

БАЛЕТ ӨНЕРІ
BALLET ART
БАЛЕТНОЕ ИСКУССТВО

МРНТИ 18.49.07

А.Б. Бельгибаева¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Нур-Султан, Казахстан)

АРХЕТИПЫ В НАЦИОНАЛЬНЫХ БАЛЕТАХ
МУКАРАМ АВАХРИ «ЖУСАН» И «ЯЗЫК ЛЮБВИ»

Аннотация

Объектом исследования в данной статье является унифицирующая кодировка смысла в балетах Мукарам Авахри. Изучение знаковых систем в балетах современного режиссера-балетмейстера М. Авахри позволяет рассмотреть природу архетипов и символов, исследовать художественные особенности национальных балетов в аспекте вербальных и невербальных семиотических систем. Активным инструментом анализа становятся понятия семиотики танцевального искусства и коммуникативной функции танца. Изучение знаковых систем проводится на материале балетов «Жусан», «Язык любви».

Ключевые слова: балет, семиотика, Мукарам Авахри, знаковые системы, архетипы в балете, «Астана балет», «Жусан», «Язык любви».

А.Б. Белгібаева¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)

МУКАРАМ АВАХРИДІҢ «ЖУСАН» ЖӘНЕ «МАХАББАТ ТІЛІ»
ҰЛТТЫҚ БАЛЕТТЕРІНДЕГІ АРХЕТИПТЕР

Аннотация

Мақаланың зерттеу нысаны – Мукарам Авахри балеттеріндегі мағынаны бірыңғай кодтау. Қазіргі заманғы режиссер-балетмейстер М.Авахридiң балеттеріндегі белгі жүйелерін зерттеу авторға архетиптер мен символдардың табиғатын қарастыруға және ұлттық балеттердің көркемдік ерекшеліктерін вербальді және вербальді емес семиотикалық жүйелер тұрғысынан зерттеуге мүмкіндік береді. Би өнерінің семиотикасы және бидің коммуникативті қызметі туралы ұғымдар талдаудың белсенді құралы болып табылады. Зерттеу «Жусан», «Махаббат тілі» балеттерінің материалында жүргізіледі.

Түйінді сөздер: балет, семиотика, Мукарам Авахри, белгілер жүйелері, балеттегі архетиптер, «Астана балет», «Жусан», «Махаббат тілі».

A.B. Belgibaeva¹

¹*Kazakh National Academy of Choreography
(Nur-Sultan, Kazakhstan)*

ARCHETYPES IN MUKARAM AVAHRI'S NATIONAL BALLETS «ZHUSAN» AND «LANGUAGE OF LOVE»

Annotation

The object of the research in this article is the unifying encoding of meaning in the ballets of Mukaram Avahi. The study of sign systems in the ballets of the modern Director-choreographer M. Avakhri allows the author to consider the nature of archetypes and symbols, to explore the artistic features of national ballets in the aspect of verbal and non-verbal semiotic systems. The concepts of semiotics of dance art and the communicative function of dance become an active tool of analysis. The construction of sign systems is based on the material of the ballets «Zhusan» and «Language of love».

Key words: *ballet, semiotics, Mukaram Avakhri, sign systems, archetypes in ballet, «Astana ballet», «Zhusan» and «Language of love».*

Введение. В первой половине XX века сформировалось структурное направление, в котором язык рассматривается как знаковая многоуровневая система. В настоящее время семиотические исследования культуры ведутся во всех странах, имеющих традицию гуманитарных исследований. В искусстве с его тяготением к эмоциональному и импульсивному выражению чувств, исследование языковых аспектов невербальных коммуникативных структур является актуальным. Система знаков позволяет изучать, понимать и передавать достижения культуры из поколения в поколение. Характер развития культурного процесса влияет на необходимость появления всё новых знаковых систем, адекватно отражающих действительность.

Осмысление языка как части совокупности знаковых систем привело к развитию исследований ряда неязыковых семиотических систем, в частности, систем неприкладных (музыка, танец, изобразительные искусства) и прикладных искусств (формирующих искусственный мир вещей, окружающих человека).

В последней трети XX в. семиотические исследования проникают в такие области, как теория музыки, теория изобразительного искусства, теория танца, костюма и т.д. «Семиотическими» стали называться искусствоведческие и литературоведческие работы [1]. Объекты семиотического исследования окружают нас повсюду, к ним относятся художественная литература, язык, живопись, архитектура и многое другое, все это является частью знаковой системы. Применение семиотического подхода в анализе танцевального искусства представляет собой большой интерес для искусствоведения, позволяя выявлять значимость и многослойность языка хореографии как невербальной системы коммуникации.

Актуальность работы обусловлена недостаточной степенью исследованности данной темы. В XXI веке в условиях стремительного развития хореографического искусства Казахстана, открываются новые балетные театры и учебные заведения, а с ними и яркие имена молодых талантов, новые направления и стили. Семантическая основа балетов в постановке Мукарам Авахри ранее не подвергалась целостному научному анализу. Между тем, ее постановки представляют собой синтез национальной культуры и современных тенденций, являясь достоянием танцевальной культуры XXI века и должны рассматриваться с научной точки зрения.

Методы исследования. В статье используются несколько взаимодополняющих методов. Семиотический метод делает возможным описание хореографии как знаково-символической системы. Многоаспектность предмета исследования требует применения эмпирического, исторического, искусствоведческого, формально-стилистического методов.

Обзор литературы по теме. Семиотические исследования культуры дают самый разный результат. Французская школа семиотики появилась в 60-е годы XX века и представлена такими именами, как Р. Барт, Ф. Солерс, Ю. Кристева, Ц. Тодоров, Ж. Деррида и др. Она была создана на основе журнала «Tel Quel» Ф. Солерсом и характеризовалась наличием сочетания теории и практики.

В семиотическом направлении Умберто Эко большое внимание уделялось вопросу интерпретации знака. В его концепции любой текст, написанный для абстрактного субъекта, представляет собой незавершенное произведение, пока не дойдет до читателя, чтобы реализоваться. Знак имеет всегда двойное содержание – денотацию (фактическое значение знака) и коннотацию (ассоциативная связь со знаком). Коннотация, по мнению ученого, всегда основывается на денотации и обуславливается ею.

