



**ВОСТОЧНО-КАЗАХСТАНСКОЕ
ОБЛАСТНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ОБРАЗОВАНИЯ
КГКП «МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ
ИМЕНИ МУКАНА ТУЛЕБАЕВА»**

«Согласовано»

методистом училища

_____ Бекбосынова М.Ж.

«_____» _____ 2022ж

«Утверждаю»

Зам директора по учебной работе

_____ Бекболатова О.С.

«_____» _____ 2022 ж

Методический доклад

**Тема « Ольга Всеволодская – Голушкевич – исследователь, фольклорист
казахского народного танца»**



Предмет: Казахский танец

Специальность: « НХТ» (хореография)

Преподаватель: Алжанова Б.К.

Обсуждена на заседании

ППЦК «НХТ»

Протокол № 1 от 02.09..2022г

План:

1. Вступление. Цель данной методической работы.

2. Основная тема.

- Автобиография педагога
- Исследовательская работа выдающиеся постановки балетмейстера,

3. Заключение. Значение исследовательской работы в становлении и развитии казахского танца

1. Вступление

Данный методический доклад посвящен теме исследованию казахского фольклора. Целесообразность исследования возникает в связи с необходимостью дальнейшего развития сценического танца, придания ему подлинного национального характера. Этого требуют возросшие эстетические запросы, а также интерес к народному творчеству и традициям. Казахский танец прошел большой и сложный путь развития и сегодня он приобрел свое неповторимое лицо. Огромный вклад в развитие танцевальной фольклора внесли балетмейстеры, хореографы, танцовщики, исследователи, их трудом и талантом достигнуты глубокие преобразования в казахском танцевальном искусстве. В своей работе я хотела рассказать о значении вклада в развитии казахской хореографии выдающегося педагога, исследователя, фольклориста Ольги Всеволодовной Всеволодской - Голушкевич. Этот человек у меня вызывает огромный восторг! Женщина, родом из России, проработала в Казахстане более 20 лет. За эти годы она полюбила нашу культуру, танец, ездила по аулам, собирала фольклор, сценически обрабатывала и выносила на профессиональную сцену шедевры казахской хореографии. Всеволодская-Голушкевич оставила нам ряд хореографических произведений, книг, методических разработок о казахском танце, которые вошли в сокровищницу казахской танцевальной культуры. Мы, молодое поколение должны поднимать эту тему и продолжать работу, начатую Ольгой Всеволодской-Голушкевич!

Автобиография Ольги Всеволодовны Всеволодской – Голушкевич (Гернгросс)

16 апреля 1917, Петроград — 21 декабря 1993, Москва.

Урождённая баронесса Гернгросс из старинного балтийского рода.

Дочь актера и театроведа В.Н.Всеволодского-Гернгросса.

Танцовщица, балерина, писательница, хореограф-балетмейстер.

Заслуженный работник культуры РСФСР (1978).

Заслуженный деятель искусств Казахской ССР (1988).

Окончив Ленинградское хореографическое училище (1936), стала характерной солисткой балетной труппы Киевского театра оперы и балета им. Т.Г.Шевченко.

С 1939 по 1943 годы работала в Ленинградском Малом оперном театре. Во время Великой Отечественной войны участвовала во фронтовых бригадах.

С 1944 года перешла на эстраду. Была солисткой "Мосэстрады". Создавая свой эстрадный репертуар, освоила отличную от академической, более броскую манеру исполнения.

С 1956 года занялась педагогической и балетмейстерской деятельностью в Школе-студии МХАТ. Среди её студентов: Ирина Мирошниченко, Николай Караченцов, Андрей Мягков и многие другие.

Ставила танцы в драматических театрах («Соло для часов с боем», МХАТ, 1973), на ТВ.

В начале 70-х годов по приглашению секретаря обкома Тургайской области У.Джанибекова стала сотрудничать с хореографами Казахстана. И до конца своей жизни была в творческих связях со многими балетмейстерами, исполнителями, в т.ч. Тойган Изим и с Государственным ансамблем танца "Алтынай". Более 20 лет Ольга Всеволодовна проработала в Казахстане и оставила нам огромное количество хореографических постановок, которые исполняются и сегодня в профессиональных коллективах и изучаются в учебных заведениях страны. Ее произведения остались наследием танцевального фольклора Казахстана.

• Исследовательская работа

В далеком в 1985 г., открылся первый фольклорный танцевальный ансамбль «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 художественном 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, «Мадемуазель 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], «Бақсы 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 полотен.

Известным является тот факт, что религиозные воззрения казахов восходят к языческим истокам.

Поклонение культам земли – Жер-ана, огня – Отана, 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

своим, 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 «Бақсы ойыны». Сюжет представляет собой расписанный 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, вызывая 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 вызывают 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 «Акат», 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 – «серпер» (сермеу), например, в танце «Акат» - 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»

(«серпер») 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

Sciences of Europe # 94, (2022) 9

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

escharre, 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 «Акат» 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, используя 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. 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. 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 АлмаАты (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 (тим внимание, что музыкальный материал был собран из двух разнящихся по темпо-ритмической структуре произведений, и позволил балетмейстеру О.В.Всеволодской-Голушкевич найти единый музыкально-пластический континуум.

Экспозиция начинается под размеренный кюй «Кеңес». 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

Заключение

Значение вклада этого выдающегося педагога, балетмейстера, исследователя велико настолько, что ее постановки живут сегодня на профессиональных сценах не только Казахстана, но и за ее пределами. Ее знаменитый «Кииз басу» интерпретируется профессиональными балетмейстерами, изучается в специализированных учебных заведениях страны. Ею созданные движения, комбинации живут в каждом казахском танце, ее книги стали настольными для каждого балетмейстера Казахстана. Подводя итог своей работе, я хотела бы закончить такими словами, - «Мы, молодое поколение должны сохранять и развивать дело, начатое великой Шарой Жиенкуловой и продолженное Ольгой Всеволодской – Голушкевич. Сохранение и развитие казахского танцевального фольклора является общенациональным достоянием»

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. Бақсы 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. Саитова Г.Ю. Уйгурский танец: Истоки.
9. Википедия Интернет