



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

**«Взаимосвязь традиций и современности хореографического
искусства Казахстана»**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.01 Педагогическое образование**

Направленность программы бакалавриата

«Дополнительное образование (в области хореографии)»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

87 % авторского текста
Работа рекомендована к защите

рекомендована/не рекомендована

«01» 02 2023г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил:

Студент группы ЗФ-407-118-3-2
Баратова Аружан Нахановна

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Чурашов Андрей Геннадьевич
Чурашов Андрей Геннадьевич

Челябинск
2023

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ВЗАИМОСВЯЗИ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ.....	9
1.1 Исторический аспект взаимосвязи традиций и современности в искусстве балета.....	9
1.2 Постановка балетов классического наследия как условие сохранения традиций балетного искусства.....	19
ГЛАВА 2. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМ. АБАЯ ГОРОДА АЛМАТЫ (КАЗАХСТАН).....	28
2.1 Современное прочтение балетной классики в репертуаре театра.....	28
2.2 Новаторские балеты Б. Эйфмана на казахстанской сцене.....	47
2.3 Решение национальной темы в постановках казахстанских балетмейстеров.....	57
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	71
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	74

ВВЕДЕНИЕ

Каждый вид искусства формирует ему одному присущие приемы, создает свой неповторимый язык, находит свои особые способы создания художественного образа. При этом художественные средства любого вида искусства не остаются неизменными, они неизбежно меняются со временем, что-то развивается, что-то видоизменяется, что-то исчезает, а ему на смену появляется новое.

Любые значительные явления в искусстве возникают на перекрещивании традиций и современности.

Традиция – (от лат. *Traditio* – передача, предание) – социальное и культурное наследие: обычаи, мировоззрение и убеждения, опыт, неписанный общественный закон, нормы и манеры поведения, принятые предпочтения, сложившиеся в народной среде исторически, которые передаются из поколения в поколение и сохраняются в течение длительного времени. Передача указанных ценностей имеет свои особенности, которые существуют не столько в сфере материального, сколько в сфере духовно-культурного и морального [62].

Традиции в искусстве составляют исторически сложившиеся художественно-эстетические принципы отражения действительности. Это неременное условие не только существования, но и развития всего искусства. Сохранение традиций в их первоначальном виде невозможно. Если традиции перестают обновляться и творчески развиваться, они становятся музейным экспонатом. «Нет искусства, если нет преобразования», – писал французский художник Поль Гоген [62].

Современность или новаторство (*novator* – обновитель) проявляется в отражении искусством более высокого этапа общественной жизни, в открытии новых сторон и граней духовного мира человека, в развитии жанрового, видового, стилевого многообразия искусства. Поэтому история искусства не только история наследования традиций – образцов

художественного постижения мира, одновременно она есть история их обогащения и прогрессивного развития. Баланс новаторства и традиций является залогом содержания творческого равновесия [66].

Каждое произведение искусства включено в художественный процесс: в нем всегда можно проследить черты преемственности, связывающие его с прошлым, и обновления, диктуемые настоящим. Современное искусство – это опора на предшествующее развитие и творческое новаторство.

Сегодня современным называют спектакль, независимо от того, что послужило основой его сюжета древнегреческая легенда или события сегодняшних дней. Главным условием остается умение автора не только взглянуть на прошлое глазами современника, но и отобрать существенное, суметь обобщить увиденное, творчески переработать его в своей художественной практике. По словам казахского композитора Газизы Жубановой, «современно то искусство, которое несёт в массы идеи гуманизма, обращается к лучшим чувствам и разуму людей» [7, с. 56].

Балетное искусство является общемировым культурным достоянием со своей историей и сложившимися традициями. Пройдя долгий путь становления как самостоятельного вида искусства, балет продолжает жить, развиваться и привлекать все большее внимание в обществе. Благодаря своей универсальности, балет обладает всеми необходимыми свойствами для развития и поддержания культурного и образованного общества.

К началу XX века в казахстанской культуре в силу объективных причин не существовало классического балета. Он родился в советскую эпоху и за краткий период существования сделал гигантский прорыв к мировой хореографии. Безусловно, такой качественный скачок был бы невозможен без богатейших традиций мирового балета и традиций казахского народного танцевального искусства.

Балет как высокое искусство осуществляет и важные социокультурные функции в обществе: воспитание, просвещение,

формирует систему ценностей, норм и образцов. Балет не просто фокусируется на важных человеческих и других философских вопросах, он представляет и раскрывает их суть посредством художественных образов, воплощенных на сцене.

Классический танец – основа балетного театра – существенно сегодня изменился, вобрав в себя достижения и открытия других хореографических систем и направлений танцевального искусства. Они затронули лексику, формы и структуру балетного спектакля, эстетику и внутреннее содержание сценического образа. Однако, то, что было накоплено многими поколениями, порой стремительно уходит в прошлое, оставаясь востребованным не в полном объеме. Зачастую помимо возобновлений и возрождений традиций балетного наследия, ставятся новые, экспериментальные балетные формы в ключе «необалета», когда грандиозные балеты («Щелкунчик», «Ромео и Джульетта», «Спящая красавица» и др.) переосмысливаются и кардинально переделываются.

Между тем, именно с освоением опыта прошлого связано будущее любого искусства. Чем дальше развивается наше искусство, тем шире становится круг традиций, на которые оно опирается, но вместе с тем сильнее обновляются эти традиции. Единство традиций и новаторства осуществляет закон художественного развития. Все великие творения становились шедеврами только благодаря гармоничному сочетанию национального и универсального, традиционного и современного.

Таким образом, актуальность выбранной темы обусловлена возрастающим интересом к процессам, происходящим в балетном театре и к их влиянию на современное хореографическое искусство. Соблюдение традиций, сохранение своеобразия и идентичности, трансформация традиций в новых социально-экономических и культурных условиях является основным фактором становления и развития национального искусства. Использование традиций дает балету не только высокую культуру, но и богатство возможностей при отражении современности.

В своей работе мы попытаемся раскрыть взаимосвязь традиции и современности через искусство балета на примере репертуара Казахского национального театра оперы и балета имени Абая в Алматы. В этом театре автор работает артисткой балета и собственный опыт, наблюдения, анализ постановок отечественных и зарубежных балетмейстеров помогли в исследовании на тему «Взаимосвязь традиций и современности хореографического искусства Казахстана».

В работе мы будем рассматривать традицию с двух позиций: с одной стороны – как наследие классического балетного искусства и, с другой стороны – как социально-культурное наследие казахского народа.

Объект исследования – балетное искусство Казахстана.

Предмет исследования – современное состояние творческой деятельности балетных театров Казахстана в аспекте взаимосвязи традиций и современности.