Тартуско-московская школа семиотики возникла в 1960-х годах благодаря слиянию двух групп исследователей. Группы московских лингвистов и филологов (Б.А. Успенский, В.Н. Топоров, К. Лекомцев и др.) и группы преподавателей и студентов кафедры русской литературы города Тарту (Ю.М. Лотман, Б.Ф. Егоров, З.Г. Минц и др.). Особенностью данного семиотического направления являлось рассмотрение литературы и искусства, в качестве знаковой системы.

Значительный вклад в развитие семиотики внес Ю.М. Лотман, под руководством которого была организована Первая летняя школа по изучению знаковых систем. Согласно Ю.М. Лотману, под семиотикой следует понимать науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения. «Под знаком в семиотике понимается фрагмент природного окружения человека или специально созданный им предмет, или действие, которые наделяются значением, смыслами по-особому, оговариваемому, а потому известному участникам коммуникации условию» [2, с.22].

Знаки объединяют в следующие классы:

- знаки прогностики (приметы, гадания, знамения);
- знаки неприкладных искусств (музыка, изображение, танец или пластика тела, включая пантомиму);
- знаки прикладных искусств (архитектура, костюм, утварь);
- знаки управления (единицы управления, единицы ориентирования, средства сигнализации);
- знаки воспитания (язык, средства счета, игры, обряды);

Все группы знаков функционируют, взаимодействуя друг с другом в различных сочетаниях.

Результаты исследования. Балетное искусство Казахстана прошло недолгий путь в своем развитии относительно мирового танцевального искусства и берет свое начало от народного фольклора. Под исторически сложившимся фольклором в казахской традиции понимается древний пласт культуры, включающий в себя легенды, сказки, песни, музыку, орнамент, традиции декоративно-прикладного искусства и т.п. Все виды музыкального творчества, в числе которых был и танец, развивались в рамках многофункциональной юрты, являвшейся и местом приема пищи, и местом отдыха, и местом труда для казаха. Не имея большого пространства, исполнителям приходилось доносить содержание своего танца смысловыми жестами и мимикой, дополняя их движениями рук и ног. О существовании танцевального искусства в быту свидетельствуют дошедшие до нас танцевальные зарисовки, посвященные трудовым процессам «Киіз-басу» (обработка войлока), «Өрмек би» (танец ткачихи); сценам охоты: «Қоян-бүркіт» (танец охоты беркута на зайца), «Садақ би» (танец лучников); воспеванию женской красоты «Қос-алқа» (ожерелье), «Айда-былпым» (очаровательная). Казахский народный танец жизнерадостен, полон энергии и вместе с тем лиричен. В основу его легли народные подвижные игры, подражание животным, имитация трудовых процессов; в танце отражены старинные обряды и бытовые моменты. Это позволяет при изучении танцевального искусства в большей степени погрузиться в культурный мир казахского народа, а также понять многогранный процесс становления и развития национального балета.

Зарождение казахского танца тесным образом связано с богатым фольклором казахов. Значение музыки в жизни казахов можно понять из древних мифов и легенд, что свидетельствует о глубокой исторической ценности данного пласта культуры. Танец и музыка воспринимались как единое целое и являлись составляющими компонентами бытовых обрядов. «Казахская народная музыка со временем превратится в профессиональное большое искусство; в ней заложена богатая основа, которая ждет только своего дня возрождения и расцвета во всех жанрах» [3, с.3]. Казахские песни и мелодии отличаются своеобразием напевов, тонкостью интонаций с неожиданной сменой ритмов. Среди них встречаются лирические, грустные и живые, шуточные и торжественные, победные. Самобытный фольклор казахского народа является базовой духовной ценностью и важным элементом для сохранения и развития национального казахского художественного стиля.

Несмотря на то, что до 1934 года школ профессионального обучения танцевальному искусству не было, и народная хореография передавалась от старшего поколения к младшему, на протяжении многих лет сохранялась уникальность казахского танцевального языка. Народное искусство Казахстана с его метафоричностью и символикой – живое творчество и одновременно историческая память об истоках культуры.

В женском танце, плавном и широком, стремительном и игривом, главную роль играют разнообразные в своем рисунке и пластически выразительные движения рук. Они могут сопровождаться вращением кистей «от себя», а иногда «к себе», обозначающими цикличность бытия, волнообразными движениями, изображающими волны или бьющий родник (бұлақ), легкими и сильными взмахами имитирующими движения крыльев птиц (құс қанат). Позиции и положения рук в женском казахском танце являются знаками. Они могут символизировать сидящего всадника, раскрытые крылья птицы (құс қанаты) или изображать популярные орнаменты (сыңар-мүйіз, кереге, гүл). В ряде казахских танцев движения рук построены на обыгрывании предмета, подлинного или воображаемого: девичьей косы, женских украшений, рукавов, преподнесенных даров (сыйлық) и т.д., либо состояний – стеснение (ұялу), самолюбование (айнаға қарау). Мужской танец отличается большей динамичностью, четкостью и экспрессией. Он чаще всего построен на естественных движениях джигита – лихого всадника, ловкого охотника, отважного воина. Казахский танцевальный фольклор всегда таил в себе огромные богатства, которые способствовали дальнейшему обогащению казахских сценических танцев.

В балеты на национальную тематику «Жусан» и «Язык любви» М.Авахри закладывает историко-драматические культурные ценности, стилизуя их для понимания современным зрителем, а также умело использует различную пластику тела для передачи образности композиции пластическими мотивами, опираясь на знаковые системы и архетипы.

Понятие «архетип» (от греч. *arhe* – «начало» и *tipos* – «образ», т.е. «первообраз») впервые было зафиксировано в текстах античных мыслителей, которые затрагивали проблемы первоначала. Впервые попытка изучения архетипов в аспекте психологии была предпринята швейцарским ученым К.Г. Юнгом. В своей работе он интерпретирует термин «архетип» как «первичный образ», «повторяющуюся модель опыта», сохранившуюся в коллективном бессознательном человечества и выражающуюся в мифах, снах, фантазиях, а также в художественных произведениях.

