



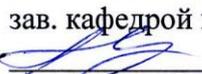
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

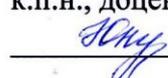
НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОБЫЧАИ И ТРАДИЦИИ В ПОСТАНОВКАХ БАЛЕТНОГО
ТЕАТРА КАЗАХСТАНА

Выпускная квалификационная работа
по направлению 51.03.02 Народная художественная культура
Направленность программы бакалавриата
«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Проверка на объем заимствований:
87,76 % авторского текста

Работа ~~рекомендована~~ к защите
рекомендована/не рекомендована
«22» 01 2019 г.
зав. кафедрой хореографии
 Чурашов А.Г.

Выполнил(а):
Студент(ка) группы ЗФ-407-115-3-1Кст
Заетова Назира Ахметкызы

Научный руководитель:
к.п.н., доцент кафедры хореографии
 Юнусова Е.Б.

Челябинск
2019

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТЕМЫ В ПОСТАНОВКАХ ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА им. АБАЯ (ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ).....	8
1.1. Творческие поиски балетмейстеров в создании первых национальных балетов	8
1.2. Национальные традиции в балете «Аксак кулан» в постановке М. Тлеубаева.....	17
1.3. Современное прочтение казахской истории в балете «Фрески» З. Райбаева.....	23
ГЛАВА 2. НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И ОБЫЧАИ В ПОСТАНОВКАХ СОВРЕМЕННЫХ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ.....	31
2.1. Традиции кочевой культуры в творчестве Б. Аюханова	31
2.2. Решение национальной темы средствами современной хореографии в творчестве Г. Адамовой и сестер Габбасовых	37
2.3. Балет «Тлеп и Сарыкыз» в постановке Марго Сапингтон (ГАТОБ им. Абая).....	43
2.4. Балет «Карагоз» В. Усманова в театре «Астана Опера».....	47
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	53
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	57
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	62

ВВЕДЕНИЕ

Характерной чертой современного Казахстана является возрождение традиций во всех сферах жизни. Сегодня пересматриваются прежние концепции, возвращаются забытые или запрещенные имена, обычаи. На Генеральной конференции ЮНЕСКО была разработана международная программа «Традиционная культура», принят Закон о культуре, создан международный экспертный совет по национально-культурному воспитанию и образованию. Кроме этого, мы наблюдаем стремительный рост национального самосознания, искренний интерес населения к своей истории, к традиционной культуре и народному творчеству.

Возрождение казахских традиций и обычаев воспринимается сегодня в Казахстане как восстановление исторической преемственности. Этнограф и фольклорист К.В. Чистяков отмечает, что «традиция – сеть связей настоящего с прошлым, при помощи которых совершается отбор стереотипов, которые затем опять воспроизводятся. Общество без традиций также невозможно как общество без культуры» (5).

Для казахского народа это очень сложная и во многом болезненная проблема, поскольку речь идет о восстановлении утраченного. Современные казахи – это уже не те скотоводы-кочевники, кардинально изменился весь уклад жизни. Кроме того, в советское время имело место сознательное изживание и уничтожение традиций как «пережитков прошлого». Однако казахи с завидным упорством и постоянством бережно сохраняли осколки прежнего образа жизни.

Сегодня мы воспринимаем традиции и обычаи как явление национальной культуры, как проявление казахской ментальности. В своей книге «В потоке истории» президент страны Н.А. Назарбаев назвал традиционную культуру «сильнейшим инструментом духовного единения, а родовые обычаи могучим определяющим ядром, сердцем этнической целостности» (35, с. 47).

Казахский народ как этнокультурная общность сохранился именно благодаря своей этноколлективной памяти. На обрядовой основе возникало и развивалось национальное самобытное искусство, создавались народные песни, танцы, эпос, орнаменты и художественные символы. В обычаях и традициях устанавливались и закреплялись нормы общественной и личной жизни. Обычаи и традиции тесно переплетаются и неотделимы друг от друга.

Устойчивое функционирование современного общества в большей степени зависит от наличия соответствующих традиций и от их успешного воспроизводства и включения в современную систему.

Все эти вопросы не могли не отразиться на деятельности балетного казахстанского театра. Каждый национальный балетный театр начинает свою жизнь с освоения для сцены народных танцев, поиска путей воплощения в художественной форме национальных традиций и обычаев.

Синтез пластических традиций кочевой культуры и мирового искусства хореографии – то, к чему стремился и национальный балет Казахстана на протяжении всего пройденного пути. В 30-40-е годы прошлого столетия складывались его особенности, эстетические нормы и принципы, определялись специфика и главные тенденции развития. В последующие годы национальный балет продолжает совершенствовать эти принципы, развивая и обогащая заложенные традиции. Подтверждение тому созданные балеты: «Легенда о белой птице» Г. Жубановой, «Чин-Томур» К. Кужамьярова, «Фрески» Т. Мынбаева (балетмейстер З. Райбаев), «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» Е. Брусилковского (балетмейстер Д. Абиров), «Аксак-кулан» А. Серкебаева (балетмейстер М. Тлеубаев), детский балет «Ер-Тостик» Д. Накипова (балетмейстер Г. Адамова).

Необходимо осмысление состояния современного балета, где идет активный поиск выразительных средств в решении национальной темы. Казахская традиционная культура таит в себе еще огромные богатства, которых хватит не одному поколению балетмейстеров-постановщиков,

артистов и преподавателей. Главное – умелое прочтение фольклорных традиций и умелое воплощение этих традиций в сценической хореографии. Как сказал Б. Аюханов: «Создание национального классического балета, наделенного всеми признаками современной хореографии, балета, впитавшего в себя лучшие достижения мировой школы балета, является на современном этапе первоочередной задачей» (6).

Актуальность проблем стала основой исследования «Национальные обычаи и традиции в постановках балетного театра Казахстана».

Объект исследования – профессиональное балетное искусство.

Предмет исследования – творческая деятельность балетмейстеров прошлого и настоящего балетных театров Алматы и Астаны.

Цель работы – исследование специфики казахских национальных обычаев и традиций и их хореографическое решение в балетных спектаклях государственных театров Казахстана.

Основные задачи:

- показать историческую хронологию становления национального балета в Казахстане;
- рассмотреть и проанализировать сценарную и хореографическую драматургию, особенности музыки, сценографии и пластического языка балетов на национальные темы;
- определить роль отечественных исполнителей и балетмейстеров в становлении и развитии казахского профессионального балета;
- выявить особенности и проблемы воплощения национальной тематики в творчестве балетных театров на современном этапе.

Базой исследования: Государственный театр оперы и балета имени Абая (Алматы) и Государственный театр оперы и балета «Астана Опера».

Гипотеза состоит в предположении о том, что современное развитие казахской сценической хореографии возможно при глубоком постижении самобытной культуры, народного творчества, обычаев, обрядов и традиций казахского народа.

Вопросы традиционной культуры, способов ее формирования рассматриваются историками, искусствоведами, социологами, этнографами и другими представителями научно-теоретических систем.

О взаимосвязи традиций и современности казахского народного искусства говорили казахстанские этнографы Х.А. Аргынбаев, Ч. Валиханов, А.В. Затаевич, Б.Г. Ерзакович, У. Джанибеков, К.В. Джумагалиева, М.Ш. Омирбекова, Э.А. Масанов, Н. Шаханова, М.С. Муканов и другие.

Проблеме возникновения и развития казахского танца были посвящены исследования Д.Т. Абирова, А. Исмаилова, Г. Жумасеитовой, Л. Жуйковой, Л.Л. Сарыновой.

Особое внимание заслуживают практический и теоретический опыт балетмейстеров и исполнителей – знатоков казахского народного танца, таких как А.А. Александров, Ю.П. Ковалев, Ш.Б. Жиенкулова, З.М. Райбаев, Б.Г. Аюханов, О.В. Всеволодская-Голушкевич, Г.Н. Бейсенова.

Анализ литературы показал, что, независимо от направления исследований, все точки зрения имеют и общие основания:

- 1) традиционная культура является основой народной культуры;
- 2) существующая система обычаев и традиций – это многовековой опыт народа;
- 3) благодаря этой системе, народ воспроизводит себя, передает свою духовную культуру, свой характер и психологию из поколения в поколение.

Работая над темой исследования, мы использовали следующие методы:

- изучение и теоретический анализ литературных источников по теме исследования;
- изучение репертуара профессиональных балетных театров;
- анализ постановок балетмейстеров прошлого и настоящего;
- просмотр видеоматериалов по данной теме и их обобщение.

Практическая значимость работы определяется тем, что основные теоретические и практические выводы, обобщения могут быть интересны всем, кто работает в сфере народного и классического танца – руководителям любительских хореографических коллективов. Также материалы можно использовать как дополнение в преподавании теории и истории казахского хореографического искусства.

Квалификационная работа состоит из введения, двух основных глав, заключения, библиографического списка и приложения.

ГЛАВА 1. СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТЕМЫ В ПОСТАНОВКАХ ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМ. АБАЯ (ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

1.1. Творческие поиски балетмейстеров в создании первых национальных балетов

Процесс формирования и становления казахского театра, возникшего лишь в 20-м веке, развивался своеобразно. С одной стороны, это был типичный для азиатского региона путь создания сценического искусства с ориентацией на европейскую модель через активное взаимодействие с русской театральной культурой. С другой стороны, основополагающей базой для художественных образов, сюжетов, средств выразительности для нового искусства стало богатейшее народное творчество с его накопленными веками традициями, обычаями, празднично-обрядовой культурой (3, с. 18). Сюжеты устного народного творчества, герои былинного эпоса, сказок и легенд, музыкальные импровизации акынов – все берется на вооружение балетмейстерами для создания балетов на национальные темы.

Анализ литературы, освещающей истоки казахского танца, архивными документами и материалами выявились разноречивые представления о самом существовании танца у казахов.

Этнографическая литература конца XIX века уверенно отрицает существование танцевальной культуры у казахов. Так, автор цикла этнографических статей Э. Загряжский утверждает, что «плясать киргизы не умеют, при увеселении и праздниках не употребляют танцев, так как не знают их совершенно». В. Кранифельд в путевом дневнике, касаясь содержания киргизских песен и танцев, пишет, что на всем громадном протяжении своей поездки он только раз видел танцующего киргиза. Этнограф Р. Карутц пишет в своих исследованиях о том, что «процесс нивелирования обычаев идет гигантскими шагами» (41, с.18-20).

В предисловии первого сборника «Казахские танцы» (1947) авторы А. Дальгейм и С. Ескалиев пишут, что казахи, как и киргизы и туркмены, никогда не знали и не имели своих национальных плясок.

Консультанты раздела «Казахский танец» в сборнике «Танцы народов СССР» (1958) Д. Абиров и Н. Львов говорят о существовании национального танца в дореволюционном Казахстане, но кочевые условия мешали ему развиваться.

Шара Жиенкулова во введении к своей книге «Казахские танцы» (1955) высказывает иную точку зрения. Она считает, что на определенных исторических этапах танец был, но под влиянием магометанства был полностью утерян народом, за исключением плясок шаманов – баксы.

На слабое развитие танцевальной культуры в связи с кочевым образом жизни указывает А. Исмаилов в предисловии к сборнику «Казахские народные танцы» (1958).

Краткий обзор литературных источников показал, что в прошлом казахский народ имел свою самобытную танцевальную культуру. Подобно другим видам национального искусства, танец существовал в быту кочевников, сопровождал их трудовую жизнь, являлся своеобразным выразителем чувств, переживаний, отношения к окружающему. Внушаемые веками предрассудки байства, религия сыграли немаловажную роль в оскудении танцевальной культуры, но говорить об ее отсутствии сегодня уже бездоказательно.

Появлению первых образцов танцев на профессиональной сцене предшествовала работа по возрождению казахского танцевального фольклора, нахождению в нем содержания, на основе которого можно было бы создавать хореографические образы. Такими первыми попытками стали танцы в музыкально-драматических спектаклях и операх.

- Балетные сцены в опере

Первым сценическим опытом воплощения казахского фольклора стали танцы в музыкальном спектакле «Айман-Шолпан» (музыка И.В.

Коцыка) в 1934 году в постановке балетмейстера Али Ардобуса. Были показаны танцы «Кара-жорга» – первый опыт сценического воплощения мужского танцевального фольклора и «Келиншек» («Молодая женщина») – начало становления женского хореографического образа.

Первые опыты создания и стилизации народных танцев были лишь оправдавшими себя попытками. Али Ардобус, будучи знатоком и первоклассным исполнителем народных танцев Средней Азии, сочиняет казахские танцы, используя движения, свойственные танцам восточных республик, в особенности таджикских (мужских) и узбекских (женских). Но самое главное – и балетмейстером, и исполнителями были верно схвачены черты народного характера, намечены контуры рождающейся национальной хореографии.

В музыкальной драме Б. Майлина и И. Коцыка «Шуга» (1934) Шара Жиенкулова, интерпретируя танцевальные приемы и композиции балетмейстера А. Александрова, придавала им черты казахского танца. «Как не похож этот искрометный танец на медлительные, сдержанные движения восточных плясок. Желтое платье Шары носилось, как пламя. А над пламенем этим вились черные косы и летали легкие руки, выражавшие то радость, то смущение, то восторг, то испуг» – писали критики о казахской танцовщице (30).

Особое место в искусстве Казахстана занимает спектакль «Кыз-Жибек» на музыку Е. Брусиловского (28). Он явился основой не только национальной оперы, но и национального балета, его «золотым фондом», а творческий состав спектакля можно смело назвать реформаторами национального театрального искусства. Постановщики спектакля поставили не просто отдельные танцы, как это было ранее, а целые танцевальные сцены, связанные с общей тематикой и структурой музыкальной и литературной драматургии. Каждый танец усиливал и развивал действие. Балетмейстер А. Александров выезжает в аулы, присутствует на праздничных тоях, изучает условия жизни, предметы

быта, украшения, узоры и орнаменты, большое внимание уделяет обычаям и характеру народа. Будучи прекрасным музыкантом, с интересом знакомится с музыкальным наследием казахского народа – изучает сборники народных песен и кюев, наблюдает манеру и движения исполнителей пантомимно-игровых плясок, подмечает своеобразный жест девушки, ее манеру заниматься хозяйством, ее походку.

