

МАДАНИЯТ ТААНУУ ИЛИМДЕРИ
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ
CULTURAL SCIENCES

Токоева Ж.Т.

**АЗЫРКЫ УЧУРДАГЫ КЫРГЫЗ
КИНОМАТОГРАФИЯСЫНДАГЫ «АВТОРДУК КИНО»**

Токоева Ж.Т.

**«АВТОРСКОЕ КИНО» В СОВРЕМЕННОМ
КЫРГЫЗСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ**

J.T. Tokoeva

«AUTHOR'S CINEMA» IN MODERN KYRGYZ CINEMA

УДК: 791.43(575.2) (04)

Макалада улуттук маданияттын контекстинде азыркы кыргыз киносунун "автордук кино" изилденет. Негизги көңүл СССРден кийинки мезгилдеги кыргыз режиссерлорунун "автордук тасмалары" культуурологиялык талдоого багытталган. Изилдөөнүн негизги максаты автордук тасмалар "алтымышынчы жылдардагы" улуттук кино менен салыштырмалуу негизги өзгөчөлүктөрүн аныктоо болуп саналат. Макаланын жаңылычылыгы болуп автордун кыргыз кино теориясында биринчилерден болуп "автордук кинонун" өзгөчөлүктөрүн жана байтүптүүлүгүн "экинчи толкундун" режиссерлорунун тасмаларынын негизинде берилиши саналат (А.Абдыкалыков "Селкинчек", "Бешикемпи", "Маймыл", М.Сарулу "Ташинуу дайра...", "Айыл окмоту! Э.Абдыжапаров, "Белгисиз маришут" Т.Бирназаров). Макаланын натыйжалары кыргыз кино маданият маселелерди андан ары иштеп чыгууда пайдаланса болот, ошондой эле практикалык кызматкерлер жана кыргыз режиссерлору пайдалана алат.

Негизги сөздөр: Кыргыз киносу, СССРден кийинки мезгил, экинчи толкун, автордук кино, алтымышынчы жылкылар, токсонунчу жылкылар, катастрофизм темасы, сүйүү темасы, нонконформизм, перфекционизм.

Предметом рассмотрения статьи является рассмотрение «авторского кино» в современном кыргызском кино в контексте национальной художественной культуры. Основное внимание автор акцентирует на культурологическом анализе всех «авторских» фильмов кыргызских режиссеров в постсоветский период. Главной целью исследования является выявление особенностей «авторского кино» в кыргызском кинематографе в сравнении с фильмами «шестидесятников» отечественного кино. Новизна статьи заключается в том, что автор впервые в отечественной кинологии рассматривает особенности и своеобразие «второй волны» развития кыргызского кино на примере таких известных всему миру фильмов, как киотрилогия А. Абдыкалыкова «Селкинчек», «Бешикемпи», «Маймыл»;

«Бурная река, безмятежное море» М.Сарулу, «Айыл окмоту» Э.Абдыжапарова, «Неизвестный маршрут» Т.Бирназарова и других. Результаты исследования могут быть использованы в дальнейшей разработке культурологических проблем кыргызского киноискусства, а также в практической деятельности работников кыргызских кинематографистов.

Ключевые слова: кыргызский кинематограф, постсоветский период, вторая волна, авторское кино, шестидесятники, девяностники, тема катастрофизма, тема любви, нонконформизм, перфекционизм.

The subject of this article is the consideration of "author's cinema" in contemporary Kyrgyz cinema in the context of national art culture. The author focuses on the culturological analysis of all the "copyright" films of Kyrgyz directors in the post-Soviet period. The main goal of the study is to identify the features of "author's cinema" in Kyrgyz cinema in comparison with the films of the "sixties" of domestic cinema. The novelty of the article lies in the fact that the author for the first time in the national cinema theory examines the features and originality of the "second wave" of development of Kyrgyz cinema on the example of such world-famous films as A. Abdykalykov's film trilogy "Selkinchek", "Beshkampir", "Maymyl"; "Rough River, Tranquil Sea" by M.Sarulu, "Aiyl okmotu" by E. Abdyzhaparov, "Unknown Route" by T. Birnazarov and others. The results of the study can be used in the further development of the cultural problems of Kyrgyz cinema, as well as in the practical activities of Kyrgyz filmmakers.

Key words: Kyrgyz cinema, post-Soviet period, second wave, auteur cinema, sixties, nineties, catastrophism, love, nonconformism, perfectionism.

