

Л.И.НАСИБУЛИНА



ИСТОРИЯ УЗБЕКСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА



МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
ТАШКЕНТСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ВЫСШАЯ ШКОЛА НАЦИОНАЛЬНОГО
ТАНЦА И ХОРЕОГРАФИИ

НАСИБУЛИНА Л.И.

ИСТОРИЯ УЗБЕКСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

*Учебное пособие рекомендовано министерством Высшего и
среднего специального образования Республики Узбекистан
(приказом № 1000 от 07.12.2018 г.)*

**ТАШКЕНТ 2019
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАВРУЗ»**

КВК 68.17.(Ўзб)4

Н-30

УО'К: 412.(21+12)24

**Насибулина Л.И. «История узбекского хореографического искусства»,
учебное пособие — Т.: Издательство «Навруз», 2019 г. 266 стр.**

Учебное пособие адресовано студентам бакалавриата по направлениям 5151300 - Хореография (Руководитель хореографического коллектива), 5150 200 - Искусствоведение (по хореографии), 5111000 - Профессиональное образование (5151300 – Педагог хореограф). Работа содержит сведения по истории узбекской хореографической культуры, а также характеристику творчества мастеров узбекского танца. Отдельный раздел посвящен развитию узбекского балетного искусства.

Автор-составитель:

НАСИБУЛИНА Л.И. — преподаватель кафедры «Теории и истории искусств» ТГВШНТИХ.

Рецензенты:

ТАШКЕНБАЕВ П.И... — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Теории и истории искусств» ТГВШНТИХ.

МУХТАРОВ И.А. — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института искусствознания АН РУз.

ISBN 978-9943-563-72-8

© Насибулина Л.И.
© Издательство «Навруз», 2019 г.

ВВЕДЕНИЕ

Учебное пособие «История узбекского хореографического искусства» адресовано студентам бакалавриата хореографической и искусствоведческой специализаций институтов искусств и культуры. Изучение истории узбекской национальной хореографии, общих тенденций развития является основой профессионального формирования хореографа. Народный танец является одной из наиболее значимых духовных и эстетических ценностей культурного богатства узбекского народа. Художественное содержание национального хореографического искусства Узбекистана отличается глубокой духовностью, самобытным пластическим языком и богатством образности.

8 января 1997 года был издан Указ первого президента Республики Узбекистан И. Каримова «О развитии национального танца и хореографии в Узбекистане» и принято специальное Постановление Кабинета Министров от 25 февраля с.г. по его практической реализации. На этой основе создано творческое объединение «Узбекракс» имени М. Тургунбаевой, а на базе Ташкентского Хореографического училища — Высшая школа национального танца и хореографии.

Изучение традиционной узбекской хореографии было начато в тридцатые годы XX века. Одним из первых исследователей узбекского танца является И. Г. [Бахта. Созданный ею труд «Катта уйин», записанный из уст Юсупа Шакарджанова, Усто Олима Камилова, а также рукописи Г. Зафари, сведения, собранные поэтом Хислатом о ташкентских и ферганских танцорах] можно считать первыми шагами на пути научного исследования данной сферы. Историко-теоретической основой изучения истории узбекского танца служат фундаментальные труды выдающихся ученых Узбекистана М. Рахманова, М. Кадырова, Л. Авдеевой и Р. Каримовой. Л. А. Авдеева, автор труда «Из истории узбекской национальной хореографии»,

рассматривает хореографическое искусство Узбекистана в его фольклорных и профессиональных формах. Ею были проведены глубокие этнографические исследования, в результате которых воссоздана богатая жанровая картина. Следует отметить также работы Р. Каримовой («Ферганский танец», «Хорезмский танец», «Бухарский танец»), Г. Хамраевой («Национальный образ танца»), которые обращаются к образцам постановок М. Тургунбаевой.

Несмотря на перечисленные исследования, до настоящего момента не существует труда в основе которого была систематизированность материала по принципу историчности. Данное пособие восполняет возникший пробел в области узбекского национального искусствоведения.

Учебное пособие состоит из введения, двух глав, приложения. В первой главе - "Этапы исторического развития национального танцевального искусства Узбекистана" рассматриваются вопросы формирования национального танца. Также дается характеристика процессу видоизменения художественной образности, раскрываются пути создания сценического танцевального искусства, рисуются портреты выдающихся деятелей в области хореографического искусства Узбекистана. Во второй главе "Балет Узбекистана" рассматривается национальное балетное искусство Узбекистана. В приложении помещены глоссарий, тестовые задания, иллюстрационный материал.

ГЛАВА I ЭТАПЫ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА

Тема 1.1.1. Узбекское танцевальное искусство как художественное явление

План:

1. Основные этапы развития узбекского народного танцевального искусства
2. Многообразие видов и форм узбекского танца

Ключевые понятия: *танец, фольклор, узбекский народный танец, танцевальная школа, жанр, классический танец*

Танец – универсальный язык человечества. Древние историки считали, что он дан человеку небом и является атрибутикой божественной силы, отражением божественной энергии. Танец один из самых обобщённых и эмоциональных видов искусства, в котором выражается эстетический идеал. Понимание сути народного идеала — это понимание художественного мышления и мировоззрения народа, его восприятия мира. Танец, воплощая в себе различные взгляды, рассказывает о материальной культуре народа, одежде, музыкальных инструментах. «История танца имеет более глубокие истоки по сравнению с историей нации и языка» - утверждает искусствовед Б. Ирзаев.¹

Основные этапы развития узбекского народного танцевального искусства. Узбекский народный танец является сокровищницей нашей национальной культуры. Невыразимо прекрасный, он раскрывает узбекский народ, как высокодуховную и творчески одаренную общность. В течение своей многовековой истории узбекский народ создал огромное количество танцев и песен, которые занимают одно из главных мест среди его национального

¹Ирзаев Б. Из истории узбекского национального танца. Электронный научный журнал «edu.e-history.kz» № 1.

культурного наследия. Именно они в значительной степени отражают многогранную жизнь широких слоев общества в разные исторические периоды. Эти танцы передаются от поколения к поколению, в них сохраняются старинные танцевальные традиции, а также реальный или уходящий быт.

Уникальное танцевальное искусство Узбекистана - феномен многовековой культуры древней цивилизации. Высокоразвитая городская культура, многовековые династийные правления Кушан, Саманидов, Темуридов, Шейбанидов послужили той потенциальной средой возникновения и развития богатого разнообразия жанров, форм и стилей танцевального искусства. В узбекском танцевальном искусстве нашло свое отражение традиционное деление Мавераннахра на регионы, обусловленное историко-политическими причинами. Хорезмская, бухарская, ферганская хореографические школы - танцевальные традиции каждой из областей необычны, своеобразны и непохожи на другие.

Истоки узбекского танцевального искусства уходят в глубокую древность. Об этом свидетельствуют дошедшие до нас из далекого прошлого древние артефакты: настенные росписи дворцов, барельефы оссуариев, произведения искусства миниатюрной живописи средневековья. На территории Средней Азии, в том числе и Узбекистана сохранились древние петроглифы, свидетельствующие о развитии ранних форм танцевального искусства. Наскальные рисунки Сармышая и Заратуса, рассказывающие о древних культах и ритуальных танцах относятся к древним эпохам неолита и мезолита. В пещере Соймалитош (близ перевала Кугарт Ферганских гор), найдено более 40000 рисунков, в некоторых из которых можно увидеть изображения танцующих людей. Изображениями танцующих женщин и мужчин украшены стены дворца Топрак-кала (II в.), дворцы Пенджикента (V в.), серебряная чаша из Чилека (V в.), терракотовые оссуарии и множество других предметов материального наследия.

Современный Узбекистан - сердцевина древнего Турана, художественная культура которого теснейшим образом связана с художественными цивилизациями Ирана, Индии, а в средние века с традициями арабского востока. Особенно тесно переплетена история культуры Ирана и Турана, их объединяют такие древние государства

как Форсия, Парфия, Бактрия, Кушанская империя, Арабский халифат; династии — Ахемениды, Селевкиды, Караханиды, Газневиды, Сельджукиды, Хулагиды; религии — монизм, маздакизм, зороастризм, буддизм, ислам. Развитие искусства древнего Турана делится на два больших периода: с VI в. до н.э. — по I в. н.э. и I-III вв. н.э. В первом периоде танец является частью зороастрийских обрядов и праздников. Танец входит во все сферы общества и человеческой жизни, становится неотъемлемой частью календарных и других праздников, религиозных действ, народных обрядов. Во втором периоде танцевальное искусство приобретает светские формы. В процессе образования первых государственных объединений, развития городской культуры пляски и ритмические пантомимы превращаются в сложное танцевальное искусство, приобретая множество видов, жанров и циклов.



1.1. Серебряная чаша. Чилек,
Самаркандская область, V в. н.э.

Огромное значение в развитии художественной культуры Средней Азии получил Великий шелковый путь, на протяжении тысячелетий связывавший Восток и Запад. Путь служил не только торговой магистралью, одновременно он был связующей нитью для духовного общения далеких народов. Смешение культурных традиций Согдианы, Хорезма, Бактрии, Индии, Китая, Ирана способствовало возникновению неповторимого танцевального стиля. В то время слава о танцовщицах Туркестана достигала самых отдаленных стран, и из

китайских хроник VI-VIII вв. известно, что правители Самарканда и Бухары посылали девушек, искусных в музыке и танце, в дар владыкам Поднебесной.

В эпоху правления Темура и Темуридов (XIV-XV вв.) наступает расцвет искусства Мавераннахра. Происходит не только возрождение традиций, но и их дальнейшее развитие. С образованием в Мавераннахре трех самостоятельных государств — Бухарского эмирата, Хивинского и Кокандского ханств появляются своеобразные локальные формы и стили традиционного танца.

На протяжении веков благодаря усилиям народных балетмейстеров (голиб), профессиональных танцоров и танцовщиц (раккос, раккоса) и любителей (уйинчи) танец в своей сложной структуре передавали от поколения к поколению. Поэтому в танцевальном искусстве узбекского народа XIX - начала XX веков удивительным образом сосуществуют ритмические пантомимы, подражательные, иллюстративные, бытовые танцы, танцы с предметами, цирковые танцы с танцами более сложной формы и более глубокого эстетического содержания, как, например, «Катта уйин» (Фергана), «Бухорча занг», «Мавриги» (Бухара) и «Лазги» (Хорезм). Вся сложная система танцев XIX века делилась на две части: народные танцы (халк уйинлари) и народно-профессиональный танец (малакали ракс). В свою очередь, традиции профессионального творчества складывались из двух слагаемых, качественно различающихся друг от друга содержанием, формой и способами исполнения — танцы группы Катта уйин («Большой танец»), которые исполнялись на площадном пространстве и «хона базм уйин», исполнявшиеся в закрытом помещении.

В начале XX века по инициативе выдающихся танцоров Хамдамхона Хайдаралиева, Макайлика (Мухаммаджона) и других мастеров, народный и народно-профессиональный танцы начинают демонстрироваться на сцене. Так начинает закладываться фундамент для зарождения нового вида узбекского танцевального искусства, каким является народно-сценический танец. Свое последующее развитие народно-сценический танец получает на базе этнографического ансамбля (1926-1929) и музыкального театра (1929-1939), возглавляемого Мухиддином Кары-Якубовым. Знатоки танца,

дойрист Уста Олим Камилов, танцовщицы Тамара Ханум, Мукаррам Тургунбаева, Гавхар Рахимова, Розия Каримова внесли огромный вклад в развитие народно-сценического танца. В формировании сценического танца особенно велика заслуга Мукаррам Тургунбаевой, создателя и руководителя прославленного ансамбля народного танца «Бахор».

В современных условиях культурной жизни Узбекистана выделяются несколько наиболее значимых и популярных форм народного творчества: фольклорно-этнографические ансамбли, возникшие в ответ на потребность сохранения и упрочения бесценных образцов музыкально-танцевальной культуры народа; народные самодеятельные ансамбли, строящие свои программы на традиционном и современном национальном творчестве. Их деятельность свидетельствует, что традиционная народная культура является вечной почвой, из которой постоянно вырастают новые ростки. Например, традиции бухарского танца сохраняют и пропагандируют как профессиональные ансамбли «Бухоро», «Мавриги», «Бухоро гузаллари», так и самодеятельные фольклорные и танцевальные коллективы. Так, в Бухарской области насчитывается более сорока фольклорно-этнографических ансамблей, шести из них присвоено звание народных.

Многообразие видов и форм узбекского танца. Национальный узбекский танец необычайно выразителен. Он олицетворяет собой всю красоту узбекской нации. Узбекское хореографическое искусство славится своей изящностью и красотой линий, в нем воплощаются образ жизни, философия и общечеловеческие ценности мудрого народа. Каждый из древнейших танцев — «Катта ўйин», «Занг», «Уфори», «Лазги», «Бешқарсақ» имеет свою историю, глубокий смысл и функцию.

Узбекский народный танец является синкретическим видом искусства и неразрывно связан с устным народным творчеством, национальным костюмом, музыкальным фольклором, обычаями и традициями узбекского народа. Образное содержание узбекского танца складывается благодаря широкому спектру выразительных средств. Это и насыщенный лексический строй, богатство пантомимы, мимики и целый ряд виртуозных технических приемов. Наиболее

уникальное своеобразие узбекского танца в его лексической характеристике, отличительным свойством которой является многосмысловая жестикуляция рук.

Узбекский народный танец различает два основных вида: традиционный классический танец (ракс) и фольклорный танец (уйин), характеризующиеся географическими и природно-климатическими условиями, самобытными локальными особенностями. Народные танцы регионов отличаются своей манерой исполнения, костюмом и музыкальным сопровождением. В каждом регионе или местности Ферганской долины, Хорезма, Бухары бытует свой танцевальный фольклор, танцевальный костюм, они имеют отличительные и не похожие друг на друга черты, рассказывающие о культуре, истории и быте своего региона.

Основными видами фольклорного танцевального творчества являются Хайвон уфари (танцы животных) и Таклид уфари (подражательные танцы), а также танцы в театре маскарабозов. Хайвон уфари - это подражательные танцы, художественно копирующие повадки животных, растений, человека. В Фергане подражали орлу, перепелке, в Каршинских степях сайгаку, в Бухаре аисту, в Байсуне горному барсу, медведю. Проведенные в 1960 г. Институтом искусствознания экспедиции в Хорезме выявили, что в недавнем прошлом давались представления Айик уйини, Див уйини, и др. Участниками экспедиции были зафиксированы Пишик уйини, От уйини, Чорёк уйини, Юмрон козик уйини, Маймун уйини, Эчки уйини и десятки других аналогичных танцевальных представлений. В Бухарском регионе среди иллюстративных танцев: Лайлак илонни овлади, Шербози, Ийирмон бози и многие другие танцы. Танец являлся органичной частью народного театра маскарабозов, как важное средство создания художественных образов. Некоторые танцы служили хореографическим украшением спектаклей, не имеющего прямого отношения к основному действию. Были танцы, которые органически входили в ткань театральных произведений и содействовали более яркому раскрытию образов.

Классический традиционный узбекский танец - это искусство, которое культивируется в особых танцевальных школах. Исторически сложились три школы узбекского танца: ферганская, бухарская и

хорезмская. Искусствоведы утверждают, что на современном этапе развития можно говорить также о формировании школ Сурхандарьи и Каракалпакстана. В каждой школе есть свои излюбленные формы танца, оригинальная система образов и особые правила — своеобразная энциклопедия, собрание основных ритмопластических форм танца в единой системе. Эти правила сохранялись на протяжении веков, переходя от мастера к мастеру. Они являются основой изучения народного танца и называются классическими формами узбекского танца. Общими для всех профессиональных школ является разделение на «Большой танец» и «Малый танец». Малые танцы, считающиеся одним из древнейших жанров, исполнялись под лирические песни и лапары, а большие танцы считались танцами героического жанра, вне зависимости от того и кем исполняются — женщинами или мужчинами. При всем различии стилей, жанровом разнообразии, многообразии исполнительских манер общий характер узбекского танца очень определен: его роднит точный ритм, четкая поступь, выразительность движений рук, где до филигранности разработанная система движений рук, ног и кистей рук делают танец необычайно выразительным. Особенно богата в этом смысле ферганская школа хореографии, которая владеет уникальной для всей Средней Азии разработанной отточенной образной формой движения рук.

Узбекское классическое танцевальное искусство отличается богатством жанрового ряда. Среди шедевров узбекского танцевального классического наследия: «Катта уйин», «Лязги», «Тановар», «Муноджат», «Дилхирож» и др. Особое место в нем принадлежит крупным формам «Катта уйин», «Бухорча занг», «Мавриги». «Катта уйин» является средоточием ферганской танцевальной школы. Танец не имеет сюжета, его музыкальное сопровождение основано на ритмах дойры. Танцевально-песенный цикл Бухорча Занг исполняется на различных праздничных торжествах: свадьбе, в день помолвки, суннат-тое. Бухорча Занг — это песенно-танцевальное циклическое произведение с выраженными признаками сценического действия. Песенное и хореографическое искусство сливаются в Бухорча, образуя синкретическое, стилевое единство. Тексты песен лирико-любовного содержания, стихи просты, лаконичны, музыкальны и образны. Определенное место занимают

песни, специально адресованные жениху и невесте, младенцу и его матери.

Характерными чертами отличается узбекская танцевальная музыка. Народные танцы исполняются в сопровождении народных музыкальных инструментов: духовых, струнных, ударных. Часто к инструментальному сопровождению присоединяется пение (ялла). Особую роль в музыкальном сопровождении танцевальных композиций играют ударные инструменты дойра, нагора и кайраки, в сопровождении которых исполняется большинство жанров профессионального и фольклорного танцевального творчества. Наиболее распространенным ударным инструментом является дойра. Дойра — по виду простой обруч, с кожаной мембраной. По ободку с внутренней части дойры прикрепляются железные кольца, которые дополняют шелестящим звучанием основные звуки. Звуки дойры поразительно разнообразны, имеют различную силу и протяженность. Дойра используется в основном как аккомпанирующий инструмент, в то же время она применяется и как сольный инструмент. Наиболее богатые и сложные солирующие возможности дойры проявляются при сопровождении танцев. До настоящего времени популярны в Узбекистане танцы, исполняющиеся только под дойру, в которых непрерывное изменение ритмов и темпов создает причудливый узор движений. Среди них «Катта уйин», «Пилля», «Ларзон», «Нагора» и др. Танцы в сопровождении дойры характерны для ферганской и бухарской школы.

Нагора — горшкообразный керамический инструмент с натянутой сверху кожей диаметром от 60 до 600 мм. Нагора имеет три разновидности: дол-нагора, рез-нагора, кос-нагора. Кайрак подобен кастаньетам и представляет собой четыре отшлифованных камня, берущихся по два в каждую руку. Кайрак предназначен для исполнения усулей, сопровождающих танец («Норим-норим», «Нагора», «Ляган уйин» и др.). Лучшие танцовщицы владели кайраками как виртуозный дойрист, выбивающий мелкую дробь и тончайшие сложные ритмы. Каскад ритмов подчеркивал нюансы танцевальных движений.

Ударным инструментам (прежде всего дойре) поручаются ритмические фигуры — усули. В общем музыкальном звучании усуль

образует самостоятельную ритмическую линию. В танцевальной музыке наиболее характерными являются «усули уфар». Танцевальные усули дойры во всем своем богатом разнообразии сконцентрированы в цикле «Дойра дарс», составленном в 30-е годы XX века Усто Олимом Камиловым с участием Тамары Ханум.

Вопросы:

1. На какие виды подразделяется узбекский народный танец?
2. Какие школы национального танца существуют в Узбекистане?
3. Дайте краткую характеристику выразительным средствам локальных школ узбекского танца.
4. В каких жанрах бытовал танцевальный фольклор Узбекистана?
5. Назовите классические узбекские танцы.
6. Дайте характеристику узбекскому танцевальному фольклору.
7. Назовите музыкальные инструменты, которые сопровождают исполнение узбекского танца.

Литература:

1. Авдеева Л. Из истории узбекской национальной хореографии. Т., 2001.
2. Баглай В. Этническая хореография народов мира – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007;
3. Ирзаев Б. Из истории узбекского национального танца. Электронный научный журнал «edu.e-history.kz» № 1.
4. Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана, Т.1 – Т.: SAN'AT, 2010.
5. Рахманов М. Узбекский театр с древнейших времен до 1917 г., Т., 1981.
6. Шер Я. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980

Тема 1.1.2. Разнообразие форм узбекского народного танца

План:

1. Жанровое богатство узбекского танцевального фольклора
2. Танец в народном театре маскарабозов
3. Локальная самобытность танцевального фольклора

Ключевые понятия: *танцевальный фольклор, синкретика, жанры, хайвон уфори, таклид уфори, маскарабоз, локальная школа*

Фольклорный танец – основа основ всей хореографии. Народный (этнический) танец – это танец определенного народа, сложившийся на базе народных танцевальных традиций. «С точки зрения этнографии национальные танцы относятся к так называемым акциональным (action – действие) формам фольклора. Важными знаковыми (семиотическими) составляющими, через которые раскрывается сущность человека, являются жестикация и мимика, формирующих действенно-образное наполнение не только танца, но и таких знаковых составляющих традиционной культуры, как ритуал или игра актера»². Язык жестов и танца часто способны воспринять только представители данной этнической культуры. Характерная черта этнического танца – коллективность. В данном случае имеется в виду то, что этнический танец – это непрерывная цепь творческих актов, совершаемых в диалектическом единстве массового и личного. Этнический танец – отражение народной жизни, поэтому, как и всякое явление фольклора, он отобрал все самое существенное что характерно для данного народа. Характер и содержание этнического танца определяется его назначением в жизни народа и тем что он выражает и утверждает в эмоционально-образной форме, и в какой конкретной обстановке исполняется.

Одной из характерных черт народных плясок является импровизация. Этому часто благоприятствовало отсутствие строго обусловленной последовательности движений. Исполнитель, следуя ритму, настроению танца, импровизируя, выбирает темп и соответствующие художественные средства. Это выражается не

² Баглай В. Этническая хореография народов мира. Ростов-на-Дону: Феникс, 2007

только в подборе движений, но и в композиции, в рисунке танца, которые целиком завесят от уровня мастерства и фантазии танцора.

Танцевальный фольклор носит синкретичный характер, где народный танец, музыка, песня, слово, игра, народно-прикладное искусство раскрывают характер и особенности носителей фольклора конкретной местности. С развитием общества, изменением общественно-экономических и политических условий происходит разделение единого синкретического народного искусства на отдельные жанры – танец, песню, музыкально-инструментальное, декоративно-прикладное творчество.

Истоком формирования танцевального искусства являются пляски охотничьей магии. Древние охотники в пляске воспроизводили движения животного, с желанием привлечь его к месту охоты. К концу каменного века в мировоззрении древних людей были широко распространены тотемистические верования. Тотемом служили покровительствующие человеку животные. Самыми древними этнография считает обряды, связанные с культом животных, уходящие корнями к временам, когда складывались тотемические представления. «В древности и средневековье на территории Узбекистана повсеместно бытовали представления, в которых актеры рядились в маски, изображавшие головы животных. Подобные представления дошли и до более позднего времени. Так, в XIX веке выступления актеров в звериных масках наблюдались в Коканде и Бухаре» - отмечает М. Рахманов.³

Жанровое богатство узбекского танцевального фольклора. Узбекский танцевальный фольклор бытовал во многих жанровых разновидностях. Одним из характерных жанров узбекского фольклора являются песенно-танцевальные жанры ялла и лапар. Ялла составляется из попеременного исполнения куплетов песни и танцевальных фраз. Ялла исполняются на праздниках, свадьбах. Среди танцевальных ялла «Эй, нозанин», «Улпариваш», «Яллама ерим», «Олмача анор», «Андижон самаси», «Чаман ялла», «Булмаса», «Пахта теради» и др. Женщины Ферганы, Маргилана и Коканда исполняют

³ Рахманов М. Узбекский театр с древнейших времен до 1917 года. Т., 1981. стр. 26.

ялла и лапары под аккомпанемент дутара. В Наманганской и Андижанской областях яллачи очень редко используют дутар, а поют и танцуют под звуки дойры. Лапар сопровождается обычно играми и танцами. Лапар исполняется поочередно двумя певцами в виде диалога и сопровождается танцами, иллюстрирующими поэтический текст. По содержанию лапары обычно лирического, юмористического и сатирического характера («Кора соч», «Билаг узук»).

Основными видами фольклорного танцевального творчества являются Хайвон уфари (танцы животных) и Таклид уфари (подражательные танцы), а также танцы с предметами. Подражательные танцы, танцевальные пантомимы относятся к наиболее древнему жанру танцевального искусства, о чем свидетельствуют ряжение в шкуру животного и использование маски, изображающей морду животного или просто маски из козьего меха.

“Хайвон уфари”. Танцы жанра Хайвон уфари являются простейшими танцевальными пантомимами, где движения открыто иллюстративного подражания животным, птицам, рыбам выражены в оригинальном положении корпуса, движениях и положениях рук, ног, шейных позвонков, но и в этих танцах не натуралистическая иллюстрация повадок животных является смыслом и художественной целью исполнения, а умение актера намекнуть на схожесть некоторых черт характера определенных людей с повадками, свойственные животным. То есть, танцы жанра Хайвон уфари являются танцевальными баснями, зачастую остро социальными, образными, активно воздействующими на зрителей. Не случайно узбекские мастера узбекского традиционного искусства ферганец Юсуп кизик Шакарджанов и хорезмиец Рахим Аллабергенов называли танцевальные пантомимы «Хайвон уфари» масалла (побасенки). Наиболее популярными масалла были «Кум пишик» (Суслик), «Пишак» (Кот), «Улок» (Козочка), «Хуроз» (Петух), «Гоз» (Гусь), «Кирговул» (Фазан), «Макиен» (Перепелка), «Гусфанд» (Баран) «Чагалок» (Чайка) и т. д. В Бухарском вилояте бытовали танцы Шербози (Танец льва), Укоббози (Танец орла), Рубохбози (Лиса), Лайлак уфори (Аист) и др. Искусствовед Л. Авдеева пишет, что «В Бухаре любимой моделью был аист, высоко поднимающий то одно, то

другое колено в медленном ходе, помогая ноге приподниманием тазобедренного сустава; аист шел с гордо вытянутой шеей, с полужакрытыми глазами»⁴. Также «в Бухаре и Коканде в XIX веке широко был распространен танец Айик уйини (танец медведя), «Муш», «Маймунбози», «Гов» и др»⁵. По сведениям этнографа Туры Киличева, в Хорезме в исполнявшемся до 30-х годов XX в. пантомимическом танце «Чагаллок» танцор показывал, как птица ловит рыбу. Крутя головой возле пиалы, разводя руки и махая ими как крыльями, издавая звуки птицы он показывал в том числе и мимикой ее поведение.

Туз товук уйин. В этом парном хорезмском танце «соперники» присев почти на корточки, развернув колени в стороны, настороженно ходят против друг друга шагом-прыгом. Состояние дуэлянтов предельно чуткое - каждое движение партнера отдается в мелко-ритмичных движениях шейных позвонков: голова так и ходит рывками по полукругу. Но вот «петухи» сошлись и будучи по-прежнему на корточках, начинают высоко подпрыгивать по кругу, стараясь схватить дойру, что лежит в центре круга. Взлетев вверх, они одновременно ухватываются с разных сторон за ее ободок. Начинаются хитроумные движения-«обманки», дабы завладеть дойрой. В это время они начинают по низу мембраны дойры выбивать ритмические фразы, имитирующие ворчливый диалог-перебранку.

Танцевальная пантомима *Шербози* (танец льва) исполнялась в Бухарской области. Одним из ярких исполнителей Шербози был Рахмон Ашуров, который научился этому танцу от своего отца Ашура Саидова. В 50-е годы он собрал и привел в порядок унаследованные от отца аксессуары танца Шербози и начал выступать с ним на свадьбах, имея огромный успех. Для исполнения танца нужны следующие аксессуары: маска льва («никобишер»), состоящая из головы; большое квадратное хлопчатобумажное полотнище, изображающее туловище («чодир»), хвост («дум»), маска газели («оху») и маска дракона («аждархо»). Исполнитель завязывал все эти предметы в большую тряпку и носил узел в хурджуне.

⁴ Авдеева Л. Из истории узбекской национальной хореографии. Т., 2001, стр. 189.

⁵ Рахманов М. Узбекский театр с древнейших времен до 1917 года. Т., 1981. стр. 139.

1.2. Танец Шербози



1.2. Танец Шербози

а руки по бокам. Он резко откидывает голову назад, высоко поднимает подбородок, безмолвно показывая, как рычит лев в безбрежной пустыне. Потом исполнитель резко бросается на четвереньки и покачивает головой из стороны в сторону. Движения танцора - сильные, властные, резкие раскрывают могущество льва. Все движения и мизансцены повторяются много раз. Крупные, очень звучные бронзовые колокольчики придают пантомимному танцу «Лев» праздничную звонкость, красочную театральность и зрелищную эффектность. Мощный красивый звон колокольчиков вместе с громко льющимися мелодиями инструменталистов создает единую жизнеутверждающую музыку, вдохновляя исполнителя, живописно окрашивает и придает эмоциональный фон каждому движению, каждой смене состояния изображаемого царя пустыни. В следующей части танца «лев» радуется удачной богатой добыче. Танцор садится, подогнув под себя ноги и выпрямив верхнюю часть корпуса. Он «танцует» руками из-под полотнища: одну держит, согнув перед грудью, другую, тоже согнутую, протягивает в сторону и трясет ею. Положение рук поочередно часто меняется, и движение повторяется много раз. Веселая мелодия «Ораз» переходит в мягкую, спокойную, пластическую музыку «Хилоли замзама» («Мерцающий полумесяц»). Танцор опускается на колени, подогнув под себя ноги и выпрямив верхнюю часть корпуса. Он вынимает из-под костюма маленькое чучело «оху» (газели) и стилизованную фигурку «аждархо» (дракона)

и пускает их в пляс, изображающий страх перед хищником. Исполнитель поворачивает фигурку как бы резвящейся газели то в одну, то в другую сторону, тычет рожками в землю. Теперь артист поднимает обе фигурки и держит их по обеим сторонам пасти льва, жертвой которого могут стать эти два существа. Как только музыканты начинают исполнять «Аскарча», танцор прячет фигурку газели и дракона за пазуху и встает на корточки. Танец завершается энергичными бурными движениями — лев празднует победу.

Танец Шербози - это сюжетная сценка с несколькими персонажами, воплощаемыми одним исполнителем. Несомненно, что Шербози является отзвуком древних охотничьих магических и тотемных танцев. Когда-то, в незапамятные времена бухарский регион являлся ареалом обитания различных хищных зверей, в том числе и львов. Так китаевед Э. Шефер пишет: «В 635 году император Тай-цзун получил в подарок льва из Самарканда»⁶. По данным китайской хроники, львы издревле входили в состав местной фауны и обитали в горах к югу от Самарканда. В дальнейшем охотничьи мотивы переросли в иллюстративно-подражательные танцы театра маскарбозов, искусство которых издавна наделяет весельем и радостью народные праздники.

1.3. Йирмон бози

Йирмон бози (Танец Суслика). Танец Йирмон бози бытует в Бухарской, Хорезмской областях. Танец-пантомима рисует озорство суслика, весело гуляющего возле своей норы. В танце участвуют два исполнителя. Один изображает нору, согнувшись и широко расставив ноги, опустив руки вниз, другой — суслик, который возвращается домой с охоты. Исполнитель двигается на четвереньках. Что-то почуяв, суслик настораживается, останавливается и поднимается на задние лапы: артист складывает в горсть обе кисти рук и держит их по обеим сторонам лица, словно прижав передние лапки к мордочке - суслик сосредоточился. Исполнитель поочередно и быстро двигает назад и вперед кисти своих рук, кажется, лапки беспрестанно движутся

⁶ Шефер Э. Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан. М., 1981, стр. 45.

от взволнованной настороженности. Но опасности вроде нет и он успокаивает себя - актер слегка наклоняет корпус вперед, опускает голову вниз и издает тонкий писк. Откуда-то раздается резкий звук (он изображается ударом по дойре) - суслик, испугавшись, влетает в нору и тут же выходит с другой стороны. Прижавшись к норе, он вновь настораживается, встает на задние лапы, держа передние около мордочки. Снова слышится непонятный угрожающий звук. Испуганный суслик быстро входит в нору, выходит с другой стороны. Каждый раз, когда суслик поднимается на задние лапы, артист, сидя на подогнутых ногах, выпрямляет корпус и изображает типичные для суслика настороженность и зоркость.



1.3. Йирмон бози

Существует несколько вариантов танца «Йирмон бози». Так, Хамро Джураев из кишлака Булакиен (Бухарская область, Гиждуванский район) привязывал к вискам две тубетейки и хлопал согнутыми руками под мышками.

От уйин. К одной из групп фольклорного танца относятся театрализованные, законченные хореографические сцены «Аспакбози» или «От уйин» (Танец на деревянной лошадке), «Уштур бакатор» (танец «Караван верблюдов»). Эти танцы органически сочетаются с пантомимой,

включающей жесты и движения, элементы драматической игры и циркового искусства. Ранее танцор-лошадка в Бухаре входил в труппу народного кукольного театра. От уйин широко распространен во многих регионах Узбекистана в качестве самостоятельного жанра.

В начале XX в. исполнители танца От уйин выступали на семейных торжествах, на карнавальном шествии, Наврузе, вечернем празднике чавки. Как правило, представление чавки обычно начиналось их выходом. Танцор на лошадке приводил площадь в

порядок — расширял ее границы, отражая напор зрителей, нередко шутивно прыгал через костер. На чавки танцор появлялся еще раз, вторично, теперь уже как исполнитель своего коронного номера, длившегося около часа. Танцор делал плавные скачки, то вздергивал голову лошадки, то поворачивал ее в разные стороны. Часто в танце-пантомиме танцор представлял козлодранье. Хозяин праздника клал на землю какой-нибудь предмет: отрез ткани, тюбетейку, деньги. Танцор вскачь делал круг, приближался к предмету и пытался поднять его, но лошадка капризничала и пятилась назад. Всадник сердился и бил ее нагайкой. Так происходило несколько раз. Наконец, после долгих усилий, всаднику удавалось поднять предмет и торжествуя победу, он рысью объезжал два-три круга. Глядя на эту сцену, зрители от души смеются. От уйин располагает и другими сюжетами, в которых так же весело обыгрываются движения коня и всадника.

Голову и шею лошадки вытягивали из дерева, сверху прикрепляли гриву из конского волоса. Корпус лошадки устраивался с помощью двух досок длиной около метра и шириной сантиметров двадцать. Длинная попона закрывала ноги танцора. Шею лошадки покрывали тканью, из-под которой свисали колокольца.

Таклид уфори. Танцы Таклид - пародийные, юмористические и сатирические - связаны с выявлением характера главного героя, его профессии. Танцы жанра Таклид — это простые ритмичные пантомимы с подтанцовкой, комично изображающие приемы труда пастухов — Билама, рыбаков — Балик уйин, шапошников — Чугурма тикиш, сапожников - Этикдуз, поваров - Ошпаз, парикмахеров — Сартарош и т. д., а также ярко выраженные приметы определенных социальных и психологических человеческих типов — священнослужителей («Кози»), разбойников («Карокчи»), купцов («Савдогари»), молодящихся старух («Кампир уфари»), борцов («Икки полвон») и т. д. В танцевальных пантомимах жанра Таклид танцевальные движения гиперболически укрупнены, выделены и как бы разложены на составные ритмические части» ибо задача танца — выявление определенных смешных черт характера данного человеческого типа. Например, характер танца парикмахера таков:

комик парикмахер постукивает своими бутафорскими ножницами и бритвой; прихрамывая, подпрыгивает, делает различные смешные телодвижения вокруг клиента в такт ритма дойры, изображая процесс бритья и подчеркивая жизнерадостность своего героя.

Обрядовые танцы. Большинство народных танцевальных жанров связано с народными обрядами. Обряды сочетают в себе все, что накоплено в культуре народа, отражают историческую жизнь определенной общественно-экономической формации. Обряд — это не просто торжество с шествием, музыкой, танцами, народными играми, а как бы сама история и культура народа с его богатыми традициями. В обрядах народ выступал как художник, творец духовных ценностей. С обрядами связано приобщение человека к творчеству: песням, танцам, музыке. Обрядовые комплексы включали в себя календарные обряды, семейно-бытовые обряды и культово-ритуальные. Определенный распорядок действий непременно сопровождался песней и яркой пантомимой, и танцем. Играя в обряде подчиненную роль, танец и элементы пластики служат ярким средством выразительности, способствующим воплощению основной идеи обряда.

Карсак уфори. На праздниках, семейных торжествах издавна в народе исполняли танец Карсак уфори. Он бытовал в Кашкадарьинской, Сурхандарьинской, Бухарской областях. В Бухарском и Сурхандарьинском регионах танец известен также под названиями «Лакалак» и «Чум чахала». В прошлом Карсак уфори исполняли дехкане на торжествах суннат-тоя, на пирушках и свадьбах во дворе. Характер танца говорит о древних истоках его происхождения. Карсак уфори исполняется под ритмичные хлопки ладонями. Зрители рассаживались вокруг костра. Карсакчи — группа из 5-10 человек — образовывали круг или полукруг. Медленно передвигаясь по кругу, плотно прижавшись друг к другу, они хлопали в ладоши. Весь танец танцевали, приставляя правую ногу к стоящей на пальцах левой ноге. Начиная движение по кругу с одного хлопка (яккарс), танцоры переходили к трем, затем к пяти, девяти и наконец к двенадцати хлопкам. Главный танцор исполнял свой танец в середине

круга под четкий ритм хлопков остальных исполнителей. Его танец отличался движением рук: они подняты вверх, согнуты, а кисти резко поворачиваются то влево, то направо. Корпус, голова плечи не шевелятся, ритм подчеркивают только руки. По мере увеличения числа хлопков танец убыстряется, становится более темпераментным. Перед началом каждого из танцев танцор быстро читает какой-нибудь ритмичный стих и затем, соответственно количеству хлопков, произносит ритмичные восклицания «ях-хи».

Старинный массовый танец Карсак уфори родился из игр и трудовых обрядов, бытующих без музыкальных инструментов, под собственный аккомпанемент. Танец Карсак уфори выражает физическую и духовную мощь человека, его радость и торжество. Характер его пластического и музыкального развития основан на постепенной динамизации и усложнении метроритма, что свидетельствует об обрядовых корнях его семантики.

Оташ уйин. Этот древний танец сохранился в некоторых регионах Узбекистана. Оташ уйин был некогда культовым, его исполняли маскарабозы на пышных свадьбах и новогодних праздниках ночью. Танцор набирал воздух через нос и выпускал его с огнем через рот, в руках он держал по два кайрака и плясал под звуки дойры. Некоторые маскарабозы исполняли танец с огнем на ходулях высотой в два-три метра. Одним из виртуозных исполнителей танца был маскарабоз Тула (Бухара). От него перенял это искусство Бакобджан⁷. Он рассказывал, что танец Оташ уйин очень древний, он возник в период борьбы против арабских завоевателей во второй половине VIII века. Осталось предание, рассказывающее, что когда военачальник Абумуслим попадал в окружение врагов, два маскарабоза, держа в руках по бутылке с нефтью стали обливаться ею врагов и дуть изо рта огнем, который пролетал метра полтора. Затем это действие перешло в танец и маскарабозы передавали его из поколения в поколение. Но исследователи народного танца считают, что танец с огнем возник еще раньше и связан с религией зороастризма. Почитание огня в специальных храмах, где он горел постоянно, приношения ему и воде

⁷ Нурджанов Н. Театральная и музыкальная жизнь столицы Саманидов. Д., 2001, стр. 163.

составляли основу ежедневных богослужений. Огонь – священная стихия зороастрийцев, которые почитали его как жизненную силу.

В Узбекистане традиционно бытовали танцы с различными предметами. Среди предметных танцев древнейшими танцами узбекской хореографии были танец с чайником, ложками, ножами, подносами, дучубами – палочками. В Сурхандарье в наши дни танцовщицы всегда пользуются бытовыми атрибутами – деревянными ложками, чигирик (прялка для наматывания пряжи нитки), чирок (светильники), а в мужском танце бытуют «танцы с ножами», «танцы с деревянными тростями».

Танец в народном театре маскарабозов. Уходящий корнями в историю древних веков, народный театр развивался в органической связи с музыкальным и танцевальным искусством. «В актерском искусстве XVIII-XIX вв. культивировались богатые мимические традиции древнего и средневекового театра, который постепенно обособился в самостоятельный жанр пантомимы. Пантомимные представления узбекского театра отличались большим разнообразием, включая сатирический, юмористический, бытовой пантомимный спектакль, сатирический танец, акробатическую пантомиму и пантомиму ряженных в шкуры и в масках, изображающих морды зверей» – отмечает М. Рахманов.⁸ Так, в актерской школе знаменитого кокандского кизикчи Бидиёршума обучение шло девять лет: два года преподавали мимику и жест, еще два года – искусство слова и постановку голоса, четыре года – музыку и танец, один год – этику. Репертуар старинного театра маскарабозов, его состав, жанры включали большие и малые устные народные комедии, пантомимные сцены, сатирические и юмористические рассказы, комические пантомимные танцы, шуточные песни и т.д. Некоторые танцы служили хореографическим украшением спектаклей, не имеющего прямого отношения к основному действию, также были танцы, которые органически входили в ткань театральных произведений и содействовали более яркому раскрытию образов. В комедиях кокандского театра маскарабозов «Приезд невесты», «Суматоха по-

⁸ Рахманов М. Узбекский театр с древнейших времен до 1917 г., Т., 1988. с. 235.

кашгарски», «Заркокил», Беданабаз», «Критика на Назир-хана», «Гавдонбай хатари» танцы были нераздельно связаны с действием. Создавая образы, изображая в спектакле те или иные события, актеры умели гармонически сочетать слово, музыку, песню, мимику, жест и танец.

Танец органично входил в искусство дорбозов и симбозов, кордбозов, кузабозов. «Каждый трюк, исполняемый артистами узбекского площадного цирка, сочетался с определенными танцевальными элементами, благодаря чему их выступления воспринимались зрителями как своеобразная танцевально-цирковая композиция»⁹. Своеобразием отличались выступления танцоров на ходулях – ёгоч-оёк. Привязав к ногам деревянные ходули высотой около трёх метров, балансёры, стоя на них, не только показывали фокусы и жонглировали, но и исполняли узбекские народные танцы, щелкая при этом кайраками – своеобразными кастаньетами. Играя на музыкальных инструментах, эквилибристы нередко использовали их в качестве циркового реквизита – например, балансировали на лбу или на подбородке карнай.

Танцы с разнообразными бытовыми предметами широко использовались в жонглировании. «Так, для чинни-уйинчи реквизитом служили фарфоровые предметы – тарелки и пиалы, которыми они жонглировали сами или перекидывались с партнерами. При этом наиболее опытные исполнители жонглировали 5 – 6 предметами. Эти же тарелки и пиалы жонглеры вращали на тонких бамбуковых тростях. Балансируя на голове фарфоровый чайник, а на раскрытых ладонях удерживая пиалы, жонглёры в танце вращались по кругу, приседали, прогибались в спине вперёд и назад»¹⁰. Кузабозы жонглировали глиняными кувшинами, а тогорабозы балансировали на голове большое керамическое блюдо. Особой популярностью у узбекских жонглёров пользовался танец с ляганом. Во время его исполнения блюдо передвигалось с головы на затылок, затем на лопатки и

⁹ Ташкенбаев П. Некоторые особенности циркового искусства в контексте зрелищной культуры. Сб. статей «Зрелищные искусства Узбекистана», Т., 2008. С 210-239.

¹⁰ Ташкенбаев П. Некоторые особенности циркового искусства в контексте зрелищной культуры. Сб. статей «Зрелищные искусства Узбекистана», Т., 2008. С 210-239.

поясницу и обратно поднималось на голову. Существует несколько разновидностей танца «Ляган-уйин» по регионам Узбекистана. Например, в Фергане исполнитель ставит блюдо на голову, затем начинает медленно кружиться на месте, постепенно нагибая верхнюю часть корпуса вперед и увеличивая темп поступательного вращения. Блюдо, подчиняясь центробежной силе, опускается на поясницу, далее во время приподнимания торса в рост, блюдо вновь поднимается на голову. Танцор демонстрирует редкостную ловкость, производя этот сложный трюк. А в Хорезме в прошлом танец с ляганом назывался «Ю-пу-пу» - «Удод». В танце Ю-пу-пу блюдо ставилось ребром на загривок чуть склоненной головы, а далее трюк производился так же, как и в Тагора уйин. Керамическое блюдо перекачиваясь вверх-вниз по позвоночнику, действительно напоминало переливчатый птичий гребень.

Боевые танцы с ножами исполняли кордбозы. Зажав между пальцами рук до десяти ножей, они ловко вращали ими в разные стороны, обводили вокруг головы и туловища, соединяя танец с акробатикой. Выступление двух кордбозов представляло собой своеобразный поединок бойцов, где каждый старался показать своё мастерство, ловкость и силу, используя выразительные средства танца с ножами, кинжалами и саблями.

Тамара Ханум рассказывала о танце с акробатическими приемами: «Мальчик прищелкивал языком, кувырчался в воздухе, проделывал замысловатые акробатические движения, а потом вдруг остановился и замер, как бы приготавливаясь к самому замысловатому номеру. В круг внесли поднос, до краев наполненный водой; бай бросил на него серебряную монету и танец возобновился. Мальчик покружился вокруг подноса и найдя удобное положение, перегнулся, захватил веками своего глаза монету и так поднес ее баю. Танец был завершен»¹¹.

¹¹ Широкий Ю. Тамара Ханум Л.1941, стр 6.

1.4. Узбекский танец

Локальная самобытность танцевального фольклора. В каждом регионе или местности Ферганской долины, Хорезма, Бухары, Сурхандарьи существует свой танцевальный фольклор, танцевальный костюм, они имеют отличительные и не похожие друг на друга черты. Танцам Ферганской долины свойственны легкость движения, многогранные, отточенные и выразительные движения рук, кисти и пальцев, многообразие мимики. В ферганском танце широко представлены уникальные «говорящие движения», выражающие чувства или эмоции.



1.4. Узбекский танец

Ферганские женские танцы лиричны, имеют мягкий пластический рисунок. При их исполнении характерны округлые позы, широкие и плавные повороты кистей рук. В Фергане особо выделялись танцы «Дучава», «Яллама», «Кора соч», «Кайтарма», цикл танцев «Тановар», а также возникший под влиянием уйгурского танца «Андижан самаси» («Андижанская

полька»), наплясываемая парнями.

Танцевальный фольклор Бухары и Бухарского региона - это богатое наследие разнообразных видов и жанровых форм. Бухарские танцы гордые, величавые, наступательные – подчеркнуто выпрямлен стан, чеканно резки движения рук. Поступь бухарских танцовщиц пружинистая, с пристукиванием каблукками, им присуще несметное количество стремительных кружений, рисунки поз декоративны и предельно эмоционально насыщены. Характерной особенностью бухарского танцевального фольклора является использование кайраков (каменные кастаньеты) и зангов, поддерживающих ритм танца. Кайраки сопровождают как женский, так и мужской танец.

Бухарский танец обладает своим самобытным пластическим словарем. В положениях ног присутствует средняя и почти полная выворотность ног, употребляются резкое и медленное деми-плие и глубокое плие. Характерно в бухарском танце движение «елка кокиш» (встряхивание плеч), когда танцовщица изображает сбор урожая. Встречается это движение в танцах «Замин бози» и в «Саризон бози».

В Хорезме бытовали целые группы оригинальных мужских танцев – уйин (букв. – игра, пляска), которые состояли из большого количества поз – положений ног и движений рук, при этом все тело находилось в движении с приседаниями, с пристукиванием, в аккомпанементе себе кайраками. Ходы танца динамичны – с подскоками, перескоками, выбросом ног в воздух, комбинациями движений ног на присядке и полуприсядке. Постановка ног отличается выворотностью. Мужским и женским танцам одинаково присуще щелканье пальцами, трясение руками и другие телодвижения, прыжки на колени, придание темпа при помощи «кайрак тош». Традиционные танцы Хорезма «Чагалак» (Танец птицы), «Юмрон козик» (Танец сурка), «Норим-норим», «Аликамбар», «Оразибон», «Мури», «Хуббимбай». Женские танцы отличает виртуозность движений кистей рук, плеч; совершенно самобытны движения «сломанных пальцев». Самым популярным танцем является «Лазги» – темпераментный, полный огня, одинаково исполняемый как танцорами, так и танцовщицами.

Сурхандарьинский танец отличается своеобразием, формирование и развитие которого связано с древнейшим кочевым укладом жизни и культурой населения южного региона Узбекистана. Сурхандарьинское искусство танца тесно связано с пением «а'сарелла», и лишь позже танец стал сопровождаться нагорой, карнаем, сурнаем, дойрой. Сурхандарьинские танцы «Кто возьмёт этого», «Чапандоз», «Свечка», «Сюзане», «Танец с ложкой», «Тыква», «Пастухи», «Байсунский мавриги» и другие исполняются двумя танцорами или двумя группами танцоров и танцовщиц, выступающих поочередно, показывая мастерство танца и пения участников. Женские танцы Сурхандарьи отличаются легкой походкой, выразительными движениями рук.

Мужские танцы – более подвижные, ярко характерные с постоянными выпрыгиваниями ног, с глубокими приседаниями, с высоко вытянутыми вверх руками. Порой эти танцы напоминают как бы «полеты орлов» (крупных птиц).

Вопросы:

1. В каких жанрах бытует фольклорный танец?
2. Какие принципы свойственны танцевальному фольклору?
3. Назовите отличительные черты танцевального фольклора регионов Узбекистана.
4. Какие виды танцев бытуют в узбекском танцевальном фольклоре?
5. Дайте описание танцам направления Хайвон уфори.
6. Опишите характер танцев направления Таклид уфори.
7. В каких видах представлено танцевальное искусство в театре маскарабозов?

Литература:

1. Авдеева Л. Из истории узбекской национальной хореографии. Т. 2001.
2. Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. т.1-3. Т., 2010.
3. Нурджанов Н. Театральная и музыкальная жизнь столицы Саманидов. Д., 2001.
4. Ташкенбаев П. Некоторые особенности циркового искусства в контексте зрелищной культуры. Сб. статей «Зрелищные искусства Узбекистана», Т., 2008.
5. Рахманов М. Узбекский театр с древнейших времен до 1917 г. Т., 1981.

Тема 1.2. Узбекское танцевальное искусство в древности

План:

1. Древний танец в контексте ритуального действия
2. Танцевальное искусство древней Трансоксианы

Ключевые понятия: *ритуал, синкретика, древняя иконография, петроглифы, эллинизм, материальное наследие*

Средняя Азия принадлежит к той группе стран, которые были вовлечены в широкие общие процессы истории древнего и средневекового мира. В Средней Азии происходило активное взаимодействие культур: древневосточной, эллинистической, индийской, тюркской и китайской. Уже во II тысячелетии до н.э. она входила в зону первичного очага формирования и становления протогородской и древней городской цивилизации, во многом определившей ход ее дальнейшего развития. Ранние городские очаги цивилизаций - Мараканда, Мерв, Бактры - зародились как города уже в начале I тыс. до н.э. Оазисы древней Трансоксианы (Трансоксианой древние греки называли территорию Турана, Окс — это древнее название Амударьи) были заселены оседлыми народами, а на необъятных степных просторах Туранской низменности кочевали скифы, сарматы, массагеты, саки. И все же этот мир представлял собой культурно-историческое единство, основанное на общности языков и происхождения населения от одних предков. Единство этого мира подтверждали общая мифология, наличие некоей мировоззренческой доминанты, определившей представления, жизнь и деятельность людей, их культуру и искусство.

Развитие хореографического искусства древней Трансоксианы делится на два больших периода: с VI века до н.э. - по I век н.э. и I-III века н.э. В первом периоде танец являлся частью зороастрийских обрядов и праздников. Во втором периоде танцевальное искусство начинает приобретать светские формы. В многовековых пластах времени остались скрытыми пути формирования и становления художественного языка национальной хореографии. Специфика

пространственно-временной природы танцевального искусства во все времена определяла проблемность его запечатления. Поиски фактов, свидетельствующих о древних формах танца, приводят к косвенным источникам информации: древним наскальным рисункам, артефактам материального искусства, к историческим документам и литературному наследию. Памятники материальной культуры, произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства (а именно: фризy, настенная живопись, скульптура малых форм, торевтика) обнаруженные в большом количестве на огромной территории Средней Азии - в Самарканде, Мерве, Топрак-кале, Пенджикенте, Айртаме, Халчаяне, Дальверзинтепе, Балалыктепе, в Ташкентском оазисе и в других местах сохранили свидетельства высокого развития хореографической культуры на территории Средней Азии. Изображения танцевальных сцен говорят о том, что древнее танцевальное искусство Узбекистана первоначально развивалось в ритуальных формах.

Древний танец в контексте ритуального действия. Развитие танцевального искусства в огромный временной период вплоть до раннего средневековья опиралось на ритуальную практику. В таких религиозных верованиях как тотемизм, анимизм, фетишизм важную роль играли религиозные мероприятия, где неземные силы получали свое олицетворение в пантомиме, в танцевальных движениях. На территории Средней Азии найдено большое количество наскальных изображений петроглифов, свидетельствующих о развитии ранних форм танцевального искусства. Наскальные рисунки Сармышая и Зараутая, рассказывающие о древних культах и ритуальных танцах относятся к эпохам неолита и мезолита. Наскальные изображения танцев найдены также в урочищах Саймалы-тош, Тамгалы, Аксай, Илонсай. Установлено, что скопления наскальных рисунков представляют собой святилища разных уровней — от родовых до племенных. Святилище, храм под открытым небом, предназначался для священных обрядов, отправления религиозных культов, и все сюжеты поэтому отображают религиозно-мифологические представления. Значительный интерес представляют сцены,

отображающие ритуальные действия и обряды: жертвоприношение, танцы, ритуальные поединки, ряженные в звериные шкуры. Такие сюжеты обычно располагаются в центральной части святилища, непосредственно перед ровными площадками, на которых, видимо, и совершались ритуальные действия. Ритуал в первобытную эпоху выступал основной формой общественного бытия человека. Из него впоследствии развились производственно-экономическая, духовно-религиозная и общественная деятельность. В архаическом ритуале тесно переплелись молитва, песнопение и танец. В танце человек подражал различным явлениям природы, чтобы вызвать дождь, рост растения, соединиться с божеством. Танцующие участники ритуала были воодушевлены сознанием своих задач и целей, например, танец должен был обеспечить контакт с духами, танец в честь тотемов должен был принести роду благополучие, воинский танец должен был усилить чувство силы и солидарности членов племени.

В Тамгалы и Кульджабасы (Казахстан) известны изображения танцев с топорами. Во время подобных танцев совершались неожиданные выпады в сторону соседа, и если последний не успевал увернуться, то получал удар топором. В Сармышсае, Кульджабасы и других святилищах региона есть изображения и мирных танцев, людей без оружия, иногда ряженных, т.е. антропоморфных персонажей со звериными масками, одетых в шкуры. Люди, ряженные в звериные шкуры, маски и костюмы, в представлениях древних отождествлялись с подземными силами и духами. Танец ряженных изображал борьбу сил света с силами тьмы и зла — духами хищников, подземных сил.

В результате развития земледелия огромное значение приобретает культ Солнца. Не случайны в связи с этим изображения высших божеств в виде человекоподобных антропоморфных фигур, показанных с головой в форме солнечного диска с лучами. Довольно часто солнцеголовые персонажи изображаются с хвостами, в позе ритуального танца и с различными атрибутами, в числе которых — жезлы, палицы, «очкообразные» символы.



1.5. Урочище Саймали-таш
II-I тыс. до н. э.

