е годы – время расцвета татарского сюжетного сценического танца. В эти годы Гай Тагиров ставит такой сюжетный или с элементом сюжета танец «Башмачки» на материале фольклорного танца кряшен.

Сегодня можно увидеть танцевальный фольклор в сценическом воплощении в государственном фольклорном ансамбле кряшен «Бермянчек». Рождение ансамбля произошло в феврале 2008 года Указом первого Президента Республики Татарстан М.Ш. Шаймиевым. Молодой, талантливый, колоритный ансамбль обладает богатым репертуаром и высококвалифицированным, профессиональным составом.

Коллектив является лауреатом всероссийских и международных конкурсов и фестивалей в г. Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Нов-

городе, Самаре, Саратове, Боснии, Герцеговине, Стамбуле (Турция). Уникальность «Бермянчек» определяется самобытным репертуаром, который включает танцы и песни татар-кряшен. Деятельность ансамбля направлена на приобщение населения к национальной культуре, ее обычаям и традициям, в формировании знаний об истории своего народа, его языковой культуре, национальном характере, традициях и обрядах, нормах и правилах поведения, художественных и ремесленных промыслах, фольклоре и т.д. [10].

На сегодняшний день в репертуаре Ансамбля имеются свыше 150 разработок этнических песен, более 50 танцевальных постановок, записанных в кряшенских селениях Поволжья и Приуралья. Ансамбль представляет подлинные народно-песенные, танцевальные и инструментальные традиции различных этнических подгрупп кряшен, проживающих не только на территории Поволжья и Приуралья, но и Челябинской области, Нагайбакского района. Репертуар коллектива базируется в основном на записях и расшифровках его создателя, кандидата искусствоведения, фольклориста Г.М. Макарова.

Формирование и накопление фольклорного материала любого народа – процесс длительный. Благодаря фольклорным экспедициям, они часто организуются в кряшенские деревни Татарстана и не только, репертуар государственного фольклорного ансамбля кряшен «Бермянчек» становится все разнообразней. Проходя путь от фольклора к сценическому воплощению, репертуар ансамбля в основном состоит из вокально-хореографических композиций.

Что же такое фольклор, фольклорный танец? Как на его основе создать сценическое произведение? Прежде чем приступить к созданию сценического танца на основе фольклорного, необходимо глубокое изучение танцевального фольклора, который неразрывно связан с другими видами народного творчества: песней, музыкой, народной поэзией, прозой и т.д. Несмотря на специфичность каждого из них, их объединяют такие общие черты как устность и визуальность для танца, коллективность, традиционность, анонимность. Эти черты существуют не порознь, а в сочетании, проявляясь каждая по-своему.

Фольклор – особое искусство. Специфичны его природа, характер творческих процессов в нем, специфичны в нем его образно-стилевые свойства и особенности. Любая наука в области исследования фольклора, будь то искусствоведческие дисциплины, музыковедение, хореография – рассматривают фольклор в границах собственного предмета и практикуют свои особые методы. Специфичность фольклора постигается посредством собственных подходов к его изучению, сохранению и передаче. Отражая и осмысливая опыт народа, фольклор является выражением художественно-исторической памяти нации и в этом плане может помочь самоидентификации и социализации молодежи [1].

Специфика танцевального фольклора в том, что он является пластической образной формой, отражением и освоением действительности. Главное выразительное чувство – жест, поза, движение. Фольклорный танец – это памятник культуры, который нужно сохранять, т.е. собирать, изучать и пропагандировать, перенося на сцену. В современную эпоху для танцевального фольклора открывается широкий доступ на сцену. Никогда прежде сцена не видела искусства более яркого, вдохновенного, чем искусство народного фольклора. Создание современного народного танца, его сценическая обработка были бы невозможны без глубокого изучения народного творчества [6].

Балетмейстер, используя материал фольклорных экспедиций в своей работе должен обогащать его своей фантазией, и не переносить на сцену все то, что существует в быту, т. е. создавать высокохудожественное произведение на основе первоисточника. Фольклорный танец должен быть сценически оформленным и соответствовать законам сцены.

При обработке фольклора и переноса его на сцену, конечно, остается стиль и индивидуальность постановщика. Этот отпечаток не избежать, но при этом традиция должна сохраниться, что усложняет задачу. Это зависит от ряда требований. От квалифицированности самого хореографа, его грамотности, от чувства меры и, конечно же, знаний. Современное хореоведение еще не выработало единой точки зрения на решение данной проблемы, и мнения различных исследователей часто расходятся. Вместе с тем отдельные специалисты ведут большую теоретическую и практическую работу в области поиска, сохранения, использования и развития образцов национального хореографического фольклора.

Насколько фольклор может проникать в народно-сценический танец? Как взаимодействовать там со всеми компонентами театрального зрелища? Это зависит от ряда условий объективного и субъективного порядка, от чувства меры такта, художественного вкуса постановщика, т.е. вещей трудноизмеримых. Сюда же входят огромное желание хореографа, его знания, умения, опыт, талант, а главное – труд [7].

Сценическая обработка танцевального фольклора - особое искусство. Благодаря качественному подходу к данной теме, фольклорный танец становится доступен зрителю со сцены. Рассмотрим подробнее основные принципы сценической обработки танцевального фольклора.....

Фольклорный танец в своем первоизданном виде, исполняемый на окраине села, в горнице «на беседе», на лужайке – рассчитан на то, что зритель расположен со всех сторон. Подвергая сценической обработке фольклорный материал, балетмейстер должен учесть особенности сценической площадки, т. е. зритель будет смотреть на танец

с одной стороны [6]. Фольклорный танец – это, прежде всего танец «для себя», а на сцене это невозможно. Конечно, не все из жизни приемлемо для сцены. Надо выбирать самое интересное: своеобразный рисунок, необычную манеру исполнения или какое-то особенное настроение танца. Все это, кстати, очень плохо поддается описанию, лучше всего фиксировать на кино- или видеопленку.

Бытовому фольклорному танцу часто свойственны длинноты, многократное повторение рисунков, что не может иметь место в сценическом варианте.

Балетмейстер должен учитывать временную протяженность номера и постараться вместить в короткое сценическое время самое яркое, интересное. Как правило, в фольклорном танце участвуют все пришедшие на гулянье. Одна пара, оттанцевав, сменяет другую. Игра «Русские воротца» (см. рисунок №1) у кряшен сопровождается песней, исполнители играют в воротца. Так, в быту это происходит очень долго и интересно только самим исполнителям. Задача балетмейстера, не утратив принципов построения рисунка, самой игры – сохранить и представить зрителю уже в сценической форме.

В процессе сценического решения надо совершенствовать, развивать формы народной хореографии, но не искажать их. В танцевальной культуре кряшен основной танцевальной формой является хоровод. Ансамбль «Бермянчек» имеет в своем репертуаре вокально-хореографическую композицию «Асыл безнең ил» – исполнители поют и водят хоровод. Хороводы принято делить на орнаментальные и игровые. Этот хоровод относится к орнаментальным, в основе которого лежит рисунок. Композиция является примером сценической обработки фольклорного танца татар-кряшен. Одна из наиболее сложных сторон, при обработке – это танцевальный язык. Она требует, не искажая манеры исполнения, характера первоисточника – умения найти выразительные ракурсы, рисунок танца, танцевальную технику, которые делают фольклор более выразительным и разнообразным, «Өчле бию такмаклады» – танец Менделеевского района, является ярким примером такой обработки танцевального языка. При сохранении манеры исполнения, основного танцевального шага, балетмейстер дает динамику и широту танца, раскрывает круг в полукруг, что делает зрителя участником сценического номера.

Как подчеркивает Смирнов И.В. в своей работе «Искусство балетмейстера», балетмейстер при том, что сохраняет неповторимый характер каждого фольклорного танца, должен стремиться ярче, рельефнее выразить его внутреннюю сущность, развить, обогатить его композицию его пластику. Конечно же, важным фактором сценической обработки является построение его по законам драматургии. Для того чтобы сценическое произведение состоялось, оно должно

пройти путь от экспозиции до кульминации и в развязке рассказать зрителю все о чем задумал балетмейстер.

Обработка фольклорного танца касается и музыки. Необходимо сохранить в музыкальной обработке образ, характер, стиль, типичную форму музыки народного первоисточника. Эта работа должна быть совместной - балетмейстера и композитора – в этом случае произведение будет наиболее интересным. Пройдя такой путь сценической обработки, возникает вопрос: сохраняется ли традиция? Влияет ли этот процесс на качество традиционной танцевальной культуры крашен?

Ныне известны две формы существования фольклорных традиций: в их собственной естественной среде и в сценическом искусстве. Для полноценного функционирования фольклорной традиции в естественной среде необходимо существование адекватной им бытовой сферы художественной деятельности. Условия же жизни быта крестьянства, основного носителя этих традиций, как известно, начали меняться давно. Вторую форму мы наблюдаем в практике различных коллективов, в сценическом искусстве - это способ сохранения фольклорной традиции [5].

Фольклоризм – освоение и трансформация традиционного аутентичного фольклора в различных сферах культуры современного общества. К фольклоризму относятся также «вторичные» фольклорные явления в массовой культуре, художественной самодеятельности, на сцене [5]. Таким образом, фольклоризм в современном восприятии науки многолик. Именно он, по прогнозам исследователей, является реальной перспективой развития традиционной культуры. Иначе и быть не может, ведь, по образному определению И.И. Земцовского - «весь мир пульсирует вторичной традицией».

И. Моисеев, великий балетмейстер XX-го столетия многое сделал, чтобы фольклор приобрел сценическую форму. В своих постановках он многое показал народу, раскрыл много граней и дал «жизнь» большинству танцевальных форм, которые существовали в фольклорных танцах. И. Моисеев не останавливается на достигнутом: «Танец – говорит И. Моисеев, несомненно, будет находить все новые и новые формы, которые неизбежно будут соответствовать развитию человеческого сознания, человеческого опыта, человеческой морали и отражать то огрубление нравов, которое мы замечаем сейчас. Запретная раньше вольность активно проявляется в наше время, потому что время переменялось...» [4]. Действительно время переменялось. Хореография просто требует новых форм. Чтобы они возникали, нужны новые, свежие взгляды, взгляды на искусство хореографии. Но нельзя сбрасывать со счетов все то, что накоплено человеком. Важно не изобретать велосипед, а использовать его, но и в других возможностях.

Любой народ из 3 тысяч известных нам – крупный или совсем малочисленный, входящая ли в него группа – занимают уникальное место

в мировом этнокультурном разнообразии. А кряшены – вообще замечательный пример «промежуточного», «связующего» состояния между несколькими культурами. Причём оформившийся на момент нашей жизни, воочию видимый сплав совершенно оригинален и потому предельно ценен. Это сокровище надо хранить, беречь и развивать, ещё тщательно изучать, готовя способную и увлечённую молодёжь [10].

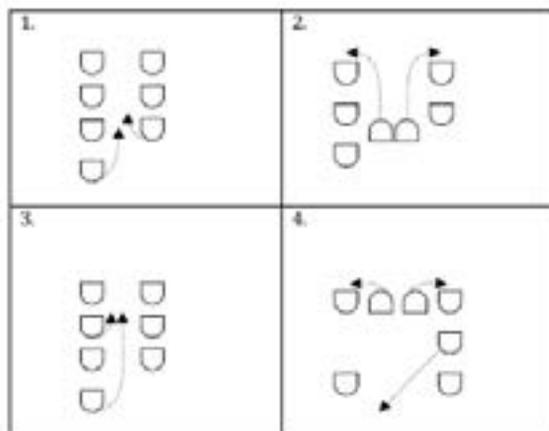


Рисунок 1

Литература:

1. Аникин В.П. Теория фольклора: курс лекций / В.П. Аникин. – 3-е изд. – М.: КДУ, 2007. – 432 с.
2. Единство татарской нации: материалы научной конференции АН РТ «Цивилизационные, этнокультурные и политические аспекты единства татарской нации» (Казань, 7–8 июня 2002 г.). – Казань: ФЭн, 2002. – 318 с.
3. Каргин А.С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1984. – 224 с.
4. Моисеев И. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь / И. Моисеев. – М.: Согласие, 2001. – 226 с.
5. Основные принципы изучения и разработки хореографического фольклора (информационный опыт). – М., 1989. – 34 с.
6. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
7. Традиционная танцевальная культура народов Среднего Поволжья (под общ.ред. В.Н. Горшкова). – Казань: Матбугат йорты, 2001. – 96 с.
8. Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование / сост. Н.Д. Мусина; науч. ред. Р.М. Валеев, Р.Р. Юсупов; Казан. гос. ун-т культуры и искусств. – Казань: Культура, 2013. – 254 с.

9. Этнотерриториальные группы татар Поволжья и Урала и вопросы их формирования. Историко-этнографический атлас татарского народа. Казань: Дом печати, 2002. – 248 с.

10. URL: <http://www.kryashen.ru/>.

11. Тагиров Г.Х. Татарские танцы / Г.Х. Тагиров. – Казань, 1984. – 256 с.

РАЗВИТИЕ НАРОДНОГО ТАНЦА И ЕГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ НОВАТОРСТВО

Тарана Гусейн Мурадова

Понятие хореография (от греч. choreo – танцюю) охватывает различные виды танцевального искусства, где художественный образ создается с помощью условных выразительных движений.

Многие считают, что хореография – это танец. Или хореография – это балет. Но, по мнению Захарова Р., понятие «хореография» гораздо шире. В него входят не только сами по себе танцы, народные и бытовые, классический балет. Само слово «хореография» греческого происхождения, буквально оно значит «писать танец». Но позднее, этим словом стали называть все, что относится к искусству танца. В этом смысле употребляют это слово большинство современных деятелей танца. Хореография – самобытный вид творческой деятельности, подчиненный закономерностям развития культуры общества. Танец – это искусство, а всякое искусство должно отражать жизнь в образно-художественной форме.

Специфика хореографии состоит в том, что мысли, чувства, переживания человека она передает без помощи речи, средствами движения и мимики.

Танец – это также способ невербального самовыражения танцором, проявляющийся в виде ритмически организованных в пространстве и времени телодвижений. Танец существовал и существует в культурных традициях всех человеческих существ и обществ. За долгую историю человечества он изменялся, отражая культурное развитие. В настоящее время хореографическое искусство охватывает и традиционное народное, и профессионально-сценическое.

Народное творчество – это квинтэссенция менталитета нации, характера, чаяний и надежд народа. Через народную песню и танец можно узнать историю и мечты народа, его надежды на будущее. Народный танец — это одно из самых древних искусств. Оно возникло из-за потребности человека выразить свое эмоциональное состояние при помощи тела. Танец отражает повседневную жизнь человека, его трудовые будни. Радостные и печальные впечатления

также выражались посредством движений под определенный ритм, а позже и под музыку.

Танец существовал и существует в культурных традициях всех человеческих существ и обществ. Истоки танцевального искусства заложены в глубокой древности. История хореографическо-народного искусства в области национального танца имеет многовековую историю. Свидетельство тому, что у каждой национальности есть своя традиция и история создания танца.