Цель исследования – проанализировать культурно-исторический процесс развития балетного искусства Казахстана и выявить условия взаимосвязи традиций и современности в творчестве балетных театров.

Задачи:

- обосновать теоретические аспекты понятий «традиции» и «современность» в искусстве в целом и в балете, в частности;
- выявить основные направления развития отечественного балетного театра на современном этапе;
- раскрыть особенности постановки балетов классического наследия;
- проанализировать новаторские идеи современных казахстанских и зарубежных балетмейстеров;
- показать решение национальной темы в репертуаре театра.

Гипотеза исследования. Мы предположили, что будущее казахстанского балета – во взаимосвязи традиций и современности, а именно:

1) укрепление позиций академического танца через сохранение в репертуаре балетов классического наследия и преломление его через призму современного искусства;

2) дальнейшее развитие национальной темы в балете через поиск наиболее выразительных средств воплощения традиций кочевой культуры и их синтеза с традициями мирового хореографического искусства.

Теоретической базой исследования послужили:

- работы по эстетике и философии искусства М. Кагана;
- по вопросам соотношения традиций и новаторства Г.Ф. Биктагировой, Г.Н. Емельяновой, Т.Ю. Павельевой и др.;
- исследования искусствоведов, музыкантов, хореографов, посвященные балетному театру, творчеству балетмейстеров и танцовщиков прошлого и настоящего, а также затрагивающие различные проблемы синтеза искусств в балете: труды Л.Д. Блок, В. Красовской, Л. Абызовой и др.; книги и статьи В. Ванслова, Ю. Слонимского, Н. Эльяш; теоретические работы Ф. Лопухова, А. Ширяева, А. Мессерера;
- учебные пособия Г. Добровольской, П. Карпа, А. Демидова;
- работы по музыкальной драматургии балета Б. Асафьева, Ю. Абдокова, Л.А. Ладыгина;
- монографии и диссертационные исследования по истории формирования и развития балетного театра Казахстана Л. Сарыновой, Б. Аюханова, Л. Жуйковой, Г. Жумасеитовой, Л. Федяниной и др.;
- архивные материалы, статьи в СМИ, афиши, репертуар театров, видеоматериалы (записи спектаклей, концертных выступлений).

В работе были использованы следующие методы исследования:

- метод систематизации и классификации материала;
- метод наблюдения и сравнительного анализа;
- метод интерпретации художественного произведения;
- историко-биографический метод;
- описательный метод;

– семантический метод.

База исследования: Казахский национальный театр оперы и балета им. Абая города Алматы, балетная труппа театра.

Теоретическая ценность исследования обусловлена характером работы, где основной упор делается на анализ наиболее удачных и показательных в аспекте балетмейстерского и исполнительского искусства спектаклей, что позволяет увидеть панораму развития казахского балета как во временном, так и предметно-пространственном промежутке.

Практическая значимость заключается в том, что материалы исследования могут быть использованы руководителями хореографических коллективов, преподавателями школ, колледжей для создания более полной истории развития казахского балетного театра, при разработке курса «История хореографического искусства».

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав с выводами, заключения и списка использованных источников.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ВЗАИМОСВЯЗИ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ В БАЛЕТЕ

1.1 Исторический аспект взаимосвязи традиций и современности в искусстве балета

В искусстве, как у всякого диалектически развивающегося процесса, имеются устойчивая (традиционная) и развивающаяся (новаторская) стороны [10]. Устойчивая сторона культуры – это культурная традиция, благодаря которой происходит накопление и трансляция человеческого опыта в истории, и каждое новое поколение людей может актуализировать этот опыт, опираясь в своей деятельности на созданное ранее поколениями.

В «Философском энциклопедическом словаре» традиция – (от лат. *Traditio* – передача, предание) – социальное и культурное наследие, передающееся от поколения к поколению и сохраняющееся в течение длительного времени. В качестве традиций выступают обычаи, мировоззрение и убеждения, опыт, неписанный общественный закон, нормы и манеры поведения, принятые предпочтения, сложившиеся в народной среде исторически [66].

В так называемых традиционных обществах, люди, усваивая искусство, воспроизводят ее образцы, а если и вносят какие-либо изменения, то в рамках традиции. На ее основе происходит функционирование культуры. Но если те или иные общества отказываются от традиционности, и развивают более динамические типы искусства, это не значит, что они могут отказаться от традиций вообще [68].

Термин «традиция» нередко распространяется на искусство исторических эпох и народов, творчество художников, чьи произведения, как уникальные в своей эстетической ценности памятники прошлого, ныне составляют неотъемлемую сторону духовной культуры общества (традиции греческой античности, древнерусского искусства; традиции

П.И. Чайковского, М.П. Мусоргского в музыке; традиции Петипа в балете и т.д.). Традиции составляют исторически сложившиеся художественно-эстетические принципы отражения действительности в искусстве (традиции классицизма, реализма); целостные формально-содержательные структуры, несущие в себе наиболее ценные художественные достижения человечества (жанровые, родовые, видовые особенности искусства); изобразительно-выразительные средства, присущие специфическим формам искусства конкретного народа (образные решения, музыкальные или пластические особенности и т.п.), элементы, присущие художественным школам и направлениям (техника исполнения, стилевые особенности) [68].

Традиции передаются фольклорно: воспроизводимые элементы носят характер устойчивого, безличного канона, либо в формах профессионального творчества, ориентированного на отбор традиций, помогающих решить творческие задачи [71].

Любые значительные явления в искусстве возникают на перекрещивании традиций и современности. Каждое произведение искусства включено в художественный процесс: в нем всегда можно проследить черты преемственности, связывающие его с прошлым, и обновления, рожденного настоящим, опоры на предшествующее развитие и творческое новаторство.

Новаторство – обновление искусства под влиянием современности. Новаторство касается как содержания (идей, тем), так и формы искусства (языка, композиционных приёмов и др.). Подлинное новаторство существует только как развитие традиций, в единстве с ними. «Оторванное от традиций, отвергающее их, новаторство становится ложным, мнимым и на деле не обновляет, а разрушает искусство» [68].

На пустом месте создать новое, более высокое искусство невозможно. Не может современное искусство существовать без традиций, вне обобщения накопленного опыта и без использования высших

достижений, завоеванных ранее. Но не менее важны для искусства и органическое чувство сегодняшнего дня, живые импульсы современности, составляющие его подлинную душу. Связь прошлого с настоящим рождает в искусстве единство традиций и новаторства.