танцующие фигуры. Движения их симметричны: руки воздеты вверх, ноги в коленях присогнуты, что позволяет предположить вероятность наличия динамичных продвижений и прыжковых движений, выражающих радостное приподнятое настроение. Их руки легко взлетают и, приняв форму полукруга, опускаются вниз. Линии их движений мягкие и пластичные.

Характерно то, что многие народные празднества, хороводные пляски в масках животных, бытовавшие еще в первобытные времена и начавшие терять религиозную окраску со времен эллинизма, сохранились в целости и в период развития феодализма. В 1404 г. на празднестве, устроенном Амиром Тимуром, Шарафутдин Язди видел и описал шествие артистов, облаченных в разных животных, в произведении «Зафарнаме»:

И они, одев шкуры зверей, подражали им.

И они, каким-то волшебством изменяли свой внешний вид.

И обращались то в подобие слона, то в подобие овцы.

Они точно при помощи волшебных рук скорняка

Облачались то в кошку, то в тигра.

Облаченные в эти шкуры люди

были сами точно как звери.

Их окраска и формы очень напоминали лисицу,

Дикую кошку, волка с пушистым загривком и барсука.

Танцевальное искусство древней Трансоксианы. Основные пути развития древнего искусства Средней Азии разделяются на три важных исторических периода: эпоха империи Ахеменидов (вторая половина VI в. до н.э.-330 г. до н.э.), эпоха эллинизма (конец IV в. до н.э. — вторая половина II века до н.э.) и местная античность (I в. до н.э. — III-IV в. н.э.). В процессе образования первых государственных объединений, развития городской культуры, пляски и ритмические пантомимы превращаются в танцевальное искусство. Танец оставался неотъемлемой частью календарных и других праздников, религиозных действ, народных обрядов, в процессе развития приобретая множество видов, жанров.

Сведения о танце тех времен донесли до нас старинные рукописные источники. Абу Рейхан Бируни пишет в своем труде «Памятники, оставшиеся от древних народов», что в древности существовал праздник Огом, основная цель которого была восхваление огня и очищение им. Борьба между богом Зла Ахриманом и богом Добра Ахурамаздой была главной идеей культового танца. Танцоры, собравшись в круг, прогоняли разную нечистую силу с помощью слов «джахув-джахув». Говоря «кишт-кишт-кишт», принимавшие участие в танце, начинали прогонять зло. Получая удар за ударом, Зло кричало: «Ох-ох, вох-вох». В конце танца, призывая добро к победе, группа участников начинали хором кричать: «Овва-овва, овва-овва» (т.е.: бей-бей). Танец заканчивался победой добра над злом.

Интересны слова древнегреческого автора Геродота (484 г до н.э. — около 425 г. до н.э.) о живших в Хорезме племенах массагетов: «Живущие на берегу Аракса (Амударьи) массагеты вечером зажигают костер, пьянеют от запаха растений, танцуют возле огня пока он не потухнет». ¹² По сведениям этнографа Туры Киличева: «Древние хорезмийцы организовывали танцы, похожие на военные танцы ирокезов. Так, исполняемая после побед древняя лезгинка играетя до сих пор и сохраняет некоторые особенности военной музыки и танца. В этом танце танцор поднимает руки и постепенно двигает пальцами в такт музыке. А сам как бы смотрит на соперника и не двигает

¹² Геродот. История. Т1. СПб, 1880. стр 201.

корпусом. После нескольких тактов, к движениям рук прибавляются движения корпуса. Затем он бежит, словно хочет напасть на соперника, убыстряет танец и как бы имитирует бой. В конце танца танцор изображает, что победа далась ему, благодаря труду и борьбе».

Важными источниками информации о формах существования танцевального искусства древности становятся город Ниса, крепость Топрак-кала, дворец в Пенджикенте, серебряные ритуальные кувшины и другие сокровища материальной культуры. В развитии искусства Трансоксианы огромное значение приобрело влияние греческой цивилизации. Обширный по времени период с III в. до н.э. до III в. н.э. получает определение эллинистического. Проникновение греческой культуры связано с завоеванием Александром Македонским Средней Азии в IV веке до н.э. и возникновением крупных эллинистических государств. По сообщениям античных авторов, греки основали здесь ряд крупных городов - Александрий. Стремясь закрепить свою власть над Согдом, Александр строил новые и восстановил старые города, заселяя их смешанным греко-согдийским населением. Происходит обмен между греческой культурой и высокоразвитой цивилизацией Востока и синтез традиций местной и греческой культур. Греческий язык стал языком-посредником в общении ряда стран — от границ Индии до Аппенинского полуострова. В дальнейшем, на территории Средней Азии в III-II веках до н. э., на протяжении около ста пятидесяти лет существовало греко-бактрийское царство, организованное и возглавленное греками. Кроме Бактрии, в него входили Согдиана, Маргиана, Фергана. В греко-бактрийском царстве существовали большие города с базарами, дворцами и храмами, возведенные греческими колонистами по модели своих родных городов. В 1964 г. в 50 километрах от Термеза на городище Айханум археологами был найден греческий театр III-II в. до н. э. В Айханум, а также в Нисе, в Халчаяне, на городище Шахри Гульгуля были найдены маски эллинистического театра.

Одним из важных свидетельств распространения в Бактре и Согде эллинистических традиций являются многочисленные изображения вакхических сцен, эллинских богов в памятниках этого времени. «Ряженные танцоры, носители гирлянд и сосудов, танцоры — изобразительные памятники среднеазиатской античности выступают

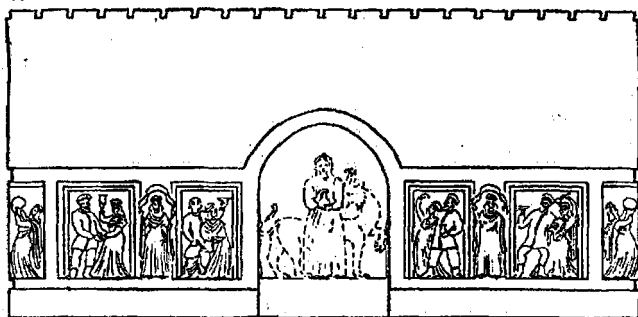
яркими свидетельствами существования дионисийских культов и образов, локальная иконография которых слагалась на основе синтеза эллинистических и местных согдийских традиций» - утверждает Л. Ремпель. Одним из артефактов эллинистической древности является сосуд I в. н.э., найденный в Термезе. На стенках сосуда изображены сцены вакхического культа – танец, различные игры, веселье. Мы видим полуобнаженного сатира, оживляющего праздник шутками и бытовыми сценками. Здесь же виден Силен, который пародирует движения человека в состоянии опьянения. Историческим артефактом выступают ритоны¹³ из города Нисы (город близ Ашхабада, II в. до н.э.). Археологические экспедиции под руководством М. Е. Массона и Г.А. Пугаченковой обнаружили в Нисе памятники архитектуры, скульптуры, прикладного искусства. Значительной находкой стали великолепные ритоны. В рельефах ритонов содержится цикл изображений вакхического характера, среди которых несколько изображений танца. Полуобнаженная танцовщица пляшет, высоко поднимая руки над собой и соединив их в полукруг. Она изображена спиной, голова повернута налево и нам виден ее профиль. Изображение танцовщицы соединено с изображениями сцен из мифов Древней Греции. «Красота тела, чувственного начала в сочетании с духовной глубиной образов, придававшие гуманистическую притягательность искусству древних эллинов, стали эталоном для античного искусства народов среднеазиатского региона» - пишет академик А. Хакимов¹⁴.

Выдающимся памятником истории и мировой культуры является дворец хорезмских шахиншахов Топрак-кала, расположенный в низовьях Амударьи. Наряду с Греко-Бактрией и Парфией Хорезм являлся одним из важнейших культурных центров Средней Азии. Здесь довольно рано сложилась развитая городская культура. Отделенный от Греко-Бактрии и Парфии песками пустынь, Хорезм остался вне сферы досягаемости их воинственных царей. Во второй половине III – начале IV в. Топрак-кала являлась резиденцией хорезмийского царя. Главным святилищем этого монументального

¹³ Ритон – сосуд из слоновой кости для вина в форме рога. Эти крупные, до 40–60 см в высоту, сосуды служили для ритуальных возлияний.

¹⁴ Хакимов А. Искусство Узбекистана: история и современность. Т., 2010. стр. 421.

сооружения является «зал танцующих масок». Украшавшие стены зала барельефы изображали вакхические танцы. На стенах зала шестнадцать барельефных панно со скульптурами пляшущих попарно женщин и мужчин с козлиными ушами (число фигур около 55). Между панно расположены изображения несущихся в танце мужчин и женщин – пестрый хоровод охватывал почти весь зал. Сквозь разрушения, оставленные неумолимым временем, просматриваются очертания танцующих: мужская фигура повернута в три четверти влево; левая нога поставлена боком, пятка ее приподнята; правая ступня показана с небольшим разворотом и опорой на полупальцы. Женская фигура повернута в три четверти влево к партнеру по танцу. Левый носок вытянут вперед. Разметавшиеся складки розового платья выразительно подчеркивают динамику движения. Возможно, некоторые танцующие были в дионисийских масках – при раскопках археологи нашли голову одного из персонажей, с длинной черной бородой и козлиными ушами. Остатки алтаря в центре помещения свидетельствуют, что это было святилище: «Зал был посвящен религиозной мистерии с культом дионисийского характера. Этот культ был широко распространен в период хорезмийской античности» – утверждает Н. Нурджанов¹⁵.



1.6. Зал танцующих масок, Топрак-кала. Реконструкция

Во второй половине II в. до н.э. Греко-бактрийское государство пало под ударами сакских и юечжийских племен. Спустя более ста лет, на этой территории было создано обширное Кушанское государство.

¹⁵ Нурджанов Н. Театральная и музыкальная жизнь столицы Саманидов. Д., 2001, стр 249.

Эллинистическая культура по-прежнему играла значительную роль в материальной художественной и духовной жизни.

М. Рахманов пишет: «В период рабовладельческого строя в связи с развитием земледелия устанавливаются различные праздники, обряды проходившие весной с пробуждением природы и осенью после уборки урожая. Одним из таких праздников народов Средней Азии являлся праздник божества, близкого к греческому Дионису — богу плодородия, воскрешения природы. По своему характеру этот праздник напоминал древнегреческий дионисийский и древнеримский вакхический»¹⁶. Это божество вина, плодородия, было впоследствии переосмыслено в образ Сиявуша — умирающего и воскресающего бога, олицетворявшего пробуждение природы после зимнего периода. Еще в XV веке (1404 г.) на празднестве, устроенном Амиром Тимуром в честь свадьбы внуков, Шарафутдин Язди видел и описал шествие артистов, облаченных в разных животных и в том числе в козлов, которые, как известно, являлись одним из главных символов античного культа Диониса:

Искусством превращен человек в барана,

Одет он в шкуру без изъяна.

Козлы говорящие, золоторогие,

Шествовали один за другим.

По виду они подобны козлам, но под оболочкой

периподобные, способные очаровать и сердце, и душу людей¹⁷.

Вопросы:

1. Какое значение приобрел ритуал в формировании танцевального искусства?
2. Дайте определение понятию «синкретическое искусство».
3. Назовите местности Средней Азии, где найдены петроглифы с танцевальными изображениями.
4. Какие древние культы содержали элементы танцевальных представлений?

¹⁶ Рахманов М. Узбекский театр от древнейших времен до 1917 г. Т., 1981, стр. 32.

¹⁷ Язди Ш. «Зафарнаме». Цит. по «Традиционный театр таджиков». Нурджанов Н. стр 54

- 5.Какая цивилизация оказала большое влияние на культуру Трансоксианы?
- 6.Какие источники материального наследия дают сведения о древнем танце?
- 7.Опишите источники материального наследия, в которых отражены танцевальные сцены древности.

Литература:

1. Авдеева Л. Из истории узбекской хореографии, Т., 2001
2. Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. т.1-3. Т., 2010.
3. Рахманов М.Узбекский театр от древнейших времен до 1917 г. Т., 1981.
4. Нурджанов Н. Театральная и музыкальная жизнь Саманидов. Д., 2001.
5. Хакимов А. Искусство Узбекистана: история и современность. Т., 2010.

Тема 1.3. Светское танцевальное искусство раннего средневековья

План:

1. Танец в зороастрийском культе
2. Танец древней Согдианы в Китае

Ключевые понятия: *иконография, светский танец, согдийский танец, зрелищность, «ху сюань у», «ху тен у», согдийский вихрь*

В эпоху раннего средневековья в Средней Азии (сер. VII - нач. VIII в. н. э.) происходят большие изменения в государственности и социуме. Основные городские конгломераты сосредотачиваются как независимые государства (Согд, Хорезм, Давань, Чач) в Среднеазиатском Междуречье – равнинных территориях между Амударьей и Сырдарьей; появляется класс богатых землевладельцев. V-VII вв. н.э. – это время расцвета древнего государства Согдианы. Согдийцы – одни из предков древнеземледельческого населения

нынешнего Узбекистана. Согдиана на протяжении многих веков являлась одной из важнейших областей древней Азии. В ее состав входили плодородные долины рек Кашкадарьи и Зеравшана. Согдиана включала в себя Бухару, Афрасиаб (Самарканд), Пенджикент, Варахшу, Уструшану, города Хорезмского оазиса. После походов Александра Македонского Согд был включен в состав селевкидской империи и Греко-Бактрийского царства. Согд имел многочисленные колонии-фактории, разбросанные по всему Великому Шелковому пути от Крыма до Китая. Великий Шелковый путь, проходя по территории, заселенной разными народами, соединял разные культуры. Передвигаясь по этой дороге, вступали во взаимодействие народы молодые, недавно поднявшиеся из небытия, и те, кто уже находился на излете своей судьбы.

Расцвет художественной культуры, а вместе с ней хореографического искусства Согда наступает в VI в. Иконография данного периода рассказывает о том, что танец оставался важной частью религиозного ритуала и получил яркое развитие в светских танцевальных формах.

Танец в зороастрийском культе. Источники изобразительного наследия раскрывают путь формирования профессиональных форм танца в недрах религиозных мистерий зороастризма — главенствующего идеологического направления широко распространенного в Средней Азии, Иране, Азербайджане. Свое название религия получила от имени своего основателя — Заратуштры (в пер. со староиранского — «обладающий золотым верблюдом»). Идея Заратуштры сводилась к проповеди единого божества Ахурамазды. Зороастризм — религия, в которой поклонение огню занимало одно из главных мест. В каждой семье был свой огонь, который не должен был потухнуть никогда. Было запрещено отдавать свой огонь другим, ронять огонь, бросать в него грязные вещи считалось грехом. Древние ритуалы поклонения Огню проводились как театрализованные представления, с песнями и танцами. Религиозные церемонии проводились в храмах или на специальной площадке. Чтения молитв сопровождалась музыкой, песнями, воспевающими зороастрийских богов и богинь,

ритмическими пантомимическими движениями. М. Рахманов пишет: «В этих церемониях огнепоклонников разыгрывались и мифологические сюжеты. Исполнение сложных священных песнопений, сопровождавшихся пантомимическими танцами, создание в них средствами художественной выразительности образов мифологических героев требовало специальных исполнителей — жрецов»¹⁸. В культовых церемониалах жрецами и жрицами воспроизводились образы Митры, Анахиты и других многочисленных богов зороастрийского пантеона.

В эпоху Сасанидов (III-VI вв. н.э.) зороастризм становится официальной государственной религией и обзаводится грандиозными храмами, украшенными культовыми статуями и многочисленным духовенством. За несколько веков многие образы авестийской религии проникли в глубокую толщу народного творчества и художественной литературы, воспеты как в сказках и эпосе, так и в произведениях Фирдоуси, Низами, Саади и других великих поэтов.

Древняя танцевальная иконография Согда составляет богатую галерею: это оссуарии из Иштихана, Мулла-Кургана, Бия-Наймана, Яккабага, керамические сосуды, коропластика, торевтика, прекрасные серебряные изделия. Изобразительный контекст данных предметов материального наследия явственно выявляет образность храмового ритуала культа плодородия. Наиболее распространенным культом данного исторического периода являлось поклонение Ардвисуре-Анахите — богине водной стихии и плодоносящих сил. Текст Авесты конкретизирует образ богини: «Всегда можно узреть ее — Ардвисуру Анахиту — в образе девушки прекрасной, сильной, хорошего роста, высоко подпоясанной, стройной, знатного рода, благородной, облаченной в роскошную мантию с обильными складками, золотую». Характерные черты культового танца раскрывают изображения на серебряных ритуальных кувшинчиках V века (эпоха Сасанидов). На них — изображения прекрасных танцовщиц-жриц с различными культовыми предметами в руках, среди которых чаши с плодами, жертвенники, венки, сплетенные из цветов, плоды граната и кисти

¹⁸ Рахманов М. Узбекский театр от древнейших времен до 1917 г. Т., 1981, стр. 37.

винограда — это жрицы древнего ритуала. Они одеты в легкие, прозрачные одеяния, движения их легки и плавны. Тему храмовых танцев продолжает серебряная чаша из Чилека (V в., Самаркандская обл.). На внешнем поле чаши изображены шесть танцующих женщин. Визуальный ряд чаши насыщен фантастическими зверями, цветами, лозой, аркадами, в руках у храмовых служительниц культовые предметы. Танцевальность движения просматривается в ходе ног. Явственно видны выворотность ног, низкие полупальцы, ход «уфори» в ногах. Можно представить, как под пение гимнов-гатов жрицы продвигаются ритмизованным боковым шагом вокруг священного алтаря. В руках у танцовщиц предметы культа: цветы тюльпана на длинном стебле — символ возрождения бога Сиявуша, плоды гранатов, бывшие на протяжении многих столетий символом плодородия, петухи — символ света (в среднеазиатских народно-поэтических представлениях и в настоящее время тюльпан ассоциируется с пробуждающейся весной, с праздником Навруз, где цветок, как и другие весенние цветы, выступает как символ «воскресающей» природы). Общим для древнего танца являются пластичность корпуса, свободно поворачивающегося в разные стороны в процессе танцевального продвижения, активная роль рук, зачастую манипулирующих предметами, ход уфори, мягкие колени. Иконография материального наследия древней культуры позволяет уверенно утверждать, что хореография выработала свой развитый, пластический язык.

Неоценимый материал для анализа дает иконография древних оссуариев. Картины оссуариев изображали культово-ритуальные действия поклонения предкам, видения потусторонних сил и взаимосвязь людей с ними, представление о двойственности мира, неразрывности понятия жизнь-смерть и многое другое. Ритуальные сцены воссоздают некоторые черты пластического мышления зороастрийского периода. Зачастую на оссуариях изображались жрецы, исполнители традиционных обрядов в виде театрализованного действия. На оссуарии из Мулла-Кургана (Самаркандская обл.) изображена сцена из погребального ритуала. На остоле оссуария -

два жреца у священного огня, на крышке - две женские фигуры, исполняющие танец. Женщины запечатлены в динамичном танцевальном синхронном продвижении широким шагом, позы симметричны друг другу. Ноги опираются всей стопой. В одной руке они держат растения, другая воздета в танцевальном жесте. Несомненно, что это образы сакрального культа и все действие подчинено идее поклонения высшим силам.

Три объемные деревянные статуи-кариатиды из Пенджикента (651 г.) изображают танцовщиц. Всем своим декором эти деревянные скульптуры свидетельствуют о зрелом уровне хореографической культуры данного периода. Волосы танцовщиц уложены крупными завитками, над макушкой волосы перехвачены широкой лентой. На бедрах низко висит узкая юбка из легкой ткани со складками, она поддерживалась длинным поясом, концы которого в виде трех удлиненных полукружий гирляндой спускаются спереди и по бокам. Украшения состояли из ожерелий и длинных шнурков с бубенцами, которые обвивали всю фигуру. Поза фигур восстанавливается достаточно убедительно: левая рука опирается на бедро, согнутая в колене правая нога, перекинута через прямо поставленную левую ногу, опиралась на кончики пальцев. Правая рука поднята вверх. Фигуры танцовщиц даны в сложном развороте.

Ожерелья, шнуры с бубенцами, обвивающие тела танцовщиц, сложные покровы нижней половины тела — все это гармонирует с вытянутой стройной изящной фигурой танцовщиц. Автор придал статуе мягкий классический поворот, сосредоточил тяжесть тела на одной ноге и выделил дугообразно идущий от очень тонкой талии крутой выгиб бедра. Богатый костюм, роскошный убор, сама позировка скульптуры создают цельный гармоничный образ и передают облик профессиональных танцовщиц.

Фресковая живопись покрывала стены дворцов Пенджикента целиком, от пола до потолка. Тематическое содержание настенной живописи было светским, культовым или мифологическим. На одном фрагменте росписи представлен ритуальный танец. По всей длине стены изображены пляшущие полуобнаженные юноши в коротких

штанах едва достигающих до колен. Все они в руках держат музыкальные инструменты. Особенно интересна по силе художественного выполнения фигура молодого танцовщика: изображен момент быстрого и вместе с тем пластичного движения с поворотом корпуса вправо, а рук с музыкальным инструментом влево. Возможно этот танец — часть ритуала воскрешения бога Сиявуша. Росписи Пенджикента говорят о полнокровном, динамичном танце, насыщенном смелыми разворотами и широкими построениями. Очевиден вакхический характер содержания — это танцы, светящиеся чувством пылающей радости, танцы, рисующие сопричастность к прекрасному Бытию.



1.7. Кариатида.
Пенджикент,
VII в.

Изобразительные источники рассказывают, что древний танец бытовал в различных видах и жанрах, среди которых были формы ритуального и светского танцев, как в мужском, так и женском исполнении.

Танец древней Согдианы в Китае. В период раннего средневековья происходит интенсивное формирование профессиональных форм светского танцевального искусства. «Светское направление получило широкое распространение в кушанский период, ведущее место в нем занимало «династийное искусство»¹⁹. Древние документы китайской хроники, предметы историко-культурного наследия и поэзия свидетельствуют о том, что танец Трансоксианы V–VII вв. был ярким художественным явлением в общем культурном пространстве Азии с отчетливо выраженной самобытностью, богатством жанрового многообразия.

Одни из наиболее ранних сведений о светском танцевальном искусстве Средней Азии содержатся в китайской документалистике VI–VII вв. Так, в «Хронике северных государств»

¹⁹ Ртвеладзе Э. Цивилизации, государства, культуры Средней Азии. Т., 2005. стр. 79.

повествуется о том, что «во время правления императора Ян-ди (начало XVII века) были отправлены послы в страны западных варваров. Прибыв в Цзибинь (Кашмир), «они получили агатовый бокал, в г. Ваншэ - буддийскую сутру, а в государстве Ши (Шахрисабз) - десять девушек-танцовщиц, львиную шкуру, шерсть хошу и вернулись». Известный востоковед Н. Бичурин пишет: «В начале правления Кхай-юань (713 г.) прислали Двору кольчугу, кубок из восточного хрусталя, агатовый кувшин, карлика и тюркистанских танцовщиц»²⁰. «Тюркистанские» танцовщицы являлись важными по своей значимости дипломатическими дарами и по степени ценности приравнялись к драгоценностям и другим предметам роскоши. Данные документальные факты позволяют сделать выводы, что культура Согдианы уже в VII в. имела профессиональные, развитые формы светского танцевального искусства.

Период эпохи Тан (618-907) был отмечен расцветом Китайской империи. Со всех сторон обширной империи и сопредельных государств, стекались мастера искусства. Императорский двор имел возможность наслаждаться пантомимными представлениями Индии, мастерством музыкантов из Кучи, чудесами фокусников и магов. «Зарубежные маэстро, особенно из Трансоксании и Восточного Туркестана всегда были желанны как знатоки своего дела. Актер из Бухары, флейтист из Самарканда, танцор из Ташкента – все они могли быть уверены, что найдут себе применение на Дальнем Востоке.... Но из всех артистов, ввозившихся в империю, наибольшее восхищение вызывали танцоры» - пишет Э. Шефер.²¹

О древнем танце Средней Азии выразительно рассказывает поэзия эпохи Тан - произведения выдающихся китайских поэтов Бо Цзюйи, Ли Дуань, Лю Янь Ши, Юань Чжэнь, Чжань Ху. Произведения китайских поэтов рассказывают о ташкентских мужских танцах, женском виртуозном танце на шарах и многих других жанрах танцевального искусства Трансоксианы. Строки произведений дают

²⁰ Бичурин Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. СПб, 1851, стр. 52.

²¹ Шефер Э. Золотые персики Самарканда. М., 1981, стр. 82.

сведения о характере танца, сценическом оформлении. Стихотворение поэта Лю Янь-ши «В доме у сановника Вана ночью смотрю танец» выразительно характеризует мужской ташкентский танец «ху тен у»:

Юношей из Ташкента люди видят редко.

Танцуют они на корточках перед винной чашей и носятся словно птицы;

Тканная иноземная шапка, торчит ее острый конец,

Хусское платье тонкой шерстяной ткани, маленькие рукава

Отбросил блюдо с виноградом, поглядел на запад,

И вспомнил родные места, куда далека дорога.

Прыгает, крутится, позванивает драгоценный пояс;

Ногами выделяет всяческие коленца — расшитые сапоги мягки;

Сидящие вокруг не болтают, все глазами впились.

Музыканты с ди и пипой наклонили головы и подгоняют его,

Бешено прыгает на новом ковре из белой как снег и темно-красной шерсти.

Сбоку слетают легкие цветы, и они падают на красные свечи,

Вино кончилось, танец прекратился, струнные и духовые инструменты замолчали²².

Танцоры из Ташкента были одеты в блузы с облегающими рукавами и в высокие остроконечные шапки, обшитые сверкающими бусами. Они были подпоясаны длинными кушаками, концы которых свободно развевались, когда танцоры припадали к земле, кружились и прыгали под быстрый аккомпанемент лютней и поперечных флейт. Танцоры удивляли китайскую аристократию своей необычайной гибкостью и красотой танца. Перечень движений («танцует на корточках», «прыгает, крутится», «бешено прыгает», «ногами выделяет коленца») красноречиво передает такие свойства ташкентского танца как динамичность, широкий охват сценического пространства, разнообразие движений — «танцует на корточках», «ходит по кругу», «носятся словно птица», «бешено прыгает». Удивительны своим ярким колоритом костюмы и сценография танца,

²² Рахманов М. Узбекский театр с древнейших времен до 1917 г. Т., 1981, стр.103.

вырастающего в зрелищное представление: красные свечи и диски, белый ковер.

Танец «Чжежжи цзи» танцевали две юные девушки из Чача, одетые в газовые халаты, украшенных многоцветной вышивкой, с серебряными поясами. На них были остроконечные шапки с золотыми колокольчиками, а на ногах красные парчовые туфли. Девушки появлялись перед публикой, возникая из лепестков двух искусственных лотосов. Танец исполнялся под звуки барабанов:

Застелена ровно скамья для гостей, развернут коврик парчовый.

Тройными ударами барабан торопит снова и снова.

Вот появилась певица из Чача, колышет рубашкой лиловой.

Тянут подвески узорные вниз пояс на стане-цветке.

Слышен на шапке над снежным лицом звон бубенца золотого.

Особое восхищение в Китае вызывал танец «ху сюань у» (в переводе с кит. «западный танец с вихрем»). Китайский исследователь Дуань Ань-цзе писал: «Танец «ху сюань у» исполнялся на маленьком круглом мяче: по-всякому пинают его и подпрыгивают на нем; но обе ноги никогда не соскальзывают с мяча: такова их ловкость». Согдийские девушки, облаченные в алые платья с парчовыми рукавами, в зеленые дамаскиновые шаровары и в сапожки из красной замши, скакали, передвигались прыжками и вращались, стоя на шарах, перекатывавшихся по площадке для танцев. Танец шел под аккомпанемент двух флейт, одного большого барабана, двух пар медных тарелок и других инструментов. /

Девушки с запада, крутящиеся в вихре, девушки с запада, крутящиеся в вихре,

Их сердца отвечают струнам, их руки отвечают барабанам.

В звуке струн и барабанов, они поднимают свои руки,

Они вращаются в танце, словно кружащиеся снежинки,

Кружась налево, поворачиваясь направо, они никогда не знают усталости,

Тысяча кругов, десять тысяч витков — кажется, это никогда не закончится.

Нет ничего подобного в человеческом мире,

Ветра вокруг них медленно кружились, словно вращающееся колесо.²³

Танец «ху сюань у» был настолько популярен в Китае, что практическим освоением его занималась Янь Гуфэй - легендарная красавица, любимая супруга императора.

Стремительно завоевывающий пространство динамичным вращением, «ху сюань у» сравнивается поэтами с «кружением снежинок», «смерчем» и «пламенем». Нетрудно заметить, что поэтов приводит в восхищение пластический элемент «сюань» («вихрь»). Внимательно вчитываясь в старинные строки, приходишь к предположению, что «сюань» является предтечей одного из наиболее выразительного средства узбекского танца - чарха. В ферганской и бухарской профессиональных школах принцип вращения получает множество вариантов: «чарх», «шох», «айланиш». Каждый из них имеет, в свою очередь, ряд вариантов: «чарх дузона», «тез шох», «карсакли шох», «бир оёкда айланиш» и др.

Представления танцоров из Средней Азии (Бухары, Ташкента, Самарканда и Шахрисабза) традиционно подразделялись на две группы - «гибкие», как их называли сами китайцы поэтического, утонченного содержания и «энергичные» танцы. Танцы согдийских мастеров насыщены репрезентативным началом, в создании которого помимо богатого спектра пластики участвует и разнообразная атрибутика: здесь и чаша с вином, и блюдо с виноградом, радужный шлейф, летящий словно «комета», звенящие колокольчики.

Многократное упоминание в китайской документальной и поэтической литературе согдийских танцев «ху тен у», «ху сюань у», «чжечжи цзи» и «чач у» свидетельствует о широком распространении и популярности данных танцевальных форм. Сквозь кружево поэтических строк отчетливо проглядываются конкретные черты согдийской хореографии такие как яркая зрелищность, высокий исполнительский профессионализм, эксцентрика пластики (танец на

²³ Бо Цзю-и. Цит. по ст. Нинг К. Искусство, религия и политика средневекового Китая. стр. 72. Пер. Насибулиной Л.

шарах), наличие сольных и ансамблевых форм. Разнообразие танцевальных композиций и многовариантность их хореографических интерпретаций, отображенные в произведениях китайской поэзии, говорят о том, что «ху тен у», «ху сюань у» и «чач у» сформировались в видовые жанры, каждый со своим своеобразным образным началом.

Одним из древнейших источников исследования танцевальной культуры Средней Азии стали открытые в Китае в конце XX и начале XXI в. захоронения выходцев из Согдианы. Изображения, сохранившиеся на каменных саркофагах, рассказывают о развитых формах мужского танца VI-VIII вв. В 1999 г. в китайской провинции Шаньси археологами была открыта гробница согдийца Ю Хонга²⁴. На одной из стенок саркофага - изображение пышного торжества, скорее всего царственных персон. Мы видим широко развернутую сцену пира. На верхнем уровне изображена супружеская пара правителей, пространство барельефа обрамлено рядом служителей. В центре композиции - фигура, танцующая с длинным развевающимся шарфом. Лицо повернуто профилем и ясно просматриваются черты лица некитайского происхождения: широко вырезанные глаза, крупно оформленный нос. Положение ног в активном движении, развевающийся шарф раскрывает вращательный характер движения.

В 2005 г. в городе Сиань китайские археологи открывают мраморный саркофаг, датированный 579 годом, который является захоронением бухарского вельможи Ань Цзе. Эпитафия сообщает, что Ань Цзе занимал важную должность «сабао». Саркофаг Ань Цзе декорирован двенадцатью рельеф-ными панелями. Сохранившиеся в прекрасном состоянии панели содержат барельефные изображения различных сюжетов из жизни знатного бухарца: путешествий, дипломатических встреч, охоты и др. На трех барельефах изображено праздничное торжество, которое дает уникальную наглядную информацию о древнем согдийском танце VI века. Барельефы этих древних каменных саркофагов рассказывают об удивительно динамичном искусстве мужского танца. Один из барельефов

²⁴ Эпитафия сообщает, что Ю Хонг был важным чиновником в правлении трех префектур Китая.

саркофага вельможи Ань-Цзе представляет собой многофигурную композицию, центром которых служитдвигающийся в активном плясе танцующий мужчина, обрамленный сидящими музыкантами и слугами с кувшинами вина.

Эти изображения фиксируют положения танцев, требующих профессиональной специальной подготовки. Динамику движений художник подчеркнул развевающимися полами кафтана. Характер запечатленных поз позволяет определить некоторые танцевальные рас как вращение: руки и голова танцора в противоположном расположении, левая нога опорная, правая в динамике разворота — характер кинетики говорит о движении, идущим за «форсом». Художником средневековья выразительно передана яркая динамика пляса: колени пружинисто присогнуты, ноги в ярко акцентированном переменном шаге, руки расположены над головой, в фигуре отчетливо выделен дополнительный легкий разворот корпуса вокруг оси. Несомненно, что этот мужской быстрый пляс обладал зажигательной экспрессией и смелыми пластическими решениями.

На другой панели художник изобразил танец двух мужчин. Они одеты в алые подпоясанные рубахи с длинными свисающими рукавами, черные штаны заправлены в мягкие сапожки. Волосы коротко подстрижены по кругу. Руки подняты вверх, колени присогнуты в пружинистом движении. Мужчины танцуют в импровизационном характере, но тем не менее движения их носят согласованный характер.

Иконографический материал обосновывает древность истоков происхождения профессионального танца. Уже в VI веке практи-



1.8. Панель саркофага Ань-Цзе. VI в.

ковались различные жанры профессионального светского танца многообразных форм: мужские, женские, ансамблевые, зрелищные и др.

Вопросы:

1. Опишите характерные черты танцевального искусства Трансоксианы в зороастрийском культе.
2. Назовите жанры светского танцевального искусства Согдианы V-VII вв.
3. Какие памятники материального наследия стали источником изучения хореографического искусства раннего средневековья?
4. Дайте характеристику особенностям светского танца раннего средневековья.
5. Какие черты свойственны танцу «ху суань у»?
6. Какие источники материального и нематериального наследия дают сведения о танце Согдианы?
7. Свойственны ли были согдийскому танцу массовые формы?

Литература:

1. Авдеева Л. Из истории узбекского хореографического искусства. Т., 2001.
2. Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. т.1-3, 2010.
3. Рахманов М. Узбекский театр от древнейших времен до 1917 г. Т., 1981.
4. Нурджанов Н. Театральная и музыкальная жизнь столицы Саманидов. Д., 2001.

Тема 1.4. Танцевальное искусство эпохи Темуридов

План:

1. Развитие художественной культуры в эпоху Темуридов
2. Особенности бытования танцевального искусства

Ключевые понятия: *период расцвета, процесс обобщения, миниатюра, маджлис, базм, чавки, эстетический идеал*

Развитие художественной культуры в эпоху Темуридов. Дальнейшее обновление художественных традиций народов Средней Азии произошло с появлением и распространением мусульманской религии после VII-VIII вв. Начиная с середины VII в. формируется эстетика исламского искусства, охватившего огромную часть евроазиатского и северную часть африканского материков. К моменту завоевания Мавераннахра арабами, на древней земле Трансоксианы, благодаря творческому гению народа было создано богатейшее культурное наследие, положено начало формированию культуры народов современного Узбекистана. Уже в тот период искусство края отличалось многосоставностью, в нем тесно переплетались богатейшие местные традиции Согда, Хорезма, Бактрии, Тохаристана, самобытной культуры тюркских народов. С XI в. (после падения Саманидов), на политическую арену выдвигаются могущественные династии тюркского происхождения - Газневиды, Караханиды, Хорезмшахи, Сельджукиды, а затем и Темуриды. «В XI-XIII вв. Средняя Азия стояла в ряду самых передовых цивилизаций Востока и Запада» - подчеркивает Л. Ремпель.²⁵ Но в результате опустошительного нашествия монголов в XIII веке, захвата ими крупнейших культурных центров Мавераннахра художественная культура понесла большой урон, а народы, населявшие их, были приведены к разрозненности и экономической отсталости. Однако очень скоро страна снова «оделась» в города, в них возродились ремесла и искусства. Искусство Междуречья в который раз оказалось способным преодолеть чужое воздействие.

²⁵ Ремпель Л. Цепь времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. Т., 1987, стр. 28.

Культура Мавераннахра достигла апогея развития во время правления Амира Темура и Темуридов – Мирзо Улугбека, Мирзо Шахруха, Хусейна Байкара. Благодаря великому Амиру Темуру основным историческим условием развития Мавераннахра в XIV-XV вв. стала политическая консолидация на феодальных основах. Амир Темур создал мощное феодальное государство, которое стабилизировало экономику и художественную культуру. Последняя четверть XIV – самое начало XV вв., проходят под знаком непрерывных походов и завоеваний Тимура, создавшего огромную империю. После его смерти, при номинальном управлении его сына Шахруха, она распадается на ряд уделов, возглавляемых его внуками — в Мавераннахре это был недолго Халил-Султан, а затем вплоть до 1449 года — Улугбек. В начале XVI в. в областях Ирана и Хорасана воцаряются персидские шахи династии Сефевидов, Мавераннахром же овладевает глава узбекского рода Шейбанихан. При Шейбанидах Бухара вновь становится столицей ханства и здесь начинает сосредотачиваться художественная интеллигенция со всего Хорасана и Мавераннахра. Шейбаниды сохраняют власть на протяжении столетия, но в XVII в. на смену им приходит узбекская династия Аштарханидов. «Несмотря на то, что в Туране и в Иране династию Темуридов сменили династии, заложенные Мухаммадом Шейбонихоном и Исмаилом Сафевы, высокие художественные достижения эпохи Амира Темура и Темуридов служили прочным фундаментом дальнейшего развития художественной и празднично-зрелищной культур» - отмечает М. Кадыров²⁶.

Процесс обобщения знаний, концептуальность абстрактного мышления уже в эпоху правления Саманидов и Караханидов (IX-XII вв.) стали приоритетами мусульманского научного и художественного пространства. Эти века можно назвать веками великих обобщений. Поэты Рудаки и Фирдоуси обобщают в формы поэм народные мифы, сказы и легенды. С именем Ал-Фараби связаны высшие достижения восточной философии, с именем Абу Али Ибн Сины – достижения восточной медицины. В различных искусствах стран Востока в эти

²⁶ Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. Т. 1., Т., 2010, стр. 84.

времена сложились определенные каноны. Тяготение к канону — архитектурному, изобразительному, литературному, музыкальному — является общерегиональной чертой средневекового искусства Востока. В странах Востока эстетическая система канона прослеживается во многих видах искусства. Чрезвычайно последовательно канон проявил себя в орнаментальном искусстве (гирих) и в искусстве книжной миниатюры, получивших яркое развитие в странах ислама. Эпоха среднеазиатских энциклопедистов оказала влияние на развитие национального хореографического искусства, которое не могло остаться в стороне от активного процесса развития отвлеченного мышления. В танце начали развиваться чисто хореографические элементы; иллюстративные жесты и движения начали обобщаться, стилизоваться. Городская культура, развитие придворного династийного искусства стали основой зарождения классических форм узбекской хореографии.

Благодаря созданию Амиром Тимуром в Самарканде централизованного государства вновь начался подъем культуры и искусства в Мавераннахре. Создание крупного централизованного государства способствовало подъему в XIV-XV вв. художественной культуры. Главным центром творческих сил Средней Азии становится Самарканд, где возникают новые школы, направления. Здесь жили и творили тысячи собранных со всех концов империи прославленных мастеров искусства. Общеизвестными стали слова испанского посла Р. де Клавиho, посетившего Самарканд в начале XV века: «... и какие страны он не завоевывал и не покорял, отовсюду привозил людей, чтобы они населяли город и окрестную землю; особенно он старался собирать мастеров по разным ремеслам»²⁷. Эта эпоха выдвинула целую плеяду выдающихся мыслителей-энциклопедистов, поэтов, философов и теологов, вошедших в сокровищницу культуры и науки всего человечества. В Бухаре, Самарканде, Герате жили и творили крупнейшие деятели художественной культуры — Абдулкадыр Мараги, Дарвеш Ахмад Конуни, Амир Апиакбар Самарканди, Хожайи Шаъфари Самарканди, ставшие известными далеко за пределами Мавераннахра.

²⁷ Клавиho Р. де Г. Дневник путешествия ко двору Тимура в Самарканд в 1403-1406 гг. СПб, 1881, стр. 327.

В период правления Темура происходит интенсивное взаимодействие художественных культур Мавераннахра и Хорасана. Творческая связь и взаимовлияние принесли ощутимые положительные результаты, особенно в музыкальном и театрально-зрелищных искусствах. В художественной культуре Мавераннахра, Хорезма, Ферганской долины все ощутимее становится роль тюркских племен народов. Эпоха «Восточного ренессанса» - так называют историки время правления Амира Темура. «Благодаря созданию благоприятных политических, экономических условий произошел подлинный расцвет в сфере театрально-зрелищных искусств, так же как и во всей художественной культуре Мавераннахра и Хорасана в эпоху Амира Темура и Темуридов. Сознательная демократизация Амиром Темуром художественной культуры и высокие достижения в этой сфере были в известной мере продолжены Темуридами»²⁸.

В результате возрождения и развития городской культуры, перехода массы людей на оседлый образ жизни, закладывается фундамент для развития искусства в целом, в частности его зрелищных форм. [Особую популярность в XIV-XV вв. приобрели массовые театрализованные праздники и карнавальные шествия, в которых участвовали сотни музыкантов, певцов, лицедеев, мастеров танца и циркового искусства. Амир Темур, а вслед за ним и Темуриды каждую военную победу, дипломатический успех отмечали торжеством (туй) и праздником (байрам). Даже свои семейные торжества (рождение ребенка, обрезание, переходный возраст, женитьба и др.) Темур любил отмечать общенародно, преследуя цель укрепления государственной власти. Праздники проходили всенародно на городских площадях (регистон), на лоне природы – в садах, за чертой городов (в сайлгохах). Таким сайлгохом был Коннигил близ Самарканда, где проводились все государственные праздники Амира Темура. Самые большие торжества и праздники проводились в Самарканде, Герате, Шахрисабзе. В них принимали участие сотни тысяч людей. К таким государственным праздникам тщательно готовились: благоустраивали город и его площади, в сайлгохах строили арки, шатры, павильоны, беседки и

²⁸ Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. Т. 1, Т., 2010, стр. 84

другие временные сооружения. Содержательны строки известного деятеля просвещения и науки Шарафеддина Язди, красочно описавшего празднество, устроенное Амиром Тимуром в 1404 г. в Самарканде по поводу свадеб своих внуков. Ш. Язди пишет также и о мастерстве танцоров:

После того как паланкин был готов и впряжен верблюд,

На него посадили двух танцоров.

Ловкостью, грацией, красотой и блеском

Один превосходил другого.

Щеки каждого из них устыдили бы луну,

Их кокетство — опасность для веры и сердца.

Каждый из них держал в руках по бубну,

Каждый удар уносил сердце друга.

Играя на бубнах, притоптывая ногами,

Тем выметали покой из сердец.

Их игра и танцы подымали смуту среди собравшихся.

Традиции, заложенные Тимуром в области искусства были продолжены Темуридами. В Мавераннахре во время правления Мирзо Улугбека (1394-1449) и в Хорасане во время правления Хусайна Байкары (1469-1506) зрелищные искусства достигают расцвета. В крупных городах появляются большие объединения артистов, функционируют специальные подмостки тарабхона и площади томошагох, а за городами места для проведения больших праздников. М. Кадыров пишет: «В 1408 г. 21 сентября Шахрух провел суннатой сыновей Бойсунгура и Мухаммада. В гератском саду Боги шахр построили по этому случаю 180 шатров и шелковых зонтов, организовали базар. Выступали музыканты на чанге, уде, а артисты танцевали. Торжество продолжалось несколько дней».²⁹

При дворах правителей держались постоянные труппы артистов. Так, З. Бабур в своем произведении «Бабур наме» называет имена своих придворных артистов: Косим Али, Юсуф Али Тареки, Тенгрикули, Абулкосим и среди них танцор Рухдам. По свидетельству

²⁹ Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. Т. 1, Т., 2010, стр. 60.

Бабура известными танцорами тогда были Гияс масхара, Абдулла Дивана, Ходжа Дехдор, Тохир чакка, Мохчучук, Мирак Зафрон, Юсуф Али Кукалдаш и др. Бабур упоминает о знаменитом гератском танцоре Саиде Бадри и успехе созданного им танца «Хироти».

Как продолжатель традиций Амира Темура Мирзо Улугбек допускал выступления женщин в пиршествах (базмах) не только во дворцах, но и среди населения. Даже высший религиозный чиновник Шейх-уль-ислам Самарканда Исомиддин не гнушался совместных выступлений мужчин и женщин. В организованном им в собственном саду маджлисе (по случаю окончания строительства бани в махалле) собрались все знаменитости во главе с Улугбеком. На маджлисе выступала выдающаяся певица Шарофатхон со своими танцовщицами. В самый разгар пира появляется мухтасиб (блюстителем нравственности) Саид Ошик: «Где сказано чтобы женщины сидели с мужчинами, вместе пели и плясали?» Умолкают все – Шарофатхон со своими подругами, высокие гости, включая и Мирзо Улугбека. Хозяин торжества Исомиддин старается поднять общее настроение, говоря: «Дорогие гости! Пока человек жив, он старается украсить свою жизнь, иначе как можно считать его живым. Шарофатхон, прошу исполнить песню с танцами, чтобы души наши успокоились».³⁰

Время Амира Темура и Темуридов было ознаменовано высоким подъёмом культуры в разных сферах. Наиболее зримым её воплощением остаются памятники архитектуры, которые высятся в Самарканде и Шахрисабзе, в Герате и Мешхеде.

В самом начале своего зарождения ислам запретил фигуративные изображения и подражание реальным формам. В прикладном искусстве, в архитектурном декоре господствовал орнамент абстрактного содержания, в поэтической литературе иносказательная метафора – таковы были дискурсы исламского искусства.

Единственным источником танцевальной иконографии становится восточная миниатюра. Сведения об искусстве миниатюры Средней Азии восходят к эпохе Тимура.

³⁰ Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. Т. 1., Т., 2010, стр.64.

Изображения на миниатюрах дают понимание характера придворного танца данного периода. Танец изображается в сцене дворцового пиршества (базма, маджлиса) в окружении певцов и музыкантов-инструменталистов.

Основными чертами являются плавность хода, подчеркнутая работа рук. Как правило, ноги закрыты длинным платьем, руки подняты вверх. Одним из наиболее характерных мотивов является танцевальная поза с высоко воздетой одной рукой и опущенной к долу второй. Это движение близко к третьему положению в системе народно-сценического узбекского танца. Танец изображается в динамике — явственно просматривается продвижение мелкими шагами на мягких коленях с одновременным поворотом головы и корпуса в противоположную сторону. Костюмы танцовщиц близки традиционному светскому одеянию своего времени — их нарядам свойственны многослойность, монументальная объемность, яркость и насыщенность цвета, органичность ансамблевого сочетания. Характерной особенностью придворного танцевального облачения являются длинные рукава, длинный камзол, контрастность цветового колорита, предпочтение теплых тонов.

Поэтичный образ танца на миниатюре XVI в. вызывает восхищение красотой своих пластических очертаний. Прекрасная танцовщица исполняет удивительно изящный танец, ей вдохновенно аккомпанирует дойристка. Танцовщица одета с редким изяществом: яркое платье ладно подогнано, талия подпоясана кушаком. Движения легки и грациозны, поза свободна и стан изогнут, словно цветок под дуновением ветра. Весь торс находится в сильном, но плавном



1.9. Миниатюра бухарской школы. 1540-1550 гг. Музей Фитцуильям, Великобритания.

движении, платье образует ряд глубоких складок, разметавшихся от движения.

Танец сопровождался ансамблем из 5-7 музыкантов. Один из таких ансамблей отражен на миниатюре в альбоме «Темур-наме». Амир Темур изображен в шестигранной с куполами прекрасной обставленной беседке. Чуть ниже расположились почетные гости. На переднем плане — ансамбль музыкантов играющих на гиджаке, дойре и дудуке и танцующая у небольшого фонтана пара танцовщиц. Одна из них с двумя кайраками, другая с длинным шарфом.

Стихотворение Машраба (1657-1711) выразительно передает нам образ танца:

Моя красавица сняла с лица-цветка покрывало,
Все мироздание превратилось в глаз,
Чтобы лицезреть, любоваться ею.
Готов я отдать жизнь разнообразным грациям твоим,
Все грезы мои устремлены к стопам твоим.

Одним взглядом своих глаз девушка оживила мое существо
А, кружась сотнями вихрей, девушка поранила мое сердце
Когда стесняется пери-гурия, даже звезда на небе завидует
Кто ее увидит, станет покорным рабом
Эй, любуйтесь завитками ее волос.

Выразительность строк помогает представить облик танцовщицы и ее движения: вот она легкой поступью вышла на середину круга, подняла платок и начала искать любимого. Когда краешком глаза она смотрит на вас, кружится или кокетничает, играя платком, не остается равнодушных среди зрителей. В своем языковом оригинале стихотворение насыщено танцевальными терминами: «жилва», «гул юзидан пардани очди», «бир бокиб куз очидин», «хуру пари уёладур». Поэт приметил «сотни вихрей» и мы можем предположить, что это движение чарх. Множество деталей дает понять, что этот старинный танец насыщен пантомимными и мимическими средствами выразительности: «одним взглядом своих глаз», «сняла покрывало», «когда стесняется». Нетрудно заметить, что танцы, представленных живописным искусством и в стихотворении Машраба, поразительно

близки узбекскому классическому танцу наших дней. Преемственность традиции мы видим и в рисунке позы, и в характерных движениях рук, и особенностях костюма.

Особенности бытования танцевального искусства. К XVII в. складывается большое количество различных форм танцевального искусства. Основными видами праздничных мероприятий, где танец был неотъемлемой частью торжества, являлись базм, байрам, той, той суннати, тараб, томоша, чавки, сайль. Получили широкую практику такие мероприятия как маджлис (клуб эстетов), мушоира (поэтическое собрание), джура и гап (беседа, клуб единомышленников), куинжара базм, украшавшиеся выступлениями артистов и танцоров. В отдельную группу выделяются мероприятия, связанные с ритуалами: хуфия базм, самоъа, зикр, каландар-уфор, анор байрам. Только перечисляя виды различных мероприятий, убеждаешься насколько широко распространенным и жанрово многообразным было танцевальное искусство Мавераннахра. Значение танца в традиционной культуре Средней Азии отражено и в многообразии профессиональной классификации мастеров жанра: раккоса нагмаи, мутриб, муганний, бачча (чувон, углон), сатанг, яллачи (созанда, халфа).

В Бухаре одним из видов проявления танцевальной пластики являлась практика религиозных бдений. Танец был органической частью суфизма — религиозно-философского течения, возникшего в конце VIII в. Дервиши исполняли коллективный танец в контексте радений «зикр» и «самоъ» — это сложные синтетические формы, где сочетались поэтическое слово, музыка и танец. Суфизм использовал эстетические возможности танца и музыки для символического воображаемого слияния с божественным началом. В дервишском танце исполнитель вращался с необычайной быстротой, доводя себя до экстатического состояния. Наилучшим образом эту идею выразил в художественной форме Джалолиддин Руми (1207-1273):

Души наши, увязшие в глине и в воде,
начинают радоваться при освобождении от них,
И пускаются танцевать они под мелодии любви,
и теряют изъяны свои, как лунный диск.

Знаменитый путешественник А. Вамбери, будучи в Бухаре в 1863 г. так описывал это явление: «По площади проходила еженедельная процессия - около пятнадцати дервишей из ордена Накшбанди, который ведет отсюда свое начало и имеет здесь свою главную резиденцию. Я никогда не забуду, как эти дервиши в длинных конусообразных колпаках, с развевающимися волосами и длинными посохами прыгали, как безумные, в то время как хор пел гимн, отдельные строфы которого сначала пел им седобородый предводитель»³¹. Узбекский этнограф Р. Абдуллаев пишет: «особые изречения или выражения из Корана, а также отдельные слова-символы сопровождалась телодвижениями участников вправо, влево; вращаясь по кругу, то ускоряя, то замедляя темп»³².

Вопросы:

1. Какая эпоха в истории Средней Азии получила название «Восточный Ренессанс»?
2. В каких источниках содержатся сведения о танце XIV-XVII вв.?
3. Дайте характеристику придворному танцу эпохи Темуридов.
4. Назовите виды праздничных мероприятий в эпоху Темуридов, в контексте которых получал свое развитие национальный танец.
5. Как именовались танцовщики в XIV-XV веках?

Литература:

1. Авдеева Л. Из истории узбекской национальной хореографии. Т., 2001.
2. Рахмонов М. Узбекский театр с древнейших времен до 1917 года. Т., 1981.
3. Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. Т. 1., Т., 2010.

³¹ Вамбери А. Путешествия по Средней Азии. СПб, 1863, стр. 87.

³² Абдуллаев Р. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. Т., 2006, стр. 119.

Тема 1.5.1. Узбекский танец в XIX – начале XX века

План:

1. Танцевальное искусство в конце XIX века
2. Придворное танцевальное искусство

Ключевые слова: *светский танец, придворный танец, Катта уйин, хона базм, созанда, яллачи, искусство бача*

Танцевальное искусство XIX и нач. XX века – это огромная панорама образов, воплощавшихся в богатом многообразии жанров. В танцевальном искусстве узбекского народа XIX в. удивительным образом сосуществуют ритмические пантомимы, подражательные, иллюстративные и цирковые танцы с танцами более сложной формы и более глубокого эстетического содержания, таких как «Катта уйин» (Фергана), «Бухорачи занги», «Мавриги» (Бухара) и «Лазги» (Хорезм). Если добавить к этому танцы, исполняемые на мелодии классической музыки маком, то становится очевидной вся разнообразная танцевальная панорама. Вся сложная система танцев XIX века делилась на две части: народные танцы (халк уйинлари) и народно-профессиональный танец (малакали ракс). В свою очередь, традиции профессионального творчества складывались из двух слагаемых, качественно различающихся друг от друга содержанием, формой и способами исполнения – танцы группы Катта уйин («Большой танец»), которые исполнялись на площадном пространстве и «хона базм уйин» (танец, исполнявшийся в закрытом помещении). Особенностью практики исполнения было то, что «во второй половине XIX и в нач. XX столетия обширный танцевальный репертуар народных и придворных танцоров был единым, причем во время разнообразных обрядов, саилей, тоев, проведения гапов и базмов исполнялись все те же танцы» - как отмечает М. Кадыров³³.

В духовной жизни народов, населяющих обширную территорию Центральной Азии, большое место занимают обряды, праздники, ритуалы, которые отразили историческую жизнь и формировали

³³ Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. Т. 3. Т., 2013, стр. 9.

духовный мир нации. С древнейших времен существовала целая система календарных праздников и обрядов, дошедших до нас в трансформированном виде — это праздники «Навруз», «Мехрган», «Лола», «Сада», «первой борозды» и многие другие, связанные с сезонными периодами хозяйственной деятельности. Ни один из праздников не был насыщен развлечениями, так как Навруз. В нем щедро изливалось духовное богатство народа. Праздничности и торжественности Навруза способствовало проведение различных массовых игр и развлечений: скачки «уло», борьба «кураш», бои баранов, петухов. Выступали музыканты, певцы, танцоры, фокусники, маскабозы, кукольники, канатоходцы. Устраивали козлодранье и борьбу. Перед праздником Навруз, в древней Бухаре происходило народное гулянье Чорсаил («Четыре праздника»). Затем шли официальные празднества в Ситора-махосе и Ширбадане (Навруз везде справляли за чертой города, в просторном живописном месте). В Бухаре устраивали вечерние гуляния вокруг костра (чавки). Вначале выступали танцоры, затем маскабозы и острословы. Перед непосредственным выступлением артистов, выходил маскабоз на длинных ходулях. Он танцевал с кайраками и выпускал изо рта огонь, привлекая зрителей и заодно осаживая их назад. Затем начиналось выступление музыкантов и танцоров, длившееся два часа. После выступления танцоров устраивалась борьба и выступления дорбозов.

