

ART STUDIES

РОССИЙСКИЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА О. В. ВСЕВОЛОДСКАЯ-ГОЛУШКЕВИЧ: ПОИСКИ ВОССОЗДАНИЯ ЭТНИЧЕСКОГО ТАНЦА

Танбаева А.Ж.

*Казахская национальная академия хореографии
г. Нур-Султан, магистрант*

Саитова Г.Ю.

*Казахская национальная академия хореографии
г. Нур-Султан, кандидат искусствоведения,
профессор*

Джумасеитова Г.Т.

*Казахская национальная академия хореографии
г. Нур-Султан, кандидат искусствоведения,
профессор*

RUSSIAN RESEARCHER OF KAZAKH FOLK DANCE O. V. VSEVOLODSKAYA-GOLUSHKEVICH: THE SEARCH FOR THE RECONSTRUCTION OF ETHNIC DANCE

Tanbayeva A.,

Master student of Kazakh National Academy of Choreography

Saitova G.,

Ph.D. in Art history,

Professor of the Kazakh National Academy of Choreography

Nur-Sultan

Dzhumaseitova G.

Ph.D. in Art history,

Professor of the Kazakh National Academy of Choreography

Nur-Sultan

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена научно-исследовательской работе российского ученого, балетмейстера О. В. Всеволодской-Голушкевич по восстановлению казахского этнического танца. Подробно рассмотрена отличительная черта танцевальной лексики хореографа, на примере ее постановочной деятельности в Государственном ансамбле «Алтынай».

ABSTRACT

The article is devoted to the research work of the Russian scientist, choreographer O. V. Vsevolodskaya-Golushkevich on the restoration of the Kazakh ethnic dance. The distinctive feature of the choreographer's dance vocabulary is considered in detail, using the example of her staging activities in the State Ensemble "Altynai".

Ключевые слова: хореография, танец, балетмейстер, культура, фольклор, наука, музыка.

Keywords: choreography, dance, choreographer, culture, folklore, science, music.

Хореографическое искусство Казахстана стремительно развивается. Наличие в стране трех профессиональных показательных театров классического балета (ГАТОБ им. Абая, Астана Опера, Астана Балет), дает балетмейстерам хорошую платформу для постановок в самых разных танцевальных направлениях. Наравне с классическим балетом народный танец так же получает активное развитие и трансформируется в новые хореографические формы.

Подобному положению дел, в том числе, способствовало зарождение в далеком в 1985 г., первого фольклорного танцевального ансамбля «Алтынай» Государственной областной филармонии г. Алма-Ата. Идея создания коллектива пришла видному общественному деятелю, историку-этнографу, исследователю казахской культуры У. Д. Джанибекову. Именно он в свое время внес вклад в

открытие фольклорных ансамблей по всей республике, и явил себя ярким патриотом казахской культуры, активно пропагандирующим народное творчество [1, с. 6]. При создании ансамбля «Алтынай», основная задача в формировании репертуара, заключалась в возрождении национальных танцевальных традиций. Привлекались лучшие силы талантливых хореографов, педагогов и, конечно же, профессиональных артистов балета – выпускников Алма-Атинского хореографического училища им. А.Селезнева.

Большим свершением для национального хореографического искусства Казахстана, а в частности для коллектива, стали работы приглашенного ученого, балетмейстера из Москвы О. В. Всеволодской-Голушкевич – педагога школы-студии им. В. И. Немировича-Данченко при Московском художе-

ственном академическом театре (МХАТ), заслуженного работника культуры РФ. Творческий путь выпускницы Ленинградского Высшего хореографического училища, ученицы А. Вагановой, ознаменован работой в качестве солистки балета Киевского Академического театра оперы и балета им. Т. Шевченко, Ленинградского Академического малого театра оперы и балета и всесоюзного гастрольно-концертного объединения г. Москва.

Заинтересованность У. Джанибекова в ученом, которого могла увлечь культура казахов, послужила приглашением О.В. Всеволодской-Голушкевич в музыкально-драматический театр города Аркалык Тургайской области (1971 г.). Данный театр включал в себя выпускников Щепкинского училища под руководством Смирнова Владимира Константиновича. Именно с его подачи состоялось судьбоносное знакомство двух увлеченных наукой людей У. Джанибекова и О. В. Всеволодской-Голушкевич.