Образные мотивы, приемы выражения национального характера и чувства, подмеченные Александровым в казахском фольклоре, становятся основой танцевальных комбинаций. В результате появляется ряд замечательных казахских сценических танцев: «кииз басу» (кошмокатание) и «ормек би» (танец ткачей), построенные на имитации трудовых процессов; «садак би» (танец с луком) и «тепенкок» (танец с саблями), навеянные спортивными играми; «коштасу» – прощание невесты с подругами, «шашу» – связанный с обычаем встречи невесты; образный сольный танец «былкылдак» (гибкая), «каз катар» (шесть гусей) и др. (13)

Женский танец в исполнении Шары приобретает большую подвижность, стремительность, гибкость. Появляются новые движения, взятые из классического танца. Смело варьируются самые разнообразные переменные ходы, повороты. Обогащение мужского танца идет за счет усложнения технических навыков, убыстрения ритма. Мужскому танцу и теперь характерны жесткие, с резкими смелыми взмахами движения рук, гибкость корпуса, живость и легкость прыжка. В постановках Александровна получает распространение и массовый танец с солирующей парой. В парном танце появляются партерные поддержки.

В спектакле балетмейстер совместно с художником А. Ненашевым разрабатывают казахский сценический «балетный» костюм, который с той поры становится традиционным.

Спектакль «Кыз-Жибек», вобравший в себя народный эпос, шедевры народной музыки и песен, танцы, созданные на основе народных игр и обрядов, имел невиданный успех у зрителей, явился качественно новым

скачком на пути профессионального развития казахского искусства и стал основой для последующих работ театра.

В опере «Ер-Таргын» (1936), А. Александров создает массовые, групповые и сольные танцы, основанные на свободной интерпретации содержания народных игр и праздников.

- Первые национальные балеты

Первым балетом на национальные темы стал балет В. Великанова на либретто М. Ауэзова «Калкаман и Мамыр»(1938). Балетмейстер Л. Жуков использует весь многосторонний опыт русского балета, в частности, опыт обогащения канонических форм классического танца мотивами народного творчества (Приложение 1). Сочетая классический танец с казахским народным, творчески театрализовав его, балетмейстер достигает нового качества хореографической выразительности, способного раскрыть подлинно национальные характеры (9). Основные моменты действия балетмейстер решает в традиционных формах классического танца. Массовые сцены строятся на широких полукругах, диагоналях, линиях. Во все номера вводятся классические движения – перекидные жете, арабески, пируэты, партерные и воздушные поддержки и т.п. В финальных позах классических вариаций руки сохраняют форму казахского танца, обыгрываются национальные атрибуты. Большое внимание уделяется пластике движений, раскрывающей внутреннее состояние героев.

Однако, сценическая жизнь спектакля, который называли смелым, оказалась недолговечной. Балет был снят с репертуара и больше уже не возобновлялся. У знатока классического балета и его законов Л. Жукова не получился синтез национального и классического танца. В этом сказались отсутствие знаний специфики национального искусства и ограниченные возможности исполнителей, преимущественно народного танца.

Дальнейшее развитие казахские танцы получают только в постановках Юрия Ковалева – ведущего танцовщика и балетмейстера Русского театра.

Длительное пребывание в республике, позволяет Ковалеву хорошо освоить стиль и характер первых казахских танцев. Развивая их техническую лексику за счет более сложных движений классического балета, усложняя композиционный рисунок, он сочиняет новые танцы гораздо изобретательнее по сравнению с предыдущими хореографами.

Во всех своих постановках Ю. Ковалев опирается на народные игры и обряды, раскрывает их сюжеты в свободной танцевальной манере. В «золотой» фонд национальной хореографии вошли созданные балетмейстером танцы: «Косалка» – лирический танец девушек, решенный по характеру музыки очень изящно, в красивых сочетаниях мягких, пластичных движений; «Танец джигитов» – построенный на стилизованных классических быстрых партерных и прыжковых па с ярким темпераментным характером; «Карлыгаш» (ласточка) – сольный женский танец, сюжет которого выражает тоску и томление девушки по возлюбленному. Многие самодеятельные и профессиональные коллективы сегодня имеют в своем репертуаре танцы Ю. Ковалева.

На многочисленных заседаниях того времени активно обсуждаются вопросы поставок балетов на материале народного эпоса, с отражением современных тем, используя характерные особенности народных танцев и музыки. В осуществлении этих мер большую роль сыграл балетмейстер М.Ф. Моисеев, постановивший в театре им. Абая в Алматы балет «Камбар и Назым» В. Великанова (1950). Интересная музыка и режиссура, разнохарактерная пластика, яркая театральность, четкая логическая последовательность событий, органическое сочетание лирических, героических и бытовых сцен обеспечивали каждому акту напряженность, а всему действию стройную композицию. Но как балетмейстер, М. Моисеев не принес в казахский балет новых постановочных приемов, интересных танцевальных решений (15).

Начиная с 70-х годов 20-го века, деятельность мастеров казахской танцевальной сцены неуклонно совершенствуется и обогащается. Та

танцевальная основа, которая была найдена в начале развития балетного искусства, стала отправной точкой для совершенствования и интерпретации движений, форм и содержания новых спектаклей.

• Национальные балеты Д.Т. Абирова

Произведения народного творчества – неиссякаемый источник для создания подлинно национального искусства. В них заложены те нравственные и психологические особенности, те формы искусства, которые свойственны только данному народу и составляют его национальную определенность, самобытность. Знание этих особенностей, умение выделить наиболее характерные черты и обобщить их – необходимое условие в создании любого национального произведения.

С такой позиции Д.Т. Абиров осуществляет постановку балета «Камбар и Назым». Но и эта редакция балета повторила судьбу предыдущих – после двух представлений спектакль был снят с репертуара. Для современного прочтения исторической темы оказалась неприемлемой методика балетных постановок 30-40-х годов. Критики отмечали иллюстративность танцевальных сцен, обилие пантомимических эпизодов, свойственных жанру балета-пьесы, нарушение эмоционального и смыслового единства слагаемых балетного спектакля. Как оказалось, знаний фольклорного материала и техники балетмейстерского мастерства недостаточно, чтобы воспроизвести картину народной жизни исторического прошлого адекватно мироощущению нового времени (16).

Ошибки этой постановки были учтены балетмейстером в балете «Козы-Корпеш и Баян-слу», премьера которого состоялась в 1971 году.

В основе балета – лирическая поэма, одна из самых древних и широко распространенных среди народа. Тема поэмы – жестокость старого обычая, обрекающего на гибель влюбленных. Два родоначальника-богача Сарыбай и Карабай договариваются и дают клятву поженить будущих детей, если у одного родится сын, а у другого – дочь. По старому обычаю одним из средств благополучной мирной жизни родов считались добрые

родственные связи, по которым дети провозглашались женихом и невестой еще в утробе матерей. На охоте внезапно умирает Сарыбай, перед смертью он напоминает Карабаю о заключенном договоре. Однако Карабай нарушает клятву – «за сироту дочь не выдам, какая мне корысть, какая честь» – и откочевывает далеко. Так, Козы-Корпеш и Баян-Сулу, нареченные женихом и невестой при рождении, разлучаются в детском возрасте злой волей отца Баян. Однако до них доходит слух о помолвке. Наслышанные друг о друге и обо всем случившемся, они воспламеняются горячей любовью друг к другу. Но Карабай уже обещал отдать Баян силачу Кодару, который спас его табуны. Став взрослым, Козы-Корпеш отправляется на поиски невесты, приняв обличье пастуха. Первая их встреча возвышенна и романтична. Злой соперник Кодар узнает об этом и убивает спящего в поле Козы-Корпеша. Баян-Сулу мстит за возлюбленного. Она просит Кодара спуститься в колодец за водой, держась за ее косу. Отрезав косу, она забрасывает колодец камнями. Убив коварного злодея Кодара, Баян-Сулу на могиле Козы-Корпеша падает на кинжал и умирает. В эпилоге говорится о том, что на могиле влюбленных растут два душистых цветка, а между ними - колючее растение (13).

Трагедия молодых влюбленных, показанная на фоне социальных сторон жизни феодального прошлого, цельные образы легенды с их яркой индивидуальностью, накалом страстей и острых конфликтов,

Композитору Е. Брусиловскому, художнику Г. Исмаиловой, сценаристу и балетмейстеру Д. Абирову удалось показать трагедию молодых влюбленных на фоне социальных сторон жизни феодального прошлого, создать цельные образы легенды с яркой индивидуальностью, накалом страстей и острых конфликтов.

Вся драматургия балетного спектакля строится вокруг классического треугольника – лирического героя Козы-Корпеш (Р. Бапов), злодея Кодара (В. Валиев), одновременно добивающихся руки Баян-сулу (С. Кущербаева). Выражая душевное состояние Козы, балетмейстер создает

вариации, дуэты, монологи. Плавные, мягкие линии танца передают и уравновешенный характер юноши, и душевный покой безмятежной юности. В борьбе с трудностями танец Козы приобретает силу, энергию героической личности. Для облика Кадара балетмейстер находит графически очерченную угловатость движений, придает пластике резкость и напористую стремительность. Трогательна в своей нежной любви к Козы-Корпешу и беззащитна перед произволом Кадара юная Баян. В сцене скорби над убитым Козы-Корпешем каждое танцевальное движение передает тяжкие душевные муки. Казалось, что плачут руки, плечи, вся фигура, которая как неокрепший стебелек, гнется от непосильного горя (8).

В массовых, ансамблевых, дуэтных, сольных танцах Д. Абирова можно увидеть и народный фольклор, цитированный автором дословно, и приемы его творческой стилизации. Балетмейстер широко применяет и канонические формы классического танца – адажио, дуэты, сольные как мужские, так и женские вариации, которые наполняются своеобразной экспрессией исполнения, пластическими мотивами национального фольклора, характерным для казахского танца положением рук.

Содержание балетной партитуры Е. Брусиловского отличалось ясностью и мелодичностью музыкальной речи, наполненной элементами народных ладов и народно-танцевальной ритмикой. В оформлении Г. Исмаиловой нет сложных пространственных построений, художник создает легкие, обобщенно-лаконичные декорации и костюмы. Все выдержано в удивительной гармонии цветовых сочетаний.

При всех положительных качествах балет «Козы-Корпеш и Баян-сулу» не был лишен недостатков, главным из которых была недоработка сценарной драматургии. Д. Абирова взял за основу лишь одну из тем легенды – тему романтической любви. Драматических конфликтов, развитых вокруг героев, оказалось недостаточно для выражения социальной трагедии. Если бы, Абирова-сценаристу удалось построить сюжет на конфликте двух противоборствующих сил, резче провести

социальные грани между персонажами, как это сделал Ю. Григорович в «Ромео и Джульетте», то трагичнее звучала бы тема любви, обреченная на смерть произволом феодала. В результате не полностью раскрыта вся трагедийность содержания, что снизило социальное звучание балета.

В целом, работы, сделанные Д. Абировым, сыграли огромную роль в формировании национального балетного искусства молодой Республики. Тенденции его новаторских поисков нашли свое продолжение в творчестве других мастеров – З. Райбаева, М. Тлеубаева, Б. Аюханова и др.

1.2. Национальные традиции в балете «Аксак кулан» в постановке М. Тлеубаева

Одно из ведущих мест в творческой жизни Республики Казахстан по праву занимает балетмейстер, Заслуженный деятель культуры РК Ментай Жанельевич Тлеубаев. Его имя хорошо известно как профессионалам, так и широкой публике. Как мастер классической сцены, М. Тлеубаев олицетворял собой поиски новых проявлений балетного спектакля. Хореографические средства, выбранные балетмейстером, отмечены обновлением форм классического танца через синтез его с народным национальным танцем, с экспрессивной пантомимой, с пластикой быта.

Спектакли М. Тлеубаева отличала широкоохватность решения, яркая образность, владение новейшими средствами пластической лексики, «философичность и метафоричность мышления, не противоречащая принципам доходчивости и демократичности» (13). Возможно, поэтому спектакли М. Тлеубаева не были «однодневками», а украшали и украшают репертуар не только ГАТОБ им. Абая, но и театров других стран.

14 января 1976 года на сцене Государственного театра оперы и балета им. Абая состоялась премьера балета «Аксак кулан» (см. Приложение 2). Композитор А. Серкебаев, сценарист Т. Ибраев, художник Э. Гейдебрехт, дирижёр Т. Османов. Это была первая большая работа

выпускника Ленинградской государственной консерватории им. Римского-Корсакова Минтая Тлеубаева. «Аксак кулан» – это и первое крупное сочинение молодого композитора А. Серкебаева (Приложение 2).

Действие балета переносит нас в казахские степи, где мирно пасутся куланы. Издалека досятся звуки домбры. Сын Джучи-Хана Хан-Зада, отправившись на охоту, вспугивает стадо с обжитого пастбища. Лишь старый вожак вступает на пути непрошеного гостя. Вонзенная в ногу стрела, была ему ответом на немой вопрос о вторжении. Но бесстрашный кулан не собирался просто так сдаваться. Хан-Зада – гордость и надежда Джучи-Хана – умирает, растоптанный копытами разъяренного кулана. Второе действие перенесено в шатер Джучи-Хана. С мрачными предчувствиями ждет он возвращения с охоты своего сына. Ничто не может отвлечь его от тяжелых дум. Суровое наказание – залитый расплавленным свинцом рот – ожидает того, кто принесет ему дурную весть. В шатер входит юноша-кюйши, и его домбра рассказывает страшную правду о смерти сына Джучи-хана, не проронив ни слова. Беспристрастен приказ правителя: залить домбру свинцом. Прошли века, но народный кюй об Аксак кулане и говорящей домбре живет и поныне.