В мусульманский период продолжали свое существование фрагменты некогда больших многодневных представлений, связанных с древними мифологическими образами Анахиты, Митры (переосмысленного в дальнейшем в Сиявуша). На саиях в Ситора-махосе и Ширбадане, ежевечерне после чавки с девяти часов вечера до часа ночи показывали театрализованное представление «Кема уйин», отличавшееся яркой зрелищностью. Танцоры-бачча помещались в декоративные лодки, которые со всех сторон была покрыты яркими платками, закрывая ноги танцоров. «Внутри каждой лодки прикреплены были фонари, которые освещали танцора. Лодки проделывали танец, состоявший в медленном прохождении и быстром вращении на одном месте. Шествие замыкалось кавалькадой

деревянных лошадок, приделанных к поясам маскарабозов». Одной из частей новогоднего праздника было массовое шествие, несущее ярко выраженное пластическое начало. Украшением этого шествия были громадное чучело дракона и фигура богатыря Рустама. Многометровый дракон был сделан из каркаса в виде колец, обтянутого кисеей или бумагой. «В махаллях Бухары перед праздниками в течение длительного времени изготавливались драконы — остовы из камышовых плетенки, обтянутые раскрашенной материей с устрашающими головами. Исполнители танцевального действия «аждахо» (дракон) влезали в остов, оставляя наружу только ноги, которые изображали ноги дракона. «Дракон» то медленно полз, то стремительно неся, извиваясь, мотая головами. И все действия подчинялись ритму»³⁴. Пластические действия «Аждахо», «Кема уйин», как утверждают историки, были связаны с древними языческими или зороастрийскими мифами и являлись частью мистерий. Продолжением торжеств Навруза был праздник цветка «Сайли гулисурх», отмечавшийся в середине апреля. Он длился две недели и проходил возле гробницы Ходжи Богоуддина Накшбанди. Устраивались многолюдные гуляния. «В день сайла Гули-сурх рано утром из Бухары выходили толпы народа. Женщины навязывали на ветви дерева ленточки. Дальше происходило моление и тут же начиналось веселье: угощение и непременно танцы».

В Коканде на площади Катта Чорсу в три тысячи квадратных метров вмещалось до 10-15 тысяч зрителей. К ней примыкали самые широкие улицы, базар и торговые ряды. Днем в чайханах устраивались выступления артистов, аскиячи, на площади выступали кизикчи и артисты народного цирка, нередко каландары. М. Кадыров пишет: «Ночью зрелища сосредотачивались на площади Катта Чорсу, до отказа переполненной народом. В одном конце площади сооружалось отгороженное ширмами из камыша небольшое помещение для переодевания и гримировки актеров. Музыканты, хафизы, танцоры рассаживались в чайханах. Всем представлением руководил

³⁴ Авдеева Л. Из истории узбекской национальной хореографии. Т., 2001. стр. 24.

корфармон. Начинали его музыканты, затем входили в круг хафизы. После чего разворачивалась увлекательная и остроумная аския. Вслед за ними наступал черед танцорам. В заключение разыгрывались спектакли»³⁵.

Путешественники, посетившие Среднюю Азию в XIX - начале XX в. обращали внимание на исключительную популярность танцевального искусства в жизни народа. Чешский фольклорист А. Эйхгорн побывавший в 70-х гг. XX века в Коканде свидетельствовал, что здесь было четыре профессиональных объединения «касабаи созанда», где было собрано много музыкантов, хафизов, актеров и танцоров³⁶. До нашего времени дошли имена знаменитых танцоров из Коканда – устоз Мухамаджан-бачча, Аскар-бачча, Макайлик-бачча, Фарзинхон-бачча, Хамдам-бачча, Саид-бачча, Махкам Хафиз, Отаходжа).

В каждом городе жили сотни музыкантов, танцоров и актеров, объединенных в соответствующие группы (туп, даста). Каждая труппа имела своего руководителя (усто, голиб, корфармон) который подчинялся главному полицмейстеру (миршабоши) города. Только миршабоши и его управление (миршабхона) имели право разрешить той или иной группе выступать. В Бухаре в управлении полиции существовал отдел голибхона, занимавшийся исключительно делами искусства. Хозяин тоя брал письменное разрешение у миршабоши, затем голиббоши выделял труппу и устанавливал размер взносов в кассу миршабхоны. Труппы, не подчинявшиеся этим жестким правилам, строго наказывались. Бухарский эмир Музаффар-хан (период правления 1860-1885 гг.) ввел государственный контроль за деятельностью представителей развлекательных видов искусства. Он упорядочил деятельность музыкантов, актеров, циркачей, танцоров (мутриби, масхараги): ввел для них регистрацию (своего рода лицензирование) и объявил о необходимости получать в специальном ведомстве (“Голибхона”) разрешение на выступления. Таким образом, обложив их налогом, Музаффар-хан нашел новый источник

³⁵ Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. Т 3., Т., 2013, стр. 131.

³⁶ Цит. по кн. Рахманова М. Узбекский театр от древнейших времен до 1917 г., Т., 1981, стр.189.

пополнения казны. Известно, что в царствование бухарских эмиров Ахадхана (1885-1910) и Саид Алимхана (1910-1920) делами искусства занимались голиббоши Абдурахим Миршаб и Жалол Мирзабоши голиб.

Придворное танцевальное искусство. Кроме городских артистических трупп были труппы, работающие во дворцах ханов, эмира и знатных. При дворе бухарского эмира и кокандского хана особо популярными являлись такие жанры как «Кема уйин», «Катта уйин», «Мориги», «Занг». При кокандском хане Худояр-хане, стремившемся придать своему двору пышность и величие в этот период были организованы оркестр народных инструментов, состоявший из 75 человек, ансамбль танца из 60 человек и труппа актеров из 30 артистов. При дворе Худояр-хана выступала труппа яллачи, которая обновлялась и расширялась за счет знатоков женских обрядов – отин и талантливых наложниц. В труппе выступали Канной, Кари Тукал, Душанкамбир, Зебинисо и др. Руководила труппой Иклимдодхо, обучавшая певиц и танцовщиц выступлению среди знати, преподававшая уроки правил поведения и художественного метода объединения музыкальных, танцевальных и актерских средств выразительности в единую композицию. Иногда труппа по повелению бека орды выступала в ичкари – женской половине домов высокопоставленных чиновников и влиятельных лиц. В таких случаях женщин в закрытых сверху арбах сопровождали гвардейцы. Особенно влиятельными были труппы, работавшие во дворце бухарского эмира. Действительно, «во дворце бухарского эмира всегда держали несколько трупп обслуживающих не только сановников и гарем, но послов и гостей»³⁷. В труппе танцоров были собраны выдающиеся представители танцевального искусства: Раджаб Али, Даканхон, Ходича, Эргашча, Джурахон, Хомидча, Исом Шоди, Хамдамхон, Мирзахон, Ададча, Масто́н, Чавкархон и др.

Нередко эмир в праздничные дни отправлял часть своей труппы на базарный чорсу, под сводами которого баччи и маскарабозы давали

³⁷ Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. Т. 1., Т., 2010, стр 147.

в послеобеденное время бесплатные представления народу. На такие представления собирались тысячи зрителей.

Представитель российского посольства В. Крестовский, присутствуя на придворных торжествах бухарского эмира 28 января 1879 года, сделал следующие заметки об выступлении бачча в своих дневниках: «Затем идет обыкновенная пляска, то есть медленное движение гуськом по кругу с откинутой несколько назад и в сторону головой, с легкими пригибаниями колен и плавным выносом рук то правой, то левой, что похоже как бы на повелительные жесты. Танцоры несколько раз меняют свое направление по кругу, берут направо назад и налево назад; отступают от зрителя, пятясь затылком и снова наступают на них всей шеренгой. Затем такт учащается, движения плясунов становятся живее, резче, порывистее и наконец переходит в быстрое кружение волчками, иногда вприсядку под аккомпанемент усиленной дробы бубнов. После этого вновь начинается пение: иногда хором иногда соло или дуэтом в унисон. Так повторяется несколько раз, вероятно до известного условного количества одних и тех же приемов, после чего так называемая «катта уйин» кончается»³⁸. Крестовский отмечает, что Катта уйин являлся обязательной и как бы официальной частью представления. Также В. Крестовский описывает замечательный массовый мужской танец с саблями, который ему довелось увидеть в 1879 г. на базме в г. Бустане: «Вторая часть базма началось с очень грациозного легкого танца, называемого Мори́ги, то есть мервским. Танцевали его впятером, для чего танцоры расположились в таком порядке, как очки на пятерке домино. У каждого из них было в руках по две палочки длиной около аршина, которые они держали перед собой за нижние концы. Танцоры, став лицом каждый к своему *vis-a-vis* и кружась как в вальсе, двигались по кругу навстречу друг дружке, и в то же время, если можно так выразиться, крест-накрест выписывали восьмерки вокруг среднего баччи, который кружился на одной точке»³⁹. В описании Крестовского,

³⁸ Крестовский В. В гостях у эмира бухарского. СПб, 1887, стр. 95.

³⁹ Крестовский В. В гостях у эмира бухарского. СПб, 1887, стр. 67.

«мориги» предстает великолепным красивым массовым танцем с ярко выраженным зрелищным началом.

Одним из самых любимых танцев в XIX веке при бухарском и кокандском дворах был Кема уйин - Танец лодок. О высоком мастерстве его исполнения писал русский посол И. Ибрагимов: «актеры необыкновенно пластичны; создается впечатление что у них танцуют не только ноги, но и мышцы всего тела. Мимика при этом чрезвычайно богата и выразительна. Они четко выдерживают общий рисунок танца, движения строго синхронны. Все это рождает картину удивительной красоты и изыска. Расположившиеся в разукрашенной лодке, вытянутые в одну линию шестьдесят человек под звуки веселой музыки движутся мелкими шагами, изгибая как змея, словно бескостные руки, стан, шею. Такой рисунок они выдерживают сорок-пятьдесят кругов»⁴⁰.

При дворе бухарского эмира существовала особая труппа созанда, составляющая танцевальный театр женской половины — «урдаи хосаги», где властвовала мать эмира. В труппу принимались самые талантливые созанда из народа. Актрисы, взятые в придворный танцевальный театр по прежнему жили дома, но уже не имели права выступать на рядовых семейных праздниках. Лишь иногда они танцевали на свадьбах и прочих торжествах у знатных людей, которые заранее посылали прошение эмирской матери (пошшобиби). При дворе созанда подчинялись старшей танцовщице, называвшейся голиб. Выступления танцовщиц было любимым развлечением придворных женщин. Оно устраивалось по случаю свадеб эмирских сановников, торжеств «суннат-той», по поводу укладывания ребенка в колыбель («бешик-той»), совершеннолетия детей, по случаю празднования Новруза и обычного приема гостей. Такие торжества устраивались от одного до двух раз в месяц. Пир женщин при дворе эмира проходил в большом украшенном зале созхона. Дети и мужчины в созхона не допускались. Зал освещали большие лампы. В глубине зала на возвышении стоял трон эмирской матери пошшобиби. Танцовщицы и дойристки располагались у входных дверей зала. На малых торжествах

⁴⁰ Рахманов М. Узбекский театр с древнейших времен до 1917 г. Т., 1981, стр. 186.

по очереди выступали четыре дойристки и четыре танцовщицы. На больших празднествах число тех и других доходило до десяти.

Прежде всего, танцовщицы являлись на поклон к эмирской матери: они входили в ее покои согнувшись целовали ей руку. Затем уходили в комнату, предназначенную для артисток и готовились к выступлению. Пиршество в созхона начиналось около десяти часов утра. По знаку, данному пошшобиби, танцовщицы выходили под аккомпанемент дойр. Плавное кружась, они приближались к правительнице, опускались на колени и пели песню «Уланг» - песню восхвалявшую эмира и его семью, содержавшую пожелания здоровья, долголетия и счастья. Затем с поклонами отступив назад, танцовщицы брали кайраки и исполняли «Кайрак уфори», вслед за ним следовали другие танцы. Созхона была просторна и созанда делала три-четыре круга «чарх дузона». Танцы продолжались до тех пор, пока госпожа не давала понять, что пришло время угощения. Пока гости угощались, танцовщицы уходили в другое помещение и передохнув, переодевались. На обычных торжествах пиршество длилось до вечера, на больших праздниках танцовщицы выступали до самого утра. Чаше всего подобные зрелища устраивались во дворе. Как бы не уставали танцовщицы, они не имели права остановить танец или прекратить пение, пока пошшобиби не отдаст приказа. Танцюя во дворце, созанда не собирали денег со зрителей. Танцовщиц одаривали после окончания пиршества, перед их уходом. Каждой платили по 20-40 таньга и дарили поднос с комплектом одежды (например, белое шелковое платье, камзол из кундала и отрез фаранги на штаны). Обычно плата вручалась голиб и она все раздавала по назначению.

Ахмад Дониш описывает один из пиров бухарского эмира. «Ко случаю рождения дочери эмира Музаффара пир продолжался семь дней. Каждый день для женщин расходовали тридцать манов риса и несколько манов халвы и сахара. Жены знати и сановников толпами приходили во дворец с подарками и уходили с ответными подарками с пиршественного стола. Резиденция эмира Арк был закрыт на три дня, танцовщицы и плясуны выступали в тронном зале и на прилегающих к Арку улицах. На помосте певицы исполняли песни, отроки и

девушки танцевали. Эмир через промежутки времени брал мешок с монетами, всходил на суфу и высыпал деньги в круг людей».

В XIX в. дворцовые танцовщицы носили широкие длинные парчовые туники с широкими длинными рукавами, под рубаху-тунику непременно одевали белую манишку пар-пар. Головной убор состоял из высокой шапочки-кокошника, с плоским дном, украшенного легким длинным шарфом (пешонобанд). Нагрудные украшения состояли из ряда тяжелых золотых цепей, скрепленных золотыми пряжками (зебигардон). Тяжелые браслеты, серьги, перстни из золота с рубинами, изумрудами и жемчугами завершали костюм. Ноги обували в яркие сапоги на высоких каблуках; зачастую танцевали босиком. Около ушей непременно выкладывались завитки волос - гажжак. Волосы заплетались в мелкие косички, но скреплялись сзади туфом — своеобразной подкладкой из сетки, перевитой пряжками из золота, серебра, бирюзы, перламутра и кораллов. Мужские костюмы профессиональных танцоров непременно составляли широкие штаны-иштон, белые рубахи с запахом, тяжелые парчовые халаты и остроконечные круглые парчовые тюбетейки.

Во второй половине XIX века прославились созанда Ёкут Ораз и Шоиста. Шоиста так виртуозно перегибала спину назад, что могла ресницами захватить монету, лежавшую на полу. В последней четверти XIX - начале XX в. большую известность приобрела созанда Амбари Ашк (1850-1925), обладавшая хорошим голосом и высоким танцевальным мастерством. Марьям Якубова вспоминает: «Амбари Ашк была женщина высокая, я бы сказала некрасивая, но чрезвычайно обаятельная, так как она всегда была весела и задорна. Мать эмира ее любила. Между песней и танцем Амбари Ашк обычно читала стихи». В придворной труппе находились Гули Сурх, Шишахон, Ёкутораз, Шохиста, Тилло, Латофатхон, Поччо, Червонхон, Губур, Бахмал, Турунж, Майда, Михали Каркиги, ее дочь Халир»⁴¹. В Самарканде на рубеже XIX-XX вв. были известны Азиза-ой, Максадча, Наверахон, Джаннатхон, Бепустхон.

⁴¹ Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. Т 1. стр. 184.

Танцовщицы обслуживали только женскую половину дома, совершенно изолированную от мужских глаз; выступали на свадьбах и других семейных праздниках. Артистки объединялись в труппу (даста) из 3-4 человек, среди которых были одна или две танцовщицы (созанда или бозингар) и две-три дойристки (дойрадаст).

Специальной школы по подготовке профессиональных танцовщиц не существовало. Это искусство переходило из поколения в поколение. Обычно каждая из танцовщиц имела одну-двух учениц из числа своих родственников или знакомых. Это были девочки 12-14 лет, чаще всего из бедных семей. Отобранные девочки (шогирд) жили в доме своей учительницы, питались и одевались за ее счет, выполняя всю хозяйственную работу. В свободное время девочки танцевали под наблюдением своей учительницы. Постепенно танцовщица начинала брать их с собой на свадьбы, где она выступала. Ученицы нагревали дойры, собирали подарки, носили вещи своей хозяйки и выполняли другую работу. Во время этих торжеств, шогирд имела возможность видеть мастерство танцовщицы, перенимать ее опыт. Часто две-три танцовщицы и их аккомпаниаторы, собираясь для взаимного угощения, заставляли своих учениц танцевать и давали им замечания и советы. Когда танцовщица убеждалась, что девочка подготовлена, ее постепенно приучали к выступлениям на публике. В период ученичества, до освоения вступительного танца с кайраками юная ученица получала небольшую долю (нимхак) от общего заработка труппы. С юных лет в повседневном артистическом быте воспитывался танцевальный и музыкальный вкус ученицы.

Когда юная танцовщица чувствовала себя окончательно уверенной, она просила свою наставниц посвятить себя в мастера. В один из вторников она приглашала в родительский дом учительницу, ее коллег и своих подруг. После угощения расстилали выделанную кожу, на которой просеивают муку, ставили чашку с мукой, втыкали 40 тоненьких палочек и зажигали их. Присутствующие, глядя на чашу, просили успеха будущей танцовщице. После совершения обряда начиналось веселье. Танец с кайраками был своего рода экзаменом. В

заклучение созанда благословляла свою ученицу и привязывала к ее талии трехметровый кусок белой материи, дарила занги и кайраки. В свою очередь ученица делала подарки учительнице. Они состояли из полного комплекта одежды вплоть до штанов и шитых золотом туфель. С этого дня девушка работала самостоятельно и получала полную долю заработка.

Одной из особенностей бытования национального танца было его гендерное разделение, возникшее под влиянием ортодоксального направления мусульманской религии. В связи с этим, характерным явлением танцевальной культуры Средней Азии на протяжении нескольких веков стало искусство бачча. Традиция исполнения танцев юношами, облаченных в женскую одежду, была обусловлена условиями гендерной сегрегации, установленной ортодоксальной религией. (Баччи - мальчики от 12 до 15 лет) танцевали в женских костюмах, с длинными косами ^{коки} кокилями. Танцоры бачча получали профессиональное обучение и исполняли не только женские, но и мужские танцы. При дворах правителей устраивались танцевальные представления, в которых участвовали тщательно подготовленные большие группы баччей. До нас дошли имена кокандских мастеров Мухаммаджан-бачча, Аскар-бачча, Макайлик-бачча, Хамдам, Саид-бачча.

Искусство узбекского профессионального танца вплоть до 20-х гг. XX столетия было синкретичным. Танцовщица должна была мастерски петь, художественно декламировать поэтические произведения: «ферганские яллачи, так же как и бухарские созанда и хорезмские халфа» объединяли в своем творчестве музыку, пение, танец и комедийно-шуточные выступления; иногда порознь, а чаще всего демонстрировали их в синтезированном виде как музыкально-хореографические композиции».

Вопросы:

1. Какие танцевальные жанры бытовали в конце XIX - начале XX века?
2. В контексте каких праздников практиковались театрализованные зрелищные представления?
3. Дайте характеристику танцевальному представлению «Кема уйин».
4. Как назывались в танцевальном искусстве XIX века юноши - исполнители женских танцев?
5. На какие основные виды подразделялось национальное танцевальное искусство в прошлом?
6. Дайте характеристику танцам группы «Катта уйин».

Литература:

1. Авдеева Л. Из истории узбекского хореографического искусства. Т., 2001.
2. Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана, Т.1 – Т.: SAN'AT, 2010.
3. Нурджанов Н. Театральная и музыкальная жизнь столицы Саманидов. Д., 2001.

Тема 1.5.2. Жанровое богатство узбекского танца на рубеже XIX-XX веков

План:

1. Танцы мифологического содержания
2. Танцевальный вид хона базм уйин

Ключевые понятия: жанр, мифология, мотивы культов, Кема уйин, Катта уйин, хона базм уйин

Танцы мифологического содержания. Многие традиционные танцы XIX в. раскрывали образы древней мифопоэтики. Ученые считают, что танцы Катта уйин, Кема уйин - это реликты древних мистерий, красочно рассказывающих о героях, богинях и великих битвах. «Дошедшие до наших дней как самостоятельные представления Кема уйин, Ёгочок, Ёгоч от, Ашшадароз, Хуббим, большие куклы Рустама, дивов, хищных зверей некогда были взаимосвязаны и представляли эпизоды больших мистерий» - утверждает М. Кадыров ⁴². Со временем танец терял свое мифологическое и символическое значение и уже лишенный всякого религиозного знания практиковался в русле эстетики зрелищного представления. Одним из самых любимых танцев прошлого был *Кема уйин*. «Танец «Кема уйин» был известен еще в древности, его танцевали на различных празднествах при дворе Темура» ⁴³. Он широко практиковался вплоть до падения эмирского правления в начале XX в. В документах путешественников упоминание о популярном в прошлом танцевальном представлении Кема уйин встречается достаточно часто. Копцева А., будучи в Хиве в 80-х гг. XIX в. рассказывает о нем так: «Сделали две китайские лодки, также зонт из камыша, вокруг наклеили бумагу, внутри лодки повесили фонарики. Под один из зонтов сел мужчина в китайском женском платье, наконец, лодки стали плыть по площади. Событие происходило вечером. Поэтому возникла красивая картина. Потом начались танцы, все начали танцевать. Затем все отправились к

⁴² Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. Т.1. стр. 33.

⁴³ Абилов Т. Уста Олим Камилов. Т., 1958. стр. 36.

бурхону. Кто прыгает, кто поет, а лодки как бы плавают. Немного проплыв, лодка остановилась возле уютного местечка, и все, усевшись на камни стали читать молитвы. Несколько минут стояла тишина. Вдруг по знаку проводника все встали, опять продолжилось веселье. Появилось несколько человек в масках бесов»⁴⁴. Лодки, в которые садились танцоры, драпировались разноцветными тканями, достигавшими пола, так что ног танцоров не было видно.

Исполнялся Кема уйин как одним или двумя танцорами, так и большим количеством участников: «В Бухаре вечером по распоряжению эмира на весенних гуляньях ежевечерне проводилось большое красочное театрализованное представление «Оташкема», в котором принимали участие до *двухсот* танцоров. Лодки проделывали танец, состоявший в медленном прохождении мимо друг друга и частом быстром вращении на одном месте» - пишет Н. Нурджанов⁴⁵.

Кема уйин - не только зрелищно-декоративное, развлекательное действо. Широкий ареал практикования Кема уйин, оригинальность зрелища, немалая сумма предполагаемых финансовых затрат на постановку и оформление - все это в совокупности говорит о многозначности образного содержания танца и глубоких корнях его происхождения. Ученый-этнограф И. Джаббаров утверждает, что Кема уйин ранее являлся частью архаичной мистерии и повествовал о богине воды и плодородия Анахите. В мусульманское время образ богини трансформировался в святую Амбар-она. Народное предание рассказывает, что у Амбар-она был любимый сын Хуббим. Утонув в Амударье, Хуббим стал повелителем подводного мира, где боролся с Арраллами - существами, создающими наводнения. Амбар она в поисках сына отправилась к Амударье. Она первая построила лодку и научила людей плавать по ней, воевать на воде против врагов. «Однако люди не забыли Хубби и его мать, они ежегодно проводили обряды, изображая на лодках образ матери Хубби» - пишет Я. Гулямова.⁴⁶

⁴⁴ Цит. по кн. Кадырова М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. Т.3; Т., 2013. стр 60.

⁴⁵ Нурджанов Н. Театральная и музыкальная жизнь столицы Саманидов. Д., 2001, стр 147.

⁴⁶ Гулямова Я. История орошения Хорезма. Т., 1957. стр 29

Кема уйин — невероятно красивое зрелище. Красота танца в необычном одеянии танцовщиков, ярком оформлении лодок, в щедрой иллюминации: «Кема уйин обычно исполнялся ночью, поэтому на носу и на хвосте лодки прикреплялись горящие фонарики. Участниками этого оригинального представления была обычно большая группа танцоров. Танец состоял из сложных переходов, верчений по кругу и на месте, медленных приседаний, покачиваний из стороны в сторону, внезапных остановок, будто лодка то несется по «бушующим волнам», то попадает в водоворот, то садится на мель, то медленно покачивается на успокаивающихся ласковых волнах».⁴⁷



1.10. Танец Кема уйин

Танец содержал свои особые средства хореографической выразительности. Среди них сложный рисунок массовых передвижений, ясное драматургическое начало и специфичность пластики, передающей водное течение. Постановка представления на огромной площади с определенной, детально разработанной мизансценой, со строго выдержанным сложным рисунком передвижений требовала длительных репетиций и высокого профессионального мастерства постановщика-устоа.

⁴⁷ Авдеева Л. Танцевальное искусство Узбекистана. Т., 1960. стр.17.

Со временем «Кема уйин» потерял свое мифологическое значение и превратился в театрализованное зрелищное представление. «Фрагменты больших многодневных представлений, связанных с образами Анахиты и Митры, превращенных уже в местных богов, дошедшие до наших дней как самостоятельные представления и образы «Кема уйин», «Ёгочоёк», «Ёгоч от», «Хуббим», большие куклы Рустама, дивов, хищных зверей, с которыми он сражается, некогда были взаимосвязаны и представляли эпизоды больших представлений»⁴⁸. Танец с лодками сохранялся вплоть до 20-х годов XX в. Так, Гавхар Рахимовой (младшая сестра Тамары Ханум) привелось видеть его и она вспоминает, как в чайхане Чакалак в Горчаково хозяин устроил состязание певцов, музыкантов, танцоров и «Отаходжа из Маргилана исполнил старинный танец «Кема уйин» - танец с лодкой»⁴⁹.

Танец-шествие «Аждархо». Одним из наиболее зрелищных представлений на праздниках в Бухаре, Самарканде и Коканде был танец-шествие дракона. Многометровый дракон был сделан из каркаса в виде колец, обтянутого кисеей или бумагой. «Исполнители танцевального действия «аждахо» (их количество определялось длиной дракона) влезали в остов, оставляя наружу только ноги, которые изображали ноги дракона. «Дракон» то медленно полз, то стремительно несясь, извиваясь, мотая головами. И все действия «дракона» подчинялись ритму»⁵⁰. Образ «аждархо» (дракона) широко распространен в фольклоре и верованиях Средней Азии. Это сказочная, очень крупная и невероятно длинная старая змея, которая распускала крылья, изрыгала изо рта огонь и даже якобы заглатывала всадника вместе с конем или втягивала в свою огнедышащую пасть попавшегося на пути человека. Это страшное, враждебное человеку существо изображали также трехглавым или семиглавым, у этого исполинского мифического дракона были горящие глаза, далеко освещающие все, что находилось впереди. Дракон как военная

⁴⁸ Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана». т.1., Т., 2010. стр. 33.

⁴⁹ Рахимова Г. Дорога. Т. 1967. стр. 22

⁵⁰ Авдеева Л. Введение к книге Р. Каримовой «Бухарский танец». Т., 1977.

эмблема, был известен скифам, сарматам, парфянам, сасанидам и римлянам. Этот персонаж встречается в сказках, легендах, произведениях поэтов-классиков в различных вариантах. Пластические действия «Дракон», «Кема уйин», как утверждают историки, были связаны с древними языческими или зороастрийскими мифами и являлись частью религиозных мистерий.

Катта уйин. Представитель российского посольства В. Крестовский присутствовавший на многих придворных торжествах бухарского эмира заметил, что обязательной и официальной частью любого праздника являлся танец Катта уйин. «В народе Катта уйин называют более определенно - «Мардон уйини» что означает «мужественные» танцы независимо от того, кто их исполняет - мужчина или женщина». Будучи на саиле Г. Рахимова видела исполнение знаменитого танцора Ота ходжи: «в стремительном верчении чарха вылетал прямо на площадь Ота ходжа. Танец его длился очень долго: сменяли друг друга дойристы и певцы, менялись затейливые ритмы, а Ота ходжа все танцевал! Это был один из старинных классических танцев Катта уйин»⁵¹. Так же и Тамара Ханум рассказывает о танце Катта уйин в исполнении Ота ходжи Саидазимова: «Ота ходжа танцевал в сапогах на высоких каблуках, стеганом халате, туго опоясанном в талии. Манера танца мужественная, энергичная, волевая была столь не похожа на женственные позы, манерные движения рук, кокетливые покачивания головы танцев бачча, что мне тут же захотелось танцевать как Ота ходжа. Когда Ота ходжа делал чархи по кругу площади, обходя огромное расстояние три-четыре раза без передыха, лица его не было видно. Его тело, наклоненное к центру круга казалось песчаным смерчем, а не человеческой плотью. Поистине мужской, мужественный танец баччи Усто Олима меня заворожил на всю жизнь».

В танцах направления Катта уйин нет сюжета, они состояли из нескольких десятков регламентированного ряда ритмических фигур-усулей, каждая из которых имеет свое обозначение и комплекс

⁵¹ Рахимова Г. Дорога. Т., 1967. стр. 23.

определенных движений. Название усулей и их эмоциональная образность говорят о том, что Катта уйин имеет большую историю. Выдающийся представитель узбекской традиционной хореографии Юсуп кизик Шакарджанов утверждал, что «Катта уйин был уже во времена Александра Македонского, тогда в нем было 280 усулей и танец имел определенное сюжетное содержание».⁵² Из 48 усулей, дошедших до нас, только небольшая часть иллюстративного характера, большая же часть посвящена раскрытию душевного состояния человека, его эмоциональных чувств. Усуль Хаккони говорит о чести, усуль Ором – отдохновение, Джилвони – кокетство и т.д.

Являясь в нынешнее время бессюжетным хореографическим циклом и своего рода сводом основных танцевальных позиций и движений узбекской танцевальной классики, некогда Катта уйин являлся сюжетным действием, отражавшим миф о Сиявуше – божестве в облике прекрасного юноши, олицетворявшего ежегодно умирающую и воскресающую природу. Известно, что в эпоху раннего средневековья культ Сиявуша оформился в многодневное сложное театрализованное празднество. По преданию, Сиявуш был рожден прекрасной девушкой, найденной легендарным царем Кей Каусом. Сиявуш рос не по дням, а по часам, поражая красотой и благородством. Сиявуш отверг преступную страсть своей мачехи, за что был ею жестоко оклеветан. Свою честь юноша защитил, пройдя испытания огнем. Сиявуш погибает от рук убийц – наемников царя Афросиаба. Миф о Сиявуше перекликается с мифами об умирающих и воскрешающих богах растительности – Озирисе, Адонисе, Ипполите. Безусловно, что в историю Сиявуша впитались мотивы мифов, связанных с зороастрийским культом. Об этом мифе повествует большая фреска в одном из залов дворца Пенджикента (VI в.): на погребальных дорогах прекрасный юноша Сиявуш, в окружении траурной процессии. Тело умершего юноши покоится на ложе под балдахином. Его оплакивают боги и люди, среди них богиня плодородия Анахита. Древний художник, пользуясь темно-красной,

⁵² Авдеева Л. Из истории узбекской национальной хореографии. Т., 2001. Стр. 79.

коричневой, черной и белой красками, проложенными по алебастровому грунту, живо передал разнообразные позы людей, характерное различие в их лицах. Скорбя по ушедшему, плачущие наносят себе удары, рвут на себе волосы, царапают лица, надрезают длинными ножами мочки ушей. В оплакивании принимают участие и божества, чьи изображения располагались по сторонам от центральной группы. Их изображения по размеру значительно больше, чем фигуры людей, вокруг их голов видно сияние нимба, а одна из богинь изображена многорукой.

Некогда Катта уйин имел определенные традиции своего художественного сценического оформления. "Для исполнения каждого усуля Катта уйин были установлены определенные цвета костюмов, чтобы быстро менять костюмы у танцевальной площадки всегда стояли помощники с костюмами в руках. У таких богатых бачей как Макайлик и Хамадан, был постоянный человек, который их обшивал и одевал. Освещение тоже менялось и не только его сила, но даже цвет, путем подсвета цветными подносами. Все эти перемены в старину были рассчитаны раз и навсегда, в строгом сочетании с музыкой".⁵³ В начале XX века «при исполнении некоторых усулей на руки и ноги прикреплялись колокольчики. На головы танцоры надевали норковые тельпаки, а танцовщицы – украшения на головной убор. Исполнители Катта уйина большое внимание уделяли костюмам, которые для каждого усуля были разными. Костюмы у пояса и в руках были обтянуты, подол широкий. Шились они из золотистой парчи или шелка, на руки и ноги одевались кожаные корсажи»⁵⁴. Об этом же говорит и Махкам Хафиз (1872-1936): «Мне довелось видеть красочные костюмы исполнителей Катта уйина, которые часто менялись, потрясая красотой и богатством красок»⁵⁵.

Отстоявшийся в классическом жанре Катта уйин круг нормативных танцевальных образов и художественных идей получил широкий жизненный стимул в искусстве современной хореографии

⁵³ Авдеева Л. Из истории узбекской национальной хореографии Т., 2001. Стр. 97.

⁵⁴ Рахманов М. Узбекский театр с древнейших времен до 1917 года. Т., 1981. Стр. 197.

⁵⁵ Рахимова Г. Дорога. Т., 1967. стр. 35.

Узбекистана. Высокая концентрация эстетического начала до сих пор определяет его непреходящее художественное значение. Циклическая сюита Катта уйин остается живым источником узбекского танца.

Хона базм уйин. Наряду с танцами крупных форм Катта уйин, получил яркое развитие «Малый танец» («кичик уйин»). Музыкантам и актрисам было разрешено выступать только на женской половине — ичкари, куда был запрещен вход посторонним мужчинам. Танцы, исполнявшиеся в ичкари получили название «хона базм уйин». Художественная образность танцев хона базм уйин раскрывает поэтический возвышенно-одухотворенный мир. Танцы направления хона базм исполнялись народными и профессиональными танцорами при пении песенных жанров ялла и лапар под аккомпанемент дойры и других национальных инструментов. Исполнение танца в ограниченном пространстве комнаты внесло свои определения в характер пластики. Камерный характер бытования акцентировал тончайшие нюансы образного содержания песенно-поэтического текста. Лексический ряд женского танца обогатился тонкой жестикуляцией, микроинтонационными движениями бровей («учириш»), глаз и плеч (мукам). Тоска по любимому и неумирающая мечта о счастье выражены сплавом выразительных средств хона базма — микропластики, филиграни жеста и взгляда. Движения ног выполнялись неторопливым продвижением в разные стороны, зачастую буквально «на подносе», а также сидя на месте. В книге Л. Авдеевой «Из истории узбекской национальной хореографии» дается описание танца хона базм в исполнении ташкентского танцора Хамдама: «Лирические танцы отличались редкой задушевностью, ювелирной отточенностью мелких движений рук и невесомой легкостью хода, особенно мелкого хода-бега на высоких полупальцах».⁵⁶ И. Бахта пишет: «Блестящий представитель танца хона-базма Салих хан Баратов показал нам в Ташкенте в 1936 г. образец тонкого, изысканного исполнения. Мы увидели в его

⁵⁶ Авдеева Л. Из истории узбекской национальной хореографии. Т., 2001. Стр. 146.

исполнении танцы «Гуль уйин», «Даромад», «Кашгарча». Его танцевальные новеллы танцевались легко и прочувствованно, не удручая тяжеловесной изощренностью. Для исполнения Салих хана характерна мягкая грация и легкая орнаментальность движений. Но при этом его танец был галантно парадным. Искусство Баратова показательно как искусство лучшего исполнителя хона базм». ⁵⁷

В XX в. продолжали свою жизнь танцевальные действия, связанные с древними языческими праздниками плодородия. Махкам Хафиз (1872-1936) – известный танцор начала XX века стал свидетелем и участником древнего языческого праздника. В один осенний день в конце XIX века Махкам был приглашен в какой-то дом на тайное празднество. Здесь ему завязали глаза и провели в другой дом. Спустя некоторое время там собрались несколько мужчин и женщин. Им преподнесли вино (мусаллас), зазвенели чаши, зазвучали песни. Через некоторое время женщины и мужчины разделись и начали исполнять древний обряд, посвященный культу бога вина, а хафиз пел, играя на дойре. Этот обряд продолжался семь-восемь часов. Затем, не развязывая глаз хафизу, проводили его в другой дом и тут, освободив лицо от повязки, вознаградили и отпустили. ⁵⁸

Тамара Ханум вспоминала посещение гранатового пира в Ургуте: «На площадку вошли нарядно одетые юноши и девушки, юноши с факелами, девушки несли саваты с гранатами, обрамленные райхоном. Девушки поставили корзины с гранатами в глубокие лалы – подносы-чаши, большие фарфоровые тагора с гранатовым соком на ковер, их окружили музыканты и певцы, а юноши с факелами обрамляли эту живописную группу. На середину ковра вышел мальчик, одетый в женские одежды, ушитые множеством зеркалец. Ему подали две касы, наполненные соком, он исполнил танец с вращением, не пролив ни капли сока». ⁵⁹

⁵⁷ Авдеева Л. Из истории узбекской национальной хореографии. Т., 2001. Стр.147.

⁵⁸ Рахманов М. Узбекский театр с древнейших времен до 1917 года. Т., 1981. Стр. 32.

⁵⁹ Тамара Ханум. Моя жизнь. Т. 2003. Стр. 39

Вопросы:

1. Назовите танцы XIX века.
2. Дайте характеристику танцевальному представлению Кема уйин.
3. Дайте характеристику танцам направления Катта уйин.
4. Какой миф лежит в основе танца Катта уйин?
5. Какими чертами отличалось исполнение танцев «хона базм уйин»?
6. Назовите танцы, бытовавшие в Бухарском регионе в XIX веке.

Литература:

1. Авдеева Л. Из истории узбекского хореографического искусства. Т., 2001.
2. Кадыров М. Искусство яллачи. Ст. в журнале «Санъат» от 01.07.2008, вып. 3. Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. т.1-3. 2010.
4. Нурджанов Н. Театральная и музыкальная жизнь столицы Саманидов. Д., 2001.
5. Насибулина Л. Катта уйин - канон узбекской танцевальной классики. Т., 2016.
6. Рахманов М. Узбекский театр от древнейших времен до 1917 г. Т., 1981.

Тема 1.6. Формирование сценической узбекской хореографии

План:

1. Особенности трансформационного процесса узбекского танца
2. Формирование узбекского народно-сценического танца
3. Первые опыты сценического танца

Ключевые понятия: *процесс формирования, сценический танец, массовый танец, основоположники профессионального сценического танца*

Особенности трансформационного процесса узбекского танца. Заметные изменения в общественной и экономической жизни Центральной Азии в начале XX века, обусловленные проникновением новых цивилизационных форм, способствовали эволюции традиционного искусства, изменению его содержания и формы. В первой половине XX века художественная культура узбекского народа с небывалой до этого интенсивностью пополняется новыми видами и формами искусства. «В результате смены культурной парадигмы на рубеже XIX-XX вв. в художественной культуре Туркестана трансформируются традиционные и появляются новые виды и формы пластических, зрелищных и музыкальных искусств» - отмечает И. Мухтаров.⁶⁰ Традиционные синкретические зрелищные формы уходили на периферию социальной и культурной жизни. В образном содержании искусства с большой настоятельностью манифестировалась идеология нового времени: деятельный пафос созидания нового общества, классовая борьба, дружба народов на интернациональной основе, тема трудового подвига и чувство коллективизма. Одной из тем узбекского искусства становятся агитация освобождения от пережитков феодализма, борьба с гендерной сегрегацией и становление нового общественно-социального статуса женщины (движение «худжум»).

В первые же послереволюционные годы многие профессиональные артисты и любители стали выступать на собраниях, митингах, в частях Красной Армии. Уже в 1922 г. в Хиве, бывшей

⁶⁰ Мухтаров И. А. Театральная эстетика и идеология. ст. в «Зрелищное искусство Узбекистана». Т., 2008. стр. 62.

столице Хорезма, был создан первый театральный коллектив, инициатором создания которого и его руководителем стал Хамза Хаким-заде Ниязи. Группа артистов — музыкантов, певцов и танцоров участвовала в музыкальных спектаклях, инсценировках и регулярно организовывала концерты. Во главе этой музыкальной группы стояли выдающиеся музыканты, композиторы-мелодисты (бастакоры), знатоки хорезмского национального танца — Мухаммад Юсуп Харратов, Мадраим Якубов (Шерози), Рахим Аллабергенов, Онахон (Онаш Чулак-халфа).

Строки из воспоминаний, документов, фотографии помогают понять атмосферу кипучего преобразовательного процесса 20-30-х гг. «В те годы нельзя было быть просто танцовщицей или просто музыкантом. Все мы являлись агитаторами за новую жизнь» — так вспоминает Г. Рахимова в своей книге «Дорога». «Одна из задач нашего ансамбля должна состоять в том, чтобы наше «наследие» — старинное искусство надело «новые одежды» и сделалось бы ближе сегодняшнему дню, смогло бы отвечать на требования культурной революции» — такими видел задачи современного искусства писатель Агзам Аюб⁶¹. Тамара Ханум вспоминала, как руководитель Концертной Этнографической труппы М. Кари-Якубов дал задание к предстоящей олимпиаде искусств (Москва, 1929 г.) «во что бы то ни стало отобрать из старинных запасов лучшие ритмы и создать совершенно новый танец, чтобы он был и узбекский и современный»⁶². Все эти строки помогают воссоздать направление идейных устремлений и художественных задач периода становления узбекского танца в новых формах.

В 20-х — в нач. 30-х годов в центре внимания узбекских балетмейстеров оказываются танцы ферганской группы. И первые сценические обработки традиционных форм получают именно ферганские танцы. Это и понятно: именно в этом регионе были сосредоточены лучшие мастера Туркестана — Юсуп кизик Шакарджанов, Усто Олим Камиров, Ота Ходжа, Махкам Хафиз, Тамара Петросян (Ханум) и многие другие. В процессе развития

⁶¹ Цит. по кн. Авдеевой Л. «М. Кари-Якубов». Т., 1984. стр.133. (газета «Кизил Узбекистон» №58, 1929 г.8.02.).

⁶² Цит. по кн. Авдеевой Л. «М. Кари-Якубов». Т., 1984. стр.245.

нового сценического искусства ферганский танец приобретает значение общенационального стиля.

Новые социально-экономические условия, тема эмансипации женщины-узбечки рождали качественное преобразование семантики пластических образов. Тамара Ханум «преобразовывая женский танец, насыщает его широкими волевыми движениями, которых не могло быть в традиционном женском танце, так как он многие века жил в ичкари. Тамара Ханум начинает смело использовать движения мужского танца с площади, то есть «большого танца»: насыщает женский танец большим количеством стремительных верчений, делает основную поступь шире, уверенней»⁶³. Л. Авдеева отмечает, что «Не изменяя существа узбекского танца, используя все многообразие его движений, Усто Олим и Тамара Ханум создают танцы, новые по своему содержанию, отражая мироощущение современной действительности».⁶⁴

В творчестве основоположников народно-сценического искусства начинается процесс обобщения традиционного танца. Локальные школы владели разработанной системой, но каждая из школ была ограничена рамками: танцоры, воспитанные в традициях определенной школы, не умели исполнять танец другого локального стиля. Даже внутри одной школы артисты готовились для исполнения какого-либо одного жанра. Уста Олим, Юсуп кизик и Тамара Ханум стали первыми знатоками всех танцевальных систем узбекской традиционной хореографии. Уже в конце 30-х гг. стали появляться танцы, которые начинают называться обобщенно — Ферганский танец, Бухарский танец, Таджикский танец и т.д. В конце 40-х гг. балетмейстеры И. Акилов, М. Тургунбаева, Е.Н. Барановский стали составлять сценические композиции, называя их еще более обобщенно — Узбекский танец. Создавая пластическую партитуру этих танцев, они отбирали наиболее яркие, типические движения из целой группы танцев какой-то области, а иногда komponуя его из движений танцев различных локальных групп: «Некоторые наиболее выразительные движения ферганской группы, например «кийгир буйин»,

⁶³ Авдеева Л. Танцевальное искусство Узбекистана. Т., 1960, стр. 54.

⁶⁴ Авдеева Л. Мукаррам Тургунбаева. Т., 1959. с. 44.

круговращение кистей рук стали появляться в хорезмском, бухарском танцах»⁶⁵.

Переосмысление традиционного танца отразилось и в принципе костюмного оформления. Первые преобразования костюма для сцены произвела Тамара Ханум. Уже в 1925 году, готовясь к гастролям на Международной выставке декоративного искусства в Париже, Тамара Ханум начинает задумываться над сценической формой узбекского народного танца. Она начинает приспособлять для сцены национальный костюм — укорачивает непомерно длинные рукава узбекского женского платья, открывает ворот, убирает лишние складки с шальваров (шальвары кроились из двух половин ткани, поэтому много ткани спереди и сзади собиралось в сборку у пояса). Облегчая из года в год национальный костюм, актриса добивается, не искажая национальной формы, его предельного изящества и удобства.

Формирование узбекского народно-сценического танца. В XX веке на очередном витке смены культурной парадигмы, узбекский традиционный танец расцвел новыми красками. Именно в этот период сформировался новый вид национального танцевального искусства, пронизанный духом времени и соответствующий требованиям эпохи. Рождение народно-сценического танца стало художественным явлением, качественно преобразовавшим национальное хореографическое искусство. Народный танец не только не утратил свое значение в новой социально-культурной обстановке, но более того — он сохранил свои традиции и вместе с тем получил качественно новое развитие, обогатился в плане содержания и приобрел более широкую популярность. Превратившись в сценический в многочисленных жанровых разновидностях, он интегрировал характерные черты всех родов национальной хореографии в целостное явление народно-сценического танца, переосмыслив по своему многие образы культурного наследия. Качественная модификация образного содержания еще раз подтвердила потенцию национального танца к обогащению и расширению образного мира. Получили свое дальнейшее развитие трудовые темы («Пахта», «Пилля»). Лирико-философская светская классика получила народно-сценическое

⁶⁵ Авдеева Л. Диссертация «Танцы узбеков»; машинопись, Т., 1965; стр 180.

воплощение, сохранив поэтическую возвышенность своего образного строя. Особое внимание получила тема женского образа. Героиня народно-сценического танца — это обобщенный образ реальной женщины со всеми радостями и печалью. В творчестве М. Тургунбаевой, И. Акилова, К. Миркаримовой родились шедевры, ставшие классикой танцевального искусства Узбекистана.

Идея создания большого танцевального коллектива в культурном формате огромной многонациональной страны была не нова. Начиная с 30-х годов, по всей стране организовывались фольклорные ансамбли. Первооткрывателем нового вида стал организованный А. В. Александровым в 1928 г. Ансамбль красноармейской песни и пляски. Это была совсем новая форма концертно-исполнительской деятельности, своеобразный театр народного танца, где на основе фольклора создавались оригинальные хореографические композиции.

В начале XX века по инициативе выдающихся танцоров Хамдама Хайдаралиева, Макайлика (Мухаммаджона) и других мастеров, народный танец начинает демонстрироваться на узбекской сцене. Так закладывается фундамент для зарождения нового вида узбекского танцевального искусства, каким является народно-сценический танец. Свое дальнейшее развитие народно-сценический танец получает на базе Первого Концертно-этнографического ансамбля (1926-1929) возглавляемого Мухиддином Кары-Якубовым. М. Кари-Якубов привлек в организованный им ансамбль всех известных в то время в Ферганской долине музыкантов, певцов, танцоров — Усто Олима Камилова, Тамару Ханум, Тохтасына Джапилова, Джурахана Султанова и др. В составе ансамбля был знаменитый кызыкчи комик-острослов и танцор Юсупджан Шакарджанов. Тамара Ханум выступала как певица и танцовщица, ее партнером был танцор Отаходжа Саидазимов. Артисты исполняли народные песни, танцы, фрагменты макомов, а также одноактные пьесы К. Яшена и Г. Зафари. Труппа объездила города и области Узбекистана: Самарканд, Ташкент, Ферганскую долину, Бухарскую и Термезскую области. Коллектив был все время в пути, репертуар пополнялся в городах и кишлаках, тут же разучивался и показывался зрителям. Далеко не в каждом кишлаке артисты находили себе место для ночлега и необходимую еду. Зачастую голодные, в поношенном платье, закинув за спины мешки с

костюмами и музыкальными инструментами, они кочевали из кишлаков в города. Не раз жители кишлаков прятали на ночь артистов в подвалы от охотившихся за группой бандитов.

Трудно формировался ансамбль. Мусульманская религия запрещала женщинам участвовать в общественных мероприятиях, играть на сцене, открывать лицо. Новые веяния искусства не могли не породить противодействие со стороны представителей старого порядка, ушедшей власти. В конце 20-х гг. XX в. были убиты молодые актрисы Турсуной Саидазимова и Нурхон Юлдашходжаева. Юные девушки заплатились жизнью, за то, что пошли против старых традиций - сняли паранджу, стали артистками, вышли на сцену. Несмотря ни на что, на место этих актрис в театр пришли уже четырнадцать бесстрашных женщин. Среди них были актрисы, чьи имена вошли в сокровищницу истории искусства Узбекистана: Мукаррама Тургунбаева, Розия Каримова, Халима Рахимова, Гавхар Петросова, Марьям Якубова и многие другие.

В 1928 г. труппа составила ядро первого Экспериментального музыкального театра (с 1929 — первый Узбекский музыкально-драматический театр). Первым директором и художественным руководителем Государственного Узбекского музыкального театра стал М. Кари-Якубов, танцевальную труппу возглавила талантливая танцовщица Тамара Ханум.

Г. Рахимова вспоминает: «В 1929 г. при нашем театре была открыта небольшая студия. В ней Усто Олим и Тамара Ханум решили ввести тренажный урок узбекского танца. Уста вспоминал слышанные от старых мастеров редкие ритмические сочетания, на их основе создавал новые, а Тамара находила соответствующие этим ритмам танцевальные движения. Так зарождалась



1.11. Тамара Ханум

школа узбекского танца». ⁶⁶ Задумав создать сценический танец, Усто Олим и Тамара Ханум взяли за основу многочисленные циклические танцы Маком. Но, «использовав почти все движения всех циклов сюиты, Усто Олим и Тамара Ханум отказались от их традиционной последовательности. Для построения танцев они использовали рисунки европейских сценических танцев» ⁶⁷. Новаторство в трактовке Тамары Ханум узбекского танцевального фольклора заключается в том, что она вводит в женский танец широкие волевые движения, свойственные прежде лишь танцу мужчин. Она насыщает свои номера «большим количеством стремительных верчений, делает основную поступь танца шире, уверенней». ⁶⁸ Эти технические новшества придают ее танцам новую смысловую окраску - Ханум как бы выводит женский танец из замкнутой для посторонних глаз внутренней части узбекского жилища ичкари на просторы площадей, на широкую арену общественной жизни.

К середине 30-х годов благодаря деятельности Тамары Ханум и ее учителей Юсупа кизика Шакарджанова и Усто Олима сценический народный танец Узбекистана приобрел черты зрелости. Недаром в 1935 г. на Международном фестивале танца в Лондоне узбекские танцоры были награждены золотыми медалями. Английская пресса писала, что советские танцоры «первенствовали по общему признанию», что «ни одна страна в мире не показала... такой жизнерадостной, такой подлинно народной и вместе с тем мастерской пляски, как Страна Советов» ("Рабочий и театр", 1935, № 16, с. 1.).

Наиболее ярким явлением в развитии танца становится рождение массовых форм. Приспособление узбекского народного танца в массовые формы требовало не просто адаптации, но качественного переосмысления. «Для постановки узбекского сценического танца в массовых композициях необходим был иной подход к интерпретации традиционного материала, не схожий с методом сценической интерпретации народных танцев Европы» ⁶⁹. Массовые формы имели

⁶⁶ Рахимова Г. Дорога. Т., 1967, стр. 30.

⁶⁷ Авдеева Л. Танцевальное искусство Узбекистана, Т., 1960, стр. 148.

⁶⁸ Авдеева Л. Танцевальное искусство Узбекистана. Т., 1960, стр. 55.

⁶⁹ Хамраева Г. Национальный образ танца. Т., 2007, стр. 21.

давние традиции своего бытования, например Садр, Кема уйин, Катта уйин. Но, все же традиционное бытование народных танцев носило преимущественно сольно-импровизационную форму. В коллективно-организованном движении узбекский танец получил целый ряд новых параметров, неизмеримо расширяющих выразительный ряд художественной образности. В числе новых выразительных средств массового танца: зрелищность, концертность, масштабный охват сценического пространства, широкие возможности изобразительного ряда. Искусство узбекского профессионального танца вплоть до 20-х гг. XX столетия было синкретичным. Танцовщица должна была мастерски петь, художественно декламировать поэтические произведения - «ферганские яллачи, так же как и бухарские созанда и хорезмские халфа объединяли в своем творчестве музыку, пение, танец и комедийно-шуточные выступления; иногда порознь, а чаще всего демонстрировали их в синтезированном виде как музыкально-хореографические композиции» - пишет М. Кадыров⁷⁰. Формирование народно-сценического танца совершает процесс выделения танца из синкретичного ряда традиционной практики. Новый вид народного танца приобрел способность передать целостный художественный образ, опираясь только на собственные выразительные средства.

Первые опыты сценического танца. В конце 20-х гг. прошлого века, в Концертно-этнографической труппе ставятся номера, которые можно назвать первыми опытами национального сценического танца. Первая танцевальная сцена называлась «Борьба роз», которая исполнялась Тамарой Ханум и Гавхар Рахимовой. Хореография дуэта сочетала в себе черты классического и узбекского танцев: вращения по кругу были взяты из различных вариантов вращений профессионального ферганского танца: чарх, шох, айланиш. Танцовщицы были одеты в длинные балетные пачки, но лиф был с рукавами, а из-под пачек выглядывали атласные лозим; на ногах туфельки на низком каблучке. Сильная, надменная Белая роза (Г. Рахимова) магическими верчениями по кругу не давала возможности прекрасной Алой розе вырваться из круга ненависти, круга

⁷⁰ Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. Т. 1., Т., 2010, стр. 159.

жестокости. Алая роза (Т. Ханум) сопротивляется; она совершает вращения на месте, низко приседая и неожиданно выпрямляясь, вскидывает руки вверх к божеству-солнцу, и оно поит новыми силами алый цветок; наконец силы Белой розы иссякают, лепестки вянут, опадают. Юная Алая роза захватывает все пространство в радостно-бравурных верчениях по кругу, по диагоналям, на месте. Идея танца «Борьба роз» принадлежала М. Кари-Якубову, причем он видел в этом содержании видел поэтический символ борьбы Красной и Белой армий. Постановщиком танца был Усто Олим.

Вслед за «Борьбой роз» Тамара Ханум создает следующую композицию «Бахор» (на основе узбекской народной песни «Навруз аджам»). В основе пластики лежали простейшие движения европейской классики, но каждую танцевальную фразу Тамара Ханум «орнаментирует специфическим узбекским ферганским движением рук»⁷¹. Костюм состоял из длинного платья с широкими длинными рукавами и широкой летящей юбкой, короткого до талии атласного обтяжного жилета и атласных лозим. Тюбетейка украшена цветущей веткой миндаля, по плечам струились сорок косичек. Л. Авдеева дала такую характеристику этому танцу: «Танцевала она «настроение», робкое пробуждение девичьих грез о любви»⁷².