Хореограф активно принимала участие в становлении творческого коллектива молодого театра, репертуар которого включал в себя такие спектакли, как «Айман-Шолпан» М. Ауэзова, «Мадемузель Нитуш» Ф.Эрве, «Ай тұтылған түн» М. Карима [2, с. 36].

Одним из самых танцевальных спектаклей театра была постановка по мотивам пьесы М. Ауэзова «Қобланды батыр» режиссеров Есенбекова Жамбылбека и Жетписбаева Кадыра, в котором вся хореографическая составляющая принадлежит О. В. Всеволодской-Голушкевич

Ход изучения деятельности хореографа, ученого привел нас монографии кандидата искусствоведения Т.О. Ізім «Мемлекеттік «Алтынай» би ансамблі» (Государственный ансамбль «Алтынай») [1], в которой исследована деятельность ансамбля «Алтынай» с момента основания до дней нашей современности.

Также, мы обратились к статье доктора педагогических наук А.К. Кульбековой «Исследователь казахского танцевального фольклора Ольга Всеволодская-Голушкевич» [2]. В данной работе изучены научные и практические изыскания В. О. Всеволодской-Голушкевич, результаты которых являют собой важные открытия в области национального хореографического искусства страны.

В научных трудах авторства самой О. В. Всеволодской-Голушкевич «Пять казахских танцев» [3], «Школа казахского танца» [4], «Баксы ойыны» [5], изучены основные тенденции развития казахского народного танца, и подробно описаны движения, родившихся путем тщательного наглядного изучения традиционной культуры казахов.

Цель данной статьи заключена в обозначении роли ученого, хореографа О. В. Всеволодской-Голушкевич в культуре страны, а также в выявлении развития этнического казахского танца в сценической интерпретации на примере ее балетмейстерских работ в Государственном ансамбле «Алтынай».

На основе обобщения изученных научных материалов, эмпирических и аналитических изысканий, мы можем констатировать, что самой значимой в исследовательской работе О. В. Всеволодской-Голушкевич, является воссоздание этнического казахского танца по наскальным рисункам – петроглифам, и применение полученных знаний в создании новых хореографических положений.

Известным является тот факт, что религиозные воззрения казахов восходят к языческим истокам. Поклонение культурам земли – Жер-ана, огня – От-ана, воды – Су-ана, а также вера в покровителя хозяйства по овцеводству – Шопан-ата, коневодству – Камбар-ата, составляют основу мифологии и раскрывают взгляды наших предков, и их представление об устройстве этого мира.

Неотъемлемой частью ритуальных обрядов были так называемые пляски шаманов (баксы ойыны). Подобное священнодействие присуще и другим народностям. Как пишет О.В. Всеволодская-Голушкевич в своей книге: «Баксы ойыны – шаманские игры-заклинания совершались с целью изгнания «злого духа» для исцеления людей и животных» [5, с. 27]. «Особые люди», дар которых заключался в умении вступать в связь с духами, совершая пляски под звук бубна, погружались в транс и своими заклинаниями способствовали освобождению от темных сил. Можно утверждать, что функция подобных танцев несла в себе два противоположных значения: первое - в большинстве своем, шаманские пляски заключались в высвобождении негативных эмоций и снятии нервного возбуждения, посредством замысловатых ритмических движений. Такое действо требовало затрачивания больших физических сил, но тем самым вызывало успокоение; второе - значение данного ритуала объясняется тем, что вовремя его совершения наступает сильное нервное возбуждение, усиливающееся под нарастающие ритмы бубна. Подобная трактовка обряда имеет под собой вполне понятное обоснование. Вызванное гипнотическое состояние наступало в процессе круговых и качающихся движений, что «приводило к ослаблению деятельности коры головного мозга и притуплению коркового контроля над подкорковой областью, вызывая примитивные эмоциональные и двигательные реакции – слезы, смех, исчезновение болевой чувствительности, нарушение чувства времени и пространства, судороги т.д., создавая в коре мозга фазовое состояние – промежуточное между сном и бодрствованием» [5, с. 27-28].