Понятие архетипа в исследования культуры внедрилось во многом благодаря теории К.Г. Юнга о коллективном бессознательном. В чистом виде архетип не входит в сознание, он всегда соединяется с какими-либо представлениями, основанными на опыте, и подвергается сознательной обработке. Важную роль играют архетипические образы, они всегда сопровождают человека и являются источником мифологии, религии и искусства.

К.Г. Юнг отмечал некоторые свойства архетипа:

1. Архетип непредставим. Это лишь «способность сформировать, возможность представления, которая дана априори» [4, с.123].

2. Архетип имеет аффективную природу. «Любые опасные ситуации вызывают аффективные фантазии, поскольку такие ситуации типичны, то в результате образуются и одинаковые архетипы» [4, с.128].

3. Архетип амбивалентен. Один архетип может нести в себе противоположные образы, поскольку является «производным двойственной природы психики человека» [4, с.124].

Если архетипы, заложенные в балетном спектакле, не являются образами идентификации человеческой природы, уместно опираться на понятие, которое четко обозначил ученик и соратник К.Г. Юнга Дж. Хендерсон, – «культурный архетип», ярким примером которого является трава полынь в хореографической композиции «Жусан». Необходимо отметить, что культурный архетип сохраняет свойства, выведенные К.Г. Юнгом, поскольку он рассуждал о культурном бессознательном, но не вводил для этого специальную терминологию: «...культурные символы – это, в сущности, те, которыми пользовались для выражения «вечных истин». Эти символы прошли через множество преобразований, стали коллективными образами, принятыми цивилизованными обществами» [5, с.228]. Опираясь в художественных произведениях на архетипы, необходимо помнить предупреждения К. Юнга о том, что «природа архетипов не позволяет четко истолковать их...всякая интерпретация – это более или менее успешная попытка перевода на другой образный язык» [5, с.91]. Необходимо лишь заложить зерно в умы зрителя и дать ему почву для размышления, выстраивая образные мотивы используемого архетипа. Национальное искусство в своей основе содержит большое количество архетипов, раскрывающих свое содержание иконически, т.е. посредством образной передачи информации. Поэтому использование архетипов в хореографических спектаклях, претендующих на статус национального балета, вполне оправданно.

Объектом интереса в настоящей статье является балетмейстерская деятельность молодого режиссера-постановщика Мукарам Авахри, которая с 2014 года работает в должности главного режиссера-балетмейстера театра «Astana ballet». Окончила Алматинское хореографическое училище им. А.В.Селезнева и Казахскую национальную академию искусств им. Т.Жургенова. На протяжении 13 лет занимала должность артистки балета в Казахском государственном академическом театре оперы и балета им. Абая. Во время исполнительской карьеры М. Авахри тяготела к балетмейстерской работе и пробовала себя в постановках различных этюдов и миниатюр. Данный опыт в совокупности с профессиональным обучением у таких мастеров, как З. Райбаев и Г. Туткибаева, помог М. Авахри сформировать свой авторский хореографический язык.

Проследив путь Мукарам Авахри от первых хореографических миниатюр, поставленных для труппы театра «Astana ballet», к полноценным одноактным балетам, можно отметить отчётливую динамику. Ее спектакли ценны глубиной художественно-образного содержания. Хореографа отличает широкий кругозор, полная самоотдача в доскональном и всестороннем изучении нюансов предстоящей работы и неустанное саморазвитие. В поиске вдохновения М. Авахри обращается к музыке, прозе, поэзии, истории, психологии, философии. Интерес к неоднозначным образам, театральность действия, смелость в экспериментах, чувственная пластика, тонкая способность «прощупывать» ткань музыкального произведения, художественность – вот те самые крепкие столпы, на которых зиждется талант молодого хореографа.

Выстраивая своего рода диалог, М.Авахри в своих спектаклях обращается к важнейшим вопросам человеческого бытия, стремится проникнуть в тайны человеческой психики, пробуждает в сознании дремлющие первообразы. Характерной чертой её творчества является философская направленность. Несмотря на наличие или отсутствие сюжета в балете, хореограф всегда вскрывает и поднимает на поверхность духовно-нравственные проблемы, стремится понять и отразить противоречия и искания человеческой души. В балетах М. Авахри нет доминирования танца или музыки, лишь присутствует нерушимая гармония между ними. Балетмейстер пытается соединить пластические тенденции современности с фольклорным танцем и народной музыкой, посредством знаковых систем и символов стремится активировать ассоциативный ряд. Хореограф уходит от антропоцентризма. Во всех ее балетах прослеживается неразрывная связь человека с природой, с космосом.

Поставленные до сегодняшнего дня спектакли М. Авахри обнаруживают два основных направления ее творческих поисков: создание национальных балетов и интерпретация мировых классических литературных образов. Балеты «Жусан» и «Язык любви», являясь симбиозом классической и казахской народной хореографии, в своей основе сохраняют фольклорные традиции казахского народа, но остаются актуальными и интересными для современного зрителя. Сценические образы спектаклей «Кармен» и «Саломея» хореограф воплощает, синтезируя классический танец на пуантах с элементами неоклассики и contemporary dance, вплетая в пластику стилизованные ориентальные темы («Саломея») и мотивы испанских народных движений («Кармен»).

Главная идея национальных балетов Мукарам Авахри основывается на понимании мира с позиции антропокосмизма, при котором человек перестает быть центром мироздания. Он осознает свое место не над природой, а внутри ее. Именно на этой тесной связи человека и природы построены концептуально балеты «Жусан» и «Язык любви». Поэтому при выявлении архетипов, встречающихся в балете «Жусан», будет

проведена параллель соответствующему архетипу в хореографической композиции «Язык любви». Это позволит более глубоко рассмотреть единый по своей структуре и содержанию архетипы Хаоса и Порядка, Юрты, Пути, Песка, Аруах, Умай ана, Коня, Воина, Мирового Дерева, встречающихся в контексте двух разных спектаклей.