В начале 60-х гг. прошлого столетия в кинологии возникла концепция "авторское кино" (П.Каст, Ф. Трюффо, Э.Ромер, Ж.Даниоль-Валькроз). В соответствии с этой теорией, фильм является выражением авторского взгляда на окружающую действительность.

Федерико Феллини вспоминал: “Насколько я помню, термин «auteur» по отношению к кинорежиссеру впервые употребил французский критик Андре Базен, говоря о моем творчестве в рецензии на “Кабирию” [1].

В авторском кино режиссер фильма выступает как полноправный автор произведения, как лицо, обладающее ярко выраженным индивидуальным стилем. Среди распространенных наименований авторского кино существует термин “Арт-синема” (Art-cinema), “Арт-хаус” (Art-house) и научное определение “авторский интеллектуальный европейский кинематограф”. При упоминании этого разряда кино имеется в виду определенный корпус фильмов и набор режиссерских имен: Р.Бессон, Ж.Ренуар, Р.Росселлини, О.Уэллс, А. Хичкок, Х. Хоукс.

Исторические события в бывшем СССР в начале 90-ых гг. XX века способствовали появлению “авторского кино” и в Центральной Азии. Как мы уже знаем, в этот период произошел развал большой тоталитарной системы в СССР. Все 15 республик бывшего СССР обрели независимость и стали развиваться по пути рыночной экономики. Естественно, раньше все союзные республики были тесно связаны экономическими узами связи и развивались по общему союзному плану. Планы спускались из Москвы – столицы СССР. Экономика союзных республик развивались более или менее равномерно без тяжелых экономических спадов и кризисов, помогая друг другу и подпитываясь помощью из центра.

Конечно, обретение независимости бывшими союзными республиками имели свои плюсы и минусы. Теперь каждая республика развивалась самостоятельно без былых экономических связей и дотаций. Наступили тяжелые времена экономических кризисов: разрыв экономических связей привел к тому, что многие заводы и фабрики остановили свою работу из-за нарушения плановых обеспечений сырьем, деталями, полуфабрикатами и других экономических потребностей. Экономический кризис усугублялся и так называемой приватизацией в промышленности и сельском хозяйстве, которые превратились в Кыргызстане в «прихватизацию» - у кого были деньги, те и похватали «лакомые куски». Народ бедствовал, началась миграция русскоязычного населения в Россию; местное население, оставшись без работы, начали уезжать в соседние республики, в Россию и в дальнейшем зарубежье в поисках работы, чтобы каким-то образом поддержать свои семьи и родных. Естественно, народ в таких условиях не мог думать о культурном досуге и перестали посещать многие культурные учреждения, в том числе театры и кинотеатры, выставки и галереи и т.д. Однако нельзя сказать, что все искусство замолкло. Все виды искусства, особенно кинематограф, живопись, эстрада, театр благодаря усилиям известных режиссеров кино и театров, актеров и художников медленно, но неуклонно развивались.

Никто в начале 90-х не ожидал от новых отечественных кинематографистов “чуда”, однако, несмотря ни на что, оно состоялось. В кыргызском кинематографе наметилось новое направление, так называемое “авторское кино,” для которого была характерна повышенная ответственность художника, обращающегося к исследованию действительности. Прав был С. Юткевич, утверждавший, что “создателей картин может быть несколько, но автор должен быть один, потому что мысль, концепции, заложенные в основе художественного произведения, должны исходить от одной личности, независимо от того, автор ли этого сценария или режиссер”. Он писал: “Авторство” есть определенное выражение философской концепции. И наоборот, философский кинематограф всегда авторский” [2, с. 9].

Кино знает много примеров, когда художник, подходя к жизненному материалу как социальный мыслитель, создает не только произведение искусства, но проводит большую исследовательскую работу, используя публицистический и социальный подход к материалу фильма. Глубокий анализ и большие обобщения достигаются, как правило, методом длительного кинонаблюдения над развитием характеров героев, нравственных столкновений и различных точек зрения. Все это характерно для художников “второй волны” кыргызского кинематографа, которые вошли в киноискусство как “девяностники”.