Так, глубокие научные, исторические познания исследователя и балетмейстера О.В. Всеволодской-Голушкевич вылились в танец «Баксы ойыны». Сюжет представляет собой расплывчатый нами обряд шаманов, в котором четверо танцовщиков являют взору поклонение духу Огня. Посредством выстроенных по краям балбалов (вытесанная из цельного камня скульптура), приглушенного красного света и костром в центре зала, зрителю не сложно понимать суть повествуемого – здесь и сейчас происходит таинство.

Появление шаманов на сцене начинается с шагов по кругу, совершенных на каждый музыкальный счет, корпусом в положении *contraction*. В руках каждого присутствуют обязательные атрибуты – бубен с колотушкой. Танцовщики, вращениями приблизившись к объекту поклонения – Огню, буквально падают ниц, тем самым демонстрируя свое глубокое почтение. Посредством движения *renverse* артисты передвигаются вкруговую, стуча колотушкой о бубен, взывая силам пламени. Надо отметить, что оправданная работа с бубном имеет под собой глубокие познания, обозначенные исследованием данной темы. Так, мы можем представлять, что использование ударных инструментов можно было наблюдать в магическо-плясовой практике Древнего Востока, а также в культуре Египта, о чем говорят литературные и изобразительные памятники [5, с. 35].

Каждое движение своей характерной подачей повествует нам историю священной мистерии – настолько точно балетмейстер смогла раскрыть этот, казалось бы, на первый взгляд понятный всем ритуал. Прикоснувшись к фактам, полученных в результате научных исканий О.В. Всеволодской-Голушкевич, картина танца начинает говорить за себя. В одном из лексических построений, танцовщики, буквально копируют наскальный петроглиф из ущелья Тамгалы. В нем отчетливо видны четыре фигуры, чьи переплетенные между собой руки взывают к небу. Так, трое из парней, выстроившись в ряд, подняв ногу в положение *demi attitude tirbouchon* одинаково занимают положение *epaulment effacee*, тогда как четвертый участник действия, не отрывая от остальных своих рук, в той же позе стоит повернувшись в противоположную сторону. Столь интересное применение знаний, приобретенных в ходе исследовательской работы, несет в себе серьезный подход постановщика к поставленной задаче, и дает понимание глубины ее вовлеченности в процесс научных поисков.

Таким образом, балетмейстер в танце «Баксы ойыны», по всем художественным и практическим составляющим, смогла донести до зрителя экстатическое состояние шаманов и раскрыть смысл данного ритуала через особенную манеру исполнения и сложную хореографическую лексику.

Важным в этой композиции является ритм. Ритм отражал духовное состояние человека, обращая его в танец, «и в этом случае ритм связывался воедино с человеческими чувствами, регулировал их, становился выразительным средством», и имел сакральное значение в обрядах народа [6, с. 237-238]. Стоит отметить, что ритм также был использован в народном быту: служил сигналом для военных сборов и охоты. Так, данная тематика нашла свое отражение в следующем дуэтом танце под названием «Ақат», поставленным О. В. Всеволодской-Голушкевич под народные ритмы ударного инструмента дауылпаз. Имеющий деревянный котлообразный корпус инструмент, полая часть которого обтянута кожей, издревле считался сигнальным. Одного с дауылпазом типа инструменты

встречаются во многих тюркских народах. Со времен ушедших веков, впервые дауылпаз был использован в качестве музыкального ударного инструмента в Казахском государственном оркестре народных инструментов имени Курмангазы. Дальнейшее его усовершенствование связано именно с этим коллективом [7, с. 144-147].

Возвращаясь к теме танца, мы видим, что ключевой фигурой номера на наш взгляд является музыкант, который посредством дауылпаза заряжает мужчин на успех в планируемом предприятии. Именно он выступает «дирижером» танцевального действия, задает нужный ритм танцовщикам, тем самым придавая им воинственный дух. Резкие танцевальные движения танца продиктованы звучанием ударного инструмента.

Все больше погружаясь в исследование балетмейстерских работ О.В.Всеволодской-Голушкевич, восхищает насыщенная хореография – движения вытекают одни из других и гармонично сочетают в себе казахскую лексику на основе классических *pas*.