В 1932 г. Тамара Ханум создает танец, названный ею «Пробуждение». В этом танцевальной постановке участвовали пять танцовщиц: Тамара Ханум, Мукаррам Тургунбаева, Фахрия Джамилова, Халима Рахимова и Розия Каримова. В начале композиции четыре женщины в серых просторных хитонах, напоминавших паранджу, томились в танце, почти не передвигаясь - пластика напоминала оживающих скульптур. Покачиваясь и стороны в сторону, изгибаясь в талии они как будто пытались освободиться от сковывающих пут. «Но вот свет стал трепетать и разгораться, как отсветы от большого костра и взлетели в стороны, будто сорвав путы руки; взлетая все выше, они затрепетали над головой. В центр

⁷¹ Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1973, стр. 30.

⁷² Авдеева Л., Кадыров М. Танцы «Тановар». Т., 2002, стр. 43.

ворвалась танцовщица в ярких шелках и завертелась в нескончаемых чархах. Женщины-тени растворились и вновь появились в таких же светлых шелках, подхватив танец счастья, исполненный Тамарой Ханум». ⁷³

В том же году на фестивале узбекского танца, организованном узбекским музыкальным театром, М. Тургунбаева представила массовую композицию «Кизил карвон». На хирмане колхозники поют и танцуют, славя хороший урожай; живописной декорацией служит караван из арб, украшенных цветами и гирляндами хлопка. В центр выходит девушка в белом платье из тонкого шифона, дымчатая ткань серебрится светлозелеными огоньками атласных лозим, горят вышитым серебром лепестки и коробочки хлопка на ярко-зеленой жилеточке. Девушка приседает и ее удивительно пластичные руки, трепетные кисти почти наглядно изображают как текут ручейки вокруг посаженного ею зернышка. Из зернышка вырастает росток, веточки, раскрываются коробочки хлопка. Девушка-кустик перевоплощается в становится девушкой-хлопкоробом: оттянув подол легкого платья, она тянет шелковистое волокно. Звучат карнаи, дойры, начинается «хирмон-той».

Народно-сценический танец приобрел в Узбекистане значение яркого художественного явления. В 1936 г. в составе Узбекской Государственной филармонии был создан коллектив под названием «Большой ансамбль песни и танца», который вобрал лучшие традиции народной и классической узбекской хореографии. Его первым руководителем становится Т. Жалилов. С 1968 по 1997 годы ансамбль осуществляет свою деятельность под названием Ансамбль песни и танца «Шодлик». В 1957 г. был создан ансамбль «Бахор», получивший всемирную славу под руководством М. Тургунбаевой. В 1958 г. организован Хорезмский ансамбль песни и танца «Лязги» (руководитель нар. артистка Узбекистана Г. А. Рахимова).

⁷³ Авдеева Л., Кадыров М. Танцы "Тановар". Т., 2002, стр. 22.

Вопросы:

1. В каком творческом коллективе были сделаны первые шаги формирования сценических форм народного танца?
2. Когда была организована Первая концертно-этнографическая труппа?
3. Назовите узбекских танцовщиц, участниц Первой концертно-этнографической труппы.
4. Назовите первые танцевальные постановки Усто Олима и Тамары Ханум.
5. Какие новаторские преобразования были внесены в традиционный танец Тамарой Ханум и Усто Олим Камиловым?
6. Назовите авторов цикла «Дойра дарс».
7. Назовите дату создания «Большого ансамбля песни и танца».

Литература:

1. Авдеева Л. Тамара Ханум. Т., 1957.
2. Авдеева Л. Мухитдин Кари-Якубов, Т., 1983.
3. Авдеева Л. Танцевальное искусство Узбекистана. Ташкент, Гос. изд-во худож. лит. Узбекской ССР, 1960.
4. Насибулина Л. Особенности формирования народно-сценического танца. Сб. статей, Т., 2017.
5. Тамара Ханум. Моя жизнь. Т., 2009 г.
6. Хамраева Г. Национальный образ танца. Т., 2007.

Тема 1.7.1. Основоположники узбекского сценического танцевального искусства

План:

1. Усто Олим Камилов – один из основоположников узбекского сценического танцевального искусства

2. Творческая деятельность Юсупа кизик Шакарджанова

3. Творческая деятельность Исахара Акилова

Ключевые понятия: *народно-сценический танец, мастер, знаток, дойрачи, Дойра дарс, кизикчи*

Большую роль в формировании узбекского танцевального искусства сыграли выдающиеся представители узбекской культуры Юсуп кизик Шакарджанов, Усто Олим Камилов, Тамара Ханум, Али Ардобус Ибрагимов, Мухитдин Кари-Якубов. Содружество Тамары Ханум, Усто Олима Камилова и Юсупа кизика Шакарджанова дало возможность заложить прочный фундамент для создания узбекского сценического хореографического искусства. В творчестве основоположников нового искусства родились шедевры, ставшие классикой танцевального искусства Узбекистана.

Усто Олим Камилов – один из основоположников узбекского сценического танцевального искусства. Усто Олим Камилов (1875-1953) – выдающийся музыкант, знаток узбекской традиционной хореографии. Усто Олим оказал заметное влияние на развитие узбекского музыкального танцевального искусства. Среди его учеников народные артисты Узбекистана: Тамара Ханум, М. Тургунбаева, Г. Измайлова, Г. Маваева и др.

Усто Олим Камилов родился в 1875 г. в Маргилане в семье ткача. Рано оставшись сиротой, он в десятилетнем возрасте стал работать в мастерской по изготовлению арб. Вскоре он стал напевать песни из репертуара хафизов и отбивать ногой многочисленные ритмы. В перерывах во время работы он брал поднос и ловко подражал знаменитым дойристам. Его стали приглашать на семейные торжества, где он уже подыгрывал на дойре или нагора. А затем он стал

аккомпанировать известной маргиланской яллачи Саломат-хола. Большое значение для формирования исполнительского мастерства имели занятия с известным дойристом Мосайдом-ота. И как-то на одном из празднеств, в присутствии всех маргиланских мастеров ритма и танца, Олим Камиллов был признан профессиональным артистом.



1.12. Усто Олим Камиллов

В любом инструментальном узбекском ансамбле ударные инструменты дойра и нагора играют очень важную роль, так как четкая ритмическая основа свойственна всем видам узбекской музыки. Но для того чтобы стать мастером-дойристом, нужно было избрать определенную специализацию. Усто Олима Камилова привлек танец. Он очень тонко чувствовал, что каждое движение танцовщицы означает передачу определенного оттенка чувства. И Усто Олим добился того, чтобы его руки и пальцы научились «страдать и смеяться». Из поколения в поколение дойристы, аккомпанирующие танцорам, передают тайны своего мастерства, десятки ритмов, а так как каждый ритм имеет и свое определенное выражение в движении, то и эти движения. По существу педагогами танцоров и балетмейстерами часто были дойристы.

Тамара Ханум пишет о первой встрече с искусством Усто Олима: «В этот июньский вечер на Сатнак мазаре я впервые увидела и услышала Усто Олима Камилова. Когда мы подходили к роще, я услышала поразительные звуки; сразу даже не поняла, что это звучит знакомая мне с рождения дойра. Пока я бежала к месту саиля, передо мной возникали картина за картиной, которые рождались в моем воображении под впечатлением меняющихся усулей. Я видела как бегут к водопою горные олени; вдруг с горы сорвался камень и ухнул в реку, миллионы брызг рассыпались по теплой земле и заблестели на шелковых травах; подул ветер и деревья склонили свои руки-ветви к

земле... Наконец, я увидела человека, играющего на дойре... Лицо его сияло, бубен взлетал как птица вверх-вниз».⁷⁴

Уста Олим удивительно сохранил свой облик на многие годы, даже десятилетия, время будто отступило перед ним. Он был выше среднего роста, сухопарый, стройный, с тонкими, благородными чертами лица, серо-голубыми глазами, острым, часто насмешливым взглядом, усы и бородака аккуратно подстрижены, одет, как теперь говорят, «с иголочки»: в белоснежном яхтаке, особого кроя халате из бенареса с очень узкими рукавами, всегда в новой чустской тюбетейке, до блеска начищенных коричневых кожаных сапогах. Но главным у мастера были говорящие пальцы, творившие чудо ритмов. Дойра в его руках тревожно шептала, звенела, срывалась громовыми раскатами. Многие известные музыканты мира, восхищаясь его игрой, искренне удивлялись, как можно из деревянного обруча, на который натянута кожа, извлекать симфонию звуков.

В 1918 году, вступив в Союз учителей, Усто Олим организовал музыкальные кружки при школах-интернатах, на предприятиях своего города. В 1926 году Усто Олим вместе со знаменитым Юсупом кизик Шакарджановым вступает в Концертно-этнографическую труппу, организованную М. Кари-Якубовым. «Много танцев знал Усто Олим – рассказывала Тамара Ханум – много народных усулей помнили его проворные пальцы и был этот музыкант именно тем человеком, которого не хватало ансамблю».⁷⁵ Усто Олим Камилов преподает узбекский танец в школе Первой узбекской этнографической группы (1926-1929), студии Узбекского музыкального театра, республиканской балетной школе им. Тамары Ханум. В 1930 году Усто Олим с группой артистов театра едет на всесоюзную олимпиаду народного творчества в Москву. Танцы Мукаррам Тургунбаевой и Тамары Ханум в музыкальном аккомпанементе Усто Олима получили исключительный успех («Катта уйин», «Уфари сабо», «Даромади Гул уйин»).

В 1935 г. в Лондоне состоялся первый Всемирный фестиваль народного танца. От Узбекистана в состав делегации вошли Тамара

⁷⁴ Авдеева Л. Тамара Ханум. Т., 1957, стр. 148.

⁷⁵ Широкий Ю. Тамара Ханум. Т., 1941, стр. 23.

Ханум, Усто Олим Камилов, гиджакист Тохтасин Джалилов и наист Абдукадыр Исмаилов. Тамара Ханум, исполнявшая танец «Пилля» была удостоена Золотой медали. Ее танец исполнялся под аккомпанемент только одного инструмента – дойры. После исполнения дойристом Усто Олим Камиловым узбекских танцевальных мелодий «Кари Наво» и «Пилла», зал Альберт холл буквально сотрясся от оваций, зрители просили вновь исполнить мелодии на дойре. Прозвучавшие «Тантана», «Нагора уйин» еще больше изумили слушателей. Присутствовавшая на концерте королева Англии Елизавета I после выступления артиста поднялась на сцену, долго рассматривала дойру и приказала взять гипсовый слепок с волшебных пальцев узбекского артиста и поместить его в музей Лондона. Подпись гласила: «Эта рука извлекает удивительную симфонию звуков из простейшего инструмента – кольца, обтянутого кожей, немного подогреваемого перед игрой». На фестивале танца пять артистов были удостоены золотых медалей, двое из них были артистами из Узбекистана – Усто Олим и Тамара Ханум.

На пути в Лондон пришлось сделать вынужденную остановку из-за болезни Усто Олима в Берлине, где ему была оказана срочная медицинская помощь. В Лондоне к Усто Олиму был вызван опытный хирург - ему требовалась срочная и очень сложная операция, так как у него над левым глазом набухло три нарыва. Он чудом остался живым, так как уже начиналось заражение крови. После операции состояние Усто Олима было тяжелое. Несмотря на высокую температуру, «с хирургической повязкой на голове, он приехал на концерт. Мы сделали ему «чалму», замаскировав бинты под «бухарский стиль», внешне он выглядел эффектно. Однако мы все безумно волновались за исход такого необычного выступления» - вспоминала Тамара Ханум.⁷⁶

Деятельность Усто Олима была многогранной. Усто Олим не ограничивался исполнением усулей узбекских танцев, он создавал и новые композиции – циклы танцевальных усулей. Им были созданы, вместе с Тамарой Ханум и М. Тургунбаевой хореографические композиции «Пахта» (1934) и «Пилла» (1936). В 30-годы Усто Олим Камилов с Тамарой Ханум создают произведение «Дойра дарс». Этот

⁷⁶ Тамара Ханум. Моя жизнь. Т., 2009, с. 142.

цикл получил значение канона академической школы узбекского танца и стал основой профессионального хореографического образования.

В 1929-1939 годах Усто Олим - балетмейстер Узбекского музыкального театра. Он участвовал в постановках первых узбекских балетов: «Пахта» (1933), «Шахида» (1939), «Гуляндом» (1940); в 1943 году консультировал балетмейстера Ф. В. Лопухова при работе над балетом «Акбияк». Крупнейшими постановками середины 30-х годов были музыкальные драмы «Фархад и Ширин» (В. Успенский) и «Гульсара» (Р. Глизэ, Т. Садыков). Хореографические номера этих спектаклей создавались и ставились при непосредственном участии Усто Олима. В 1932 году музыканту было присвоено звание Героя Труда.

Большая популярность Усто Олима как виртуоза игры на дойре и знатока узбекского танца привлекла к нему многочисленных учеников. В течение многолетней педагогической работы он подготовил ряд известных музыкантов-дойристов: Туйчи Иногамова, Гафура Азимова, Абдулкасыма Туйчиева и др. !

Творческая деятельность Юсупа кизик Шакарджанова. Выдающимся артистом народного театра является Юсуп кизик Шакарджанов (1868-1959). Знаменитый кизикчи, создатель многих фарсов, импровизатор, в совершенстве владеющий искусством острословия аския, он в то же время один из выдающихся танцоров, прекрасный музыкант, играющий на многих народных инструментах. Ю. Шакарджанов получил артистическое образование в школе самых крупных профессиональных актеров своего времени — Закир-ишана и Саади-максума.

Юсуп Шакарджанов родился в 1869 году в г. Маргилане в семье мастера, изготавливающего тандыры (глиняные печи). Юсуп после смерти отца работал в чайхане. С раннего детства он был увлечен народным театром и уже в восемнадцатилетнем возрасте получил известность.

Юсуп кизик вспоминал об этом периоде: «Это был 1883 год, осень. По случаю выборов в мингбаши в квартале продавцов атласа было устроено торжество. На торжество съехались труппа Закир-ишана и прославившиеся во всех уголках Ферганской долины прославленные кизикчи, музыканты, танцоры и хафизы. В ту пору мое имя только начинало приобретать известность. На празднестве вместе с большими мастерами я тоже показал свое искусство: исполнил рассказы, танцевал, принимал участие в аскии. То ли Закир-ишан наблюдал за моими выступлениями, то ли прослышал обо мне от людей, но на следующий день он послал к нам в дом своих людей и получил мое согласие быть шагирдом – учеником у него. После того пятнадцать лет я был в шагирдах в труппе Закир-ишана и Саъди Махсума и познавал тайны актерского искусства»⁷⁷. В 1880 году он вступает в труппу Закир-ишана, и становится учеником Саъди Махсума. Саъди Махсум 36 лет служил в ханском дворце, ему довелось служить при последних трех Кокандских ханах. В труппе Закир-ишана Юсуп кизик работал с 1883 по 1898 гг.



**1.13. Юсуп кизик
Шакарджанов**

Когда Саъди Махсум вступил в преклонный возраст, он передал свои обязанности корпармона Юсупу кизику. Передача руководства труппой сопровождалась традиционным экзаменом посвящения: «Юсуп исчерпывающе ответил на все вопросы своего наставника. Затем он продемонстрировал свое мастерство в искусстве речи, пародировал Матхалик кизика, чем рассмешил всех сидящих. После перерыва началась вторая часть испытания. Теперь Юсуп кизик должен был продемонстрировать свое знание музыкального и танцевального искусства. Он исполнил классические мелодии «Садр», «Еввойи чоргох», «Хаккони», сыграл на дойре, на смежных нагора. В заключение Юсуп очаровал всех собравшихся искрометным, озорным, жизнерадостным танцем».⁷⁸

⁷⁷ Рахманов М. Узбекский театр с древнейших времен до 1917 года. Т., 1981. стр. 242.

⁷⁸ Рахманов М. Узбекский театр с древнейших времен до 1917 года. -Т., 1981. стр. 243.

Мастерски владея приемами национального танца, искусством подражания, скоморошества, Юсуп кизик исполнял главные роли в ряде комедий, в частности отображал образы шейха («Мозор»), председателя («Заркокил»), мударриса («Мударрис»), учителя («Бола укиртиш»), казия («Ёр булиш»), отца («Мамаюсуф»), жениха («Келин туширди»), лекаря («Хитой табиби») и др. В некоторых пьесах созданных Юсупом кизиком танцы занимают главенствующее место: это «Суматоха по-кашгарски», «Каландлар», «Беданабаз», «Киморбаз», «Поденщик и пекарь», «Цирюльник» и «Кема-бачча»⁷⁹. Так, в пьесе «Суматоха по-кашгарски» показан учитель старой школы, который оказывается профессиональным танцовщиком: вместо преподавания богословия он обучает танцам двенадцать юношей. Сначала играли Дучава. Затем исполнялись танцы из цикла Катта уйин, Кифт уйин, Кийгир буйин, Жилдириш, Жуфт карсак. В финале этого спектакля, который длился на протяжении часа, все танцуют Андижан самоси.

В труппу Юсупа Шакарджанова входили артисты-кизикчи, дорбозы. Деятельность труппы Шакарджанова приобрела широкий размах. Она действовала вплоть до 1917 года в различных городах Туркестана, дважды побывала в Бухарском и Хивинском ханствах, Афганистане, Кашгаре. Юсуп кизик достиг такой славы, что он был приглашен в Санкт-Петербург для участия в концертной программе по случаю коронации императора Николая II.

Юсуп кизик был истинным носителем культуры традиционного театра, исполнителем и организатором, корпармоном и автором, сделавшим значительный вклад в сохранение, развитие и доведение до последующих поколений традиции национального зрелищного искусства. Многие знаменитые кизикчи и танцоры Ферганской долины прошли школу этого выдающегося мастера: Сулейман-кори Махмудов, Махамаджан Умурзаков, Усман Раимбеков, Ака Бухор Закиров и др. Среди учеников Юсупа кизика еще одна легендарная личность узбекской сцены - Тамара Ханум.

⁷⁹ Рахманов М. Узбекский театр с древнейших времен до 1917 года. -Т., 1981, с. 245

Исахар Хаимович Акилов (14.07.1914 - 27.09.1988) — признанный мастер узбекского танца. С именем Исахара Акилова связано воплощение массовых форм сценического узбекского танца,



осмысление бухарского танца, получившего законченный классический вид. За свою долгую творческую жизнь И. Акилов создал около 400 массовых и сольных танцев, которые всегда с большим успехом исполнялись коллективами известных ансамблей «Бахор», «Шодлик», «Лязги», «Узбекистан». И. Акилов был удостоен звания заслуженного артиста Узбекистана (1942), народного артиста Узбекистана (1964).

Исахар Акилов родился в Самарканде 14 июля 1914 года. Мать Исахара Акилова Давора-ханум, была танцовщицей женской половины дворца бухарского эмира, прославившаяся своей красотой и грациозностью. Исахар рос, испытывая с детства большой интерес к искусству. Мальчик своими гармоничными движениями радовал родителей, со временем и гости, бывавшие в их доме, не уходили, не посмотрев танцы маленького Исахара. Еще в детстве он встречался с известными деятелями искусств Гавриэлем Муллакандовым, Михаилом Муллакандовым и Исроэлом Толмасовым, а когда подрос — даже аккомпанировал им на дойре.

Однажды, находясь в гостях у Исроэла Толмасова, Исахар увидел изысканно сложный танец в исполнении сорокапятилетней танцовщицы. Танец «Чархи ду зону» («круговые движения на коленях») танцовщица весь целиком исполняет на коленях, в таком положении обходя несколько раз всю сцену. А для равномерности движений ладони рук прикладывает к груди и согнутые руки в локтях резко поворачивает вправо. Акилов заинтересовался необычным танцем и, настойчиво репетируя, освоил его. Было ему тогда только 18 лет, а ведь изучить «Чархи ду зону» можно лишь имея многолетний опыт.

Исахар Акилов свою творческую деятельность начинает в Самарканде в организованном балетмейстером Али Ардобусом Ибрагимовым самодеятельном кружке «Кук куйлак» («Синяя блуза»), где начинали свой творческий путь такие деятели искусства, как Дани Закиров, Манас Левиев, Вахид Абдулло, Жавод Обидов, Толибжон Садыков. Исахар Акилов заканчивает Самаркандский музыкально-хореографический институт (1928-1929), а затем студию при Узбекском Государственном музыкальном театре (1929-1932).

В 1929 году Исахар Акилов - уже артист музыкально-драматического театра. Он играет драматические роли, поет куплеты и танцует. Уже в музыкально-драматическом театре он выделялся как танцор-виртуоз. Энергичный, живой, ловкий, он преодолевает самые сложные технические трудности с необычайной легкостью. Особенным успехом у зрителей пользовался бухарский танец «Джувони», насыщенный серией разнообразных кружений, большая часть которых исполнялась на коленях. Уста Алим и Тамара Ханум замечают подвижного, энергичного юношу, который моментально схватывает ритмы, очень точно воспроизводит движения и включают его в группу студийцев танцевального отделения. В студии Исахар Акилов изучил усули Катта уйна, все тонкости ферганских танцев и жанровых танцев-сценок. Но главное он понял законы построения массовых танцев. Постановочная работа сразу увлекла его. И в 1932 г. молодой танцор назначается руководителем Самаркандского музыкально-драматического еврейского театра, одним из организаторов которого был он сам. В этом театре Акилов был и режиссером, и балетмейстером, и танцором. Через два года его переводят в Сталинабадский (ныне г. Душанбе) музыкально-драматический театр имени Лахути, где он работает балетмейстером и исполнителем. До приглашения М. Кари-Якубовым в театр, Исахар изучал ферганские танцы у Усто Олима Камилова, древние национальные танцы «Арабча», «Булбулча», «Уфар», «Уфари чиллиги», «Соийнома», «Мавриги», «Дакалов» у знаменитого бухарского дойриста Ака Латифа. Придя же в театр, он познал секреты мирового классического искусства. Все это имело огромное значение

в формировании его и как многогранного деятеля искусств, и как исполнителя танца, и как учителя танца.

Самым плодотворным периодом жизни Исахара Акилова стала его работа в качестве балетмейстера труппы Бухарского еврейского государственного музыкального театра. Здесь один за другим рождались все новые и новые танцы. Используя мелодии песенной части бухарского шашмакома, песни, созданные на основе узбекских и таджикских макомов, Исахар Акилов приступает к постановкам сольных и групповых танцев. В этом театре появились на свет танцы «Гирёнкузо» (два исполнителя), «Усмония» (три исполнителя), «Гунучин» (восемь исполнителей).

Театральное руководство неустанно вело поиск молодых талантов. В этом процессе Исахару Акилову удалось найти не только одаренных учеников, но и обрести свое счастье. Увидев на сцене театра имени Лахути свою будущую жену Маргариту, он сразу распознал ее огромный талант. Огромная любовь к искусству еще сильнее скрепляет молодой семейный союз. Маргарита стала для него и спутницей жизни, и единомышленником, и соратником. Она всю свою жизнь бок о бок работала с ним, придавая блеск танцам, поставленным Исахаром, обогащая их изящными движениями.

С 1936 г. Исахар Акилов занимал должность балетмейстера Узбекской государственной филармонии. В Ташкент он приехал уже сложившимся опытным балетмейстером, знатоком бухарского, самаркандского и таджикского танцев. Одна из крупнейших его постановок в Узбекской государственной филармонии — бухарский хоровод «Мавриги» в котором было занято девяносто человек. Разнообразный рисунок, умелое расположение групп танцоров, оригинальные ритмы, точные фольклорные движения танца, яркие краски золототканых костюмов — все это произвело огромное впечатление на московской декаде узбекского искусства и литературы 1937 года. После декады Исахар Акилов назначается главным балетмейстером узбекской государственной филармонии.

В 1939 г. Акилов работает в Доме народного творчества, с 1943 г. он — бессменный руководитель танцевальных кружков клуба Трудовых резервов, коллективы которого много раз отмечались на всесоюзных

смотре. С 1956 г. Акилов руководит большим коллективом одного из крупнейших дворцов культуры республики — Дворца культуры текстильщиков. В 1957 году Исахар Акилов — самый активный организатор и постановщик в различных самодеятельных и профессиональных коллективах, ведущих подготовку к республиканскому, союзному и Всемирному VI фестивалю молодёжи. Он готовит большую программу для коллективов Дворца Текстильщиков, Трудовых резервов, для сводных коллективов Самаркандской, Бухарской и Андижанской областей, ставит танцы для молодёжи театра оперы и балета имени Навои, Узбекской эстрады и филармонии. Коллектив Дворца текстильщиков, получивший золотую медаль на Всесоюзном конкурсе молодежного фестиваля 1957 г., показал сюиту «Праздник Труда». Сюита состоит из шести частей, в нее вошли тематические танцы: «Посев и обработка хлопчатника», «Сбор хлопка», «Прядение», «Ткачество», «Окрашка тканей» и радостный апофеоз. «Ферганский молодежный танец», также исполненный на фестивале в Москве получил высокую оценку как лучший танец фестиваля; все 12 исполнителей были награждены медалями.

Исахар Акилов часто выезжает в областные театры, где осуществляет постановки танцев в спектаклях. В 1940 г. он поставил танцы: в Ургенчском театре — в спектакле «Фархад и Ширин»; Ферганском театре — в спектакле «Шахсенем»; в Кокандском — в спектаклях «Тахир и Зухра», «Фархад и Ширин» и «Аршин Мал-алан»; в Бухарском — в спектаклях «Тахир и Зухра». Во всех этих театрах он готовит лучших танцоров балетмейстеров-постановщиков. В Коканде Джамилу Кубанову; в Бухаре Аспияка Кадырова, М. Мусаева; в Самарканде Джураева; в Ургенче Раима Аллабергенова. В годы Великой Отечественной войны Акилов многократно выезжает на фронт в составах концертных бригад. Он побывал с концертом на Западном Калининском, Центральном, Закавказском, Ленинградском и Московском фронтах.

Постановочную деятельность Исахара Акилова характеризует такой же размах и широта, как и его деятельность организатора и

руководителя коллективов. Акилов - балетмейстер крупных форм, масштабного решения танцевальных задач. Не видоизменяя движений национального танца, он укрупняет их, убирая мелкие детали, нанизывая всё многообразие движений на какую-нибудь определенную ось. Выбрав из национального танца или из целой серии танцев несколько характерных движений, он строит всю танцевальную композицию на их основе — пронизывая весь танец, единой мыслью, ярким колоритным настроением. И, несмотря на то, что Акилов не создает новых движений, а использует лишь ограниченное число фигур и положений из национальных плясок, его танцы всегда очень интересны, потому что балетмейстер изобретает оригинальный рисунок, состоящий из большого количества разнообразных переходов танцующих.

Как подчеркивают исследователи творчества И. Акилова, в становлении его профессионального роста и достижения новых творческих высот особую роль сыграл народный артист СССР Игорь Александрович Моисеев, с которым он не только сотрудничал, но и стал его большим другом. В прославленном коллективе Исахар прошел стажировку и смог овладеть многими секретами мастерства своего наставника Игоря Моисеева. После завершения стажировки, полный сил и новых творческих идей, Исахар Акилов осуществил несколько масштабных проектов, ставших поворотными в истории художественной культуры Узбекистана. Он участвовал в создании Государственного ансамбля узбекского танца «Бахор», затем «Шодлик», «Гюзаль» а также многих других.

Среди танцевальных постановок И. Акилова: массовый женский танец «Привет девушкам», сюиты «Эпоха свободы», «Праздник труда», «Кизлар салом», «Доира» «Тантана», «Эркинзамон», «Уйгурская сюита», танцы «Ферганский молодежный», «Севги таронаси», «Бухоро юлдузи», «Лязги», «Муножот» и др. Им были поставлены также хореографические сцены в операх узбекских композиторов: «Буран» М. Ашрафи, «Гульсара» Р. Глиэра и Т. Садыкова, «Улугбек» А. Козловского, «Тахир и Зухра» Т.Джалилова и Б. Бровцына.

Вопросы:

1. Назовите деятелей узбекского искусства - основоположников профессионального сценического танца.
2. Дайте характеристику творческой деятельности Усто Олима Камилова.
3. В каком году состоялось выступление Тамары Ханум и Усто Олима Камилова в Лондоне?
4. Какое произведение Усто Олима Камилова и Тамары Ханум стало основой хореографической школы узбекского танца?
5. Охарактеризуйте творческую деятельность И. Акилова.
6. Назовите известные танцевальные постановки И. Акилова.

Литература:

1. Авдеева Л. Тамара Ханум. Т., 1963.
2. Авдеева Л.А. Из истории узбекской национальной хореографии. – Ташкент, 2001.
3. Алимбаева К. Народные музыканты Узбекистана. Т., 1959.
4. Рахманов М. Узбекский театр с древнейших времен до 1917 года. Т., 1981.

Тема 1.7.2. Тамара Ханум

План:

1. Этапы жизненного и творческого пути
2. Формирование цикла «Песни и танцы народов мира»

Ключевые понятия: *основоположник нового направления, новаторское преобразование, «Дойра дарс», сценическая форма лапар*

Этапы жизненного и творческого пути. Тамара Ханум (Тамара Артёмовна Петросян, 1906-1991) - выдающаяся узбекская танцовщица, певица, балетмейстер. С этим именем неразрывно связано становление и развитие современной художественной культуры Узбекистана. Неподражаемая танцовщица и певица Тамара Ханум является реформатором исполнительского стиля узбекского женского танца и создателем жанра песенно-танцевальной миниатюры. Тамара Ханум была удостоена званий народной артистки Узбекистана (1932) и Советского Союза (1956), получила множество престижных наград и премий. Большую роль в формировании мастерства Тамары Ханум сыграли выдающиеся представители узбекской танцевальной и музыкальной культуры Усто Олим Камиллов, Али Ардобус Ибрагимов, Мухитдин Кари-Якубов. Содружество Тамары Ханум, Усто Олима Камилова и Юсупа кизика Шакарджанова дало возможность заложить прочный фундамент для создания узбекского сценического хореографического искусства. За свою творческую жизнь Тамара Ханум побывала с гастрольями во многих странах мира. Ей аплодировали во Франции, в Германии, Великобритании, Румынии, Болгарии, Польше, Китае, Монголии, Албании, Австрии, Индонезии, Пакистане, Норвегии, Иране, Индии, Афганистане. Своим исполнением она умела воплотить на сцене тончайшие нюансы национального фольклора и особенности народного танца любой страны. В творческом наследии Тамары Ханум более 150 танцевально-вокально-игровых композиций 53 различных

народов, что является беспрецедентным в мировом музыкально-исполнительском искусстве.

Тамара Ханум родилась 29 марта в 1906 года в скромной семье Анны и Артема Петросян, сосланных из Баку в Туркестанский край, в небольшой поселок на станции Горчаково (ныне город Маргилан). Выросшая в узбекской махалле, девочка мало чем отличалась от поселковых ребятишек - черноглазых, резвых. Когда в поселке появлялась труппа маскарабозов, все они сбегались на представление. Тамару завораживали выступления фокусников, канатоходцев, танцоров. Дома она невольно повторяла движения артистов. С каждым разом неловкие па становились все увереннее, и уже в шесть лет девочка заслужила первые аплодисменты, танцуя перед родными.



1.14. Тамара Ханум

В 1918 г. состоялся артистический дебют Тамары. На станцию Горчаково прибыл агитпоезд "Восток" с театральной труппой Хамзы Хаким-заде Ниязи. Такие миссии искусства "для просвещения народа" были очень распространены в первые годы новой власти. Все в поселке знали, что девочка не хуже взрослых профессионалов пляшет и поет узбекские песни и кто-то рассказал Хамзе о талантливой девочке - это решило ее судьбу: Тамара впервые вышла на настоящую сцену. Ей было только 12 лет, но она уже выступала перед зрителями наравне с остальными. Выступления на самодеятельных концертах резко выделяли юную танцовщицу, она по-прежнему была единственной представительницей прекрасного пола, осмелившейся танцевать

публично, да еще и с открытым лицом. Угрозы в адрес Тамары продолжались, и родители в 1921 г. отправили дочь в Ташкент.

В Ташкенте семья Петросовых снимала комнату у семьи Каргановых. Три сестры Каргановы были незаурядными людьми: Мария Осиповна — педагог по фортепиано, Елена Осиповна — преподаватель балльных танцев, младшая Евгения — балерина русского оперного театра. Именно она обратила на Тамару внимание и предложила заниматься с ней танцем. Евгения Осиповна устроила Тамару в оперный театр на работу в кордебалет. Тамара Ханум вспоминает: «Классику вела прима-балерина Шаевич. Она отметила меня и через два месяца ввела в группу профессиональных балерин кордебалета. Меня стали готовить для выступления в операх «Фауст», «Аида» и «Травиата». Но дебютировала я в «Борисе Годунове»⁸⁰.

В 1922 г. девушка поступила ученицей в Ташкентскую балетную труппу и начинает выступать в полупрофессиональных концертных группах, которыми руководили первые узбекские артисты Абдор Хидоят, Ятим Бабаджанов, Али Ардобус Ибрагимов. «Занималась я усердно, учеба мне давалась... Занятия у Каргановой, Шаевич, работа с Али Ардобусом не прошли даром» — вспоминала Тамара Ханум⁸¹. Об их первом знакомстве вспоминал сам Али Ардобус, один из первых профессиональных узбекских хореографов и балетмейстеров, основатель узбекского сценического, эстрадного танца. «В театре я обратил внимание на молодую танцовщицу Тамару Петросову — гибкую, темпераментную, отлично владеющую техникой танца. Я танцевал с ней в массовке, в танцевальных сценах в операх «Фауст» и «Русалка». Предложил ей выступить на эстраде, она согласилась. Мы вместе сочинили «Восточный этюд», построенный на различных акробатических движениях. Она покорила зал! Руки у нее были удивительные: они буквально пели. Тогда я решил осторожно предложить ей попробовать изучить простейшие движения узбекского танца. Сел за пианино и стал наигрывать знакомые мне мелодии узбекских песен. Она стала танцевать, но как! Я был ошеломлен. Я сразу понял: передо мной профессиональная узбекская танцовщица,

⁸⁰ Ханум Т. Моя жизнь. Т., 2009, стр. 26.

⁸¹ Ханум Т. Моя жизнь. Т., 2009, стр. 30.

каких в ту пору среди ташкентских яллачи не было. Пока мы на извозчике ехали в старый город, она мне рассказала о себе. Войдя в клуб мельников, я сказал руководителю Ятыму Бабаджанову, что я «поймал жар-птицу». Уроки Али Ардобуса не прошли даром. Эти урокигодились ей даже при исполнении классического европейского репертуара.

Увы, слухи о выступлениях Тамары дошли до родного поселка, и местные фанатики зверски расправились с ее отцом. Мать осталась одна с детьми, и те крохи, которые Тамара получала за выступления, шли на кусок хлеба для родных. Балетная труппа гастролировала по Средней Азии, давая концерты народных танцев. В маленьких городках и кишлаках в адрес девушки-танцовщицы нередко летели угрозы и камни. Одно выступление чуть ни стоило Тамаре жизни: разбушевавшиеся зрители готовы были разорвать ее в клочья. Спас ее известный музыкант и остро слов Юсуп кизик Шакарджанов. В суматохе он накинул на нее паранджу и помог незаметно выбраться из толпы.

Бывало, что особо настойчивые поклонники пробирались после концерта за кулисы, чтобы лично выразить свой восторг. Так что, когда один такой молодец очутился в гримерной и осыпал ее комплиментами, Тамара не удивилась. Им оказался известный певец Мухитдин Кари-Якубов. Представив его, руководитель сказал ей: «Теперь вы будете выступать вместе». В 1923 году возникает семейный и творческий союз двух личностей редкого дарования.

Двадцатые годы прошлого столетия стали этапом профессионального становления Тамары Ханум. В 1923 г. она отправилась в Москву, для продолжения образования в Театральном техникуме им. А.В. Луначарского. Ее педагогами в техникуме были крупнейшие личности, оставившие легендарный след не только в истории балета. Так, историю театра вел А. К. Дживилегов - крупный филолог и театровед, по книгам и учебникам которого до сих пор изучают историю зарубежного театра. История зарубежного театра, история изобразительного искусства, сценическое движение, драматическая пластика - те дисциплины, которые заложили в ней острое чувство сценической культуры. К тому же надо добавить

многочисленные впечатления от культурной жизни Москвы тех лет, когда во всех видах искусства происходили новаторские поиски. Может быть, в те годы она, девятнадцатилетняя девушка, еще не достаточно четко осознавала глубину и богатство этого многообразия. Но зерна упали на благодатную почву - пройдут годы и эти зерна дадут пышные всходы. Совершенно очевидно, что один из истоков ее цикла «Танцы и песни народов мира» берет свое начало в этой школе классического, универсального образования. Пробыв всего лишь год в Москве, Ханум вернулась на родину, окончательно связав свою судьбу с узбекским танцевальным искусством.

После одной забавной истории за ней прочно закрепился псевдоним Ханум. Случилось так, что перед крупным концертом в Москве один из его организаторов услышал, как земляки называют Тамару «ханум» (женщина). Назавтра афиши с именем «Тамара Ханум» висели по всему городу.

В 1925 г. в Париже проходила Всемирная выставка декоративного искусства. М. Кари-Якубову и Тамаре выпала честь представлять на ней свой край. Их номер имел ошеломляющий успех, об узбекских артистах парижане вспоминали еще долго. Возвращаясь домой, супруги проехали через Германию. В первый вечер представления за кулисы к Тамаре Ханум направилась целая делегация из крупнейших звезд европейской хореографии. Среди них были Айседора Дункан, Матильда Кшесинская. Выражая свое восхищение, Айседора Дункан даже попросила разрешение пересчитать шейные позвонки и ощупать кисти рук Тамары Ханум, так как была удивлена исполнением столь сложных движений⁸².

В 1926-1928 гг. Тамара - танцовщица музыкально-этнографического ансамбля, организатором которого стал М. Кари-Якубов. Работая в этнографическом ансамбле, Тамара Ханум начинает отбирать из всего разнообразия движений народного танца наиболее выразительные. Тамара вносит в исполнение свое отношение к жизни - шире становится жест, отводятся от лица руки, прикрывавшие глаза танцовщиц ичкар, распрямляются опущенные плечи, поднимается выше голова. Для дальнейшего развития и обогащения узбекского

⁸² Широкий Ю. Тамара Ханум. М., 1941, стр. 23.

танца требовалась точная четкая система обучения танцоров. В 1928 г. Тамара Ханум с Усто Олим Камиловым организует при Экспериментальном музыкально-драматическом театре небольшую студию и начинают работать над созданием системы обучения. Они отбирают танцевальные ритмы и систематизируют порядок их очередности — так возникает цикл «Дойра дарс».

Истинным новатором ее можно назвать в области сценического танцевального костюма. Она первой в узбекском искусстве стала вносить изменения в народный костюм. «В Самарканде я срисовала орнаменты с мозаики и начала реконструировать костюмы. До Самарканда я танцевала в народных костюмах. Но платья были очень широкие, рукава очень длинные, к тому же выреза у шеи не было, воротники тугие, высокие и — мягкие сапожки — ичиги. Уже в 1923-24 годах я начала понемногу убирать ширину, открывала шею, воротнички стала выкраивать отложные, обувь традиционную заменяла легкими сапожками с твердой эластичной подошвой и даже закрытыми туфлями на каблукках. Естественно, стал несколько изменяться танец»⁸³. Не нарушая стандартов и канонов национального женского костюма, она модернизировала его, делая более удобным для танца. Это отношение к костюму, как важнейшей части танцевального искусства в целом и цикла «Танцы народов мира», в особенности, сохранилось у нее до конца.

За свою жизнь Тамара работала во многих театрах Узбекистана, одним из первых стал Самаркандский музыкально-драматический театр. Тамара сыграла в его стенах главные роли в популярных постановках: Ширин в драме «Фархад и Ширин», Халиму в спектакле «Халима», Гульчехру из «Аршин мал алан». Накопив творческий опыт, в 1930 году именитая артистка пробует свои силы в качестве балетмейстера. Тридцатые годы стали временем расцвета искусства Тамары Ханум. Она неустанно выступает, много гастролирует. В эти годы она изучила танцевальное искусство практически всех локальных регионов Узбекистана. Тогда же она влюбляется в богатейшую культуру Хорезма. Она запишет там мелодии, танцы, освоит костюмы, отличающиеся от других национальных культур своими

⁸³ Ханум Т. Моя жизнь. Т., 2009, стр. 59.

неповторимыми особенностями. В 1932 году, в сотрудничестве с режиссером З. Кабуловым и композитором П. Рахимовым, она организовала театр в Ургенче, где выступала одновременно балетмейстером, танцовщицей и педагогом-репетитором.

В 1932 году Тамара Ханум вместе со своим учителем Усто Олимом готовит большую программу массовых и сольных танцев для проводимой в Узбекистане Олимпиады народного искусства. Одним из танцев программы стал «Пилля», поставленный на старинные ритмы «Кема уйин». В 1933 году Тамара Ханум становится инициатором организации балетной студии при Узбекском музыкально-драматическом театре (позже — Узбекская республиканская балетная школа, с 1947 — Узбекское хореографическое училище, ныне — Ташкентская государственная высшая школа национального танца и хореографии).

В 1935 г. в Лондоне состоялся первый международный фестиваль народного танца. От Узбекистана в нем приняли участие Тамара Ханум, УстоАлим Камилов, Тохтасин Джакилов, Абдукадыр Исмаилов. Тамара Ханум и Усто Олим были награждены золотыми медалями. Британская королева Елизавета I лично вручила артистке высокую награду за вклад в искусство.

Во время Великой отечественной войны Тамара Ханум прошла с концертами весь фронт, от Тихого океана - до Европы, за что военное командование присвоило ей, единственной из артисток, звание капитана и дало право на ношение оружия. Уже 22 июня 1941 года в здании Ташкентской филармонии была составлена телеграмма на имя Народного Комиссара Оборона. Текст получился коротким: «Артисты ансамбля Узгосфилармонии под руководством Тамары Ханум, просят Вас направить ансамбль на фронт для обслуживания частей Красной Армии. Тамара Ханум, музыканты - Пулат Рахимов, Гафур Салихов, Акоп Кадыров, Эргаш Шукуров, концертмейстер А.М. Четвертаков». Этот патриотизм и высокое искусство показывали вместе с ней и ее коллеги по творческому цеху: Халима Насырова, Галия Измайлова, Назира Ахмедова, Фатима Борухова, Мордехай и Сара Самандаровы, Моше Мулокандов и другие деятели культуры Узбекистана. В составе фронтовой бригады артистов Тамара Ханум дала тысячи концертов

для бойцов на передовой, выступала перед ранеными и перед теми, кто готовился к схватке с врагом. Во время Великой Отечественной войны Тамара Ханум перечислила триста тысяч рублей на счет танкового завода, и танк, на производство которого ушли эти деньги, воевал со специально подобранным узбекским экипажем, с ее именем на броне. Кроме того, Тамара Ханум переводила личные средства для поддержки конкретного воинского подразделения, участвующего в боях. В годы войны она стала включать в свои выступления на фронтах не только песни и танцы народов Средней Азии, но других народов, населявших огромную многонациональную страну. Не обладая выдающимся голосом, она завораживала народным колоритом, неописуемым сценическим обаянием, артистичностью, поразительно очаровательным танцем, создавала ощущение праздника.

Формирование цикла «Песни и танцы народов мира». Все больше в своих выступлениях Тамара Ханум использовала особенности жанров «ялла» (ансамбль танцующего солиста-запевалы с хором) и «лапара», исполняемого в форме песни с подтанцовкой. Актриса приспособливает эти два жанра для сольного исполнения, обогащая их игровыми и хореографическими элементами. Тамара Ханум не изобрела свой жанр, ведь песня-пляска — это один из наиболее древних жанров искусства, бытовавшего на протяжении столетий у многих народов мира, в том числе, в среде узбекского народа. Один из наиболее популярных узбекских жанров «ялла» состоит из попеременного куплетного исполнения строфы песни и танцевальных фраз. Так создавалась основа для ключевого жанра ее последующего творчества — песенно-танцевальной миниатюры. Обратившись к традициям национального фольклора, Тамара Ханум модернизировала их в русле требований современности и создала жанр, оказавшийся очень емким, вместившим в себя не только традиционные узбекские танцы и песни, но танцы и песни многих народов мира. Уже в 20-годы артистка начинает постепенно включать номера, построенные на сочетании песни и танца разных народов Востока. В середине 30-х годов ее концертная программа включает казахские, киргизские, туркменские, грузинские, армянские песни и танцы.

В 1938 г. состоялось ее первое выступление с программой национальных песенно-танцевальных сцен в специальных костюмах. В программу, кроме узбекских песенно-танцевальных номеров, она впервые включила таджикские и один украинский номер. Вскоре она выступила с новой программой в Москве. Выступления прошли настолько успешно, что у нее окончательно созрела творческая идея о создании целого цикла танцев и песен народов мира. Три предвоенных года оказались чрезвычайно плодотворными в работе над этим циклом. В этот период она включает в свой репертуар большое количество новых песенно-танцевальных номеров. Среди них - еврейский, русские, белорусские, украинские, армянские, азербайджанские, уйгурские, казахские, узбекские, таджикские номера. Чуть позднее она расширяет репертуар, включает в него грузинские, осетинские, татарский, крымско-татарские, башкирские, каракалпакские, туркменские танцы и песни.

В цикл «Песни и танцы народов мира» входили от 50 до 80 песенно-танцевальных миниатюр. Какие-то исполнялись один-два раза, какие-то специально готовились для одной гастроли, какие-то, исчезая из репертуара, затем вновь возобновлялись, какие-то прочно вошли в цикл и составили его ядро. Осваивая фольклор разных народов, Тамара Ханум стремилась к созданию органического синтеза выразительных средств.

Выступление с одним номером было редкостью в ее творческой практике. Как правило, она выступала с сольным концертом, включавшим в себя до пятнадцати песенно-танцевальных миниатюр. Паузы между номерами заполнялись либо конферансом, либо инструментальными мелодиями. В сборных же концертах ей выделялось целиком одно отделение, о чем свидетельствуют афиши и программки ее выступлений.

В 1940 г. Тамара Ханум оставляет работу в театре — вся деятельность сосредотачивается на ансамбле и программе «Песни и танцы и народов мира». Ансамбль Тамары Ханум состоял из небольшого оркестра узбекских народных инструментов и ее самой — солистки. В составе ансамбля были музыкальный руководитель Пулат Рахимов, аккомпаниатор на рояле и конферансье — Софья Каракаш,

пианист И. Фоменко, дойрист Г. Азимов, гиджакист К. Касымов, чангист Э. Ташматов, наист Р. Хамдамов. В составе группы были также портниха Александра Костикова, костюмерша Е. Кальмензон.

Тамара Ханум из каждой поездки привозила домой новый танец, перевоплощаясь в нем с огромной силой. В ее творческой копилке собрались танцы 86 народов мира. «Тамара запоминала не только танцевальные па, но и особенности походки, мимики, телодвижений, присущие жителям разных стран. Костюм, грим и сам танец преображали ее настолько, что каждый народ принимал эту великолепную женщину за свою землячку».

Тамара Ханум скончалась в 1991 г., в Ташкенте, завещав сделать в своем доме музей, где бы хранились сценические костюмы, в которых она выступала. Музей Тамары Ханум открылся в 1994 г. Он сохранил интерьеры жилых комнат, костюмы, записи песен, великолепную коллекцию картин, подарков, фотографий и рукописей выдающейся артистки. Среди них - неопубликованные воспоминания, а также стихотворения, созданные уже в период мудрости, на склоне лет. В одном из них Тамара Ханум обыгрывает строчки Омара Хайяма: "То, что Судьба пришла тебе дать, нельзя не умерить и не отнять..."

В музее выставлены двадцать шесть сценических костюмов артистки. Каждый из них, расшитый золотыми и серебряными нитями, драгоценными камнями, - сам по себе образец искусства. Они разнообразны: ферганский, хорезмский, бухарский, албанский, испанский, арабский, белорусский... Один красочнее другого. Некоторые из них, например, ферганский костюм, удостоился в Праге золотой медали. Каждый представленный костюм экспонирован в комплекте - головной убор, платок, костюм, обувь, веер, ювелирные украшения, музыкальные инструменты. Многие из этих костюмов имеют свои истории, так как подарены выдающейся артистке крупными государственными деятелями разных стран Запада и Востока, тех стран, где она гастролировала. И у каждого костюма своя история. Например, китайский костюм подарен актрисе самим Мао Цзэдуном в 1952 году во время ее гастролей в Китае, арабский — Гамалем Абдель Насером, монгольский — маршалом Чойбалсаном, индийский — Джавахарлалом Неру. Многие костюмы и украшения

она приобретала сама, на свои деньги. Далеко не все костюмы выставлены в экспозиции музея - некоторые хранятся в запасниках, многие утрачены. Но и те и другие, и третьи роднит одно свойство. Тамара Ханум не только танцевала в этих костюмах, но почти в каждом из них есть доля ее фантазии и труда.

Более сорока лет продолжалась активная творческая жизнь Тамары Ханум. И прежде были примеры столь длительной творческой жизни. У Тамары Ханум она объясняется не только умением артистки блистательно сохранять форму ценой огромного труда, но и тем, что ее творчество с преобладанием в нем народно-сценического жанра было активно востребовано долгие годы. Ее приемы танцевальной выразительности и красоты пластической линии оказалось созвучными эстетическим движениям времени, удовлетворяли высоким требованиям профессионализма. Обладая удивительной способностью к перевоплощению, Тамара Ханум через стилистику движений убедительно воссоздавала психологические особенности различных народов.

Вопросы:

1. Назовите время и место рождения Тамары Ханум.
2. Когда началась исполнительская деятельность Тамары Ханум?
3. Какие мастера узбекского танца являются учителями Тамары Ханум?
4. Назовите постановки Тамары Ханум.
5. Какие танцы входили в репертуар ансамбля Тамары Ханум?
6. Основателем какого музыкально-танцевального жанра стала Тамара Ханум?

Литература:

1. Авдеева Л. Тамара Ханум. Т., 1973.
2. Авдеева Л. Танцевальное искусство Узбекистана. Т., 1963
3. Ханум Т. Моя жизнь. Т., 2009.
4. Широкий Ю. Тамара Ханум. М., 1941.

Тема 1.8. Мукаррам Тургунбаева

*Я не боюсь смерти, потому что моя жизнь —
вся в танце. А танец бессмертен*

Мукаррам Тургунбаева

План:

1. Этапы жизненного и творческого пути
2. Значение творческого наследия М. Тургунбаевой в развитии национального танцевального искусства

3. Ансамбль «Бахор» - детище М. Тургунбаевой

Ключевые понятия: *народно-сценический танец, танцевальные жанры, танцевальный ансамбль, массовые формы*

Этапы жизненного пути и творческого пути. Народная артистка Узбекистана, танцовщица, балетмейстер, педагог и уникальный человек Мукаррам Тургунбаева — выдающийся деятель национального хореографического искусства Узбекистана. «Танец Мукаррам Тургунбаевой описать невозможно, как невозможно рассказать музыку словами. Можно записать последовательность фигур танца, подробно описать рисунок движений тела и рук, можно запечатлеть десятки, сотни поз танцующей Мукаррам. Но все это будут лишь штрихи к ее танцу. Ибо танец для Тургунбаевой был не только «движениями тела», а «движениями души» - пишет Л. Авдеева⁸⁴. Творческий путь М. Тургунбаевой отражает основные этапы формирования узбекской хореографии. М. Тургунбаева, подчинив народно-сценический танец законам театрального действия, тонко стилизовала фольклор и традиционную игровую культуру, как творческое наследие многих поколений и, трансформируя этот вид искусства, уверенно двигалась к поэтическому танцу, пытаясь воспроизвести символическими пластическими движениями свое личное видение эстетической красоты.

⁸⁴ Авдеева Л. Слово о Мукаррам. Т. 1987. стр. 7.



1.15. Мукаррам Тургунбаева

маленькой девочкой. Мать Тургунбаевой была талантливой танцовщицей-любительницей, ученицей известной в округе профессиональной танцовщицы Мукаррам, в честь которой и была названа дочь. Мукаррам не помнила своих родителей, рано покинувших мир, а помнила дядю и бабушку, воспитавших ее. Окончив школу в 1927 г., Тургунбаева поступила в педагогический техникум в Фергане, а в 1929 стала актрисой и учащейся театральной студии Узбекского Государственного музыкального театра, где изучала народные и классические танцы, песни, основы актерского мастерства. Вся последующая жизнь Тургунбаевой была отдана искусству.⁴

Мукаррам Тургунбаева вышла на сцену шестнадцатилетней девочкой и уже вскоре создала свою индивидуальную манеру исполнения. В ее природном танце жили традиции, но это были уже новые танцы, отразившие образ человека нового века. Тургунбаева училась танцу у истинных мастеров, великолепно владеющих традиционным искусством Усто Олима Камилова, Юсупа кизик Шакарджанова и Тамары Ханум. Тамара Ханум вспоминала: «К нам в театр в 1929 году пришли несколько девушек и среди них было несколько настоящих красавиц, но я влюбилась в Мукаррам, которая в ту пору была «гадким утенком». На первой репетиции я даже заплакала, когда Мукаррам повторила показанные ей движения рук —

Мукаррам Тургунбаева (1913-1978) родилась весной 1913 г. в Фергане. Не зная точно даты рождения, она решила для себя считать день поступления на работу в театр — 16 сентября — днем рождения. Однако впоследствии Мукаррам выбрала себе в качестве дня рождения день цветущей весны — 31 мая, и в течение последних десятилетий жизни именно 31 мая отмечался ею как день рождения.

Мукаррам росла в бедной семье, отец умер, когда она была еще совсем

ее точеные пальцы, необыкновенно гибкие, какие-то одухотворенные, ввели меня в такое волнение, что я одновременно улыбалась и вытирала слезы. Многие на меня смотрели с удивлением, только Уста Алим так же радовался, как я. Я была по-настоящему счастлива оттого, что к нам пришла именно она, та, о которой я мечтала»⁸⁵. Мукаррам Тургунбаева «впитала» их искусство, их танцы целиком - она становилась творцом. Известный русский балетмейстер и педагог Константин Бек в студии вел уроки европейского классического танца, позже Мукаррам занималась под руководством в прошлом прима-балерины петербургского балета Екатерины Обуховой, талантливых балетмейстеров-новаторов Ильи Арбатова и Павла Йоркина. Комплекс профессиональных познаний помог Мукаррам достичь высокого мастерства.

16 сентября 1929 г. М. Тургунбаева становится актрисой Узбекского Экспериментального музыкально-драматического театра. Утром - занятия в организованной при театре студии по узбекскому и классическому танцам, по вокалу, затем репетиции, а вечером - очередной спектакль. В первый же год работы М. Тургунбаевой поручают несколько ролей: она играет веселую Онархон в музыкальной комедии «Товарищи»; драматическую роль матери Халимы и остро характерную роль свахи в музыкальной драме «Халима»; поет в хоре спектакля «Фархад и Ширин» и играет в нем страшную колдунью Ясуман. М. Тургунбаева пришла в театр в период его подготовки ко олимпиаде национального искусства в Москве. После олимпиады репертуар начинающей актрисы пополняется ролями Ассии и Зебо в музыкальной комедии «Аршин мал алан», Озодхон и плясуньи Асальхон в музыкальной драме «Ичкарида». Однако все свое творческое внимание она сосредотачивает на танце. В эти годы Мукаррам исполняет массовые и сольные танцы «Дучава», «Катта уйин», «Кари наво», «Занг», «Дильхродж», воинственный «Усмония», разнообразные ялла в постановке Усто Олима Камилова и Тамары Ханум, ставшие классическими образцами танцевального искусства. Все эти танцы требовали высокой техничности. В 1933 году

⁸⁵ Ханум Т. Моя жизнь. Т., 2009, стр. 57.