“Вторая волна” “авторского кино” Кыргызстана стала детищем суверенитета, когда монополия государственной киностудии “Кыргызфильма” была разрушена, и появились частные независимые кинокомпании, ставшие проводниками новых тем и идей в кинематографе. Благодаря процессу децентрализации кино, на кинематографическую арену вышли новые кинематографисты – поколение “девяностников,” ранее не имевших возможности реализовать себя в условиях государственной монополии на производство фильмов. Это поколение включило в отечественное кино две темы, отражающие дух новой эпохи: тему катастрофизма и тему любви.

Об этом свидетельствуют такие фильмы начала 90-х годов, как «Бурная река, безмятежное море» (1993, режиссер Марат Сарулу), «Селкинчек» (1993, режиссер Актан Карым), «Плач перелетной птицы» (1990, режиссер Б.Карагулов) и другие.

Авторы этих фильмов – молодые режиссеры со своим мировоззрением, которые стремились внести новое дыхание, новый импульс в развитие отечественного кино

Фильм «Бурная река, безмятежное море» Марата Сарулу (сценарий М.Сарулу, оператор М.Мусаев), начатый в 1992 году, по художественному смыслу и хронологически стоит на самой границе двух эпох – советской и постсоветской. Черно-белая лента в форме притчи о трех рассорившихся братьях несла вест

о гибели Союза и мучительном поиске нового объединения. Городской по теме фильм, пронизанный духом катастрофизма, оплакал крушение коллективной семьи, свидетельствуя о геополитическом конце СССР. С другой стороны, это был изысканный стилистический эксперимент с непривычной для отечественного кино драматургической схемой, плавным ритмом, необычным монтажом и персонажами. На уровне фабулы лента рассказывает о трех братьях, старший из которых хранил отцовскую оранжерею, средний предавался медитациям на крыше высотного дома, а младший вынашивал замысел продажи отцовского наследия. Авторы обращаются к непривычной сюжетной схеме, пластике и формальным опытам, ставших предметом пристального исследования режиссера, стремившегося сделать изобразительную и стилистическую составляющую главным элементом кинематографа. Нонконформизм и строгий перфекционизм в сфере поэтики автора «Бурной реки, безмятежного моря» были вызваны его скепсисом в отношении кинематографических работ старшего поколения. Их взгляды были далеки от формальных экспериментов, но традиционно были направлены на поиск новой содержательности, реалистичных актуальных тем, сюжетов и персонажей.

В 1993 году Актан Абдыкадыров снял кинокартину «Селкинчек» (сценарий А.Абдыкалыкова и Э.Абдыжапарова, оператор Х. Кыдыралиев, режиссер А.Абдыкалыков), которая вносит определенную лепту в развитие отечественного кино. Фильм снят в эстетике чистого искусства, который не предполагает диалогов.

«Селкинчек» - автобиографическая история об открытии мира «взрослых чувств» одиннадцатилетним мальчиком, влюбленным в девушку намного старше его. По словам киноведа Г.Толмусhevой «Селкинчек» - «картина экзистенциальная, повествующая о том сложном пути, который проходит человек в своем внутреннем развитии – от «неподдельного существования (согласно теории Сёрена Кьеркегора об экзистенции) к «подлинному существованию» [3].

Герой фильма - маленький Мальчик, который постепенно совершает переход от созерцательно-чувственного способа бытия, детерминированного внешними факторами среды, к самому себе.

Кьеркегор, как известно, выделил три основные стадии восходящего движения к «подлинному существованию», т.е. к экзистенции: эстетическую, этическую и духовную. Принцип эстетической стадии – детерминация внешним, т.е. ориентация на «наслаждение». Здесь выбор осуществляется лишь в самой примитивной форме, ибо выбирается только объект, а само влечение задано заранее, непосредственно-чувственной стихией человеческой жизни. Так, Мальчик с восхищением смотрит на понравившуюся ему девушку, их веселые игры и простые взаимоотношения объединены общим внутренним состоянием

безмятежности, так как их пока ничто и никто не беспокоит. Нарушает привычную тишину Богом забытого селения вернувшийся с морской службы Юноша. Моряком увлекается Девушка, а для Мальчика начинается новая жизнь. Мальчик невероятным усилием воли отказывается от прежнего опыта и всем своим существом принимает страдание как принцип жизненного утверждения, которое в свою очередь открывает ему путь к креативности: мальчик начинает ощущать потребность выразить переполняющие его чувства в примитивном творчестве.