Хореография балета «Жусан» разнообразна по стилистике, наряду с классическим танцем на пуантах она включает в себя народно-сценический казахский танец и элементы contemporary dance. Это говорит не только о владении хореографом различных техник танца, но и о хорошей хореографической подготовке артистов театра «Astana ballet». Первая редакция «Жусан» была поставлена в 2014 году, когда труппу представлял исключительно женский состав. Это не помешало М. Авахри воплотить задуманное и представить зрителю полноценный спектакль. В данной работе автор исследует именно первый вариант постановки, так как считает, что хореограф, поставленный в определённые рамки, все же сумела продемонстрировать уровень своего балетмейстерского потенциала. Отсутствие мужчин на сцене, особенно – главного героя, лишает зрителя любовной линии, характерной для большинства балетных спектаклей, но дает возможность как погрузиться в мир женских, мечтательных грез, оценить многогранность женского образа от невесомых небесных созданий (наречённые) и игривых юных подруг в прологе до смелых воинов-амазонок, сражавшихся наравне с мужчинами. Большую ценность также составляет возможность увидеть отрезки исторического пути казахского народа глазами хореографа женщины.

В хореографической композиции «Жусан» мировоззрение казахского, кочевого народа проявилось в гармоничном сочетании стилизованной хореографии, современных свето- и видео-технологиях, в оформлении сценического пространства. В балете хореограф, опираясь на культурное наследие, собственный опыт и знания в области истории, вдохновившись легендой о траве жусан, смогла передать образ казахского народа и природу его бытия через собирательный образ полыни.

В основе балета «Язык любви», премьера которого состоялась в 2016 г., лежит путь исканий души величайшего народного поэта, мыслителя и философа Абая Кунанбаева. М. Авахри, вдохновившись просветленной поэзией и творческим путем мыслителя, посредством языка тела преподносит на суд зрителя, преклоняющегося перед величием Абая, свое прочтение поэзии личности поэта. Образы в балете сугубо метафорического характера. Все действие призывает образное мышление зрителя к активности.

Балет «Жусан» начинается с растворяющейся темноты, в которой по сцене, словно светящиеся звездочки, «рассыпаны» артистки, на фоне мультимедийного задника сцены с изображением крутящегося колеса как символа бесконечного движения кочевника по бескрайним просторам

степи/вечности. Оно медленно сливается с полной луной – архетипом вечного круговорота жизни, движений небесных светил, бесконечности. «Луна в верованиях и представлениях считалась покровительницей времени: различные фазы луны служили ориентирами в хозяйственной и ритуальной деятельности» [6, с.52]. В глубине сцены построен пандус, напоминающий внутреннюю часть огромного колеса – символ, который сквозной линией проходит через весь балет. С другой стороны, олицетворяет дорогу как знак пройденного исторического пути со своими спусками и тяжёлыми подъемами. Колесо истории «перемальывает» судьбы. Оно, как бы «стирая» с лица земли одну эпоху, переворачивает страницу и открывает дорогу другой, символизируя цикличность. В пластике это отображается партерными перекатами (перекаты по полу сцены) в переходах из одной картины в другую. И здесь даётся отсылка на философское отношение кочевника к жизни и неизбежной смерти.

Пролог балета «Язык любви» начинается с изображения космоса. Хореографическое действие происходит на фоне движущегося, «живого» ночного неба. Видеодекорация переносит зрителей в звездное безграничное пространство Млечного пути, внутри которого невесомые, неземные души-мысли (звезды) исполняют свой полный внутреннего свечения ритуальный танец. Образы небесных светил сопровождали скотоводческую жизнь народа. Днём и ночью находясь под открытым небом, казахи хорошо знали время восхода и захода звезд, ориентируясь по ним в пути, запоминали их расположение.

Архетипический образ Хаоса в мифологии различных народов всегда предшествует процессу «сотворения мира» и связан с небесными светилами. В двух балетах прослеживается ассоциативный ряд, олицетворяющий артисток на сцене со звездами или другими небесными светилами. Хаос в начале балета представляется как некая «чистая» материя до создания вселенной, как первообраз и порождение всего живого. Воплощение звездного неба на сцене говорит о попытке М. Авахри выйти за границы человеческого и прикоснуться к Божественному, высшему началу.

Следом в двух балетах в разных вариациях появляются символы архетипа Дома номадов – юрты. В балете «Жусан» «прозрачность» юрт, сквозь очертания которых мы видим безмятежную утреннюю степь, является знаком, в котором режиссёр как бы уравнивает понятия дом-степь, дом-микрокосмос. Ведь этимология общетюркского слова «jurt» восходит к слову «народ», и далее – пастбище, родовая земля. Пространство казаха – просторная степь, которая сливается на горизонте с небом. Единство степи и неба можно рассматривать как архетип всеединства мира. Он повторяется в символике юрты. Ее сферичная форма связана с формой небесного купола над степью. В представлении казахов юрта как целое сопоставима с его создателем – Человеком и Вселенной. Таким образом, жилище казахов, связанное с национальным образом мира, национальной психологией, формируемое историческим опытом, природной средой, являлось также объемно-пространственной схемой мироздания, своеобразным фактом художественного сознания.

В «Языке любви» символ юрты, домашних бытовых и сакральных для казаха предметов, показан на четырёх полотнах в картине «Путь поэта», у подножия которых девушки исполняют свой танец. Хореография картины минимальна, акцент делается на видеоконтент, открывающий взору зрителей предметы быта (колыбель «бесік», амулет «тұмар»), степь, небо, внутреннее убранство юрты, ковыль, – все то, с чем казах-кочевник отождествлял себя, и картину мира своего народа. В отличие от плавного танца второй картины хореографических композиций «Язык любви», в котором, в основном, задействованы лишь руки и корпус танцовщицы, пролог балета «Жусан», насыщен классическими и стилизованными народными движениями, исполняемых на фоне трех юрт. Это танец юных девушек, полных света, чистоты, радости, добра и надежды на счастливое будущее. В их пластике М. Авахри умело сочетает классические движения, такие как повороты, туры, *sabrioie* с движениями рук и ног из народного казахского танца, содержащие в основе своей символические значения. В хореографии преобладают круговые движения рук, характерные для народного танца. В мягких, пластичных движениях просматриваются повороты кистей «от себя», к примеру «білек ойнату» – одновременные круговые вращения соединенных в запястьях женских рук, или «қол ойнату» – кругообразное движение рук вокруг своего лица. Символ круга как лейтмотив проходит сквозь всю хореографию номера. Помимо народных движений рук, присутствуют классические круговые *port de bras*, повороты и полуповороты, круг как хореографический рисунок и большое количество вращений. Хореограф использует и другие символические положения рук: «бес саусақ» – обе руки согнуты в локте, одна направлена вверх, а вторая за локоть поддерживает ее. Как пишет О.В. Всеволодская-Голушкевич, данное положение рождено «в культе солнца – добра и является мотивом древнего знака созидания» [7, с.11]. М. Авахри использует положения рук, характеризующие чувства казахских девушек. Их стыдливая скромность и кокетство отражается в положении «беташар» – две ладони закрывают лицо и исполнительница выглядывает из-за них. Круг как символ движения мира и солнца воспроизводится не только в хореографии, но и в силуэтах юрты.