М. Тургунбаева принимает участие в создании первого балетного спектакля «Пахта», где исполняет ведущую партию Пахта-ой. Мукаррам овладевает техникой танца настолько, что ее рекомендуют педагогом в открытое в 1934 году хореографическое училище.

В 1929 году Мукаррам Тургунбаева выходит замуж за артиста музыкального театра Низама Халдарова. Это был союз двух творческих личностей, скрепленный общностью устремлений и вдохновленный самой жизнью. В 1934 году у семьи Низама и Мукаррам радостная новость — у них родился сын — Тельман Низамович Халдаров. Радость материнства вдохновила Тургунбаеву. Она совершенствует свой стиль, осуществляет постановки массовых и сольных танцев к спектаклям «Гульсара», «Фархад и Ширин».

Танцевальные героини Мукаррам Тургунбаевой в эти годы были идеалом узбекских женщин. Танцы в исполнении М. Тургунбаевой — «Сборщица хлопка» в пантомиме «Кизил караван» (1932), «Снятие паранджи» в балете «Шахида» (1939), «Гульсара» (муз. драма К. Яшена «Гульсара») — становились символом освобожденной от вековых притеснений женщины Востока. Зрители воспринимали танцы М. Тургунбаевой как истинное откровение.

Первые годы работы в узбекском музыкальном театре вплоть до 1936 года были для Тургунбаевой временем изучения узбекского танцевального наследия и совершенствования танцевального мастерства. В период подготовки к московской декаде М. Тургунбаева создает несколько танцев, положивших начало многолетнему творчеству в области создания сценического узбекского танца. В 1937 г. Мукаррам отправляется в Москву на Декаду искусства и литературы Узбекистана, где получает высокую оценку как танцовщица и балетмейстер. Тургунбаева исполняет ведущие партии в балетах «Шахида» (1939), «Гуляндом» (1940), «Акбияк» (1943) и др.

Период Второй мировой войны был напряженным и требовал полной отдачи душевных и физических сил. В эти годы Мукаррам Тургунбаева осуществила постановку таких сольных и массовых танцев, как «Роҳат», «Ракқоса», «Нагора», «Бухорча», «Гульсара», «Тановар», «Пахта», а также «Уйгурский», «Хорезмский» и

«Бухарский». Муж Мукаррам, Низам Халдаров, уходит на войну, вскоре приходит повестка о его гибели, впоследствии оказавшаяся ложной. Низам Халдаров вернулся с 1945 году, но Мукаррам уже была замужем за другим. Пережив печальные события войны, смерть ребенка от второго брака, Тургунбаева больше никогда не выходила замуж. У нее рос любимый сын Тельман, и было любимое танцевальное искусство. Мукаррам безумно любила своего единственного сына, радовалась его успехам, гордилась им.

Начиная с 50-х годов XX столетия, Мукаррам Тургунбаева становится самой знаменитой танцовщицей и ведущим балетмейстером Узбекистана. Она прославилась как искусная исполнительница сольных танцев, а также как балетмейстер массовых узбекских танцев. На основе уйгурских, индийских, корейских, афганских народных танцев, Тургунбаева создает на сцене шедевры. Демонстрирует жемчужины узбекского народного искусства на многочисленных гастролях в Китае, Албании, Италии, Австрии, Индии и других странах мира. Эти концертные программы произвели неизгладимое впечатление на зарубежных зрителей. Индийский журналист и писатель после просмотра одной из таких программ написал: «Индию завоевали дважды: первый раз — Бабур, второй — Мукаррам Тургунбаева».

В 1957 году Мукаррам Тургунбаева создает женский ансамбль народного танца «Бахор». Ансамбль, созданный М. Тургунбаевой вскоре принимает участие во Всемирном фестивале демократической молодежи и студентов в Москве и получив ошеломляющий успех, завоевывает золотую медаль. В связи с работой с коллективом ансамбля М. Тургунбаева перестала давать уроки в хореографическом училище, заботы руководителя большого коллектива отвлекали ее от педагогической деятельности.

Мукаррам Тургунбаевой не стало 26 ноября 1978 года. Это случилось ночью: диагноз «повторный инфаркт миокарда». Имя Мукаррам Тургунбаевой присвоено объединению «Узбекракс» и одной из улиц города Ташкента. Сняты фильмы, посвященные жизни и деятельности великой танцовщицы: «Салом, Бахор» (1962),

«Санъатга багишланган умр» (1972), «Мукаррам-опа ва кирк гузал» (1977). М. Тургунбаева является лауреатом Государственных премий, была награждена орденами и медалями. Посмертно в 2001 году она была удостоена ордена «Буюк хизматлари учун». С 1993 года проводится конкурс молодых танцовщиц имени Мукаррам Тургунбаевой, что доказывает неизмеримый вклад великой артистки в развитие национального танцевального искусства.

Значение творческого наследия М. Тургунбаевой в развитии национального танцевального искусства. М. Тургунбаева — выдающаяся танцовщица и балетмейстер-новатор узбекского национального искусства. М. Тургунбаева утвердила в своем творчестве содержание и форму узбекского народно-сценического танца. Созданные ею танцевальные композиции приобрели значение золотого фонда национального хореографического искусства.

Узбекские профессиональные танцы в исполнении Тургунбаевой передавали все оттенки человеческих чувств. Чеканный «Нагора» воспекает гордую, величавую женскую красоту, кокетливый «Рохат» посвящен светлому нежному чувству любви. Стремительный «Кари Наво» — прославляет красоту природы. Бравурный «Садр» — танец глубокой тоски о потерянном. Декоративен «Савти муноджат», полон глубокой поэтичности «Гуль уюн».

М. Тургунбаева является одним из основоположников национального балетного искусства. Она исполнила ведущие партии в первых узбекских балетах «Пахта» (1933), «Шахида» (1939), «Гуляндом» (1940), «Акбияк» (1943) и др. Для балета «Шахида» Мукаррам сочинила композицию, где героиня призывает женщин сбросить паранджу, условно назвав ее «Освобождение». Много позже на основе данной композиции она создала самостоятельную сольную, затем массовую танцевальную сцену «Озодлик». С 1939 года М. Тургунбаева работала в Государственном Академическом Большом театре имени А. Навои. В качестве балетмейстера Мукаррам Тургунбаева осуществляла постановку танцев в операх «Зейнаб и Омон» Т. Садыкова, «Сердце поэта» М. Ашрафи, «Гульсара» Р. Глиэра и Т. Садыкова, «Свет из мрака» Р. Хамраева, «Ойджамол» И.

Хамраева, «Тахир и Зухра» Т. Джалилова, Б. Бровцына. В 1971 году она проводила консультации при постановке балета «Тановар» А. Козловского, а в 1976 году — оперы-балета «Сказание о любви» Т. Джалилова, Б. Бровцына.

Ярким вкладом М. Тургунбаевой в развитие узбекского хореографического искусства становится формирование и развитие сценического узбекского танца в различных формах, а также создание новых жанровых разновидностей: одни отличались выстроенной сюжетной линией, другие — развернутой драматургией поэзного танца. Танцевальные коллективы до сего дня пользуются постановками Мукаррам Тургунбаевой и вариациями на их основе. Формированию узбекского сценического танца в творчестве Мукаррам Тургунбаевой помогла работа актрисы в музыкально-драматическом и балетном театрах. Еще в первые годы работы в студии музыкально-драматического театра она познакомилась с европейским классическим танцем. Так, в 1938 году Тургунбаева солирует в «Половецких плясках» из оперы Бородина «Князь Игорь», затем танцует ведущие партии в балетах «Сердце гор», «Бахчисарайский фонтан».

Новаторство Мукаррам Тургунбаевой выразилось также в создании новых, авторских сценических жанров. Одна из лучших ее композиций — «Тановар» — была названа «хореографической поэмой», но ее также можно назвать монологом. Выдающаяся узбекская балерина Бернара Кариева пишет: «Моя Мукаррам — гениальная драматическая актриса. Какой бы танец она ни дарила нам, даже самый бравурный, его героиня была не легкомудра, не беспечна, в ней жила незаурядная сила души, личности. Я считаю себя ученицей и последовательницей Мукаррам не только потому, что училась у нее узбекскому танцу, а потому что моя лирическая героиня выросла из танцевальной поэмы «Тановар»⁸⁶.

Неизмерима роль М. Тургунбаевой в создании и становлении широко известного ансамбля танца «Бахор». Восхищаясь прекрасными программами ансамбля «Бахор», современник ее эпохи,

⁸⁶ Авдеева Л. Танец Мукаррам Тургунбаевой. Т., 1989. стр. 14.

известный узбекский композитор Мухтар Ашрафи называл артисток ансамбля «дочерьми весны», а саму Мукаррам Тургунбаеву воплощением символического понятия — Весна⁸⁷.

С 1936 г. начинается период балетмейстерского творчества М. Тургунбаевой. Создавая сценические танцы, Тургунбаева тщательно отбирает наиболее выразительные движения народных танцев, увеличивает их, используя метод варьирования на тему основных движений, совершенствует технику исполнения, создает рисунок построений и фигур. Одной из первых композиций был танец «Пахта», созданный совместно с Усто Олимом Камиловым. Тургунбаева построила танец на основе движений ферганской школы, она присоединила к ним вновь сочиненные движения иллюстрирующие труд хлопкороба, отразив весь трудовой процесс от посадки семян до сбора обильного урожая. В 1935 году Тургунбаева знакомится с андижанскими юношескими плясками и парными уйгурскими переплясами, что вдохновляет ее к созданию нового танца и помогает найти особенные художественные штрихи. В конце тридцатых годов Тургунбаева выносит на сцену юношескую пляску, которую в народе называли «Андижанской полькой», развивает этот непритязательный пляс в разработанный виртуозный танец. Андижанская полька - танец лихих, энергичных, волевых людей, обладающих задором, юмором, а главное восторженным восприятием жизни.

В 1936 году на народном саиле она увидела уйгурский мужской танец. Он состоял всего из четырех движений — своеобразный подсакивающий ход, оригинальные движения кистей рук,жатых в кулак с поднятыми вверх большими пальцами, приседание на одно колено, постукивание ладонями по бедрам и собственный аккомпанемент на сафаилах — железных кольцах, надетых на короткий деревянный стержень. В этом же году М. Тургунбаева ставит массовый уйгурский танец, в котором было уже более двадцати движений. В основном это были движения рук, то вытянутых вверх под прямым углом, помахивающих из стороны в сторону ладонями, повернутыми от себя, то сброшенных вниз, то повернутыми в стороны.

⁸⁷ Авдеева Л. Танец Мукаррам Тургунбаевой. Т., 1989. стр. 13.

«Тановар». В 1930 г. в Москве М. Тургунбаева была потрясена искусством балерины Екатерины Гельцер, исполнившей «Умирающего лебедя». Так родилась идея создать танец на мелодию «Тановар». «Тановар» — поистине национальное и в тоже время индивидуальное творение М. Тургунбаевой. Ее манера исполнения отличалась особенной проникновенностью. Танец-исповедь, в котором воплотилась мечта о счастье женщины, раскрывал душу исполнительницы, ее страстное желание вырваться из оков одиночества. В 1943 г. на просмотре работ Мукаррам Тургунбаевой, выдвинутых на Государственную премию, великий артист И. М. Москвин назвал «Тановар» «песней без слов». По словам писателя Гафура Гуляма, «Мукаррам Тургунбаева — одна из самых достойных личностей в узбекском искусстве, она в своих танцах сумела отразить судьбу узбекской женщины». Танцевальный монолог «Тановар» по праву считается высшей точкой, наиболее величественным творением Мукаррам Тургунбаевой. «Тановар» — это уже больше чем танец, это хореографическая поэма» — считает искусствовед Л.А. Авдеева.

Песня «Тановар» была широко распространена в Ферганской долине. Слово «тановар» состоит из двух частей: «тан» (душа) и «овар» (наслаждение), которые используются как в узбекском, так и в таджикском языках. Однако в музыке оно обрело философское значение и означает такие понятия, как «самопожертвование», «дарование». Корни песни «Тановар» уходят в древность, пройдя в своем развитии большой исторический путь. В XX веке получили распространение более двадцати вариантов песенных «Тановар».

«Тановар» не только произведение музыкального искусства, оно стало образцом создания стихов в узбекской поэзии, танца, а также произведений театрального и изобразительного искусства — по мнению искусствоведов Узбекистана «Тановар» это не отдельное произведение, а вид, жанр, с его многими разновидностями.

В хореографической интерпретации Мукаррам Тургунбаевой «Тановар» стал символом женского танца Узбекистана. Танец сделал песню Тановар еще более популярной, а интерес к ней стал возрастать. «Тановар» раскрывает лирический женский образ. Исполнение

«Тановар» отличалось глубоким погружением в настроение танцевальной сцены, подлинным перевоплощением в образ лирической героини. Каждое движение танца — это как бы выражение женской души, повествующий о своей любви. Безграничная печаль женской души, горечь разлуки, желание о единении с возлюбленным, воплотились в танцевальных движениях. «Корпус, плечи, чуть склоненная голова «мягко собирались», корпус плыл в легком, неторопливом ходе, на чуть присогнутых коленях и только руки, то томительно-медлительным, протяжным, то напряженно-скованным, то отчаянно-призывным жестом высказывали сердечную боль, а кисти рук неожиданно вспыхивали в летящих круговращениях, как искры надежды».

«Тановар» Тургунбаевой посвящен месте о счастье, мечте о любви, мечте о любимом, мечте, которой суждено сбыться» - говорит Р. Каримова, исследователь национального танца⁸⁸. Именно этот танец наиболее полно отразил своеобразие и творческое кредо искусства Тургунбаевой. Тановар остается популярным жанром. Он стал одним из обязательных номеров в программе Республиканского конкурса имени М. Тургунбаевой.

«Муноджат». Танец «Муноджат» относится к такому же танцевальному жанру, как и «Тановар» - это сольная хореографическая композиция, приближающаяся к моноспектаклю. «Муноджат» в постановке М. Тургунбаевой стал шедевром узбекской классики. Декоративно-чувственный, задумчиво-таинственный «Муноджат» основан на старинной песенной мелодии одноименного названия. В связи с танцем «Муноджат» надо вспомнить, что многие танцы М. Тургунбаевой формировались в хореографии музыкально-



1.16. М. Тургунбаева
исполняет танец «Тановар»

⁸⁸ Каримова Р. Танцы ансамбля «Бахор». Т., 1979, стр. 8.

драматических спектаклей и опер. С 1936 по 1938 гг. Тургунбаева осуществила постановку и исполнение массовых и сольных танцев в музыкальных драмах «Лейли и Межнун», «Фархад и Ширин», «Гульсара». Танец «Муноджат» вырос из оперы А.Ф. Козловского «Улугбек» (1943 г.) Композитор попросил М. Тургунбаеву, исполнявшую роль придворной танцовщицы создать танец. Содержание сцены, да и всей оперы, героем которой был ученый астроном, не позволило вносить в танец чувственные элементы, как обычно представляются восточные танцы. К тому же музыка танца на тему классического макома по характеру была насыщенно-эмоциональной, углубленно-философской; она выражала состояние души Улугбека, а не услаждала слух сладостными переливами. «Тургунбаева решила ставить танец не «в музыку», а «под музыку», используя для исполнения танца только метрический счет»⁸⁹. Тургунбаева создала костюм – платье с полудлинной плиссированной юбкой и длинными плиссированными рукавами из светлого шифона, понизу отделанными широкой каймой из крупных темных геометрических орнаментов. В этом танце она изобразила заклинательницу змей, змеями стали руки танцовщицы.

Танец вписался в напряженную сцену дворцового приема. Вскоре «Муноджат» стали включать в концертные программы. Но как самостоятельное сценическое произведение Тургунбаевой он не понравился и она отказалась исполнять танец. Много позже она включила танец в свою программу, но уже как разработанную танцевальную сцену. Оставив все изощренные движения рук, Тургунбаева стала танцевать не под ритмический счет, а стала воплощать содержание и особое макомное звучание музыки, где тоска и душевная боль перерастают в надежду – тогда руки переставали быть змейками, а выражали отчаяние и душевное умиротворение. Руки «живут», страдают, то отвечают как эхо, то взлетают как крылья птицы.

Ансамбль «Бахор» - детище М. Тургунбаевой. В 1957 году М. Тургунбаева и один из ведущих балетмейстеров Узбекистана Исахар

⁸⁹ Авдеева Л. Танец Мукаррам Тургунбаевой. Т., 1989, стр. 17.

Ансамбль народного танца «Бахор» раскрыл на сцене своеобразие народного танца с его локальными особенностями, раскрывая самобытность каждого региона в выразительном танце.

Вопросы:

1. Охарактеризуйте значение творчества М. Тургунбаевой в развитии узбекского национального хореографического искусства.
2. Когда М. Тургунбаева начала свою исполнительскую творческую деятельность?
3. Назовите дату организации ансамбля «Бахор»?
4. Назовите организаторов ансамбля «Бахор».
5. Какие танцевальные постановки составили первую программу «Бахора»?
6. Назовите постановки М. Тургунбаевой, ставшие классикой узбекского хореографического искусства.
7. Дайте характеристику танцу «Тановар».

Литература:

1. Авдеева Л. Танец Мукаррам Тургунбаевой. Т., 1989.
3. Авдеева Л. Вступительная статья к книге Р. Каримовой «Танцы ансамбля «Бахор». Т., 1979.
4. Каримова Р. «Танцы ансамбля «Бахор»»; Т., 1979.
5. Хамраева Г. «Национальный образ танца»; Т., 2012.

Тема 1.9. Ансамбли национального танца Узбекистана

План:

1. Ансамбль песни и танца «Шодлик»

2. Ансамбль «Лазги»

Ключевые понятия: ансамбль, массовые постановки, репертуар, сохранение традиций, современный узбекский танец

В Узбекистане широко известна деятельность ансамблей национального танца. Особое признание получила творческая деятельность ансамблей «Бахор», «Шодлик» и «Лазги». Основной целью деятельности ансамблей является сохранение, развитие и пропаганда традиций национального танца, музыки и костюмов. Концертные программы ансамблей строятся на национальном танце во всем многообразии его жанров и локальных разновидностей.

Ансамбль песни и танца «Шодлик». Государственный ансамбль песни и танца «Шодлик» внес большой вклад в развитие узбекского классического и народного танца. «Шодлик» создан в 1936 году в составе Узбекской Государственной филармонии под названием «Большой ансамбль песни и танца» (хореографы Усто Олим Камилов, И. Акилов, Л. Петросова, Е. Барановский, М. Тургунбаева). Его первым руководителем был Т. Жалилов. В 1968 году по инициативе министра культуры Тураба Тулы и композитора М. Мирзаева ансамблю дали название «Шодлик», что в переводе означает «радость». В 1997 году ансамбль «Шодлик» был переименован в ансамбль «Узбекистан». Являясь преемником известного «Шодлика», Государственный ансамбль песни и танца «Узбекистан» унаследовал его цели и задачи - сохранение и развитие самобытного песенно-танцевального национального искусства. Ни один большой праздник в Узбекистане не обходится без участия именитого ансамбля.

В разные годы в ансамбле работали художественные и музыкальные руководители Д. Зокиров, М. Мирзаев, Н. Хасанов, заслуженные артисты Узбекистана К. Отабоев, С. Юлдашев, хореографы Усто Олим Камилов, И. Акилов, Л. Петросова, Е. Барановский, танцоры и танцовщицы К. Миркаримова, К.

Дустмухамедова, К. Муминов, Д. Джаббарова, заслуженный артист Узбекистана Н. Шерматов, певцы и музыканты Э. Юлдашев, Ф. Умаров, Ш. Жураев, Г. Ёкубов, Н. Хайдаров, Д. Исломов, Г. Азимов. Имена солистов ансамбля ставшие особенно знаменитыми: Вилоят Акилова, Кадыр Муминов, Назретдин Шерматов, Дилафруз Джаббарова, Кизлархон Дустмухамедова, Саида Мансурходжаева.

Особое место в репертуаре ансамбля заняли вокально-хореографическая сюита «Жон Узбекистон», театрализованное представление «Навруз», узбекские классические танцы «Сокийномаи Савти Калон», «Абдурахмонбеги», «Сурхондарё термалари», «Норин-норин», «Фаргона рубойиси», «Бухоро нақшлари».

В 1976-1978 гг., продолжив дело своего учителя Исахара Акилова, главным балетмейстером ансамбля «Шодлик» становится Акбар Муминов. Творческая деятельность А. Муминова в ансамбле «Шодлик» началась с постановки танцев «Джигиты». Впервые этот танец был исполнен на концерте, посвященном Дружбе народов Пакистана и Индии. Танец «Джигиты» вошел в золотой фонд лучших образцов узбекского мужского танца. А. Муминовым были поставлены танцевальные номера: «Навруз», «Чупонлар» (муз. М. Мирзаева), «Муноджат» (муз. народная в обработке Б. Лутфулаева), вокально-танцевальная сюита «Келдиму» (муз. Джалалова в обработке Т. Атабаева), «Андижон» (муз. Т. Атабаева), «Шархли диёрим» (муз. Т. Атабаева), «Дугоналар» (муз. Т. Атабаева), а также сольные танцы: «Теримчи киз», «Хилола», «Лола гуллар».

В ансамбле сформировался талантливый танцевальный дуэт Дилафруз Джаббаровской и Кадыра Муминова. В сентябре 1970 года этот великолепный дуэт принимает участие в IV Всесоюзном конкурсе артистов эстрады, где они занимают третье место. На конкурсе артистами были исполнены «Уйгурский танец» в постановке Евгения Барановского и хореографическая миниатюра «Рыбак и рыбка» в постановке Зулейхи Акиловой. Ведущим солистом ансамбля был Назриддин Шерматов, блестящий исполнитель танцев «Лаган», «Дашновот», «Дилхирож», «Чупон ракси», «Кавказча рақс», «Пичок ўйини».



**1.17. Солист ансамбля «Шодлик» Назриддин
Шерматов**

В 1979 г. художественным руководителем ансамбля «Шодлик» становится Кадыр Муминов. Кадыр Муминов - воспитанник ансамбля. Он пришел в коллектив в 1964 году семнадцатилетним юношей и почти 45 лет его судьба неразрывно связана с ансамблем. Уже много лет он является главным балетмейстером и художественным руководителем коллектива. К. Муминов выбирает путь для ансамбля непростой, так как в репертуаре появились наряду с традиционными узбекскими танцами, современные узбекские танцы. Первыми постановками К. Муминова в ансамбле стали «Саиль», «Вода пришла», «Фаргона рубойиси». В 1984 году к шестидесятилетию Узбекистана Кадыр Муминов поставил танец «Туркестан в огне», в 1985 г. - массовый танец «Если бы парни всей земли», в 1987 г. - «Цветущий сад». Танцы «Саиль» и «Фаргона рубойиси» стали визитной карточкой Государственного ансамбля песни и танца «Узбекистан».

В репертуаре ансамбля «Узбекистон» около 300 танцевальных композиций, из них более 25 принадлежат "золотому фонду" узбекского танцевального искусства. К. Муминов восстановил танцы М. Тургунбаевой: «Кукла», «Дильбар», «Дильдор», «Шалунья», «Шох пари», «Завким келур», «Баёт» и др. В период 1980-1997 гг. ансамбль «Шодлик» побывал с гастролями более чем в тридцати странах мира.

Сегодня у Кадыра Муминова много учеников и последователей, которыми он по-настоящему может гордиться - хореографы,

заслуженные артисты республики Гульмира Широнова, Эркин Каххаров, Гульнара Каххарова; танцовщицы - заслуженные артистки страны Саида Мансурходжаева, Фируза Азатова, Гульшода Абдиева, Нигина Нигматова.

Ансамбль «Лазги». Государственному вокально-хореографическому ансамблю «Лазги» вот уже более пятидесяти лет. Развитие сценических форм традиционного танца началось в Хорезме в 30-е годы. В 1934 году в Хорезм, во Второй театральный коллектив области приехала на работу известная уже в то время узбекская танцовщица и балетмейстер Тамара Ханум, композитор Пулат Рахимов и режиссер Зухур Кабулов. Можно считать этот год этапным для хорезмской хореографии, годом рождения современного хорезмского танца. Собственно, весь традиционный танец, составляющий репертуар профессионалов и танцоров-любителей, в своей содержательной жизнеутверждающей сути был современен, а выверенные формы традиционного классического танца помогли уже первым современным исполнителям и балетмейстерам создать танцевальные композиции на актуальные темы. В 1934 году Тамара Ханум начинает ставить первые массовые танцевальные композиции и сюжетные вокально-танцевальные сцены. Сценический массовый танец и сюжетные сцены сразу органично влились в группы обновленного традиционного танца.

Дело, начатое Тамарой Ханум, было продолжено ее родной сестрой Гавхар Рахимовой (Петросян Гоар Артёмовна). В конце тридцатых годов она организовала республиканский ансамбль гармонисток, включив в него известных музыкантов и танцовщиц, а также молодых, совсем юных любительниц — Сарахон Аллабергенову, Равию Атаджанову, Раиму Хакимову. В 1957 г. Гавхар Рахимова в содружестве с музыкантом Комилжоном Отаниязовым создает фольклорный ансамбль «Хорезм». Многие годы своей жизни они изучали фольклор Хорезмской области, где им стало ясно - основа народного танца закреплена за Лазги. Г. Рахимова записала у старейших знатоков хорезмского искусства макамы, которые исполнялись на разных национальных праздниках, и изучила народные танцы «Сердце проснулось», «Лазги девушек Хивы»,

«Золотые занги», «Счастливое время» и другие. В 1968 г. ансамбль «Хорезм» был переименован в «Хорезмский ансамбль Лазги».

Первая программа ансамбля, показанная 30 сентября 1968 года, представляла собой театрализованное представление в двух актах. В программу были включены классические хорезмские танцы «Норим-норим», «Зар таха», «Оразибон». Были созданы и новые танцы: «Хива кизлар лазгиси», «Хорезм ёшлар вальси». Была попытка создания песенно-танцевальных фрагментов на сюжет дастана «Ашик Гериб и Шахсанам». В 1969 году ансамбль выехал на гастроли в Таджикистан, а затем последовали выступления в Москве, Горьком, Казани и Ульяновске.

Г. Рахимова вместе с музыкантом усто Кадыром Бабаджановым продолжает изучение народных песен, костюмов и украшений. В репертуаре ансамбля появляются новые композиции: танец семи девушек с зажженными светильниками, вокально-танцевальная сюита «Хорезмская свадьба», старинный мужской танец «Сурнай лазги» под аккомпанемент буламана.

Руководителями ансамбля после Г. Рахимовой были Комилжон Отаниёзов (1963-1968), Ортиқ Отажонов (1982-1986 и 1987-1988), Равшаной Шарипова (1986-1987), Рахматжон Курбонов (1988) которые старались продолжить дело основателей ансамбля. Солистами ансамбля выступали Феруза Солихова, Шариф Султонов, Илгиза Зарипова, Мавлуда Ойнакулова, Замира Гофорова, Олмагул Суюрбоева, Гульсара Якубова, Урбигул Суюрбоева и др.

1975 год стал годом выхода ансамбля «Лазги» на международную сцену. Первое выступление состоялось в Касабланке - большом городе государства Марокко. Кроме Касабланки ансамбль выступил в городах Рабат, Марракеш, Танжер. В этом же году ансамбль провел гастроли в 30 городах Бельгии - Брюссель, Ханнут, Овелэ, Намюр и др. В 2007 г. ансамбль принял участие в XXI Международном фольклорном фестивале, проводившимся в Бельгии в городе Острозебеке. В 2010 году ансамбль совершил турне в городах Чехии (города Твердоница, Константиновы Лазни, Пльзень, Йиглава и Стражницы).

Широкой известностью в Узбекистане пользуется творчество Государственного фольклорного ансамбля «Зарафшан», «Айкулаш», ансамбля песни и танца «Навруз», «Ташкент зеболари», «Сабо» и др.

Ансамбль национального танца «Сабо» был создан в 2003 г. Состав коллектива составили воспитанники ансамбля «Ассалом Куеш» (на основе которого образовался ансамбль «Сабо») и выпускники ТГВШНТХ. Художественным руководителем ансамбля являлась заслуженный работник культуры Узбекистана Муборак Мирзаева. В 2006 году обрел статус Государственного ансамбля национального танца при ГАБТе. В основе репертуара «Сабо» – фольклорные и классические узбекские танцы всех регионов Узбекистана, а также танцы народов мира (Испанские, Цыганские, Греческие, Русские, Латино, Арабские и др.) и современные шоу программы. В создании сценических танцев в ферганском, бухарском и хорезмском стиле участвовали Народные артисты РУз К. Муминов, В. Акилова, балетмейстер ансамбля Д. Газиева и др. Одним из результатов их творческого содружества с ансамблем стали композиции «Азим дарё», «Мавриги» и «Лазги», опосредующие особенности перечисленных школ узбекского танца. «Мавриги» появилась в самом начале творческой деятельности ансамбля. Стремление ввести в программу бухарские мотивы побудило его художественного руководителя обратиться к потомственной танцовщице и знатоку этого стиля Вилоят Исахаровне Акиловой, бабушка которой некогда служила танцовщицей «ичкари» при дворе эмира бухарского, а отец Исахар Акилов оставил заметный след в узбекской хореографии. Постановка отразила некоторые черты искусства бухарских созанда, творчески переработанные хореографом.

Танец «Лазги» возник как дань восхищения искусством прославленного ансамбля «Лазги», у истоков которого стояли знаменитый хорезмский певец Комилжон Отаниёзов и хореограф Гавхар Рахимова. Вдохновившись танцами этого ансамбля, М.Г. Мирзаева доверила новую постановку балетмейстеру Дильдоре Газиевой, осуществившей ее в 2014 г.

Международное признание ансамбля началось с участия в Чхонанском фестивале танцев народов мира (Республика Корея, 2011 г.), где «Сабо» завоевал первое место и диплом «Лучший костюм фестиваля» среди 22 коллективов из разных стран. Вручая награды, мэр города Гоян Чой Сон, отметил, что исполнительское мастерство артистов из Узбекистана оставило у зрителей неизгладимое

впечатление и послужит дальнейшему укреплению дружественных контактов между нашими странами.

В 2012 году ансамбль «Сабо» участвует в Международных фестивалях Италии, Испании и Франции наряду с коллективами из Аргентины, Бразилии, Гвианы, Молдавии, Перу, Португалии, России, Сенегала, Сербии, Турции, Украины, Японии. В Испании «Сабо» был признан одним из самых ярких участников фестиваля и приглашен на телевизионную встречу, где в прямом эфире были исполнены композиции из наманганского, бухарского, ферганского, хорезмского и андижанского танцев. 2013 год запомнился поездкой коллектива «Сабо» во Францию на Международный фольклорный фестиваль, выступлениями в Монтиньяке, Пужоле, Саране, Аргентине, Монтойре, Конфолане.

Вопросы:

1. Назовите ведущие ансамбли национального танца Узбекистана.
2. Какова основная роль танцевальных ансамблей в развитии современного искусства Узбекистана?
3. В каком году был организован ансамбль «Шодлик»?
4. Какие балетмейстеры стояли у истоков основания ансамбля «Шодлик»?
5. Назовите солистов ансамбля «Шодлик», получивших широкую известность.
6. Назовите основоположников ансамбля «Лазги».

Литература:

1. Авдеева Л. Из истории узбекского хореографического искусства. Т., 2001.
2. Ирзаев Б. Из истории узбекского национального танца. Электронный научный журнал «edu.e-history.kz» № 1.
3. Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана, Т.1 – Т.: SAN'AT, 2010.
4. Рахманов М. История узбекского театра с древнейших времен до 1917 г., Т., 1981.

Тема 1.10. Узбекское танцевальное искусство на современном этапе

План:

1. Основные направления развития узбекского танцевального искусства
2. Фольклорно-этнографические ансамбли
4. ТГВШНТиХ – основа хореографического образования

Ключевые понятия: *танец, новые направления развития, ансамбль, фестиваль, Шарк тароналари, Навруз, ансамбль*

Основные направления развития узбекского танцевального искусства. Одним из направлений культурной реформы Узбекистана в период Независимости стало сохранение национального наследия и развитие традиций народного творчества. «Особое внимание должно быть уделено возрождению самобытности национальной культуры. Причем, возрождение национального самосознания не может быть оторвано от идеалов мировой гуманистической культуры и общего возрождения общества» – отмечал Первый президент Узбекистана И.А. Каримов⁹¹. 8 января 1997 года был издан Указ первого президента Республики Узбекистан И. Каримова «О развитии национального танца и хореографии в Узбекистане» и принято специальное Постановление Кабинета Министров от 25 февраля 1997 г. по его практической реализации. На этой основе создано творческое объединение «Узбекракс» имени М. Тургунбаевой, а на базе Ташкентского хореографического училища — Высшая школа национального танца и хореографии. В состав «Узбекракса» вошли республиканские ансамбли «Бахор», «Зарафшон», «Лазги», «Тановар», каракалпакский ансамбль «Айкулаш», а также «Сумалак» (Андижан), «Лола» (Бухара), «Гулирашно» (Джизак), «Момогул» (Кашкадарья), «Навойи наволари», «Наманган гуллари», «Самарканд бахори», «Бойсун» (Сурхандарья), «Шалола» (Ташкентский вилоят) и др.

⁹¹ И. А. Каримов «Узбекистан на пороге XXI века» угрозы безопасности, условия и гарантии прогресса. //Ташкент. «Узбекистан», 1997. С. 15

Традиционным в стране стал фестиваль «Шарк тароналари», проводимый с 1997 года в Самарканде по инициативе Первого президента И. Каримова. В рамках фестиваля «Шарк тароналари» проводятся концерты традиционного исполнительства, создавая своеобразный межкультурный диалог. Большое значение имело вступление Узбекистана в ЮНЕСКО (1992), что способствовало повышению внимания мирового сообщества к богатейшему культурному наследию нашей страны. Узбекистан – одна из первых в регионе Центральной Азии стран, ратифицировавших Конвенцию ЮНЕСКО от 2003 г. «Об охране нематериального культурного наследия» (2008) что стало поводом принятия Законодательной палатой Олий Маджлиса Закона «Об охране культурного наследия и его использования (2009, апрель) и на основе этого - Национальной программы «О сохранении и развитии нематериального культурного наследия Узбекистана на 2011-2020 гг.».

Все сферы традиционной культуры были представлены на фольклорных фестивалях «Бойсун бахори» (с 2002 г.) и «Асрлар садоси», прошедших в Китабском районе Кашкадарьинской области (2008), Паркентском районе Ташкентской области (2009), в древних городах Хиве (2010) и Бухаре (2011), городище Топрак-кала Каракалпакии (2012), урочище Сармышсай Навоийской области (2013).

Сегодня жанровый диапазон узбекского танца значительно расширился. В стране широко отмечают праздники как Навруз и День национальной независимости. В оформлении праздничных концертов яркое применение нашли выразительные возможности национального танца. В постановках массовых танцев принимают участие народные и заслуженные артисты Узбекистана - К. Муминов, В. Акилова, М. Эргашева, Н. Мадрахимова, Г. Матякубова, ансамбли народного танца «Узбекистан», «Навруз», «Сабо» и многие другие. Принципы строения, лексический строй танцевальных композиций массовых праздников основаны на традициях народно-сценического танца. Однако масштабное сценическое пространство площадной сцены диктует иные формы и способы воплощения хореографической

идеи. С приобретением независимости в Узбекистане наблюдается новый импульс развития массового сценического танца как жанра. Причиной этому служит проведение общенародных праздников государственного уровня как: «Навруз», «Мустакиллик», «Шарк Тароналари», «Универсиада» с обязательным включением в государственную программу интересных массовых сценических танцев.

Фольклорно-этнографические ансамбли. В современных условиях культурной жизни выделяются несколько форм народного танцевального творчества, среди которых фольклорно-этнографические ансамбли, возникшие в ответ на потребность сохранения и упрочения бесценных образцов музыкально-танцевальной культуры народа; народные самодеятельные ансамбли, строящие свою программу на традиционной и современной национальной музыке. Их деятельность свидетельствует, что традиционная народная культура является вечной почвой, из которой постоянно вырастают новые ростки.

Народное творчество Сурхандарьинского региона ярко представляет народный фольклорно-этнографический ансамбль «Бойсун» созданный в 1975 г. Целью создания коллектива стало возрождение местных традиций музыкально-поэтического искусства, традиционных обрядов и танцевального искусства Байсунского района. Одна из особенностей ансамбля — показ аутентичного фольклора на концертной эстраде. С первых дней существования ансамбль кропотливо собирал у старейших жителей кишлаков данные, музыкальные инструменты, предания.

В Бухарской области традиции бухарского танца сохраняют и пропагандируют профессиональные ансамбли «Бухоро», «Мавриги», «Бухоро гузаллари», а также и самодеятельные фольклорные и танцевальные коллективы. Всего в Бухарской области насчитывается более сорока фольклорно-этнографических ансамблей, шестерым из которых присвоено звание народного. Среди фольклорно-этнографических групп Бухары и Бухарской области: «Мохи ситора», «Касри Орифон», «Афшона», «Мавжи Бухора», «Миришкор»,

«Ворданзи наволари», «Мардона», «Афшона»; города Навои: «Сардоба», «Сардоба калдиргочлари», «Садо», «Дурдона», «Марварид», «Дилнаво». Многогранно творчество ансамблей из районных центров – «Нур улкам» (Канимех), «Ер-ер» (Хатырчи), «Нуржахон» (Нурата), «Кармана юлдузлари» (Кармана), «Сахро» (Учкудук), «Вангози» (Кызыл-тепа).



1.18. Фольклорно-этнографический ансамбль “Бойсун”

Так, в 2017 г. на фестивале «Бойсун бахори» выступило множество фольклорных коллективов: «Шуъла» из Республики Каракалпакстан, «Гулрух» – Андижанской области, «Хужаи жахон» – Бухарской области, «Гаштак» – Джизакской области, «Кармана юлдузлари» – Навоийской области, «Яллама ёрим» – Наманганской области, «Сарбози» – Самаркандской области, «Сайхун йигитлари» – Сырдарьинской области, «Жайхун» – Сурхандарьинской области, «Шош наволари» – Ташкентской области, «Дурдона» – Ташкента, «Кува наволари» – Ферганской области, «Авазхон» – Хорезмской области, «Ризвонгул» – Кашкадарьинской области и др. Собирая по крупицам отголоски памяти наших предков и, отражая эти знания в своем творчестве, фольклорные коллективы вносят значимый вклад в возрождение духовного богатства узбекского народа. Деятельность фольклорно-этнографических ансамблей воплощает задачи широкой

популяризации народного творчества, сохранения и развития лучших достижений национального искусства, воспитания молодого поколения в духе преемственности национальным традициям.

ТГВШНТХ — основа хореографического образования Узбекистана. Ташкентское хореографическое училище было организовано в 1947 году, став первым средним профессиональным образовательным учреждением в области хореографического искусства в Узбекистане. У истоков училища стояла балетная студия, созданная в 1933 году по инициативе Тамары Ханум. Это заведение в 1933-41 гг. называлось Первой республиканской балетной школой, а в 1943-47 гг. — Узбекской государственной студией оперы и балета. 12 декабря 1947 года школа была преобразована в Ташкентское хореографическое училище. Основателем и первым художественным руководителем нового учебного заведения стала Зинаида Николаевна Афанасьева — выпускница Ленинградского хореографического училища (ученица М. Р. Романовой и А. Я. Вагановой), некогда солистка Ленинградского Малого театра. Основу педагогического коллектива нового училища составили замечательные преподаватели: В. Вильтзак, Н. Довгелли, И. Проценко, М. Тургунбаева, Р. Каримова. В числе первых выпускников были В. Проскурина, Л. Миальная, Л. Малышкова, Ф. Кайдани, И. Юсупов, А. Муминов — ставшие в будущем известными мастерами балетной сцены.

В 1997 году в жизни хореографического училища начинается новый этап. 8 января 1997 года указом президента республики на базе училища в год его 50-летия образована Ташкентская Государственная Высшая Школа Национального танца и Хореографии (ТГВШНТХ). Теперь учащиеся колледжа обрели возможность получить высшую профессиональную квалификацию бакалавриата. В высшей школе сформирован квалифицированный профессорско-преподавательский состав, в ряду которого мэтры узбекского искусства: К. Сагатов, В. Проскурина, Г. Хамраева, О. Мухамедова, К. Муминов, Г. Азимова, И. Мухтаров, М. Туляходжаева и др.

ТГВШНТиХ дает высококачественное профессиональное образование через исторически сложившуюся систему хореографического искусства. Образовательная программа вбирает в себя широкую систему из трех уровней профессиональной подготовки: начальной, средней профессиональной и высшей. В специализированной школе-интернате и хореографическом колледже учащиеся получают образование по направлениям классического и национального узбекского танцев.

ТГВШНТиХ уникально тем, что в нем ведется профессиональное изучение узбекского народного танца. Большим мастером в этом деле была легендарная М. Тургунбаева, которая преподавала в колледже в 30-50-е гг. Среди педагогов национального танца народный артист Узбекистана К. Муминов, заслуженные артистки Узбекистана О. Мухамедова, Н. Мадрахимова, преподаватели М. Махмудова, С. Тураева, Н. Нигматова и др.

Среди выпускников ТГВШНТиХ — народные артисты Узбекистана Г. Маваева, К. Миркаримова, Б. Кариева, В. Проскурина, Г. Хамраева, И. Юсупов, К. Муминов, М. Эргашева; заслуженные артисты Р. Тангуриев, С. Тангуриева, Г. Азимова, Э. Каххаров, Н. Хамраева. Стали звездами мировой сцены народная артистка России Ф. Кайдани, заслуженные артисты России В. Ганнибалова, О. Калмыкова, В. Муравлёв, Д. Корсунцев, заслуженный артист Украины М. Аблаев и др.

Ежегодно весной проходят отчетно-выпускные концерты ТГВШНТиХ, в программе которых всегда есть премьеры. Среди постановок последних лет: «Сон Дон Кихота» (сцена из балета Л. Минкуса «Дон Кихот»), «Шопениана» (хореография М. Фокина на музыку Ф. Шопена), «Болеро» (хореография Т. Текоева на музыку М. Равеля), а также шедевры узбекского танца — «Катта уйин», «Муноджат», «Андижанская полька», «Лазги».

Вопросы:

1. Расскажите о государственных инициативах в области развития искусства и культуры.
2. Перечислите фестивали народного творчества, проводящиеся в Узбекистане.
3. Какие балетмейстеры являются постановщиками массовых танцевальных композиций на всенародных праздниках?
4. Назовите ведущие ансамбли национального танца Узбекистана.
5. Какова основная роль танцевальных ансамблей в развитии современного искусства Узбекистана?

Литература:

1. Указ Президента Республики Узбекистан от 08.01.1997 г. N УП-1695 "О развитии национального танца и искусства хореографии в Узбекистане".
2. Указ Президента Республики Узбекистан от 26.03.1998 г. N УП-1980 «О развитии театрального искусства Узбекистана».
3. Хамраева Г. «Национальный образ танца»/ Г.Хамраева. — Т.: Издательство журнала «Санъат», 2012. — 176с.

ГЛАВА II БАЛЕТ УЗБЕКИСТАНА

Тема 2.1. Формирование узбекского балета

План:

1. Истоки зарождения балетного искусства в Узбекистане.
2. Первые балеты Узбекистана
3. Развитие балетного искусства в 40-50-е гг.

Ключевые понятия: *фольклорная основа, национальный балет, первые балеты, драматургия, синтез классического и традиционного*

Истоки зарождения балетного искусства в Узбекистане. Балетному театру Узбекистана – более восьми десятилетий. В далеком 1933 году был поставлен балет «Пахта», ставший точкой отсчета в становлении жанра. В течение нескольких десятилетий узбекский балет прошел путь трехсотлетней истории мирового балета, осваивая разные стили и направления. Формирование в Узбекистане такого сложного театрально-танцевального жанра как балет опиралось на богатый источник народного искусства, на его уникальное национальное своеобразие. Между классическим балетным танцем и веками отшлифованным танцевальным народным искусством протянулись крепкие нити хореографических связей.

В 1909 г. известный артист Юсуп кизик Шакарджанов, показав в Петербурге труппе Мариинского театра ферганский классический танец «Катта уйин», имел возможность познакомиться с балетными спектаклями, которые произвели на него большое впечатление. В ноябре 1918 г. в Ташкенте учредили Государственную оперу (с 1929 г. - Театр оперы и балета им. Я. Свердлова), в ней была создана и балетная группа, участвовавшая в оперных спектаклях, в концертных программах. Её первыми самостоятельными работами были «Лебединое озеро» и «Шехеразада», поставленные в 1925 г. В труппе

работали балетмейстеры И. И. Арбатов, П. К. Иоркин, А. Р. Томский; артисты Е. Е. Семёнова, Г. Покровская, В. Н. Губская, Т. Д. Кутасова, Н. А. Довгелли, Н. П. Егоров, В. И. Нежданов, Е. П. Новиков, Г. М. Галетко и др. В репертуар вошли «Красный мак» (балетм. Ю. Рейнеке), «Саламбо»; «Ференджи» (балетм. И. Арбатов), «Лебединое озеро», «Дон Кихот» (балетм. П. Йоркин), «Бахчисарайский фонтан», «Конёк-Горбунок», «Кавказский пленник», «Раймонда», «Тщетная предосторожность», «Лауренсия» (балетм. А. Томский) и др.

Основополагающую роль в развитии национального танцевального искусства Узбекистана сыграла творческая деятельность Первой Этнографической группы, организованной в 1926 г. М. Кари-Якубовым (1896-1957). Идея создания ансамбля возникла у Кари-Якубова еще во время учебы в техникуме театрального искусства в Москве (1923), но особенно — после возвращения из Парижа: в 1925 году М. Кари-Якубов и Тамара Ханум в составе мастеров искусств были командированы для участия в концертах на I Всемирной выставке декоративного искусства в Париже. В Европе М. Кари-Якубов и Тамара Ханум познакомились с театрально-музыкальной жизнью: побывали в театрах, на концертах. На базе коллектива Первой концертно-этнографической труппы в 1929 году был создан первый Экспериментальный музыкально-драматический театр.

В 1928 году Тамара Ханум совместно с Усто Олим Камилловым организует небольшую студию. Основываясь на опыте поколений народных танцоров и применяя достижения русской школы классического танца, они напряженно работают над системой обучения узбекскому народному танцу. Они отбирают танцевальные ритмы и систематизируют порядок их прохождения, то есть составляют «урок» узбекского танца который они назвали «Дойра дарс». Наряду с этим для обучающихся в студии вводится тренаж классического танца. Преподавателями классического танца в первой балетной студии были К. Бек, В. Губская, Н. Егоров, Е. Обухова. В 1932 году открывается балетная школа под руководством Тамары

Ханум. Первых своих питомцев студия выпустила только спустя восемь лет, в 1941 году.

В первой танцевальной студии организованной при Государственной этнографической труппе проводились занятия хореографии с использованием облегченных элементов тренажа европейского классического танца. В студии при Экспериментальном музыкально-драматическом театре в 1929 г. «классический станок» был введен как обязательная дисциплина. В первой узбекской балетной школе, далее в балетной студии театра оперы и балета наряду с узбекским танцем преподаются основы классического танца.

Первые балеты Узбекистана.

Страницы истории узбекского балета открываются с 1933 года: именно в этом году была осуществлена первая балетная постановка «Пахта» (комп. Н. Рославец, балетмейстеры К. Бек, Усто Олим Камиров). Следующими в поиске путей становления явились балеты «Шахида» (1939 г., комп. Ф. Таль, балетм. А. Томский, Усто О. Камиров, М. Турганбаева) и «Гуляндом» (1940 г., комп. Е. Брусиловский, балетмейстеры И. Арбатов, Усто О. Камиров, Т. Ханум). После постановок первой оперы «Буран» и первого балета «Шахида» 17 июня 1939 г.



**2.1. Мукаррам
Турганбаева в балете
«Пахта». 1933 г.**

Узбекский музыкальный театр был переименован в Государственный Узбекский театр оперы и балета.

Работа над постановкой балета «Пахта» началась еще в 1931 году. Создателями спектакля стали композитор Н. Рославец, либреттист Л. Воцинэ, балетмейстеры К. Бек, Усто Олим Камиров. Это была первая попытка создания национального балета, премьера которого состоялась весной 1933 года. Либретто трехактного балета «Пахта» описывает картины трудового подъема, которые чередуются с пейзажными зарисовками. Балет имел номерное строение – состоял из

нескольких отдельных сцен. Главным персонажем балета стало зернышко хлопка — Пахта-ой (М. Тургунбаева) — которое боролось с ползущими сорняками. Победить всех врагов и расцвести Пахта-ой помогает молодежный отряд синеблужников.

Премьера балета «Шахида» состоялась в 1939 году. Авторами спектакля являются композитор Ф. Таль, либреттисты Я. Юсупов и А. Бендер, постановщики А. Томский, Усто Олим Камилов и М. Тургунбаева, художники М. Гвоздилов, Ш. Шарахимов. В главных ролях выступили М. Тургунбаева, Р. Каримова, Д. Алимов, Л. Сарымсакова, Е. Барановский, Л. Петросова, И. Акилов. Балетный спектакль «Шахида» шел с успехом в течение года. В основу сюжета легли актуальные темы того времени. 20-30-е годы XX в. — это годы установления новой общественной формации, которая приходила к власти через ожесточенную борьбу. Одной из животрепещущих тем искусства 30-х годов была тема «худжума» — раскрепощения женщин. Балет раскрывает историю простой узбекской девушки из кишлака. Шахида первая сбросила паранджу и вместе со своим женихом Батыром возглавила группу молодежи, боровшейся за идеи нового времени. Смелая Шахида вместе с подругами попадает в плен к басмачам. Ее ждет неминуемая гибель. Ее жених Батыр пытается спасти свою любимую, но сам попадает в плен. В самый конфликтный момент приходят на спасение друзья и воинский отряд. Первая исполнительница роли Шахиды М. Тургунбаева писала: «Роль героини балета — это первый образ, созданный мной в балетном спектакле. Образ Шахиды героический. Ей грозят расправой. Но Шахида отвечает призывом ко всем женщинам кишлака последовать ее примеру».

Сюжет спектакля насыщен действием. Здесь и первое волнующее чувство, и смертельная опасность, и народный праздник. Насыщенная событийность, большое количество персонажей обусловили включение пантомимы и действенного танца. Большой пятиактный балет был составлен из национальных танцев ферганской школы. Постановщики спектакля решили, что историческая конкретность событий и национальных характеров не сможет быть раскрыта

средствами классического балетного языка и решили, что характер главной героини Шахиды — девушки из народа — должен быть выражен национальным танцем.

Хореографическая партитура балета насыщена танцами разнообразных видов — массовыми, дуэтными, ансамблевыми и сольными. Среди массовых: танец девушек с туловыми ветками (2 картина), танец воинов, танец колхозников, танец с лепешками, «Ер-ер», вальс бостон, танец с хлопком. Среди сольных композиций — танец диваны, Батыра, продавщицы лепешек и арбузов. Кроме танцев на узбекской национальной основе постановщики включили также таджикский, уйгурский и лезгинку. Балет заканчивается танцевальным апофеозом.

Первая картина — базар в кишлаке. Группа заговорщиков — Салих-кор, мулла, Кадыр, Исмаил-ходжа затевают акцию против новой власти. Эта пантомимная сцена прерывается танцем маскарабозов. Под звуки сурная, нагора и дойры маскарабозы показывают сценку, в которой они осмеивают муллу и бая. Начинает темнеть. Заговорщики продолжают строить свои темные планы. Шахида возвращается за случайно забытым платком и Салих-кор и его группа схватывают ее и хотят наказать за то, что она сняла паранджу. Но друзья Шахиды — Батыр, Рано, Рухия спешат на выручку и спасают ее.

Начало второй картины — мирный труд и веселье молодежи в саду, объяснение в любви главных героев Шахиды и Батыра. Но тут врывается басмаческий отряд, который убивает сторожа Ташмата и забирает в плен девушек вместе с Шахидой. Центральная кульминационная сцена — пленение Шахиды — основана на движениях ферганской сюиты Катта уйин. Третья картина продолжает развитие конфликтной второй картины. Жители кишлака обдумывают план спасения плененных девушек. Четвертая картина рисует ущелье в горах, где скрывается басмаческая группа во главе Исмаила-ходжи. Он допрашивает Шахиду. Шахида и Батыр хотят бежать, но их схватывают и собираются на месте расстрелять. Но тут появляются воины и односельчане, которые освобождают всех пленников. Пятая

картина начинается танцем «Ер-ер» - жители кишлака празднуют богатый урожай и свадьбу Шахиды и Батыра.

«Шахида» - первый сюжетный балетный спектакль. Балет «Шахида» показал, какие огромные выразительные возможности таятся в узбекском национальном музыкально-танцевальном наследии. Авторы балета смогли средствами народной музыки и танца осуществить большое сценическое представление и раскрыть драматургическую идею.

В спектакле также приняли участие: А. Давыдов, С. Юсупов, А. Нарбаев, Х. Рахимова, Б. Камилова, Ф. Джамилова, народная артистка Л. Сарымсакова, Т. Сарбасова, С. Мухамедов, Е. Барановский и др.

Уже через год после премьеры «Шахиды» молодая труппа, имеющая еще только весьма небольшие, «студийные» знания основ классического танца ставит балет «Сердце гор» (комп. А. Баланчивадзе, балетм. В. Чабукиани). Молодой балетмейстер Е. Барановский предельно упрощает сложный язык классического танца и увеличивает количество характерного и национального грузинского танца, что помогает артистам узбекского театра исполнить балет «Сердце гор» увлекательно и вдохновенно. И уже через несколько месяцев после премьеры грузинского балета труппа создает оригинальный спектакль «Гуляндом».

Балет «Гуляндом» (балет в 3 действиях, 5 картинах с прологом) стал первым балетом, в котором слились воедино выразительные средства классического и узбекского национального танца. Замысел балета «Гуляндом» родился у Тамары Ханум и композитора Пулата Рахимова во время их пребывания в Хорезме еще в 1934 году. Там было задумано либретто, были записаны народные хорезмийские мелодии, собраны танцы - все это послужило материалом для будущего балета, ставшего значительным явлением узбекской театральной культуры. Премьера «Гуляндом» состоялась 30 марта 1940 года. Первыми исполнителями стали Тамара Ханум, М. Тургунбаева, А. Давыдов.

Краткое содержание. Хорезм. Во время праздника весны Навруз хан замечает красавицу Гуляндом. Он приказывает приближенному

Мадраимбеку доставить девушку в гарем. Мадраимбек предлагает отцу Гуляндом золото и после его отказа приказывает схватить Гуляндом. Жених девушки Бахтиер призывает друзей освободить Гуляндом.

Во время пира хан приказывает привести красавицу, чтобы она танцевала перед гостями. Во время танца она пытается убить хана. Но Мадраимбек схватывает ее за руку. Гуляндом брошена в темницу. Туда же попадает Бахтиер. Влюбленные должны быть казнены. Вооруженные друзья Бахтиера врываются в темницу, Гуляндом и Бахтиер бегут.

На берегу Амударьи грустит мать Гуляндом. Один из друзей Бахтиера сообщает что Гуляндом и Бахтиер освобождены. Но появляются ханские нукеры. После нападения рыбаков нукеры бегут. Народ празднует победу.