Раковина, благодаря которой в Мальчике проснулась эта креативная способность, являясь, по сути, предметом «созерцательно-слухового поклонения», выполняет в картине коммуникативно-связующую роль. Достаточно нестандартная по форме и размеру, гигантская ракушка, оказавшись вдруг в руках людей из заброшенного селения, приносит так много необходимого тепла и кратковременной радости в их души. Раковина-Солнце еще и объединит на некоторое время жителей айла, открыв им через звуки волнующего моря, исходящие из ее нутра, другую жизнь, неизвестную и недоступную. Правда, жителям доступно будет только ощутить далекую и незнакомую атмосферу, и на этом их общение с гигантской ракушкой закончится.

«Через образ Раковины, другую жизнь, неизвестную и недоступную, - говорит автор, - мы хотели отказаться от штампов, принятых в кино, - объяснение в любви, поцелуй... Ракушка, ведь, тоже несет в себе эротическое начало, как и качели: в кыргызской поэзии он – символ любви» [4].

Фильм «Селкинчек» сразу же занял заметное место в кыргызском кино из-за глубокого проникновения во внутренний мир наивных и бесхитростных людей.

В фильме «Бешкемпир» (1998) А.Абдыкалыкова развивается та же тема, что и в «Селкинчек», только в другом ракурсе: происходит углубление экзистенциального конфликта героя как с самим собой, так и с окружающим миром, а затем – его выход на ясный осознанный путь.

«Мой фильм сложен как кыргызский курак, - говорит режиссер. – Каждый кусочек ткани содержит информацию об умершем человеке. Дело в том, что согласно обычаю, во время похорон раздаются лоскутки всем пришедшим помянуть покойного. Потом из собранных лоскутков будет изготовлено полотно, которое расскажет о каждом ушедшем на тот свет человеке. Мой фильм – эта попытка сотворить коллективную память кыргызского народа» [4].

В основе фильма - личные воспоминания режиссера. Сюжет фильма прост: в одном кыргызском айле живут подростки, которые играют, озорничают, влюбляются, дерутся, мирятся, узнают страшные тайны и не очень. Но вместе с этими буднями исподволь

происходит накопление самого ценного капитала в человеке – формируются характеры и жизненные установки. Картина показывает этот сложный процесс в простенькой истории подростка Бешкемпира. О чем может думать мальчик, когда узнает, почему его зовут Бешкемпир? В прологе фильма «Бешкемпир» пять пожилых женщин, сидящих на красочном мозаичном коврике, принимают младенца из рук родной матери и, совершая обряд защиты от злых духов, передают приемной матери. Это событие, уйдя на некоторое время в небытие, через несколько лет явится причиной сильных переживаний в душе взрослого мальчика. «Почему это случилось именно со мной?», – спрашивал Бешкемпир (М.Абдыкалыков) сам себя и не находил ответа. Он замкнулся в себе, в таком состоянии пребывал долго, пока не перенес свои переживания на полотно.

Историю своего имени и рождения он принял как данное и издревле сложившуюся традицию кыргызского народа, когда многодетные родители по собственному желанию могли предложить своего ребенка, желательного мальчика, бездетной родне, что и случилось с мальчиком. Теперь он в ответе за свою бабушку, ибо она перед смертью попросила, чтобы он, Бешкемпир, ее приемный внук, стал ответственным лицом на ее похоронах. После похорон бабушки Бешкемпир понял, что детство его закончилось, и уже не имеет значение – приемыш он или нет, потому что впереди – взрослая жизнь. Эта история обретения Матери и прощания с ней. Это история понимания того, что после ухода бабушки в мир иной остается только Родина, абстрактная мать, которой ты еще можешь отдать долги за то, что появился на свет именно на этой Земле.

В своей статье «Реконструкция национального пространства» Г.Абикеева пишет: «В фильме “Бешкемпир” А. Абдыкалыкову удалось создать вневременное национальное кыргызское пространство благодаря использованию языка и национальных традиций. Фильм не просто повествует об общечеловеческих переживаниях, он выявляет глубинную суть морально-этических ценностей и поведенческих моделей, свойственных именно кыргызам. Актан Абдыкалыков воссоздает модель кыргызского аила, где в момент горя, тяжелых потерь происходит процесс единения сообщества. В конце концов, этот фильм не о судьбе конкретного мальчика, а фильм о мировоззренческих основах нации, народа. Поэтому эта лента так хорошо принята, прежде всего, кыргызским зрителем. Ее международное признание – призы более чем двадцати международных фестивалей – обусловлено именно открытием нового, доселе невиданного национального пространства» [5, с. 32].