Будучи средством осознания действительности, искусство так или иначе отражает жизнь, динамика которой опережает художественные традиции, узаконенные его предшествующим развитием. Стремление художника воплотить богатство и противоречия действительности с позиций современного ему эстетического идеала реализуется в постоянном творческом поиске новых тем, героев, конфликтов, необходимо требующих поиска новых способов адекватного образного выражения, художественных средств и решений [49].

«Современность» как научный термин – это действительность в ее настоящем непосредственном состоянии, то, что происходит, существует сейчас. Современность в искусстве – это отображение в художественном произведении реальности данного времени с точки зрения критериев, отвечающих его требованиям. Современность – широкое понятие, оно включает в себя актуальность, злободневность искусства, не сводясь в то же время к ним. Здесь речь идет о современной трактовке исследуемых в искусстве проблем, об объективных основаниях этой трактовки [49].

Современность проявляется в отражении искусством более высокого этапа общественной жизни, в открытии новых сторон и граней духовного мира человека, в развитии жанрового, видового, стилевого многообразия искусства. Поэтому история искусства – не только история наследования традиций – образцов художественного постижения мира, но одновременно она есть история их обогащения и прогрессивного развития.

Таким образом, проблема соотношения традиций и современности в истории искусства раскрывается «как момент связи, как момент развития с удержанием положительного» [75]. Необходимость закономерного развития лучших традиций прошлого можно выразить определением из

«Краткого словаря по эстетике»: «Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое» [75].

В данном высказывании, относительно балетного искусства, подразумевается как жизнь самих созданных в прошлом балетных произведений на сценах наших театров, так и претворение, творческое использование достижений при создании новых современных балетов.

В этом процессе накапливаются художественно-эстетические ценности, возрастают возможности художественного освоения мира, постоянно кристаллизуются новые традиции. Знание традиций помогает судить о степени богатства новых художественных явлений, позволяет сравнивать различные художественные явления по их вкладу в сокровищницу духовной культуры человечества. Диалектический характер взаимосвязи традиций и современности, осуществляемый в творчестве того или иного балетмейстера, является проявлением существенной закономерности преемственного развития искусства [31].

Рассмотрим более подробно, как проявляется соотношение традиций и современности в искусстве балета.

Одной из особенностей балета является наличие в нем такой составляющей как хореография, которая при помощи своего особого пластического языка способна выразить весь спектр чувств, эмоций, показать события, явления, человеческие отношения, воплотить философские размышления и идеи [14].

Формирование классического хореографического языка происходило постепенно; с каждым спектаклем, с каждой новой вариацией, с каждым новым па он пополнялся и обогащался, принимая или отвергая нововведения. Таким образом, складывались особые традиции, накапливалось историческое наследие, превратившись, в конце концов, в энциклопедию хореографического танца.

Помимо хореографии, балет как синтетическое искусство, включает в себя музыку, сценографию, костюмы, актерское мастерство, декорации и

т.д., которые по существу служат выразительными средствами балетного языка, но в тоже время являются самостоятельными видами искусства со своей историей и традициями, и по-своему уникальны. Каждый из этих элементов обладает информационным потенциалом, который несет в себе историческую и культурную память [14].

В истории балета современность получала обычно не прямое, а косвенное выражение. Идеи современности, как правило, выражались не через непосредственное воспроизведение окружающей действительности. Большие художники, обращаясь к прошлому, избрав мифологический, исторический, сказочный или фантастический сюжет, старались выразить дух своей эпохи, идеи, волнующие их современников [11].

Так, балет «Спартак» А. Хачатуряна мы называем современным, потому что на историческом материале выражаются современные идеи национально-освободительной борьбы. В балете-сказке «Лебединое озеро» речь идет о вымышленных неожиданных событиях, но идеи отличаются глубоко современным видением мира, современным осмыслением происходящего.

Опыты прямого воплощения современной темы в балетном театре вплоть до начала XX века были единичны. Примером могут служить патриотические балеты первого русского балетмейстера Ивана Вальберха и его же балет «Новый Вертер», в основу которого положен действительный факт истории трагической любви молодых людей, современников балетмейстера [8].

Наиболее ярко взаимосвязь традиций и современности в русском балете проявилось в эпоху конца XIX – начала XX века, когда ломались старые устои и традиции, проводились реформы академизма и классической балетной школы, делались попытки объединить ценный опыт прошлого наследия с новаторской техникой настоящего [24].

Первыми, кто не только осознали необходимость перемен в балетном искусстве, но и предприняли шаги в этом направлении, были

выдающиеся хореографы А. Горский и М. Фокин. Они не отрицали наследие – они перерабатывали и обогащали его новыми техниками танца, усложненной драматургией, меняли место музыки в спектакле. Горский создал на сцене гармонично выверенное действие, отличавшееся стройным сюжетом, наполнил танец глубоким психологизмом, отражавшим мысли и чувства героев, вывел новую форму балета – мимодраму, где пантомиме отводилась самостоятельная роль. Фокин пошел дальше в этом направлении: он создал свободный танец, где жизненные движения органично вплелись в структуру танца классического, само балетное действие приобрело упорядоченность, а хореография стала воплощать идеалы автора [24].

В 20-е годы балету в России пришлось столкнуться с серьезными испытаниями: новая власть решительно не хотела признавать культурные ценности старой эпохи, считая их чересчур изысканными и устаревшими. Бытовало мнение, что классический балет не сможет отобразить революционные идеалы Советов. Появилась даже идея приспособить революционный сюжет к «Спящей красавице», переименовав Аврору в Зарю революции. Ниспровергатели пытались заменить классическую хореографию то так называемой свободной пластикой, то эстрадно-бытовым танцем, то драматической пантомимой, то физкультурно-спортивными или производственными движениями [20].

С появлением балета Р. Глиэра «Красный мак», поставленного в Большом театре в 1927 году В. Тихомировым и Л. Лащилиным, отношение к классике резко изменилось: проблему современности пытались решить с опорой на классику, путем ее развития, а не отрицания. В этом была немалая заслуга и композитора – он демонстративно следовал традициям балетной классики Чайковского и Глазунова. Музыка балета мелодична и танцевальна, со сквозным развитием и системой лейтмотивов.

«Красный мак» – большой сюжетный трехактный спектакль с традиционным противопоставлением характерного и классического актов,

с традиционным сочетанием феерии, дивертисмента, пантомимы и действенного танца, с контрастным сопоставлением реальности и фантастики, геройства и злодейства и т.д. [8].

Спектакль доказал, что традиция балета главным образом заключена именно в классическом танце, отказ от классического танца неминуемо ведет к утрате балета как вида искусства. Все то, что раньше отвергалось, на самом деле имеет ценность, может служить современности и быть переосмыслено в ее целях. Современность, соединенная с традициями, обретает опору и убедительность. Заслуга хореографов 20-х годов состояла в сохранении классического балета, его формы и языка, и приближении его к современному зрителю [2].