Разбор танца «Ақат», обозначил необходимость в компетентном профессиональном мнении. Такая потребность привела нас к обсуждению данного вопроса со старшим преподавателем казахского танца Казахской Национальной академии хореографии Шамшиевым Алматом Шердаровичем. Сведущий отзыв специалиста дал понимание, насколько непростое для исполнения лексическое содержание танца. Мнение А. Ш. Шамшиева, основывается на том, что танец «Ақат», требует хорошей технической подготовленности, осознанного, вдумчивого подхода и обладания совершенным слухом для попадания в точный музыкальный ритм ударного инструмента.

Разнообразие танцевальных мужских движений данного танца, включает в себя активную работу ног, прыжки и различные ходы. Стоит отметить, что в отличие от женских рук, руки мужчин в казахском танце имеют меньшую пластичность. Но балетмейстер сумела дополнить лексику танца многообразными движениями рук. Так, в учебном пособии «Школа казахского танца», О. В. Всеволодская-Голушкевич говорит: «Положение пальцев «кызгалдак» обязательно для женских кругообразных вращений согнутых в локтях рук «от себя» и для мужских резких сдвигов рук – «серпеу» (сермеу), например, в танце «Ақат» - пальцы фигурно вытянуты, большой палец приближен к среднему, выдвинутому вперед. Общая конфигурация пальцев напоминает лепестки и тычинки не вполне распустившегося тюльпана» [4, с. 15]. Тут стоит отметить, что обозначенное автором движение «сермеу» («серпеу») было выполнено танцовщиками не в соответствии с его описанием в учебном пособии. Так, исполнители демонстрируют движение «сермеу» (движение рук от себя или из стороны в сторону), видоизменив положение кистей «кызгалдак», обратив их в стандартную согнутую в запястьях позицию – ладошкой от себя. Подобное решение не нарушило визуального эстетического

восприятия. Важным является тот факт, что движение «сермеу», нашедшее свое начало в данной постановке, по сей день пребывает в методике обучения, и используется в танцевальной практике Казахстана.

Также, на протяжении всего номера прослеживается положение рук «шаршы», которое автор использовала в совокупности с прыжками, такими как *echarre*, а также в поворотах и люфт-паузах под затихание музыки. Данное движение являет собой две руки, поднятые в стороны на уровне плеч и согнутые в локтях под углом 90 градусов. Кисти подняты выше уровня головы, ладонями «к себе», пальцы вытянуты вверх и соединены.

Танец «Ақат» являет собой прекрасный пример мужского дуэтного номера, в котором учтены все законы построения хореографического произведения. Несмотря на давность своего создания (1986 г.), танец находит одобрение у балетмейстеров Казахстана в наши дни, не теряет своей актуальности и имеет право пребывать в репертуарах профессиональных коллективов, как один из лучших образцов наследия казахского хореографического искусства.

Еще одним вдохновением для постановки послужил петроглиф, именуемый «Дуэль» из Долины Теректысай, расположенной на горе Хантау Юго-Западного Прибалхашья. Данный наскальный рисунок изображает женщину и двух мужчин с копьями в руках. Копье несет в себе не только значение воинственности, но также олицетворяет фаллический символ, что является предметом культа многих языческих религий, в котором заложен смысл мужского величия, достоинства и оплодотворяющего начала природы.

Как известно, казахскому народу издревле были присущи сражения, будь то борьба за землю или схватка за право обладать женщиной. О.В. Всеволодская-Голушкевич, использовав данный сюжет, создала поистине прекрасную работу под названием «Сайыс» (соревнование).

Танец был поставлен на артистов ансамбля «Алтынай» Дану Мырзабекову, Таланта Кылышбаева, Еркебулана Агимбаева. Номер начинается с точной имитации наскального рисунка, имеющего форму треугольника, в котором мужчины стоят в застывшей позе за спиной женщины, обратив копья друг против друга. Женщина занимает позицию по центру ближе к авансцене. Постановка по своей музыкальной составляющей представляет танцевальное действие средней динамичности. Размеренные движения артистов постепенно вовлекают зрителя в соревновательную сцену двух сильных мужчин. Посредством атрибута – копья, каждый из танцовщиков демонстрирует свое умение отразить удар и противопоставить силу против такой же силы противника. Танец находит умелое применение балетмейстером атрибута и обязательную оправданность. Так, зритель может наблюдать непрерывную борьбу с использованием копья через захваты, удары и другие техники владения данным видом метательного и колющего оружия, не теряя при этом хореографической основы.