В прологе хореографической композиции «Жусан» в качестве реквизита присутствует тканевое полотно (пространственный знак), выполненное из легкой прозрачной ткани, молочного цвета. Тканевые полотна в национальных балетах, поставленных М. Авахри, можно воспринять в качестве архетипа Пути, который является основой жизнедеятельности кочевой цивилизации. Значение воздушности и невесомости ткани имеет множественную знаковую символику. В танце полотно можно рассматривать как знак чистого, светлого неба над головой юных деушек («ашық аспан»), когда артистка поднимает один край ткани над головой, а второй остаётся за кулисами, и надеждой в светлый путь – «ақ жол», олицетворяя традиции казахского народа, шлейфом передающиеся от поколения к поколению. Это и знак чистоты

души, света мыслей и девичьей мечты о счастье. В несколько ином смысле предстают тканевые полотна в картине «Джут». Вертикально свисающие сверху, они разной длины, как знак того, что каждому отмерен свой отрезок пути. В финале этой картины полотна поочередно обрываются и падают наземь, символизируя неизбежный конец всего, земной жизни в том числе.

Подобные полотна встречаются и в балете «Язык любви» в картине «Путь поэта», символизируя в данном случае четыре основных этапа развития человека: детство, юность, зрелость, старость. Так в полотне «Детство» показан мир с позиции ребенка: его наблюдение за окружающим его убранством юрты, руки матери, молоко, тўмар (оберег), подвешенный к бесіку (колыбель). Пора наблюдения, гармонии, уюта родного дома. Полотно «Юность» показывает, как двери юрты широко распахиваются, открывая вид на бескрайнюю степь, рождая сонм воспоминаний об этой прекрасной, чистой юной поре, полной интереса, любопытства, безудержного стремления познать наслаждение первых чувств, полных сладкого с легкой грустью вкуса томления. Пора открытий.

Следующее полотно «Зрелость» следует ступеням вышесказанной философии о развитии души. Здесь изображены книги как знак обретения знаний и просветления путем труда, чтения, поиска истин. Пора наполнения мудростью. Далее следует полотно «Старость». Образ горящей свечи олицетворяет источник вдохновения ученого, писателя и поэта, занесшего перо над чистым листом бумаги. Символ надежды и просветления, символ горящей одинокой души. Полотно характеризует созерцание, созидание, соприкосновение с высшим. Этап, когда человек подобно Творцу (Богу) способен творить.

Таким образом, архетип Пути в спектакле показывает не только жизненный отрезок времени, выделенный каждому человеку в узком понимании, но и освещает высшие духовные потребности, стремления и мечты. Вбирая в себя и горести-утраты, тягу к новым знаниям и интерес к открытию новых горизонтов, архетип Пути в итоге показывает не просто жизненный путь, а путь стремлений и странствий от земных ценностей к духовным.

Смена некоторых хореографических картин в балете «Жусан» происходит на фоне заставки песчаной бури, сопровождающейся шумовыми эффектами (вербальный знак). Песок как символ несет в себе множество значений, его можно трактовать как безвозвратное течение времени в философском смысле или знак наступления тяжелого периода засухи в контексте спектакля.

В картине «Полынь» артистки образно олицетворяют траву как символ бессмертия народа, его истории и культуры. Многочисленные перевороты на полу и медленные вставания артисток с разнообразными движениями *port de bras* напоминают степной жусан, колышущийся на ветру. Он тянется к солнцу и от ветра полностью склоняется к земле, артистки в одно мгновение с положения *relevé* на пальцах переходят в

партерные перевороты. Их движения плавные, мягкие и тягучие, тела танцовщиц, словно корни травы, плотно и уверенно сливаются воедино со сценой.

Трава полынь в балете «Жусан» является архетипом и тождественна символу Родины, памяти. Главное в этом символе для казаха – аромат горькой полыни, передающей дух степи, родного дома, благоухание родины. У казахов эту траву называют «зеленым кочевником степи», ведь запахом жусана пропитана вся степь. Попадая в художественное пространство, этот неизменный символ родной степи сохраняет свои основные значения и наполняется новыми смыслами. На протяжении многих лет трава полынь в казахской культуре служила вдохновением для создания литературных образов, символом вечной степи. В одном из интервью автор либретто Б. Каирбеков сказал: «Для меня трава – это бессмертие, и полынь – это память. Такой образ помогает быть свободным в путешествии по пространству истории. Жусан символизирует и память, и казахский народ, в целом». Жусан, словно своеобразный мост, который не ограничен пространственными или временными рамками, его образ проходит сквозь поколения, передавая и сохраняя в себе национальную культуру.

В следующей картине балета «Жусан» вся сцена заливается красным светом. Эта композиция носит название «Кентавры» (мифологические дикие существа с головой и торсом человека на теле лошади). Прослеживается сравнение со степными воинами, славившимися безупречной верховой ездой, и при необходимости сутками не спускавшимися со своих седел. Хореография насыщена прыжками, символизирующими элементы погони и отражающими буйный нрав «всадников степи» [либретто]. Культура верховой езды для казахского народа является неотъемлемой частью бытия.