Ориентация на единство прошлого и настоящего становится все более явным в 30-е годы. Требования демократизации балетного искусства, его доходчивости приводят к рождению нового жанра спектакля – балета-пьесы (драмбалет 1930-50-х гг.), где устанавливается приоритет литературной основы. Главным в спектакле становится литературная фабула, большую роль начинает играть пантомима, хотя основой хореографии все же остается классический танец, но он отдает права первенства проблемам интерпретации сюжета, сценических образов, а главное – режиссуре балетного действия, сыгравшей положительную роль в развитии всего русского балета [14, с. 173-174].

Тогда были созданы такие произведения, как «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (в постановке Р. Захарова), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (в постановке Л. Лавровского), «Пламя Парижа» в постановке Вайнонена, «Лауренсия» А. Крейна (в постановке В. Чабукиани). Развивая традиции большого сюжетного спектакля, представители хореодрамы расширили тематику балетного спектакля, обратились к произведениям классической зарубежной и русской литературы, обогатили балетное искусство новыми режиссерскими приемами и психологическим методом в раскрытии человеческих характеров. «Интерес к точности исторического

стиля, к конкретности сценических деталей, гармоничному соединению оформления, костюма и пластики, внимание к социальной проблематике и крупным общественно-значимым темам – все это выводило балет из круга замкнутой эстетической специфики в область искусства, равного прочим по силе воздействия и содержательности» [24; 32].

Наиболее яркой эрой светского балета стали 50-е гг. Это время талантливых балетмейстеров – И. Бельского, Н. Касаткиной и В. Василёва, О. Виноградова, Ю. Григоровича, которые, будучи подлинными новаторами в своей области, продолжали развивать классические традиции. Они сохранили все достижения великой балетной драматургии и обогатили спектакли новыми формами музыки, танца, хореографии [12].

Так, в основе спектаклей И. Бельского («Берег надежды» А. Петрова, «Ленинградская симфония» Д. Шостаковича) лежит язык классического танца и применяются его развитые ансамблевые формы. В них сохранены все достижения драматургии, завоеванные в пору приобщения балета к драматическому театру. Большую роль приобрели эпизоды обобщенного характера, образы-символы. Был восстановлен в правах кордебалетный танец, выражающий чувства героя, найдены приемы пластического выражения основного конфликта и смысла действия [35].

Спектакли Н. Касаткиной и В. Василёва решаются на основе действенной танцевальности. Здесь нет расхождения между действием в пантомиме и танцем в дивертисменте. Действенный танец стал основой хореографического решения балетов «Геологи» Н. Каретникова, «Весна священная» И. Стравинского, «Сотворение мира» А. Петрова [35].

Спектакли О. Виноградова – «Асель» В. Власова, «Горянка» М. Кажлаева – посвящены нравственным исканиям, становлению личности современника. У Виноградова достаточно много пластических находок, но все они опираются на прочную основу традиций [17].

Помимо названных балетмейстеров, свой вклад в развитие хореографии внесли также Г. Алексидзе, Н. Боярчиков, В. Елизарьев, Г.

Майоров, Н. Чернышов, Б. Эйфман и др. [54]. И каждый раз в их произведениях по-своему решалась проблема единства традиций и новаторства. Если дать в лаконичной форме определение понятия «новаторства», то можно сказать, что это «новый лик искусства, обусловленный жизнью сегодняшнего дня». Новаторство и современность – синонимы, так как новаторство всегда рождается под влиянием требований современности. Новаторство подразумевает то, что балет порожден интересами, проблемами, идеями, волнениями сегодняшнего дня и воплощает их в своем образном строе [54].

Все спектакли Ю. Григоровича несут большие нравственно-философские идеи, ставят проблемы, характерные для дня сегодняшнего. Это проблемы взаимоотношений творчества, любви, красоты («Каменный цветок» С. Прокофьева); необходимости нравственного выбора, долга перед народом и самоотверженности («Легенда о любви» А. Меликова); борьбы с насилием («Спартак» А. Хачатуряна); становления личности современной молодежи («Ангара» А. Эшпая) [21].

Значительно расширились и возможности классического танца как выразительного языка. Конкретные движения, традиционные позы, поддержки накапливались и обогащались, находились новые и совершенствовались старые. Так постепенно был создан тот фонд, который составляет основу современной школы классического танца. Жизнеспособность этого фонда состоит в безграничных возможностях его собственного внутреннего развития под влиянием образного содержания конкретного спектакля [21].

Эстетические и технические принципы классического танца содержат возможность появления новых движений, которые не противоречат этим принципам, а органически включаются в уже существующую систему. В этом состоит внутреннее развитие языка классического танца. Ярким примером такого развития хореографической лексики и стали балеты Ю. Григоровича.

Существуют и внешние источники обогащения – привнесение в классический танец элементов, не свойственных ему самому, заимствованных извне. Прежде всего, это народный танец. Включать в классику народно-национальные элементы начал уже М. Петипа (венгерский дивертисмент в «Раймонде» А. Глазунова).

Широкое развитие получила эта тенденция в спектаклях 30-50-х годов, особенно у В. Вайнонена, В. Чабукиани. В «Каменном цветке» Ю. Григоровича используются элементы русского народного танца. В «Легенду о любви» включены элементы восточных танцев, в «Спартак» – балканское «коло». Элементы народного танца включаются в основу классики органически, как ее естественное продолжение, необходимая окраска. В ряде случаев они существенны для образности, для национальной характеристики тех или иных эпизодов [35; 43].

Обогащению классики могут служить элементы бытовых танцев (твист, вальс, танго и др.).

Большое значение для обогащения языка классического танца в спектакле имеет свободная пластика, которая также может органически соединяться с классическим танцем. Здесь большую роль играют элементы и драматической пантомимы, и гимнастические и акробатические элементы, пластические мотивы. Однако, суть произведения от такого соединения не изменялась, наоборот, содержание выявлялось еще полнее и ярче, образные характеристики усиливались. В этом случае, традиционные завоевания в балете не только сохранились, но и получили развитие [47].

Краткий анализ творчества балетмейстеров прошлого показал, что хореографы, развивая балетное искусство, вырабатывали художественные методы, создавали спектакли, даже самые новаторские, опираясь на принципы построения классического балетного спектакля. Балетмейстеры доказали универсальность возможностей классического танца, показали, что при создании новых произведений невозможно обойтись без прочной, исторически сложившейся системы классического танца, но при этом

необходимо обогащать и развивать его в соответствии со спецификой балетного театра и требованиями современности.