Ныне «Бешкемпир» вместе с пятью другими картинами выдающихся режиссеров мирового кино как, Ясудзиро Отзу (Япония), Витторио де Сика (Италия)

и другие входит в программу французских учебных заведений. Фильм «Бешкемпир» был удостоен Серебряного леопарда на МКФ в Локарно (Швейцария), Гран-при на МКФ «Эвразия» в Алма-Ате (Казахстан), Гран-при на МКФ в Коттбусе (Германия).

В 2000-м году М.Сарулу снял фильм «Золотой фазан» (в русской версии – «Брат мой, Шелковый путь») при спонсорской поддержке казахского импресарио Саида Габдуллина.

Картина сразу завоевывает несколько престижных призов на европейских кинофестивалях, закрепив за М. Сарулу славу одного из лидеров независимого кино Кыргызстана. И этот фильм продолжил заявленный в первой ленте М. Сарулу тему катастрофизма, это был фильм-странствие, снятый в черно-белом стиле – об отрыве от почвы, о драме расставания, о духе скитаний и поиске духовной Родины. Сюжет ленты замысловат и, как всегда у М. Сарулу, экспериментален: четверо детей из горного урочища, подстрекаемые задиристым и хулиганистым старшим подростком, спускаются с гор в степь, к железнодорожной магистрали, где в древние времена проходила трасса Великого Шелкового Пути. А тем временем, навстречу детям мчится поезд. Поезд везет несчастных, обездоленных людей в непонятном направлении по широкой степи. В поезде едут только взрослые, среди них молодой художник. Главным героем фильма является бедный художник (Ч. Думанаев). Будучи человеком беспокойным, он ищет адекватное пространство для самовыражения, поэтому в этом несущемся с грохотом составе, он не находит себе места, и в конце концов пассажиры сбрасывают его с поезда.

Режиссер признается: «В своем фильме “Брат мой, Шелковый Путь” я показываю весьма драматическую ситуацию, в котором люди творческой среды неустойчивы нынешней цивилизацией и их сбрасывают с корабля современности» [6].

Фильм Сарулу на XXI МКФ в Нанте (Франция) завоевал Гран-при «Золотой Монголфьер».

В начале 2000-х годов А. Абдыкалыков завершил последнюю часть своего автобиографического триптиха – фильм «Маймыл» (сценарий А.Абдыкалыкова, оператор Х.Кыдыралиев), который был снят при финансовой поддержке все той же французской фирмы «Ное продуктс». Этот фильм снова ставит проблему поиска своего места в жизни «маленьким человеком». Этим А.Абдыкалыков завершил свой любовный цикл, создав не имеющий прецедента в отечественном кино проникновенный триптих о детской, отроческой и юношеской любви. Режиссер намеревался рассказать о переживаниях непривлекательного молодого человека (М.Абдыкалыков), которого все называют Маймылом (Обезьяной), хотя он внутренне одухотворен и мужествен, но немногословен. В картине ему противопоставлена Зина – девушка легкого поведения, антипод Маймыла. В ней, как и в Маймыле, заложена

недожиданная внутренняя сила, но направлена она на негативную сторону.

Своими фильмами А.Абдыкалыков вселил в зрителя надежду на преодоление кризисной ситуации в кыргызском кино.

Еще одним ярким представителем отечественного «авторского кино» был талантливый режиссер Т. Бирназаров, который в 2008 году снимает картину «Неизвестный маршрут» (сценарий Т.Бирназарова, оператор К.Хамидов). Эта кинокартина была попыткой создать кинометафору об обществе, потерявшем ориентиры и управление, на примере заблудившегося в ночном тумане автобуса, набитого маргинальной публикой. В этом фильме узнаваемый образ родной страны, граждане которой не могут найти житейского компромисса. Страна, которой управляют никчемные рулевые, а граждане невменяемы к элементарным законам сосуществования, катится в никуда. Фильм «Неизвестный маршрут» - это, прежде всего, гражданский поступок режиссера, ибо многие негативные явления нашей жизни того периода истории были им ярко и броско показаны на экране. Одна поездка на рейсовом автобусе отразила все, что мы пережили с момента распада СССР до сегодняшнего дня.

Сюжет комедии построен на материале сегодняшних реалий. Авторы фильма описывают сложные взаимоотношения сельчан, оказавшихся пассажирами автобуса, следовавшего из райцентра и застигнутого туманом. Дорога, по которой они раньше проезжали, превратилась в аттракцион жизни, полный приключений, чувств и эмоций.