Танец – один из самых древних и массовых видов искусства. В нем находят отражение социальные и эстетические идеалы народа, его история, трудовая деятельность на протяжении веков, жизненный уклад, нравы, обычаи, характер. Танцевальное искусство присутствует в той или иной степени и форме в культуре каждого этноса. И это явление не может быть случайностью. Оно носит объективный характер, ибо традиционная народная хореография занимает первостепенное место в социальной жизни общества как на ранних этапах развития человечества, так и сейчас, когда она выполняет одну из функций культуры, является одним из своеобразных институтов социализации людей и, в первую очередь, детей, подростков и молодежи, а также выполняет и ряд других функций, присущих культуре в целом. В нашей стране очень любят хореографическое искусство.

До сих пор не существует единого мнения о первенстве рождения танца, песни или музыки, неоспоримо одно – появление танца связано с осознанием ритма в качестве сопровождения определённой последовательности телодвижений. Существует огромное множество видов, стилей и форм танца. За долгую историю человечества он изменялся, отражая культурное развитие. Народный танец, не имея одного конкретного автора, передаётся из поколения в поколение и является визитной карточкой каждой национальности. Он имеет свои оригинальные, чёткие, исторически сложившиеся признаки, свои глубокие национальные корни и богатые многовековые исполнительские традиции.

За многолетнюю историю азербайджанского народа возник целый ряд танцев. В основе все национальные танцы очень старые и очень мелодичные. В основном у всех народов в древности танец имел религиозно-магический смысл и исполнялся с определенной целью по праздникам. Со временем он утратил религиозные черты и превратился в бытовой танец, выражающий чувства, настроение исполнителя. Неизменным осталось то, что во все времена танец имел важное значение в общественной жизни человека, в его гармоничном, эстетическом и физическом развитии.

Конечно, несмотря на схожесть, некоторые национальные танцы являются визитной карточкой конкретно одной страны, как вальс, тарантелла, танго и т.д. Самым древним видом народного танца, суще-

ствующим практически у всех этнографических групп, является хоровод, который характеризует и символизирует то или иной страны.

Можно сказать, что все танцы мира отличаются друг от друга традициями и историями то или иной страны которую мы представляем. Эти танцы – уникальны и неповторимы благодаря редким танцевальным элементам, благодаря своему богатству и разнообразию. Там искренность любви, простота движений, ритмичность, смелость, ловкость, гибкость, лирика, грация, плавность, изюминка, которая завораживает и пленит вновь и вновь. Коллективные танцы очень красивы и многообразны. Хореографическо-народные танцы бывают медленно лирическими, радостно-оживлёнными, а также торжественно-величавыми, зажигательными.

Народный танец создал основу и для бального танца. Так, всем известный и всеми любимый вальс произошел от старинного народного танца вольта, мазурка, ставшая королевою бала в 18–19 веках – от польских народных танцев мазур, куявяк и оберек.

Стилей и видов народных танцев бесчисленное множество, но всех их объединяет одно – в них отражена летопись истории народа, его душа и характер.

Народный танец демократичен. Чтобы выразить свои эмоции и чувства при помощи движений тела, не надо быть профессионалом: народный танец доступен всем. Фольклорная пляска носит анонимный характер, у нее нет конкретного автора. Движения и музыка передаются из поколения в поколение, видоизменяясь с течением времени.

В 17–19 веках происходит развитие бального танца и балета. Но истоки придворной и сценической хореографии лежат все-таки в народном танце. Сейчас существует множество танцевальных стилей и видов, но всех их объединяет единство музыки, ритма и движений.

Направление искусства танца, включающее танцевальные техники и стили XX – начала XXI вв., стало развивать новаторство хореографии. В данном направлении танец рассматривается как инструмент для развития тела танцовщика и формирования его индивидуальной хореографической лексики. Средствами этого выступает синтез, актуализация и развитие различных техник и танцевальных стилей. Для развития танца характерна исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела.

Современная сцена требует от танцевального искусства новизны сценических форм, выразительных средств, актуальных тем и эстетической направленности. Но они не могут возникать у балетмейстеров без глубоких знаний традиций и историй народов мира, его хореографических и фольклорных источников. Новые условия жизни, эстетические нормы повлияли на содержание танца и на взаимоотношение

отдельных его форм. Значительные изменения произошли в женском танце, прежде не имевшем богатого и разнообразного лексического материала. В настоящее время огромное количество движений рук, ног, корпуса и т.д. украшает всех народных танцев мира. Движения тела претерпели наиболее сильные изменения. Характер танцев стал более жизнерадостным.

Прошлое переосмысливается, включается в контекст современности с учетом новых параметров культурного контекста, в том числе его художественно-технологических инноваций. Старые и новые танцы не только уживаются рядом, но и взаимовлияют друг на друга, творчески обогащая и развивая всех танцев народа. Новое время рождает новые вкусы, направления, ритмы и пристрастия. Что бы ни происходило в жизни, каждое поколение должно знать свои корни и помнить родные истоки, иначе исчезнут духовность, патриотизм. Важно беречь и сохранять богатейшее наследие народного танца. Поэтому так ответственна роль балетмейстеров-педагогов, которые могут сохранить, сберечь традиционные оттенки в манере исполнения, оценить их и дать новую жизнь народной хореографии.

ГАЙ ТАГИРОВ. ОТ ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦА К НАЦИОНАЛЬНОМУ БАЛЕТУ

Н.Д. Мусина

Гай Тагиров, первый татарский балетмейстер, человек, который сделал неопределимый вклад в культуру татарского народа, наметив для будущих поколений пути изучения, сохранения и развития татарского танца в профессиональном искусстве. Он шёл по жизни, находясь в процессе непрерывной работы и учёбы, накапливая опыт мастера – балетмейстера татарского танца. Тагиров Г. Х. во многом был первым. Он сформировал сценический татарский танец и исполнительский стиль в профессиональной хореографии, создавая хореографические сцены в музыкально-драматических спектаклях ТГАТ им. Г. Камала. Он подготовил почву для возникновения в Казани балетного театра [3, с. 16] и перехода Казанского оперного театра в статус Татарского театра оперы и балета постановкой первого балета «Тщетная предосторожность» (1939 г.). Гай Тагиров создал колоритный национальный репертуар для Государственного ансамбля песни и пляски РТ, который является золотым фондом татарской хореографии. Он поставил татарские танцы в Государственном академическом ансамбле народного танца СССР под руководством И. Моисеева, в Государственных ансамблях песни и пляски Чувашии, Азербайджана, в Государственном хореографическом коллективе Северной Ко-

реи. Мастерством хореографа Г. Тагирова и татарским танцем восхищались зрители многих республик Советского союза и стран мира, в которых гастролировал ансамбль [2, с. 251–253]. Он был первым преподавателем татарского танца и танцев народов Среднего Поволжья в Казанском государственном институте культуры. Он первый записал татарские танцы, свои сочинения [4] и татарские фольклорные танцы – результат многолетних этнографических экспедиций.

Обращаясь к истории исследований татарского фольклорного танца в республике Татарстан, нужно отметить, что начало изучению фольклора татарского народа, было положено в 1931 году. По инициативе Совнаркома ТАССР была организована первая комплексная фольклорная экспедиция в районы Татарии. В составе шести человек, представителей основных видов искусств был Гай Тагиров. Он не был профессиональным учёным, но вклад его в хореографическую фольклористику значителен. Монография «100 татарских фольклорных танцев» [5], подготовленная Г.Х. Тагировым - результат многолетней кропотливой работы по расшифровке и записи материалов этнографических экспедиций XX столетия, первый опыт фиксации традиционного татарского танца. Представленные в ней образцы позволяют прикоснуться к традиционному танцу татар не только Татарстана, но и Пермской, Оренбургской областей, Урала и Сибири. Несмотря на то, что записанный в ней фольклор является только верхним, поверхностным слоем, представляет небольшое число примеров, относительно масштабов необходимых ежегодных исследований, не сопровождается научным анализом, он незаменим, в настоящее время, другими источниками.

В 80-е годы двадцатого столетия К.М. Бикбулатовым были приняты первые шаги положительные для науки о хореографическом фольклоре татар, которые отражены в научных статьях по материалам фольклорных экспедиций в Приуралье, Татарстан, Мордовию и Марий-Эл [1].

Каково положение науки о фольклорном танце татарского народа в настоящее время, в двадцать первом веке?

На значимость этнического танца как нематериального культурного наследия народа обращает наше внимание Международная организация ЮНЕСКО, приняв в 2003 году Конвенцию об охране нематериального культурного наследия, которая является документом Международного правового режима. Нематериальное культурное наследие народа, к которому относится песня, праздник, обряд, сказание, музыка, танец является творчеством народа разных эпох, поколений и стилей, является наследием, которое получило развитие в различных направлениях профессионального искусства.

Ласло Фельфёлди, Президент исследовательской группы по этнохореологии Международного Совета традиционной музыки ЮНЕСКО

[7, с.18] отмечает, что «охрана» нематериального культурного наследия означает принятие мер с целью обеспечения жизнеспособности нематериального культурного наследия, включая: его идентификацию, документирование, исследование, сохранение, защиту, популяризацию, повышение его роли, его передачу, главным образом, с помощью формального и не формального образования, а также возрождение различных аспектов такого наследия.

Передовые страны мира, Венгрия и Турция [6, с. 41], многие десятилетия серьёзно занимаются охраной танца как нематериального культурного наследия, выстроив изложенную в Конвенции систему. Она предусматривает большой вклад в создание данного вида наследия научных исследований, культурной деятельности, танцевального искусства и образования.

Сегодня можно констатировать, что такая система в Татарстане не выстроена, отсутствует научная лаборатория коллектива учёных – этнохореографов. Танцевальный фольклор татарского народа, проживающего в республике Татарстан, в диаспорах СНГ и на огромной территории России изучается только одним специалистом «Республиканского центра развития традиционной культуры РТ» Министерства культуры РТ что, несомненно, не соответствует масштабам необходимых исследований. Потребность в работе коллектива учёных и Отраслевой лаборатории продиктована огромным объёмом работы для этнохореографов и многокомпонентностью танца. Уже на первом этапе сбора и фиксации танца, наряду с кропотливой работой специалиста-хореографа, необходима работа музыковеда, этнографа, исследователя устного фольклора и других учёных, поскольку бытование танца в народной среде неразрывно связано с музыкальным сопровождением, с песней и инструментальной музыкой, с национальной одеждой, с праздниками, обрядами.

В настоящее время нет более сложного научного направления в области культуры и искусства, чем хореографическая фольклористика, потому приоритетного, требующего особого внимания к его образовательному и научному комплексу со стороны правительства.

Тысячелетия истории человечества свидетельствуют о том, что основа профессионального искусства народного танца в творческой лаборатории народа, в его хореографическом фольклоре. Гай Тагиров, как и все балетмейстеры ансамблей народного танца СССР, именно на основе хореографического фольклора создавал репертуар Государственного ансамбля песни и танца РТ, сочиняя авторские хореографические произведения, многие из которых стали классикой сценического искусства, а традиционный танец народа получал достойное развитие на профессиональной сцене. Так богатейший материал фольклорных экспедиций лёг в основу одной из ярких композиций Г.Тагирова «Гости Казани». В ней представлены разные

этнические группы татарского народа: казанские, бондюжские, касимовские, оренбургские, сибирские, астраханские. Каждая из них «говорит своим танцевальным наречием» - особыми красками, которые создают удивительную мозаику танца, подчёркивая его своеобразие и неповторимость. Эта композиция как послание в будущее потомкам, которые должны изучать, сохранять и развивать танец татарского народа. Она может определять и количественный состав научной лаборатории этнохореографов в зависимости от количества этнических групп и диаспор татарского народа.

Необходимо подчеркнуть, что изучение танцевального фольклора – художественно-исторической памяти народа является важнейшей задачей не только для науки, но и для перспективы развития национального хореографического искусства. Общеизвестно, что писатель, не владеющий каким-либо национальным разговорным языком, не может создавать на языке этой национальности литературные произведения, так же, как и балетмейстер, не владеющий татарским танцевальным языком, не может сочинить татарский танец или балет.

В искусство татарского балета Гай Тагиров пришёл через опыт сочинения хореографических сцен в Татарском государственном драматическом театре им. Г. Камала. В истории этого театра известны 37 спектаклей, связанных с его именем как танцовщика и балетмейстера, работавшего с талантливым композитором С. Сайдашевым. Значительную роль в формировании личности хореографа – создателя первых национальных спектаклей сыграло его обучение в Московском хореографическом училище при Большом театре, параллельные занятия в Татарской оперной студии при Московской консерватории, общение с представителями композиторской молодёжи Татарии Н. Жигановым, А. Ключарёвым, Ф. Яруллиным, Д. Файзи, с поэтами и драматургами-либретистами – М. Джалилем, А. Файзи, А. Ерикеем, Ф. Бурнашем [2, с. 248].

С 1938 года, работая в должности главного балетмейстера Татарского государственного театра оперы и балета, Г. Тагиров ставит оригинальные колоритные хореографические сцены в операх Н. Жиганова «Качкын» («Беглец»), «Ирек», «Алтынчеч», «Тюляк», «Ильдар», М. Музаффарова «Галиябану». Ю. Виноградов отмечает, что Тагиров решает сложные идейно-художественные и стилистические задачи в операх на высоком уровне современной хореографии и балетмейстерского мастерства [2, с. 249].

Особая заслуга Г. Тагирова в создании национального балета, новой неизвестной формы существования татарского искусства. Первым был поставлен одноактный балет-сюита «Молодость на отдыхе» на музыку А.Ключарёва в 1944 году к пятилетнему юбилею театра. «Постановщик сюиты Гай Тагиров выступал здесь в роли основного героя. Мастерское владение элементами народного танца помогло

ли ему и в балетмейстерской работе. Тагиров умело разнообразил, раскрасил танец национальным фольклором» [3, с. 27]. Постановку трехактного балета «Шурале» на музыку Ф. Яруллина на сюжет сказки-поэмы Г. Тукая удалось осуществить в 1945 году, несмотря на все трудности, которые переживал театр в годы Великой Отечественной войны. Г. Тагиров доработал либретто А. Файзи и Л. Якобсона, вводя новую для сюжета картину сна Сююмбике, стремясь максимально приблизить его к содержанию тукаевского произведения. Первое и третье действие ставил Л. Жуков, заслуженный артист РСФСР, в прошлом солист Большого театра СССР, назначенный главным балетмейстером театра. Второе действие балета ставит Г. Тагиров, наполняя его национальным колоритом, опираясь на знания татарского танцевального фольклора. Спектакль был признан значительным событием в татарском искусстве и надолго закрепился в репертуаре театра.

Несмотря на разные мнения, на недостатки первого опыта сочинения масштабного хореографического произведения, «появление на татарской балетной сцене первенца национальной хореографии» [3, с. 30] имело огромное значение, показывая путь развития национального балета для будущих поколений хореографов.

В 40–50-е годы XX столетия в многонациональном советском балете хореографы активно обращаются к созданию произведений на основе традиций народов республик СССР. Первым в Татарстане был балет «Шурале». Однако широкое признание спектакля пришло после постановки выдающегося мастера, балетмейстера Л. Якобсона в Ленинграде в 1950 году и премьеры новой редакции в 1952 году на сцене Казанского театра оперы и балета. Успех сопутствует балету, хотя не всё в хореографической партитуре спектакля можно отнести к национальному танцу. Более 70 лет прошло после появления первого татарского балета «Шурале», который триумфально шествуя по советским и зарубежным театрам, остаётся в настоящее время единственным национальным балетом в репертуаре театра и редакции Л. Якобсона. Почему?

Казанский театр оперы и балета неоднократно обращается к созданию национального балета.