Если мужская хореография построена в большинстве своем на работе с атрибутом, то женскую часть можно отметить, как насыщенную лексическим содержанием. Во всей картине борьбы, резко контрастирует пластика танцовщицы. Умелое использование балетмейстером профессиональных навыков юной артистки Д. Мырзабековой прослеживается, буквально, в каждом *pas*. Невероятно пластичные руки не могут не обратить на себя внимание. Также постановщик включила в женскую лексику вращения *tour endedans* и *tour chaîne* с использованием рук, собирающихся из первой позиции во вторую при каждом повороте. Несмотря на насыщенный текст танца, все выглядит гармонично и к месту. Хореография артистки являет собой заливованные переходы от одного движения к другому. Не преминула балетмейстер использовать и гибкий корпус танцовщицы посредством *port de bras* и наклонов из стороны в стороны (стебелек).

На протяжении всего танцевального действия артистка пребывает во взаимодействии с партнерами, не отдавая при этом предпочтения только одному. Все внимание героини приковано к обоим участникам номера. Ловко проскальзывая под скрещенными между собой копьями двух воюющих соперников, артистка показывает свое несогласие с происходящим. Страх свершения неправоимого читается в каждой позе и жесте артистки.

Интересные находки балетмейстера О.В. Всеволодской-Голушкевич и талантливое трио молодых артистов, чья совместная работа нашла выход в танце «Сайыс», не теряют своей актуальности по сей день, а также отвечают всем критериям построения танца и исполнительского мастерства.

В процессе изучения традиционной культуры казахов, хореограф объездил ни одну область, наглядно осваивая ведение быта, погружаясь в исследование казахского фольклора посредством книг, прочитанных в библиотеках городов Алматы (старое название), Москвы, Санкт-Петербурга. Путем полученных практических и теоретических знаний, О.В. Всеволодская-Голушкевич сумела применить в своих постановках особенности казахских движений, передающих бытовые, игровые, трудовые пластические образы.

Так, например, освоенные навыки ведения хозяйства, нашли свое отражение в хореографической композиции «Киіз басу» (валяние, прессование войлока), поставленной на инструментальную пьесу-кюй Дайрабая («Дайрабай») и народную музыку «Кеңес». Данная постановка являет собой картину «казахского аула, коллективного труда, радости, веселья народа» и демонстрирует лучшее прочтение принятой практики создания войлока [2, с. 36]. Посредством незатейливых, простых движений парни и девушки с палочками в руках (орудие труда для взбивания шерсти), весело собирая, изготавливают войлочный ковер - текемет.

Обращаясь к художественному содержанию данной постановки, мы можем наблюдать сюжет, со всеми обязательными составными (экспозиция, завязка, кульминация, развязка, финал-*coda*). Обра-

тим внимание, что музыкальный материал был собран из двух различающихся по темпо-ритмической структуре произведений, и позволил балетмейстеру О.В.Всеволодской-Голушкевич найти единый музыкально-пластический континуум.

Экспозиция начинается под размеренной кюй «Кенес». Картина хореографической композиции являет зрителю девушек, выходящих спиной неспешным приставным шагом, с палочками в руках. Танцовщицы, одетые в платья свободного кроя и головной убор – саукеле (высокий конусообразный головной убор), образуют круг, в центр которого устремляют орудие труда. Посредством разнообразных рисунков и работы с атрибутом, мы можем явно представлять поэтапную подготовку, предшествующую созданию ковра из кошмы с узорами: отчистка, вычесывание шерсти, обязательная поливка водой, валяние войлока и трамбовка шерсти. Как было упомянуто выше, изготовлению текемета мог содействовать весь аул, в процессе которого немалая часть отводилась мужчинам. Со сменой образно-художественного содержания музыки (кюй «Дайрабай») появляются мужчины с большими палками в руках и помогают девушкам в этом нелегком и кропотливом труде. Прекрасно прослеживается лексика казахских движений в синтезе с классическим танцем. Заметим, что балетмейстер не преминула отметить легкое изменение в настроении девушек при появлении парней. Игриво брошенная реплика («Девушки, парни идут!») одной из танцовщиц: «Қыздар-ай, жігіттер!», - показывает радостное взаимодействие молодежи друг с другом в процессе коллективного труда. Ритмичная музыка Дайрабая ознаменовалась кульминацией произведения, в которой работа над созданием текемета нашла свое завершение. В финальной части композиции, вернувшейся к народному кюю «Кенес», показывается складывание готовой кошмы посредством выстроенных в один ряд исполнителей, собирающих в рулон готовый текемет. Интересно представлена картина ухода со сцены: чередуясь через одного, парни и девушки уносят за кулисы сложенный войлочный ковер, первоначальным размеренным приставным шагом.