Казалось бы, и маршрут известен, и путь недалек, и водитель-профессионал, но в итоге автобус повис над пропастью и вот-вот рухнет. Грохочет гром, хлещет ливень, люди охвачены паникой, и тут приходит спасение в лице незаметного молодого пассажира. Ему удается успокоить сельчан и вывести из аварии автобус с людьми. «Как тебя зовут? - спрашивают у него спасенные. «Үмүт», - отвечает он (А. Мураталиев), что означает «Надежда». Многострадальный автобус с его измученными пассажирами, которые успели по пути не только перессориться, но и передрачиться, следуя за Үмүтом, уходит в темноту. В конце фильма все пассажиры приходят к пониманию, что для совместной жизни необходимы мир, взаимопонимание и сплоченность.

Фильм получился сатирической иллюстрацией к новой главе кыргызской истории с весьма узнаваемыми персонажами и известными сюжетными ходами: бегством рулящего автобусом, призывами к законности, выборами нового водителя, спорами о демократии. Картина получила Гран-При МКФ «Дидор» в г.Душанбе (Таджикистан, 2008).

Выводы: Подытоживая развитие кыргызского «авторского» кинематографа в современный период, отметим, что кино «шестидесятников» и «девяностников», т.е. «первая и вторая волны» развития кыргызского кино отличались разной направленностью: для «шестидесятников» была характерна экстравертная (ориентированная на внешний мир) направленность, идущая от базовой установки эпохи: вся общественная жизнь, культура были заряжены созидательным пафосом, какой-то утопической верой в переустройство мира. На долю «второй волны» выпало крушение Союза, обретение суверенитета, и последовавшее за этим вторжение рынка с его цинизмом, культом денег и катастрофической деградацией культуры.

Киноискусство «шестидесятников» в целом определялось своей социальной функцией и направленностью. Дебютным лентам «первой волны» (М.Убукеев «Трудная переправа», Т.Океев «Небо нашего детства», Б.Шамшиев «Выстрел на перевале Караш») были присущи обостренная социальная интуиция и эпический характер повествования. В фильмах же «второй волны», созданных в эпоху «независимости», социальные инстинкты были приглушены, а рефлексии подвергся уже не социальный космос, а индивидуальное пространство – камерный мир человека, не менее впечатляющий и масштабный по глубине проникновения. Киноискусство «девяностников» конца XX века было уже определенно интровертным (направленным на внутренний мир), более лиричным, с сильным акцентом на пластику языка и формальные новации, что не было свойственно кинематографу «шестидесятников».

Литература:

1. Феллини Ф. Статьи. Воспоминания. Интервью. перевод с итальян. - М., 1968.
2. Юткевич С. Контрапункт режиссера. - М.: Искусство, 1964. - 96с
3. Толмущева Г. Территория Киностан. Кыргызское кино в лицах. - Бишкек, 2009. - 210с
4. Абдыкалыков А. Интервью. Искусство кино. 1998. - №6.
5. Абикеева Г. Две эпохи национального самоопределения в кино Центральной Азии. - М., 2010. - 69с
6. Саруулу М. Интервью газете «Слово Кыргызстана». 1998, 13 июля.
7. Лузанова Е.С. Киноискусство в Кыргызстане. - Бишкек: Устатшакирт, 2015. - 123 с.
8. Кьеркогор С. Несчастнейший в изд: Северные сборники. - Кн.4. - СПб., 1920.
9. Шестов Л. Кьеркогор и экзистенциальная философия. - Париж, 1939. - 146 с.
10. Лузанова Е.С. Культура как философия развития. Кыргызстан на рубеже тысячелетия: Монография. - Б., 2010. - 215 с.

Рецензент: кандидат культурологии, доцент Усенова М.Э.

ИСКУССТВО ТААНУУ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
ART STUDIES

Садыкова А.А.

**Ф. ЯРУЛЛИНДИН «ШУРАЛЕ» БАЛЕТИ УЛУТТУК
ТАТАР СПЕКТАКЛИНИН ҮЛГҮСҮ КАТАРЫ ДАУРЕН АБИРОВДУН
ХОРЕОГРАФИЯЛЫК ОКУП ЧЫГУУСУНДА**

Садыкова А.А.