Полная философской глубины и гуманизма музыка фольклорного первоисточника, описывающего драматические события времени нашествия полчищ Чингис-хана, получила разнообразное преломление в казахской музыкальной культуре. Впервые она прозвучала в опере Е.Г.Брусилковского «Кыз-Жибек». Симфонические основы, заложенные в недрах народного кюя, развила Г.А. Жубанова в своей одноименной симфонической поэме (1953), песенные мотивы домбрового кюя разработал М. Мангитаев в хоровой поэме «Аксак кулан» (1969).

Конкретность образов кюя-легенды, наличие элементов театрализации явились благодатными предпосылками для создания музыкально-сценического произведения. Музыкальный язык балета отличается содержательностью и выразительностью (12). Мотив древнего

кня получает в балетной партитуре современное звучание, представлена в развернутых, драматически и психологически насыщенных картинах. Динамичная, острохарактерная и в полном смысле театрально-танцевальная музыка А. Серкебаева характеризует различными музыкальными нюансами благородного акына Кербуги, жестокого и беспощадного завоевателя Джучи-хана, необузданного его сына Хан-Зады, нежной Башаргуль и льстивых придворных. С большой любовью выписан А.Серкебаевым образ свободолюбивых куланов – символических носителей первозданной красоты природы и свободного жизнелюбивого народа. Все темы, лейтинтонации связаны воедино сценически оправданной музыкальной драматургией. По смелости и новизне творческих устремлений, по принципу своеобразного сочетания основ классического и национального танца балет имеет много ценного (12).

Спектакль «Аксак кулан» был поставлен творческой молодежью театра. Балетмейстер Минтай Глеубаев разнообразием хореографической партитуры показал резкую контрастность двух миров: поэтический и светлый мир Кербуги и циничный, беспощадный в своей жестокости и ненависти мир Джучи-Хана. Жизнь и смерть, любовь и ненависть, свобода и плен – в таких контрастных решениях воспринял хореограф либретто спектакля. И весь строй балета, его образная структура и хореографическое решение подчинены этим противопоставлениям.

«Аксак кулан» в первую очередь удивляет ясной и выразительной простотой сценического воплощения и лаконичностью. Пластический язык персонажей кажется слишком простоватым и скудным. Балетмейстер ограничил танцевальную палитру воинов хана немногими, но хорошо запоминающимися движениями. Их пластика лишена грации и полета, они похожи на прикипающих к земле, ползающих пресмыкающихся.

Танцевальная характеристика куланов – одна из запоминающихся в спектакле. Обратившись к приемам классического танца на пуантах, хореограф поручил эту партию артисткам балета. Быстрый перебор ног,

легкие прыжками с высоким поднятием колен отдаленно перекликаются с цокотом копыт быстроногих куланов, характерное положение рук стоящих одна за другой исполнительниц складываются в причудливый рисунок.

Конкретность пластического языка М. Тлеубаева позволяет резко разграничить мир добра, солнца, света, величие природы с миром завоевателей – всеразрушающим, жестоким и кровожадным. Как сказал Б. Аюханов, танцы у Тлеубаева «осмыслены, изобретательны, а пространственный рисунок отличается четкими переливами» (6). Так, танец беркута в прологе – это «своеобразная метафора, олицетворяющая хищника и завоевателя. Движения сильные, отрывистые, сменялись резко, ошеломляя своей неожиданностью. Молниеносная смена ракурсов, ослепительные вспышки вращений и экспрессивных прыжков создавали образ сверхъестественной стремительности и мощи. «Поющие» руки здесь отвергались – жесткая закрепленная кисть с сомкнутыми пальцами, вытянутые или резко согнутые в локте руки. Все это воплощало образ настороженного хищника, настраивая зрителей на определенную волну. (6)

Почти единственной и лучшей исполнительницей образа Беркута долгое время была Л. Акылбекова, солистка балета. Позже этот танец часто шел как самостоятельный концертный номер.

Одухотворенный облик Баршагуль создала народная артистка республики Раушан Байсеитова. Изящество и легкость ее героини, мягкая пластика ее танца, тонкая музыкальность и женственность олицетворяют представление народа о красоте и нравственной чистоте. Увидев раненых куланов, Баршагуль поражена и встревожена. Как родная сестра, она ласкает и лелеет их. В эпилоге балета она поднимает уроненную домбру и трепетно преподносит акыну. Высоко подняв эту вечную спутницу поэта, Баршагуль – Байсеитова как бы прославляет бессмертие искусства.

Лучшим интерпретатором образ акына Кербуги признан молодой танцовщик Юрий Васюченко. Его акын – носитель народной мудрости и справедливости. (10)

Александр Медведеву в образе завоевателя Джучи-Хана удалось передать не только внешний облик героя, но и раскрыть его внутренний мир, передать психологию правителя, не знающего доброты, способного в своей кровавой мести уничтожить все живое огнем и мечом.

Динамичную и темпераментную партию юного Хан-Зады исполнили Дюсембек Накипов и Кайрат Мажикеев. Образ гордого и безрассудного сына завоевателя в их трактовке органично вписался в музыкально-хореографическую ткань спектакля, остро обнажая его драматургический подтекст.

В спектакле сосуществуют, дополняя и углубляя друг друга, два пласта: один – повествовательно-событийный, другой – обобщенно-иносказательный. Вводя эту вторую линию, хореограф достигает не только чисто театральных зрелищных эффектов, но и подчеркивает обобщенно-поэтический характер действия. Здесь не встретишь механического соединения балетной классики с народным танцем, не увидишь тривиального национального орнамента рук, сообщающих танцу определенный колорит (13). Не колорит, а образ содержат танцы в «Аксак кулане» в постановке М. Тлеубаева.

В декорационном решении спектакля, в костюмах отчетливо прослеживается основная сюжетно-сценическая идея балета. Художник Э. Гейдебрехт преднамеренно лаконичен, строг и скуп в изобразительных приемах. Большую смысловую нагрузку несет цветовая драматургия. Так, черный и красный тона, преобладающие в одеянии Джучи-Хана и его приближенных олицетворяют смерть и горе. На зеленовато-голубом фоне вольной степи тревожным диссонансом выглядит черный паукообразный шатер врагов. Идентичное художественное решение пролога и эпилога придает спектаклю философскую обобщенность, утверждая величие природы, ее красоту и вечность.

Первая большая работа продемонстрировала тенденцию М. Тлеубаева к синтезу. Казахский танец ценой проб и ошибок пришел к

достижению единства традиции и новаторства в танцевально-пластической характеристике балетных образов. На практике было доказано, что обойтись без классики невозможно, но ограничиваться ею тоже нельзя. Ко времени постановки «Аксак кулана» в этом отношении был накоплен уже значительный опыт, который М. Тлеубаев обобщил и синтезировал.

В «Аксак кулане» образы главных действующих лиц и массовых цен решены средствами классического танца. Но он существует здесь в живом образном виде. Классический танец обогащается органически включенными в него элементами народного танца, драматической пантомимы, спортивно-акробатических движений, свободной пластики, претворяющей реальные жизненные движения. Использование казахских национальных элементов придало не только национальную, но и реалистическую достоверность (8).

Стремление балетмейстера сделать спектакль непрерывно действенным осуществилось частично. Наряду с удачными сценами были и эпизоды внешние, имеющие иллюстративно-повествовательный характер, информировавшие о событиях, но не несшие танцевального образа. Как, например, сцены развлечения хана в шатре, танцы Баршагуль. Да и сам образ простой казахской девушки решен однопланово, недостаточно раскрыты любовные чувства Баршагуль и Кербуги, в некоторых местах данная линия логически остается незавершенной. Отсюда и сюжетная переоснащенность, губительно сказавшаяся на развитие танцсимфонии. Хореографическая лексика балета в целом была новаторской и изобретательной, драматургия – танцевальной. Но эти принципы не были проведены последовательно, и в этом состоял главный недостаток балета «Аксак кулан». В этом балете был только талантливый прообраз хореографического здания начинающего балетмейстера. Не хватило опыта, глубокого внедрения в язык танца.

И, тем не менее, «Аксак кулан» продолжил работу по поиску решения значительных нравственно-этических проблем средствами балета.

Постепенно складывались принципы подхода к образу: действенность танца, психологическая разработка роли, акцент не на ансамблевые формы, а на монологи и диалоги. «Аксак кулан» открыл дорогу к гармоничному синтезу танцевальной симфонизации балета и образно-содержательной хореографии. «Танец, мотивированный внутренним побуждением персонажей» – такова главная тенденция и главное достоинство всех работ М. Тлеубаева (8).

Балет «Аксак кулан» с большим успехом прошел в Большом театре, а работа композитора была удостоена награды короля Швеции – Муаровой ленты. Сегодня Алмас Серкебаев, ученик легендарной Газизы Жубановой, работает музыкальным руководителем в Бостон-балете, пишет симфонии, фортепианные концерты, симфонические поэмы, произведения для камерного оркестра, инструментальные произведения, а также музыку к драматическим спектаклям, художественным, документальным и анимационным фильмам.

1.3. Современное прочтение казахской истории в балете З. Райбаева «Фрески»

В основу сюжета балета «Фрески», поставленного в 1981 году балетмейстером и автором либретто З. Райбаевым на музыку Т. Мынбаева в сценографии Е. Сидоркина, положена поэма Олжаса Сулейменова «Глиняная книга», в поэтическом изложении повествующая о далёких исторических событиях, дошедших до нас в виде легенд и сказаний.

Первоначально существовала одноименная симфоническая поэма, созданная композитором Тимуром Мынбаевым, в которой были открыто выражены черты композиторского стиля Мынбаева – свободное обращение с фольклорной тематикой, заключающееся в обобщенном использовании лишь некоторых типических черт «народной музыкальной речи». Композитор пригласил З. Райбаева и дирижера В. Руттера для

прослушивания музыки поэмы «Фрески». Так у балетмейстера родилась идея, а музыка поэмы стала основой к балету (13).

Ритмически очень «дерзкая», яркая, образная, музыка Т. Мынбаева состояла из разных самостоятельных частей, не связанных друг с другом: каждая «фреска», каждый музыкальный пласт разнохарактерны. Это требовало нетрадиционного драматургического ключа при создании сценария. Литературную основу сценария составила «Глиняная книга» Олжаса Сулейменова. «Глиняная книга» О. Сулейменова была создана в эпоху советского строя, когда «коммунистической идеологии был предпочтителен образ полудикого, безграмотного народа кочевника, благодаря великому Октябрю и братской помощи русского пролетариата, шагнувшего из мракобесия в социализм, минуя капитализм» (16, с. 141).

Олжас Сулейменов своим творчеством противостоял такому унижительному для казахского народа ярлыку и в «Глиняной книге» доказывал, «что и до 1917 года в Казахстане была уникальная оседлая и полукочевая культура с богатейшим фольклором, этнической философией, с особым национальным пониманием свободы, чести и достоинства человека, где ценились не только общественные интересы рода, племени, народа в целом, но и разум, мужество, благородство индивидуума в отдельности» (16, с. 141).

Знаменательно, что обращение З. Райбаева к «Глиняной книге» О. Сулейменова в балете «Фрески» лежит в той же плоскости нового взгляда на отечественное прошлое, выражающегося в том, что казахи извечно жили в особом социокультурном пространстве степной культуры, имеющем многовековую протяженность и глубокие исторические корни.

Музыка «Фресок» Т. Мынбаева соприкасалась с тематикой «Глиняной книги», она помогла балетмейстеру З. Райбаеву сформировать концепцию спектакля в виде девяти картин, объединенных музыкальным вступлением к каждой картине, словно нитью, на которую нанизаны бусы-фрески. В лаконичном, написанном им самим по «Глиняной книге»,

предстали история, жизнь, быт древних скифов, населявших территорию Казахстана в IV-VI веках. Каждая фреска имеет название и поэтический эпиграф, создающий эмоциональный настрой и выражающий самую суть воплощаемых событий.

Фрески-картины выстраиваются в сюжет о нашествии племени иш-кузов в древнюю Ассирию, где они низвергают храм богини Ишторе. Но красота его жрицы Шамхат покоряет их предводителя – хана Ишпака, и ради неё он переступает законы предков. За это он по суду старейшин обязан сойтись в схватке с кентавром, где погибает. В его погребальный шатёр добровольно приходит Шамхат, чтобы разделить с погибшим ханом смерть.

При создании спектакля З. Райбаев тесно сотрудничал с художником-постановщиком Е. Сидоркиным. Это было необычное явление, чтобы балетный спектакль оформлял художник-график: обычно это поручалось художникам-живописцам. Но Е. Сидоркин отлично справился со сценографией. Тема каждой фрески, выдержанная в манере скифского тератологического стиля, определяла сюжет сценического действия. Художник проявил себя прекрасным знатоком древней культуры и великолепно «вписался» в сотрудничество в постановке балета». (21)

Строгая глубина графики Е. Сидоркина, в своей сценографии постигшего дух далекой эпохи, задала тон балетной пластичности, позволила перевести графический язык в ясный художественный жест, в танец. Танцевальные движения повторяют и развивают изображения на фресках и панно. Поэтому хореографическая лексика не могла быть чисто классической. Она сама напрашивалась на синтез казахского народного, классического и современного танцев.

«Фрески» как спектакль примечателен резкими, решительными, «мазками». В нем всё «по-крупному», на пределе. «Это сюжетика закипающей и остывающей крови, сюжетика Любви и Смерти – вечной темы в искусстве. В ней всё раскалено, бесстрашно, безжалостно. В ней

голод по Жизни в её самых элементарных и, следовательно, самых глубоких проявлениях» (27, с. 99).