Являясь первой в своем роде, тематика трудового процесса в данной хореографической композиции послужила импульсом вдохновения для педагогов, балетмейстеров казахского танца последующего поколения. Яркими примерами постановки танца на заданную тематику «Киіз басу», служат работы ведущих хореографов страны Г.Н. Бейсеновой в АХУ им. Селезнева, Г. Орумбаевой в Государственном ансамбле танца «Салтанат», К.Е. Агимбаевой в Государственном театре танца «Наз» (картина «Будни аула» спектакля «Туйғындар») Е.М. Агимбаева. Отметим, что тематика трудового процесса, сказалась на общем хореографическом образе и построении композиции (трехчастность и динамика в нарастании казахского сценического танца). Следует подчеркнуть, что «они принесли на сцену два важнейших компонента: сюжет и художественный образ – то, без чего невозможно даль-

нейшее развитие сценического танцевального искусства» [8, с. 159]. Грамотное лексическое построение композиции, гармонично сочетающееся с сюжетом, обеспечило реализацию образного решения и сохранения преемственности танцевальной традиции, по настоящее время.

Научно исследуя и творчески развивая лучшие традиции народной хореографии, О. В. Всеволодская-Голушкевич обогатила танцевальные номера новыми выразительными средствами. Еще одной хореографической композицией, в которой передается трудовой процесс, а именно ручное ткачество, является сольный номер «Өрмек өру» (кюй народного композитора Даулеткерей Шигаева «Женгем сүйер»), был специально поставлен на сольную фольклорного ансамбля «Шертер» Т. О. Ізім.

Основу данного танца составляют традиционные движения ручного ткачества при изготовлении баскура. О. В. Всеволодская-Голушкевич, наблюдая за трудовым процессом, и, придавая большое значение рукам девушек, в своей книге «Пять казахских танцев» точно описывает выполнение узорчатой вытканной тесьмы – баскура: «Руки девушки – создатели непреходящей красоты баскуров, имеют в танце особое значение. Поскольку именно пальцами рук мастерица-художница оттанцовано собирает шерсть, сучит нить, сматывает ее в клубок» [3, с. 43]. Рисунок тесьмы-баскура имеет геометрические фигуры, зооморфный и цветочный орнамент, и несет функцию украшающего декора в стыке юрты, символизирующего сакральный оберегающий талисман. Постановщик и исполнитель попытались образно передать все нюансы процесса ткачества, настроение молодой казахской девушки, которая отличается «простотой и скромностью» [3, с. 44].

Колоссальный труд О.В. Всеволодской-Голушкевич, обозначенный научными изысканиями и большими хореографическими свершениями, обратило широкую публику в интересный мир танцевального искусства казахов, присутствовавшего в жизни народа всегда. Именно тщательное изучение быта и традиций, дало исследователю право утверждать, что танец сопровождал весь исторический процесс народа. Одним из аргументов этого утверждения служит наличие в казахском языке слов «би - танец» и «билеу - танцевать» [3, с. 3].

Таким образом, на основе научных трудов и проведенном анализе хореографических постановок О. В. Всеволодской-Голушкевич, мы приходим к следующим выводам:

- балетмейстерские работы нашли свое зарождение в результате этнографических исследований и составили первоначальный репертуар Государственного ансамбля «Алтынай»;

- в танцевальных фрагментах найдены идентичные черты пластики и священных ритуалов, обозначенных петроглифами Центральной Азии;

- тщательное исследование традиционной культуры казахов, послужило импульсом для написания монографий «Бақсы ойыны», «Пять казахских танцев», а также учебника «Школа казахского танца».

- разработанные балетмейстером движения явились новаторскими, а мужской танец получил новое развитие и обрел разнообразную технику.