Тип построения спектакля, взаимодействие хореографических и музыкальных форм, выбор темы, идеи, сюжета произведения, постановочные приемы, хореографическая лексика, сценография и т.д. – все это в современном искусстве танца находится в условиях взаимодействия традиционного и новаторского. Важно, чтобы это произведение трогало до глубины души окружающих, влияло на сознательное и подсознательное их генетической цепи. Все великие творения становились шедеврами только благодаря гармоничному сочетанию национального и универсального, традиционного и современного. Традиции в союзе с современностью – «вечный двигатель» искусства, пополняющего сокровищницу своего опыта.

Современное понимание эстетических проблем хореографии проявляется в отношении к балетной классике, в ее трактовке и принципах сценического воплощения. Сегодня большинство трупп составляют репертуар, включая в него классику XIX века («Сильфида», «Жизель», «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Щелкунчик» и т.д.), наиболее знаменитые балеты мастеров XX века («Легенда о любви», «Ромео и Джульетта», «Спартак», «Весна священная» и многие другие). Однако, зачастую помимо возобновлений и возрождений традиций балетного наследия, ставятся новые, экспериментальные спектакли в ключе «необалета», когда шедевры переосмысливаются и кардинально переделываются не в лучшую сторону. Поэтому сохранение наследия – для балета одна из сложнейших и жизненно важных проблем.

1.2 Постановка балетов классического наследия как условие сохранения традиций балетного искусства

В старых балетах классического наследия, или их еще называют «старыми балетами» есть немало близкого нам (как в содержании, так и в

художественной форме), ценного не только для своей, но и для современной эпохи [39].

Старые балеты иногда считают наивными и устаревшими по своим идеям. Но если бы это было так, они не ставились бы сегодня и не могли питать развитие нашего балета. Между тем такие идеи, как победа добра над злом, трагическая гибель любви в жестких условиях жизни, верность долгу в испытаниях, мечта о прекрасном и совершенном мире, утверждение красоты человека – все эти содержательные моменты имеют общечеловеческую ценность, а потому близки нам и сегодня. В этих чертах образного содержания получают свою опору завоевания в области художественной формы, формы хореографической драматургии, языка классического танца, принципы построения спектакля как целого [39].

Общечеловеческая ценность старых балетов усиливается благодаря музыке, которая поднимает часто наивные образы и устаревшие сюжеты на большую художественную высоту, рисует благородные человеческие характеры, раскрывает драматизм жизненных конфликтов, несет в себе возвышенные идеи. Это относится не только к балетам Чайковского и Глазунова, самым выдающимся вершинам музыкального искусства, но также и Адана, Делиба, Минкуса и других композиторов прошлого. Содержательность и красота музыки дали основу для развития хореографии в постановках Ф. Тальони, Ж. Перро, А. Сен-Леона, М. Петипа, Л. Иванова и других балетмейстеров, создавших шедевры танцевального искусства, которые живут до сих пор и являются важнейшим источником для балетного театра наших дней [39; 40].

Сегодня накоплен огромный положительный опыт творческой работы над классикой. Новое звучание приобрели в интерпретации хореографов такие балеты классического наследия, как «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Щелкунчик» П. Чайковского. Более активными и сильными стали образы добра, убедительнее и ярче оказалась их победа над злом. Изменения коснулись и композиция самих спектаклей,

повысилась их танцевальность, более развитыми стали партии многих героев. Достаточно вспомнить о новом звучании старых образов хореографии в творчестве М. Семеновой (Одетта, Никия), Г. Улановой (Одетта, Жизель), К. Сергеева (Зигфрид, Альберт), В. Чабукиани (Солор, Базиль) и многих других талантливых артистов.

В прошлом веке в целом была решена проблема новой, в соответствии с духом и принципами времени сценической жизни классического наследия, хотя не все постановки оказались удачными. Причины вытекали из специфики постановочного процесса балета.

В отличие от драмы и оперы танцевальная лексика не фиксируется в записи. Известно, что все предлагавшиеся до сих пор системы записи хореографии несовершенны и ни одна из них не укоренилась в практике. Балетмейстеры либо вообще не пользуются записями, либо пользуются ими приблизительно и каждый на свой лад. Между тем танцевальная лексика составляет основной «текст» балета. Ставя оперу, театр воспроизводит партитуру, но заново «сочиняет» спектакль. Ставя же балет, он воспроизводит не только созданную в прошлом музыку, но и хореографический текст балета, то есть воспроизводит определяющую часть старого спектакля [11].

Как нужно относиться к старому хореографическому тексту? Нужно ли его полностью изменять или полностью сохранять? Или частично сохранять и частично изменять? Что конкретно подлежит изменению или сохранению, и в каком именно отношении? Все эти вопросы всегда встают перед балетмейстерами при постановке балетов классического наследия.

В XX веке были заново поставлены почти все произведения классического репертуара. Многие спектакли оказались для своего времени образцовыми: «Лебединое озеро» А. Мессерера (1937), К. Сергеева (1950), «Щелкунчик» В. Вайнонена (1934), «Баядерка» В. Чабукиани (1940), «Жизель» Л. Лавровского (1947) и другие. В этих постановках сохранялась основа классической хореографии (за

исключением «Щелкунчика», где эта основа почти целиком была утрачена). Но выверялась драматургическая логика спектакля, углублялись психологизм и правдивость образов, спектакли очищались от вековой рутины и штампов, обновлялись декорации, в ряде случаев происходило дополнение новыми эпизодами, направленное на более танцевальное решение целого («Баядерка» В. Чабукиани) [14].

В 50-е годы наметилась недооценка хореографического наследия. Появилась целая плеяда балетмейстеров, не знающих классики и не могущих точно воспроизвести хореографический текст творений М. Петипа, Л. Иванова, М. Фокина, А. Горского и других выдающихся хореографов. «Профессиональная беспомощность порою прикрывалась фразой о творческом переосмыслении классики с позиций современности, а устарелость сценарной драматургии ряда балетов прошлого выдавалась за архаику самой хореографии» [14, с. 178-179]. Все это приводило к чудовищной перекройке классических произведений при их постановке. Показательна в этом плане судьба «Лебединого озера» П. Чайковского.

Известны постановки А. Горского (1922), А. Вагановой (1933), Ф. Лопухова (1945), К. Сергеева (1950), В. Бурмейстера (1953) и многие другие «творческие переосмысления» шедевра М. Петипа и Л. Иванова. Каждый балетмейстер стремился поставить его по-своему, приближая то к замыслу Чайковского, то к современности, то к драм-театру и т.д. [8]

Во второй половине 50-х – начале 60-х годов XX века появилась на сценах ряда периферийных театров и трехактная «Жизель» (по либретто С. Трегубова). Первый акт растягивался на два (путем дополнения другими произведениями Адана). Вводились различные дивертисменты, а также большое любовное адажио Альберта и Жизели. Все это в корне меняло идейно-образную концепцию и хореографическую красоту бессмертного произведения Перро, Коралли и Петипа, являющегося едва ли не лучшим балетным спектаклем в мире. Ведь весь смысл «Жизели» именно в противопоставлении двух контрастных актов – реального и

фантастического, которое выражает романтический раскол жизни и мечты, действительности и идеала [2].