Драматургическая линия главных героев разворачивается на фоне массовых сцен нашествия, суда, тризны, выбора невесты, избрания нового хана. Смерть главных героев предстаёт в балете в аспекте мироощущения далеких предков, когда «смысл смерти видится им в возвращении к начальному состоянию, в двуедином замыкании – начале очередного цикла вечно продолжающегося движения жизни» (27, с. 183). Словно мозаика, из отдельных кусочков – сцен, складывается единое целое.

В балете «Фрески» нет эпической подробности «прорисовывания» биографий главных персонажей. Поскольку жанр балета трагедийный, то ему свойственна и трагедийная драматургия, для которой существенно важна не постепенность формирования характеров героев, как в эпической драматургии, а слом характеров. То, какими по своим взглядам, самосознанию герои входят в действие и кем становятся к финалу. То есть реализуется задача через драматически ломающиеся характеры выразить значительность и трагедийность событий.

Так, хан Ишпака властный и суровый воин-деспот, каким он предстаёт в первых фресках, перед чарами красоты жрицы Шамхат становится мягок, лиричен и страстен. Полюбив Шамхат, он даже готов идти на преступление – отречься от заветов предков. И пятая фреска становится трагической кульминацией балета, когда совершается вероотступничество хана. Образ Шамхат тоже дан в изломе характера. Поначалу она вровень с ханом по силе духа, отказываясь подчиняться ему. Затем становится сильнее, когда её гордая красота покоряет хана, ломая его. Но и Шамхат меняется под властью любви, из гордой красавицы превращаясь в преданную возлюбленную, готовую разделить с ханом Ишпака и смертную участь.

Такие драматические коллизии, как отстаивание чести перед лицом смерти, антиномия любви-страсти и воинского долга, верность и

самопожертвование во имя любви – непреходящи. Они воспеты в искусстве прошлого и будут воспеты в искусстве будущего. Они всегда современны. И художественно-правдивое воссоздание эмоционального состояния далекой эпохи – важнейшее условие резонирования его в современности. Когда прошлое предстаёт «в многоцветье не сюжетов, не фактов, а кипучей деятельности человеческих чувств, стоящих за строгими и реальными очертаниями исторического времени» (27, с. 72).

Современность «Фресок» в ощущении сопричастности к жизни предков: судьбы героев нас волнуют, и спектакль созвучен нашему времени. Это выделяет Г. Жумасеитова в своём анализе спектакля: «Вместе со своими авторами-единомышленниками постановщик стремится пронизать актуальным содержанием историческое предание, а судьбы далеких предков сделать судьбой нашего современника... «Фрески» – балет о величии исторического прошлого казахов, спектакль глубоких размышлений и больших проблем» (16, с. 22).

Безусловно, ощущению современности спектакля во многом способствует музыка Т. Мынбаева. Музыка «Фресок» достаточно сложна для восприятия. В ней – строение древних кюев и экспрессия музыкального языка 20-го века. В ней находят свободное применение новейшие стилевые приёмы с их ритмическим многообразием, развитым инструментальным, оркестровым мышлением, гармонической усложненностью» (12, с. 102).

Музыки подобной сложности в казахстанском балете ещё не было. Как подметил Б. Аюханов, «это сплошная какофония звуков с симфоническим многоголосием» (6). Естественно, что такой усложненный музыкальный язык был большим испытанием для артистов балета, которые были излишне обеспокоены подсчетом тактов. И нет ничего удивительного в том, что ритмические «перебивы», полифонические переплетения на первых порах заслоняли для них образное восприятие музыки. Но ведь когда-то и «Весна священная» И. Стравинского казалась

сплошной какофонией, и «Скифская сюита» С. Прокофьева при первом исполнении вызвала форменный скандал. А музыка «Фресок» Мынбаева находится в том же смысловом ряду «скифства» в искусстве, что и названные балеты гениев прошлого века. Важно то, что музыка «Фресок» нашла адекватное воплощение в хореографии, сценографии и исполнительском мастерстве оркестрантов, кордебалета и солистов балета.

Стоит заметить, что премьерный спектакль «Фресок» состоялся 9 июля 1981 года в Ленинграде на сцене Малого театра оперы и балета, где среди восьми гастрольных балетных постановок ГАТОБ им. Абая народный артист СССР Константин Сергеев отметил именно «Фрески»: «Авторы и исполнители создали спектакль большого дыхания, глубокого содержания и поэтической образности, ставшей центральным событием гастролей» (42). К. Сергеевым было подмечено соответствие музыки и хореографии: «Из музыки вытекает пластическое решение спектакля... Музыка подсказывает танцевальную образность, оригинальные приемы фиксации поз, фигур, отдельных групп в форме фресок. Их переключка, сочетание со скульптурной лепкой фресок и живописью панно, спускающихся с колосников, делает спектакль удивительно целостным... Великолепна световая и цветовая полифония, глубокий колорит и торжество красок нарядного и праздничного спектакля» (42).

Столь же высоко была оценена и работа артистов балета в спектакле «Фрески»: «Великолепен ансамбль исполнителей, как солистов, так и кордебалета, точно и вдохновенно передающих замысел балетмейстера. Народный артист СССР Р. Бапов, танцовщик исключительной виртуозности и выразительной пластики, создаёт значительный и яркий, сложный по характеру образ вождя племени Ишпака. Его возлюбленную Шамхат – жрицу храма – танцует юная талантливая балерина М. Кадырова. Блестяще исполняет труднейшую гротесковую партию Кентавра А. Медведев. Выразителен в роли Старейшего Э. Мальбеков. Темпераментен и одержим Т. Нуркалиев в роли безоглядно храброго

Сары-Кене. Смел и мужественен молодой Косог в исполнении Д. Накипова, обаятельна и женственна его невеста – Л.Ли» (42).

Высокая оценка, данная первым исполнителям «Фресок» таким мэтром, как К. Сергеев дорогого стоит. Надо думать, что тогда, в 1981 году, она дала нашим артистам мощный заряд веры в свои силы. Ныне, по прошествии лет создатели и исполнители той премьерной постановки «Фресок» – гордость казахстанской хореографии. Своим подвижническим трудом они строили и продолжают строить здание отечественного искусства. Балет «Фрески», в отличие от многих балетов, не исчез из репертуара ГАТОБ им. Абая и работает и сегодня. Дело в том, что продолжительность жизни балетного спектакля – в единстве всех звеньев, работающих на максимуме возможностей – музыки, хореографии, сценографии. Балетный спектакль «Фрески» имел то счастливое стечение обстоятельств, когда все составляющие звенья были плотно пригнаны. Это отметил искусствовед А. Соколов, рецензируя премьеру «Фресок» в Ленинграде: «приёмы театральные и хореографические вырастают из музыкальной образности и, сплетаясь с нею, образуют тот желанный органический союз, которым отмечено лучшее из созданного в балетном театре сегодня» (30).

В свете рассмотрения проблематики национального в балете безусловный интерес имеют для нас критические замечания выдающегося хореографа Казахстана Булата Газизовича Аюханова, представленные на его сайте в статье «Современное состояние балетного искусства в Казахстане». Б. Аюханов признаёт «пиршество танца» в балете «Фрески», но уловить национальную хореографию было архитрудно».

Действительно, в балете мы не увидим привычных казахских танцевальных движений, как, например, в балетах Д. Абирова. Новая хореографическая лексика синтетического типа, примененная во «Фресках», потребовала и иного взгляда на казахский национальный фольклор. Он здесь настолько трансформировался, слился с новым

пластическим языком, что стал еле уловимым. Но, тем не менее, национальная принадлежность прочитывается. Это ощущается и в слиянии музыки и хореографии, в полифонии цветового и светового оформления, в условности и пространственном композиционном решении спектакля.

Ярче всего национальный колорит проступает во второй фреске – «Нашествие» и в седьмой, названной «Тризна». В них задействована большая масса исполнительского состава. В «Нашествии» средствами хореографии передан дух восточной деспотии, где царит поклонение и повиновение. Толпа воинов встречает хана Ишпака восторгом и ликованием. Но один взмах его руки повергает их ниц, другой взмах посылает на битву и возможную смерть. А они безоговорочно подвластны ему, словно роботы. В седьмой фреске иш-кузы справляют тризну по хану Ишпака, погибшему в поединке с Кентавром. Она наиболее жанровая из всех фресок. Калейдоскопически меняются картины состязаний воинов в ловкости и силе, игры «Кокпар», обрядов жертвоприношения, выбора невесты, её проводов, бракосочетания и свадебного торжества. Фреска «Тризна» – подлинный апофеоз массового танца во всём многообразии казахской традиционной обрядности. (Приложение 3)

Выводы по первой главе.

Мы проанализировали наиболее яркие и этапные спектакли театра оперы и балета им. Абая. В становлении и развитии профессиональной казахской хореографии значимый вклад внесли балетмейстеры А. Александров, Л. Жуков, Ю. Ковалев, Д. Абиров, З. Райбаев, Б. Аюханов, М. Тлеубаев. Благодаря их творчеству, удачам и провалам, поискам, казахский балет обрел черты самобытного и оригинального сценического искусства. Курс развития театра получил одобрение со стороны руководства и со стороны зрителей. Сочетание двух линий – всемерное обогащение национальных корней вместе с освоением передового опыта мировой культуры – было признано единственно правильным и плодотворным направлением того времени.

ГЛАВА 2. НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И ОБЫЧАИ В ПОСТАНОВКАХ СОВРЕМЕННЫХ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ

2.1. Традиции кочевой культуры в творчестве Б. Аюханова

В постоянном поиске гармоничного синтеза национальной пластики с академическим классическим танцем находится Б.Г. Аюханов и его театр классического балета. Отдавая предпочтение классическому танцу, балетмейстер всесторонне исследует богатства казахского плясового фольклора, ищет золотой стержень национальной хореографии в традициях кочевых предков. Он видит в эстетически красивых национальных костюмах и различных играх, будь то алтыбакан или казахское единоборство, очертание и силуэт классического танца, а в древних обычаях – сюжеты для своих постановок.

«Страницы казахского эпоса» – так называлась первая программа театра. За основу были взяты музыкальные произведения С. Мухамеджанова «Карлыга-батыр» и «Биршимбай», М. Тулебаева «Айтыс Биржана и Сары», Б. Ерзаковича «Козы-Корпеш и Баян-Сулу».

На многочисленные вопросы о том, в чем же видел Б. Аюханов главную цель в создании своего театра, он всегда неизменно отвечал: «Создание первого в истории современного казахского искусства национального классического балета». По собственному мнению, задачу эту он выполнил в 1975 году, когда поставил балет «Батыры» А.Исаковой.

▪ «Батыры»

Работа над этим балетом продолжалась в течение полутора лет, но подступами к этой постановке стала вся предыдущая творческая биография Б. Аюханова и его ансамбля. Это и «Кыз – Жибек» (1967) Е. Брусиловского, «Казахские сувениры» (1970) В. Булгаровского и др.

«Батыры» – это балет, где в образе трех батыров отражены лучшие качества казахского народа: бесстрашие, чувство долга, любовь к родной земле, самопожертвование. Несмотря на то, что балет по характеру явился

камерным произведением, он был масштабен по заявленной тематике. В данной постановке Б.Аюханов стремился найти новый образный язык, дополняя классический танец элементами национальной хореографии, используя обширное богатство пластики человеческого тела. Балет «Батыры» получился национальным не только по заявленной тематике, но и по выразительным средствам, отождествляющим силу мощь батыров.

▪ «Караван»

«Караван» – один из немногих балетов в репертуаре ансамбля, поставленный специально для мужского состава труппы. Балет поставлен на музыку Тлеса Кажгалиева. Его «Концерт для струнных, ударных и фортепиано» не был предназначен для балетного театра, но Б. Аюханов как чуткий художник, услышал и увидел его, воплощенным средствами пластики. «Именно композиционная стройность симфонии, подсказала мне сюжет и драматургическую идею балета, которому можно было бы дать название «Караван». Музыка привлекла свежестью чувств и мысли, она давала возможность экспериментировать, требовала новых выразительных средств танца» – говорил Б.Аюханов. (6)

Условность музыки продиктовала определенную условность и сюжету. Караван выходит в путь к оазису, на котором его ждут не малые испытания. Первая часть – «В пути». Начало пути не предвещает никаких бед. Путники двигаются вперед, полные надежд на счастливый исход пути. Вторая часть – «Жажда». Заблудившиеся путники изнывают от жары и жажды. Все сильнее их охватывает отчаяние, страх. Третья часть «Оазис». И вот один вызывается стоять проводником. Возникшая на его пути Птица счастья помогает ему вести их к оазису. Такова сюжетная канва балета.

Балетмейстер создал современный балет средствами классического танца. Наиболее удачной выглядела вторая часть балета. Б. Аюханову удалось найти особый пластический язык для путников, выражающий смятение и панику среди них. Найденные движения эквивалентны психологическому поведению людей. Выразительна также и последняя

картина балета. Вожак ведет людей за собой. Чтобы передать их уверенность в своем вожаке, постановщик использует следующий прием. Движения главного героя подхватывают остальные исполнители, как бы парафраз его мыслей и чувств. Хореография балета была стилистически выдержана в едином стиле, содержала несколько интересных творческих находок. Как, например, в финале – образ воды, воссоздаваемый женским составом ансамбля.

Балет притягивает своей непосредственностью, образным танцевальным языком и ритмической музыкой, хореограф, как истинный приверженец танцсимфонии разрабатывает в спектакле мотив движения, трансформируя его, из ансамблевой темы в дуэтную и сольную, наращивая, по мере развития образного звучания идеи и пластическое решение каждого персонажа – исполнителя. Постановка балета «Караван» на музыку Т. Кажгалиева явилась определенной победой Б.Аюханова и его коллектива единомышленников в поисках постановочных решений современного национального спектакля. В показе, казалось бы, частного конфликта, составляющего действия спектакля, хореограф дает возможность зрителю размышлять о быстротечности времени, бытия, смысле жизни и т.д.