В 1947 году афишу театра украсил национальный балет – «Зюгра», композитор Н. Жиганов. Талантливый башкирский балетмейстер Ф. Гаскаров, работавший в то время главным балетмейстером ТГТОБа, написал сценарий, взяв за основу народную легенду о девушке, ушедшей по лунному лучу от злой мачехи и выполнил постановочную работу. Балет недолго продержался в репертуаре из-за недостаточной яркости музыки и драматургии.

Осенью 1957 года в Казани балетмейстером Л. Бордзиловской был поставлен балет «Золотой гребень» на музыку Э. Бакирова. В основу сценария Л. Бордзиловской, В. Мусатова и Г. Салимова легли произведения Габдуллы Тукая.

В 1958 году родился другой национальный балет – «Кисекбаш» («Отсечённая голова»), композитор Р. Губайдуллина, балетмейстер О. Тарасова. Это был сатирический балет, который тоже был поставлен по тукаевским произведениям. Либреттист А. Файзи ввёл в спектакль положительные персонажи – Зифу и Поэта, что считалось довольно смелым решением по тем временам.

В 1961 году в Казани балетмейстер Е. Дорофеев поставили первый детский национальный балет – «Раушан» на музыку З. Хабибуллина. В основу сценария Г. Салимова легли татарские народные сказки: спектакль рассказывал о доброй и смелой девочке Раушан и её непослушном брате Гали, о похождениях детей в царстве коварной Бабы-Яги.

В семидесятые годы было поставлено несколько национальных балетов: в 1971 году в репертуаре театра появился балет «Водяная», балетмейстер И. Смирнов, композитор Э. Бакиров, художники Б. Г. Кноблок, А. Б. Кноблок, консультант по фольклору Г.Х. Тагиров, дирижер Х. Фазлуллин; в 1974-м – «Заколдованный мальчик», балетмейстер Д. Арипова, композитор З. Хабибуллин; в 1976-м – «Бессмертная песнь» - посвящение Мусе Джалилю, балетмейстер Д. Арипова, композитор А. Монасыпов. В 1987 году – «Фидаи», балетмейстер Л. Исакова, композитор Р. Яхин.

«Трудно сказать, почему они «не дожили» до наших дней. Их исполняли, и не без удовольствия, замечательные артисты, спектакли пользовались успехом у публики, но...» [8].

Причины ухода из репертуара перечисленных выше балетов могли быть разными: недостаточно яркая музыка и хорошо выстроенная драматургия; непринятые, смелые для своего времени, эксперименты; плохая стилизация выразительных средств хореографии для создания татарского национального колорита танца; неубедительные хореографические скороговорки без знания особенностей лексики татарского танца; отсутствие работы по сохранению лучших балетов в репертуаре театра и так далее.

Несомненно, национальная тема в балете требует пристального внимания к себе, большой и серьёзной работы композиторов, сценаристов, художников, балетмейстеров над всеми компонентами спектакля. Важнейшей задачей для успешности спектакля является продолжение работы после неудач, так как новое совершенное и талантливое не появляется без постоянного анализа ошибок и процесса совершенствования хореографического произведения.

Многие балеты можно было бы сохранить, если бы данная задача стояла перед руководителями балетного театра. Именно сохранение в репертуаре русского балетного театра лучших произведений прошлых эпох позволяет видеть достижения хореографического искусства зарубежья и России, идущие в двадцать первый век с конца XVIII столе-

тия. Например, история балета начала XX века свидетельствует о том, что во время «Русских балетных сезонов» в Париже 1909–1911 гг. русский балет вернул имя выдающегося хореографа Ж. Перро и вершину романтического балета «Жизель» (1832 г.) во Францию, на его родину. Это произошло, потому что мастера великого русского балета в Мариинском театре Санкт-Петербурга сохраняли в репертуаре лучшие балеты прошлого, а в Европе был кризис, от балетного спектакля ушли в развлекательный жанр для кабаре и варьете.

Национальные балеты Татарстана, поставленные после «Шура-ле», можно восстановить или поставить новые редакции, опираясь на имеющуюся музыку, и сценарии, дорабатывая и усовершенствуя их, как это делал выдающийся отечественный хореограф Ю. Григорович. Балеты, поставленные в 70-е годы, например, «Водяная», «Заколдованный мальчик», «Бессмертная песнь» можно реставрировать, опираясь на знания и память бывших артистов, участников этих спектаклей. Несомненно, эта нелёгкая работа требует специального плана и программы деятельности для нескольких хореографов, но она позволит продолжить развитие татарского национального балета, заложенное Гаем Тагировым, а Казанскому театру оперы и балета отличаться своеобразием репертуара от других театров России.

Значимость труда Гая Тагирова ещё в начале 90-х годов XX столетия понимал Ласло Фельфёлди, приезжая в Академию наук Татарстана как этнохореограф Института музыковедения Венгерской Академии наук. Его просьба о встрече с Г. Тагировым, вызвала у нас удивление и вопрос: как в далекой Венгрии могли знать и дать должную оценку работы первого татарского этнохореографа, а в Республике Татарстан в настоящее время, в XXI веке, нет достойного продолжения дела мастера, которому он посвятил жизнь.



Начало 90-х годов XX века.

В гостях у Гая Тагирова. Фото Н.Д. Мусиной.

Слева Ласло Фельфёлди, в центре Надежда Дмитриевна Мусина, справа Гай Хаджиевич Тагиров

Литература:

1. Бикбулатов К.М. Традиционные предсвадебные танцы приуральских татар / К.М. Бикбулатов // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. – М., 1979; Татарские традиционные досвадебные танцы / К.М. Бикбулатов // Сцена и время. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КФАН СССР, 1982. – 144 с.; Традиционная танцевальная культура татарского народа, проживающего в Марийской и Мордовской АССР (по итогам полевых исследований 1982 г.) / К.М. Бикбулатов // Этническая история тюркоязычных народов Сибири и сопредельных территорий: тезисы докладов областной научной конференции по антропологии, археологии и этнографии. – Омск: Издание ОмГУ, 1984. – 184 с.; Нардуганский цикл традиционных танцев кряшен / К.М. Бикбулатов // Искусство Татарстана: пути становления. – Казань: ИЯЛИ им. Г.Ибрагимова КФАН СССР, 1985. – 163 с.
2. Виноградов Ю. Гай Тагиров и его творчество / Ю. Виноградов // Тагиров Г.Х. Татарские танцы. – Казань: Таткнигоиздат, 1984. – 256 с.
3. Горшков В.Н. Балетмейстер Гай Тагиров / В.Н. Горшков. – Казань: РНМЦ и КИП Татарстана, 1997. – 47 с.
4. Тагиров Г.Х. Татарские танцы / Г.Х. Тагиров – Казань: Таткнигоиздат, 1984. – 256 с.
5. Тагиров Г.Х. 100 татарских фольклорных танцев / Г.Х. Тагиров. – Казань: Таткнигоиздат, 1988. – 160 с.
6. Озбильгин М.О. Современные народные танцы в Турции: типы традиционного танца с взаимными культурными влияниями / М.О. Озбильгин // Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование. – Казань: Культура, 2013. – 254 с.
7. Фельфёлди Л. Танец как нематериальное культурное наследие / Л.Фельфёлди // Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование. – Казань: Культура, 2013. – 254 с.
8. Перегулова Д. Казанский балет. URL: <http://www.tatworld.ru/article.shtml?article=160.-03.11.2017>

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИТЕРПРЕТАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ТАНЦЕВ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ КАЗАХСТАНА (на примере уйгурского театра)

Г. Ю. Саитова

На перекрестке эпох: XX и XXI веков в связи с нарастающей глобализацией жизни людей в многонациональном Казахстане, наряду с развитием экономики, политики, усиливается изучение народного искусства, фольклора и ряда существенных черт традиционной культуры. С возрастающей ролью этнокультурных и межэтнических взаимодействий, народы продолжают развивать свою культуру.

Уделяя большое внимание «Ассамблее народа Казахстана», президент Республики Казахстан, Нурсултан Абишевич Назарбаев подчеркивает о сохранение и изучение богатого культурного наследия каждого народа нашей Республики. Сегодня государство поддерживает деятельность всех этнических центров. Важным направлением их деятельности – это, прежде всего бережное сохранение народных традиций, обычаев, знакомство с музыкальной, танцевальной культурой своего народа. В своей «Стратегической программе 2050», Н.А. Назарбаев провозгласил о необходимости активизации процесса изучения, сохранения и развития различных аспектов каждого народа Республики [1].

Несмотря на то, что потенциал национально-культурного возрождения страны достигает определенных высот, проблемы трансляции традиционных и художественных культур, в данном случае танец, восстановление исторической преемственности этнического населения Республики, требуют необходимости глубоко научного исследования.

Изучение особенностей и наследия танцевального искусства уйгуров, одного из представителей тюрко-язычного народа, может послужить ключом к пониманию феномена танцевальной культуры народов Востока в мировом пространстве. Более того, проблемы сценической интерпретации традиционных танцев уйгурского народа, в современном процессе хореографии, требуют от режиссера-постановщика нового осмысления, научного анализа и подхода решения ряда задач, среди которых: изучение формирование этнических ценностей, исследование межэтнических взаимодействий, творческой организации всех элементов театрального представления. В данной статье рассмотрим насколько современные балетмейстеры, режиссеры-хореографы сумели сохранить лучшие традиции танцевального искусства и воплотить их на сцене Уйгурского театра.

Государственный академический уйгурский театр музыкальной комедии им. К. Кужамьярова, создан на основе самодеятельного кружка «Синеблужников» в 1934 году. Это синтетический театр, в ко-

тором функционируют драматическая труппа, фольклорный ансамбль «Нава» Лауреат международного фестиваля в Португалии (1991), Дипломант Международного фестиваля «Традиционные музыкальные культуры народов Центральной Азии» (Казахстан – Алматы, 2009); танцевальный – «Рухсара» Дипломант Международного фестиваля «Традиционные музыкальные культуры народов Центральной Азии» (Казахстан – Алматы, 2009), Дипломант Международных фестивалей народного танца (Турция, города Амасия, Налихан – 2012), Лауреат Республиканского конкурса народного танца (Казахстан, г. Алматы - 2011); эстрадные - «Яшлик» Лауреат премии Ленинского комсомола КазССР (1980) и «Сада» Лауреат Международного фестиваля-конкурса «Урал муны» (2008).

Процесс развития уйгурского хореографического искусства на театральной сцене проходил в двух параллелях: одна в национальных музыкальных спектаклях «Анархан», «Герип и Санам», «Назугум», «Ипархан», «Аманисахан», «Идикут»; другая в концертных программах театра.

У истоков создания и развития уйгурского сценического танца стояли балетмейстеры Узбекистана, Москвы как А. Ибрагимов, А. Александров, А. Бабурин, Б. Завьялов, из Казахстана – Г. Аксенов, Н. Сидоров, Д. Абилов народный артист РК, М. Тлеубаев заслуженный деятель искусств РК, Э. Мальбеков заслуженный артист РК, а также переехавшие из Восточного Туркестан (СУАР КНР) М. Азиз, А. Азизова, А. Юсупова. В начале 70-х годов, на протяжении десяти лет главным балетмейстером театра была С.Акбарова, с 90-х годов прошлого столетия по 2012 годы - Саитова Г.Ю., в настоящее время молодой балетмейстер Сайдуллаева Э.А.

В процессе развития уйгурского хореографического искусства на театральной сцене можно выделить три основных этапа. Разумеется, такая градация (как и любая другая периодизация) в определенной степени условна. В качестве критериев для предлагаемой периодизации развития уйгурского сценического танца выбраны наиболее ярко выраженные и последовательно проявлявшиеся тенденции.

Первый период – создания самодеятельных драматических коллективов, которые в 20-е годы прошлого века широко распространились на территории Средней Азии и Казахстана. Драматические сценки в постановке так называемых «синемлузников», наскоро создававшиеся молодежью на злободневную тематику, и даже целые пьесы, написанные образованными авторами, такими как А. Розыбакиев, К. Рузиев и др., носили ярко выраженный агитационный и сатирический характер. Первоначально сценический танец развивался на базе традиционной хореографии со строгим соблюдением канон илийского танцевального стиля, основным направлением работы постановщиков была шлифовка национальной танцевальной техни-

ки, при разработке танцевальных сцен в музыкально-драматических спектаклях применялся метод прямого цитирования фольклорных первоисточников.

Артисты и балетмейстеры Уйгурского театра, уже в первых концертных программах выносившие на сцену старинные танцы, основанные, как, например, «Дапуссули», на шаманских обрядах, проявляли недюжинную гражданскую смелость.

Второй период - развития уйгурского сценического танца охватывает два последующих десятилетия (1960–1970-е годы). Это время роста профессионального мастерства, активного освоения европейских жанров и национального классического наследия, а также переосмысления и расширения самого понятия о национальных истоках.

Вместе с мастерами танцевального искусства – переселенцами из Восточного Туркестана (60-е годы), пополнившими труппу театра, на его сцену пришли новые, доселе неизвестные стили танца: кашгарский и доланский. До этого времени все танцевальные постановки театра, как в концертных программах, так и в спектаклях, базировались исключительно на илийском стиле. Самими артистами он воспринимался как единственно возможная форма национально-самовыражения. Поэтому демонстрация новых танцевальных возможностей произвела эффект культурного шока.

Театр пришел к более широкому и глубокому осознанию природы национальных истоков. Отказ от заикленности на узко понимаемой национальной (а фактически региональной) специфике позволил обогатить палитру выразительных средств посредством освоения кашгарского и доланского стилей уйгурского народного танца. Репертуар концертных программ значительно расширился за счет включения в него шедевров национального классического наследия, ранее неизвестных казахстанским зрителям и исполнителям, а также образцов танцевального искусства других народов. В работе над театральными постановками прослеживается стремление сделать танец равнозначным слову и музыке компонентом музыкально-драматического спектакля. Тогда же предпринимается первая попытка выражения идейного замысла спектакля средствами хореографии, положившая начало тенденции, которая получила дальнейшее развитие в последующий период.

Третий период - ознаменован напряженной работой по созданию новых танцевальных форм и наполнению их новым содержанием. Отталкиваясь от свойственной уйгурскому классическому танцу многочастности его структуры, балетмейстеры театра создают основанные на качественно новых принципах многочастные композиции. Они имеют целостную драматургию, в них иначе по сравнению с традиционными танцами претворяется принцип контраста, национальные лексические элементы синтезированы с движениями европей-

ского классического танца. Можно с уверенностью утверждать, что в уйгурском сценическом танцевальном искусстве появился новый вид – театрализованное танцевально-хореографическое представление.

Важнейшим фактором, на долгие годы определившим место и судьбу танца в спектаклях Уйгурского театра, явилось то обстоятельство, что строя драматический театр по европейскому образцу, его создатели как аксиому принимали и европейские принципы построения драматического спектакля, и иерархию видов сценического искусства в его составе. А в европейской драматургии главную смысловую нагрузку несет слово: слово произносимое, в крайнем случае, спетое, – но никак не танец. Исходя из этого в советских драматических и музыкально-драматических спектаклях того времени, независимо от их национальной принадлежности, танцу отводилась роль вспомогательная: он «украшал» или «разбавлял» происходившие на сцене события, но был лишен действенной силы.

Между тем уйгурское музыкальное мышление признает за танцем не просто действенную, а очень важную, зачастую кульминационную роль. Попытаемся аргументировать эту мысль.