Конь, лошадь – еще один архетип, имеющий существенное значение во многих мифологических системах. В казахской мифологии конь представляется тулпаром. Тулпар (Тұлпар) – сказочный крылатый конь в мифологии. Тулпар – полуконь-получеловек, который понимает мысли и дела людей, богов, бесов, птиц, зверей, говорит человеческим языком. Он является символом высшего мира и высшего разума и воспевается в легендах не как средство передвижения, а как некий друг и наставник путника. Отсюда пошло сопоставление и понимание тесной связи человека с животным миром. Конь – посредник между природой и человеком, возвышает его в седле над землей, открывая новые горизонты бескрайней степи. Архетип коня очень важен для кочевого народа, жизнь которого проходила в постоянном движении с многочисленными переездами. Считалось, что одолеть степь без коня невозможно. В казахской национальной картине мира присутствуют такие архетипы, как «степь», «полынь», «конь», которые можно соединить в одну группу образных архетипов, олицетворяющих единый архетип Дома.

В картине «Кентавры» представлен еще один важный архетип. На мультимедийном заднике множатся размытые силуэты–тени, повторяя

движения артистов на сцене. Копирование происходит не в режиме реального времени, а с неким опережением и отставанием, силуэты можно воспринимать, как символы душ предков, прошедших данный путь много лет назад.

Архетип Аруах (Дух предков), словно проводник энергии, помогает связывать реальность с высшими силами. Почитание Аруахов связано с верой в загробный мир. Кроме того, в архетипе Аруаха заложена вся культура семейных и социальных взаимоотношений, преемственности поколений. Традиции безграничного уважения старших, почитания предков, их присутствие незримо и едва уловимо, они оберегают и направляют людей. Культ предков занимал заметное место в верованиях. Чокан Валиханов – известный казахский ученый и путешественник – говорил: «Они (казахи) в трудные минуты своей жизни призывают имя своих предков..., всякую удачу приписывают покровительству аруахов..., в честь аруахов приносят в жертву разных животных, просят их о чем-нибудь...» [8, с.85]. В сознании кочевника такие понятия, как «я», «моя семья» и «мой род», были единными, и разрыв связи между ними не сулил ничего хорошего. Таким образом, почитание предков (Аруахов) являлось неотъемлемой частью бытия кочевого народа, поскольку в каждом казахе незримо присутствует частичка прошлого, генетически доставшаяся по наследству.

Картина «Небесный дар» погружает зрителя в состояние покоя и безмятежности. Сценическое оформление похоже на метеоритный дождь или невероятно красивый звездопад с нежным мерцанием комет, в центре которого, неспешно раскачиваясь, будто на полумесяце, сидит девушка. Женский образ юной девушки несет в себе архетип «Умай-Ана»: дева, одетая в стилизованное национальное платье, сопоставима с символом плодородия и продолжения рода. Умай – супруга Тенгри, богиня Земли, плодородия – олицетворяла в тенгрианстве женское начало. Конечно, в спектакле любой женский образ сопоставим с архетипом, символизирующим плодородие и продолжение рода. Но в картине «Небесный дар» женскому началу приписывается божественное происхождение и покровительство со стороны высших сил. Термин «Умай» был переведен Радловым В.В. в первом издании древнетюркских текстов как «богиня-покровительница» [9, с.266]. Каждый зритель может воспринять женский образ по-своему: для кого-то это божество, спустившееся на землю, для других это девушка или ее душа, попавшая в рай, а может быть, это звезда, заключенная в человеческий облик. Дымка на сцене (пространственный знак) создает дополнительный эффект невесомости. В один миг, словно материализовавшись из воздуха, на сцену «выплывают» девушки в голубых платьях. Движения их танца основаны на стилизованной хореографии с элементами казахских народных па (предметные знаки-движения), имеющие символическое значение. В танце присутствуют такие положения рук, как «иыкка артқан» (положение женских рук, обнимающих сзади плечо подруги), что символизирует знак дружбы, поддержки и единения в танце; «кол

ойнату» (кругообразное движение руки вокруг лица), подчеркивает утонченность и красивые черты лица; «беташар» (игривое закрывание лица ладонями) – положение, говорящее о нежности и стыдливости казашек. В конце хореографической миниатюры артистки, словно птицы, разлетаются по кулисам в движении «айналмалы-ауыспалы» – быстрый переменный ход с вращением, движения рук также выполняют кругообразные *port de bras*.

В балете «Язык любви» (картина «Путь Поэта») у подножия полотна девушки символизируют материнское начало, породившее все живое. В отличие от архетипа Умай-Ана картины «Небесный дар», женский архетип в данной картине относится в большей степени к земному миру, нежели к божественному. Образ наполнен теплом, спокойствием и смирением, а видеоряд с предметами домашнего обихода создает особую атмосферу уюта и домашнего очага. Женский образ олицетворяет связь с прародительницей-землей, с истоками, к которым циклически возвращается жизнь. Таким образом, можно с уверенностью сделать вывод, что в балетном спектакле могут встречаться разноплановые женские архетипы, имеющие различное происхождение. Психологический подтекст данного архетипа зависит только от задумки хореографа и концепции спектакля.

Хореографическая миниатюра «Охота» переносит зрителя в далекие времена. На заднике сцены оживают наскальные изображения животных и солнцеголовых божеств – петроглифы Тамгалы. Плавные сменяющиеся изображения представляют собой знаки первобытной живописи и отражают антропоморфное представление древнего человека о мире. Хореографический рисунок насыщен перестроениями, артистки поделены на несколько групп. Движения поставлены на основе народных танцев, основной ход «шабу» – скачки, свойственный мужскому танцу, – в женском исполнении выглядит очень грациозно и легко. В данном контексте помимо народных движений, использованы большие классические прыжки и вращения. Музыкальный мотив очень динамичный с ярко выраженной ритмической основой. Здесь прослеживается архетип Воина-Защитника. Человек всецело растворялся в коллективном целом и уже не представлял свою жизнь вне общества. Проявить свои индивидуальные качества кочевник мог только в рамках своего родового коллектива. Культ героя, воина-защитника получил наивысшее развитие, стал абсолютом (идеалом) кочевой поведенческой модели, воплощением коллективных интересов, то есть интересов своей семьи, своего рода, народа в целом. Издревле любой казахский мужчина имел оружие и считался воином-защитником. В контексте данного хореографического фрагмента, архетип Воина имеет двойственную природу, поскольку эпизод исполнен сугубо женским составом. Это позволило хореографу соединить воинственное мужское начало с женским и уравнять их.