▪ «Слезы матери»

Балет « Слезы матери » поставлен в 1989 году на музыку узбекского композитора Н. Закирова. В основе балета – предание о манкурте, убившего собственную мать, которое подробно описано Ч. Айтматовым в романе «И дольше века длится день».

«Слезы матери» воспринимается как реквием материнскому всепрощению и жертвенности. Балетмейстер зримо рисует образ сегодняшней действительности, преступления времени, убийства, бесчувствие и равнодушие. Все это ярко и значимо воплощено и в самобытной музыке Н. Закирова. Музыка ярко театральная, изобилующая сильными контрастами. Музыкальной лейттемой становится тема матери,

которая сначала звучит спокойно, а затем медленно трансформируется, отражая мучительные переживания героини, и достигает своего кульминационного, трагического накала в финале.

Образ Матери выглядит как бы олицетворение милосердия, доброты и жертвенности. Противопоставляя ее чистоту и цельность холодному и бездушному цинизму воинов племени Жуань–жуаней, хореограф отражает два полюса мировоззрения. Б. Аюханов строит свою композицию в стиле монументального лаконизма, стремится в каждой сцене точно выявить не перипетии сюжета, а существо духовного конфликта. Даже в массовых сценах, насыщенных сложными поддержками, изобретательные элементы не становятся самоцелью, а служат выявлению драматургически развивающихся событий.

Кульминация спектакля решена в плане эмоциональной трагедии. Манкурт убивает стрелой из лука свою собственную мать. Здесь нет хореографии как таковой, а лишь яркая эмоциональность и темперамент исполнителей. Именно это остается в сердцах зрителей щемящим чувством сострадания и почти физической болью. В поединке материнской любви и вырванного беспамятства побеждает смерть. Но эта победа – только в факте гибели главной героини. Аюханов и его артисты заканчивают балет светлой нотой: человек недаром жил, если кого-то любил и боролся за эту любовь. На спине несет манкурт тело убитой матери в окружении светлых духов, как бы олицетворяющих собой духов добра и справедливости.

Хореограф в этом балете не только широко пользуется лексикой классического танца, но и в какой-то мере театрализует бытовые движения. В основе остается удивительная музыкальность Б. Аюханова, поэтому каждое движение наполнено смыслом, а жест выразителен.

Убедительна, по-театральному правдива, Мать в исполнении С. Нурсултановой, в борьбе за воскрешение памяти своего сына. В камерном спектакле, краткой по своей протяженности, балерина успевает раскрыть многое: сложный душевный мир женщины – матери, которая

самоотверженно любит, но и чутко отзывается на малейшие движения души своего сына, тщетно прорываясь к его памяти и страдающему сердцу. Танец матери прост в выразительных средствах, весьма сдержан, без высоких поддержек, накрученной техники. Все построение хореографии направлено лишь на раскрытие его душевного трагизма.

«Слезы матери» – балет-легенда, в аюхановской интерпретации актуальна для нынешней действительности. Это и есть главный фактор современного балета – постановка, в которой страсти и конфликты прошлого перекликаются с сегодняшними днями и находят ответный отклик в сердцах зрителей (41).

▪ «Песня о Кыз-Жибек» или «Гак-ку»

Тема Кыз-Жибек необыкновенно органична. Сколько бы ее ни использовали на сцене, в литературе или кино, исчерпать все ресурсы невозможно. Душевная, романтическая и трепетная истории казахских Ромео и Джульетты – Кыз-Жибек и Толегена не может оставить равнодушным никого. На тему «Кыз-Жибек» были созданы опера, драматические спектакли, художественный фильм. В 1967 году Аюханов ставит балет «Кыз-Жибек» на музыку Е. Брусиловского.

Но первый вариант был склейкой из одноименной оперы и получился лоскутным, а потому не удовлетворил балетмейстера. Спустя почти двадцать лет, в 1985 году Аюханов повторно обращается к балету «Кыз-Жибек». В возобновленной, теперь уже «Песне о Кыз-Жибек», все соотнесено с чувствами главных героев. Движущий событийный ряд наполнил спектакль логическим повествованием. Особый колорит балету придает включение в него вокального сопровождения, где ни с кем несравнимая Куляш Байсеитова исполняет знаменитое «Гак-ку». Б. Аюханову удалось найти такой же лейтмотив для танцующей Жибек, каким был «Гак-ку» для оперных исполнительниц. Танцевальный лейтмотив Жибек окрашен ее высокими чувствами, преданностью и мечтой о счастье и любви. (44)

Если в первом варианте у Б. Аюханова доминировали национальные народные танцы, что можно отнести к стремлению выигрышно их популяризировать, но теперь все было по-другому. Фольклорные танцы на народные мелодии стали как бы обрамление действию главных героев, их поступкам и чувствам, которые в большинстве своем выражались классическим танцем, дополненными национальными элементами. Наибольшее внимание Б. Аюханов уделял выразительности корпуса и орнаменту рук. Это то, на чем строится танцевальное искусство казахов.

Однако и второй, а следом и третий варианты снова не принесли удовлетворения, музыка, хореографическая лексика и сюжетно-драматургическая основа требовали доработки.

В 2007 году в Астане прошла премьера балета на музыку А. Исаковой под названием «Гак-ку». В новой редакции балета Б. Аюханов опять использовал отрывок записи с голосом Куляш Байсеитовой, что только усилило музыкальную драматургию.

Кыз-Жибек и Толеген – представители двух враждующих племен. Их стремление своим союзом примирить враждующих отцов затянет их хрупкое чувство в мир войны. Политические амбиции Бекежана затмят разум героя, превратят отважного воина в подлого убийцу Толегена, смешают любовь к Жибек с кровью и вероломством, нашьют новых врагов на уставший от междоусобицы народ. Герои Жибек, Толеген и Бекежан вдохнули в эпос всю сложность и неоднозначность человеческих чувств. Злодей-предатель Бекежан так великолепен, так прекрасен в упоительной страсти к Жибек, что смерть его вызывает не справедливое удовлетворение, а жалость и сочувствие. В любви к Жибек Бекежан идет до конца, но не к убийству, а скорее к безумию. Истинный воин не приемлет поражения, абсолютная любовь приводит к трагедии.

Кыз-Жибек воплотила на сцене Айтолкын Тургинбаева, Тулегена – Еркин Утепов, Бекежана – Ерик Оспанов. Они танцевали так, что уже на первых минутах зрители замерли и следили за динамикой происходящего

не только из-за узнаваемости сюжета, но и потому, что на сцене не было ни одного неинформативного жеста. Танцы девушек ложились на воспоминания из детства, когда мама учила: вот так девушка заплетает косу, так – наливает чай. Все движения должны быть плавными, а осанка – статной – Аюханов этой ассоциации не отрицает.

Конечно, не обошлось без критики. Обсуждались костюмы, декорации, говорилось об их условности, примитивности: народный орнамент и лампочки, символизирующие степное небо, усыпанное звездами. Сам Аюханов, как автор либретто и хореографии, говорит о том, что в оформлении всегда обходился минимумом.

Булат Газизович называет балет «Гак-ку» совестью своей профессии: он осуществил свою мечту и создал настоящий классический казахский балет. «Без ложной скромности могу сказать, что получаю наслаждение от того, что балет получился. Это видно и по реакции публики, и по настроению артистов» – делится своими впечатлениями балетмейстер.

Обращаясь к фольклорным первоисточникам, памятникам материальной культуры, сохранившимся образцам древнего изобразительного искусства, коллектив и сегодня работает над воссозданием с максимальной исторической достоверностью лексических элементов, пространственного рисунка и манеры исполнения древних танцев и придания им адекватной сценической формы.

2.2. Решение национальной темы средствами современной хореографии в творчестве Г. Адамовой и сестер Габбасовых

В последнее время многие хореографы обращаются к воплощению национальной тематики средствами современной хореографии. Начало было положено в 70-е годы XX века Ж. Байдаралиным и М. Тлеубаевым. Это становится центральным направлением и в творчестве Гульнары Адамовой и сестер Габбасовых.

Выпускница балетмейстерского факультета ГИТИСа Гульнара Адамова, преподаватель современного танца в Алматинском хореографическом училище им. Селезнева, основатель первого коллектива современного танца – театра-студии «Самрук». Труппа практикует такие стили современной пластики как: модерн, contemporary dance, джаз-модерн. Смешение стилей и подчинение разных средств выразительности одной общей идее станет одной из узнаваемых особенностей творческого почерка хореографа. Основное кредо коллектива: «Танец – форма мысли...». (43)

Театра «Самрук» – это единственный коллектив в Казахстане, который преподносит зрителю национальный колорит в современной пластике. Как говорит художественный руководитель и балетмейстер Гульнара Адамова, одна из основных задач коллектива – создание национальных балетов.

▪ «Жезтырнак»

В 2005 году Г. Адамова поставила двухактный балет «Жезтырнак» Либретто к балету «Жезтырнак» (музыка – Б. Акошев и А. Мукатай) написал Галым Доскен, использовав образ казахской мифологии. В ткани балета переплетаются метафорическая борьба Света и Ночи, мотивы тюркской мифологии и современная пластика, философские вопросы и экспрессивная хореография.

Сюжет для балета довольно сложный, даже философский. Жезтырнаки – враждебные человеку демонические существа с медными когтями, обладающие чудовищной силой. Когда-то люди и жезтырнаки были единым существом, великим в своем могуществе. Но непримиримая вражда разделила целое на два лагеря, на два мира – тьмы и света. Отсюда напряженный, неразрешимый конфликт. Жезтырнаки ведут ночной образ жизни, дневные сцены олицетворение тепла, света, солнца. В постоянном конфликте решены и дуэты юноши и девушки-жастырнак, юноши и девушки-мстительницы.

Борьба людей и жезтырнаков не может закончиться чьей-то победой, потому что день и ночь – это вечные спутники жизни, а тема борьбы света и мглы, борьбы добра и зла – вечные темы.

Балет «Жезтырнак» можно назвать удачным опытом. Именно в синтезе национальной культуры и современного искусства балетмейстер видит дальнейшее развитие своего театра. На вопрос о готовности публики воспринимать подобные творения, так же как и современную хореографию вообще, Гульнара Адамова ответила: «Сама современная хореография очень эмоционально открыта, более демократична, близка зрителю. Конечно, какие-то аспекты люди еще не воспринимают, но и не надо их подгонять, еще есть время. Восприятие прямо пропорционально тому, насколько часто они имеют возможность видеть современную хореографию» (43).

▪ «Ер Тостик»

5 марта 2011 года состоялась премьера первого казахского детского балета «Ер Тостик» в постановке Г. Адамовой. Организаторы – Союз хореографов Казахстана и Алматинское хореографическое училище им. А.В. Селезнева при поддержке Фонда Первого Президента РК и Министерства Культуры РК. Музыка к балету по литературному либретто Д. Накипова написал известный композитор Б. Дальденбаев. Художник спектакля И. Злобина.

Либретто балета, его музыка и хореографический текст навеяны мотивами великой казахской сказки «Ер Тостик». Удивительные приключения бесстрашного героя, который во имя благородной цели пускается в опасные приключения и с честью преодолевает все преграды, ожили в новом спектакле. Спектакль получился ярким, красочным, искренним. В исполнении учащихся хореографического училища он послужил не только хорошей сценической практикой, но и познакомил и артистов и зрителей с детским сказочным фольклором. В спектакле много сцен, раскрывающих жизнь народа, его быт, его традиции и обычаи.

Театр «Самрук» в настоящее время активный творческий коллектив. В репертуаре как полнометражные спектакли в жанре танц-театра, так и различные формы хореографических миниатюр, темы которых также просты, как и вечны: взаимоотношения человека с миром.

Театр танца участвовал во многих международных фестивалях современного танца и представлял Республику Казахстан в дни культуры на международных, республиканских фестивалях и конкурсах. В 2011 году коллективу театра присвоена премия «Фонда Первого Президента Республики Казахстан» за внесенный вклад в искусство.

Сестры Гульнара и Гульмира Габбасовы также давно продвигают современный танец в Казахстане. Об их спектаклях ходят легенды. Они создали свой коллектив, в котором делают то, что задумали, не подстраиваясь под чужое мнение. Это театр без границ, театр в котором тесно переплетаются все виды искусства, театр, в котором возможен «безумный полет фантазий, как художников, так и режиссеров, как хореографов, так и композиторов, театр экстрима, как в обнажении души, так и в экспериментах».

С 1994 года сестры работают в Государственном Академическом театре танца под руководством Булата Аюханова, где являются постановщиками репертуара современной хореографии. С 1999 года преподают современную хореографию в Алматинском хореографическом училище им А.В Селезнева, готовят одаренных студентов к Международным конкурсам артистов балета, обучают подрастающее поколение режиссеров-хореографов в Академии искусств, играют на сцене Республиканского немецкого драматического театра, снимаются в кино, участвуют в различных арт-проектах.

Уже в студенческих работах сестры пробовали искать свой авторский пластический язык. Их авторские работы называют «театром чувств», изучающим психофизическое состояние человека. Каждая композиция – это уникальное проникновенное сочетание актерского

мастерства и балета. Вместе со зрителем дуэт Габбасовых ищет ответы на вечные вопросы жизни. Каждая постановка – это философское размышление над смыслом своего существования.

▪ «Тамыр»

Спектакль «Тамыр» («Корни») представляет собой сложный синтез движения, музыки, жестов, слов и мимики. По зову предков, через традиции своего народа, мы пытаемся найти свои корни – такова основная идея спектакля. Спектакль весь основан на казахских обрядах – ак жол (белая дорога), разрезание пут и т.д. Гульнара и Гульмира говорят, что они задумали этот спектакль, когда были в разлуке друг с другом и находились вдали от родины. Воплощению задуманного помогла музыка Куата Шильдебаева, в ней слышна и колыбельная матери, и белая дорога, и юрта в конце пути. Слушаешь, и все переворачивается, раскрывается, и ты начинаешь тянуться к своим истокам.