Как известно, главенствующее положение в иерархии видов и жанров музыкальной культуры многих народов Востока занимает жанр мугамата. Как и в других явлениях подобного рода (индийская рага, казахский кюй, монгольский уртын-дуу и пр.), в нем в типизированном виде отражается музыкальное мышление конкретной этнокультурной системы. В. Конен подчеркивает, что в жанрах подобного уровня «сосредоточены и акцентированы этнически-самобытные формы художественного мышления. Они (эти жанры) олицетворяют идею национальной неповторимости в ее предельно заостренной форме» [2, с. 507].

Многочастность уйгурских танцевальных композиций нередко заставляет музыковедов сравнивать их с сюитой. Однако составные части европейской танцевальной сюиты, объединенные одной темой, сопрягаются между собой по принципу контраста. Причем контраст увеличивается от начала к концу: умеренно – быстро – медленно – очень быстро [3, с. 497]. А традиционный многочастный уйгурский танец строится по принципу поэтапного темпового и ритмического нарастания. По сути, он являет собой «раскручивание» одного построения, доведение его до наивысшей точки экстаза – ауджа.

Однако, начиная с 80-х годов, в концертном репертуаре театра появляются произведения, поставленные на «авторскую» музыку. В своих постановочных работах балетмейстеры начали преодолевать обязательность движения «по нарастающей», используя в рамках одной танцевальной части контрастную смену настроений, а иногда завершать композицию не ауджем, а медленным эмоциональным спадом.

Значимым событием в культурной жизни Казахстана и важной вехой на пути развития уйгурского сценического танца стала премьера

балета «Чин Томур», созданного по мотивам народной сказки. Впервые уйгурская тематика легла в основу классического балета, а элементы уйгурского танца вошли в пластический рисунок его образов.

Постановка первого уйгурского балета вызвала живой отклик известных казахстанских музыковедов. При этом акцент делался на значении этого факта для развития уйгурской культуры в целом. Музыковед, профессор С. Кузембаева указывала на ее огромный потенциал [4], а Т. Алибакиева отмечала, что «этот первый уйгурский балет явился еще одним шагом вперед в развитии профессиональной музыки» [5].

Анализируя особенности функционирования категории контраста в уйгурском музыкальном искусстве, К. Кирина отмечает: «Меньшее его проявление и иное восприятие, эстетическая оценка, отличные от европейского понимания, по-видимому, сложились на Востоке давно, ибо они имеют канонический вид в музыке, живописи и др. Сам по себе контраст воспринимается здесь чрезвычайно остро, но его роль не так велика и необходима, как в западноевропейском искусстве». По ее мнению, «это... обусловлено общими эстетическими и философскими установками восточной музыки, ...культом одного эмоционального состояния на Любование нюансами одного состояния, его расцветивание, исчерпание в многочисленных поворотах, гранях для восточного автора и его слушателей представляется гораздо более интересными и ценными, чем контрастная смена нескольких, тем-образов в одном сочинении». [6, с. 84].

Необходимо обратить внимание, современному режиссеру-хореографу - творцу, автору, «сочинителю», театрализованных представлений необходимо не только создать гармонически целостное художественное произведение, но «...следует балансировать технические находки в сценографическом оформлении и участие живых людей в спектакле, привнеся новаторские элементы и сохраняя устоявшиеся традиционные» [7, с. 439]. В таких условиях работают режиссеры и балетмейстеры театра. Кредо творческой личности, как сказал великий Нуреев: «Надо все испытать, даже с риском ошибиться. Любой опыт благотворителен, плохой он или хороший» [8, с. 167]. Поэтому творческое содружество режиссеров, балетмейстеров, композиторов находится в поисках и экспериментах. Их опыт построен на синтезе слова, музыки и пластики. Триединство творческого союза дает импульс развитию сценической пластики, который обогащается новой более сложной техникой исполнения.

Это яркие по наполненности глубокие смыслом мизансцены в спектаклях «Ханума» А. Цагарелли, «Святой Грех» И. Оразбаева, «Бовак» И. Зайниева, «Келинлар козгилири» Саид Ахмада, «Цыган серенадасы» И. Сапарбаева, «Мирасмончак» А. Гулиева и многие другие. Главным достоинством спектаклей является то, что все пер-

сонажи характеризуются пластическими мотивами. Доведенная до автоматизации пластика оказывается внутренне драматичной. С одной стороны, она характеризует персонажи, с другой – показывает исполнительское мастерство актера.

Эмоциональность, лежащая в основе национального танца, позволила Уйгурскому театру гармонично вписать его в структуру театрального спектакля по европейскому образцу, максимально развить заложенные в нем потенциальные возможности применительно к малым танцевальным формам. Сохраняя фундаментальные ценности национальных устоев, театр сумел преодолеть ряд сдерживающих факторов на пути создания более крупных хореографических произведений. Сегодня он последовательно движется к освоению формы, способной выразить сложное философское содержание, обобщенно раскрыть характеры персонажей, а при необходимости дать их индивидуализированные хореографические портреты, передать богатую гамму ярких и противоречивых чувств, обеспечить развитие действенного сюжета. Более всего указанным критериям, по нашему мнению, отвечает структура, формальный каркас европейского классического балета.

Литература:

1. Назарбаев Н.А. IV сессия Ассамблеи народов Казахстана. URL: <http://apgazeta.kz/2013/04/27/missiya-assamblei-v-xxi-veke/>
2. Конен В. Музыкально-творческие виды XX века // Очерки по истории зарубежной музыки. – М., 1997. – 460 с.
3. Балет. Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
4. Кузембаева С. Балет аты – «Чин Томур» // Социалистік Қазақстан. – 1969. – 16 января.
5. Алибакиева Т. Рождение балета // Огни Алатау. – 1969. – Январь.
6. Кирина К.Ф. Куддус Кужамьяров и уйгурская музыкальная культура. – Алматы: Казахстан, 1994. – 192 с.
7. Уразымбетов Д. Д. К вопросу о понятиях пластических кодов «исполнитель» и «сценография» // Вопросы искусствоведения XX – начала XXI века. Материалы международной научно-практической конференции (Алматы, 5–6 апреля 2016 г.). – Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, 2016. – 462 с.
8. Ариан Дольфюс. Непокоренный Нуреев / пер. с франц. Т.П. Григорьевой. – М.: РИПОЛ классик, 2010. – 496 с.

ЧЕЧЕНСКИЙ ТАНЕЦ КАК СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ТРАДИЦИЙ НАРОДОВ КАВКАЗА

М.В. Тимофеева

Танец – один из самых древних видов искусства. Стены пещеры Ласко, что во Франции, сохранили изображение колдуна, подражающего в танце оленю. Возраст этого рисунка составляет близко 20 тысяч лет. Древнейший танец, подобен пантомиме, ведь его рождение берет свое начало из магического ритуала. Нет оснований полагать, что изначально танец существовал в единстве с поэзией и музыкой. Согласно с археологическими материалами, танцевальное искусство существовало уже в эпоху верхнего палеолита, то есть задолго до того, как человечество обрело поэзию и музыку. Жизнь древнего человека повсеместно сопровождалась танцем, начиная от рождения и заканчивая смертью. Ритуальным танцем начинался каждый трудовой день. Чтобы охота сулила удачу, древний человек полностью имитировал предстоящий процесс; для получения хорошего урожая – ритуальным танцем, а позже и песней начинал весенние земледельческие работы.

Как и в культуре любого народа, у чеченцев танец играет особую роль. Но далеко не всем удалось так возвести танцевальную культуру на высокий уровень. Чеченские народные танцы имеют разные жанры. Это праздничные, религиозные (ритуальные), профессиональные (пастушеские, воинские), обрядовые, исполняемые во время обряда вызывания дождя, свадебные танцы и др. Их специфика напрямую связана со средой возникновения и истоками. И если у большинства кавказских народов грань между ролью мужчины и женщины в танце стирается, то в чеченском есть разграничения – по пластике и темпераменту исполнению в общем.

Чеченские танцы отражают не просто пластику тела, а и характер чеченской культурной среды и особенности этикета. Проявление мужского начала выражается исполнителем в приглашении партнерши к танцу, а глубокое уважение мужчины к женщине – завершением танца партнершей. Выражение эмоций осуществляется танцором через экспрессию, а также посредством строгой пластики и подчеркнутото благородства движений, при этом его лицо выражает спокойствие. Мужской чеченский танец состоит из широкого разнообразия движений, в нем используются разного диапазона сложные ритмы, - это является основным отличием от женского танца, хотя излишняя раскованность при его исполнении не допустима. В свою очередь разнообразие танцевальных мелодий становится причиной изобилия танцевальных па.

Чеченская культура этикета и ментальность являются основой пластики мужского танца. Юноша должен проявлять активное на-

чало – в приглашении девушки, в уважении к ней – партнерша завершает танец, уважении к окружающим. Экспрессия и внутренние движения должны сдержанно проявляться в эмоциях. Несмотря на четкость движений, но при этом ритме не должна быть допущена и лишняя раскованность. Но мужской танец в отличие от женского танца отличается огромным количеством сложных движений и широким ритмичным диапазоном.

Чеченский танец несет в себе отголоски религиозной обрядности, об этом говорит, например, предание «Содержание судей храма Ткьоб-Ерда»: «...близ храма Ткьоб-Ерды были начертаны два круга: поменьше в центре, побольше – с внешней стороны. Молодожены обязаны были в присутствии судей станцевать в той полоске, что находилась между двумя кругами. Если кто-то из танцующих хотя бы слегка задевал ногою линию одного круга, внутреннего или внешнего, то старики восклицали «Э-э, нарто!» Это означало: правила не соблюдены. Такое могло повторяться ежегодно. Пока пара не станцует безупречно». О связях народного танца с ритуалом охоты и архаичности свидетельствуют следующие названия его элементов или вариантов: «ка болар – поступь барана», «ча болар – поступь медведя», «сай болар – поступь оленя». И баран, и медведь, и олень у чеченцев считались священными и, по всей видимости, в более древнее время они были животными тотемными.

Но какой смысл вкладывали предки в обрядность танца? Можно попытаться выделить самые важные элементы танца, связанные с культовой обрядностью:

1. Круг (исполнение танца происходит по кругу).
2. Наличие одной пары (партнер и партнерша).
3. Движение мужчины с женщиной или попытка мужчины загорить женщине путь.

Строгая обрядность танца, характер солнечной мистерии, которую он нес в себе, по-видимому, стали нарушаться и забываться. Ритуал стал превращаться в танец, все более теряя свою культовую нагрузку. Его темп стал ускоряться, часть элементов утеряны, другие приобретены.

Начало знаменитой кавказской «лезгинки» было положено именно чеченскими танцами. Кавказскими народами и сегодня используются танцевальные сюжеты и чеченские мелодии, сами по себе чеченские танцы значительно влияют на развитие хореографического искусства.

Чеченские танцы поражают своим разнообразием и сюжетностью. Особенно это касается танцев обрядового характера, которые по праву могут называться целыми театрализованными постановками или костюмированными действиями. Яркий пример этого – танцы на свадьбах. Обязательными были танцы самого тамады, ведущего за-

столе, матери и отца новоиспеченного мужа, друга жениха и другие, развлекающие гостевую публику, веселые зажигательные танцы.

В танцевальной культуре чеченцев присутствуют так же и пародийные, шуточные танцы. Самым знаменитым является «Шуточный танец старика». Его начало в очень медленном темпе. Изначально глазам зрителя предстает очень пожилой человек, его спина сгорблена, а в руках он держит палку, его походка шаркающая и неуверенная. Музыка развивается, темп ускоряется. Вместе с ускорением музыки, ускоряется и танец танцующего «старика». Он позабыл про болезни и возраст, выбросил свою палку, танцует в активном, зажигательном ритме. Но закончить танец в таком темпе ему не дает внезапная боль в пояснице. И темп музыки вновь замедляется и перед нашими глазами вновь сгорбленный старик с палочкой, который еле передвигается. Такой же тип танца есть и для женщин. Там героиней выступает древняя старуха, которая в процессе танца молодеет на глазах.

Парный танец – основа культуры чеченцев. Он древнейший, связывающий мужчину и женщину, в космогоническом представлении чеченцев, отождествляется с культом плодородия и солнца. Участников танца, как это понятно с названия, двое – мужчина и женщина, которые в процессе раскрывают палитру отношений между людьми. Это отображается в действиях, жестах, движениях, темпе и пластике. Сопровождение соответствующее – оживленная захватывающая мелодия. Чеченские танцы поистине можно назвать гимном красоте жизни и свободы – благодаря сочетанию строгости движений и неистовым темпоритмом.

Танец у чеченского народа был всегда уместным действием, поскольку служил не только развлечением, но и действенным способом «выбросить энергию». Истории известны не одинокие случаи, когда чеченские воины перед лицом смерти, в качестве последнего желания, загадывали возможность станцевать. Это давало насколько сильное ощущение экстаза, что принятие смерти облегчалось. Еще в средневековые военные танцы традиционно исполнялись перед боем, а позже, во время ежегодных чеченских языческих праздников, во время проведения военно-спортивных игр. Различные районы горной Чечни до сих пор сохранили топонимы, указывающие на места проведения военно-спортивных истязаний «Нах ловзача», «Нах ловша». На существование в доисламское время военного танца «чагаран хелхар — танца кольца» указывают многие фольклорные источники. Его началом было построение воинов с обнаженным оружием в виде круга и пение песен военного характера, а кульминацией – исступленное состояние и экстаз, достигаемые ритмичными ускоряемыми движениями по кругу. Отсюда традиция исполнять танцы с обнаженным оружием и в полном боевом снаряжении. Ритм танца и вдохновляющее единство духа, которое в нем чувствовалось, помогали вступать в бой без ощущений боли и страха.

При этом боевые танцы содержат множество акробатических трюков и сложных элементов, а также способствуют совершенствованию военно-спортивных навыков, владения оружием и координации совместных действий. Древнейшим боевым танцем у чеченцев считается зикр – мрачный и суровый, который можно назвать первобытнообщинным. Даже когда Ислам пришел на Кавказ, танец просто называли молитвой – и вопреки всему, все равно исполняли. Как всякое древнее действо, пришедшее из глубины тысячелетия, зикр исполняется без сопровождения музыкальными инструментами. Но его суть в том, чтобы общая энергия коллектива отражалась на каждом участнике танца. И сегодня в этом смысле абсолютно отсутствуют поиски «новомодности» – древняя форма боевого танца хранит свою аутентичность. Его цель – сплотить воинов перед боем, поднять дух народа перед лицом неизвестной судьбы.

Наблюдая, как птицы парят в облаках, сравнивая это с чеченским танцем, поэт Р. Юсупов писал: «Что за огненный танец – полет, Словно яркая молния в небе! то вздымается ввысь, то плывет, то орел кружится в танце, то лебедь. Что за пластика, удаль, размах, гибок стан, величава осанка... Это снова танцует чеченец, Мастерству – высочайшая планка... отраженье чеченской души, Воплощенье чеченского нрава... Впрочем, сколько о нем ни пиши, Все сведется к заветному «Браво!»».