Литература

1. Ізім Тойған Мемлекеттік «Алтынай» би ансамблі. – Алматы: Өнер. – 2010. – 112 б.
2. Кульбекова А.К. Исследователь казахского танцевального фольклора Ольга Всеволодская-Голушкевич. / Сб. научных статей «Наследие и современные проблемы хореографического искусства и образования», посвященный 100-летию Шары Жиенкуловой. – Астана: КазНУИ, 2012. – 221 с.

3. Всеволодская-Голушкевич О.В. Пять казахских танцев. – Алма-Ата: Өнер, - 1988. - 152 с.

4. Всеволодская-Голушкевич О.В. Школа казахского танца. – А: Өнер, 1994. - 184 с.

5. Всеволодская-Голушкевич О.В. Бақы ойыны. – Алматы: Рауан, 1996.–144 с., с иллюстр.

6. Еремеев А.Ф. Происхождение искусства М., 1970.

7. Б. Сарыбаев. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата «Жалын», 1978 С. 176 с.

8. Сайтова Г.Ю. Уйгурский танец: Истоки. Традиции. Сценическое воплощение. – Алматы: Мир, 2017. – с. 287.

АВАНГАРДНАЯ ТРАКТОВКА КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИИ В “YI” ДЛЯ КЛАРНЕТА И СТРУННОГО КВАРТЕТА ЧЭНЬ ЦИГАНА

Чжан Мини

*Цицикарский университет, г. Цицикар
преподаватель*

*Хабаровский государственный институт культуры, г. Хабаровск
аспирант*

AN AVANT-GARDE INTERPRETATION OF THE CHINESE TRADITION IN “YI” FOR CLARINET AND STRING QUARTET BY CHEN QIGANG

Zhang Mingyi

*Qiqihar University, Qiqihar
teacher*

*Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk
graduate student*

АННОТАЦИЯ

Стилевой анализ авангардных явлений китайской профессиональной музыки конца XX века и сегодня не теряет своей актуальности. К ним относится “Yi” (“Перемены”) для кларнета и струнного квартета Чэнь Цигана – современного французского композитора китайского происхождения. Решение аналитических задач усложняется неоднозначностью образной символики. В “Yi” она формируется вокруг двух смысловых зон: китайской традиционной философско-эстетической мысли (“Книги перемен”, эстетики и философии чань, даосизма, конфуцианства) и абстракций авангарда. Объединяющим моментом является высокая степень обобщенности первого и абстрактности второго явлений. Идея перемен воплощена композитором в художественной плоскости. Произведение характеризуется исключительностью, подчас уникальностью музыкальных средств и композиционно-драматургических закономерностей. Произведение включает множество фаз развития, музыкальный материал которых развит по принципу деривации. В завершении каждой фазы, как результат изменений, появляется новый музыкальный элемент, перспективный для дальнейшего развития. Общая форма подчинена законам симметрии. Так по-особому выражено авторское понимание процессуальности. Идея перемен проступает в преобразованиях полиаккордов в соноры. Звуковысотность имеет параметры 12-тоновости, свободной атональности, свободно трактованной додекафонии, микрохроматики. Авангардные черты сочетаются с некоторыми особенностями творческого почерка Оливье Мессиана, учеником которого был Чэнь Циган. Принципы мышления учителя (в сфере ладов, ритма) воплощены в свободной форме. Богата палитра технических средств и приемов игры на кларнете: от обычной манеры звукоизвлечения солиста до четвертитоновых трелей, вибрато, глissандо, подражания тембру флейты. Это существенно продвинуло вперед исполнительскую сторону европейского и китайского кларнетного искусства.

ABSTRACT

The stylistic analysis of the avant-garde phenomena of Chinese professional music at the end of the 20th century does not lose its relevance today. These include “Yi” (“Change”) for clarinet and string quartet by Chen Qigang, a Chinese-born contemporary French composer. The solution of analytical problems is complicated by the ambiguity of figurative symbolism. In “Yi” it is formed around two semantic zones: Chinese traditional philosophical and aesthetic thought (“Book of Changes”, aesthetics and philosophy of Chan, Taoism, Confucianism) and avant-garde abstractions. The unifying moment is a high degree of generalization of the first and abstractness of the second phenomena. The idea of change is embodied by the composer in the artistic plane. The work is