В спектакле участвуют только два исполнителя – сами сестры. Одна героиня – воплощение традиции в самом полном значении этого слова – культуры, духовности, сакральной памяти. Другая – представитель современного урбанистического общества, с его восприятием мира. Сестрам удалось показать связь и баланс между национальной традицией и современностью, через традицию прийти к самоидентификации.

▪ «Наркыз»

Еще одно решение национальной темы средствами современной хореографии – спектакль «Наркыз» по мотивам одноименной эпической поэмы Нурпеиса Байганина. Продолжительность спектакля 40 мин.

Легенда о девушке-батыре Наркыз встречается в фольклорном наследии многих тюркских народов. Исторически казашка всегда была яркой, вольной, никогда не закрывала лицо и ходила с гордо поднятой головой. Она могла поддержать беседу, но могла и дать отпор обидчику. Она хорошо сидела в седле, мастерски владела камчой, и даже копьем. Женщина на Востоке всегда была в почете, с ней советовались, не было

никакого приниженного состояния. Вот такая тюркская женщина описана в эпосе, и такой ее показали балетмейстеры в своем балете.

Казахский народный акын Нурпеис Байганин привнес в сюжет социальный характер и легенда наполнилась героями, которые борются с несправедливостью, отстаивают не только свою честь, но и благо всего своего народа. Сила Наркыз заключается в тесной связи с родной землей, своим родом, предками (аруахами). В тяжелые для нее минуты народ поддерживает и вдохновляет свою героиню. Эта духовная связь и взаимная поддержка героя и народа неизбежно приводят к победе.

В спектакле использована музыка тюркских народов (казахская, алтайская, узбекская, турецкая, татарская). Эскизы костюмов разработаны Балнур Асановой. (Приложение 4)

Для каждого нового спектакля сестры всегда набирают новую труппу, как это делается за рубежом. Потому что каждый спектакль отличается собственной спецификой актерской игры. Для каждого персонажа нужны конкретный типаж и характер. В связи с этим каждый раз проводится новый набор. Конечно, в театре есть танцоры, которые переходят из спектакля в спектакль. Но в основном участники всегда новые, так как желающих принять участие много. «Мы должны научиться понимать современное искусство и помочь в этом зрителю, тогда мы шагнем дальше. Только тогда, когда ты учишься, ты растешь» - говорят сестры.

Сегодня танцтеатр сестер Габбасовых – единственный в Средней Азии театр, работающий в жанре танц-театра. Габбасовы Гульмира и Гульнара являются на сегодняшний день брендовыми фигурами, так как на хореографическом пространстве этот тандем экспериментирует с формой с жанром. Их разноплановую работу можно увидеть и в художественных фильмах, и на сцене, и в консерватории с музыкантами. Творчество сестер Габбасовых изучается в программе колледжей, училищ и Академии искусств, о них снято два документальных фильма и несколько

телевизионных передач. Сестры всегда ярко представляют современную хореографию Казахстана на Международных Фестивалях и гастролях за рубежом.

2.3. Балет «Тлеп и Сарыкыз» в постановке Марго Сапингтон (ГАТОБ им. Абая)

В феврале 2009 года в ГАТОБ им. Абая (Алматы) состоялась премьера нового балета на тему казахской легенды о молодом музыканте Тлепе, его учителе – старом кобызисте и прекрасной девушки Сарыкыз.

Такого балета старейшая сцена страны еще не видела. Герои казахской легенды танцевали модерн на пуантах. Для того, чтобы представление состоялось, четыре месяца работали композиторы, балетмейстеры, художники по костюмам из США, а дизайнера сцены пригласили из Германии. Меценат, спонсировавший балет, посчитал, что только профессионалы со стороны смогут оживить эту древнюю историю для современников.

По словам создателей балета, в спектакле все получилось гармонично: движения, ненавязчивая сценография, динамичная музыка. По задумке композиторов звучание национальных инструментов – кобыза и домбры – имитирует дуэт скрипок. А в костюмы в этой постановке одели даже монтировщиков декораций: впервые эти люди во время спектакля не за сценой, а прямо на ней. Не прерывая действия, двигаясь в такт музыке, они меняют оформление балетной площадки. Как сказала балетмейстер-постановщик Марго Сапингтон: «Я хотела, чтобы балет не был просто классикой. И ваши танцоры здорово помогли, хотя им было непросто. У вас очень подготовленные танцоры» (10).

Американский балетмейстер пыталась передать самобытность и уклад жизни казахского народа, показать народные традиции и обычаи. Но, к сожалению, это ей практически не удалось.

Об этом же говорили и артисты балета ГАТОБ им. Абая, которые принимали непосредственное участие в постановочной работе спектакля: «Работать с приезжим балетмейстером-постановщиком всегда интересно: новые взгляды, новая лексика, приемы в работе. Марго Саппингтон блеснула своими инновационными приемами и композициями, но всем нам стало ясно, что язык казахского танца ею до конца не прочувствован и не понят» (10).

Для зрителя, не сведущего в профессиональных тонкостях искусства хореографии, балет производит хорошее впечатление. Работа балетмейстера действительно интересна, много лексических находок, свежее, непохожее на другие спектакли, решение сценографии – все это вызывает положительные эмоции. Однако в ходе просмотра возникает ряд противоречивых вопросов и конкретных несогласий с авторами-постановщиками.

Во-первых: очень сложно ставить балет на национальную тематику, если не родился и не впитал с молоком матери культуру и быт народа, не живешь в стране и не знаешь всех особенностей традиций и обычаев. Конечно, в истории становления казахского балета были такие уже варианты, когда постановщики ставили спектакли без опоры на традиционную культуру казахского народа, и такие спектакли не выдерживали проверку временем. Марго Саппингтон пыталась передать национальную пластику, но это никак не совмещалось с лексикой классического танца. Танец был условным, в прямом смысле этого слова. Не получился синтез лексики казахского танцевального фольклора с современной пластикой танца модерн.

Во-вторых: музыка А. Серкебаева интересная, красивая, много неожиданных композиторских находок. Но, несмотря на то, что автор является нашим соотечественником – казахом, музыка оказалась практически не балетной: сложная по восприятию, частые обрывы мелодии, неожиданные паузы или коды. Все это создавало определенные

трудности в движениях танца. Но самое главное – в музыке нет национального колорита. В оркестре звучали домбра, кобыз, копытца. Но не хватало казахских мелодических оборотов, казахских национальных ритмов. Родной казахской музыки не было.

В-третьих, нетипичными для казахов были решены костюмы главной героини и ее подруг. Почему Сарыкыз была одета в розовый хитон? А Нурлан Байбусынов в гриме и халате был больше похож на нашего поэта Абая Кунанбаева, нежели на шамана. Если за основу берется древняя легенда, то необходимо проводить параллель с этнографическими деталями покроя, цветовой гаммы наших предков.

В-четвертых, неинтересное и непонятное либретто (Приложение 5). Заявленное содержание не отражало происходящего на сцене. Драматургия литературного текста и драматургия балета лишь приблизительно соотносились друг с другом, в отдельных сценах даже расходились. Как убит Шаман? Почему убивают главную героиню? Не понятна причина и мотив. А извечная борьба светлых и темных сил заканчивается победой тьмы и зла. Это тоже не традиционное решение былинного эпоса. И эти вопросы возникали не только у меня, но и у многих зрителей.

И, наконец, в-пятых, исполнительское мастерство. Наши артисты воспитаны в традициях классического балета, и лексика современного танца модерн оказалась для них сложной, несмотря на то, что в хореографическом училище изучаются основы современной хореографии. Основательного изучения методики танца модерн, в частности американской школы, нет, опыта танцевания тоже, поэтому было видно определенное несовершенство исполнения. Но сами артисты отнеслись к новой технике положительно – отдельные лексические моменты, связки, композиционные решения были новыми, свежими. Это не только расширяло лексический багаж артиста, но и давало возможность повысить свой профессиональный технический уровень.

Но в целом спектакль состоялся, вызвал немало дискуссий и со стороны зрителей, и со стороны профессиональных критиков. Многие сцены балета были интересными и динамичными. Танец светлых воинов, танец четырех героев получились выразительными. Запоминающим был выход темных сил. В лексике балетмейстер использовала четкие линии, изгибы корпуса, интересные ракурсы и позы. Создавалось впечатление целостного и сильного организма. Костюмы, решенные в темной цветовой гамме, сливались с декорациями, казалось, что они появляются ниоткуда и в никуда исчезают.

Понравилась трактовка сценографии. Пустая сцена, кулисы отсутствуют, отодвинутый задник в виде ночного неба со звездами. Ощущение безмерной глубины и бесконечного воздушного пространства. Сверху на падугах были размещены из легкой ткани тучи, которые развевались, закруживались по ходу развития действия. На фоне таких декораций люди-артисты казались маленькими. Постановщикам удалось сделать декорации живыми, действующими персонажами, движения которых совпадали с движениями и перемещениями танцующих, что придавало динамику действию. Впечатление усиливали люди, одетые в костюмы католических монахов (непонятно, почему), они дергали за шнуры и приводили в движение легкую ткань. Это действительно было необычно для зрителей, для театра – монтировщики сцены были введены в спектакль как действующие персонажи.

Из монументальных декораций были изготовлены три казана, которые занимали центральное положение на сцене. Казаны олицетворяли ступени перехода в высший мир. Они служили в качестве пьедестала, символа власти, который захватывали в постоянной борьбе то одна сторона, то другая, то светлая, то темная. Данное решение помогало в раскрытии смысла происходящего на сцене действия.

Спектакль философский, в нем поднимается проблема общечеловеческого характера, когда люди перестают понимать друг друга

и становятся врагами из-за национальной, социальной, религиозной принадлежности. Эта проблема актуальна и сегодня, она волнует зрителей, и главное достоинство спектакля в том, что он заставляет задуматься.

Время покажет, займет ли балет «Глеп и Сарыкыз» достойное место в репертуаре театра, но по словам директора Казахского академического театра оперы и балета им. Абая Ержана Абдрахманова, модернизм нужен казахскому балету, артисты только выигрывают от этого, потому что развивается профессиональный вкус, повышается профессиональный уровень исполнительского мастерства.

2.4. Балет «Карагоз» В. Усманова в театре «Астана Опера»

Премьера балета «Карагоз» состоялась 5 декабря 2014 года в столичном государственном театре оперы и балета «Астана Опера». Музыкальной основой партитуры стала авангардная музыка известного казахского композитора Газизы Жубановой. Музыкальный руководитель театра «Астана Опера» А. Мухитдинов дополнительно к музыкальному первоисточнику использовал Третью симфонию «Сарыозекские метафоры», Скрипичный концерт, а также две части Струнного квартета Газизы Ахметовны. Поставил балет профессор Европейской академии балета, лауреат международного конкурса балетмейстеров Вакиль Усманов (Австрия). Дирижер – А. Мухитдинов, художники – С. Тасмагамбетова и П. Драгунов.

Фабула пьесы Мухтара Ауэзова «Карагоз» отчасти схожа с шекспировской трагедией «Ромео и Джульетта». Но в отличие от всемирно известного произведения, в балете нет вражды между кланами, герои погибают в результате родовых традиций и запретов. Шекспировский сюжет складывается из ступеней – знакомство, любовь, невозможность ее преодоления, смерть, воссоединение за гробом. Но если у английского трагика отражены основы средневековых представлений о

браке и в дело вмешивается вражда родов, то в «Карагоз» – вековые устои рода не позволяют пренебречь имеющимися договоренностями. Таков неписанный закон против живого чувства молодых. Отлучение – страшная кара за любовь, способная довести девушку до умопомрачения.

Карагоз, любимая внучка знатной байбише Моржан из богатейшего рода Осер, становится невестой Шарши из могущественного рода Досан. Но у Карагоз проявляется психическая болезнь, которая временами дает о себе знать. Подруги, зная об этом, решили подшутить над невестой – переодеваются в Найши. Карагоз пугается и убегает в степь, где встречается с давним другом детства Сырымом. Девушка открывает для себя невиданный мир любви. Чувства переполняют молодых. Однако преградой на пути к счастью становятся вековые традиции. Возлюбленный прекрасной Карагоз – акын Сырым – ее двоюродный брат. По законам Степи браки между родственниками запрещены, и девушку выдают замуж за нелюбимого бая Наршу. Карагоз в отчаянии убегает к Сырым, но беглецов настигает погоня. Карагоз сходит с ума. Силы покидают девушку, перед смертью к ней на мгновение возвращается разум, и она видит Сырыма и Найшу. Два непримиримых врага готовы отдать за нее жизнь. Но Карагоз умирает, обретя свое счастье в несчастье. Классический любовный треугольник вызывает сочувствие ко всем его «сторонам», ведь Нарша – не злодей, а тоже несчастный влюбленный.

Эта поэтичная и печальная история трагической любви, отношения с неписаными законами рода, которые оказываются не на стороне жизни, а на стороне смерти, рассказанная языком танца, заставляет вспомнить балет А. Адана «Жизель». Первый акт балета представляет собой сцены подготовки к свадьбе, свадьбу, бытовые сцены объяснений Карагоз с бабушкой и Наршой, смерть Карагоз. Здесь было много национальных танцев, элементов обрядов и обычаев. Второй акт решен в виде фантастической картины в духе романтического балета с абстрактными видениями. Любовь Карагоз как и Жизели продолжает жить после смерти.

На сцене балетного театра Алматы это уже вторая редакция балета «Карагоз». В 1990 году грузинский балетмейстер Г. Алексидзе поставил балет в театре им. Абая. Несмотря на успех балета, критики отмечали «размытость» образов, отсутствие национальных характеристик. Хотя сам Г. Алексидзе не ставил целью сделать балет с яркой узнаваемой казахской лексикой. Для него была важно философско-нравственное воплощение сюжетной линии и обобщенность образов.

Концепция спектакля «Карагоз» в постановке В. Усманова – в доминировании идеи Любви. В духовном очищении Любовью. Тема столь же личностная, сколь и общечеловеческая. Балет получился романтическим и по трактовке сюжета, и по стилю музыки, и по хореографическому решению балетмейстера.