Особенностью хореографии балета стало органическое сочетание своеобразного колорита хорезмского фольклора с приемами классической техники. В основу музыкального текста «Гуляндом» легли народные мелодии Хорезма, собранные композитором П. Рахимовым. Для массовых плясок первого акта, в котором разворачивались картины жизнерадостного весеннего народного праздника, постановщики отобрали хорезмийские традиционные танцы, органично вплели их в развитие действия. Массовые пляски первого акта сочетались с лирическими дуэтами Гуляндом и ее возлюбленного, построенными по законам классического танца. Народные хорезмские танцы выразительно и эмоционально передали содержание массовых сцен, как например танец «Лазги» в финальной сцене восстания. Многие сцены были насыщены подлинным драматизмом: встреча влюбленных в зиндане (адажио), марш и пляска рыбаков, восстание рыбаков (III акт). Одной из кульминационных сцен стал танец Гуляндом с кинжалом во II акте. Хан, восхищенный красотой Гуляндом, похищает ее и делает одной из своих рабынь, украшающих гарем. На великолепном торжестве он желает показать именитым гостям прославленную красавицу. Одетые в яркие шелка тканые золотом, девушки из гарема пляшут бухарский танец, их

сменяют иранские красавицы, нежные девушки Ферганы. Развалившиеся на подушках гости блаженно тянут из пиал вино. Появляется Гуляндом – гневная, не желающая смириться. Медленно начинается танец Гуляндом. Но затем Гуляндом как птица, летит по кругу, все убыстряя темп, готовясь к смертельному удару кинжалом, направленным в сердце хана.



2.2. М. Тургунбаева в балете
«Гуляндом»

В отличие от первых постановок, балет «Гуляндом» получил долгую сценическую жизнь и ставился на протяжении десяти лет. Узбекский искусствовед Л. Авдеева заключает: «Постановка балета «Гуляндом» подвела итоги первого этапа работы деятелей хореографии Узбекистана в области создания национального балета»⁹².

Одними из основоположников национального балетного искусства правомерно можно считать мастеров национального танца Усто Олима Камилова и М. Тургунбаеву. Она исполнила ведущие партии в первых узбекских балетах «Пахта» (1933), «Шахида» (1939), «Гуляндом» (1940), «Акбияк» (1943) и др. Для балета «Шахида» Мукаррам сочинила композицию, где героиня призывает женщин сбросить паранджу, условно назвав ее «Освобождение». Много позже на основе данной композиции она создала самостоятельную сольную, затем массовую танцевальную сцену «Озодлик». С 1939 г. М. Тургунбаева работала в Государственном Академическом Большом театре имени А. Навои. В качестве балетмейстера Мукаррам Тургунбаева осуществляла постановки танцев в операх «Зейнаб и Омон» Т. Садыкова, «Сердце поэта» М. Ашрафи, «Гульсара» Р. Глиэра и Т. Садыкова, «Свет из мрака» Р. Хамраева, «Ойджамол» И. Хамраева, «Тахир и Зухра» Т. Джалилова, Б. Бровцына. В 1971 году

⁹² Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1973, стр. 36.

она проводила консультации при постановке балета «Тановар» А. Козловского, а в 1976 году — оперы-балета «Сказание о любви» Т. Джалилова, Б. Бровцына.

Первые балеты Узбекистана

Наименование	Композитор	Балетмейстеры
«Пахта» 1933 г.	Р. Рославец	К. Бек, Усто Олим Камилов
«Шахида» 1939 г.	Ф. Таль	А. Томский, Усто Олим Камилов, М. Тургунбаева
«Гуландом» 1940 г.	Е. Брусиловский	И. Арбатов, Т. Ханум, У. О. Камилов, В. Губская

В 1943 г. был создан балет «Ак-бияк» композитором С. Василенко и балетмейстером Ф. Лопуховым. Либретто балета строилось по мотивам узбекских народных сказок. Известный балетмейстер пригласил в качестве консультантов и сопостановщиков М. Тургунбаеву и Е. Барановского. Им Ф. Лопухов доверил постановку народных танцев. Балетмейстер Ф. Лопухов не знал узбекского танца, а большинство артистов труппы еще слабо владело техникой классического танца. Опытный балетмейстер, несмотря на просчеты либретто и музыкальной партитуры сумел создать добротный спектакль. Он разграничил «реальные» и «фантастические» сцены; реальные сцены отображались узбекским танцем, фантастические — классическим. Недостаток танцевальной техники у исполнителей Ф. Лопухов затушевывал постановочными эффектами. Так, например, сцена борьбы Ак-бияк с джиннами (одна из основных сцен, в которой должны были открыться смелость и находчивость героини) решалась следующим образом: на фоне черного бархата одетые в черные костюмы артисты передавали из рук в руки Ак-бияк и джиннов, одетых в светлые костюмы, создавая иллюзию полета, борьбы и схватки. Балет шел в течение двух сезонов. В 1946 году Е. Барановский создает новую редакцию «Ак-бияк». Классическую партию птицы счастья Семург исполнила Галия Измайлова, выделяющаяся четкостью рисунка исполнения классического танца и незаурядным исполнительским мастерством народного танца. Эти особенности

дарования балерины помогли построить небольшую партию Семург на объединении движений балетной классики с движениями национального танца. В партии были использованы самые простейшие движения — небольшие пробежки на пальцах, колебания рук, имитирующие движение птичьих крыльев, полуаттитюды, полуарабески и простой бытовой шаг, орнаментированный иллюстративными движениями рук. Певучесть движений, мягкая подвижность корпуса заимствованные из лирического ферганского танца помогли Галие Измайловой создать образ прекрасной сказочной птицы.

Балет «Ак-бияк» ставился в театре вплоть до 1952 г. В «Ак-Бияк» начинается процесс слияния классических и национальных танцевальных форм. В балетах «Озодачехра», «Ойниса», «Мечта» он находит свое продолжение и принимает законченные формы в балетах «Тановар» и «Навруз».

По-настоящему творческая жизнь в Ташкентском балетном театре начинается в 1944 году, когда главным балетмейстером ташкентского театра был назначен один из видных русских хореографов Павел Йоркин. Опытный балетмейстер-педагог начинает свою деятельность с укрепления работы в балетной студии, которая была открыта в театре в 1941 году. В студии занимались юноши и девушки, пришедшие из кружков художественной самодеятельности, и поэтому требовалось особое отношение педагогов к процессу обучения, была необходима расширенная и в то же время компактная программа занятий. Классический танец в студии преподают Е. Обухова, В. Вильтзак и З. Афанасьева, дуэтно-классический — П. Йоркин, Н. Егоров, узбекский — Усто Олим Камилов, Мукаррам Тургунбаева и Розия Каримова. Вскоре, после вступления на пост главного балетмейстера, Йоркин приступает к постановке балета «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева. Впервые спектакль был поставлен в 1945 г., затем были созданы постановки в 1948 г. и 1951 г. Павел Константинович считал что этот балет Р. Захарова постановочно сложен для ташкентской труппы. И поэтому, исходя из творческих возможностей труппы, Йоркин переосмыслил некоторые дуэты, сочинил несколько собственных вариаций. Партию Заремы

предполагали поручить Мукаррам Тургунбаевой, которая впервые встала на пуанты в 1940 году. Велик был соблазн использовать яркую характерность М. Тургунбаевой и поэтому решили перевести партию Заремы на полупальцы. Партию Заремы исполняла также совсем юная Халима Камилова и Тамара Имрэ, Вацлава танцевал студиец третьего года обучения Борис Завьялов, Марию — выпускница балетной школы Роза Урманцева. Несколько позже партия Марии вошла в репертуар Г. Измайловой. Этот спектакль стал своеобразной школой актерского мастерства для молодых исполнителей. Именно на образах «Бахчисарайского фонтана» они научились наполнять танец дыханием живой мысли, осмысливать каждую позу, каждое движение. Идеи, заложенные в «Бахчисарайском фонтане» определили развитие узбекской хореографии. Одухотворенный танец Марии в исполнении Г. Измайловой, скупая, но выразительная пантомима Гирея (Р. Тангуриев) — этот спектакль раскрыл все богатство актерских и танцевальных красок молодой балетной труппы.

Развитие балетного искусства в 40-50-е годы. Важным событием в истории узбекского хореографического искусства стало объединение в 1948 году русской и узбекской музыкальных трупп и создание на их основе Театра оперы и балета имени Алишера Навои, позволившее осуществлению постановок самых разнообразных, более масштабных оперных и балетных спектаклей. Узбекский балетный театр возник и получил развитие на основе самого широкого взаимодействия традиций классического европейского и традиций национального танца, на неразрывной связи музыкального, вокального искусства и танца, а музыкальное оформление — на обработках популярных фольклорных мелодий.

В 50-е годы заблистали таланты Галии Измайловой, Бернары Кариевой. Галерея имен, осуществивших заметный вклад в развитие узбекского балета, может быть продолжена большим списком — это Гульнора Маваева, Борис Завьялов, Халима Камилова, Куркмас Сагатов, Валентина Проскурина, Виталий Васильев, Раджаб Тангуриев. Это также творчество талантливых балетмейстеров П. Йоркина, Л. Засса, В. Губской, Т. Литвиновой, И. Смирнова. Овладевая классическим и современным репертуаром, театр продолжает работать

над созданием оригинальных балетов на национальную тему. 40-50-е гг. были ознаменованы появлением целого ряда балетных произведений: «Балерина» (1949 г., комп. Г. Мушель, балетм. П. Йоркин, М. Тургунбаева), «Озодачехра» (1951 г., комп. С. Василенко, балетм. П. Йоркин), «Ойниса» (1957 г., комп. Д. Закиров, балетм. Т. Литвинова), «Мечта» (1957 г., комп. И. Акбаров, балетм. Г. Измайлова).

Одним из достижений хореографического искусства стал балет «Балерина» (1949 г. композитор Г. Мушель, балетмейстеры П. Йоркин, М. Тургунбаева), получивший большую популярность. Коллизия балета выстроена на событиях, в которых танец получал сюжетную необходимость и оправданность. Драматургия балета построена по законам дивертисментного балета, где сюжетные сцены, развивающие действие, решены средствами пантомимы, а танец показан как «представление в представлении». Многие сцены построены на сопоставлении узбекских народных танцев и классического балета. Хореография ткалась П. Йоркиным и его сопостановщиком Е. Барановским из особенностей танцевального таланта Г. Измайловой.

С 1954 года начинается новый этап в развитии узбекского балета — в состав театра вливаются молодые артисты сразу двух выпусков Ташкентского хореографического училища. Труппе становятся доступны шедевры мирового классического балета. Балет «Коппелия» поставленный в 1947 году — это первый классический балет молодой труппы. В «Коппелии» открылся щедрый танцевальный талант Галии Измайловой. Среди классических постановок театра «Дон Кихот» (1948), «Спящая красавица» (1953), «Жизель» (1957), «Лебединое озеро» (1959), «Шопениана» (1960), «Корсар» (1968).

Репертуар театра того времени был очень разнообразен. Каждый год в репертуаре театра появлялись новые названия современных балетов: «Красный мак», «Медный всадник» Р. Глиэра, «Юность» М. Чулаки, «Берег счастья» А. Спадавеккиа, «Тропою грома» Кара-Караева, Овладевая классическим и современным репертуаром, театр работает над созданием оригинальных балетов на национальную тему. В этот период создано более двадцати балетов на сказочные, легендарные, исторические и современные темы из жизни узбекского

народа: «Ойниса», «Кашмирская легенда», «Семург», «Кирк киз», «Амулет любви» и «Любовь и меч», «Тановар», «В долине легенд». Поиск синтетических форм танца, в которых могли бы естественно слиться движения европейского классического и узбекского танца, является характерным направлением узбекского балета. В балетах «Гуляндом», «Ойниса», «Семург», «Сухайль и Мехри», «Поэма о воде» – немалое число своеобразных пластических открытий, удачных сочетаний движений классического и узбекского танцев. В балетах «Кирк киз» (балетм. А. Кузнецов) и «Тимур Малик» (балетм. И. Юсупов) уже присутствуют не просто удачные попытки объединения, а поистине синтезирование форм европейской школы с формами узбекского танца.

Вопросы:

1. Какое значение в развитии искусства Узбекистана получила организация Концертной этнографической группы в 1926 г.?
2. Назовите первые балеты Узбекистана.
3. Назовите авторов первых узбекских балетов.
4. Какие мастера узбекского танцевального искусства являются основоположниками национального балета?
5. В каком году была осуществлена постановка балета «Шахида»?
6. Изложите содержание либретто балета «Шахида»
7. Изложите содержание либретто балета «Гуляндом».

Литература:

1. Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1973.
2. Авдеева Л. Драматургия балета «Тановар»; сб. ст. «Вопросы театра», Т., 1973.
3. Авдеева Л. Галия Измайлова. Т., 1975.
4. Бочкарев А. Шахида. Т., 1939.
5. Тохтасимов Ш. Гульнара Маваева. Т., 2017.

Тема 2.2. Балет Узбекистана 60-80-х годов.

План:

1. Развитие балетного искусства Узбекистана в 60-80х гг.
2. Балет «Амулет любви» М. Ашрафи

Ключевые понятия; синтез классики и народных танцевальных традиций, драмбалет, развитие национального балета

Развитие балетного искусства Узбекистана в 60-80х гг. 60-70-гг. — это время подлинного расцвета национального балета. Среди оригинальных постановок труппы периода 60-х годов «Шехерезада» (1960, балетм. Г. Измайлова), «Штраусиана» (1960, балетм. Г. Измайлова), «Болеро» (1960, балетм. Г. Измайлова), «Франческа да Римини» (1965, на муз. П. Чайковского, балетм. А. Муминов), «Кашмирская легенда» (1961, комп. Г. Мушель, балетм. Г. Измайлова), «Человек, который смеется» (1962, комп. Б. Зейдман, балетм. М. Сагуновский), «Дон Жуан» (1964, комп. Л. Фейгин, балетм. А. Кузнецов), «Семург» (1964, комп. Б. Бровцын, балетм. И. Юсупов), «Кирк киз» (1967, комп. Л. Фейгин, балетм. А. Кузнецов).

Создателями первых балетов были известные балетмейстеры Ф.В. Лопухов, И.И. Арбатов, А.Р. Томский. Они помогли определить призвание будущих балетмейстеров Узбекистана. Галия Измайлова оканчивает режиссерский факультет Ташкентского театрального института, Вера Губская, Тамара Литвинова, И. Юсупов, А. Муминов — балетмейстерское отделение Московского института театрального искусства. Молодыми узбекскими балетмейстерами создается целый ряд балетных постановок. И. Юсупов удачно дебютирует, создав балет «Тропюю грома» (комп. К. Караев). Балетмейстеры второго поколения Т. Литвинова, И. Юсупов пошли дальше в поиске выразительных средств, найдя новые возможности синтеза двух различных систем танца. Т. Литвинова пыталась найти общность движений ног па классического европейского танца с движениями рук узбекского танца. И. Юсупов сообщает классическому танцу особые интонации узбекского танца.

Значительным явлением в истории балета Узбекистана явилось обращение к литературной классике в 50-60-х годах. Приобщение к

шедеврам мировой литературы способствовало дальнейшему обогащению драматургии, расширению образного круга музыки и хореографии. Лучшие из них - «Маскарад» по М. Лермонтову (1958 г.), «Человек, который смеется» по В. Гюго (1962 г.), «Дон Жуан» (1964 г.) по произведению А. Пушкина, «Дракон и солнце» по А. Гинзбургу (1967 г.) утверждали традиции реалистической хореодрамы. Новый жанр балета-драмы вызывает новаторские изменения в структуре балетного спектакля и в лексике танцевального языка. В драматургии нового жанра появляются новые хореографические формы - монолог, диалог, дуэт разногласия. Драматизация действия в хореодраме ставит акцент на сюжетной пантомиме. Она, обогащенная жестовым текстом и мимикой, становится основным носителем балетного образа.

В балетах 60-х годов ярко проявляется тенденция к созданию больших, драматически насыщенных спектаклей. В 60-70-е годы создано более двадцати балетов самой разнообразной тематики: на сказочные, легендарные, исторические и современные темы из жизни узбекского народа: «Кашмирская легенда», «Семург» Б. Бровцына, «Кирк киз» Л. Фейгина, «Амулет любви» и «Любовь и меч» М. Ашрафи, «Тановар» А. Козловского, «В долине легенд» У. Мусаева и др.

1968 год приносит две премьеры — балеты «Лейли и Меджнун» и «Сухайль и Мехри». Эти балеты возникают на основе единой творческой идеи — хореографическими средствами воплотить образный мир поэм Алишера Навои. Балет «Лейли и Меджнун» композитора И. Акбарова и балетмейстера Г. Измайловой выступил новаторским явлением в развитии балета Узбекистана. Композитор И. Акбаров решает воплощение своей концепции произведения А. Навои в жанре симфонической поэмы. В поисках аутентичного решения Галия Измайлова избирает метод постановки, в котором отразилось влияние киноискусства — метод раскадровки действия, разбивки его на крупные, средние и общие планы. Этот новый прием помог насытить действием небольшое по объему музыкальное произведение, выявить трагедийную объемность поэзии Навои. Г. Измайлова решает весь балет в кульминационном напряжении сложнейшего классического танца в современном звучании, обогащенном приемами акробатики.

Танцевальные сцены передают обобщенные образы Встречи, Любви, Трагического свидания, Сватовства нелюбимого, Клятву, Гибель. По утверждению известного узбекского искусствоведа Л.А. Авдеевой: «Галия Измайлова создает балет, который по целостности драматургии, художественной выразительности танца можно считать высоким произведением искусства».

Одновременно с «Лейли и Меджнун» в 1968 году был поставлен балет «Сухайль и Мехри» М. Левиева (балетм. З. Акилова, либретто В. Губской, К. Атабаевой, З. Акиловой). Красочный трехактный номерной спектакль синтезирует приемы техники классического танца с движениями и положениями рук, отобранными в танцевальном лексиконе узбекских танцев. Спектакль «Сухайль и Мехри» привлекает ясно очерченной сюжетной фабулой, красочностью многочисленных дивертисментов.

В эти годы намечается тенденция к сочетанию элементов драматургии номерного и симфонизированного балетов. Эта тенденция наиболее явственно отразилась в балетах «Самаркандская легенда», «Любовь и меч» и «Тановар».

Поставленный в 1971 году, он явился воплощением творческих поисков национального образа в балетном искусстве Узбекистана. Балет «Тановар» — балет конфликтной драматургии, развиваемой в острейших столкновениях сильных характеров и полярных взглядов на жизнь. Драматургия либретто определила жанр балета как лирическую трагедию, в котором основой хореографического действия становится поэтически-действенный танец, не подчиненный закону зримого развития сюжета. Сюжет балета основан на достоверных событиях и повествует о трагической жизни узбекской артистки Нурхон Юлдашходжаевой, убитой приверженцами ортодоксальных религиозных взглядов. Балетмейстер Н. Маркарьянц подходит к раскрытию идеи новаторски и основывает хореографическую партитуру балета не на принципах драмбалета, а на пластической метафоре.

Новым словом узбекского хореографического искусства, отличающимся ярким новаторством становится балет «Томирис» — творение композитора У. Мусаева и балетмейстера И. Юсупова. В

главных ролях выступили З. Давлетмуратова, И. Кистанов, Х. Бозоров. «Томирис» развивает традиции национального балета с их опорой на историко-героическую тематику. Постановка балета в Узбекистане была осуществлена в 1984 году и стала значительным явлением в развитии отечественного хореографического искусства. Полистилистика хореографического текста, совмещение традиционного и авангардного, национального и современного художественного начала, выпуклая рельефность хореографических образов - таковы параметры художественной выразительности балета «Томирис».

Балет «Амулет любви». Одним из наиболее ярких выражений национального балета данного периода становится балет композитора М. Ашрафи «Амулет любви». Премьера балета состоялась 21 июня 1969 г. в ГАБТ им. Навои. Балетмейстером-постановщиком является Галия Измайлова, первые исполнители - Бернара Кариева и Виталий Васильев. «Амулет любви» стал явлением художественной жизни Узбекистана, получил длительную сценическую жизнь и входит в репертуар театра им. Навои до настоящего времени.

Спектакль «Амулет любви» основан по мотивам драмы Балванта Гарги «Сохани и Махивал». В основе сюжета — любовь юноши из Бухары Мирзо Иззата, пришедшего в Индию с торговым караваном и индийской девушки Сохани. В содружестве с режиссером Г. Миллером по мотивам драмы Б. Гарги М. Ашрафи создает либретто балета. Мелодраматическая легенда приобретает в балете черты символического гимна незыблемой силе любви, праве человека на счастье. Либретто балета воспроизводит основную канву индийской легенды.

Сюжетное действие в балете постановщиком Г. Измайловой разработано тщательно и детально, что обуславливает большое число пантомим и резкую дифференциацию выразительных средств хореографии. В языке танца балета есть принципиальные открытия — все партии и танец кордебалета являют собой драматизированный национальный танец. Форму танца диктовало содержание балета, где действуют герои — индийцы, узбеки и цыгане.



2.3. Б. Кариева и В. Васильев в балете "Амулет любви"

Содержание:

Пролог. Бухара. Караван-сарай. Старый купец прощается с сыном Мирзо Иззатом, который отправляется в далекую Индию. Старик дает сыну амулет, который должен ему напоминать о Родине.

Действие первое. Картина первая. На берегу стремительной реки праздник весны. Среди молодежи — Сохани с веселыми подругами. Девушки замечают приближающегося Чанду — жениха Сохани. Но девушка не любит важного и глупого жениха. Она хочет скрыться в толпе. Разгоряченный погоней он пылко, но неуклюже объясняется ей в любви. Она передразнивает Чанду а затем скрывается. Пляшет цыганская танцовщица Чундари. Чундари подбегает к Чанду и протягивает руку. Но Чанду срывая свой гнев на цыганке, ударом ноги разбрасывает весь ее заработок. Это видит Мирзо Иззат. Он отталкивает Чанду и задерживает его руку, занесенную для удара. Внезапно Мирзо ощущает чей то пристальный взгляд, он оборачивается. Перед ним необыкновенная красавица — Сохани. Поступок Мирзо, его победа над ненавистным женихом привели девушку в восхищение. Во всем мире только двое — Сохани и Мирзо.

Картина вторая. Шумный городской базар. К отцу Сохани Ромаи приходит Чанду со свадебными подарками — он собирается просить руку Сохани. На базаре появляется Мирзо. Торговцы наперебой предлагают свои товары, тянут к себе богатого покупателя. Но Мирзо ищет Сохани. Наконец-то он нашел ее! Порывисто подбегает Мирзо к любимой. Из лавки выходят Ромаи и Чанду. Ромаи замечает свою дочь, стоящую рядом с Мирзо. Чтобы как то оправдать свой приход, он скупает все товары, предложенные ему купцами. Влюбленный раздаривает покупки бедноте. Самую красивую ткань Мирзо надевает на оказавшуюся тут Чундари.

Действие второе, картина третья. По улице бредет обедневший Мирзо. Образ далекой родной Бухары манит юношу. Но он не в силах покинуть Сохани, отречься от любви. Мирзо не заметил как ноги сами принесли его к дому любимой. Мирзо подходит к Ромаи и смиренно просит места пастуха. Кнут пастуха в руках Мирзо; он стал слугой Ромаи. Появившийся Чанду с друзьями издевается над Мирзо. Эту сцену видит Чундари. Она смотрит вслед Мирзо. Надо помочь ему, надо его спасти! И цыганка вместе со своими подругами начинает плясать. Неистово пляшет Чундари, охваченная порывом, всем протягивает она мешочек — и вот он полон!

Картина четвертая. Роща на берегу реки. Ночь перед рассветом. В Мирзо памяти всплывает Бухара с ее садами и минаретами. Мирзо видит себя окруженным бухарскими девушками. Но как ни прекрасны они, ни одна не может сравниться с его Сохани. Чундари принесла деньги, много денег, богатую одежду. Она молит юношу о любви. Он бесконечно благодарен Чундари, но любит он другую. Появляется Сохани. В отчаянии Чундари бросает свои подарки и убегает. Предстоящая свадьба тяготит Сохани, ей хочется быть с Мирзо, только с ним, но это невозможно. Мирзо дарит девушке отцовский амулет, она протягивает возлюбленному браслет. Сплетницы, наблюдавшие за встречей влюбленных, спешат сообщить эту новость отцу Сохани.

Картина пятая. Ромаи приходит на берег реки и видит Сохани с Мирзо. Взбешенный Ромаи отталкивает юношу и требует чтобы дочь повиновалась ему. Сохани и Мирзо поведали Ромаи о своей любви, но он смеется над ними. Завтра свадьба Сохани и Чанду.

Действие третье. Картина шестая. Свадьба в доме Чанду. Входят жених и невеста в сопровождении многочисленных гостей и садятся на возвышение.

Сохани остается одна. Она выхватывает спрятанный на груди флакончик с ядом... Внезапно появившаяся Чундари уговаривает ее бежать к Мирзо. В наступившей тишине слышатся далекие звуки флейты. Это Мирзо, тоскуя, прощается со своей любовью. Не помня себя, Сохани бежит туда, на зов любви.

Эпилог. Берег реки. Над обрывом Мирзо. «Прощай, Сохани! Прощай, жизнь!» Как на крыльях Сохани летит к своему любимому. Надо скорее бежать, пока их не настигла погоня. Вбегает Чундари. Она хочет помочь влюбленным. Но как? Врывается толпа мужчин, возглавляемая Чанду. Взбешенные фанатики бросаются на Сохани и Мирзо. Вместе они взлетают на кручу. Мгновение — и они исчезают в пучине. Люди в ужасе отшатнулись. Прибегает народ: простые люди, друзья Мирзо Иззата, подружки Сохани. Узнав о происшедшей трагедии, они оплакивают погибшего юношу из Бухары и индийскую девушку, оплакивают их погубленную любовь.

Балет состоит из трех действий, обрамленных прологом и эпилогом. В драматургии лирико-психологического балета получают развитие три основные линии — любовно-лирическая, линия вражды и жанрово-характерная (массовые сцены). Жанрово-характерная сфера является одновременно и фоном, на котором разыгрывается драма; и контрастом, оттеняющим основные образы. Главные герои — Сохани и Мирзо Иззат — воплощают силу и бессмертие прекрасного чувства, благородство души и верность. Сохани в первой картине первого действия — это частичка праздничной толпы, веселящейся на празднике весны. Возвышенный романтический образ юной индийской девушки по ходу действия претерпевает внутреннее развитие: от светлых тонов в I акте до скорбно-элегических — в III действии и эпилоге. Кульминация в развитии образа Сохани — ее танец-монолог в третьем акте: девушка тверда в своем решении покончить с собой.

Основным типом балетного спектакля тех лет, как и в более ранние этапы развития узбекской хореографии, остается многоактный

балет с разработанной сюжетной основой. Унаследованный от периода доминирования драмбалета, он значительно изменился в главном — соотношении хореографии и музыки. Основной особенностью узбекского балетного театра становится его тематическое, жанровое и стилевое многообразие. Последующие годы явились для узбекского балета периодом дальнейшего расширения художественных горизонтов. В балетах «Индийская поэма» и «Томирис», «Незнакомка», «Элегия», «Отравленная жизнь», «Восточная легенда», «Навруз», «Поклонись солнцу», «Ширак», «Круг памяти» обогащается жанровый спектр, используются современные средства образной выразительности.

Вопросы:

1. Перечислите балетные спектакли ГАБТ им. А. Навои 60-70х гг.
2. Назовите авторов балета «Амулет любви».
3. Сопоставление каких музыкально-танцевальных национальных традиций характерно для балета «Амулет любви»?
4. Изложите содержание либретто «Амулет любви».
5. В каком году состоялась премьера балета «Томирис»?
6. На основе какого литературного произведения создан балет «Томирис»?
7. Назовите балетмейстера-постановщика «Томирис».

Литература:

1. Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1973.
2. Ванслов В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л., 1980.
3. Искандарова Р. История узбекского балета. Ст. в сб. научно-практической конференции ТГВШНТХ.

Тема 2.3.1. Творческая деятельность Галии Измайловой

План:

1. Этапы жизненного и творческого пути
2. Танцевальные образы Галии Измайловой
3. Г. Измайлова – балетмейстер ГАБТ им. А. Навои

Ключевые понятия: *балет, основоположник исполнительской школы, хореографическая интерпретация, балетная классика, балетмейстер*

Этапы жизненного и творческого пути. Галия Измайлова – первая балерина Узбекистана. Она отдала любимому театру – ГАБТ им. А. Навои более полувека. На ее счету 45 ролей. Это были яркие лирические, комедийные, трагические, героические и романтические образы. Среди них – Шехерезада, Одетта-Одиллия, Эсмеральда, Кармен, а самыми любимыми были Китри («Дон-Кихот») и Мария («Бахчисарайский фонтан»). Г. Измайлова – лауреат международных фестивалей – в Праге в 1947 году, в 1949 г. в Будапеште. В исполнительском искусстве Г. Измайловой объединились особенности выразительности художественной пластики Запада и Востока, русской школы классического танца и восточной. В каждой партии, в каждой танцевальной миниатюре жило удивительное умение погружаться в стихию танца.

Художественная деятельность Г. Измайловой многогранна и обширна. Ее художественные поиски продолжались всю творческую жизнь. Значительное место в развитии балетного искусства получила деятельность Измайловой как реставратора и пропагандиста полнотен классического наследия балетного искусства. Благодаря усилиям Г. Измайловой были возрождены прекрасные творения – «Лебединое озеро», «Медный всадник», «Корсар», «Эсмеральда», «Жизель» и многие др.



2.4. Галия Измайлова

Галия Измайлова родилась 12 февраля 1923 года в Томске. В 1931 году вместе с матерью она уехала в Ташкент. Танцевальная карьера Г. Измайловой началась в 11 лет. Она участвовала в конкурсе любителей танца, на нее обратила внимание легендарная исполнительница восточных танцев Тамара Ханум и посоветовала отдать Галию в балетный класс. В 1935-1941 гг. она училась в Узбекской республиканской балетной школе, по окончании которой была принята в труппу Театра оперы и балета им. А. Навои. Детство Г.

Измайловой мало чем отличалось от детства многих ее сверстниц танцовщиц: учеба и жизнь в интернате при балетной школе, постоянные, порой изнуряющие занятия. «Но как неординарная личность она уже имела свой характер, свои взгляды на мир, отличавшие ее от подружек в частности тем, что полностью отдавая себя работе она самозабвенно постигала основы профессии. Это особое отношение к своей будущей профессии помогало маленькой Галие переносить многочасовые занятия» - пишет С. Тангуриева.⁹³

Артистическая юность Г. Измайловой началась в трудном 1941 году. Свою первую партию (Семург в балете «Ак-Биляк») на сцене прославленного театра Галия Измайлова станцевала в суровом 1943 году. Балет был поставлен известным хореографом Ф. Лопуховым. Г. Измайлова вспоминала: «Помнится, поначалу Федор Васильевич присматривался ко мне. Иногда подходил, приглядывался, а затем говорил: «А ну-ка девочка, станцуй мне узбекский танец». Я с особым старанием выполняла его задания. Так начинались наши репетиции и работа над отдельными движениями. Федор Васильевич поручил мне создание образа Семург в балете С. Василенко. Эта роль была для меня

⁹³Тангуриева С. Галия Измайлова. Т., 2006. стр 7.

знаменательна тем, что была первым хореографическим спектаклем, где партия исполнялась на пуантах»⁹⁴.

В 1945 году Измайлова — участница фронтовой бригады Узбекской филармонии в течение полугода выступала с концертами в воинских частях и подразделениях, полевых госпиталях Дальневосточного фронта.

«Первым человеком, который заметил во мне балерину, «вытянул» из кордебалета был Павел Константинович Йоркин, являющийся в те годы главным балетмейстером театра» — отмечает Г. Измайлова⁹⁵. Почти все свои балеты П. Йоркин ставил, ориентируясь на данные и возможности Галии Измайловой. Талант артистки широко раскрылся именно в его постановках — Мария в «Бахчисарайском фонтане», Сванильда в балете «Коппелия», китайская танцовщица Тао-Хоа в «Красном маке», Одетта-Одилia в «Лебедином озере». Эти спектакли в постановке Йоркина явились для балерины большой школой мастерства. Балет Б. Асафьева и Р. Захарова «Бахчисарайский фонтан» в сороковые годы стал уже советской классикой, однако П. Йоркин, опять-таки учитывая возможности труппы, несколько облегчил танцевальный язык балета. Много позже, уже будучи опытной балериной Г. Измайлова вновь выступила в «Бахчисарайском фонтане» в партии Заремы. Зарема Измайловой любит Гирея глубоко. Жест, поступь, поворот головы и характер ясен; напряжение ожидания в позе, порыв полета руки и зритель понимает торжественно-радостную тревогу ожидания возлюбленного и повелителя. Потому и далее Зарема у Измайловой несламывается, не просит, не молит Марию вернуть ей любовь Гирея, а требует. Измайлова вела партию Заремы в напряженном ритме, в экспрессивных красках танца, нежели многие исполнительницы этой партии. Артистка стремилась постичь в своем танце духовные переживания героини, отразить прошлое Заремы, показать весь драматизм ее настоящего и выразит неоднозначность судьбы своей героини.

⁹⁴Тангуриева С. Галия Измайлова. Т., 2006. стр. 9.

⁹⁵Тангуриева С. Галия Измайлова. Т., 2006. стр. 14.



2.5. Г. Измайлова в балете «Дон Кихот»

Экзаменом на техническую зрелость и артистизм для Галии Измайловой как дебютантки стали последующие за «Бахчисарайским фонтаном» постановки — «Коппелия», «Дон Кихот» и «Лебединое озеро», поставленные в 1948 году. Галия Измайлова вживалась в пластику вариаций Сванильды, которые Павел Константинович сочинял, отталкиваясь от танцевальных возможностей балерины. Игривые длительные проходы «бытовым шагом» на пуантах, быстрый поворот и даже фуэте, несколько стремительных верчений по кругу. Непритязательный балет стал художественным событием, потому что все понимали: родился новый театр — молодой, энергичный. Со дня премьеры «Коппелии» началась борьба за себя в балете, началась

«эпоха преодоления».

Ташкентский «Дон Кихот» был поставлен почти целиком по Горскому. Но работая с Галией над партией Китри, П. Йоркин ина этот раз не все детали отдельных движений рожденных фантазией Горского разрешил исполнять Галие. Маленький рост балерины не позволял использовать движения ранверсе, перегибы корпуса назад — они бы гляделись слишком мелко. Поэтому Павел Константинович заменил их мгновенным аттитюдом-молнией: танцовщица вытянувшись на одной ноге, вторую вытягивает вверх, надломив колено запрокинув голову и тут же переходит в верчение. «Дон Кихот» всегда был особенным для Галии Измайловой. Именно она сыграла главную роль в самой первой постановке театра в 1948 году. Спустя десятилетия Галия Измайлова создала свою постановку балета, который, по словам главного балетмейстера ГАБТа, народного артиста Узбекистана Ибрагима Юсупова, «отразил индивидуальность самой балерины, воплотив в себе черты ее характера — искрящуюся жизнерадостность,

любовь ко всему окружающему и легкость души». Уже в этих первых сценических созданиях юной балерины привлекало свое особое, «измайловское»: танец Галии насыщала активная энергия жизни, бьющая за край радость танца. «Исполнение Сванильды и Китри говорило о том, что Измайлова стала актрисой — балериной, подготовленной для решения более сложного хореографического образа»⁹⁶.

За шесть последующих лет Г. Измайлова исполнила ряд партий, среди которых Тао-Хоа в «Красном маке» Р. Глиэра, Гульнора в «Балерине» Г. Мушеля, Параша в «Медном всаднике» Р. Глиэра. Спектакль ««Балерина» стал последним подарком П. Йоркина любимой ученице, которую он вводил в творчество. После смерти Йоркина в 1952 году, в театре начался период режиссерского безвременья, чередование самых различных балетмейстерских стилей и методов» - пишет Л. Авдеева⁹⁷. В театр долгое время не приходил постоянный руководитель балетной труппы, которого можно было бы назвать художественным руководителем.

Танцевальные образы Г. Измайловой. Начиная со своего первого балета «Ак-бияк» (либретто А. Смирнова, постановка Ф. Лопухова) она стала тончайшим интерпретатором лучших классических партий и национальных образов балетного репертуара театра. В этом ей помогали особая свобода в пластике, органичное ощущение себя на сцене, проявление стихийного темперамента в танце. Г. Измайлова обладала блестящей мелкой техникой и замечательными *tours chaines* (верчение), цепь которых завершалась точной, акцентированной остановкой.

В 1949 году П.К. Йоркин ставит балет «Красный мак» Р. Глиэра. Артистические данные Г. Измайловой как нельзя лучше отвечали образу внешне хрупкой, но смелой и отважной китайской девушки. В каждой роли Г. Измайлова находила особые пластические нюансы. Танец Тао Хоа в первых сценах представлял вереницу замысловатых изощренных танцевальных фраз. Каждое движение — мелкий-мелкий

⁹⁶ Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1973. стр. 53.

⁹⁷ Авдеева Л. Галия Измайлова. Т., 1975. стр. 23.

шаг на прямых негибающихся ногах, игра вееров носила декоративный характер. А между своими выступлениями Тао Хоа - это неловкий подросток, голова втянута в плечи, ресницы робко опущены; окрик хозяина чайного домика приводит в трепет, жадные взгляды посетителей заставляют танцовщицу съеживаться, но рабыня чайного домика обязана подчиняться хозяину и вновь плясать. Теперь вместо вееров - длинные наконечники на пальцах. Тао Хоа была первой партией в репертуаре Измайловой, в которой современный характер раскрывался действенным танцем.

Эсмеральда была давней мечтой Измайловой. Влюбленность актрисы в образ помогла начинающему балетмейстеру Т. Литвиновой создать интересную заглавную партию, во многом отличную от ставшей уже классической партии, сочиненной еще в начале века А. Горским. Но «Литвинова не сумела режиссерски разработать представление, подчинить центральной мысли все действие, выявить резко характеры центральных персонажей» - как отмечает Л. Авдеева⁹⁸. И все же спектакль смотрелся с большим интересом. Сокровищем Эсмеральды Измайловой был талант. Не только талант актрисы и танцовщицы, а главный человеческий талант - умение необычайно ярко любить - любить жизнь, любить человека, любить возлюбленного. Талант любви! На просторную парижскую площадь влетала девушка в развевающемся от движений платье, со стекающими по плечам буйными прядями жгуче-черных волос. И вдруг феерия танца обрывается - мрачная фигура священника Клода Фролло пугает цыганку. Безжизненно, изломанно висит на плече Квазимодо Эсмеральда, но вот шевельнулась рука, медленно ожило тело. И тут появляется Феб - прекрасный как Божество протягивает ей руку. Танец Эсмеральды откровенно экстатичен, он напоен упоеньем страсти, иступленной веры в счастье.

Балерина выступала во всех новых постановках национальных балетов. Они были разными по своим художественным достоинствам. Многие забыты и, тем не менее, в самых несовершенных произведениях ощущались попытки их авторов найти наиболее

⁹⁸ Авдеева Л. Галия Измайлова. Т., 1975. стр. 25

плодотворный путь решения проблем узбекского балета. Была у Галии партия, которая полкубилась надолго. Ею стала Гульнара в балете «Балерина» созданном либреттистом Е. Барановским, композитором Г. Мушелем и балетмейстером П. Йоркиным. Галия Измайлова - первая исполнительница роли Гульнары в балете «Балерина» Г. Мушеля. Г. Измайлова отметила, что этот балет сыграл большую роль в ее судьбе: «Это не просто балет, где я солировала, а можно сказать повторение моей собственной судьбы. Ведь я, как и моя героиня Гульнара прошла такой же путь: от девочки из школьной танцовщицы самодеятельности до профессиональной балерины, удостоенной чести выступать на международных фестивалях молодежи. Отсюда особое отношение к роли, к спектаклю в целом. Поэтому хотелось насытить роль деталями, почерпнутыми из собственных наблюдений. Балетмейстер Е. Барановский всячески это приветствовал. Помню я придумала сценку, в которой Гульнара впервые надевает пальцевые туфли и тут же падает. Она была включена в мою партию и внесла юмористическую нотку, вместе с тем подчеркнула новизну и непривычность техники, которой следовало овладеть»⁹⁹. Премьера «Балерины» состоялась 30 апреля 1952 года в театре оперы и балета имени А. Навои.

Сюжет балета незамысловат: участница колхозной самодеятельности поступает в хореографическое училище, не подчинившись воле отца, не желавшего чтобы его дочь была артисткой. Гульнора учится, сдает экзамены, участвует в концерте. Танцевальный язык партии героини был всеобъемлющ, в него вошел почти весь объем учебной программы балетной школы.

Несколько лет в ГАБТ им. А. Навои работал известный артист Большого театра Москвы Анатолий Кузнецов. За период работы главным балетмейстером он поставил целый ряд современных балетов: «Дон Жуан», «Мирандолина», «Кирк киз». А. Кузнецов ставил главные партии, ориентируясь на дарование Г. Измайловой. В 1965 году А. Кузнецов поставил «специально для Измайловой» балет С. Василенко, В. Вайнонена «Мирандолина». В исполнении

⁹⁹Тангурисва С. Галия Измайлова. Т., 2006. стр. 12.

Измайловой Мирандолина — подлинная героиня Гольдони. «Очаровательная, задорная, иногда капризная Мирандолина Измайловой покоряет неиссякаемым обаянием. Ни одного неоправданного жеста, ни одной неверно найденной интонации»¹⁰⁰ — подчеркивает Л. Авдеева.

В 1964 г. состоялась премьера балета «Дон Жуан» по пьесе Мольера. «Дон Жуан» — балет-драма, психологическая история, конфликт которой развивается в действенном танце. Небольшой эпизод в исполнении Измайловой стал цельным характером, маленькой историей. Хуанита, дочь лесничего, очаровательная сельская простушка; Хуанита — маленький эпизод в приключениях Дон Жуана, но она должна быть точно вылеплена и послужить косвенной характеристикой главного героя. Язык танца балетмейстером А. Кузнецовым основан на виртуозности и прихотливости ритмического рисунка. Но в природе танца Измайловой именно те черты, необходимые для виртуозных и одновременно характерных партий. Игривая легкость, подчеркнутая эффектность поз, необычайная заразительность — все это помогало раскрыть характер Хуаниты. Открывается партия Хуаниты танцем с четырьмя кавалерами. Хуанита, опустив руку на предложенную руку жениха, с горделивым достоинством шествует по лужайке, будто по тронному залу. Забавляющийся Дон Жуан завязывает на талии Хуаниты свой плащ, он должен изобразить придворный туалет дамы, трен которой несут пажи. Хуанита входит в роль, величаво шествует, только вот трен все путается и путается, и она ловко, чтобы не заметил будущий именитый супруг, лягает трен. Исчезает коварный соблазнитель, оставляя обманутую деревенскую кокетку. Хуанита простая девушка и любовь ее искренна. Пусть она наивна и простодушна, пусть так гордится знатностью жениха — но именно поэтому зритель сочувствует девушке. В этом образе Г. Измайлова смогла показать и комические краски и лирические.

Галия Измайлова прославилась и как исполнительница народных узбекских танцев. Именно от народного танца, по словам балерины,

¹⁰⁰ Авдеева Л. Галия Измайлова, Т., 1975. стр. 33.

«надо питаться хореографу, чтобы влить свежую струю в классический танец». В 1947 г. на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Праге Измайлова получила первую премию за исполнение узбекского танца «Занг» в постановке И. Акилова и «Танца с голубым покрывалом» в постановке Г. Исмаиловой. В репертуаре Г. Измайловой было более тридцати танцевальных миниатюр, созданных из пластического материала самых различных национальных танцевальных школ народов Азии и Латинской Америки. Она объездила с гастролями более 30 стран мира. По словам очевидцев, восторженные и бурные овации зрительных залов Китая, Франции, Англии, Германии, Японии, Египта, Индии, США, Канады вызывали классические китайские, арабские, индийские, цыганские и многие другие танцы народов мира, которые так блистательно и виртуозно исполняла на сцене Галия Измайлова.

Балетмейстерская деятельность. В 1958 году Измайлова окончила режиссёрский факультет Ташкентского театрально-художественного института им. А. Островского и начала балетмейстерскую деятельность. В 1956 году в процессе учебы в институте Г. Измайлова в содружестве Борисом Завьяловым создает авторский режиссерский вариант «Лебединого озера». Вслед за «Лебединым озером» она ставит по собственному либретто совместно с Б. Завьяловым балет «Мечта» и совместно с Л. Зассом «Кашмирскую легенду» по сюжету поэмы Ш. Рашидова.

Галия Измайлова поставила более 30 спектаклей, среди которых — «Кашмирская легенда», «Мечта», «Болеро», «Лейли и Меджнун», «Амулет любви», «Легенда о любви», «Дон Кихот», «Эсмеральда», «Коппелия» и многие другие. В качестве балетмейстера поставила танцы для опер «Дилором» М. Ашрафи, «Князь Игорь» А. Бородина, «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Самсон и Далила» К. Сен-Санса, «Фауст» Ш. Гуно, «Омар Хайям» М. Бафоева, «Лейли и Меджнун» Р. Глиэра и Т. Садыкова, «Зебуннисо» С. Джалили и других спектаклей, десятки танцевальных миниатюр и народных танцев, в т.ч. национальные танцы «Муножот», «Тановар»,

«Дилхирож». Наиболее выразительными балетами, созданными Измайловой стали «Болеро», «Лейли и Меджнун», «Амулет любви».

Балет «Лейли и Меджнун» возникает на основе творческой идеи — хореографическими средствами воплотить образный мир поэм Алишера Навои. Балет «Лейли и Меджнун» композитора И. Акбарова и балетмейстера Г. Измайловой выступил новаторским явлением в развитии балета Узбекистана. Композитор И. Акбаров решает воплощение своей концепции произведения А. Навои в жанре симфонической поэмы. В поисках аутентичного решения Галия Измайлова избирает метод постановки, в котором отразилось влияние киноискусства — метод раскадровки действия, разбивки его на крупные, средние и общие планы. Этот новый прием помог насытить действием небольшое по объему музыкальное произведение, выявить трагедийную объемность поэзии Навои. Г. Измайлова решает весь балет в кульминационном напряжении сложнейшего классического танца в современном звучании, обогащенном приемами акробатики. Танцевальные сцены передают обобщенные образы Встречи, Любви, Трагического свидания, Сватовства нелюбимого, Клятву, Гибель. По утверждению Л.А. Авдеевой: «Галия Измайлова создает балет, который по целостности драматургии, художественной выразительности танца можно считать высоким произведением искусства»¹⁰¹.

Постановка «Лейли и Меджнун» отличалась ярким новаторством. Измайлова не цитировала дословно элементы узбекского народного танца, а смело трансформировала, скорее даже растворяла национальные мотивы в ткани классического танца. Благодаря этому хореография спектакля, целиком основанная на классике обогащалась пластическими интонациями, духом узбекского танца. Такой принцип был применен Ю. Григоровичем при постановке в 1961 году балета «Легенда о любви» А. Меликова в Ленинграде. По-своему развил эту линию К. Голейзовский, когда в 1964 году готовил «Лейли и Меджнун» на сцене Большого театра в Москве.

¹⁰¹ Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1973. Стр. 57.

Балетные партии Г. Измайловой

Год	Балет	Партии
1943	«Ак-Биляк» С.Н. Василенко	Семур
1945	«Спящая красавица» П. Чайковского	Аврора
1945	«Бахчисарайский фонтан» Б.В. Асафьева	Мария, Зарема
1947	«Коппелия» Л. Делиба	Сванильда
1948	«Дон Кихот» Л. Минкуса	Китри
1949	«Красный мак» Р.М. Глиэра	Тао Хоа
1949 1957	«Лебединое озеро» П.И. Чайковского	Одетта-Одиллия
1952	«Эсмеральда» Ц. Пуни	Эсмеральда
1952	«Балерина» Г.А. Мухоморова	Гульнара
1953	«Берег счастья» А.Э. Спадавеккиа	Наташа
1957	«Жизель» А. Адана	Жизель
1958	«Маскарад» Л.А. Лапутина	Нина
1960	«Шехерезада» на музыку Н.А. Римского-Корсакова	Шехерезада
1960	«Болеро» М. Равеля	Кармен
1964	«Дон Жуан» Л.В. Фейгина	Хуанита
1967	«Сорок девушек» Л.В. Фейгина	Гулаим
1968	«Лейли и Меджнун» И.И. Акбарова	Лейли
1969	«Амулет любви» М. Ашрафи	Чундари
1973	«Кармен-сюита» на музыку Ж. Бизе	Кармен

«Амулет любви» - яркое достижение балетмейстерского дарования Г. Измайловой. Она выстраивает хореографию балета из форм национальных танцев – цыганских, узбекских и особенно индийских. Партию Чанду, жениха Сонни, выстраивает поза

индийского классического танца с открытыми развернутыми коленями, движения буфонно подчеркнуты. Пантомимные партии Ромаи и двух сплетниц построены на движениях и жестах народных танцев. Партии влюбленных Сонни и Мирзы являются примером синтеза европейской классики, индийского классического «Бхарат Натьям», «Катхакали» и узбекского танца. Орнаментальный индийский танец возведен в партии Сонни на пуанты.

Большие заслуги Галии Измайловой в развитии национальной культуры и искусства были достойно оценены государством. Народная артистка Узбекистана удостоена государственной премии, награждена медалью «Шухрат» и орденами «Мехнат шухрати» и «Дустлик». Умерла Галия Баязитовна Измайлова 2 октября 2010 года в Ташкенте.

Вопросы:

1. Назовите наставников Г. Измайловой.
2. Какая балетная партия стала первой в творческой жизни Г. Измайловой?
3. Перечислите классические балетные партии Г. Измайловой.
4. Какой балетный спектакль стал первым балетмейстерским опытом Г. Измайловой?
5. Перечислите постановки Г. Измайловой.
6. Назовите особенности хореографического текста балета «Амулет любви».

Литература:

1. Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1973.
2. Авдеева Л. Галия Измайлова. Т., 1975.
3. Тангуриева С. Галия Измайлова. Т., 2006.
4. Ванслов В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л., 1980.
5. Искандарова Р. История узбекского балета. Ст. в сб. научно-практической конференции ТГВШНТХ.

Тема 2.3.2. Творческая деятельность Бернары Кариевой

План:

1. Этапы жизненного и творческого пути.
2. Хореографические образы Б. Кариевой

Ключевые понятия: *национальный балет, драматический талант, многогранность дарования, общественный деятель, литературные образы*

Выдающаяся узбекская балерина Бернара Кариева своим дарованием создала новые традиции хореографического искусства в Узбекистане. Творческая личность Бернары Кариевой характеризуется художественной масштабностью, неординарностью в воплощении образов, неповторимым авторским почерком. Балетные образы Б. Кариевой способствовали формированию эстетики узбекского хореографического искусства, утверждению самобытных черт узбекского балета. Ее огромный репертуар в большей части составляют балеты, созданные по мотивам произведений мировой классической литературы. Кариева – большая актриса, обладающая глубинной природной одаренностью, особо чутким чувством гармонических линий пластики, танцевальности движений, отточенным мастерством, а главное – умением перевоплощаться в образ. Б. Қариева создала партии Марии («Бахчисарайский фонтан»), Анны Карениной («Анна Каренина»), Мехри («Сухайль и Мехри»), Сонни («Амулет любви»), Жизели («Жизель»), Китри («Дон Кихот»). Вдохновенность образов, высокое профессиональное мастерство, громадный репертуарный охват до сегодняшнего дня остались непревзойденным уровнем в танцевальной истории нашей республики.

Этапы жизненного и творческого пути.

Бернара Рахимовна Кариева родилась 28 января 1936 года в Ташкенте. Долгие годы ее отец Рахим Маджидович Кариев возглавлял ГАБТ им. А. Навои, руководил театральным обществом республики, объединявшим в своих рядах сотни деятелей культуры.

«Думаю, мою судьбу предопределил отец. Сам папа был далек от искусства, но руководил строительством театра Навои, потом долгое время был его директором, очень часто водил меня на спектакли и обязательно на все премьеры. К тому же дал мне замечательное имя - в честь великой актрисы Сары Бернар» - рассказывает Бернара Рахимовна. В 1952 г. Б. Кариева окончила Узбекское хореографическое училище. Она училась классическому танцу в Ташкенте у представителей московской и петербургской школ русского классического танца – Н.А. Довгелли, З.Н. Афанасьевой, Л.А. Засса. Затем у «московской Вагановой» - Марии Алексеевны Кожуховой в хореографическом училище Большого театра. И еще, не будучи ее ученицей, у Галины Улановой. Не училась, а возводила ее жизнь на сцене в идеал.



На сцену ташкентского театра имени А. Навои Кариева пришла в 1955 году, в ту пору балету Узбекистана было шестнадцать лет. Этот период можно считать одним из самых творчески активных периодов жизни театра, породившим блестящее созвездие балерин. Галия Измайлова, Гульнара Маваева, Халима Камилова, Клара Юсупова танцевали труднейшие партии мирового балета в «Дон Кихоте», «Спящей красавице», «Лебедином озере», «Коппелии», «Эсмеральде», в балетах своего времени – «Бахчисарайском фонтане», «Красном маке», «Юности», «Береге счастья», в узбекском балете «Балерина». К

2.6. Бернара Кариева

тому же они с равным мастерством танцевали хорезмские, ферганские, бухарские, памирские танцы, сложившиеся на основе сложнейших национальных ритмов и пластики. Дебютом молодой балерины в театре им. А. Навои становится партия Марии из балета «Бахчисарайский фонтан». И произошло неожиданное. Дебютантку в старом, давно идущем балете, заметили сразу, с первого исполнения и критики, и зрители.

В 1957 году на всесоюзном конкурсе молодого балета Кариева завоевывает серебряный приз. Ее включают в концертную группу для участия в больших зарубежных гастролях, где Кариева танцует «Шопениану» и дуэт из балета «Медный всадник». Начиная с этого времени Б. Кариева выступает в большом турне в Англии, Франции, Италии, Ямайке, Кубе, Сирии, Индии, Бразилии, Аргентине и в других странах.

К 1962 году в ее репертуаре было уже девять сложнейших партий: Мария, Параша, Нина, Жизель, Дзя, Сильфида, Гульнара в «Шехерезаде», Возлюбленная в «Штраусиане» в балетмейстерском решении Г. Измайловой, очаровательная Мальвина в «Золотом ключике». Кариева становится ведущей балериной театра, зрители покупают билеты «на Кариеву».

Балет «Дон Жуан» в постановке А.В. Кузнецова, показанный на сцене московского Большого театра в 1964 году, вызвал настоящий фурор. Партнером Бернары, танцевавшей главную партию донны Анны, был талантливый артист Виталий Васильев. Успех этого балета оказался важным дополнительным аргументом для правительственного решения об изменении статуса самого театра, который с 1966 года стал называться Большим театром оперы и балета наряду с театрами в Москве и Минске. А дуэт солистов был удостоен высоких званий.

Участие в репертуарных спектаклях шлифовало мастерство, приносило успех, позволило стать признанной примой. Следующим этапным произведением становится балет «Маскарад» по драме Лермонтова. Это была настоящая премьера всех создателей спектакля: первая постановка выпускника ГИТИСа молодого балетмейстера Игоря Смирнова, либретто неизвестного до того времени Отара Дадилашвили, дебют композитора Льва Лапутина, первый опыт художника-постановщика Владимира Мамонтова, первое обращение к русской литературной классике как к сюжетной основе балета. Отсутствие примеров исполнения превращало работу над партией главной героини в сверхзадачу и одновременно — неожиданную возможность полного индивидуального самовыражения. Помогли богатое художественное воображение, развитое любовью и знанием

литературы, готовность к бесконечному поиску окончательного пластического и артистического решения образа. Перед исполнителями главных партий Б. Кариевой и Р. Тангуриевым - артистами исключительно академической балетной школы, встает интересная задача освоения нового хореографического языка, включающего в себя как канонический классический танец, так и выразительную сюжетную пантомиму. Создатели балета фантазировали, работали, страдали не в мучительных поисках новаций, а поставив перед собой конкретную задачу: высказать драму Лермонтова средствами хореографии. Драматичность музыки, декорации, передающие богатство интерьеров действия, особенно в сцене императорского бала, костюмы в соответствии с стилистическими веяниями эпохи, отточенная хореография и невероятный эмоциональный порыв исполнителей сделали премьеру балета настоящей сенсацией. Балет «Маскарад» включили в программу Декады литературы и искусства Узбекистана в Москве. «Маскарад» был признан театральными критиками «новым явлением» в искусстве балета. Зрители выражали восторг бурными, долго не смолкающими овациями. Художественные руководители самых известных театров огромной тогда страны делали Б. Кариевой завидные предложения работать в их театрах. Владимир Мамонтов, например, сразу после Декады стал художником Большого театра.