Хореография спектакля построена на переключках – соответствиях танцевальных эпизодов и конкретных приемов. И в первом и во втором актах массовые танцы полифоничны, симфоничны и основаны на взаимодействии солиста, малого ансамбля и кордебалета. Но в первом акте кордебалет во главе с Жизелью – это крестьяне, во втором – виллисы. В первом акте изображен реальный быт, во втором – поэтическая грёза; в первом – сочетание характерного и классического танца, во втором – «чистая» классика [2; 24].

И в первом, и во втором актах есть па-де-де. Но в первом акте в нем заключен образ счастливой, торжествующей любви (так называемое «вставное» па-де-де друзей Альберта), во втором – мечтательный рассказ о несбывшейся, несчастной любви (па-де-де Жизели и Альберта); в первом акте это любовь земная, во втором – возвышенная, романтическая. Есть и сходные танцевальные приемы (например, «диагональ» кордебалета, вдоль которой движутся солисты; встречное движение шеренг в массовом танце). Но эти соответствия лишь обостряют противопоставление эмоционально-образного наполнения танцев, рисующих обыденный мир, где не сбылась романтическая любовь героев, и необычный (фантастический) мир, где она кажется сбывшейся [24].

«Жизель» – произведение исключительного хореографического совершенства и предельной художественной законченности. Приделать к ней еще один акт – и от хореографической стройности и образной концепции балета ничего не остается. Смысл спектакля в рассказе о романтической любви, несбывшейся в жестоком мире, основанном на неравенстве, предрассудках и антагонизмах между людьми. Введение любовного адажио Альберта и Жизели, рассказывающего как раз о сбывшейся любви, ломает всю концепцию спектакля и делает бессмысленным противопоставление реальному миру «акта виллис».

Данный пример показывает, насколько остро стоит проблема трактовки хореографической классики. И потому не случайно все чаще мы говорим об огромных неиспользованных «резервах» хореографии прошлого, о необходимости бережного восстановления и сохранения незаслуженно забытых, но поучительных и ценных произведений старого репертуара [24].

При постановке балетов классического наследия исторически определилось несколько различных точек зрения.

Так, например, Ф. Лопухов считал, что надо либо сохранять классические балеты с совершенно неизменным хореографическим текстом, либо полностью ставить их заново, так как, по его мнению, частичные изменения и «улучшения» лишь портят старое, но не создают чего-либо принципиально нового [41].

Сходной точки зрения придерживается Ю. Слонимский. В статье «Беречь наследие» он дает два возможных решения вопроса (неизменное сохранение или полное обновление), хотя в книге «Чайковский и балетный театр» приводит примеры и частичных улучшений в старых постановках, имевших положительное значение [55].

П. Гусев считает, что даже при полном переосмыслении балета и принципиально новой его постановке в целом, возможно сохранение отдельных номеров, безусловно сделанных предшественниками [55].

Каждая из высказанных точек зрения имеет свой резон. Вряд ли здесь могут быть выработаны какие-либо «рецепты». Вопрос должен решаться в каждом отдельном случае на основе общих принципов отношения к искусству прошлого, с одной стороны, и конкретного содержания реставрируемого произведения – с другой. Могут быть удачные и неудачные варианты в любом из решений.

Рассмотрим различные варианты реставрации классики.

1. Переделывать целое – значит ставить на ту же музыку другой спектакль. Это вполне возможно, но только тогда, когда это делается с

принципиально новых позиций, продиктованных временем. При полной переделке и принципиально новой постановке старых балетов также были свои провалы и свои удачи. Так, коренное обновление «Щелкунчика» Ф. Лопуховым было неудачей, а не менее коренное, но другое по смыслу, обновление этого балета Ю. Григоровичем увенчалось успехом.

2. Частичное изменение старой хореографии. Дело даже не в том, сохраняется ли прежний хореографический текст (полностью или частично), или сочиняется заново (также полностью или частично). В принципе возможно и то, и другое, и третье. Вполне допустимо в возобновлении старых балетов отказываться от устарелого понимания смысла образов, от слабостей драматургии и развлекательной дивертисментности, от условно-символической пантомимы. Но необходимо бережно сохранять и выявлять близкие нам идеи и образное содержание балетной классики, прогрессивные формы драматургии, богатство танцевальной лексики, весь ценный текст пластического решения [24; 51].

3. Неизменность балетного наследия. Но абсолютная консервация на сцене невозможна. Время и развитие искусства берут свое, требуют корректив, а иногда и переосмысления старых произведений. Обновление в искусстве столь же необходимо, как и преемственность.

Поучительна практика Ю. Григоровича при постановке балета П. Чайковского «Спящая красавица». Это был первый классический балет, к которому обратился Ю. Григорович. Балетмейстер вступил на самый трудный путь – на путь частичного обновления и частичного сохранения старой хореографии. Он стремился восстановить, освободив от наслоений, бережно сохранить, а где нужно – дополнить и развить все танцевальные сцены М. Петипа. Симфонический танец, свойственный творчеству Григоровича и Петипа, явился «соединительным звеном» между искусством двух балетмейстеров. Григоровичу удалось добиться единства и непрерывности музыкально-хореографического развития [15].

Он сохранил в спектакле основные танцевальные сцены Петипа: большое адажио, вариацию Авроры, сцену дриад, сказки, па-де-де четвертого акта и другие. В ряде случаев он внес изменения, например, каждая из вариаций па-де-сиз фей I акта идет с аккомпанементом кордебалета, которого не было у Петипа. Там, где хореография Петипа была утрачена или не отвечала принципам танцевально-симфонического развития, Григорович сочинил заново: финал пролога, сцены зарастания и панорамы, всю партию феи Карабос и другие. Из сказок ушел эпизод «Людоед и Мальчик с пальчик». Но зато восстановлен эпизод «Золушка и принц Фортюнэ». При этом все новые добавления стилистически точны и органичны, что, не зная подлинника, невозможно сказать, где кончается Петипа и начинается Григорович. Григорович дополнил Петипа так, как мастер-реставратор восстанавливает поврежденные части живописного полотна, проявив при этом знание стиля и профессионализм [15].