Воплощением хранимых устоев становится байбише Маржан. Мир любви и мир закона сталкиваются в сердцевине пространства, оно теряет свою определенность, деформируется. Спасением становится «побег» в высоту (смерть), обозначенный медленным движением вверх шанырака, заключающего в свои объятия Сарыма и Карагоз. Как и у Шекспира, мир спасен дорогой ценой. Символической стороной содержания балет Г. Жубановой одинаково устремлен и в прошлое, и в будущее. Он связывает далекие времена в драматический узел проблем.

В главных партиях – солисты балета «Астана Опера»:

Карагоз – Мадина Басбаева; Айгерим Бекетаева; Анель Рустемова

Сырым – Бахтияр Адамжан; Арман Уразов

Нарша – Таир Гатауов; Досжан Табылды

Моржан – Марико Китамура; Гаухар Усина

Если для Мдины Басбаевой и Айгерим Бекетаевой это уже не первая премьера, то для Анель Рустемовой заглавная партия Карагоз – это дебют в качестве ведущей солистки (Приложение б).

Роль Карагоз очень сложна в эмоциональном плане, она показывает необыкновенную жизнь необыкновенной девушки. «Трагедию моей

героини очень тяжело пережить на сцене, до зрителя необходимо донести всю суть постановки не только движением тела, но и передать это на уровне мысли, при помощи взгляда, жеста. Большие акценты делаются постановщиком на актерское мастерство» – рассказывает балерина. – Нет ничего страшнее, чем потеря рассудка в столь юном возрасте, когда вся жизнь еще впереди, я сострадаю Карагоз. Для актера играть смерть всегда сложно. Я чувствую, что с каждой новой репетицией я умираю вместе с ней. Чтобы прийти в себя после спектакля, необходимо время».

В паре с Арманом Уразовым Анель Рустемова танцевала впервые. Арман очень старательный, ответственный и трудолюбивый человек, у него достаточно хороший сценический опыт. Кроме того, еще одним партнером Анель стал блистательный артист, харизматичный Таир Гатауов. «Это новый для нас спектакль, поэтому я испытываю огромное волнение. Надеюсь, что зритель по достоинству оценил балет «Карагоз», – рассказала ведущая солистка.

Важным достоянием балета «Карагоз» является музыка Г. Жубановой. Ее творчество это взаимодействие своеобразной казахской музыки с профессиональными традициями других культур в жанре балета. В центре ее внимания темы, имеющие «общечеловеческое звучание и потому так естественно вовлечение в поэтику творчества композитора инонационального материала различных музыкальных культур» (24). Таковы ее балеты «Легенда о белой птице», «Акканат», «Хиросима», поставленные Д. Абировым и З. Райбаевым. Такова музыка и «Карагоз», изначально предполагающая соотношение национального и универсального, обращенного к общечеловеческим ценностям. Символической стороной содержания балет Г. Жубановой одинаково устремлен и в прошлое, и в будущее. Он связывает далекие времена в драматический узел проблем.

Удачно решена и хореографическая лексика героев трагедии. Балетмейстер использует весь арсенал казахских движений – от четкой

угловатости, резкости движений, подвижности плеч, «игры» суставов, напряженности до змеевидной волнообразности и кантиленно-нежной слитности движений.

Не простое заимствование определенного казахского танца или бытового этнографизма вообще, а пластическое воспроизведение его сложного нравственно-психологического мира, создание индивидуальных национальных характеристик, выраженных посредством творческого преломления всего арсенала выразительных средств определяет подлинную самобытность и художественную зрелость балета. Как сказал В. Усманов: «Через богатство казахского народа, проживая мифы, мы выходим из Времени хронологического и вступаем в пределы качественно другого времени, Времени Сакрального».

Выводы по второй главе.

Анализ творчества балетных театров на современном этапе показал, с одной стороны, продолжение намеченной в период становления профессиональной хореографии линии по созданию национальных балетов, доказательством служат балеты «Батыры», «Караван», «Карагоз», «Тамыр», Тлеп и Сарыкыз». А с другой стороны выявились проблемы.

На сегодняшний день предпочтение отдается приглашенным постановщикам-балетмейстерам. Опыт прошлого века доказал, что любой приглашенный балетмейстер при постановке балета должен учитывать менталитет народа, хотя бы поверхностно изучить его танцевальный фольклор и хотя бы в общих чертах традиции и обычаи этого этноса. Было бы правильным привлечение к работе в качестве консультанта казахстанского балетмейстера.

В период становления казахского балетного театра музыкальный критик В. Городинский писал «Самое драгоценное – это подлинная несомненная народность всего того, что мы видели. Непосредственность и свежесть, ясность и глубина образов, истинная поэтичность формы – вот характеристика казахского искусства» (46, с. 50).

Критик Н. Эльяш, обсуждая спектакли театра того времени, заметил: «Ценным достоинством спектаклей театра является национальный танцевальный стиль, причем этот стиль чувствуется не только в отдельных сценах, но и во всей пластике, в манере двигаться, в манере носить костюм. Все проникнуто чертами национального характера» (48).

К сожалению, сегодня ни один театр не может похвастать национальным балетом, про который можно сказать словами Н. Эльяша.

Нет ни одного балетмейстера, который бы взялся за воплощение национальной темы, а приглашенным балетмейстерам это тоже не удастся. Эта ситуация не изменится, пока не изменится отношение к своим балетмейстерским кадрам. Г. Адамова, сестры Габбасовы, Анвара Садыкова, А. Тати и другие молодые хореографы ставят разные постановки для своих коллективов, активно продолжают поиск гармоничного синтеза традиции и новаторства, знаменуя развитие нового поколения казахстанского балетного искусства.

Нужна государственная поддержка молодых талантливых балетмейстеров, нужна экспериментальная сцена, стажировки и т.д. в этом случае мы сможем взрастить свои балетмейстерские кадры, талантливых постановщиков, способных продолжить дело Д. Абирова, З. Райбаева, М. Тлеубаева, Б. Аюханова и поставить балеты, которые войдут в золотой фонд национальной культуры Казахстана.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С момента создания казахского оперно-балетного театра перед балетмейстерами, артистами, композиторами встали вопросы – каким должен быть национальный балет? на какой основе должны развиваться его выразительные средства? возможен ли в национальных балетах танец на пуантах? Ответить на все эти вопросы могли только время и практика.

Основопологающей базой для художественных образов, сюжетов, средств выразительности для нового искусства стало богатейшее народное творчество с его накопленными веками традициями, обычаями, празднично-обрядовой культурой.

Национальные традиции для любого этноса – это культурное наследие общества, которое отличает ту или иную страну своей уникальностью и неповторимостью. В традиционном искусстве отражаются практически все стороны жизни общества, образ людей, их социальные и возрастные особенности, глубинные черты этнической культуры, мировоззрения и т.д. Ритуально-обрядовые действия и народные праздники всегда являлись важнейшими средствами накопления и передачи от поколения к поколению культурно-этнического опыта.

Казахский танец, казахский фольклор, благодаря этнографам и специалистам, удалось не только сохранить, но и возродить, а на его основе создать профессиональную хореографию. Сочетая классический танец с казахским народным, творчески театрализовав его, балетмейстеры А. Александров, Л. Жуков, М. Моисеев достигают нового качества хореографической выразительности, способного раскрыть подлинно национальные характеры.

Обращаясь к фольклорным первоисточникам, сохранившим образцы древней обрядовой культуры, коллектив молодого театра работает над созданием сначала сценических образцов национальной хореографии в операх, а потом и самостоятельных балетных спектаклей.

Драматические сюжеты устного народного творчества, герои былинного эпоса, сказок и легенд, музыкальные импровизации акынов – все берется на вооружение балетмейстерами для создания балетов на национальные темы. В своих балетах Д. Абира, З. Райбаев, М. Тлеубаев, Б. Аюханов поднимают проблемы общечеловеческого характера, которые решаются через синтез пластических традиций кочевой культуры и мирового искусства хореографии.

Освобождение танцевальной выразительности от деления на танец и пантомиму, обогащение танца пластикой национальной характерности, образное обобщение, полное взаимодействие с глубинами музыкальной драматургии, высокий исполнительский уровень – все это обеспечило успех и прочное место в репертуаре театра многих балетным спектаклям.

В национальных балетах раскрылись незаурядные танцевальные и актерские данные Рамазана Бапова, Раушан Байсеитовой, Сары Кушербаевой, Кайрата Мажикеев, Эльдара Мальбекова и др.

Многие балеты, особенно 50-80-х годов в какой-то степени можно назвать экспериментальными, они давали новые возможности для развития казахского балета, знакомства с ранее неизведанным, что всегда является творческим импульсом для любой балетной труппы. Появление новых направлений в музыке также давало импульс творческой фантазии мастеров, заставляя искать новые средства выразительности.

Современные балетмейстеры активно соединяют традиционную культуру казахского народа с современными выразительными средствами – модерн танцем, акробатикой, пластикой быта, действенной пантомимой. Современная сценография значительно расширяет возможности артистов и балетмейстеров в создании образов.

Сегодня на сцене театров Алматы и Астаны идут спектакли, отвечающие требованиям национального балета своей сюжетикой, сценарной драматургией, музыкой, хореографией, сценографией и исполнительским национальным мастерством.

Анализ творческих работ, созданных в разные годы, позволил определить основные темы, в которых нашли выражение особенности обычаев казахского народа, его традиционной обрядовой культуры:

1. Особенности кочевого образа жизни, быта.
2. Семейные традиции, родовые морально-этические установки.
3. Ритуалы свадебных церемоний.
4. Конфликты семей родовых племен.
5. Особенности национального характера, менталитет казахов.
6. Казахский народный эпос (былины, легенды, сказки, поэмы).

Наиболее популярной темой в творчестве многих балетмейстеров стала трагедия влюбленных на фоне социальных сторон исторического прошлого казахского народа («Козы-Корпеш и Баян-Сулу», «Карагоз», «Камбар и Назым»).

Основные достижения балетмейстеров прошлого и нынешнего века – симфонизация хореографической партитуры балета, синтез с другими видами искусства, развитие балета по законам действенной драматургии и, конечно же, использование национального танцевального фольклора. Сюжеты черпаются из старинных легенд, обрядов, национальных обычаев, народного эпоса. Выразительными средствами хореографического языка создаются образы общечеловеческие, масштабные в своей трактовке, в многоаспектности преломления.

Проведенное исследование доказало, что традиции и обычаи, произведения народного творчества – неиссякаемый источник для создания подлинно национального искусства. В них заложены те нравственные и психологические особенности, те формы искусства, которые свойственны только данному народу и составляют его национальную определенность, самобытность. Знание этих особенностей, умение выделить наиболее характерные черты и обобщить их – необходимое условие в создании любого национального произведения. Поэтому создание балетов на национальные темы – остается по-прежнему,

актуальной проблемой профессиональных балетных театров, а творческие поиски балетмейстеров и исполнителей определяют суть современного этапа в развитии балетного искусства Казахстана.

Большую роль в сценической жизни поставленных в разные годы спектаклей играет отношение самого балетмейстера к исходному материалу, его попытка понять и сохранить самое ценное, что заложено в народной традиционной культуре, его умение отбирать и обобщать.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аккошкарров Е. Из истории казахов [Текст] / Е. Аккошкарров. - Алма-Ата, 1999.
2. Арнольдов А.И. Человек и мир культуры: Современное видение [Текст] / А.И. Арнольдов. - М., 2008.
3. Асанова С.А. Возрождение традиционных обрядов в современном Казахстане [Электронный ресурс]. URL: <https://ia-centr.ru/experts/857/> (дата обращения 06.10.2018)
4. Аязбекова С.Ш. Мир музыки глазами Г. Жубановой: Время – культура – этнос [Текст] / С.Ш. Аязбекова. - Алматы: Минкульт РК, 1999.
5. Бабков В.Г., Семенова В.М. Национальное сознание и национальная культура [Текст] / В.Г. Бабков, В.М. Семенова. - М., 1996.
6. Балет Аюханова [Электронный ресурс]. URL: <http://atameken.spb.ru/307-balet-bayuxanova.html> (дата обращения 17.08.2018)
7. Балтабаев, М.Х. Концептуальная модель государственного регулирования социального развития культуры в Казахстане [Текст] / М.Х. Балтабаев, М.С. Арзумбетова.- Алматы, 2006. - 32 с
8. Газизова Л. Хореография Казахстана: проблемы и перспективы [Текст] /Л. Газизова // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. - Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 137 с.
9. Гончарова Л. Зарождение казахского музыкального театра // Евгений Брусиловский: сб. ст. к 100-летию со дня рождения. Алматы: Минкульт РК, 2006.
10. Государственный театр оперы и балета им. Абая. Официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://spy.kz/Soc/V-GATOB-im-Abaja-premera/> (дата обращения 06.10.2018)
11. Джанибеков, У. Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте [Текст]: дис. ...канд. ист. наук / У. Джанибеков.- Новосибирск, 2011. - 210 с.

12. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана: проблемы истории, смысла и ценности [Текст] / У. Джумакова. Астана: Фолиант, 2003.
13. Донченко, Р. Некоторые композиционные принципы казахстанских балетов [Текст] / Р. Донченко // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. - Алма-Ата: Наука, 1983. - С. 86 – 98
14. Жолтаева, А.А. Традиционный казахский танец в системе этнохудожественного образования [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / А.А. Жолтаева. - М., 2012.- 167 с.
15. Жуйкова, Л. Становление казахстанского балета [Текст] / Л. Жуйкова // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски / Сост. С. Кабдиева. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. - С.112-118
16. Жумасеитова, Г. Страницы казахского балета [Текст] / Г. Жумасеитова. - Астана: Ел Орда, 2001. - 154 с.
17. Калиев С., Оразаев М. Казахские традиции и обычаи. На каз.яз [Текст] / С. Калиев, М. Оразаев, М. Смайылова. – Алматы: Рауан, 1994. - 220 с.
18. КаракуловБ.И. Современный казахский фольклор (жанрово-структурный анализ).- Алма-Ата, 1992.
19. Караманова М.С. Государственная программа «Культурное наследие» Казахстана: этапы ее реализации и значение [Электронный ресурс]. URL: <https://e-history.kz/ru/contents/view/1568> (дата обращения 12.08.2018)
20. Карп, П. Балет и драма [Текст] /П. Карп. - Л.: Искусство, 1980. – 78 с.
21. Кишкашбаев, Т. История хореографии Казахстана [Текст] / Т. Кишкашбаев, А. Шанкибаева и др. - Алматы: ИздатМаркет, 2005. - 271 с.
22. Косарева В.Н. Народная культура и традиции [Текст] / В.Н. Косарева. - Учитель, 2017. – 159

23. Костина А.В. Национальная культура. Этническая культура. Массовая культура. "Баланс интересов" в современном обществе [Текст] /А.В. Костина. - Либроком, 2011. – 216 с.
24. Котлова Г. Кюй и балет: проблемы взаимодействия [Текст] / Г. Котлова // Композитор и фольклор в музыкальной культуре Казахстана XX столетия. - Алматы: АБС, 1998. - С. 58-72.
25. Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством [Текст] / под ред. К.Г. Жусбасова. - Алматы, 2001.- 264 с.
26. Кульбекова А.К. Танцевальный фольклор: проблемы сохранения // Материалы областной научно-практической конференции «Расцвет области - расцвет Казахстана» (14-15 декабря, ЗКГУ).- Уральск, 2002.- С.37-39
27. Кульбекова А.К. Хореографическое наследие балетмейстеров Казахстана и его роль в становлении казахского танцевального искусства [Текст] / А.К. Кульбекова // Вестник МГУКИ. - 2008. - №1 (19). - С. 231-235
28. Кундакбаев Б. Основные этапы развития казахского театра [Текст] / Б. Кундакбаев.- Ташкент, 1996.
29. Қожахметұлы С. Традиции и обряды казахского народа [Текст] / С. Қожахметұлы. - Алматы: ТОО Алматы кітап, 2005. – 248 с.
30. Легенды и мифы оперного. [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DyHZNgx4MTM> (дата обращения 28.07.2018)
31. Макарова О.Н. Исполнение народного танца в балете XX века [Текст] /О.Н. Макарова// Феномен актера: профессия, философия, эстетика. Материалы третьей научной конференции аспирантов 13 мая 2008 / Отв. ред. Ю.А. Васильев. - СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. - С. 79 - 83.
32. Масанов Н. История Казахстана: народы и культуры [Текст] / Н. Масанов, Ж. Абылхожин, И. Ерофеева и др. - Алматы: Дайк-Пресс, 2001.

33. Морина Л.В. Этническое своеобразие народной танцевальной культуры [Текст] / Л.В. Морина // Материалы междунар. конф., посв. 90-летию Л.Н. Гумилева. СПб., 2002. Т. 3. - С. 192-198.

34. Мухамбаева, А.Х. Национальные обычаи и традиции казахского народа и их влияние на воспитание детей и молодежи: Дис. канд. пед. наук / А.Х. Мухамбаева. - М., 2004.-С.50. [Электронный ресурс]. URL: <http://docplayer.ru/28186301-Nacionalnye-obychai-i-tradicii-narodov-respubliki-kazahstan-kak-osnova-semeynogo-vospitaniya.html> (дата обращения 12.08.2018)

35. Назарбаев Н.А. В потоке истории [Текст] / Н.А. Назарбаев. - Алматы, 1999, 47 с.

36. Наумова О.Б. Современные этнокультурные процессы у казахов в многонациональных районах Казахстана: автореф. дис. ...канд. ист. наук / О.Б. Наумова. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dslib.net/etnografia/sovremennye-jetnokulturnye-processy-u-kazahov-v-mnogonacionalnyh-rajonah.html> (дата обращения 13.07.2018)

37. Ногербек Б. Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. Алматы: Фонд СоросКазахстан, 2002. - С.141

38. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка М., 2010 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.slovar-ozhegova.888news.name/> (дата обращения 12.08.2018)

39. Орумбаева, Г. Казахский танец. Методика его преподавания [Текст]: учебное пособие для студ. вузов / Г. Орумбаева, А. Калелова; под ред. Г. Бейсеновой. - Алматы: Респуб.изд.каб., 2015. - 160 с.

40. Патраков В.П. Генокоды национальных культур. Концептуальные основы [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/genokody-natsionalnyh-kultur-kontseptualnye-osnovy> (дата обращения 12.08.2018)

41. Сарынова, Л.П. Балетное искусство Казахстана [Текст] / Л.П. Сарынова. - Алма-Ата: Наука, 1976.- 176 с.

42. Сергеев К. Рассказано языком танца // Газета «Ленинградская правда», 18 июля 1981 года – Архив ГАТОБ им. Абая
43. Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски [Текст] / Сб. статей. - Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002.
44. Федянина Л. Классика казахстанского балета [Текст] / Л. Федянина // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. - Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002.
45. Формирование национального балета в Казахстане [Электронный ресурс] URL: <http://allrefs.net/c2/2sig/> (дата обращения 21.08.2018)
46. Шанкибаева, А. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств [Текст]: автореф. дис...канд. искусствоведения / А. Шанкибаева. - Алматы, 2006.
47. Шаханова Н. Мир традиционной культуры казахов (этнографические очерки) [Текст] / Н. Шаханова. - Алматы, 1998.
48. Эльяш Н. Казахский балет. Из стенограммы выступления во Всероссийском театральном обществе 23 декабря 1958 г. – Архив ГАТОБ им. Абая
49. Этническая и национальная культуры. Культурология: конспект лекций [Электронный ресурс]. URL: <https://culture.wikireading.ru/58907> (дата обращения 12.08.2018)

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

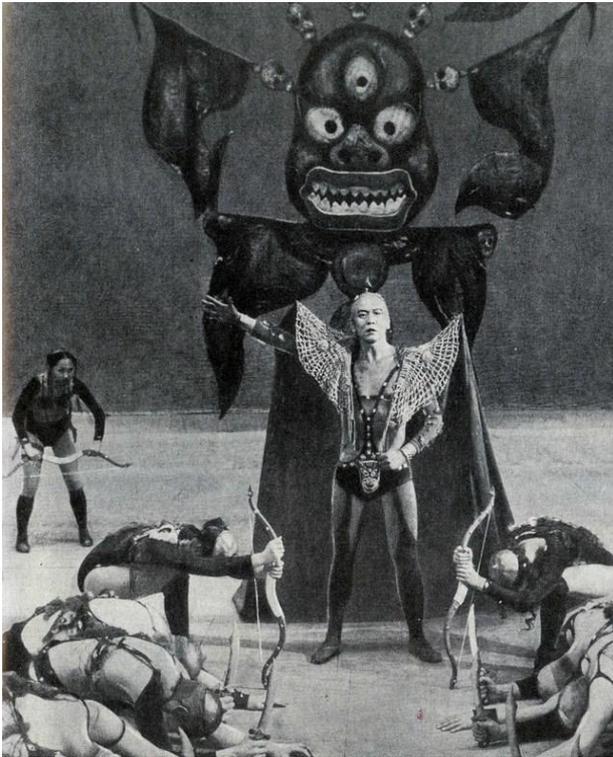
Балет «Калкаман и Мамыр» в постановке Л. Жукова



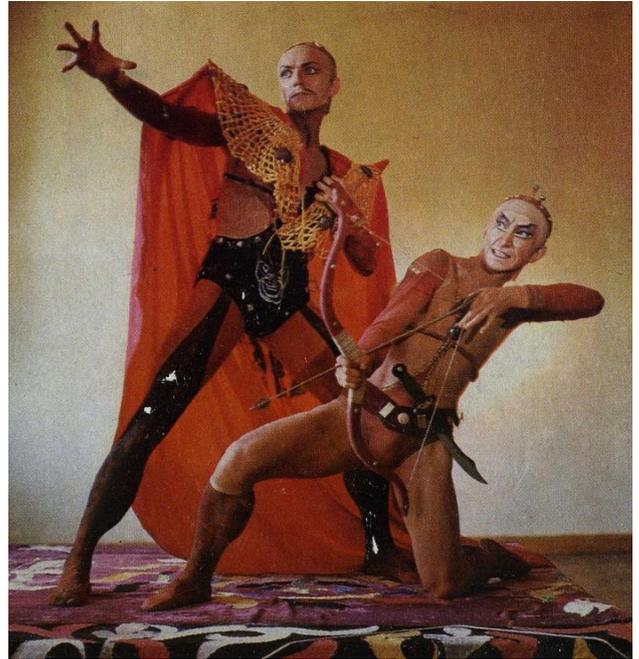
Мамыр – Ш.Жиенкулова



Балет «Аксак кулан» в постановке М.Ж. Тлеубаева



Джучи-хан - Б. Валиев

Джучи-хан - А. Медведев,
Хан-Зада - К. МажикеевБаршагуль - Р. Байсеитова,
Кербуга - Э. МальбековБаршагуль - Р. Байсеитова,
Кербуга - Ю.Васюченко

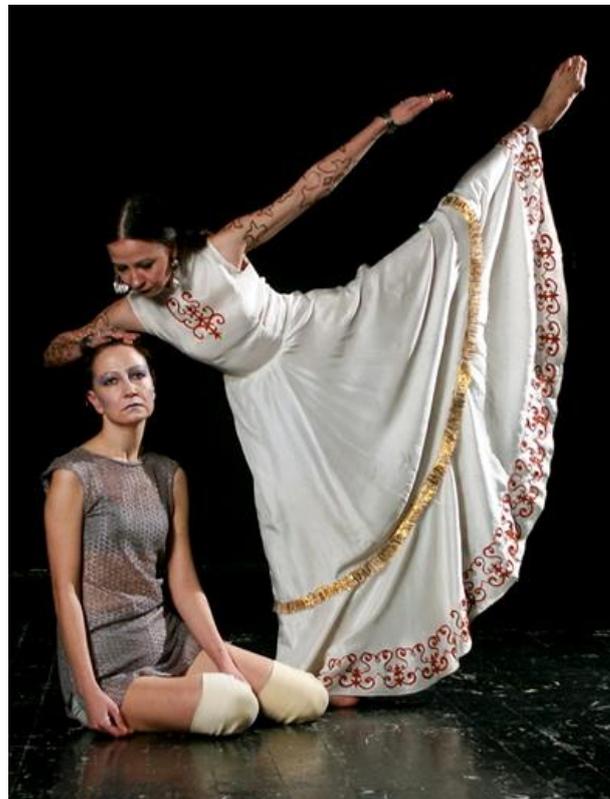
Балет «Фрески» в постановке З. Райбаева



Спектакли Танцтеатра сестер Габбасовых



«Наркыз»



«Тамыр»

Либретто балета «Тлеп и Сарыкыз»

История, что случилась давным-давно, рассказывает нам о жизни юноши по имени Тлеп, которому на роду было написано прожить необычную жизнь и выполнить свое особенное предназначение.

Ребенком он впервые встречает Шамана в степи и слышит кобыз. Он видит, как Шаман исцеляет людей магической силой музыки. Звуки кобызы покоряют сердце мальчика. Он решает остаться с Шаманом и его дочерью Сарыкыз для того, чтобы научиться играть на кобызе, самому стать шаманом и дарить людям свет. Тлеп не изменяет своего решения и тогда, когда узнает, что его отец Аспантай покидает родные места со своим войском. Тлеп остается с Шаманом.

Проходит много времени. День за днем, год за годом Тлеп прилежно обучается искусству старого Шамана. Совсем незаметно он и Сарыкыз взрослеют. Их детская дружба перерастает в нежную любовь.

Они счастливы, но обучение заканчивается и наступает миг, когда Тлеп должен покинуть гостеприимный кров учителя и уйти в мир. Тяжело дается ему прощание с Сарыкыз и ее отцом. Вместе с армией своего отца Тлеп уезжает. Впереди его ждут испытания – вечная война Света и Тьмы, добра и зла. Тлеп должен выступить на стороне силы Света.



Он понимает, что силы Тьмы рядом, чувствует их угрозу и вместе с войсками уходит дальше в степь.

Сарыкыз тоскует по своему любимому, и он постоянно думает о ней. Однажды на привале, силы Света разбивают свой лагерь. Золотой Орел провозглашает Дух дружбы в лагере Света. Танцуют девушки, все веселятся, но Тлепу грустно. Он ищет глазами Сарыкыз и ему кажется, что она здесь. Тлеп пытается найти ее и не может. В самый разгар праздника в лагерь неожиданно прорываются силы Тьмы.





Начинается сражение. Силы Тьмы побеждают, армия Света разбита. Предводительница сил Тьмы Каракус торжествует. Она поднимает над головой чапан Шамана и все понимают, что он мертв.

Тлеп оживляет армию Света

волшебной силой своего кобыза. Силы Тьмы покидают лагерь. Тлеп отправляется в путь. Он хочет найти осиротевшую Сарыкыз, защитить ее и больше никогда с ней не расставаться. Долог и труден его путь. Каракус и силы Тьмы преследуют по пятам. Они не простят Тлепу победы сил Света в последней битве. В конце пути Тлеп находит Сарыкыз. Он обнимает ее и она чувствует себя в безопасности. Но силы тьмы отрывают ее от Тлепа. Она погибает. Тлеп остается один. Он безутешен и одинок. И только музыка помогает ему. Когда поет кобыз, он видит образ прекрасной Сарыкыз и верит - она здесь, она живет в звуках его музыки. Тлеп надевает чапан погибшего Шамана и чувствует - его учитель рядом с ним и Сарыкыз будет жить, пока звучит его кобыз.



Балет «Карагөз» в постановке В. Усманова