Уже давно искавшая проявления лирико-драматическая черта дарования Б. Кариевой находит свой выход в сложных сценических ситуациях балета «Маскарад». Большой, масштабный спектакль состоял из четырех действий в обрамлении пролога и эпилога. Каждое действие делилось на несколько картин. В спектакле были задействованы лучшие мастера балетной сцены - в роли баронессы Штраль - заслуженная артистка Узбекистана Г. Маваева, Ф. Кайдани, Л. Бурдейная. В главной роли Арбенина - Р. Тангуриев, заслуженный артист Узбекистана Б. Завьялов, Е. Новиков. В новом спектакле приняли участие И. Юсупов и К. Сагатов - тогда еще совсем молодые артисты, впоследствии ставшие личностями, определявшими пути развития узбекского балета. Работа молодых солистов балета дала

начало рождению нового балетного театра — театра ярких характеров, реалистичной драмы.

Уже состоявшейся балерине с именем, балет «Маскарад» помог определить собственное артистическое амплуа. Отсюда и партии любимых литературных героинь: Полины Виардо — благородной музыки Тургенева, блоковской Незнакомки, мадам Бовари Флобера и венца прекрасной галереи образов — Анны Карениной.

В первые годы творчества партнерами Кариевой были опытные, одаренные танцоры Иван Проценко, Валентин Рябухин, мастерство которых помогало молодой балерине овладевать тайнами дуэтного танца. В своем первом спектакле «Бахчисарайский фонтан» она встретилась с ярким артистом Раджабом Тангуриевым, исполнявшим партию Гирея. Он же, неожиданно для критиков и артистов труппы, создал психологически разработанный, романтически страстный образ «лишнего человека» в лермонтовском «Маскараде». Дуэт Кариевой-Нины и Тангуриева-Арбенина остался в истории балетного искусства Узбекистана. В балете «Дон Жуан» Кариева встречается с талантливым артистом балета Виталием Васильевым, обретая в его лице чуткого партнера, яркого в нетрадиционных прочтениях традиционных партий, активного соавтора в создании оригинальных балетов. Складывается истинный дуэт, что столь важно для балета.

Балетные образы Б. Кариевой. Талант Кариевой заложен в существе ее незаурядной личности. Уже первые партии — пушкинская Мария («Бахчисарайский фонтан»), Параша («Медный всадник»), лермонтовская Нина («Маскарад»), Дзя из балетной версии романа Виктора Гюго «Человек, который смеется» и Жизель — стали кариевскими откровениями. Каждая ее партия-роль вырастала из «противоречий роковых» — всепоглощающей любви и невозможности обретения счастья в мире, где властвуют Неверие и Насилие. Среди немалого числа сценических образов Кариевой — Донна Анна в оригинальном балете Л. Фейгина «Дон Жуан» (постановка А. Кузнецова), Фригия в балете Хачатуряна «Спартак» и Барышня в балете на музыку Д. Шостаковича «Барышня и хулиган» (балетмейстер Н. Маркарянц) — стали яркими художественными достижениями театрального искусства Узбекистана.

Творческую карьеру узбекской прима-балерины с неизменным постоянством сопровождали образы мировой литературной классики. Постановка балета Р. Щедрина «Анна Каренина» в Ташкенте была осуществлена в 1974 г. Встреча с ролью психологического плана была для Бернары Кариевой долгожданной. Роман Л. Толстого — произведение глубокое, открывающее в каждом новом прочтении все новые и новые смыслы. Затверженный со школьной скамьи конфликт героини с социальной средой был лишь одним из аспектов романа. «Мне отмщение и аз воздам» — внимательно вчитываясь в эти строки, ставшие эпиграфом сочинения, великая балерина открывала все более глубокие смысловые пласты. Отношения между людьми в высшем обществе Санкт-Петербурга, основанные на лицемерии и фальши, постепенное превращение мужа в холодную деловую машину, отсутствие подлинных, человеческих чувств доставляло искренней душе Анны мучительное ощущение пустоты. Для Бернары Кариевой толстовская героиня стала подлинной личностью, протестующей против лжи. В 1982 году за исполнение главной партии в балетном спектакле «Анна Каренина» Р. К. Щедрина Б. Кариева была награждена Государственной премией в области литературы, искусства и архитектуры.



2.7. Б. Кариева, Р. Тангуриев в балете «Маскарад»



2.8. Б. Кариева в балете «Жизель»

На протяжении без малого тридцатилетнего плодотворного творческого пути, балерина воплощала на сцене Государственного театра имени А. Навои самые разнообразные партии в различных жанрах танцевальной классики. Огромный жанровый диапазон — от академического балета до современных постановок — свидетельствует о многогранности таланта узбекской балерины, неограниченного ресурса ее творческого потенциала. За развитие балетного искусства в Узбекистана Бернара Кариева награждена званием «Народный артист» (1973), Государственными премиями (1970 и 1982) и в 1996 году — орденом «Дустлик».

Бернара Кариева много лет подряд занималась руководящей и преподавательской деятельностью. С 1979 по 1983 год — она создатель и руководитель сообщества «Молодой балет Узбекистана». В 1988 году она избирается председателем союза театральных деятелей Узбекистана, а в 1992 году — президентом общественной творческой организации. С 1994 года Бернара Кариева являлась художественным руководителем и директором Большого театра им. Алишера Навои.

Вопросы:

1. Дайте характеристику творческому вкладу Б. Кариевой в развитие узбекского балета.
2. Перечислите балетные партии из репертуара Б. Кариевой.
3. Какая балетная партия является первой в творчестве Б. Кариевой?
4. Какие артисты балета были сценическими партнерами Б. Кариевой?
5. Назовите партии Б. Кариевой в национальных балетах.

Литература:

1. Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1973.
2. Авдеева Л. Танец Бернары Кариевой. Т., 1973.
3. Балет. Энциклопедия. М., 1981.

Тема 2.4.1. Мастера балетной сцены ГАБТ им. А. Навои

План:

1. Солистка ГАБТ им. А. Навои Г. Маваева
2. Солисты ГАБТ им. А. Навои 50-70-х гг.
3. Балетмейстер И. Юсупов

Ключевые понятия: *исполнительская школа; интерпретация; драмбалет; творческий стиль; балетмейстер*

Государственный Академический большой театр оперы и балета имени Алишера Навои является ведущим театром Узбекистана, центром музыкально-театральной культуры. На протяжении более чем восьми десятилетий в театре накапливались достижения, шлифовался круг выразительных средств, совершенствовался опыт, вырабатывались и развивались гуманистические принципы. Театр впитал в себя все богатство национального и мирового классического наследия и создал уникальные образцы узбекского музыкально-сценического искусства. Расцвет балета Узбекистана начинается в 50-е годы. В нем заблистали таланты Галии Измайловой, Бернары Кариевой. Галерея имен, осуществлявших заметный вклад в развитие узбекского балета может быть продолжена большим списком: Гульнора Маваева, Борис Завьялов, Халима Камилова, Куркмас Сагатов, Валентина Проскурина, Виталий Васильев, Раджаб Тангуриев. Среди артистов также Клара Юсупова, Назира Якубова, Надежда Подчикова, Лидия Миальная, Римма Курмаева, Роза Муратова, Гули Хамраева, Лариса Харченко, Татьяна Чернова, Елена Вышинская, Наталья Андреева, Рано Каримова, Севилья Тангуриева, Виталий Васильев. Это творчество талантливых балетмейстеров П. Йоркина, Л. Засса, В. Губской, Т. Литвиновой, И. Смирнова, И. Юсупова. В 70-е гг. рождается плеяда новых талантов: З. Давлетмуратова, С. Бурханов, Г. Азимова, Г. Хамраева. Среди артистов также - В. Корсунцев, С. Гребенкин, В. Егай, С. Искандаров, Х. Шамсутдинов, И. Контяво и др.

Гульнора Маваева – выдающаяся узбекская балерина, одна из основоположниц узбекской хореографической школы. Гульнора Низамовна Маваева родилась 30 июля 1931 года в Ташкенте. С семи лет Гульнора Низамовна посещала балетную школу имени Тамары Ханум, которой в то время заведовал Низам Халдаров. В мире не существовало причины, по которой она могла бы пропустить занятие в любимом классе. А потом была война, принесшая много изменений в жизнь всех людей. После школы она принимала участие в массовке в многочисленных спектаклях столичного театра оперы и балета – "Улугбек", "Давронота", "Ферганский канал", "Фархад и Ширин", "Лейли и Меджнун". А еще почти каждый день Гульнора бывала в военных госпиталях, которые находились на пути между школой, балетной студией и театром. Девочки и мальчики помогали всем, чем могли бы маленькие дети, а по вечерам устраивали концерты и выступали перед ранеными солдатами – поднимали им настроение. Непростая была пора и у самой Гульнары Низамовны. Родителей репрессировали, ее направили в детский дом. Но всегда оптимистичный взгляд на жизнь и любовь к танцам помогли пережить все невзгоды.

В 1948 г. Г. Маваева окончила балетную студию при театре им. Навои в классе педагогов В. И. Вильтзак, Усто Олима Камилова. В 1951 – узбекскую балетную студию Московского хореографического училища в классе педагога М. А. Кожуховой. После окончания балетной студии Московского хореографического училища Гульноре Низамовне предложили остаться работать в Большом театре, но она предпочла вернуться в родные края и через какое-то время уже стала ведущей солисткой ташкентского театра оперы и балета. Артистов было не так много, практически весь репертуар держался на нескольких солистках. В 1951–66 гг. – Г. Маваева ведущая солистка Театра им. Навои. Она танцевала ведущие партии: Аврору ("Спящая красавица"), Эсмеральду ("Эсмеральда"), Марию ("Бахчисарайский фонтан"), Тао Хоа ("Красный мак"), Гульнару ("Балерина"), Юлдуз ("Мечта"), Ойнису ("Ойниса") и др.



2.9. Г. Маваева, И. Юсупов в балете "Ойниса"

Гульнара Маваева была талантливой исполнительницей узбекских народных танцев. Г. Маваева побывала во многих зарубежных странах, показывая миру красоту и изящество узбекского танца. В 1953 г. она получила высшую награду Мирового фестиваля молодёжи и студентов в Бухаресте, где смогла поразить зрителей танцами «Большие танцы», «Шёлк», «Задорная девушка», «Поразила меня», «Пусть танцует», «Эй, сарвиравон», «Оразбон». "Гульнара Маваева - танцовщица лирического склада. Легкость и изящество жестов, плывущая поступь и гибкость корпуса помогают создать образ необычной трепетной юности. В творческой интерпретации актрисы танцы приобретают новый смысл, это уже не мечта, а счастье", - так говорилось в одной из газетных статей. В 1964 г. Г. Маваева была удостоена звания Народной артистки Узбекистана.

С 1971 г., по окончании педагогического отделения Ленинградского хореографического училища, Г. Маваева преподаёт в Ташкентском хореографическом училище, а в 1975-78 гг. становится его художественным руководителем. Она проработала в училище многие годы. Огромное количество ее учеников стали известными мастерами сцены. Одна из ее воспитанниц - народная артистка Узбекистана Маъмура Эргашева.

В узбекском языке есть слово "содда". Дословного его перевода не найти, приблизительно оно значит "простодушный", "искренний". Так всегда характеризовали Гульнару Маваеву. В детстве, на сцене, в качестве преподавателя и даже сейчас она обладает этими качествами,

которые притягивают к себе людей. Это и выделяет ее - артистку, отдавшую сердце своему призванию - балету.

Солисты ГАБТ им. А. Навои 50-70-х гг. Творчество солиста балетной труппы театра им. Навои **Раджаба Тангуриева** явилось значительным вкладом в узбекский балет в период его активного становления в 50-е годы и послужило расцвету театра в 60-70-е годы. Раджаб Тангуриев является одним из основоположников исполнительской школы узбекского балета. Р. Тангуриев стал первым исполнителем множества партий в национальных и классических балетах. Блистательное исполнение роли Арбенина в балете «Маскарад» утвердило принципы интерпретации балетных образов спектаклей по литературным произведениям, требующих яркого артистического мастерства в воплощении характеров. На протяжении без малого чем сорок лет Раджаб Тангуриев воплощал на сцене Государственного театра имени А. Навои самые разнообразные партии в различных жанрах танцевальной классики. Среди них ведущие партии Зигфрида и Ротбарта в «Лебедином озере», Альберта в «Жизели», Феба в «Эсмеральде», Али-Батыра в «Шурале», шаха Бахрама в балете Кара-Караева «Семь красавиц», Вацлав, Нурали и Гирей в «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева.

Раджаб Тангуриев родился в 1926 году 3 июня в Хиве. Отца Раджаба, простого рабочего Тангриберган-ака, хорошо знали в Хорезме. После того, как отца убили басмачи, Раджаб попадает в детский дом в Хиве. «Нас было пятеро детей. В Хорезме я работал в детстве пастухом» - вспоминает Р. Тангуриев. В 1938 году в Хиву в поисках талантливых детей приезжает В. Губская - народная артистка Узбекистана, балетмейстер и педагог Республиканской балетной школы им. Т. Ханум. Губская выбирает его из многих детей и привозит из Хивинского детского дома в созданную Тамарой Ханум Ташкентскую балетную школу. Потом началась война. В 1941 г. балетную школу закрыли и Раджаб определяется в состав балетной труппы Узбекского Государственного театра музыкальной драмы и комедии в Янгиюле. Это стало началом его профессиональной деятельности. Через шесть лет Раджаб переводится в Государственный узбекский театр музыкальной драмы и комедии им. Мукими и в этом же году он начинает работать на сцене Узбекского театра оперы и

балета. Театр того периода представлял собой коллектив с ярким художественным началом. На сцене блистали Галия Измайлова, Халима Камилова, Клара Юсупова и Борис Завьялов. В 1943 г. главным балетмейстером театра становится Павел Константинович Йоркин - одаренный молодой балетмейстер, создавший настоящую балетную труппу. В постановке П. Йоркина на сцене театра шли балеты «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Коппелия» Л. Делиба, «Конек-горбунок» Ц. Пуни, «Дон Кихот» Л. Минкуса.

В 1948 г. на стажировку в Москву отправляется группа молодых солистов театра, выпускников балетной студии, среди которых Гульнара Маваева, Лилия Баширова, Халима Камилова, Амон Назруллаев и вместе с ними Раджаб Тангуриев. Учеба продолжалась три года, ставших временем общения с московской балетной школой. Его наставниками стали известные мастера балетной классики: Н. Тарасов, А. Кузнецов. По дуэтному танцу с ними занимался А. Лапаури, по народному танцу — Т. Ткаченко - знаменитые мастера и педагоги. В 1951 г. Р. Тангуриев возвращается в Ташкент. Сразу после окончания Московского хореографического училища молодого артиста вводят в один из самых репертуарных балетов труппы — «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева. Образы 50-х и 60-х годов это галерея смелых находок, творческих озарений. Но самым любимым образом становится Арбенин в балете Л. Лапутина «Маскарад». Выступление в роли Арбенина по сути дела было рождением истинного мастера, в роли Арбенина определяется сценическая специфика Р. Тангуриева — танцующий актер.

Молодой талант осыпан триумфами не только на балетной сцене. В 1957 г. Тангуриев участвует в VI Всемирном фестивале молодежи и во Всесоюзном художественном фестивале молодежи и занимает первое место в номинации «народный танец». В этом конкурсе он участвовал вместе с молодой балериной Севильей Хайбуллаевой. Между ними возникает большое чувство, которое они пронесут сквозь всю свою жизнь.

К концу шестидесятых годов в его репертуаре было уже десять интереснейших партий: Гирей («Бахчисарайский фонтан»), Арбенин («Маскарад»), Феб («Эсмеральда») и др. Тангуриев становится ведущим артистом театра, признанным мастером сцены.

Творческий облик театра им. Навои периода 60-70-х гг. определяется постановками молодых балетмейстеров Т. Литвиновой, В. Губской, И. Смирнова. Жизнь театра насыщена премьерными постановками, новаторскими достижениями. За 25 лет театр осуществил 52 новых постановки и многие роли в этих спектаклях исполняет молодой солист Р. Тангуриев. Среди них: «Лебединое озеро» (Зигфрид, Ротбарт), «Семь красавиц» К. Караева (Бахрам), «Эсмеральда» (Феб), «Семург» (Буньяд), «Бахчисарайский фонтан» (Вацлав, Нурали, Гирей), «Медный всадник» (Евгений), «Шурале» (Али Батыр), «Амулет любви» (Роман), «Берег счастья» (Костя), «Доктор Айболит» (Капитан), «Корсар» (Сеид паша). В 1964 году Р. Тангуриев выступил в ведущей роли в балете «Семург». Вскоре после премьеры балета «Семург», 13 ноября 1964 г. коллеги и друзья поздравили его со знаменательным событием - Р. Тангуриев удостоивается почетного звания Заслуженный артист Узбекистана.

Большую роль в развитии мастерства Р. Тангуриева сыграло творческое партнерство с выдающимися узбекскими балеринами Г. Измайловой и Б. Кариевой. Выступления с прославленными танцовщицами способствовало совершенствованию мастерства, обретению виртуозных сценических навыков. Среди его партнерш по сцене были также Л. Миальная, Т. Каськова, В. Проскурина и С. Тангуриева.

В 1968 г. состоялась встреча Р. Тангуриева с его знаковой ролью. Это был балетный спектакль «Маскарад» по пьесе М. Лермонтова. Премьера дипломной работы молодого композитора Льва Лапутина была сначала осуществлена в Новосибирске. Роль Арбенина сочинялась балетмейстером И. Смирновым исходя из актерской индивидуальности Р. Тангуриева, что помогло сполна выявить талант молодого танцовщика. В спектакле были задействованы лучшие мастера балетной сцены. В роли Нины выступали народная артистка Узбекистана Г. Измайлова, Б. Кариева, Л. Малышкова, в роли баронессы Штраль - заслуженная артистка Узбекистана Г. Маваева, Ф. Кайдани, Д. Бурдейная. В главной роли Арбенина партнерами Р. Тангуриева по роли стали заслуженный артист Узбекистана Б. Завьялов и Е. Новиков. Работа молодых солистов балета дала начало

рождению нового балетного театра — театра ярких характеров, реалистичной драмы.

Выступление в роли Арбенина по сути дела было рождением актера. Драматическая выразительность Тангуриева — это нечто большее, чем так называемый мимический дар, мимическая выразительность, которые довольно часто встречаются в балете. На сцену Р. Тангуриев переносил не просто сюжет в его повествовательно-описательном течении, а старался донести, «высветить» характер. В интерпретации узбекского артиста всегда присутствовало желание сценически выразить философию литературного произведения. Образ, созданный Тангуриевым, завоевал признание многих тысяч зрителей, специалистов балетного театра. «Он ...создал психологически разработанный, романтически страстный образ «лишнего человека» в лермонтовском «Маскараде» — так охарактеризовала работу Тангуриева известный искусствовед Узбекистана Л. Авдеева.¹⁰²

Большое место в репертуаре Р. Тангуриева занял национальный балет. Он является первым исполнителем многих партий — это работы в спектаклях «Семург», «Мечта», «Амунет любви». В 1964 г. Р. Тангуриев выступил в ведущей роли в балете «Семург». Солист балета воплощал образ народного героя Буньяда. В балете «Амунет любви» Р. Тангуриев исполнил роль Ромаи — отца главной героини Сохани. Особенностью хореографического языка «Амунета любви» является сопоставление узбекского и индийского танца. Перед исполнителем встала задача усвоить характерные этнические черты индийской пластики как в танце так и в пантомиме. Р. Тангуриев ярко раскрывал пластику индийского танца и соединял с действенной пантомимой. В этой роли он достоверно выразил особенности характера Ромаи, подчиненного устоям своего этнического пространства, не сумевшего понять большого чувства своей дочери.

С 1972 г., не оставляя сцену, Р. Тангуриев начинает педагогическую деятельность в Ташкентском хореографическом училище. Р. Тангуриев преподает классический и дуэтно-

¹⁰² Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1973. стр.127.

классический танец и передает свой огромный сценический опыт и творческий багаж. Наступает момент и Р. Тангуриев решает получить специальное педагогическое образование и поступает на стажерские курсы в Московское Академическое хореографическое училище (1978-1979). Его преподавателями были С. Н. Головкина, О. А. Ильина, Н.М. Толстая и И.В. Уксусников.

Раджаб Тангуриев — артист глубинного природного таланта, обладающий ярким танцевальным даром, отточенным мастерством. Черта, выделяющая талант Тангуриева — это мастерство актерского перевоплощения в сценический образ.

Куркмас Сагатов — известный педагог, деятель хореографического искусства Узбекистана. Его приобщение к миру хореографии началось в 1950 году. Тогда в его детский дом приехала специальная комиссия, набиравшая талантливых детей для учебы в хореографическом училище. Из большого количества детей были отобраны тридцать мальчиков, которых отправили в хореографическое училище для дальнейшего тестирования профессиональных данных, в результате которого из тридцати мальчиков были приняты только шестеро, среди которых оказался и К. Сагатов. Окончив училище в 1956 году, он был направлен в ГАБТ им. Навои. В 1957 году он принял участие в Международном фестивале молодежи и студентов в Москве и стал лауреатом золотой медали в номинации «эстрадный танец». На фестивале молодой артист исполнил танец «Учрашув» в постановке И. Акилова.

На сцене ГАБТ им. А. Навои Куркмас Сагатов выделялся как исполнитель сложных, техничных и в тоже время игровых партий. За годы сценической деятельности в ГАБТ им. А. Навои солистом балетной сцены были исполнены партии Ванечки («Доктор Айболит»), Шута («Лебединое озеро», «Золушка»), Санчо Пансы («Дон Кихот»), Нурали («Бахчисарайский фонтан»), Учителя фехтования и Трубадура («Дон Жуан»), Воришки («Штраусиана»), Маленького шпаны («Барышня и Хулиган») и др.

В 1965 году Сагатов назначается художественным руководителем Ташкентского хореографического училища, одновременно оставаясь

солистом балетной сцены ГАБТ им. А. Навои. В 1974 г. он удостоивается звания Заслуженного артиста Каракалпакстана, в этом же году он становится художественным руководителем ГАБТ им. А. Навои. В восьмидесятые годы начинается период передачи творческого опыта коллегам за рубежом. В 1981 г. Сагатов приглашают в Турцию в город Анкару преподавателем классического танца в балетную школу. В 1983 он получает приглашение в город Измир для создания балетной труппы в оперном театре.

К. Сагатов является выдающимся педагогом классического танца. Среди его учеников народные артисты Республики Узбекистан П. Мадраимов, М. Эргашева, К. Муминов, З. Давлетмуратова, И. Кистанов и многие другие. Среди учеников Сагатова заслуженные артисты России Д. Корсунцев, В. Муравлев.

Валентина Проскурина — одна из первых выпускниц Узбекского хореографического училища. Ее педагогами были З. Афанасьева, Л. Засс и М. Тургунбаева. Окончив в 1954 г. училище с дипломом отличия, В. Проскурина была принята в труппу ГАБТ им. А. Навои. Первой сольной партией стала роль Наташи в балете «Берег счастья». А в дальнейшем родилась огромная галерея балетных образов: Джозиана в балете «Человек который смеется», баронесса Штраль в балете «Маскарад», Мария в «Бахчисарайском фонтане», Эгина в «Спартаке», Мирта в балете «Жизель» и др.

С 1976 по 1983 год В. Проскурина руководит Ташкентским хореографическим училищем. В период организационной деятельности Проскуриной Ташкентское хореографическое училище входило в пятерку лучших училищ в огромной стране. С 1983 года В. Проскурина продолжает педагогическую деятельность в хореографическом училище и репетиторскую работу в ГАБТ им. А. Навои. Среди ее учениц: Г. Хамраева, З. Давлетмуратова, Ю. Исматова, Г. Азимова, Н. Хасанова, Р. Искандарова. Также ее ученицами являются заслуженные артистки России В. Ганнибалова, С. Кузнецова.

Балетмейстер Ибрагим Юсупов. Балетмейстерский талант Ибрагима Юсуповича Юсупова многие годы определял творческую

жизнь балетного театра Узбекистана. Балетные постановки И. Юсупова стали своеобразными ступенями развития национального балета Узбекистана. Своими постановками «Семург» Б. Бровцына, «Любовь и меч» М. Ашрафи, «Томирис» У. Мусаева И. Юсупов внес большой вклад в развитие узбекского балетного театра.

И. Юсупов был воспитанником детского дома №20. Закончив обучение в Ташкентском хореографическом училище, И. Юсупов начинает творческую исполнительскую деятельность в театре им. А. Навои. Ибрагим Юсупов танцует ведущие партии: Альберт в «Жизели», Конрад в «Корсаре», Зигфрид в «Лебедином озере», Гармодий в «Спартаке». В дальнейшем И. Юсупов продолжает свое образование и заканчивает в 1964 г. балетмейстерское отделение ГИТИСа в Москве. Ему посчастливилось постигать основы хореографии под руководством такого мэтра, как Ростислав Захаров. А свою стажировку узбекский балетмейстер прошел под руководством Юрия Григоровича.

Начинается активная творческая балетмейстерская деятельность. Каждый из поставленных балетов отличает чувство современности, свое режиссерское видение образа спектакля, свое решение танцевальных сцен. В 1984 году балетмейстер осуществляет постановку балета У. Мусаева «Томирис», явившимся важным этапом в развитии хореографического искусства Узбекистана. В балете «Томирис» И. Юсупов сделал следующий шаг на пути освоения искусством танца прочтения исторических, легендарных событий. И. Юсупов поставил перед собой задачу по-своему прочесть литературный первоисточник, дополнить его своей трактовкой. Полистилистика хореографического текста, совмещение традиционного и авангардного начал были рассчитаны на восприятие нового зрителя, воспитанного на современном, динамичном языке кино и телевидения. «Томирис» - один из лучших балетных опытов выдающегося узбекского балетмейстера И. Юсупова, в котором он усовершенствовал приемы хореографической композиции и драматургии, модернизировал структуру сюжетного многоактного балета, сформировал разностороннюю и емкую балетную модель.

В 1985 году он был назначен главным балетмейстером театра. И. Юсупов любил молодежь, вливающуюся в труппу театра, и всячески поддерживал ее. Он вырастил не одно поколение солистов балета. Среди них Заслуженные артисты Узбекистана Н. Якубова, Ф. Сагдуллаева, артисты Р. Муратова-Искандарова, Л. Бесклубова и другие.

Значение творчества Ибрагима Юсупова для развития узбекского хореографического искусства было велико. Благодаря его неиссякаемой творческой энергии, зритель познакомился с шедеврами классического балета. Именно он талантливо осуществил постановки таких балетов как «Жизель» А. Адана, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Корсар» А. Адана, «Спартак» А. Хачатуряна, «Золушка» С. Прокофьева, «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова, «Чиполлино» К. Хачатуряна, а также других балетов из классического репертуара.

Вопросы:

1. Назовите мастеров балетной сцены ГАБТ им. А. Навои.
2. Дайте характеристику творчеству заслуженного артиста Узбекистана Р. Тангуриева.
3. Перечислите балетмейстерские произведения И. Юсупова.
4. Когда состоялась премьера в Ташкенте балета «Томирис»?
5. Дайте определение творческому вкладу К. Сагатова в развитие узбекского балетного искусства.

Литература:

1. Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1975.
2. Ашрафи Ф. Большой театр Узбекистана. Т., 2003.
3. Тангуриева С. Галия Измайлова. Т. 2006.
4. Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Н. Григорович.- М.: Советская энциклопедия, 1981.

Тема 2.4.2. Мастера балетной сцены ГАБТ им. А. Навои

План:

1. Мастера балетного искусства 60-70-х гг.
2. Солистка узбекского балета Замира Давлетмуратова

Ключевые понятия: *хореографический образ, интерпретация, сценическое партнерство, синтез музыки и хореографии*

Мастера балетного искусства 60-70-х гг. Творчество Виталия Васильева получило значение яркой страницы в истории узбекского балетного искусства. Репертуар Виталия Васильева – это огромный спектр разнохарактерных партий. В. Васильев являлся бессменным сценическим партнером выдающейся узбекской балерины Бернары Кариевой.

В 1958 г. В. Васильев окончил Ташкентское хореографическое училище в классах педагогов Л. А. Засса и Е. П. Новикова. В. Васильев работал в Саратовском театре оперы и балета им. Чернышевского (1958-1960), затем в Казахском театре оперы и балета им. Абая (1960-1964). С 1964 г. В. Васильев - солист Узбекского театра оперы и балета им. Навои. Путь артиста В. Васильев начинает как исполнитель партий в романтических балетах: Альбера в «Жизели», Зигфрида в «Лебедином озере», Юноши в «Шопениане». В его репертуаре также образы легендарных героев в современных балетах – Буняд в балете «Семург» Б. Бровцына, Сухайль в балете «Сухайль и Мехри» М. Левиева, Тимур в балете «Тимур Малик» М. Ашрафи, Спартак в «Спартаке» А. Хачатуряна.

Танец Васильева характеризуют «большие», крупно очерченные позы, широкие утвердительные жесты, волевые прыжки, уверенность в поддержках. Его герои – батыры и витязи в сказках, легендах и притчах - благородные, волевые и решительные. Танец Васильева утверждает истинную мужественность. Техничность исполнения скрывается в актерски выразительной драматической игре, ярко передающей состояние героев: страдающего Альбера («Жизель»),

отчаянно влюбленного Мирзо Иззата («Амулет любви»). Талант Васильева проявился и в его гротесковых партиях, как например Хулиган из балета «Барышня и Хулиган» в постановке Н. Маркарянца. Сочно, колоритно артист создает образ уличного паренька, который влюбляется в милую барышню. Коронной ролью Васильева является Дон Жуан в балете А. Кузнецова «Дон Жуан». В спектакле несколько картин и в каждой появляется новый женский персонаж - знатная сеньора (арт. Т. Каськова), простушка Хуанита (Г. Измайлова), Донна Анна (Б. Кариева).



2.10. В. Васильев, Б. Кариева в балете
«Сухайль и Мехри»

Среди его партий также Кавалер Рипафратта ("Мирандолина" Василенко), Хозе ("Кармен-сюита" Бизе - Щедрина), Уста ("Тановар" Козловского) и др.

Творческий путь заслуженной артистки Узбекистана **Севильи Тангуриевой** был озарен успехом. Это блистательные балетные роли в театре имени А. Навои и победы на международных конкурсах, это многочисленные гастролы по всему миру. Среди стран где танцевала Севилья – Англия (1957), Африка (1957), Франция (1958), Германия (1965), Индия (1967), Болгария (1978) а также Сирия, Польша и Германия. Много лет ее героини украшали сцену ГАБТа. Это были и сольные большие партии, и роли второго плана, всегда отличавшиеся особым почерком исполнения. Самобытными чертами танцевального

дарования Севильи Тангуриевой были технический блеск, зажигательный темперамент, яркая характерность образов.

Севилья Хайбуллаева (Тангуриева) родилась 25 января 1937 года в Крыму, в Бахчисарайском районе. Отец ее был влиятельным человеком в городке Салачик. Но в 1944 г. семью Севильи, вместе с другими семьями депортируют в Узбекистан. В городке Ленинске (Андижанская обл., ныне г. Асака) маленькая Севилья попадает в детский дом. В 1948 г. Севилья принимает участие в Республиканской олимпиаде детского творчества, проводившейся в Ташкенте. Выступив с танцем «Шох кизча» она получила высокую оценку комиссии. Так она попадает в хореографическую школу. Ее учителями становятся М. Тургунбаева, З. Афанасьева, Л. Засс, Т. Литвинова. Севилья заканчивает училище в 1954 году. Это был третий выпуск хореографического училища. Вместе с ней учились Ибрагим Юсупов и Валентина Романова, в дальнейшем ставшие широко известными в мире танцевального искусства. Первой большой партией Тангуриевой становится Эсмеральда в балете Ц. Пуни. В этой роли раскрылось особое дарование Севильи, умевшей остро выделить характерность образа, подчеркнуть национальный колорит хореографии. Затем последовали очаровательная Китри в «Дон Кихоте» Л. Минкуса, Сванильда в «Коппелии» Делиба - сложнейшие классические партии. Следующими партиями стали Наташа («Бахт сохили»), Танечка («Доктор Айболит»). Вместе с классическими ролями шла работа над острохарактерными ролями в современном балете (Хуанита в балете Л. Фейгина «Дон Жуан») и партиями в национальном балете (Паризад в балете «Семург»). Одной из коронных партий С. Тангуриевой стало Гран па-де-де в балете «Жизель». Ее партнерами в этом дуэте были В. Корсунцев и С. Бурханов. В 1957 году Севилью включают в исполнительский состав «Лебединого озера» на роль неаполитанской невесты. Этот балет собирает яркое созвездие молодых талантов: Бернара Карнева исполняет партию польской невесты, Куркмас Сагатов — образ задорного шута.

В 1957 г. к Севилье приходит оглушительный успех — победа на Всесоюзном фестивале молодежи в Москве. В том же году - участие в

VI Международном фестивале молодежи и студентов. Маленькая, но такая искрометная плясунья привозит в родной город золотую и серебряную медали! Севилья исполнила на конкурсе узбекские танцы «Пилля» и «Джонон», над которыми работала с ней Мукаррам Тургунбаева. «Я училась у Мукарамамхон. Я счастлива. Именно благодаря ей я смогла победить в 1957 году» - так она отвечала журналистам в многочисленных интервью.

Большое место в творчестве балерины заняли роли в национальном балете, среди которых спектакли «Семург», «Лейли и Меджнун», «Кырк кыз». В 1964 г. молодой балетмейстер Ибрагим Юсупов ставит балет «Семург». Одна из ведущих ролей – Паризад - была поручена С. Тангуриевой. Молодой балетмейстер И. Юсупов находился в процессе поиска новых, современных форм танца и особенно новаторски была решена партия злой волшебницы Паризад. По сюжету Паризад превращается в облик царской дочери, чтобы покорить сердце народного батыра Буняда. Затем она посылает его в бой со злым джинном Ялмагызом. «Танец Паризад выстроен на движениях действенного натиска, активного покорения пространства, движениях вихревых верчений – то есть движениях сложных, заимствованных из словаря классического танца» - замечает Л. Авдеева¹⁰³. Многие па были построены в характере воздушной и партерной акробатики. Ибрагим Юсупов не просто украсил, но умело включил в танец Паризад движения рук и корпуса из лексикона ферганской школы. С. Тангуриева решила, что она в портрете Паризад подчеркнет именно эти элементы национального танца, а не достижения современной техники модернданса. Такой подход помог создать сказочный образ, наполненный подлинным самобытным колоритом узбекской сказки.

В 1967 г. С. Тангуриева удостоивается высокого звания Заслуженной артистки Узбекистана. 1968 г. принес театру имени А. Навои две премьеры – балеты «Лейли и Меджнун» (И. Акбаров) и «Сухайль и Мехри» (М. Левиев), ставшими этапными в судьбе балетного театра Узбекистана. Эти балеты возникают на основе единой творческой идеи – хореографическими и музыкальными

¹⁰³ Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1973. стр. 107.

средствами воплотить образный мир поэм Алишера Навои. Балетмейстер Г. Измайлова решила балет «Лейли и Меджнун» в классическом стиле и новаторски внесла элементы современного модернтанца. Рисунок танца был насыщен сложными экспрессивными поддержками. Этот балет органично вошел в репертуар С. Тангуриевой. Ее Лейли – душевный слом, разлад разума и страсти, горение пламенного сердца. В художественном решении образа Лейли С. Тангуриева выделила этапы истории: Встреча, Любовь, Свидание, Сватовство нелюбимого, Клятва и Гибель. Она танцевала не поэтический символ возвышенной любви, а саму Любовь – живую и трагическую.

Современные постановки содержали новые решения сценической и хореографической драматургии, смело поворачивали пластику неожиданными ракурсами. Севилья легко и органично воспринимала новые акценты хореографии, предлагавшиеся балетами современного поколения. Партии в национальных балетах были особенно сложны, так как пластика решалась в них как синтез классического, национального и современного языков. Любимой ролью С. Тангуриевой становится партия Кармен в балете «Болеро». Хореография спектакля была создана на материале классического испанского танца. Четыре танцевальные фигуры андалузского танца и нескончаемый ритм гитары, контрасты характеров и судеб – таков был этот новый спектакль Галии Измайловой. В 1978 г. в связи с выходом Тангуриевой на пенсию ГАБТ им. Навои устроил большой творческий вечер. Для такого концерта С. Тангуриева, не раздумывая, выбирает Кармен. В ослепительно белом платье, с алой розой в черных кудрях она вышла на любимую сцену в своей любимой роли.

Солистка узбекского балета Замира Давлетмуратова. Творческая деятельность балерины ГАБТ им. А. Навои Народной артистки Узбекистана и Каракалпакстана Замиры Турдымуратовны Давлетмуратовой – это целая эпоха в истории узбекского балета, его национальная гордость, его золотая страница. Она принесла на сцену духовную красоту образов, сумев достичь удивительной гармонии внешней пластичности и внутренней психологической глубины. З. Давлетмуратова покорила сердца зрителей своей Жизелью — таинственной, словно парящей в воздухе легкой тенью, вместе с тем

наполненной огромной духовной силой. Она заставила всей душой сопереживать Марии из балета «Бахчисарайский фонтан», передав тончайшими пластическими штрихами всю ее судьбу — пленение, тоску неволи и внезапную смерть; она заставила многих поверить в то, что можно танцевать Пушкина и Шекспира. З. Давлетмуратова — первая исполнительница Джульетты в «Ромео и Джульетте», Маши в «Щелкунчике», Томирис в балете «Томирис». З. Давлетмуратова — разносторонняя, многогранная актриса, диапазон творческих возможностей которой широк: лирика и трагедийность, поэзия и драма, комедийность и героика. «Лебедь степных просторов» — так ее называл известный каракалпакский драматург Полат Айтмуратов.

З. Давлетмуратова родилась 21 июня 1955 года в Нукусе в семье служащих. С маленького возраста она увлекалась танцами, много читала. Каждое лето отец возил детей к морю в Муйнак к родственникам. З. Давлетмуратова вспоминала: «Красивы были утренние рассветы и закаты по вечерам. На море было много кораблей и птиц. Мне особенно нравились лебеди, гордые, прекрасные, с изогнутой шеей. Я замирала, глядя на них. Они с шумом опускались на воду, плавно скользили по ней, и каждый взмах их больших крыльев поражал меня своей красотой и благородством. Поездки на море остались одними из самых светлых воспоминаний детства...»

В 1963 г. в Нукус в поисках талантливых детей приехали преподаватели из Ташкентского хореографического училища. Руководителем комиссии был Иван Матвеевич Проценко. Были отобраны 14 человек и в том числе маленькая Замира. Ее первыми учителями в училище стали Валентина Яковлевна Проскурина, Софья Тулегеновна Бурханова. Классический танец вели Л. Засс и З.Н. Афанасьева, урок характерного танца — Г.В.Ижицкий. Замира Давлетмуратова начала учебу в Ташкентском хореографическом училище в 1964 г. Тогда она была робкой девятилетней девочкой, сильно переживавшей разлуку с родным домом в далеком Нукусе.

Однажды в Ташкентское хореографическое училище из Ленинграда приехала балетмейстер-постановщик Н.А. Федорова для постановки балета «Шопениана». В число отобранных учениц попадает и маленькая Замира. После отчетных выступлений балет повезли в Ленинград на фестиваль «Белые ночи». После конкурса

народная артистка России Инна Борисовна Зубковская предложила Замире продолжить обучение в Ленинградском хореографическом училище им. А. Вагановой. Так началась ее жизнь в Ленинграде. Занятия в училище вели Л. Тюнтина, И. Генслер, А. Сидоров, Т. Шмырова. На выпускном концерте в 1975 году Замира танцевала композицию «Слепая» Понса, Мазурку и Вальс из балета «Шопениана», партию Зимы в балете К. Сергеева «Времена года». Над постановкой этих номеров с нею работали знаменитые К. Сергеев и Н. Дудинская.

В 1975 г., закончив учебу в Ленинградском училище, З. Давлетмуратова начинает выступать на родной сцене ГАБТ им. А. Навои. После выпуска ей поступили предложения от самых известных театров СССР и зарубежья, но она решает ехать домой, в Ташкент. Огромную роль в становлении балерины сыграл Заслуженный деятель искусств Узбекистана и Народный артист Каракалпакстана Куркмас Сагатович Сагатов. Первые опыты выступлений казались самокритичной балерине крайне неудачными и ее преследовали досада и разочарование. Куркмас Сагатович продолжал верить в талант молодой Давлетмуратовой, поручая ей самые разнообразные и сложные в техническом плане партии. 1981 год для Замиры Давлетмуратовой оказался годом выступлений в Москве — сначала выступление на международном конкурсе артистов балета, а затем — участие в гастролях узбекского театра оперы и балета им. А. Навои в Москве, в спектаклях которого танцовщица была одной из основных исполнительниц ведущих партий.

Замира Давлетмуратова проработала в театре имени А. Навои более сорока лет. В ее репертуаре были сложнейшие партии классического балета: Жизель, Одетта в «Лебедином озере», Аврора в «Спящей красавице», Раймонда, Китри в балете «Дон Кихот». Особый интерес Замира Давлетмуратова испытывала к образам современного балета, которые составили большую галерею ярких партий: Маха в «Испанских миниатюрах», Кармен в балете Р. Щедрина, Ева в балете А. Петрова «Сотворение мира». Ее сценическими партнерами были Виталий Васильев, Шавкат Турсунов, Василий Клочко, Ашот Геворгян, Хасан Бозоров, Андрей Шалберкин.

Принцесса-Лебедь — это бессмертный образ, созданный Замирой Давлетмуратовой в балете П. Чайковского «Лебединое озеро». В партии Одетты наиболее полно раскрывалось ее драматическое дарование. В этом образе танец Давлетмуратовой передавал глубокую скорбь большого и гордого сердца. Одиллию Давлетмуратова наделяла сверхъестественной энергетикой, волшебным могуществом — отсюда ее особая, беспощадная властность. Она была не просто исполнительницей воли злого гения, казалось, коварный план обмана и искушения принадлежал именно ей; не Ротбарт уводил ее с бала — она торжествующе улетала сама, как черная, зловещая птица. Замира Давлетмуратова писала об этой партии: «Я считаю, что «Лебединое» — это всегда проба на качество танца. Это такой спектакль, где ты, находясь на сцене никуда не можешь спрятаться или что-то утаить от зрителя. «Лебединое озеро» в «полноги» не станцуешь. Состояние полной опустошенности после спектакля. В нормальное состояние я возвращаюсь на вторые-третьи сутки».¹⁰⁴ В партии Одетты наиболее полно раскрывалось ее драматическое дарование. «Я всегда была врагом золотой середины. Для меня закон искусства — крайность самовыражения, предельность движения и внутренняя свобода» — говорила Замира Давлетмуратова.



2.11. 3. Давлетмуратова

Незабываемым образом 3. Давлетмуратовой становится царица Томирис в балете У. Мусаева «Томирис». Премьера балета «Томирис» в постановке И. Юсупова была осуществлена в 1984 году. Вместе с 3.

¹⁰⁴ Давлетмуратова Т. Балерина. Нукус, 2017. с. 50

Давлетмуратовой на сцене выступили Народный артист Узбекистана И. Кистанов (царь Кир) и Заслуженный артист Узбекистана В. Егай (Фрада). Царица массагетов Томирис Замиры Давлетмуратовой – это многогранная личность сильной воли. Балерина смогла раскрыть и любовь к сыну, и одиночество жизни, и боль за будущее родного племени. Она проживала жизнь своей героини на сцене, которая теряла мужа, сына, но отстояла свободу своего народа. Скульптурной выразительности поз и движений Давлетмуратовой помогал ее прекрасный сценический облик – величаява посадка небольшой головы, горделивый изгиб шеи, покатые плечи.

Большой период ее творческой жизни связан с репетиторской деятельностью в театре А. Навои, которую она начала в 1999 году. Среди ее учеников: Виолетта Бондяс, Динара Мустахишева, Даниил Орлов, Евгений Шарипов, Екатерина Тихоновская, Равшан Чарыев. О З. Давлетмуратовой создан фильм искусствоведом Галиной Сутягиной совместно с режиссером Н. Левиной «Мгновения танца Замиры Давлетмуратовой».

Вопросы:

1. Назовите солистов ГАБТ им. Навои в период 60-80-х гг.
2. Перечислите балетные спектакли периода 60-80-х гг.
3. Перечислите балетные партии В. Васильева.
4. Назовите прима-балерину ГАБТ им. А. Навои 80-90-х гг.
5. Назовите балетные партии, первой исполнительницей которых является З. Давлетмуратова.

Литература:

1. Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1975.
2. Ашрафи Ф. Большой театр Узбекистана. Т., 2003.
3. Тангуриева С. Галия Измайлова. Т. 2006.
4. Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. - М.: Советская энциклопедия, 1981.- 623 стр. с илл.
5. Давлетмуратова Т. Балерина. Нукус, 2017.

Тема 2.5. Национальные образы узбекского балета

План:

1. Национальный узбекский балет
2. Балет «Томирис» У. Мусаева
3. Балет «Хумо» А. Эргашева

Ключевые понятия: *хореографический образ, национальный образ, интерпретация литературного произведения*

На протяжении всей истории своего развития узбекский балет стремился к воплощению национальных образов и идей. Богатство культурной традиции узбекского народа нашло свое отражение в балетах, различных по форме и жанру. В непрерывном процессе художественного развития узбекский балет расширил и обогатил тематические границы. В круг образных идей вошли исторические предания, легенды, узбекские народные сказки, события современности. Возможности узбекского балета расширились в выявлении философской глубины благодаря символической образности, обращенной к ассоциативному мышлению современного зрителя. От простого сопоставления добра и зла в первых балетных опытах, хореографическая драматургия приходит к проблемам духовного и нравственного роста. Лучшие произведения современного узбекского балетного театра содержат острый интерес к нравственно-философской проблематике и раскрывают новый тип героя – ищущего, преодолевающего испытания в движении к высшей духовности. В узбекском балете периода Независимости продолжает утверждаться принцип синтеза двух начал – пластики традиционного классического танца с пластикой национального танца.

Узбекский балет неоднократно обращался к страницам истории родной земли. «Тимур Малик», «Самаркандская легенда», «Кырк кыз», «Любовь и меч», «Томирис» – повествованием этих национальных балетов доносится дыхание далеких времен. В 1984 г. состоялась премьера балета У. Мусаева и И. Юсупова «Томирис».

Балет «Томирис» продолжил историко-легендарную тематику, начатую в 1967 г. балетом «Кырк кыз» Л. Фейгина и продолженную в дальнейшем в балетах «Тимур Малик» М. Ашрафи (1970), «Самаркандская легенда» Г. Мушеля (1970), «Любовь и меч» (1974). В основу либретто балета «Томирис» легло известное произведение Я. Ильясова «Пятнистая смерть». Создатели балета - композитор У. Мусаев и балетмейстер И. Юсупов - поставили себе целью не буквальную инсценировку сюжета романа, а ее хореографическую интерпретацию, выявление через танец характеров и ситуаций этого замечательного произведения. Из сложной, подробно аргументированной драмы они выбрали этапные моменты, определяющие суть произведения. По узловым моментам книги и была построена хореографическая драматургия балета. Основная идея содержания балета «Томирис» - показать столкновение противоположных мышлений - созидания и захватничества, независимости и порабощения. В контексте балета утверждается нравственно-философская идея - утверждение чувства долга перед людьми, перед собой. Вереница самостоятельных и свободно связанных между собой сцен, монументальность форм, масштабность образов, пафос легендарности, широкие симфонические композиции, симметрично-центрированная пространственная организация придали спектаклю форму грандиозной фрески.

Содержание:

Действие первое. Первая картина. Племя хоронит своего вождя. На престол претендует зажиточный сак Фрада и жена вождя Томирис. При поддержке своих сторонников Фрада вступает в спор с Томирис, которую народ желает видеть царицей. В жесткой схватке Томирис побеждает Фраду. Сакский народ провозглашает её своей повелительницей.

Вторая картина. Царь Персии Кир отдыхает в своей летней резиденции. Фрада, предавший свой народ сообщает царю, что одна из его сатрапий объявила независимость. Кир готов тут же идти походом на восставшее племя. Но Фрада рассказывает ему о красоте царицы

саков, и «царь царей», еще не видя Томирис, опьянен ею. Кир отправляет сакской царице посольство, которое должно передать корону в знак предложения Томирис стать женой персидского царя.

Третья картина. Появляется сын Томирис Спаргапа. Спаргапа знакомит Томирис со своей возлюбленной Райядой. Царица благословляет сына и его невесту. Свадьба Спаргапы и Райяды в разгаре. Неожиданно веселье прерывается появлением персидских послов, которые преподносят золотую корону. Томирис мучают противоречивые чувства: ее прельщает желание быть женой Кира, но она также понимает, что принять корону – значит предать свой народ, который попадет в жестокую зависимость Кира, отказаться – вступить в войну. Томирис решается на последнее во имя свободы своего народа.



2.13. А. Бабаджанова в балете «Томирис»

Действие второе. Четвертая картина. Фрада отдает Киру отвергнутую сакской царицей корону. Разгневанный Кир принимает незамедлительное решение – идти войной на сакское племя.

Пятая картина. Райяда и Спаргапа попадают в плен к персам. Врываются сакские амазонки, начинается кровопролитная битва. Кир бросает к ногам Томирис пленного Спаргапу. Но Спаргапа выхватывает кинжал и кончает жизнь самоубийством. Безутешно горе матери. Она смело вступает в бой с Киrom, и «царь царей», побежденный в жестокой схватке, - падает у ног Томирис.

Шестая картина (эпilog). Утро нового дня. В лучах восходящего солнца стоит Томирис. Перед нею на коленях побежденные персидские воины. Томирис ломает над их головами меч — символ войны. Сакский народ славит наступление нового мирного дня.

Первый акт вбирает в себя четыре картины, в них даны экспозиции основных образов — Томирис, Кира и Фрады. Сцена первого столкновения этих персонажей (дуэт-поединок Томирис и Фрады, 2-я картина) становится завязкой основного конфликта. Во второй картине — экспозиция образа Кира и следующая ступень в развитии конфликта — предательство Фрады. В третьей картине — обширная экспозиция сына Томирис Спаргапы, косвенно расширяющая характеристику главной героини. В середине второго действия начинается подготовка к генеральной кульминации. Непосредственное столкновение двух конфликтных сил вырастает в динамичную сцену, стягивающую в единый узел все драматургические линии. Дуэт-схватка Томирис с Киром становится узловым моментом драматургии балета, представляя кульминационный этап развития действия. Развязкой служит многозначная сцена в финале, где Томирис переламывает меч надвое. Строгое и четкое структурное членение на крупные, сюжетно связанные номера, совмещается с непрерывным сквозным развитием.

«Томирис» характеризуется богатством хореографической драматургии. Это и развернутые массовые сцены, большие сольные монологи, разнообразные дуэты, вариации, дивертисментные включения и сцены со сложным рисунком кордебалета. Строгая сосредоточенность ритуального обряда сопоставляется с динамичным кружением праздничного танца, плотные шеренги боевых рядов с прозрачным течением лирического дуэта.

Героико-патриотическая тема раскрыта в балете через мировосприятие и психологию Томирис. Хореографический текст, следуя развитию сценической и музыкальной драматургии, гибко меняет синтаксис своего изложения. Томирис — оплакивающая мужа, нежная мать, Томирис наедине с собой, Томирис — защитница и воительница — каждая из них говорит на своем пластическом языке.

Форма *Adagio*-монолог стала средоточием истинного, внутреннего действия балета, раскрывающего личность Томирис. Ее побуждения, сомнения, надежды и разочарования находят выражение в танце, действенном в раскрытии внутреннего мира героини. В ее монологах — вся судьба женщины-легенды. Боль-любовь, надежда-отчаяние, гордость-стойкость — вся эта гамма чувств находит пластический эквивалент в танце, где есть стремительный порыв, плавная кантилена, рельефность скульптуры. Впечатляющий по эмоциональной выразительности и по силе воздействия монолог во второй сцене первого действия раскрывает трагедию Томирис и служит ее портретом. Широкая панорама ландшафта озера с оранжевым диском заходящего солнца подчеркивает ее одиночество. Серия *grand jets* явственно выражает вихрь эмоциональных переживаний — боль, отчаяние. В третьем кульминационном разделе последовательность *fouette* и *tour chaines*, соединенных в сплошную цепь, многократно опоясывает все сценическое пространство. Горечь утраты — в скручивающих пространство *tour chaines*, в высоких *pas de chat* и *grand jets*. Монолог «с короной» во втором действии меняет лирико-драматический ракурс образа на героико-драматический: царица поставлена в исключительную ситуацию и должна выбрать единственно правильное решение. Драматический пафос пластической речи выражает тревогу за будущее своего народа.

Ярко выявлена в развитии характеристики Томирис героическая линия. Сцены поединков с Фрадой и Киром вносят в образ волевое, активно-динамическое начало, которое прекрасно уравнивает лирические проявления и сообщает образу столь редкую в жанре балета многогранность. Сцена столкновения с Киром выливается в яркий действенный танец-поединок. Акцентирование элементов *grand battement* и *jete en tournant* уподобляет танец царицы массагетов сверканию неумолимого клинка. Динамизация развития приводит к кульминации сцены, в которой Томирис вращением яростного *fouette* «отбрасывает» соперника прочь. В основе пластического рисунка — танцевальный образ боевого поединка в сочетании с конкретно-изобразительными рубящими движениями клинков.

Шестая картина (эпilog). Утро нового дня. В лучах восходящего солнца стоит Томирис. Перед нею на коленях побежденные персидские воины. Томирис ломает над их головами меч — символ войны. Сакский народ славит наступление нового мирного дня.

Первый акт вбирает в себя четыре картины, в них даны экспозиции основных образов — Томирис, Кира и Фрады. Сцена первого столкновения этих персонажей (дуэт-поединок Томирис и Фрады, 2-я картина) становится завязкой основного конфликта. Во второй картине — экспозиция образа Кира и следующая ступень в развитии конфликта — предательство Фрады. В третьей картине — обширная экспозиция сына Томирис Спаргапы, косвенно расширяющая характеристику главной героини. В середине второго действия начинается подготовка к генеральной кульминации. Непосредственное столкновение двух конфликтных сил вырастает в динамичную сцену, стягивающую в единый узел все драматургические линии. Дуэт-схватка Томирис с Киром становится узловым моментом драматургии балета, представляя кульминационный этап развития действия. Развязкой служит многозначная сцена в финале, где Томирис переламывает меч надвое. Строгое и четкое структурное членение на крупные, сюжетно связанные номера, совмещается с непрерывным сквозным развитием.

«Томирис» характеризуется богатством хореографической драматургии. Это и развернутые массовые сцены, большие сольные монологи, разнообразные дуэты, вариации, дивертисментные включения и сцены со сложным рисунком кордебалета. Строгая сосредоточенность ритуального обряда сопоставляется с динамичным кружением праздничного танца, плотные шеренги боевых рядов с прозрачным течением лирического дуэта.

Героико-патриотическая тема раскрыта в балете через мировосприятие и психологию Томирис. Хореографический текст, следуя развитию сценической и музыкальной драматургии, гибко меняет синтаксис своего изложения. Томирис — оплакивающая мужа, нежная мать, Томирис наедине с собой, Томирис — защитница и воительница — каждая из них говорит на своем пластическом языке.