**БАЛЕТ «ШУРАЛЕ» Ф. ЯРУЛЛИНА КАК ОБРАЗЕЦ ТАТАРСКОГО
НАЦИОНАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ
ПРОЧТЕНИИ ДАУРЕНА АБИРОВА**

A.A. Sadykova

**BALLET «SHURALE» BY F. YARULLIN
AS AN EXAMPLE OF THE TATAR NATIONAL PERFORMANCE
IN THE CHOREOGRAPHIC READING OF DAUREN ABIROV**

УДК: 793.3 (575.2) (04)

Бул макала казак балетмейстери Даурен Абиловдун постановкасында татар композитор Ф.Яруллиндин “Шурале” балетинин мүнөздөмөсүнө жана жаратуу тарыхына арналган. “Шурале” балеттин Казан жана Ленинградда болгон премьераларына жана тарыхый фактылар белгиленген. Макалада новатордук интерпретация белгилүү совет балетмейстер Леонид Яковсондун ролу аныкталган, ал бийде классикалык салттарын күчөткөн. Таасирдүүлүк менен көркөмдүүлүктүн бирге аракеттешүүсү хореографиялык искусствосунун шарттуулугунда көрсөтүлгөн. Так эле Л.Яковсон бий тилдин өзүнчө элдик элементтерине классикалык негизин берген. Макалада Яковсондун симфонизм балет ой жүгүртүүсү аныкталып, анын классикалык, элдик, соло жана ансамблдик синтези көрсөтүлгөн. «Шурале» спектаклдин негизги ийгилиги музыкалык тилдин элдигинде, анын музыкасы татар обонунун духу катарына өттү. Ошондуктан биринчи татар улуттук балети СССР элдеринин эң мыкты балет спектаклдеринин катарында болуп өз ордун татыктуу ээлеген. Балеттин бактылуу тагдырына конфликт драматургиясындагы образдардын трансформациясынын кагылышы этилген. Макалада «Шурале» постановкасында казак балетмейстер Даурен Абиловдун – биринчи улуттук профессионалдык хореографтын көрүнүктүү салымы бааланган. Д.Абиловдун постановкасында Ф.Яруллиндин “Шурале” балет спектакли татар жана казак улуттук хореографиялык мектептеринин энчиси болуп, жалпы совет балет театрынын көрүнүктүү жетишкендиги болуп калды.

Негизги сөздөр: балетмейстер, хореография, татар театры, бий тили, классикалык салттар, музыкалык маданият, татар обону, жакшылык менен жамандык, конфликт драматургиясы, лейтмотив.

Статья посвящена истории создания и характеристике балета «Шурале» татарского композитора Ф.Яруллина в постановке казахского балетмейстера Даурена

Абилова. Отмечаются исторические факты создания и премьерные постановки балета «Шурале» в Казани и Ленинграде. В статье акцентируется роль новаторской интерпретации известного советского балетмейстера Леонида Яковсона, который придал танцу классические традиции танцевальности. Условность хореографического искусства выразилась во взаимодействии выразительного и изобразительного начал. Именно Л.Яковсон придал народным элементам самобытного танцевального языка классическую основу. В статье отмечается симфонизм балетного мышления Яковсона, который выражается в синтезе классических, народных, сольных и ансамблевых номерах. Главный успех спектакля «Шурале» в народности его музыкального языка, музыка которого пронизана духом татарского мелоса. Поэтому первый татарский национальный балет занял достойное место среди лучших балетных спектаклей народов СССР. Счастливой судьбе балета способствовала и конфликтная драматургия, которая являет собой трансформацию образов в их столкновении. В статье оценивается выдающийся вклад в постановке «Шурале» казахского балетмейстера Даурена Абилова – первого национального профессионального хореографа. Балетный спектакль Ф.Яруллина «Шурале» в постановке Д.Абилова стал достоянием татарской и казахстанской национальных хореографических школ, явив собой выдающееся достижение советского балетного театра.

Ключевые слова: балетмейстер, хореография, татарский театр, танцевальный язык, классические традиции, музыкальная культура, татарский мелос, добро и зло, конфликтная драматургия, лейтмотив.

This article is devoted to the creative heritage of the composer, laureate of the state prize named after Toktogul, laureate of the state prize named after Toktogul, composer Toktogul Satylganov. Yarullin's ballet "Shurale" is devoted to the characteristic and history of creation. Note that the ballet "Shurale" was the delivery of the premiere in Kazan and Leningrad, as well