Гордостью чеченского народа в течении 75 лет является – Чечено-Ингушский государственный ансамбль танца «Вайнах». Ансамбль известен не только на территории Родины, но и далеко за ее пределами. Репертуар ансамбля «Вайнах» очень обширен. По этой причине к рассмотрению предлагаются несколько хореографических композиций «Золотого фонда» коллектива. В хореографии чеченцев особое внимание уделяется девичьему танцу. Как отдельное явление девичий танец не существует в фольклоре Чечни. Но его грация, пластика, красота получили свое отражение в парном свадебном танце мужчины и девушки. Свадебный танец имеет название – лавзар, а вечеринка носит название – синкьер. В репертуаре знаменитого ансамбля представлено несколько композиций девичьего танца, а именно «Горянки», «Вдохновение», «Зама».

В каждой из постановок воспевается красота, но характер исполнения композиций имеет различия. В каждом танце отображен уклад жизни женщин Чечни, их мироощущение и отношение к этому миру. Жизнь высоко в горах требовала от девушек выносливости, активности, расторопности. Все это выражено в характере чеченских женщин.

...Она росла среди скал и синих гор,

Спеша к ручью с кувшином спозаранку...

Склад характера, как это давно доказано наукой, во многом зависит от места проживания, особенностей климата, жизненных условий

человека. Это оказывает сильное влияние на видение мира, характер, придает окраску темпераменту. Именно черты характера определяют манеру исполнения народного танца чеченцев. Так в танцах равнинных чеченцев больше плавности, размеренности движений.

Танец – неотъемлемая часть культуры чеченского народа. Для чеченцев танец издавна имел огромное значение. Его использовали для признания в любви, открытия самых потаенных уголков души; он помогал воинам эмоционально и физически подготовиться к бою, а также способствовал сохранению традиций и культуры чеченского народа.

На сегодняшний день, чеченский традиционный танец мало изучен. Изучая танец, мы познаем народ в целом, его традиции, обычаи и обряды. Этим обусловлена актуальность исследования, необходимость изучения и передачи знаний следующим поколениям. Так же важным аспектом этой проблемы, является популяризация чеченского танца. На наш взгляд с этой задачей отлично справляется Чеченский государственный ансамбль танца «Вайнах». Благодаря деятельности этого коллектива, чеченская культура все больше становится известной не только в России, но и за её пределами. Знания и опыт профессиональных балетмейстеров, руководителей и артистов помогают хореографу и зрителю лучше понять чеченскую культуру и её особенности.

Литература:

1. Литература Чечни: история и современные проблемы. – М., 2006. – 340 с.
2. Услар П. К. Древнейшие сказания о Кавказе // Соч. барона П.К. Услара. – Тифлис : Кавказ. воен.-нар. упр., 1881. – 581 с.
3. Музакаев Д. А. Чеченский народный танец.
4. Народные развлечения у чеченцев // Революция и горец. 1929. № 6. С. 38-44.
5. Культура и быт народов Северного Кавказа (1917–1967 гг.). – М: Наука, 1968. – 349 с.
6. Ильясов Л. М. Культура чеченского народа. – М., 2009. – 264 с.
7. Музакаев Д.А. Чеченская культура: от традиционности к современности. – Грозный, 2012. – 280 с.
8. Осмаев М. К., Алироев И. Ю. История и культура вайнахов. – М., 2003. – 384 с.
9. Мадаева З.А. Народные календарные праздники вайнахов. – Грозный, 1990. – 93 с.
10. Арсанукаев Р.Д. Вайнахи и аланы. – Баку, 2002. – 105 с.
11. Козенкова В.И. Культурно-исторические процессы на Северном Кавказе в эпоху поздней бронзы и в раннем железном веке. – М., 1996. – 164 с.
12. Ильясов Л. М. Материальная культура чеченцев. – М, 2008. – 96 с.

**МОТИВ «ПЛЯШУЩЕЙ БУКВЫ»
И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ
В ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ
СПЕКТАКЛЕ «ЭЛИФ»**

М.М. Хабутдинова

Судьба татарской культуры сегодня в руках выпускников школ эпохи 1990-х, обычно известной как «эпоха Суверенитета» с её ориентацией на возрождение национального бытия татар. Век назад создатели и выпускники татарских джадидских медресе оставили нам великое наследие. Им удалось на основе традиций тысячелетней татарской мусульманской культуры и передовых достижений мировой культуры создать татарскую культуру Нового времени. Татары всегда с ностальгией и гордостью вспоминают о «Золотом веке». К сожалению, в советские годы связь с этим наследием была утрачена. Выросло три поколения татар, имеющих минимальное представление о своей национальной культуре.

Появление экспериментального хореографического спектакля «Элиф» в современную переломную эпоху, безусловно, знаковое событие в общественной мысли татар. Об угрозе исчезновения татарской национальной культуры на рубеже XX–XXI вв. говорилось и говорится очень много... Порой за сонмом слов теряется суть... Существуют специальные программы по сохранению и развитию, однако в общественном сознании набирает силу представление о неотвратимости катастрофы. Действительно, масштабы потерь приобретают сегодня фатальный характер. Десятилетия нас уверяли, что мы, отринув свое корневое начало, можем развиваться вперед, опираясь на достижения мира, прежде всего советской, в основе своей русской культуры... И сегодня с болью мы вынуждены констатировать, что, идя по этому пути, мы зашли в тупик... Дерево без корней сохнет... В этом корень проблем, связанных с состоянием национальной культуры. Нам так и не удалось за годы Суверенитета сформировать национальную идею, хотя и немало было сделано, чтобы восстановить былую связь с традицией. Однако это знание не успело укорениться в массовом сознании татарского народа, а стало уделом ученых, деятелей культуры...

Три части спектакля «Элиф» готовят зрителя к осознанию масштаба культурной катастрофы, выпавшей на долю татар в конце 1920-х гг. Из полумрака сцены, окутанной дымом исторического времени, на песке по воле Туфана Имамутдинова вырастает буква Алиф. Режиссёр изначально настраивает зрителя на внимательный просмотр: чтобы понять спектакль, надо разгадать его шифр. Пляшущая буква, с одной стороны, отсылает к рассказу Конан Дойла «Пляшущие человечки» (1903) [2] и в некоторой степени настраивает

зрителя на восприятие шифра, кода недоступной многим или утраченной некогда информации. Так завязывается интрига спектакля.

С другой стороны, пляшущая буква несёт в себе потенциал знака мертвого языка. Так, в литературной энциклопедии указывается, что пляшущие человечки как знаки встречаются уже на деревянных дощечках с острова Пасхи (кохау-ронго-ронго). Последний знавший, ронго-ронго рапануец, Вике, умер в 1866 году. С тех пор ученые ломают головы над тем, как расшифровать ронго-ронго (См. подр. [3]).

В то же время песок и буква Алиф четко обозначают хронотоп спектакля. Считается, что арабское письмо сложилось в начале VI века. Наши предки стали использовать его с принятием ислама, т.е. с X века. Роковой датой становится 3 июля 1927 г., когда был санкционирован государством переход татарской письменности вначале на латиницу, а вскоре на кириллицу (Постановление Совета народных комиссаров ТАССР от 3 июля 1927 г.). Дыхание этой утраченной культуры зритель впервые почувствовал, когда взял в руки программку, открывающуюся слева направо.

Следы на песке отсылают нас к Тукаевской эпохе, к знаменитому стихотворению Дэрдеменда с символичным названием «Без» («Мы»): «Исэ жилләр, күчә комнар... бетә эз... / Дәрийгъ, мәхзүн күнел, без дә бетәбез!» – «Пески взметет бураном бед, исчезнет след, – / Так мы умрем, так мы уйдем на склоне лет» (пер. С.Липкина) [1, с. 21]. К нам – в XXI в. – обращено взволнованное четверостишие поэта: «Урысча күп сүзәң, азы татарча, / Белалмыйм, кем син – урысмы, татармы? / Ничектер белмәдек исме шәрифәң: / Хәсәнме, юкса Иванмы, Макарымы?..» – «Очень много слов у тебя русских, а татарских – доля мала / Непонятно мне, кто ты – татарин, русский? / Имя твое осталось неведомо нам: / Хасан ты, а может, Иван, Макар?» (подстр. пер.) [1, с. 78]. Так формируется мировоззренческое ядро спектакля.

Смеем предположить, что хореограф Марсель Нуриев и танцовщик Нурбек Батулла при создании танца букв старотатарской вязи опирались на потенциал буквенного символизма, встречающегося в суфийской литературе. Мусульмане считают, что шрифт арабского алфавита служит средством откровения. Буквы, с одной стороны, выражают величие Аллаха, с другой «составляют нечто отличное от Бога, они являются завесой инаковости, сквозь которую мистик должен проникнуть» [4].

Танцующий в спектакле сродни перу/калему из коранической мифологии – перу предвечности, чье написание изменить нельзя, поскольку, как сказано в хадисе, «перо уже высохло». В то же время мистики в своих трактатах подробно останавливаются и на другом аспекте символизма пера. В знаменитом хадисе «Сердце верующего находится между двумя пальцами Милостивого, и он поворачивает его, как хочет» развивается мысль о том, что перу в

руках мастера-каллиграфа недоступны для понимания созданные им буквы и картины.

Древние мистики превратили алиф в первую букву слова Аллаха. Формируя мистико-поэтический потенциал этой буквы, они указывали, что это Калам, тело, находящее в вертикальном положении; посох, фаллос, линия носа, разделяющая лицо; гласный звук, открывающий сердце, прямая линия – основа всех букв алфавита; единственная «здоровая» буква, т.к. остальные искривлены. Вот почему при изображении буквы алиф танцовщик энергичным движением визуализирует некую прямую, устремленную в небеса, симметрично разделяющую его тело на две половинки. Известно, что в среде шиитской группы мусульман, известной, как хуруфи («те, кто оперирует числами») бытовала теория, что «алиф хата-и истива, экватор, который подобно носу разделяет лицо и соответствует не Аллаху, как обычно, а Али». В танцевальном движении Н. Батуллы читается скрытый зов, призыв, обращенный к зрителю в надежде обрести последователей.

Гибким движением ладони и хлопками Н. Батулла передает лодочную форму букв ба, та, са, отличающихся количеством точек. При этом порой его танец начинает напоминать современный брейк-данс.

Создавая букву н (нун), означающую «рыбу», Н. Батулла, чтобы подчеркнуть в её форме округлость, неторопливо складывает ладони в молитвенном жесте дуа. А при создании буквы джим, напротив, его движения наполняются духом аскетизма, дисциплины, становятся стремительными.

Очень выразительным получился образ буквы кяф, когда льющийся из ладоней песок создает контур гофы Каф.

К сожалению, в ходе спектакля зачастую буквы произносятся неверно, что не позволяют зрителю в полной мере оценить мастерство танцовщика в передаче форм той или иной буквы. Во время танца Н. Батулле удается передать как высоту буквы, так и ее протяженность. Так, чтобы подчеркнуть слитность буквы ха, танцовщик искусно включает в ее образ струящийся песок, что позволяет ему создать объемный выразительный образ.

Сложность написания последней буквы йа Н. Батулла передает через напряженное скручивание своего тела.

Чтобы добиться четкости в передаче образа той или иной буквы, танцовщик часто рисует букву на песке. Пластическая арабская графика в исполнении Н. Батуллы есть сгусток энергии, заключенной в тысячелетней культурной традиции, которая на сцене пульсирует в каждой букве, источая красоту, мудрость и знание. Это подчеркнуто с помощью игры света и тьмы. Световое пятно, образовавшееся в начале спектакля над площадкой, где танцует Н. Батулла арабскую вязь, притягивает взоры зрителя, завладевает его вниманием.

Первая часть спектакля обращена к Востоку, поэтому в создании эмоциональной атмосферы на сцене огромную роль принадлежит музыкантам, играющим на курае, домбре, кубызе и дафе.

Во второй части спектакля из пляшущих букв складываются и пропеваются буквы, из которых собираются в единые строки «Туган тел» Г.Тукая. Бритоголовый босоногий танцор с обнаженным торсом отдаленно своим внешним видом напоминает великого поэта. Барабан даф задает ритм спектаклю. Однако вокалистки пропевают не известную народную версию дорогой каждому татарской песни, превратившейся в гимн, а версию, созданную композитором Эльмиром Низамовым. Звуки голосов вокалисток словно накрывают сцену и зал, превращаясь в помеху для зрителей: они мешают любоваться красотой правильных танцевальных движений, грацией и необыкновенной пластикой Н. Батуллы.

Нам так и не удалось понять, почему во второй части спектакля молодой талантливый композитор отсылает зрителей к славянскому плачу. Почему в сугубо национальном произведении Э. Низамов использует в своей музыке многократно повторяющиеся вводные тона возвращающиеся в устой, которые для удобства вокального звукоизвлечения имеют удобную фабулу для опевания и завывания? Насколько соответствует эта народная манера пения вокалисток татарской? Безусловно мы становимся свидетелями грубого вторжения «чужого» в «родное». Режет слух фольклорная манера исполнения, которой отдаленно напоминает манеру, которой придерживается российская фолк-рок певица Пелагея. Многоголосое пение вокалисток порой напоминало нам церковнославянский хор. Иногда в их пении отчетливо проступала вариация русской народной песни «Ой мороз, мороз». Это привело нашу душу смятение. Манера исполнения вокалисток заставила нас вспомнить об образовательной системе Н. Ильминского. В деле христианизации нерусских народов огромное внимание уделялось хоровому пению, когда учащиеся исполняли православные песнопения на церковнославянском языке. Н. Ильминский понимал, какую важную роль играет в смене культурного кода народа музыка. Зачастую в школах, созданных для инородцев, отдавалось предпочтение даже не обучению русскому языку, а разучиванию таких песнопений, чтобы настроить национальное мировоззрение на новый лад. В исполнении вокалисток нам слышались также интертекстуальные отсылки к произведениям композитора С. Губайдуллиной...

Как нам кажется, образ «чужого» – гәрип моң – уместен был бы в третьей части спектакля, где “буквы” и “текст” соединяются воедино, а танцовщик-алиф, рухнув как подкошенный в финале, олицетворяет исчезнувшую «культурную эпоху, которая тысячу лет формировала татарский народ». Очень выразительной получилась мизансцена

– гибели алифа (особенно эффектно эта сцена выглядела в первой постановке, во время второй постановки, как нам показалось, песок смягчил падение, лишив мизансцену былого эмоционального накала). Очевидно, что Т. Имамудинов, выстраивая этот эпизод, стремится добиться параллели: гибель заглавной буквы соотносится со смертью Тукая, с тем резонансом, которое вызвало это трагическое событие в жизни татарского общества. В свете софитов лицо танцовщика, осыпавшее песком, все больше начинает напоминать «посмертную маску» великого поэта. Эта маска считается первой посмертной маской, сделанной мусульманину. Таким образом, с одной стороны, эта реликвия, хранящаяся в музее поэта, несет в себе потенциал признания величия таланта Г. Тукая, с другой, символизирует отступление от вековых традиций: ведь шариат запрещает это делать. В то же время маска несет в себе идею о жертве: во имя советского будущего татары пожертвовали своим прошлым и оказались у разбитого корыта: смена алфавита негативно сказалась на культурном потенциале татар. Тело танцовщика-бойкий калам, распростершийся недвижно на песке, производит сильное впечатление на зрителей, раскрывая перед ним всю катастрофичность и трагичность происходящего в 1930-е гг.

В конце спектакля композитор Э. Низамов прибегает к шаманским ритмическим формулам, возможно, для того, чтобы подвигнуть зрителя к медитации и рефлексии. Не вполне ясно, зачем вновь композитор прибегает к «чужому»: игра дыханием при произнесении букв, возгласы, горловое пение в финале.