Форма Adagio-монологa стала средоточием истинного, внутреннего действия балета, раскрывающего личность Томирис. Ее побуждения, сомнения, надежды и разочарования находят выражение в танце, действенном в раскрытии внутреннего мира героини. В ее монологах — вся судьба женщины-легенды. Боль-любовь, надежда-отчаяние, гордость-стойкость — вся эта гамма чувств находит пластический эквивалент в танце, где есть стремительный порыв, плавная кантилена, рельефность скульптуры. Впечатляющий по эмоциональной выразительности и по силе воздействия монолог во второй сцене первого действия раскрывает трагедию Томирис и служит ее портретом. Широкая панорама ландшафта озера с оранжевым диском заходящего солнца подчеркивает ее одиночество. Серия *grand jetes* явственно выражает вихрь эмоциональных переживаний — боль, отчаяние. В третьем кульминационном разделе последовательность *fouette* и *tour chaines*, соединенных в сплошную цепь, многократно опоясывает все сценическое пространство. Горечь утраты — в скручивающих пространство *tour chaines*, в высоких *pas de chat* и *grand jetes*. Монолог «с короной» во втором действии меняет лирико-драматический ракурс образа на героико-драматический: царица поставлена в исключительную ситуацию и должна выбрать единственно правильное решение. Драматический пафос пластической речи выражает тревогу за будущее своего народа.

Ярко выявлена в развитии характеристики Томирис героическая линия. Сцены поединков с Фрадой и Киром вносят в образ волевое, активно-динамическое начало, которое прекрасно уравнивает лирические проявления и сообщает образу столь редкую в жанре балета многогранность. Сцена столкновения с Киром выливается в яркий действенный танец-поединок. Акцентирование элементов *grand battement* и *jete en tournant* уподобляет танец царицы массагетов сверканию неумолимого клинка. Динамизация развития приводит к кульминации сцены, в которой Томирис вращением яростного *fouette* «отбрасывает» соперника прочь. В основе пластического рисунка — танцевальный образ боевого поединка в сочетании с конкретно-изобразительными рубящими движениями клинков.

В отличие от образа Томирис, получившего объемную характеристику, в образе Кира авторы ограничились общими чертами. Полярно разграничиваясь с танцевально насыщенными монологами Томирис, пластическая тема Кира выражена преимущественно пантомимными средствами.



2.14. Балет “Томирис”. Кир - И. Кистанов

Фанфарная музыкальная тема сопровождается пафосом имперской маршевой поступи в пластике Кира. Гиперболизацией шагового рисунка балетмейстер концентрированно передает типические черты агрессивности.

Особенности художественного содержания балета «Томирис»	
либретто	- литературная основа (повесть Я. Ильясова «Пятнистая смерть»)
жанр	- эпическо-драматический
стиль	- балет-легенда
хореография	- антитеза классического танца и пантомимы - синтез классического танца с узбекским народным танцем - сквозная форма монолога - контрастное сопоставление сцен

«Томирис» - балет-легенда о нашей древней и прекрасной земле. Вместе с ним на сцену узбекского театра пришла большая философская тема, раскрытая в ярких, художественных образах,

полных драматизма и глубокого чувства. Весь спектакль в постановке И. Юсупова является сюжетно-действенным. Уровень театральной содержательности, концептуальности и постановочного мастерства включают балет «Томирис» в контекст общекультурных достижений узбекского искусства XX века.

Балетный спектакль «Хумо», поставленный в 2005 г. в Государственном Академическом Большом Театре им. Навои посвящен четырнадцатой годовщине Независимости нашей страны и символу государственной геральдики Узбекистана. Авторами спектакля являются балетмейстер-постановщик Г. Алексидзе, композитор засл. деятель искусств Узбекистана А. Эргашев, автор либретто В. Сергеев, художник по костюмам К. Якубова. Один из самых поэтичных в ряду национальных балетов, «Хумо» приобретает значение рубежного произведения в балетном искусстве республики: подводящего итоги развития двадцатого столетия и в то же время открывающего новые пути балета Узбекистана периода Независимости.

Балет «Хумо» - большой, масштабный спектакль. Он состоит из двух действий, складывающихся из пяти картин. Обрамляют спектакль пролог и апофеоз. Сюжет балета ясен и прост, как истинная народная сказка. Юноша Заргар полюбил чудесную девушку-птицу Зулейхо. Но любовь и в жизни, и в легендах должна пройти испытание на истинность и прочность. Встретив прекрасную Зулейхо, злые охотники стремятся поработить это создание гармонии. И вот здесь и являет свою силу, мудрость и справедливость могущественная и прекрасная птица Хумо, которая дарует героям их счастье. В финале по мановению крыла птицы Хумо прорастает прекрасный город счастья и мечты.

Драматургия балета «Хумо» опирается на принципы повествовательного изложения сюжета. Первая ступень в развитии действия представлена в конце первой картины в трио Заргара, Зулейхо и Хумо; второй ступенью служит сцена похищения птицы охотниками в третьей картине. Четвертая картина становится узловым моментом драматургии балета, представляя кульминационный этап

развития действия. Заргар отважно спасает Зулейхо, в чем ему способствует волшебная птица Хумо. Пятая картина приближается к форме *grand pas*: массовая композиция с появлением солистов, групп кордебалета во главе с чудо-птицей Хумо выражает апофеоз добра, красоты и справедливости.

Основа танцевального языка балета «Хумо» - классика. Эта основа дополняется, развивается и обогащается иными стилистическими пластами. В сольные и массовые сцены Г. Алексидзе вплетает движения национальной хореографии, дуэты лирических героев насыщаются элементами современной хореографии. В пластических мотивах «Хумо» можно найти танец, пантомиму, пластический речитатив, характерные танцы; формы монолога, дуэта, трио, массового танца.

Каждому герою сопутствует ярко индивидуализированная пластическая линия, отражающая самые существенные черты образной характеристики. Романтические герои Зулейхо и Заргар воплощают всепобеждающую силу любви. С портретом Зулейхо узбекский балет обогащается еще одним образом девушки из восточной сказки, получающего смысл символа красоты и мечты.

Сказочный образ прорисован изобразительно-жестовыми знаками, стилизующими птичью пластику. Особенно яркое решение в исключительной выразительности рук, передающих трепетность крыльев. Абстрактно-сказочный в начале повествования персонаж постепенно «очеловечивается», обретая новые черты. В дворцовой сцене (4-я картина) похищенная хищными охотниками, нежная и хрупкая девушка смело противостоит халифу. Перерождение внутреннего духовного пространства Зулейхо выражается изменением пластического текста. В вариациях четвертой картины изящность пластики кардинально меняется на иную модель кинетики. Крупный, волевой штрих *grand battements* в сочетании с широко опоясывающим сцену *chaines* становится зримым выражением протеста, мужественной стойкости.

Фантастический колорит окутывает птицу Хумо. Обобщенный, метафорический образ находит изобразительное отображение в

особой рельефности пластического интонирования. Неторопливо раскручиваемое *fouette* в центре сцены воплощает идею доминирования абсолютной силы мудрости и справедливости. Для облика охотников балетмейстер находит графически очерченную угловатость движений, придавая пластике резкость и напористую стремительность. В рисунке массового характерного танца — наступательная стихия погони, передающаяся характерными движениями, иллюстрирующих конную скачку.

Вопросы

1. Перечислите узбекские балеты национальной тематики.
2. Какая балерина является первой исполнительницей партии Томирис?
3. Когда состоялась премьера балета «Томирис»?
4. Какое литературное произведение является основой либретто балета «Томирис»?
5. Дайте характеристику хореографическому языку балета «Томирис».
6. Изложите содержание либретто балета «Томирис».
7. Когда состоялась премьера балета «Хумо»?

Литература:

1. Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1973.
2. Ашрафи Ф. Большой театр Узбекистана. Т., 2003.
3. Насибулина Л. Из истории балета Узбекистана. Ст. в сб. докладов научно-практической конференции ТГВШНТХ, 2016.

Тема 2.6. Узбекский балет в период независимости

План:

1. Основные направления развития балетного искусства
2. Солисты балетной труппы ГАБТ имени А. Навои

Ключевые понятия: *национальный балет, премьера, прима-балерина, хореографический образ, "Тошкент бахори"*

Основные направления развития балетного искусства. Государственный Академический Большой театр имени А. Навои занимает особое место в многогранной и разноплановой культуре независимой республики. На рубеже тысячелетий театр добился обновления как в постановке новых спектаклей, так и в воспитании плеяды молодых, талантливых артистов. Обращение к классике явилось ведущей тенденцией развития и балетного искусства ГАБТа в первое десятилетие независимости. В совместной творческой работе труппы родилась в те годы концепция нового репертуара балетных спектаклей, в котором совместились классический репертуар и национальный балет. В эти годы в новой интерпретации и обновленной сценографии поставлены балетные спектакли «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» П. Чайковского, «Жизель» и «Корсар» А. Адана, «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Раймонда» А. Глазунова.

В 1994 г. на сцене театра появляется балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Создателями спектакля стали балетмейстер И. Юсупов, дирижер А. Абдукаюмов, художник С. Фесько. Произведение Шекспира балетмейстер И. Юсупов интерпретирует как лирическую трагедию. Джульетта в исполнении З. Давлетмуратовой – это символ верности, бескомпромиссности, твердости духа, убежденности, свойственный женщинам; в образе Ромео (З. Нурымбетов) сконцентрирована неиссякаемая сила молодости, сила обаяния.

В 1997 г. коллектив ГАБТа осуществил постановку первого узбекского комического балета «Проделки Насреддина» (балетмейстер Б.Аюханов, автор либретто Р. Мухамеджанов, художник Б. Исмаилов, дирижер З. Хакназаров). В главных партиях выступили солисты ГАБТ им. А. Навои Г. Хамраева, З. Нурымбетов, А. Шалберкин. Балет состоит из двух действий и шести картин в обрамлении пролога и эпилога. В основе сюжета — занимательные истории о том, как ум и смекалка народного любимца помогали ему и его друзьям выходить из трудных ситуаций. Мудрец и остро слов Насреддин является собирательным образом Востока. Спектакль проходит в ярком и мелодичном музыкальном сопровождении, отличается самобытными танцами. Балет решен в жанре традиционной народной комедии. Все образы спектакля толкуются в определенных обликах — масках. Чаша весов склоняется в продолжении спектакля то в сторону умного и предприимчивого Насреддина (З.Нурымбетов), то умной и хитрой Зумрад (Г.Хамраева), то ослика (А.Шалберкин).

Краткое содержание.

Действие первое. Встреча Алишера и его возлюбленной Гузаль на площади в Бухаре. Внезапно юноша обращает внимание на проходившую мимо красавицу Назиру. Ожившее изваяние Ходжи Насреддина укоряет Алишера. Появившаяся бабушка Гузаль превращается в юную Зумрад и танцует вместе с ожившим Насредином. Нукеры Эмира насильно уводят Зумрад во дворец. Ходжа Насреддин, переодевшись в женскую одежду, проникает в гарем. Путем хитрости Ходжа Насреддин выпрашивает отпустить Зумрад. Эмир вынужден дать согласие, но приказывает нукерам догнать влюбленных.

Действие второе. На базарной площади народ ликует и танцует вместе с Насредином. Появляется богач-купец а с ним девочка-подросток. Родители умоляют его вернуть дочь, забранную за долги. Ходжа Насреддин продает купцу ослика, обманув его, что ослик необычный - он грамотный и умеет читать. Затем переодевшись в старика, Насреддин выкупает у купца девочку. Богач понимает, что его обманули.

Нукеры эмира находят Насреддина, готовят его к казни и помещают его в мешок. Зумрад с подругами щедро угощают вином нукеров и богача. Зумрад освобождает Насреддина, а в мешок вместо него заталкивают Богача. Утро казни. Палач развязывает мешок, но там находит пьяного Богача. Все смеются.

«Наш спектакль решен в стиле комедии дель арте. Образы трактовались как портреты» - замечает постановщик «Проделок Насреддина Б. Аюханов. Сюжетный действенный спектакль отличается зрелищностью и динамикой сценического развития, выраженной в разнообразных по своей форме хореографических сценах, среди которых лирические дуэты, массовые танцы, сюитные построения. Большое место в балете занимает пантомима, органично и живо раскрывающая сюжетные повороты. Следуя за музыкой Юдакова, балетмейстер Аюханов построил почти весь балет на непрерывном танцевальном действии. Широкая опора на традиции народного танцевального творчества привела к выделению характерного танца с его самобытным образным содержанием.

Независимость Узбекистана открыла перед деятелями культуры перспективы широкого международного сотрудничества. В 2006 г. балетная труппа представила в Японии совместный балет «Урашима Таро», поставленный главным балетмейстером Большого театра Ибрагимом Юсуповым на музыку Феликса Янов-Яновского (либретто Сувы Хитоши и Ибрагима Юсупова). В 2003 г. осуществлена постановка спектакля "Дон Кихот" Л.Минкуса творческими силами ГАБТ им.А.Навои и труппы "Тойота Сити балета". Проект осуществлен при содействии и участии посольства Японии в Республике Узбекистан. Премьеры этого спектакля были с огромным успехом показаны в Ташкенте и Самарканде, а также в городах Японии Нагано, Сэто, Нагоя, Тойота.

В 2009 г. балетная труппа ГАБТ им. А. Навои вместе с оркестром впервые за историю театра отправилась в гастрольный тур по крупнейшим городам Индии. На одной из лучших сцен Дели – в киноконцертном комплексе "Сири-Форт Аудиториум" состоялось выступление артистов, представивших балет "Дон Кихот" и концерт

симфонической музыки. ГАБТ им. Навои провел выступления также в Мумбаи, Хайдарабаде и Чиннае.

Весной 2007 г. был впервые проведен Международный фестиваль оперного и балетного искусства «Ташкент бахори», организованный в целях дальнейшего развития оперного и балетного искусства Узбекистана, ознакомления с лучшими достижениями исполнительного мастерства оперных певцов и солистов балета различных стран мира, поднятия престижа и популяризации оперного и балетного искусства в республике.

В 2012 году начата реконструкция здания театра. Здание театра, возведенное в 1947 г., является уникальным образцом национального зодчества, бесценным культурным достоянием. Реставрация театра продолжалась несколько лет. Только 25 октября 2015 г. состоялась церемония открытия Государственного академического Большого театра Узбекистана имени Алишера Навои. После длительного периода реконструкции театр обращается к восстановлению балетных спектаклей прошлых лет. Так, последние годы ознаменовались премьерными балетами «Амулет любви» М. Ашрафи, «Франческа да Римини» П. Чайковского, «Поэма двух сердец» А. Меликова, «Дама с камелиями» на музыку Дж. Верди, П. Масканьи, и др. В 2016 году состоялась премьера балета «Томирис» У. Мусаева в обновленной редакции.

Солисты балетной труппы ГАБТ. В современный период узбекский балет продолжает свой динамичный путь развития и роста. Солисты театра, заслуженные артистки РУз А. Бабаджанова, Т. Мухамедова, Н. Хамраева, а также Т. Шангариев, З. Фазлутов, О. Сабирова, В. Бондяс ярко раскрывают образы национального балета, наполняя их драматической правдой и техническим блеском. Предтечей их мастерства был длительный исторический путь развития узбекского балета, возникновения собственной исполнительской школы и стиля.

Заслуженная артистка Узбекистана *Хамраева Надира* является ведущей солисткой ГАБТ им. А. Навои. Она выросла в известной своими артистическими традициями семье. Ее дедушка - знаменитый

артист Раззак Хамраев, мама - балерина Гули Хамраева. В лице Надиры эта династия получила блестящее продолжение. Еще учась в училище, она участвовала в работе театра и выступала в балете «Дон Кихот» в партии Амурчика, а также в опере «Пиковая Дама». В 2003 г. Надира окончила ТГВШНТХ. Уже за первый год работы она подготовила и блестяще станцевала ведущие партии репертуара театра: Машу в «Щелкунчике», Джульетту в «Ромео и Джульетте», Аврору в «Спящей красавице», Жизель. В ее репертуар входят сложнейшие классические партии Одетты, Авроры, Китри, Раймонды. Классические партии сочетаются с танцем в балетах XX века: «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», «Тысяча и одна ночь». В репертуаре Надиры Хамраевой также партии в национальном узбекском балете "Амулет любви" (Сохани) и "Томирис" (Райяда). Творческий почерк балерины отличается совершенством классического танца, высокой виртуозностью. В интерпретации партий, балерина не жалеет драматических красок в передаче характеров.

Амина Бабаджанова - заслуженная артистка Узбекистана, одна из ведущих артистов ГАБТ им. Навои. В ее репертуаре немало партий, ставших яркими открытиями балетной сцены. Среди них Китри в балете «Дон Кихот», Мирта в балете «Жизель», Фея Сирени в «Спящей красавице», Эсмеральда в балете Ц. Пуни, Зарема в «Бахчисарайском фонтане», Эгина в «Спартаке».

Амина любила танцевать с малых лет. Когда ей было шесть лет, она попала на балетный спектакль в театре им. Навои. Это посещение оставило неизгладимое впечатление. Через несколько лет тетя показала ей объявление о наборе в Ташкентское хореографическое училище и маленькая девочка не раздумывая решает попытаться. Амина с успехом прошла все туры вступительных испытаний и была принята в хореографический колледж. Ее наставниками становятся Куркмас Сагатович Сагатов, а также прима-балерина театра Замира Давлетмуратова. После окончания хореографического колледжа юную балерину пригласили в театр. В первый период это

были роли второго и третьего планов, затем появились и главные роли, поначалу характерного плана.



**2.15. Н. Хамраева в балете
«Дон Кихот»**



**2.16. А. Бабаджанова в балете
“Томирис”**

В 2004 году артистке было присвоено звание Заслуженной артистки Узбекистана. Творческий почерк балерины отличается широким образным спектром. Ее дарованию подвластны роли самого разного содержания, как из классического репертуара, так и остро характерные. Балерина с блеском исполняет партию цыганки Чундари в балете "Амулет любви". Это сложная действенная роль, в которой большое значение приобретает индийская национальная окраска. Среди танцев Чундари есть танец на свадьбе индийский классический "Бхарата натьям", отличающийся своеобразной пластикой, совершенно далекой от балетного академического стиля. В балете "Тысяча и одна ночь" А. Бабаджанова покоряет роскошным рисунком арабского танца, в исполнение которого она вносит завораживающую красоту Востока. В балете "Корсар" Бабаджанова танцует Гульнару - жену шаха. Это очень красивая партия с множеством эффектных поддержек; балерине удастся выразить и яркую темпераментность своей героини и благородную сдержанность восточной женщины. Удаются А. Бабаджановой и комические роли - такова ее Кошечка в

балете "Спящая красавица", Лиса в "Докторе Айболите". Воплощение этих ролей выделяется органикой пластики и добрым юмором, раскрывающим сказочность персонажей.

Самым ярким проявлением таланта Бабаджановой явилась партия Томирис в балете У. Мусаева "Томирис". Эта роль стала центральной в творческом репертуаре балерины. Балерина раскрывает всю многогранность образа от слез женщины, потерявшей мужа, затем сына, но нашедшей силы и любви для своего народа. От вариации к вариации образ царицы насыщается эпической глубиной.

Вопросы:

1. Перечислите премьерные спектакли ГАБТ им. А. Навои в период Независимости.
2. Назовите солистов балетной труппы ГАБТ им. А. Навои на современном этапе развития.
3. В каком году состоялась премьера балетного спектакля «Прodelки Насреддина»?
4. Назовите авторов балета «Прodelки Насреддина».
5. Дайте характеристику творчества балерины ГАБТ им. А. Навои Н. Хамраевой.

Литература:

1. Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1973.
2. Авдеева Л. «Драматургия балета «Тановар»; сб. ст. «Вопросы театра», Т., 1973.
3. Ашрафи Ф. Большой театр Узбекистана. Т., 2003.
4. «Проблемы сохранения самобытности в узбекском танцевальном искусстве в период глобализации». Сб. ст. Республиканской научно-практической конференции ТГВШНТХ Т., 2012.



**Керамический сосуд.
Согдийский танцор и музыканты.
Династия Северной Ци, VI в.**



**Согдийский танцовщик.
Китай, династия Тан (VII),
бронза.**



Барельеф дворца Варахша. VIII в



**Серебряный кубок. Согдиана.
VII-VIII вв.**



Миниатюра к поэме "Хамса"
Низами. 1550 г. Галерея искусств
А. Саклера, США.



Танец дервишей. К. Бехзад. 1480-
1490 гг.



Яллачи Кумуш, Мастура хофиз.
Коканд, конец XIX в.



Равия Атаджанова исполняет
хорезмский танец.



«Шах-наме» Фирдоуси.
1520-1530 гг.



М.Тургунбаева. Танец "Тановар"



Мукаррам Тургунбаева. Танец
"Муноджат"



Солистки ансамбля "Бахор"
Р.Курмаева и Р.Курбанова. 1959
г.



Балет "Гуляндом". 1940 г.



Танец “Два палвана”



Танец с ляганом



Усто Олим Камиров



Первая Концертно-этнографическая группа, 1926 г.



Мукаррам Тургунбаева в балете "Ойниса". 1957 г.



Ансамбль национального танца "Бахор"



Балет "Акбияк"



Бернара Кариева, Виталий Васильев. Балет "Золушка"

ГЛОССАРИЙ

№	Термин	Англ.	Узб.	Значение
1	Айланиш	Aylanish	Айланиш	Элемент вращательного характера в узбекском танце
2	Аудж	Audj	Аудж	Кульминация произведения, высшая точка развития
3	Бухорча занг	Bukhorcha zang	Бухорча занг	Циклическая музыкально-танцевальная форма Бухарской локальной школы
4	Дойра	Doira	Дойра	Ударный музыкальный инструмент, распространенный в Узбекистане, Таджикистане, странах Ближнего и Среднего Востока. Звук извлекают ударами пальцев рук и кистей.
5	Жанр	Genre	Жанр	(фр. genre — род, вид, тип) — понятие, обозначающее разновидность танцевального произведения, определяемую по различным признакам (содержание, особенности исполнения, состав исполнителей, назначение и т. д.).
6	Йирмон бози	Yirmon bozi	Йирмон бози	Пантомимная танцевальная сценка, бытующая в Бухарской, Хорезмской областях. Основана на подражании движениям суслика.
7	Кайрак и	Khairak	Кайрак	(узб.) — каменные кастаньеты, состоящие из четырех плоских камней. Кайрак предназначен для исполнения усулей, сопровождающих танец («Норим-норим», «Нагора», «Ляган уйин» и др.)
8	Катта уйин	Katta uyin	Катта уйин	«Большой танец» - танцевальный цикл Ферганской долины
9	Кема уйин	Kema uyin	Кема уйин	Старинное танцевальное представление «Танец в лодке»

10	Лапар	Lapar	Лапар	Узбекский народный песенно-танцевальный жанр
11	Лазги	Lazgi	Лазги	Узбекский народный танец. Особенно популярен в Хорезмской области. Лазги – не просто танец, а определенная система телодвижений, из которых создаются танцы, различные по тематике и манере исполнения. Лазги является символом танцевального искусства Хорезма. Лазги имеет несколько вариантов, так например: «сурнай лазги», «хива лазги» и др. Музыкальный размер – 6/8. Темп исполнения – различный. Сценические постановки лазги обычно начинаются с медленного темпа и постепенно увеличивая скорость, приходят к кульминации.
12	Локальные школы танца	Local dance schools	Локал ракс мактаблари	Существует несколько локальных школ, в контексте которых развивается классический узбекский танец - Ферганская, Бухарская, Хорезмская. В каждой школе существуют характерные танцевальные формы, оригинальные образы и исполнительские приемы.
13	Нагора	Naggora	Нагора	Музыкальный ударный инструмент, имеет горшкообразный вид. Нагора имеет три разновидности: дол-нагора, рез-нагора, кос-нагора
14	Народный сценический танец	Folk dance	Халк сахна ракси	Концертно-сценическая форма хореографического действия относительно небольших временных параметров, законченного содержания, не получающего развитого сюжетного ситуативного ряда.

15	Мавриг и	Mavrigi	Маврити	Бухарский песенно-танцевальный цикл
16	Маком	Makom	Маком	(с араб. — место, стоянка) вокально-инструментальный цикл профессионального устного народного творчества Узбекистана.
17	Маскар абоз	Maskhara boz	Масхарабо з	Артист народного театра, исполнитель пантомимных и игровых сценок
18	Таклид уфори	Taklid ufori	Таклид уфори	Танцевальная пантомима - пародийное подражание приемам труда и социальным типам. Популярные виды "Билама", "Балик уйин", "Ошпаз" и др.
19	Танова р	Tanovar	Тановар	Узбекская лирическая песня Ферганской долины. Танец «Тановар» был поставлен выдающейся узбекской танцовщицей Мукаррам Тургунбаевой в 1943 году. С тех пор пользуется огромной популярностью и приобрел значение народного танца.
20	Танец	Dance	Ракс	Вид искусства - ритмичные, выразительные движения тела, выстраиваемые в определенную композицию и исполняемые с музыкальным сопровождением.
21	Томош а	Tomosha	Томоша	Представление зрелищного характера, развлекательное мероприятие
22	Туз товук уйин	Tuz tovuk uyin	Туз товук уйин	Парный танец Хорезмской области, подражание состязанию. петухов
23	Созанд а	Sozanda	Созанда	Исполнительница музыкально-танцевального народного творчества Бухарского региона

24	Усуль	Usul	Усуль	Ритмическое построение, характерное в узбекской народной музыке. Усули исполняются ударными инструментами: дойрой, нагора, кайраками.
25	Фольклор	Folklore	Фолклор	Народное творчество, проявления духовной культуры народа - устное словесное и музыкальное творчество, язык, верования, обряды, ремесла, танцевальное искусство.
26	Хайвон уфори	Khaivon ufori	Хайвон уфори	Подражательные танцы, копирующие повадки животных, растений. Популярны виды "Туз товук уйин", "Айик уйини", "Шербози", "От уйин" и др.
27	Халфа	Khalfa	Халфа	Песенно-танцевальная исполнительница в Хорезмской области
28	Хатарли и уйин	Khatarli uyin	Хатарли уйин	Праздничное представление Хорезмского региона
29	Хафиз	Khafiz	Хафиз	Узбекский певец, профессиональный исполнитель традиционной музыки, в том числе Шапмакома.
30	Хона базм уйин	Khona bazm uyin	Хона базм уйин	Вид танцевального искусства узбекского народа, исполнявшийся в помещении
31	Ху сюань у	Hu suang u	Ху сюань у	с кит. - "западный танец с вращением". Танец древней Согдианы с преобладанием вращательных движений, получивший большую популярность в Китае в VI-VIII вв.
32	Ху тен у	Hu teng u	Ху тен у	с кит. - "западный скачущий танец". Танец древней Согдианы с преобладанием прыжковых движений, получивший большую популярность в Китае в VI-VIII вв.

33	Шербо зи	Sherbozi	Шербози	Танцевальная пантомима, подражание движениям льва, распространенная в Бухарской области. Танец исполняется при участии музыкантов сурнайчи и дойриста
34	Ю-пу- пу	Yu-pou- rou	Ю-пу-пу	«Танец удода», распространенный в Хорезмской области. Исполняется с блюдом.
35	Ялла	Yalla	Ялла	Песенно-танцевальный жанр народного узбекского творчества. Ялла имеет куплетное строение. Жанр ялла имеет многовековые корни, но остается живым в народном творчестве Узбекистана до настоящего времени.
36	Яллачи	Yallachi	Яллачи	Песенно-танцевальная исполнительница Ферганской долины

ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ ПО ПРЕДМЕТУ

Глава I.

Этапы исторического развития национального танцевального

1. Значение слова «ракс»
а) драма
б) танец
в) игра
г) представление
2. Значение слова «уйин»
а) игра
б) спектакль
в) танец
г) пляска
3. Один из истоков формирования национального танцевального искусства Узбекистана
а) Придворные увеселения
б) Зороастрийский культ
в) Романтические песни
г) Горные танцы
4. Один из документальных источников древней истории национального танца Узбекистана
а) Китайская документалистика эпохи Тан
б) «Поэтика» Аристотеля
в) «Шах-наме» Фирдоуси
г) Труды Гегеля
5. Жанры древнего танца Трансоксианы VI-VIII вв.
а) Ху сюань у, чач у (кит.)
б) Хона базм уйин
в) Муноджат, Тановар
г) Пахта
6. Предметы древнего материального наследия Узбекистана, сохранившие изображения ритуального танца

- а) картина
в) **оссуарии, фрески**
б) очаг, хум
г) манускрипт, летопись

7. Артефакты материального наследия древнего Пенджикента, рассказывающие о танцевальном искусстве Узбекистана VI в.

- а) Оссуарии
в) Наскальная живопись
б) **Деревянные кариатиды**
г) Ритуальные кувшинчики

8. Виды узбекского фольклорного танца

- а) **Хайвон уфори, Таклид уфори**
в) Хона базм уйин
б) Садр, Анорбазм
г) Кема уйин, Катта уйин

9. Известный танцор эпохи Темуридов

- а) Каландар
в) Юсуп Кизик Шакарджанов
б) Ходжи Саид
г) **Сейид Бадра**

10. В каком литературном произведении XV в. содержится описание исполнительского мастерства Сейид Бадра?

- а) «Шах-наме» А. Фирдоуси
б) «Семь планет» А. Навои
в) «Памятники, оставшиеся от древних народов» А. Р. Бируни
г) **«Бабур-наме» З. М. Бабур**

11. Узбекский фольклорный театр

- а) **маскарабозы**
в) скоморохи
б) зингшпиль
г) кабуки

12. Артисты театра маскарабозов

- а) созанда, яллачи
в) хафиз, бастакор
б) **кизикчи, дорбоз**
г) ашулачи, дойрачи

13. Танцы театра маскарабозов

- а) **Пантомимные, иллюстративные**
б) лирические, темпераментные

в) Бессюжетные, динамичные

г) массовые, техничные

14.

15. Локальная школа узбекского танца

а) Джиззакская

б) Кашкадарьинская

в) Ферганская

г) Нукуская

16. Образное содержание ферганского танца

а) Лиричность

б) Темперамент

в) Степенность

г) Техничность

17. Образное содержание хорезмских танцев

а) Техничность

б) Темпераментность

в) Лиричность

г) Бравлада

18. Образное содержание бухарских танцев

а) Техничность

б) Лиричность

в) Темперамент

г) Романтичность

19. Исполнительница танцевального фольклора в Бухаре

а) раккоса

б) хафиз

в) бахши

г) созанда

20. Исполнительница танцевального фольклора в Ферганской долине

а) яллачи

б) кизикчи

в) аскиячи

г) раккоса

21. Исполнительница танцевального фольклора в Хорезме

а) кизикчи

б) халфа

в) аскиячи

г) раккоса

22. Один из видов досценического узбекского танца

а) тазийе

б) хона базм уйин

в) цом

г) дабка

23. Танцевальный цикл Ферганского региона

а) Катта уйин

б) Мавриги

в) цом

г) таъзие

24. Старинный узбекский массовый танец мифологического содержания

а) Кема уйин

б) Лайлак уйин

в) Пиля

г) Пахта

25. Специфика содержания старинного танца «Кема уйин»

а) танец на канате

б) пантомимные сценки

в) партнерная акробатика

г) танец с лодкой

26. Жанр танцев с предметами

а) Байда уфори

б) Дорвоз

в) Магалдак

г) Таклид уфори

27. Старинный танец из жанра «Байда уфори»

а) Бислим

б) Рохат

в) Пиля

г) Ю-пу-пу

28. Узбекский народный танец основанный на пантомиме

а) Шербози

б) Катта уйин

в) Рохат

г) Баёт

29. Танец с огнем

а) Катта уйин

б) Лайлак уйин

в) Оташ уйин

г) Чагалак

30. Узбекская танцевальная классика

а) Катта уйин, Тановар

б) Шербози, Йирмонбози

в) Оташ уйин

г) От уйин, Таклид уфори

31. Жанр иллюстративно-подражательных танцев

- | | |
|----------------|-----------------|
| а) Мавриги | б) Хайвон уфори |
| в) Маком уфори | г) Занг |

32. Ударный инструмент, сопровождающий узбекский танец

- | | |
|------------|-------------|
| а) дейра | б) барабан |
| в) литавры | г) тамбурин |

33. Выдающийся узбекский артист, один из основателей узбекского народно-сценического танца

- | | |
|---------------------------|----------------|
| а) М. Уйгун | б) А. Хидоят |
| в) Юсуп Кизик Шакарджанов | г) Т. Джалилов |

34. Основоположники узбекского народно-сценического танца

- | | |
|----------------------------------|------------------------------|
| а) Тамара Ханум, Усто Олим Камил | б) К. Муминов, Д. Джаббарова |
| в) Ю. Исмазова, А. Муминов | г) М. Эргашева, Н. Шерматов |

35. Выдающийся узбекский музыкант, сохранивший ритмы Катта уйин

- | | |
|-----------------|--------------------|
| а) В. Успенский | б) Г. Ташматов |
| в) Ю. Раджаби | г) Усто Олим Камил |

36. В честь какого узбекского музыканта была изваяна рука по приказу английской королевы

- | | |
|--------------------|----------------|
| а) Усто Олим Камил | б) Т. Иногамов |
| в) М. Кари-Якубов | г) К. Дадаев |

37. В каком году Усто Олим Камил и Тамара Ханум выступили в Лондоне на Всемирном фестивале народного танца?

- | | |
|-----------|-----------|
| а) 1905 г | б) 1935 г |
| в) 1957 г | г) 1979 г |

38. В каком году Тамара Ханум и М. Кари-Якубов выступили в Париже на Всемирной выставке декоративного искусства?

- а) 1957 г
- б) 1986 г
- в) 1895 г
- г) 1925 г

39. Основа профессионального обучения узбекского танца

- а) Кема уйин
- б) Лазги
- в) Мавриги
- г) Дойра дарс

40. Создатели цикла «Дойра дарс»

- а) Тамара Ханум, Усто Алим Камилов
- б) М. Тургунбаева, И. Акилов
- в) К. Миркаримова, Н. Шерматов
- г) Р. Каримова, А. Муминов

41. Основатель хорезмского ансамбля национального танца «Лазги»

- а) М. Тургунбаева
- б) Е. Петросова
- в) Г. Рахимова
- г) В. Акилова

42. В каком году была осуществлена постановка танца «Тановар»?

- а) 1942 г
- б) 1913 г
- в) 1984 г
- г) 1991 г

43. Основатель музыкального театра Узбекистана

- а) М. Кари-Якубов
- б) Г. Ташматов
- в) Т. Джалилов
- г) Усто Олим Камилов

44. Дата основания Узбекского театра оперы и балета

- а) 1939 г
- б) 1959 г
- в) 1969 г
- г) 1979 г

45. Ритмическая формула в узбекской народной музыке

- а) хона
- б) усуль
- в) нола
- г) тарона

46. Локальное происхождение танцевального цикла «Катта уйин»

- а) Фергана
- б) Хорезм
- в) Каракалпакия
- г) Бухара

47. Локальное происхождение танца «Занг»

- а) Бухара
- б) Хорезм
- в) Каракалпакия
- г) Фергана

48. Локальное происхождение танцевального жанра «Лазги»

- а) Хорезм
- б) Фергана
- в) Самарканд
- г) Бухара

49. Автор классических танцевальных композиций «Тановар» и «Муноджат»

- А) М. Тургунбаева
- б) Р. Шарипова
- В) В. Барановский
- г) К. Муминов

50. Основатель и художественный руководитель ансамбля «Бахор»

- а) К. Муминов
- б) К. Миркаримова
- в) М. Эргашева
- г) М. Тургунбаева

51. В каком году был основан ансамбль национального танца «Бахор»?

- а) 1957 г
- б) 1967 г
- в) 1977 г
- г) 1987 г

52. Танцы из репертуара «Бахор»

- а) «Маджнун тол»
- б) «Пилля», «Пахта»
- в) Ферганский молодежный танец
- г) Ором ракси

53. В каком году был основан ансамбль «Шодлик»?

- а) 1936 г
- б) 1940 г
- в) 1983 г
- г) 1929 г

54. Художественный руководитель ансамбля «Узбекистон» на современном этапе

а) К. Миркаримова

б) М. Эргашева

в) К. Муминов

г) М. Мирзаева

55. Династия деятелей хореографического искусства Узбекистана

а) Акиловы

б) Рахимовы

в) Закировы

г) Зариповы

Глава II Балет Узбекистана

1. Дата премьеры первого балетного представления «Пахта»

а) 1963 г.

б) 1943 г.

в) 1953 г.

г) 1933 г.

2. Дата основания Узбекского хореографического училища

а) 1947 г.

б) 1957 г.

в) 1967 г.

г) 1977 г.

3. Дата организации ТГВШНТХ

а) 1997 г.

б) 2000 г.

в) 2002 г.

г) 2004 г.

4. Преподаватели, стоявшие у истоков Узбекского хореографического училища

а) К. Сагатов, В. Проскурина

б) В. Губская, Е. Обухова

в) Н. Шерматов, М. Эргашева

г) Н. Маркарянц, А. Кузнецов

5. Первые балеты Узбекистана

а) Пахта, Шахида, Гуляндом

б) Ак-бияк, Мечта

в) Амулет любви, Тановар

г) Томирис, Прodelки Насреддина

6. Авторы балета «Шахида»

а) Ф. Таль, А. Томский

б) Н. Рославец, К. Бек

в) Е. Брусиловский

г) Ф. Лопухов, С. Василенко

7. Первая исполнительница партии Шахиды в балете «Шахида»

а) К. Миркаримова

б) Тамара Ханум

в) М. Тургунбаева

г) Г. Маваева

8. На основе какой локальной танцевальной школы был создана постановка балета «Гуляндом»

а) Хорезмской

б) Ферганской

в) Бухарской

г) Сурхандарьинской

9. Постановщики балета «Гуляндом»

а) П. Йоркин, М. Тургунбаева

б) Тамара Ханум, И. Арбатов

в) Т. Литвинова

г) Г. Измайлова

10. Первая исполнительница партии «Гуляндом» в балете «Гуляндом»

а) М. Тургунбаева

б) Тамара Ханум

в) К. Миркаримова

г) С. Тангуриева

11. Первая балерина Узбекистана

а) Г. Измайлова

б) Б. Кариева

в) З. Давлетмуратова

г) Р. Каримова

12. Узбекские балеты на историческую тему

а) «Ойниса», «Сухайль и Мехри»

б) «Ак-бияк», «Семург»

в) «Проделки Насреддина», «Хумо»

г) «Тимур Малик», «Томирис»

13. Узбекские балеты сказочного содержания

а) «Ак-бияк», «Семург»

б) «Новруз», «Балерина»

в) «Маскарад», «Дон Жуан»

г) «Тимур Малик», «Томирис»

14. Когда состоялась премьера балета «Амулет любви»?

- а) 1979
- б) 1969
- в) 1939
- г) 1989

15. Автор постановки балета «Амулет любви»

- а) Г. Измайлова
- б) И. Юсупов
- в) А. Кузнецов
- г) Т. Литвинова

16. Главные действующие лица в балете «Амулет любви»

- а) Китри, Базиль, Гамаш
- б) Мирзо Иззат, Сохани, Чундари
- в) Лиза, Колен
- г) Шахида, Батыр, Рухия

17. Выдающиеся балетные артисты ГАБТ им. Навои

- а) М. Кари-Якубов, Х. Насырова
- б) М.Эргашева, М. Махмудова
- в) Э. Каххаров, К. Муминов
- г) Г. Измайлова, Б. Кариева, В. Васильев

18. Выдающаяся узбекская балерина

- а) Майя Плисецкая
- б) Бернара Кариева
- в) С. Захарова
- г) Н. Бессмертнова

19. Балеты из репертуара Б. Кариевой

- а) «Бахчисарайский фонтан», «Маскарад», «Анна Каренина»
- б) «Пламя Парижа», «Весна священная»
- в) «Петрушка», «Тщетная предосторожность»
- г) «Жар птица», «Шехерезада»

20. Балетмейстер-постановщик балета «Томирис»

- а) И. Юсупов
- б) Г. Измайлова
- в) А. Эргашев
- г) Ю. Исмадова

21. Литературная основа либретто балета «Томирис»

- а) сказка
- б) древний миф о воительницах
- в) повесть Я. Ильясова «Пятнистая смерть»
- г) средневековая легенда

22. Узбекская балерина, первая исполнительница роли Томирис

- а) Р. Искандарова
- б) Б. Кариева
- в) З. Давлетмуратова
- г) Л. Миальная

23. Узбекский композитор, автор балета «Хумо»

- а) А. Эргашев
- б) А. Икрамов
- в) Р. Абдуллаев
- г) Д. Яновский

24. Когда состоялась премьера балета «Хумо»?

- а) 2011
- б) 2007
- в) 2009
- г) 2005

25. Главные герои балета «Хумо»

- а) Заргар, Зулейхо
- б) Гирей, Мария
- в) Жизель, Альберт
- г) Одетта, Зигфрид

26. Балетмейстер-постановщик балета «Хумо»

- а) И. Юсупов
- б) Г. Алексидзе
- в) Ю. Григорович
- г) А. Ратманский

Список литературы:

1. Каримов И. А. «Узбекистан на пороге XXI века» угрозы безопасности, условия и гарантии прогресса.//Ташкент. «Узбекистан», 1997.
 2. Мирзиёев Ш.М. Обеспечение верховенства закона и интересов человека – гарантия развития страны и благополучия народа. Т.: «Узбекистан», 2017.
 3. Мирзиёев Ш.М. Эркин ва фаровон, демократик Ўзбекистон давлатини биргаликда барпо этамиз. Т.: “Ўзбекистон”, 2017.
 4. Мирзиёев Ш.М. Буюк келажакимизни мард ва олижаноб халқимиз билан бирга қурамиз. Т.: “Ўзбекистон”, 2017.
 5. Указ Президента Республики Узбекистан от 08.01.1997 г. N УП-1695 "О развитии национального танца и искусства хореографии в Узбекистане".
 6. Указ Президента Республики Узбекистан от 26.03.1998 г. N УП-1980 «О развитии театрального искусства Узбекистана».
-
1. Абдуллаев Р. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. Т., 2006.
 2. Абидов Т. Усто Олим Камиллов. Т., 1958.
 3. Абидов Т. Хатарли уйин – многочастное представление масхарабозов Хорезма. Театральное и хореографическое искусство Узбекистана.Т., 1966. Авдеева Л.А. Танцевальное искусство Узбекистана // Ташкент: Гос. изд. худ.лит. УзССР, 1966.
 4. Авдеева Л.А. Из истории узбекской национальной хореографии. – Ташкент, 2001.
 5. Авдеева Л. Вст. статья к книге Р. Каримовой «Танцы ансамбля «Бахор». Т., 1979
 6. Авдеева Л. Л. Мухитдин Кари-Якубов. – Т.: Изд-во лит.и искусства им. Г. Гуляма, 1984.

7. Авдеева Л. Введение к кн. Бахта И. Узбекский танец «Катта-уюн» . Т., Архив ИИАнРуз. 1960. маш. рукопись.
8. Авдеева Л. Галия Измайлова. Т., 1975.
9. Авдеева Л. Тамара Ханум - 60 лет на сцене. Театральный Ташкент.3- выпуск. 1979.
10. Авдеева Л. Тамара Ханум. Т. 1956
11. Авдеева Л. Танец Мукаррам. Т., 1972.
12. Баглай В. Этническая хореография народов мира – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007.
13. Вамбери А. Путешествия по Средней Азии. 1863
14. Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана.т. 1. Т.2010.
15. Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана.т. 2. 2011.
16. Кадыров М. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. т. 3. 2013.
17. Каримова Р.З. Бухарский танец. – Ташкент: Изд. литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1977.
18. Каримова Р. Ферганский танец – Т.: 1973
19. Каримова Р. Танцы ансамбля «Бахор», - Т., Гафур Гулям. 1979.
20. Каримова Р. Хорезмский танец. Т., 1975.
21. Каримова Р. «Узбекские танцы в постановке Исахара Акилова»/Р.Каримова. – Т.: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1987. – 398с.
22. Нурджанов Н. Традиции созанда в музыкально-танцевальной культуре таджиков на рубеже XIX-XX веков / Музыка народов Азии и Африки. Вып. 3. – М., 1980.
23. Нурджанов Н. Театральная и музыкальная жизнь столицы Саманидов. Д. 2001.
24. Клавихо Р. де Г. Дневник путешествия ко двору Тимура в Самарканд в 1403-1406 гг. СПб, 1881г.

25. Крестовский В. В гостях эмира бухарского. – СПб., 1887.
26. Мухтаров И. А. Театральная эстетика и идеология.ст. в «Зрелищное искусство Узбекистана». Т., 2008. стр. 62.
27. Нурджанов Н. Традиционный театр таджиков; т 1., Д., 2002.
28. Пугаченкова, Л. Ремпель. Очерки искусства Средней Азии. М.1982.
29. Рахимова Г. Дорога. Т. Ёш гвардия, 1967.
30. Рахманов М. Узбекский театр с древнейших времен до 1917 года. – Т.: Изд-во лит.и искусства им. Г. Гуляма, 1981
31. Тамара Ханум. Моя жизнь. Т., 2009 г.
32. Ташкенбаев П. Некоторые особенности циркового искусства в контексте зрелищной культуры. Сб. статей. Т., 2008
33. Хакимов А. Искусство Узбекистана: история и современность. Т. 2010.
34. Широкий Ю. Тамара Ханум. М. 1941
35. Шефер Э. Золотые персики Самарканда. М., 1982.
36. Хамраева Г. «Национальный образ танца»/ Г.Хамраева. – Т.: Издательство журнала «Санъат», 2012. – 176с.
37. Whitfield S. Life Along the Silk Road. University of California Press, 1999
38. Qiang Ning. Art, Religion, and Politics in Medieval China: The Dunhuang Cave of the Zhai Family. University of Hawaii Press, 2004

Дополнительная литература:

1. Атоев А. Народные песни и танцы «Бухорча». Мозийдан садо-2015\1(65).
2. Ирзаев Б. Из истории узбекского национального танца. Эл.научный журнал «edu. history», №1.
3. Лунева В. Эллинистические мотивы в ювелирных украшениях Средней Азии. Журнал «Санъат», № 68. 2015/ 3.
4. Проблемы сохранения самобытности узбекского танцевального искусства в период глобализации: Сб. материалов Республиканской научно-практической конференции ТГВШНТХ. – Ташкент, 2012. – 143 с.
5. Yarashev J. T. “Bukhorcha” and —Mavrigi song classes – as a national and noetic spiritual values of the Uzbek nation. «Традиционная и современная культура: история, актуальное положение, перспективы». Материалы III международной научно-практической конференции, Прага, 2013
6. Насибулина Л. К вопросу о жанровом многообразии танцев ансамбля «Бахор». Сб. ст. «Uzluksiz talim – kadrlartayyorlashning asosi». 2014.
7. Насибулина Л. Катта уйин – канон узбекского национального хореографического искусства. Сб. ст. Республиканской научно-практической конференции ТГВШНТХ. Т., 2014.

Материалы Республиканских и Международных научно-практических конференций

1. «Проблемы и решения создания образа современного героя в культуре и искусстве Узбекистана». Сборник материалов Республиканской научно-практической конференции. Т.: УзДСИ, 2012.
2. «Искусство нового времени: традиции и трансформационные процессы». Сборник материалов Республиканской научно-практической конференции. Т.: УзДСИ, 2013.
3. «Творчество Мукаррам Тургунбаевой и ее вклад в развитие узбекской сценической хореографии». Сборник материалов Республиканской научно-практической конференции. Т.: ТДМРХОМ, 2014.
4. «Вопросы преемственности в узбекском хореографическом искусстве». Сборник материалов Республиканской научно-практической конференции. Т.: ТДМРХОМ, 2015.
5. «Реалии и перспективы развития науки и образования.» Сборник трудов международной научно-практической конференции. Шимкент: ЮКГУ, 2015.
6. «Хореографическое искусство Узбекистана: традиции и преемственность.» Сборник материалов Республиканской научно-практической конференции. Т.: ТДМРХОМ, 2015.
7. «Актуальные вопросы современности: культура, история, идеология.» Сборник трудов международной научно-практической конференции. Шимкент: ЮКГУ, 2015.

Аннотация

Учебное пособие "История узбекского хореографического искусства" предназначено для бакалавриата хореографического ВУЗа, а также для ВУЗов художественных направлений. Содержание учебного пособия раскрывает этапы развития национального хореографического искусства Узбекистана, особенности танцевального фольклора, а также персоналии выдающихся мастеров узбекской национальной хореографии.

Annotation

The textbook "History of Uzbek Choreographic Art" is intended for bachelor's degree in choreography, as well as for higher education institutions of art. The content of the textbook reveals the stages of the development of the national choreographic art of Uzbekistan, the features of dance folklore, as well as the personalities of outstanding masters of Uzbek national choreography.

Annotatsiya

"O'zbek xoreografiya san'ati tarixi" qo'llanmasi xoreografiya oliy ta'lim muassasalari uchun bakalavr darajasiga mo'ljallangan. O'quv qo'llanmasining mazmuni O'zbekistonning milliy xoreografiya san'ati, raqs folklorining xususiyatlari, shuningdek, o'zbek milliy xorejgrafiyasining mashhur ustalaridan iborat shaxslar tomonidan tasvirlangan.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
 ГЛАВА I. Этапы исторического развития национального танцевального искусства Узбекистана	
Тема 1.1.1 Узбекское танцевальное искусство как художественное явление	5
Тема 1.1.2. Разнообразие форм узбекского народного танца	14
Тема 1.2. Узбекское танцевальное искусство в древности	30
Тема 1.3. Светское танцевальное искусство раннего средневековья..	39
Тема 1.4. Танцевальное искусство эпохи Темуридов.....	52
Тема 1.5.1 Узбекский танец в XIX нач. XX в.....	62
Тема 1.5.2. Жанровое богатство узбекского танцевального искусства на рубеже XIX-XX веков	74
Тема 1.6. Формирование сценической узбекской хореографии.....	84
Тема 1.7.1 Основоположники узбекского сценического танцевального искусства.....	95
Тема 1.7.2 Тамара Ханум.....	108
Тема 1.8. Мукаррам Тургунбаева.....	119
Тема 1.9. Ансамбли национального танца Узбекистана.....	133
Тема 1.10. Узбекское танцевальное искусство на современном этапе	140
 ГЛАВА II. Балет Узбекистана	
Тема 2.1 Формирование узбекского балета.....	147
Тема 2.2 Балет 60-80-х годов.....	160
Тема 2.3.1 Творческая деятельность Г. Измайловой.....	168
Тема 2.3.2 Творческая деятельность Б. Кариевой.....	180
Тема 2.4.1 Мастера балетной сцены ГАБТ им. А. Навои. Г.Маваева, Р. Тангуриев, К. Сагатов, И. Юсупов.....	187
Тема 2.4.2 Мастера балетной сцены ГАБТ им. А. Навои. В.Васильев, С. Тангуриева, З. Давлетмуратова.....	198
Тема 2.5. Национальные образы в узбекском балете.....	207
Тема 2.6. Узбекский балет в период независимости.....	216
 Приложение:	
1. Глоссарий.....	231
2. Тесты.....	236
3. Список литературы.....	247

CONTENT

Introduction.....	3
CHAPTER I. Stages of historical development of the national dance art of Uzbekistan	
Theme 1.1. Uzbek dance art as an artistic phenomenon.....	5
Theme 1.2. Variety of Uzbek folk dance forms.....	14
Theme 2. Uzbek dance art in antiquity.....	30
Theme 3. Secular dance art of the early Middle Ages.....	39
Theme 4. Dance art of the Timurids.....	52
Theme 5.1 Uzbek dance in the XIX beginning. XX century.....	62
Theme 5.2 Genre wealth of Uzbek dance art at the turn of the XIX- XX centuries.....	74
Theme 6. Formation of stage Uzbek choreography.....	84
Theme 7.1 Founders of the Uzbek dance performance.....	95
Theme 7.2 Tamara Khanum.....	108
Theme 8. Mukarram Turgunbaeva.....	119
Theme 9. Ensembles of the national dance "Shodlik", "Lazgi".....	133
Theme 10. Uzbek dance art at the present stage.....	140
CHAPTER II. Ballet of Uzbekistan	
Theme 1. Formation of the Uzbek ballet.....	147
Theme 2. Ballet of the 60-80's.....	160
Theme 3.1 Creative activity Galiya Izmailova.....	168
Theme 3.2 Creative activity Bernara Karieva.....	180
Theme 4.1 Masters of the Bolshoi Ballet Stage A. Navoi. G. Mavaeva, R. Tanguriyev, K. Sagatov, I. Yusupov.....	187
Theme 4.2 Masters of the Bolshoi Ballet Stage A. Navoi. V. Vasiliev, S. Tangurieva, Z. Davletmuratova.....	198
Theme 5. National images in the Uzbek ballet.....	207
Theme 6. Ballet of Uzbekistan at the present stage of development	216
Application:	
1. Glossary.....	231
2. Tests.....	236
3. References.....	247

MUNDARIJA

Kirish.....	3
I Bob. O'zbekiston milliy raqs san'atining tarixiy rivojlanish bosqichlari	
Mavzu 1.1 O'zbek raqs san'ati badiiy hodisa sifatida.....	5
Mavzu 1.2. O'zbek folklor raqs turlarining xilma-xilligi.....	14
Mavzu 2: O'zbekistonning qadimgi raqs san'ati.....	30
Mavzu 3. Erta o'rta asrning sivil raqsi san'ati.....	39
Mavzu 4. Temuriylar raqslari san'ati.....	52
Mavzu 5.1 XIX asrda o'zbek raqsi. Yigirmanchi asr.....	62
Mavzu 5.2. XIX-XX asrlarda o'zbek raqs san'atining boyliklari.....	74
Mavzu 6. O'zbek koreografiyasini yaratish.....	84
Mavzu 7.1 O'zbek raqsining asoschilari.....	95
Mavzu 7.2 Tamara Xonim.....	108
Mavzu 8. Mukarram Turg'unboyeva.....	119
Mavzu 9. "Shodlik", "Lazgi" milliy raqs ansambllari.....	133
Mavzu 10. O'zbek raqslari bugungi bosqichda.....	140
II Bob. O'zbekistonning baletlari	
Mavzu 1. O'zbek baletini yaratish.....	147
Mavzu 2. Balet 60-80-chi yillar.....	160
Mavzu 3.1 Ijodiy faoliyat G. Izmailova.....	168
Mavzu 3.2 Ijodiy faoliyat B.Karieva.....	180
Mavzu 4.1 Bolshoy baletining sahnasi A. Navoiy. G. Mavaeva, R. Tanguriev, K. Sagatov, I.Yusupov.....	187
Mavzu 4.2 Bolshoy baletining sahnasi A. Navoiy. V. Vasiliyev, S. Tangurieva, Z. Davletmuratova.....	198
Mavzu 5. O'zbek baletidagi milliy tasvirlar.....	207
Mavzu 6. O'zbekistonning bugungi rivojlanish bosqichidagi balet	216
Ilova:	
1. Sinovlar.....	231
2. Lug'at.....	236
3. Resurslar.....	247

НАСИБУЛИНА ЛИДИЯ ИЛЬДУСОВНА

ИСТОРИЯ УЗБЕКСКОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА

Учебное пособие

Издательство «Навруз».

Лиц. № АИ.170. Адрес: Ташкент, ул. А.Темур - 19.

Разрешено в печать 13.05.2019. Формат 60×84 1/16.

Гарнитура «TimesNewRoman». Офсетная печать.

Усл. печ. л. 16 Заказ № 21. Тираж 200.

Отпечатано в типографии ООО «Munis design group»

100170, г. Ташкент, ул. Циолковского -356.