В постановке Григоровича выявлен внутренний смысл дивертисментных номеров последнего акта. Все сказочные дуэты – это как бы различные оттенки чувства Авроры и принца Дезире. «Беспомощная женственность Красной шапочки, требующая благородной рыцарской защиты и покровительства; трогательная «перекличка» Голубой птицы и принцессы Флорины; изысканная шутливость Белой кошечки и Кота в сапогах; романтическое, влюбленное «преследование» Золушки принцем Фортюнэ. Все подводит к заключительному дуэту Авроры и принца, который звучит как торжествующий гимн, ликующий апофеоз, триумф светлой юной любви». Наибольшие изменения претерпел образ злой феи Карабос. Он решен не пантомимно, а танцевально. Конфликт феи Сирени и феи Карабос символизирует конфликт добра и зла, света и тьмы, и выражен в спектакле в действенных танцевальных дуэтах с контрастной пластикой двух фей (мягкой и плавной у Сирени, резкой и порывистой у Карабос) [15, с. 136-139].

«Спящая красавица» Григоровича – творчески интересный, новаторский и поучительный эксперимент в постановке классики.

Классическое наследие – база нашей культуры. Чтобы оно не исчезло, его необходимо фиксировать. Но держать его в «консервированном» виде в театре невозможно. Творческое переосмысление наследия происходит и будет происходить. В нем не все удачно, и опыт этого переосмысления необходимо критически анализировать. Но процесс сближения классики с современностью остановить нельзя. Все это говорит о том, что специфические пути решения вопроса о постановке балетной классики могут быть в принципе самыми различными и определяются каждый раз сугубо конкретно. Важно лишь, чтобы они соответствовали общим художественно-эстетическим принципам современного искусства [14].

Выводы по первой главе.

Современность – необходимый органичный компонент подлинного искусства, без него оно становится неинтересным зрителям. Однако подлинное современное искусство существует только как развитие традиций, в единстве с ними. Использование традиций дает балету не только высокую культуру, но и богатство возможностей при отражении современности. Прошлое канет в лету без настоящего, а современные новации без опоры на прошлое останутся не найдут подлинно художественного воплощения. В лучших образцах хореографии эти начала существуют во взаимном сопряжении, друг от друга нераздельно.

При создании новых произведений невозможно обойтись без прочной, исторически сложившейся системы классического танца, но при этом необходимо обогатить и развить его в соответствии со спецификой балетного театра и требованиями современности. Сохранение традиций прошлого, современное осмысление и развитие их – основные принципы в работе балетмейстера.

ГЛАВА 2. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМ. АБАЯ ГОРОДА АЛМАТЫ (КАЗАХСТАН)

2.1 Современное прочтение балетной классики в репертуаре театра

Казахский национальный театр оперы и балета имени Абая в Алматы – это своеобразный генератор классики. Старейший театр не просто хранитель славных традиций, созданных за 86-летнюю историю, но и активный участник театральной жизни современного мегаполиса.

Театр пока больше идет по пути освоения и переносе на свою сцену интересных и апробированных временем балетов в сотрудничестве с талантливыми балетмейстерами современности. Но даже в таком процессе мы видим взаимосвязь традиций и современности.

В начале своего становления казахский балет самым энергичным образом осваивал достижения русско-советского балета как в смысле репертуара, школы, так и в смысле ведущих эстетических принципов.

Были поставлены: «Коппелия» Л. Делиба (1937), «Лебединое озеро» (1938) и «Спящая красавица» (1951) П.И. Чайковского, «Конек-Горбунок» Ц. Пуни (1939), «Лауренсия» А. Крейна (1941), «Раймонда» А. Глазунова (1941), «Бахчисарайский фонтан» В. Асафьева (1942), «Жизель» А. Адана (1943), «Дон Кихот» Л. Минкуса (1946), «Красный мак» (1950) и «Медный всадник» (1955) Р. Глиэра, «Юность» М. Чулаки (1952), «Шурале» Ф. Яруллина (1956), «Легенда о любви» А. Меликова (1963), «Баядерка» Л. Минкуса (1971), «Спартак» А. Хачатуряна (1974).

Обращение к балетам классического наследия закономерно – через это прошли в свое время многие художественные национальные школы. Балет как жанр входил в общекультурный обиход республики лучшими своими образцами, зачастую в блистательном исполнении таких артистов, как: Г. Уланова, Н. Тапалова, В. Баканов, С. Дречин, Р. Тажиева, С. Ходжаева, Г. Акжанов, Л. Симагина, И. Манская, С. Кошербаева, З.

Райбаев, Б. Аюханов, А. Асылмуратов, А. Мальбеков, А. Жалилов, Э. Усин, Б. Валиев, К. Алишев и многие другие. В разные годы в театре творили балетмейстеры: Ю. Ковалев, Л. Жуков, А. Чекрыгин, Д. Абиров, З. Райбаев, Б. Аюханов, М. Тлеубаев. Одни спектакли, поставленные ими, сошли с афиш сразу после премьер, другие имели долгую сценическую жизнь. Но несмотря ни на что, критики того времени отмечали качественный технический уровень казахского балета, а первые аншлаги окончательно разбили скептическое отношение к искусству танца тех, кто вчера относился к нему равнодушно [53].

За десятилетия существования коллектив театра стремился найти баланс формы и содержания. С поставленной задачей и артисты, и балетмейстеры справлялись, что дало возможность появлению и закреплению в репертуаре ярких и талантливых произведений.

Остановимся на самых значимых премьерах балетов классического наследия, осуществленных в театре за последнее десятилетие.

«Баядерка» Л. Минкуса (2013)

Это последний трагический балет Мариуса Петипа (1877) и первый в ряду его шедевров. Это красочное, слегка ностальгическое прощание мэтра петербургского балета с романтическими иллюзиями и близкой его сердцу мелодрамой. Конечно, этот спектакль сейчас идет не в том виде, в каком он был поставлен когда-то Петипа, потому что сохранились отдельные фрагментарные, очень поверхностные записи этой постановки и спектакль подвергался многочисленным переделкам.

Казахстанцы впервые познакомились с этим шедевром в далеком 1970 году. И вот новая, долгожданная встреча с неумирающей «Баядеркой». На этот раз балет поставлен в редакции В. Пономарева и В. Чабукиани. Для постановки «Баядерки» в Алматы (премьера состоялась 15 декабря 2013 года) была приглашена Габриэла Комлева, которую по праву называют легендой балетной сцены Государственного академического театра оперы и балета им. С.М. Кирова, ныне Мариинского театра. Кроме

этого, она – лауреат Государственной премии им. М. И. Глинки, «Мэтр танца», президент английского общества «Русского стиля балета», профессор кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

В творческом тандеме с ней работал народный художник России, главный художник Санкт-Петербургского Михайловского театра Вячеслав Окунев, в активе которого более 300 спектаклей, поставленных в России и за рубежом. Не первый год Вячеслав Окунев сотрудничает и с театром оперы и балета им. Абая, за что был удостоен звания лауреата Государственной премии РК.