Огромную роль в спектакле играет свет: порой песок на сцене, благодаря освещению, напоминает таинственную необитаемую планету из фантастических фильмов. Так режиссёр очерчивает Атлантиду ушедшей тысячелетней культуры. В финальной мизансцене световой поток прорезает окружающий мрак сверху вниз, что характерно для организации света в пространстве православного храма. Это также породило у нас недоумение.

Хореографический спектакль «Элиф» наряду с восхищением вызвал у нас известную долю тревоги: с одной стороны, создатели спектакля выражают крайнюю озабоченность по поводу утраты тысячелетней мусульманско-татарской культуры и стремятся донести до каждого масштаб этой катастрофы и ее необратимые последствия, с другой – сами выступают в какой-то степени разрушителями того, что еще удалось сохранить – это МОҢ. Мы считаем кощунственной подобную музыкальную трактовку «Туган тел».

В ряде интервью Э. Низамов говорит о необходимости «реформирования» татарской пектатоники. Не обернется ли эта революция для татарского моң такими же последствиями, как смена алфавита в конце 1920-х гг. Особенно ярко это проявилось в концерте «Үзгәреш жиле», который смерчем пронесся по нашей национальной культуре.

Возможно, история, развиваясь по спирали, хочет снести очередной бастион национального культурного кода татар? Песок, льющийся с небес, взметающий вокруг клубы исторической пыли, создает в финале спектакле образ неоправдавшихся надежд, безысходности и конечности пути, что наталкивает зрителя на горестные выводы.

Н. Батулла на пресс-конференции оговорил право их творческого коллектива на ошибку: смеем с ним согласиться. Мы думаем, что в процессе дальнейших постановок музыкальное и световое оформление обретет ясность и будет работать на те смыслы, которые заложены в спектакль режиссером Т. Имамутдиновым, хореографом М. Нуриевым и танцором Н. Батуллой. Взор Э. Низамова всегда обращен в мир, пространство «чужих» культур, надеемся, что потенциал «родной» культуры будет композитором взят также на вооружение. В преддверии третьей постановки спектакля на личной странице композитора «В контакте» появилась новая вариация «Туган тел», где ведущей становится новая пентатоника, однако тем не менее она не в состоянии заглушить церковнославянское песнопение, лежащее в основе музыкальной композиции Э. Низамова.

Мы вовсе не собираемся умалять вклад композитора в спектакль. Э. Низамов – не просто композитор, но и преподаватель консерватории, формирующий новое поколение исполнителей. Активно работая в соцсетях, он влияет на формирование музыкального вкуса у современного поколения. Надеемся, что создателям спектакля хватить мудрости: наша рецензия будет правильно истолкована, не будет воспринята как гонение на молодые таланты.

Сверхзадача спектакля достигнута: зритель в конце спектакля начинает «узнавать» понравившиеся по ходу разворачивания танца буквы. Это вселяет в наши души надежду на то, что мы освоим когда-нибудь мудрость прошлой утраченной культуры, что обеспечит поступательное движение в современности. Очистительные слезы зрителей в финале спектакля, когда они испытывают катарсис, еще одно свидетельство успеха постановки.

Литература:

Дэрдменд Поседевшая струна. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1999. – 111 с.

Конан Дойл. Пляшущие человечки. URL: <http://rubook.org/book.php?book=66747>

Фёдорова И. К. Говорящие дощечки с острова Пасхи. Дешифровка. Чтение. Перевод. – СПб., 2001. – 382 с.

Шиммель А. Мир исламского мистицизма. – М.: Алетея, Энигма, 2000. – 416 с.

**ОСОБЕННОСТИ, СТИЛЬ
И ХАРАКТЕР ТАТАРСКОГО ТАНЦА:
на примере Государственного ансамбля песни и танца
Республики Татарстан**

А.Р. Хаметов

Песни – это самое дорогое и ценное наследие наших предков.

Да, это дорогое, бесценное наследие!

*Надо знать, что народные песни – это чистое, вечно живое,
немеркнувшее зеркало души народа.*

Габдулла Тукай

Эти слова великого татарского поэта, посвященные народной песне, можно использовать в качестве эпиграфа к статье о национальной хореографии. В татарском фольклоре песня тесно связана с танцем: они дополняют друг друга, обогащают палитру выразительных средств народного творчества. В одном случае танец и песня существуют на паритетных началах, в другом – песня имеет лидирующие права, отталкивая танец для решения иллюстративных задач, в третьем – главенствует танец с мелодическим началом, а слова песни отступают на второй план, обогащая творчество приятным звуковым фоном. Татарский народный танец, как и песня, является неотъемлемой частью жизни народа. В нем отражены надежды, радости, печали, искренность, любовь и мечты.

В 1937 году Правительство республики приняло решение о создании хоровой студии при Татарской государственной филармонии, которая через полгода была реорганизована в Ансамбль песни и пляски ТАССР. Сама жизнь продиктовала татарам создать национальный коллектив, предназначенный для изучения и развития лучших образцов народного танцевального и песенного творчества. Это был первый коллектив в республике, утвердивший новый жанр профессионального хорового и хореографического искусства – народные песни и танцы.

Главным хормейстером и первым художественным руководителем назначили Зулейху Ахметову. В течение 22 лет она возглавляла ансамбль. А Юлий Муко считается пионером в области хореографии. Он изучал и внедрял в танец ключевые, наиболее типичные движения татарского танца, слегка заимствовал самое лучшее из народных плясок.

С начала своего существования новый коллектив выделился огромной творческой жизнью. Перед ним стояли задачи глубокого изучения и освоения богатых фондов народных песен, овладение мастерством. Подготовив первую программу, состоявшую из татарских, башкирских и русских песен и танцев, ансамбль стал выступать с концертами на сценах казанских театров и рабочих клубов.

Серьезным испытанием для коллектива стал Всероссийский конкурс ансамблей песни, музыки и танцев РСФСР в 1939 году, на котором Татарский хоровой и танцевальный коллектив занял второе место, стал лауреатом конкурса. «Какая вдумчивая, культурная красота, какая ровность и осмысленность исполнения, какое многообразие художественной нюансировки», – отмечали в прессе, оценивая концерты Татарского ансамбля.

Молодой коллектив продолжал упорно работать над обогащением репертуара и повышением исполнительского мастерства. В его программе появлялся ряд новых песен татарских композиторов, русские народные и классические произведения. Это были годы упорной пропаганды хорового искусства среди татар, ранее не знавших многоголосья.

Наиболее яркие страницы в историю хореографического искусства вписал заслуженный деятель искусств РСФСР и БАССР Файзи Гаскаров. С точки зрения техники танца его композиции всегда представляли интерес. Поставленные Ф. Гаскаровым композиции отличались неутомимой удалью, юношеским задором, поэтичностью и лирической сдержанностью. В последующие годы активное участие в создании и постановке танцев принимали народный артист ТАССР Гай Тагиров и заслуженный деятель искусств ТАССР Ахмет Калимуллин.

Для каждого народа одной из наиболее важных сфер духовной культуры является его самобытное танцевальное искусство, которое столетиями формировалось на базе культурно-бытовых традиций. В наши дни народная хореография требует особого внимания, поскольку считается одной из наименее изученных областей фольклористики. Для этого необходимо провести сравнительное исследование народного плясового искусства, расширить зоны охвата, создать единую систему записи танцев. В Поволжье танцевальная культура отличается своей разнообразностью: хореографической лексикой, манерой исполнения, ритмическим рисунком, комбинацией движений и т.д. Однако такое наличие самобытных, сугубо национальных танцевальных характеристик не помешало поволжским народам иметь общие, интернациональные черты в танцах.

Анализируя танцевальный фольклор народов Поволжья, необходимо помнить, что они издревле связаны культурным родством. В начале формирования этих народов огромную роль сыграли географические связи и общность происхождения. Взаимодействие различных этнокультурных групп на данной территории значительно усилилось в эпоху Булгарского царства, татаро-монгольского нашествия, во времена Казанского ханства. Осуществляя совместную трудовую деятельность, население со временем вырабатывало общие традиционные элементы быта и культуры. Именно общность хозяйственно-бытовых традиций по-

влияла на выработку единых элементов в организации и проведении различных праздников и обрядов.

После сравнительного изучения танцев и музыки народов можно установить историческую схожесть их музыкальных и танцевальных культур. В основе хореографии лежит социальная и трудовая практика. При этом многие танцевальные элементы взяты из выполнения трудовой деятельности: хозяйственный уклад отражен и в мужских, и женских танцах. Элементы поволжских женских танцев пластически отображают процесс прядения, сучения, шитья, тканья, вышивания, наматывания ниток. Названия многих хореографических номеров зависели от вида конкретной работы. Яркий пример – русский танец «Сновуха» (от слова «сновать», т.е. приготавливать пряжу). Этот танец исполняют 4 пары женщин, которые плавно и медленно двигаются в различных направлениях. Подобные трудовые процессы у татар происходили одинаковыми способами, поэтому зачастую в танцах женские руки несут единую смысловую нагрузку и имеют схожую характеристику. В качестве примера можно привести движения, одинаковые в разных национальных танцах:

– «наматывание ниток» – руки сгибаются в локтях на уровне груди вращательными движениями;

– «прядение» – левая рука сгибается в локте и поднимается вверх, а правая выполняет волнообразные движения сверху вниз от кисти левой руки;

– «полоскание» – руки опускаются вниз, слегка выводятся вперед, а затем одновременно переводятся слева направо и наоборот.

Широкое распространение на территории Поволжья получили молодежные вечера, называемые «капустниками». Молодые девушки заранее договаривались, когда и где будут рубить капусту, а затем наряжались в красивые платья, ходили из дома в дом, угощали вкусностями и организовывали хороводы. Затем на такие мероприятия приходили парни, и все присутствующие начинали танцевать. В качестве отражения трудового процесса – рубки капусты – и возник танец, в котором одна из фигур называется «кочан». Девушки собирались в тесную группу и толкались на месте, а парни стояли в стороне и приплясывали. Затем со словами «хватайся за листья» парни быстро подбегали к девушкам и растаскивали их по разным углам. А в центре остается «кочерыжка» – последняя девушка.

В основу многих поволжских мужских танцев также легла трудовая практика. Например, в русском, татарском и башкирском танцах «Косари» парни точат косы, косят, загребают траву в дорожку, затем сгребают ее и кладут в стог. Аналогичный процесс прослеживается и в марийском танце «На сенокосе».

Хореографическая лексика поволжских народов включает различные движения, имитирующие бег лошади, ритмичные дробы, на-

поминающие цокот их копыт, позы, отображающие повадки животных. Эти движения возникли в далеком прошлом и сохранились до наших дней. Они подражают бегу коня, цокоту, топоту. Например, тыпырдау – легкие подскоки с вытянутыми руками (одна рука вперед в первой позиции, вторая рука вверх в третью позицию). При сочетании такие движения создают образ всадника, оседлавшего лошадь. В татарском Сабантуе и в чувашском Акатуеотражаются далекие скотоводческие традиции.

Танцы поволжских народов являются неотъемлемой частью наследства. Перед ними невозможно удержаться и смотреть со стороны. Причем названия танцев самые разные: «Апипа», «Шома бас», «Татарский лирический танец», «Танец уфимских татар», «Татарский молодежный танец», «Лирический танец с платками», «Джигиты», «Сабантуй» и другие. Каждое из названий имеет свое смысловое значение, однако все танцы объединены тем, что при их исполнении девушки демонстрировали грацию, подчеркивали свою нежность, а парни проявляли силу, мужество и быстроту.

Одни люди интересуются историческим танцем в качестве «проводника» в мир истории культуры, другие – чтобы почувствовать прошлую эпоху, понять иное мировоззрение, иной мир, третьи – чтобы просто провести время в веселой компании и отвлечься от повседневных забот.

До Октябрьской революции 1917 года танец не был широко распространен среди татар. Развитию народных танцев мешали запреты, кодекс реакционной морали духовенства и буржуазии, враждебное отношение к искусству в целом.

Но, несмотря на строгие запреты, татары всегда любили свои исторические песни, танцы, пляски, обращались к ним на досуге, искали в них отдых и вдохновение после тяжелого трудового дня.

Старинные татарские танцы нельзя считать массовыми. Разумеется, можно было увидеть пляску с большим числом участников, однако последствия для танцоров могли быть тяжелыми. Да и время для плясок и танцев было не у всех: люди изнурительно трудились изо дня в день. В этом отношении показательной считается прямая зависимость деревенских танцев от времени года.

Некоторые зимние вечерние посиделки называются «аулак- ой», другие – «кич утыру». На таких собраниях девушки распевали песни, рукодельничали, а с приходом парней начинали играть и танцевать. Вечеринки «кич утыру» и «саулык ой» можно было устраивать только при отсутствии родителей девушки, которая принимает гостей. Иначе нельзя.

В весеннюю и летнюю пору такие мероприятия собирались с трудом. Только при праздновании «Сабантуя» или в период рекрутских наборов, когда надзор власти хоть немного ослабевал. Даже предста-

вители старшего поколения не отказывали себе в удовольствии поплясать и отдохнуть при каждом подходящем случае.

Было принято завершать праздник всеобщим танцем – «хораном». Он символизирует единство народа и помогает достигать всеобщей цели.

«Пляска двух друзей» считался одним из любимых и веселых танцев, который исполняют два парня. Непременные атрибуты – разноцветная рубаха со стоячим воротником, длинные рукава. Особую роль играют блеск, искусность одежды. Эти узоры и раскраска передают культурные традиции народа.

И вот все готово, начинается танец: парни стоят рядом в левой последней кулисе, обняв друг друга сзади за талию, и смотрят в сторону зрителей. Свободные руки заводятся за спину под камзол. Зрители в восторге. В танце «Джигиты» иллюстрируется горячий нрав. Его исполняют юноши, надевши шапки с лисьими хвостами.

Татарский танец имеет очень богатую историю, корни которой уходят в глубокую древность. Также нужно учитывать и субэтническое разнообразие татарского народа. В наше время ученые выделяют несколько этнических групп:

– казанские татары, которые по этногенезу неразрывно связаны с территорией Казанского ханства. Они общаются на татарском языке среднего диалекта;

– татары-мишари, которые по этногенезу связаны с территорией Средней Волги, Приуралья и Дикого Поля. В языке преобладают западные диалекты;

– касимовские татары, связанные с Касимовским ханством. В языке в основном преобладает средний диалект;

– сибирские татары, связанные с Сибирским ханством. Общаются на татарском языке восточного диалекта;

– астраханские татары, связанные с Астраханским ханством. К этой группе относятся карагаши-ногайцы, юртовские татары-нугаи и южные татары-мишари;

– татары-тептяры, тесно связанные с Башкирией и проживающие на этой земле.

Множество выдающихся балетмейстеров, положивших начало развитию татарской народной хореографии, создали эталонные образцы татарского народного танца.

Известный балетмейстер Г.Х. Тагиров в 1960 году выпустил книгу «Татарские танцы», в которой описал обработанные сценические танцы, поставленные для Государственного ансамбля песни и танца Республики Татарстан. Расширенное переиздание книги вышло в 1984 году.

В 1988 году фольклорист издал азбуку классического народного танца с ярким названием «100 татарских фольклорных танцев».