«Великий джут» – так названа следующая хореографическая миниатюра. Перевод казахского слово «жүт» – пожиратель (на русском языке – «джут») – означает массовый падеж скота от бескормицы. «Джут»

трактуются как высший архетип Растворения или Разрушения. Здесь человек выходит за рамки времени и своих возможностей, он, как бы приспособившись, поднимается над ними, перерождается. Хореограф рассказывает о величии народа, прошедшего сложный исторический путь, преодолевшего суровые климатические условия, набеги соседствующих народов, путь потерь. Тяжелые звуки кыл-кобыза передают всю тяжесть бедствия, которая грузом ложилась на плечи казахского народа в периоды засухи. Шаги кордебалета тяжелые, артистки со сброшенными плечами и округлыми спинами, тянущими фигуры к земле. Одни артистки падают в изнеможении, другие держат их за руку, а вторую тянут вверх, символично указывая в небеса, как будто бы обращаясь к богам с просьбой о дожде – символу божественной благосклонности и очищения. Но несмотря на весь трагизм данного исторического отрезка из жизни кочевников, движение жизни продолжается. Танцовщицы то хаотично разбегаются по сцене, то поддерживая друг друга за руку, под руку, выстраиваются в цепь, то обрывают движение падением в унисон резко срывающимся звукам кобыза. Взгляд, полный страдания и мольбы, то с отчаянием, то с тихим смирением, направляется в даль в поисках и ожидании другой реальности, то опускается в пол сцены, символизируя безнадёжность и уход в себя. Появление девушек в нежно зеленых шопенках, олицетворяющих образ полыни, словно поток свежего воздуха, заполняет собой пространство, оживляя все вокруг. Едва заметные переступания девушек на пуантах, напоминают колыхание травы на ветру, их нежный образ умиротворяет все вокруг.

Молитвы услышаны: «И вот он, дождь! Живительный и щедрый, Пыль веков смывая...» [либретто]. Шумовые эффекты дождя говорят о начале следующей хореографической композиции «Пробуждение», фоном для нее служат ясное небо и бескрайнее поле. Лирический танец воплощает возрождение к жизни, движения, напоминающие прорастание цветка и открытие бутона, сопровождают номер. Композиция олицетворяет пробуждение природы, зарождение новой энергии, которая в дальнейшем преобразуется в новую жизнь.

И вдруг клубы черного дыма (пространственный знак пожара) вырастают из земли и вздымаются до самых небес. Наступают тяжелые времена: «В который раз враги пришли из ниоткуда!» [либретто]. Символично, что в начале этой картины танцуют девушки в зеленоватых платьях, потому что полынь становится и свидетелем многих событий, и символом бессмертия кочевого народа. «Жусан и потому горчит, что много в ней печали» [либретто]

Еще один важный архетип, встречающийся в двух балетах – Архетип Мирового Дерева, (образ) мифологической середины мира, сакрального центра вселенной. Его ветви соотносятся с небом, ствол – с земным миром, корни – с преисподней, связывающей три уровня мироздания (верхний, срединный и нижний). В балете «Жусан» мифологический архетип вселенского дерева, объединяющего все сферы мироздания, прочитывается через символику юрты, центром которой является вертикальная опора, ось, выполняющая роль гармонизирующего концепта. В заключительной картине «В безветренную ночь» в балете

«Язык любви» данный архетип выражен в иконическом изображении дерева на фоне звездного неба. Вся философия Абая была изображена в развязке этой картины. Символ древа жизни, древа человеческого рода – в данном случае метафора человека народного, ценящего свои корни, а также тянущейся ввысь души, мысли. Говоря об архетипе мирового дерева, невозможно не упомянуть имя Владимира Николаевича Топорова (1928-2005), он был одним из основателей Московско-тартуской семиотической школы, заложившей основы современного понимания знаковых систем и текстов. Образ мирового дерева изучен В. Топоровым досконально и опубликован в трех томах. Он рассматривает Мировое дерево как некую универсальную концепцию, в которую входят такие локальные варианты, как «дерево жизни», «небесное дерево», «дерево предела», «шаманское дерево» и т.п. [10, с.210]. Некая универсальность данного образа обоснована тем, что упоминания о нем столь широки и разнообразны, что встречаются во всех видах искусств и в литературе всех времен и народов. Ему приписывали ритуальное и божественное значение, олицетворяли с пространственными мирами и почитали, а также видели в образе дерева связь с прошлым и будущим через настоящее. Архетип Мирового дерева – это сложившийся образ, олицетворяющий универсальную концепцию мира.

Помимо множественных архетипов сквозь весь спектакль М. Вахри проводит линию четырех природных стихий в балете «Жусан» и четырех времен года в балете «Язык любви» (картина «Времена года»). Это архетипы Природы, которые выражены различными семиотическими системами. Четыре стихии составляют природу и суть всего, что есть во Вселенной. Архетип природы не имеет в своей основе устоявшегося образа, потому что меняется в зависимости от течения времени. Уникальность архетипа природы состоит в том, что он содержит множественные образы, отражающие явления природы: дождь, снег, ветер, туман и т.д. Воплощение этих образов на сцене и будет составлять комплекс архетипа природы. В балете «Жусан» символы земли и огня отображаются на экране, когда бескрайняя степь в один миг скрывается за клубами дыма в предпоследней картине балета. Символы воздуха и воды переданы вербальными (театральные шумы ветра и дождя) и невербальными семиотическими системами. В балете «Язык любви» на экране-заднике изображена ветвь дерева (невербальный пространственный знак), по мере смены времен года живописно видоизменяющаяся, а также четыре группы по три балерины в каждой, как 4 времени года и три месяца в каждом из них.

Эпилог балетов «Жусан» и «Язык Любви» представляет собой оптимистичную картину необыкновенной красоты, воплощенную в наступлении рассвета, и отображает в себе архетип Гармонии. Сцена озаряется светом и мирное, ясное небо простирается над бескрайней степью в балете «Жусан», то же небо – над рекой, в балете «Язык любви». Архетип гармонии – это, прежде всего образ единства человека и природы, который содержит в себе практически все базовые архетипы. Недаром он появляется только в финале балетов, т.к. является результатом стремления человека к совершенству К.Г. Юнг говорил, что:

«архетипы заложены в бессознательном каждого человека и требуются лишь определенные условия, чтобы заставить их выйти на поверхность» [4, с.62]. Оба балета показывают сюжет, отражающий путь народа, путь человека и личности, путь души сквозь взлеты и падения, горести и радости, тем самым архетип Гармонии можно рассматривать, как духовную высоту, к которой стремится человек.

В балете «Жусан» прямо на сцене артистки по очереди снимают с себя накидки, оставаясь в платьях зеленого цвета. Хореографическая композиция поставлена в лучших традициях Дж. Баланчина и отдаленно напоминает его «изумруды» с многочисленным количеством *pas de burrée* и колышущимися, как полынь на ветру, руками, а также большим составом женского кордебалета с его идеально выверенными линиями и отточенными перестроениями. «И вновь живые видятся виденья... Счастливые мгновенья!». Сцена озаряется светом, и мирное, ясное небо простирается над бескрайним полем полыни, окутанного дымкой, как утренний туман.

Финальная картина балета «Язык любви» названа «В безветренную ночь». В самый темный тихий предрассветный час на берег, окутанный туманной дымкой реки, 16 девушек в казахских народных костюмах «вытекают» на сцену в унисон музыкальной композиции «Желсіз түнде жарық ай» [1] выходят в плавном танце-движении. Воплощение человеческого смирения перед законами вселенной, это картина приятия и наслаждения гармонией. Звездное небо и реку на лэд-экране объединяет туман – связующая субстанция. Лирический казахский народный танец исполнили девушки, пришедшие то ли умыться и поделиться сокровенным с рекой, небом, то ли они и есть сама река, то гладкая и холодно отражающая, то взбудораженная легким дуновением ветра.

Выводы. В композиционном построении двух балетов виден поиск хореографом гармонии и баланса между вертикальными и горизонтальными пространствами. М. Авахри прокладывает путь к финальной сцене через «понятные», «земные» формы, закладывая в них универсальные архетипы, такие как Хаос, Творение, Рождение жизни и Гармонии. Это самые древние и понятные по сей день общемировые мифологические образы. Воплощая их на сцене и используя кольцевое построение композиции, М. Авахри материализует мысль, которая в конце балета обретает реальную форму. Подводя итог, хочется сказать, что «под архетипом следует понимать лишь такие феномены культуры или индивидуальной жизни, которые создают предпосылки для духовного развития и роста человека» [5, с.121].

В творчестве Мукарам Авахри, а именно в ее постановках «Жусан» и «Язык любви», видно влияние эпохи постмодернизма. В указанных балетмейстерских работах присутствуют черты, характерные для балетного и драматического постмодернистского спектакля. Особенностью спектаклей «Жусан» и «Язык любви» является отсутствие сюжетной линии как таковой. Ассоциативная хореография в сочетании с соответствующим оформлением сценического пространства позволила М. Авахри соединить вполне самодостаточные хореографические вариации в одну общую композицию, используя архетипы как концепты.

Список использованных источников:

1. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств») / Сост. Р.Г. Григорьева, Пред. С.М Даниэля. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
2. Лотман Ю.М. О семиосфере // Уч. зап. Тарт. ун-та: Тр. по знаковым системам. – Тарту, 1984. – №641. – С. 5-23.
3. Балабеков Е.О. Казахский музыкальный фольклор: особенности, основные функции, воспитательные возможности и проблемы совершенствования. – Шымкент: МиК, 2000. – 178 с.
4. Юнг К.Г. Архетип и символ /Сост. и вступ. ст. А.М. Руткевича. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
5. Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. – М.: Ренессанс, 1992. – 320 с.
6. Сейдимбек А. Мир казахов. Этнокультурное переосмысление. – Астана: Фолиант, 2012. – 560 с.
7. Всеволодская-Голушкевич О.В. Школа казахского танца. – Алматы: Онер, 1994. – 177 с.
8. Шаханова Н.Ж. Мир традиционной культуры казахов. – Алматы: Казахстан, 1998. – 175 с.
9. Потапов Л.П. Умай – божество древних тюрков в свете этнографических данных. Тюркологический сборник, 1972. – М.: Наука, 1973. – С. 265-286.
10. Топоров В.Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. – 2010. – Т.1. – 448 с.

References:

1. Lotman Ju.M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* (Serija «Mir iskusstv»)/Sost. R.G. Grigor'eva, Pred. S.M.Danijelja. – SPb.: Akademicheskij proekt, **2002**. – 544 s. (*In Russ.*).
2. Lotman Ju.M. *O semiosfere* // Uch. zap. Tart. un-ta: Tr. po znakovym sistemam. – Tartu, **1984**. – №641. – S. 5-23. (*In Russ.*).
3. Balabekov E.O. *Kazahskij muzykal'nyj fol'klor: osobennosti, osnovnyje funkcii, vospitatel'nye vozmozhnosti i problemy sovershenstvovanija*. – Shymkent: MiK, **2000**. – 178 s. (*In Russ.*).
4. Jung K.G. *Arhetip i simvol* /Sost. i vstup. st. A.M. Rutkevicha. – M.: Renessans, **1991**. – 304 s. (*In Russ.*).
5. Jung K.G. *Fenomen duha v iskusstve i nauke*. – M.: Renessans, **1992**. – 320 s. (*In Russ.*).
6. Sejdimbek A. *Mir kazahov. Jetnokul'turnoe pereosmyslenie*. – Astana: Foliant, **2012**. – 560 s. (*In Russ.*).
7. Vsevolodskaja-Golushkevich O.V. *Shkola kazahskogo tanca*. – Almaty: Oner, **1994**. – 177 s. (*In Russ.*).
8. Shahanova N.Zh. *Mir tradicionnoj kul'tury kazahov*. – Almaty: Kazahstan, **1998**. – 175 s. (*In Russ.*).
9. Potapov L.P. *Umaj – bozhestvo drevnih tjurkov v svete jetnograficheskikh dannyh*. Tjurkologicheskij sbornik, 1972. – M.: Nauka, **1973**. – S. 265-286. (*In Russ.*).
10. Toporov V.N. *Mirovoe derevo. Universal'nye znakovye kompleksy*. – **2010**. – T.1. – 448 s. (*In Russ.*).