Многолетняя скрупулезная деятельность Тагирова была оценена по достоинству.

К старшему поколению татарских балетмейстеров можно отнести Р.М. Гарипову, Г.П. Скалозубова, К.М. Бикбулатова. Авторы создавали композиции на основе опыта, полученного после выездов в экспедиции, а также наблюдая за выступлениями самостоятельных коллективов на различных фестивалях и конкурсах. В советское время их постановки широко пропагандировались, демонстрировались по телевидению и изучались в учебных заведениях.

В татарской культуре всегда существовали массовые хореографические действия, хоть и не повсюду. Все зависело от терпимости местной власти, местных традиций и взглядов, а также ситуаций, которые вырисовывают общую картину фольклорной жизни в конкретной местности.

Общая характеристичность, присущая всему татарскому народу, сохранилась и до наших дней: танцующие соревнуются между собой, демонстрируя мастерство и ловкость. Как правило, девушка в танце выглядит скромно, целомудренно, застенчиво, а ее движения плавны и грациозны. Парень, наоборот, показывает задорность, гордость, мужество. Руки девушки в таких танцах идут либо от фартука (хоть он и не является обязательным атрибутом), либо от платка.

В народе считается, что сорвать платок с головы девушки – значит унижить и опозорить ее. Поэтому в танце барышня руками как бы защищает платок, не допуская вторжения в «личную зону». В других танцах она может прикрываться платком, якобы от смущения. Другими словами, в татарских танцах постоянно обыгрывается женский платок. Девушка придерживает его двумя руками, хотя положение рук может варьироваться, например, одна рука придерживает фартук, а другая – платок. Также возможно положение одной руки на талии, а другой – на фартуке.

Что касается мужских рук в татарских танцах, то они более свободны, произвольны, многообразны. Их можно держать за спиной или на поясе под камзолом; ими можно придерживать тюбетейку или раскрывать ладони в разные стороны. Также руки парня могут находиться на поясе (спереди), с собранными кистями. Одну руку можно сгибать в локте и приподнимать таким образом, чтобы кисть находилась на уровне плеча, а другую руку вытягивают и отводят назад.

Повсеместный запрет многих видов народного творчества оставил отпечаток в культуре татар. Лишь при праздновании Сабантуя или во время рекрутских наборов, когда немного ослабевала власть имама и муллы, молодые люди могли отдохнуть и развеяться с помощью танцев, игр и песен.

Татарский танец не всегда сопровождает радость и веселье – он был спутником тяжелого горя, когда плясали с отчаянием, плачем и

криками. Такие пляски считались вызовом обществу и показывали бессилие человека и безысходность ситуации.

Традиционно татарская музыка основывалась на пентатонике. В 19 веке она обогатилась звуками скрипки, мандолины, гармонии – тальянки, венской однорядки. Они получили широкое распространение в качестве аккомпанемента танцу. В этот же период, по мнению старейшины татарской хореографии Гая Тагирова, началось «разделение татарского танцевального фольклора на городской и деревенский».

Другими словами, стал зарождаться татарский городской танец. В качестве самобытного явления данный танец получил развитие исключительно среди женской части населения. Мужской городской танец развивался при подражании известным западным бальным танцам и бытовой хореографии различных народностей России. Как считает Тагиров, в таком танце отсутствуют чистота, лексическое разнообразие и логика построения. Зачастую это был набор случайных простых движений, которые когда-то и где-то были увидены. Мужской городской танец отличается некой вялостью рук и ног, определенной развязностью.

Предполагается, что на возникновение и развитие женского городского танца оказало влияние появление татарской разночинной интеллигенции, а также увеличение значимости национальной торговой буржуазии в жизни города. Люди постепенно отступали от догм шариата: одни – ввиду образованности, другие – благодаря западным либеральным веяниям, третьи – за счет могущества денег.

Городской татарский танец имеет отличия от аналогичного деревенского. В его основе лежит небольшой бег, мелкая дробь, осторожные переступания ног. Музыкальный темп в таком исполнении более спокойный, по сравнению с деревенским танцем, он позволял показывать движения корпуса и рук – медленные, плавные. Для исполнения городского танца наряжались в красивые и богатые одежды, при этом танцующий должен быть эмоционально сдержанным.

Татарский народ оставил глубокий след в многовековой истории, объединяя мировые идеи пространства и времени. На сегодняшний день татары проживают во многих частях нашей планеты. Татарский танец – это своеобразное выражение истории, яркий пример многовековой самобытности народа. В 1937 году в Казани создали профессиональный коллектив – Государственный Ансамбль песни и танца Татарстана. Основным репертуаром выступали татарская народная музыка и танцы.

Литература:

Государственный ансамбль песни и танца Республики Татарстан. – Казань: Слово, 2007.

Тагиров Г.Х. Татарские танцы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – 256 с.

- Валеев Ф.Х.. Татарский народный орнамент. – Казань, 2009. – 302 с.
Абдулатипов Р.Г. Мой татарский народ. – М.: Классикс Стиль, 2005. – 208 с.
Завьялова М.К. Татарский костюм. – Казань: Заман, 1996. – 256 с.
История и культура родного края / сост. Б.М. Мифтахов, Ф.Ф. Исламов. – Казань: Магариф, 1994. – 191 с.

ДУХОВНОЕ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ – ФАКТОР РЕСУРСА МОДЕРНИЗАЦИОННОГО ПРОРЫВА

Л.Р. Хаметова

В XXI веке нашей стране вновь необходима всесторонняя модернизация. И это будет первый в нашей истории опыт модернизации, основанной на ценностях и институтах демократии.

Вместо примитивного сырьевого хозяйства мы создадим умную экономику, производящую уникальные знания, новые вещи и технологии, вещи и технологии, полезные людям.

Вместо архаичного общества, в котором вожди думают и решают за всех, станем обществом умных, свободных и ответственных людей.

Вместо сумбурных действий, продиктованных ностальгией и предрассудками, будем проводить умную внешнюю и внутреннюю политику, подчинённую сугубо прагматичным целям.

Вместо прошлой построим настоящую Россию – современную, устремлённую в будущее молодую нацию, которая займет достойные позиции в мировом разделении труда.

Д.А. Медведев. Послание Президента
Федеральному Собранию РФ, 12 ноября 2009 г.

Вопросы сохранения культурного наследия занимают сегодня особенное место. От успешной деятельности по их решению во многом зависит и сама система обеспечения и развития общества. Предвидение того, что может ждать нас сегодня и, что мы «существа разумные» можем оставить последующим поколениям в будущем.

Множество искусствоведов, теоретиков, культурологов, философов обращаются сегодня к проблемам культурного наследия. Огромный интерес учёных и просто неравнодушных к этой проблеме людей, работающих в сфере искусства, направлен сегодня к оживлению, реанимированию, пропаганде сохранения культурного наследия и его роли в развитии общества.

Не секрет, что интерес к Культурному наследию никогда не угасал, но наиболее ярко это проявляется в самые переломные моменты становления, разлома, кризисных ситуаций общества.

Наблюдаемая сейчас манипуляция общественным сознанием, является средством к закреплению господства тех или иных воззрений.

Сегодня нам нужна история с её традициями, не только, как непротиворечивая последовательность событий, переживаемых людьми в осязаемом сегодняшнем времени, необходимо комплексное осмысление происходящего в нашей стране, переживающей сегодня глобальный культурный кризис.

Мы живём в России и знаем, чему подвергалась наша страна. Начиная с революции, коллективизации, индустриализации, война, затем холодная война, перестройка, национальная политика.

Итог: общество существует, как уклад отношений и связей между представителями различных взглядов и представлений. С этого момента мы начинаем жить в стране, где нет единого уклада, отсутствуют основания для общих образов, достоверных оценок, вышеперечисленных фактов.

Рассматривая культуру Татарстана, как сегмент общенациональной политики России, хотелось бы привлечь внимание общественности к развитию народной национальной общности. Необходимо, чтобы история страны была общепризнанной всеми её жителями, чтобы в эту историю верили. Каждая народность России имеет единое понимание уклада ценностей своей нации и имеет общее представление об образе мира. Она осознаёт себя, как народ в каждой личности. Это ощущение себя частью целого народа, через уклад отношений, через традиции, обряды, традиционные песни, танцы, сказки, былины и т.д. определяет поведение людей внутри различных общественных образований.

С детства мы слышим, «возвращение к истокам», формируя образное мышление «к каким истокам и куда возвращение?» Но именно этой фразой и этими образами меняется мышление, воспитывается и составляется обращение к «священной истории» в сознании людей, определяются безграничные полотна великой протяжённости времени и бытия людей в этом пространстве.

К огромному сожалению, эволюция общества с её технологиями и инновациями, сыграло с нами злую шутку, мы все теряем свои национальные корни. На самом деле та проблема, вокруг которой многие историки сломал и много копий не так проста. Культурная история Татарстана является и общероссийской историей, следовательно, и национальной историей русских, общероссийский контекст обсуждаемой проблемы заслуживает более детального разбора.

В настоящее время татары, второй по численности народ в Российской Федерации, обладают многочисленной зарубежной диаспорой - около 1 млн. человек 46 государств мира. Поэтому поддержка соотечественников провозглашена в качестве одной из важных задач государственной политики РФ.

Международный союз общественных объединений «Всемирный конгресс татар» объединяет 68 татарских национально – культурных организаций.

Одним из направлений в работе исполкома ВКТ является работа с молодёжью и поддержка наиболее ярких и творческих, именно творческих представителей татарской молодёжи.

Так, в течение пяти лет, в Челябинске проводится крупномасштабный конкурс красоты и таланта - «Татарочка», с телевизионной аудиторией более 5 млн. человек за просмотр эфира. Организаторами конкурса является Конгресс татар, в лице руководителя конгресса Челябинской области, мецената Елены Колесниковой. К организации привлечены все «культурные» ресурсы, как Татарстана, так и звёзд мирового значения.

Государственный Ансамбль песни и танца республики Татарстан является визитной карточкой данного мероприятия. А значимой особенностью конкурса является не стремление создать мировое шоу, удивить масштабами конкурса, техническими инновациями, а сохранить и приумножить аудиторию влюблённых в свои традиции и народную культуру, заинтересовать тех, кто до недавнего времени понятия не имел о национальной идентичности.

В 2016 году конкурс «Татарочка» приобрел международный статус. В конкурсе принимали участия девушки, как из регионов Российской Федерации, так и ближнего зарубежья: Казахстан, Латвия, Узбекистан, Туркмения. Победительницей конкурса «Татарочка» 2016 стала девушка из Республики Башкортостан, г.Уфа. Эстафета конкурса передана Республики Башкортостан. Конкурс «Татарочка» стал глобальным проектом мирового значения. А в 2017 году титул международной «Татарочки» в городе Уфа завоевала наша казанская девушка.

Одним из важнейших факторов сохранения и развития историко – культурного наследия является повышение национального самосознания, требующего выражения этнической специфике в визуальной форме, в виде масштабных национальных конкурсов, концертов, спектаклей, выставок, онлайн пропаганды, крупных мультимедийных проектов. Тяготение молодёжи к корням своего народного наследия, является одним из условий повышения значимости сохранения и развития народного искусства, как одной из частей этнической, национальной культуры не только татарского народа, но и развития всех народов, населяющих пространство России в целом. Необходимо приобщать детей, привлекать молодёжь к традициям народного искусства в частности, которое является частью народного достояния, приобщать население к традиционным народным видам искусств и ремёсел, тем самым способствовать духовному развитию нации.

Можно долго и много перечислять тех, кто так или иначе оставил свой татарский след в истории России, особенно ценно то, что это

делают отдельные личности, как высшая ценность на уровне народа. Это создают люди, преданные своим истокам и корням, преданные своей стране, как пространству образов, духа и наполняющих сердце достоинством, гордостью, силой, совесть, любовью и волей.

Понятия: *культура, традиция, духовность*.

Культура. Существует три основных понимания культуры:

Культура как цивилизация – в данном случае понятие «культуры» является эквивалентом «цивилизации», то есть антипода понятию «природы».

Культура как мировоззрение – согласно этим взглядам, культура представляется как система символов с функцией адаптации; культура рассматривается не просто как продукт биологической эволюции, а как её неотъемлемый элемент, главный механизм адаптации человека к внешнему миру.

Культура как нормы поведения – в этом понимании культура складывается из трёх составляющих: жизненные ценности; нормы поведения; артефакты (материальные произведения). Жизненные ценности обозначают самые важные в жизни понятия. Они являются основой культуры. Нормы поведения отражаются в понятиях Мораль и Нравственность. Они показывают, как люди должны повести себя в различных ситуациях. Правила, формально закреплённые в государстве, называются Законами.

Традиции. Традиция (лат. *traditio* – передача) – элементы социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению и сохраняющиеся в определенных обществах, и социальных группах в течение длительного времени. Традиции охватывают:

- материальные и духовные ценности, как объекты наследования
- процессы и способы социального наследования

Традиция – универсальная форма фиксации, закрепления и избирательного сохранения тех или иных элементов социокультурного опыта.

Таким образом, понятие «традиция» неразрывно связано с понятием «культура» – традиция является одновременно и частью культурного наследия, и способом его сохранения (передачи).

Духовность. Существуют несколько основных подходов к понятию духовности.

Духовность в самом общем смысле – совокупность проявлений духа в мире и человеке. В рамках такого подхода, проекция духовности в индивидуальное сознание называется совестью.

В социологии, культурологии, а ещё чаще в публицистике, «духовностью» часто называют объединяющие начала общества, выражаемые в виде моральных ценностей и традиций, сконцентрированные, как правило, в религиозных учениях и практиках. Традиционно духовность отождествляется с религиозностью традиционного толка,

однако в современной социологии и социальной философии «светский» вариант духовности именуется социальным капиталом.

В обыденном сознании духовность понимается как высоконравственное начало, стремление к идеалу, способность к самоанализу поступков и переживаний и т. п. В этом случае обычно противопоставляют духовность (высокую культуру чувств, мыслей и поступков) и бездуховность (их низкую культуру, приземленность, корыстную направленность и т. п.).

В любом из приведенных подходов, следовательно, понятие «духовность» обязательно включает в себя морально-нравственный компонент, более того – во втором случае этот компонент выступает в качестве основного содержания духовности, а в третьем между духовностью и нравственностью и вовсе можно поставить условный знак равенства.

Литература:

1. Волков Г.Н. Чувашская этнопедагогика / Г.Н.Волков. – Чебоксары: ЧИЭМ, 2004. – 488 с.
2. Блок А. Стихотворения, поэмы, воспоминания современников. – М.: Правда, 1989. – 127 с.
3. URL: <http://www.nirsi.ru/55>
4. URL: www.wikipedia.org

**ГАЙ ТАГИРОВ:
БИОБИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК
КНИГ И СТАТЕЙ ИЗ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ**

(по фондам: Научной библиотеки ИЯЛИ им.Г. Ибрагимова АН РТ,
Национальной библиотеки Республики Татарстан,
Научной библиотеки им.Н. И.Лобачевского КФУ)

Арслан Ф. Татар биюенең атасы: [Татарстанның халык артисты, балетмейстеры Гай Таһиров тур.] / Ф.Арслан // Мәдәни жомга. – 2007. – 12 гыйн. (№1). – Б. 17.

Әһлия Ф. Ул канатлылар кавемнен иде: [Гай Таһировның тууына 90 ел] / Ф.Әһлия // Мәдәни жомга. – 1997. – 5дек. (№48). – 14 б.

Бәдретдинов Х. Бикләнгән балетмейстер: Балетмейстер Гай Таһиров тур. / Х. Бәдретдинов // Ватаным Татарстан. – 1995. – 29 авг.

Биеп узган гомер. Атаклы балетмейстер Гай ага Таһирга мәрсия: [некролог]: 1907–1995 // Мәдәни жомга. – 1995. – 22 сент. (№10).

Биктагиров И.И. Реализация потенциала народных танцев в социокультурной среде / И.И. Биктагиров // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы IV Междунар.науч.-практ. конф. – Казань: Отечество, 2015. – С. 378–381.

Бикчуриина Ф. Блестящее созвездие талантов / Ф. Бикчуриина // Советская Татария. – 1969. – 30 мая. – С. 3.

Биюләр короле күргәзмәсе: Берләштерелгән дәүләт музееңда Татарстанның халык артисты, биюләр куючы Гай Таһировның тууына 90 ел тулуга басышланган күргәзмә ачылды // Шәһри Казан. – 1997. – 10 гыйн.

Ваһапова З. Без аны онытмыйбез: [Казанда опера һәм балет театрының беренче балетмейстры, педагог Гай Таһиров тур. истәләк.] / З. Ваһапова // Шәһри Казан. – 1999. – 19 март.

Виноградов Ю. Гай Тагиров и его творчество / Ю. Виноградов // Тагиров Г. Татарские танцы / Г. Тагиров. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – С. 246–255.

Гай Хаджиевич Таиров: о жизни и деятельности народного артиста Республики Татарстан Таирова Г., скончавшегося 16 сент. 1995 г. // Республика Татарстан. – 1995. – 20 сент.

Гай Хажы улы Таһиров: [некролог] / Р.М. Харисов, И.К. ХАйруллин, М.М. Таишев һ.б.: 1995 елның 16 сент. 89 яшендә вафат булды // Ватаным Татарстан. – 1995. – 19 сент.

Гәраев М. Гайнулла Таһировка – ансамбльнең жанлы букеты. Татар биюләренең элифбасын ижаты иткән Гай Таһиров тур. // Шәһри Казан. – 1997. – 19 фев.

Горшков В. Балетмейстер/ В. Горшков // Советская Татария. – 1987. – 11 янв.

Горшков В. Биюләр остасы / В. Горшков // Азат Хатын. – 1983. – №10. – 15 б.

Горшков В. Гай Таһиров һәм татар балеты / В. Горшков // Казан утлары. – 1988. – №3. – 179–182 б.

Горшков В.Н. Балетмейстер Гай Тагиров / М-во культуры РТ. – Казань, 1997. – 48 с.: 4 л. ил.

Горшков В.Н. Гай Тагиров – основоположник татарского сценического танца: к 100-летию со дня рождения / В. Н. Горшков // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2006. – № 5. – С. 6–12.

Горшков В.Н. Татарская народная хореография: к вопросу о самобытности / В. Н. Горшков // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2006. – № 5. – С. 22–23.

Донина Л.Н. Интерпретация татарского традиционного костюма для балета: опыт первых постановок / Л. Н. Донина // Габдулла Тукай и тюркский мир: материалы междунар. конф. / Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ; сост.: Ф.Х. Миннуллина, А. Ф. Ганиева. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – С. 180–187.

Донина Л.Н. Татарский традиционный костюм в балете Ф. Яруллина «Шурале» / Л. Н. Донина // Гасырлар авазы. – 2013. – № 3–4. – С. 256–267.

Ихсанова Л. Канатлы кеше / Л. Ихсанова // Социалистик Татарстан. – 1987. – 18 янв.

Латифуллин Т.М. Татарский сценический танец: традиции и поиски нового / Т. М. Латифуллин // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2006. – № 5. – С. 44–46.

Мамаева Т. Памяти учителя танцев: В гос. объединенном музее РТ открылась выставка, посвященная жизни и творчеству известного казанского балетмейстера Гая Хаджиевича Тагирова // Время и деньги. – 1997. – 11 янв.

Мусина Н.Д. Наследие Гая Тагирова: взгляд из будущего / Н.Д. Мусина // Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование: материалы междунар. науч.-практ. конф. – Казань: Культура, 2013. – С. 34–41.

Сэйфуллин Р. Ул хэтта “Шүрәле”не биетте: [Балетмейстер Гай Таһиров тур.] // Татар иле. – 2006. – №5 (февр.). – Б. 6.

Сэйфуллин Р. Ул хэтта “Шүрәле”не биетте: [Татар дәүләт жыр һәм бию ансамблендә озак еллар балетмейстер булып эшләгән Гай Таһиров тур.] // Шәһри Казан. – 2011. – 25 окт. (№120). – Б. 10

Тагиров Г. Татар биюләре=Татарские танцы / Г. Тагиров; под ред. Ю.В. Виноградова; худож.: Р. Тухватуллина, А.Х. Нагаева, В.И. Коробова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1960. – 222 с.: ил., нот.

Тагиров Г. Татарские танцы / Г. Тагиров; под ред. Ю. Виноградова; худож. Т. Хазиахметов. – Казань: Татар.кн.изд-во, 1984. – 256 с.: ил.

Указ Президиума Верховного совета Татарской АССР «О присвоении почетного звания Народного артиста Татарской АССР Тагирову Г. Х.» // Советская Татария. – 1979. – 6 февр.

Файзи Дж. Татарские артисты в Корее / Дж. Файзи // Советская Татария. – 1959. – 19 февраля. – С. 3–4.

Хабибуллин С. Жизнелюбивое искусство / С. Хабибуллин // Советская Татария. – 1969. – 31 мая. – С. 1.

Подготовила: Д.Р. Галиуллина,
заведующая научной библиотеки ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Арман Нурмахаматуглы, магистр искусствоведения, PhD, режиссёр-хореограф, специалист по международным фестивалям в Международной организации ТЮРКСОЙ (г. Анкара, Турция).

Белов Владислав Анатольевич, старший преподаватель кафедры народного танца факультета хореографического искусства Казанского государственного института культуры, г. Казань.

Биктагиров Ильдус Исмагилович, старший преподаватель кафедры народного танца факультета хореографического искусства Казанского государственного института культуры, заслуженный работник культуры РТ, г. Казань.

Биктагирова Роза Александровна, педагог дополнительного образования высшей квалификационной категории МБОУ «Гимназия», г. Мензелинск

Валукин Максим Евгеньевич, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии Российского института театрального искусства РИТИ-ГИТИС, заслуженный деятель искусств Бурятии, г. Москва.

Виноградов Юрий Васильевич (1907–1983), композитор, музыковед, пианист, педагог, заслуженный деятель искусств ТАССР (1954 г.). Чл. СК СССР. Учился в ЛГК по классу композиции М.О. Штейнберга (1926–1929 гг.), окончил ГМПИ им. Гнесиных в 1946 г. (класс композиции М. Ф. Гнесина). Один из ведущих преподавателей теоретико-композиторского факультета, доцент Казанской государственной консерватории в 1945–1977 гг. Участвует в разработке курса истории татарской музыки, один из авторов проекта программы (совместно с Я.М. Гиршманом, М.А. Музафаровым, З.Ш. Хайруллиной). Автор учебно-методических пособий по преподаванию музыкально-теоретических дисциплин. С 1936 г. являлся музыкальным редактором в Татарском книжном издательстве и одним из организаторов нотопечатания в Татарстане.

Горшков Владимир Николаевич (1949–2012) – артист балета (1975–1984 гг. Татар. театра оперы и балета), балетный критик, театровед, профессор, декан хореографического факультета КГУКИ (2006–2012 гг.), заслуженный деятель искусств РТ (1993), заслуженный работник культуры РФ, автор научных публицистических работ по вопросам татарского балетного театра.

Давлетшина Диля Мустафовна, доктор социологических наук, профессор, декан факультета хореографического искусства Казанского государственного института культуры, г. Казань.

Кавеева Альфия Ильдаровна, старший преподаватель кафедры народного танца факультета хореографического искусства Казанского государственного института культуры, г. Казань.

Каримов Марат Аглямич, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования и хореографического искусства БГПУ им. М. Акмуллы, г. Уфа.

Касимова Марина Илгизьяровна, преподаватель кафедры народного танца факультета хореографического искусства Казанского государственного института культуры, г. Казань.

Касиманова Людмила Альбертовна, кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой хореографического искусства Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена (г. Санкт-Петербург).

Коваленко Оксана Владимировна, старший преподаватель кафедры народного танца факультета хореографического искусства Казанского государственного института культуры, г. Казань.

Ким Лариса Валентиновна, главный балетмейстер Государственного Республиканского академического корейского театра музыкальной комедии; доцент, зав. кафедрой «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств им. Т.К. Жургенова. Кавалер ордена «Достык – II». Лауреат Национальной театральной премии «Сахнагер» в номинации «Лучший балетмейстер 2017 года», г. Алматы (Казахстан).

Молдахметова Алима Талгатовна, магистр искусствоведения, преподаватель, докторант 1 курса Казахской Национальной Академии искусств им. Т. Жургенова, г. Алматы (Казахстан).

Мочалов Денис Владимирович, кандидат педагогических наук, доцент кафедры народного танца факультета хореографического искусства Казанского государственного института культуры. Старший научный сотрудник отдела театра и музыки Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ, г. Казань.

Мочалова Нинель Владимировна, старший преподаватель кафедры народного танца факультета хореографического искусства Казанского государственного института культуры, г. Казань.

Мурадова Тарана Гусейн, проректор по международным отношениям Бакинской хореографической академии, Народная артистка АР, г. Баку, Азербайджан.

Мусина Надежда Дмитриевна, доцент кафедры хореографии Казанского государственного института культуры, почетное звание – заслуженный работник культуры РТ, член Международного танцевального совета (CID) ЮНЕСКО в Париже. г. Казань.

Пантелеева Любовь Валерьевна, преподаватель ГАПОУ «Елабужского колледжа культуры и искусств», г. Елабуга.

Петрова Луиза Ранифовна, старший преподаватель кафедры народного танца факультета хореографического искусства Казанского государственного института культуры, г. Казань.

Сайтова Гульнара Юсуповна, кандидат искусствоведения, профессор, декан балетмейстерского факультета НАО «Казахской национальной академии хореографии», заслуженная артистка РК, г. Астана (Казахстан).

Салихова Айгюль Рустемовна, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, г. Казань.

Тимофеева Мария Васильевна, преподаватель кафедры современного и спортивно-бального танца, аспирант 4 курса Казанского государственного института культуры, г. Казань.

Хабутдинова Милеуша Мухаметзяновна, кандидат филологических наук, доцент кафедры татарской литературы Казанского федерального университета, г. Казань.

Хаметов Айрат Ринатович, доцент и заведующий кафедрой народного танца, факультета хореографического искусства Казанского государственного института культуры; Художественный руководитель Государственного ансамбля песни и танца РТ, Народный артист РТ, г. Казань.

Хаметова Лейсан Рашидовна, доцент кафедры народного танца, факультета хореографического искусства Казанского государственного института культуры; педагог-репетитор балета Государственного ансамбля песни и танца РТ, Народная артистка РТ, г. Казань.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
НАСЛЕДИЕ ГАЯ ТАГИРОВА	9
Вступление. <i>Г.Х. Тагиров</i>	10
Гай Тагиров и его творчество. <i>Ю. Виноградов</i>	15
Гай Тагиров – основоположник татарского сценического танца (к 100-летию со дня рождения). <i>В.Н. Горшков</i>	26
Гай Тагиров и татарский театр. <i>А.Р. Салихова</i>	37
МАТЕРИАЛЫ КОНФЕРЕНЦИИ.	
ЧАСТЬ I. ИНТЕГРАЦИЯ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ	
В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ	49
Жизнь мужского духа в балете. <i>М.Е. Валукин</i>	50
Трансляция наследия Г. Тагирова как процесс сохранения идентичности полиэтнического региона Республики Татарстан. <i>Д.М. Давлетшина</i>	54
Урок классического танца – фундамент в овладении элементами народно-сценического танца. <i>М.А. Каримов</i>	64
Народный танец в содержании профессиональной подготовки педагогов-хореографов. <i>Л. А. Касиманова</i>	68
Корейский театр. История. Хореографические традиции и новаторство. <i>Л.В. Ким</i>	71
Элементы архаичной танцевальной пластики в памятниках материальной и духовной культуры Казахстана. <i>А.Т. Молдахметова</i>	74
Классический танец в создании современной культурно-образовательной среды. <i>Д.В. Мочалов, Н.В. Мочалова</i>	86
Социальный танец в современной хореографии как форма развития народного фольклора. <i>Н.В. Мочалова</i>	89
Применение нетрадиционных форм урока в процессе освоения дисциплины «Народный танец». <i>Л.В. Пантелеева</i>	93
Становление татарского балета. <i>Л.Р. Петрова</i>	96
ЧАСТЬ II. ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР И ЕГО СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ	99
Традиционная танцевальная культура тюркоязычных народов. Сохранение и развитие народных традиций. <i>Арман Нурмахаматулы</i>	100
Формирование национального татарского репертуара как приоритетное направление деятельности любительского коллектива (на примере ансамбля танца «Ровесник» г. Казани). <i>В.А. Белов</i>	108

Этнокультурная характеристика танцев народов Поволжья. <i>И.И. Биктагиров</i>	114
Реализация потенциала народных танцев в социокультурной среде. <i>Р.А. Биктагирова</i>	119
Образно-пластическое выражение национального характера в татарском народно-сценическом танце. <i>А.И. Кавеева</i>	122
Проблемы сохранения и развития жанров традиционного фоль- клора в народной хореографии. <i>М.И. Касимова</i>	125
Сценическое воплощение этнического танца татар-кряшен. <i>О.В. Коваленко</i>	130
Развитие народного танца и его хореографическое новаторство. <i>Тарана Гусейн Мурадова</i>	136
Гай Тагиров. От фольклорного танца к национальному балету. <i>Н.Д. Мусина</i>	139
Сценическая интерпретация традиционных танцев тюркских народов Казахстана (на примере уйгурского театра). <i>Г. Ю. Саитова</i>	147
Чеченский танец как сценическое воплощение традиций наро- дов Кавказа. <i>М.В. Тимофеева</i>	153
Мотив «пляшущей буквы» и его художественное воплощение в экспериментальном хореографическом спектакле «Элиф». <i>М.М. Хабутдинова</i>	158
Особенности, стиль и характер татарского танца: на примере Государственного ансамбля песни и танца Республики Татарстан. <i>А.Р. Хаметов</i>	164
Духовное и культурно-историческое наследие – фактор ресурса модернизационного прорыва. <i>Л.Р. Хаметова</i>	171

ГАЙ ТАГИРОВ: БИОБИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК КНИГ И СТАТЕЙ ИЗ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ	176
--	-----

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	179
--------------------------------------	-----

**НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ
И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО:
традиции и современность**

*Материалы
международной научно-практической конференции,
посвященной 110-летию Гая Тагирова*

Компьютерная верстка Л.Ш. Давлетшиной
Дизайн обложки А.В. Булатова

Подписано в печать 4.12.2017 г.
Формат 70×108 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Times.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 17,6. Уч.-изд.л. 15,3. Тираж 200. Заказ

Оригинал-макет подготовлен
в Институте языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ
420111, Казань, ул. К. Маркса, 12