«Баядерка» – это индийская танцовщица, исполняющая ритуальные танцы в храмах. В Индии таких танцовщиц называли «девадаси», что в переводе с санскрита значит «божья рабыня». В Европе эти танцовщицы получили другое название – баядерка. В основе сюжета – классический любовный треугольник, конфликт любви и долга, соперничество бедной баядерки и дочери раджи за любовь богатого и храброго воина Солора. Романтическая любовь баядерки Никии разбивается невестой Солора, мстительной дочерью раджи – красавицей Гамзатти [8]. «Баядерка» – очень декоративный, экзотичный спектакль, ведь на сцене – древняя Индия. «Этот спектакль переходный образец от романтизма к академизму, – поясняет Габриэла Комлева.

«Баядерка» – это, пожалуй, один из самых сложных в классическом репертуаре, спектакль. И «Дон Кихот», и «Жизель» намного проще. В «Баядерке» есть все – и лирика, и драма, и трагедия. В последнем акте, например, нужно обладать не только абсолютной балетной техникой, но и музыкальностью, умением «слышать» музыку тела. А еще владеть актерским мастерством, умением создавать пантомиму, что, к сожалению, сейчас уходит со сцены.

Творческая работа с известной балериной была необходима и поучительна для артистов труппы. Г. Комлева – воплощение лучших

традиций петербургской (ленинградской) школы, танцовщица, которую называют «балериной Петипа». Именно ее исполнение партии Авроры в свое время было признано эталонным, а Никия в «Баядерке» – лучшей. Ее искусство по-настоящему академично, совершенно по выразительности и законченности линий, по точности исполнения самых сложных па, по музыкальности. Танец Комлевой – лучшее подтверждение того, что академическая традиция способна развиваться, обогащаться, наполняться живым дыханием современности. Балерина обладала бесценным даром уметь, сохранив стилевые особенности авторов – Иванова, Петипа, Горского или Фокина – увидеть в конкретном сочинении то, что особенно ценно и дорого сегодняшнему зрителю. Искусство классического танца в ее исполнении предстает не музейной реликвией, а многогранным, емким, образно богатым источником вдохновения. Именно это постаралась передать артистам театра балерина как постановщик [27].

«Работать с таким выдающимся мастером мирового балета, как Габриэлла Комлева, – говорит руководитель казахского балета Гульжан Туткибаева, – это подлинное артистическое счастье для наших артистов. Сейчас очень важно, чтобы молодые танцовщицы не только знали традиции русского классического балета, но и вбирали из него все лучшее, чтобы сохранялась преемственность поколений. Ведь культурное пространство не имеет границ, и не только географических, но и временных тоже – классические спектакли, созданные более века назад, и сегодня с успехом идут на многих балетных сценах.

«Спящая красавица» П.И. Чайковского (2014, 2016)

«Спящую красавицу» преследует на сцене ГАТОБ какой-то злой рок. В 80-е годы XX века, балет, как и многие другие, выпал из репертуара. Первая постановка спектакля после продолжительного перерыва была осуществлена только в 1996 году, однако шла недолго – костюмы обветшали, денег на новые уже не было, к тому же началась реконструкция театра. Спектакль сняли с репертуара.

Через 18 лет 27 декабря 2014 года состоялась вторая попытка пробуждения «Спящей». «С премьерой «Спящей красавицы» мы входим в число театров, поставивших все три балета П.Чайковского, куда так же входят «Щелкунчик» и «Лебединое озеро», считающиеся вершиной балетной музыки. Мы гордимся этим фактом, которым может похвастаться не каждый театр», – сказал в ходе пресс-конференции генеральный директор ГАТОБ им. Абая Аскар Бурибаев. К работе над балетом был привлечен известный художник Вячеслав Окунев, балетмейстером-постановщиком выступила народная артистка СССР, профессор хореографии Габриэла Комлева.

Для алматинской редакции «Спящей красавицы» Комлева и Окунев выбрали оригинальную хореографическую партитуру и стилистику старинного русского балета. «Мы выбрали редакцию Константина Сергеева, она была сделана в 1946 году и наиболее близка той, что сделал Петипа в 1899 году. Балетный рисунок Сергееву передавали артисты русских императорских театров, танцевавших еще версию Петипа. Они показывали ему позы, движения, поэтому версия Сергеева считается одной из лучших, сохранившей традиции русского балета», – поделился Вячеслав Окунев [12].

Редакция К. Сергеева была адаптирована под алматинскую балетную труппу. По словам Окунева, такие адаптации необходимы, потому что классический балет постоянно развивается. «Со времен Петипа классический балет сильно эволюционировал, особенно мужской танец. Во времена Петипа мужчины мало танцевали, у них были только поддержки и мимические сцены. Мужской танец стал развиваться только в начале 20 века. Сейчас в балете стало больше поз, движений, появилось больше технических возможностей. Поэтому очень сложно сравнивать балет 19 века и 21». Российского коллегу поддержала руководитель балета ГАТОБ Гульжан Туткибаева: «Классику очень сложно танцевать, работать с текстом «Спящей» современным танцовщикам было непросто».

В постановке принимали участие солисты балета Гульвира Курбанова, Айгерим Джумагулова, Фархад Буриев, Айдос Закан и другие.

Репетиции спектакля шли около полугода, и он получился красивой фантазией на тему старинного балета. Но, к сожалению, после нескольких показов спектакль закрыли. Были утилизированы костюмы и декорации.

30 октября 2016 года спектакль «Спящая красавица» был вновь восстановлен в редакции Г. Комлевой. Спектакль был организован компанией ArtClassic при поддержке акимата Алматы. В заглавных партиях выступили приглашенные солисты Яна Саленко и Семён Чудин.

Практика привлечения известных танцовщиков в качестве солистов популярна во всем мире. Алматинский театр – не исключение. 27 января 2019 года, главные партии в балете «Спящая красавица» исполнили прима-балерина и премьер Большого театра России Анна Никулина и Артём Овчаренко. Такое содружество значительно влияет на развитие местной труппы, больше раскрывает ее технические возможности, гарантирует кассовый и зрительский успех спектакля. Это изысканный балет, который отличается одухотворенностью и романтичностью. Спектакль пронизан верою в какое-то чудо, сказку. В «Спящей красавице» почти все номера – музыкально-хореографические шедевры. Не случайно уже третье столетие подряд этот балет украшает репертуар лучших балетных трупп мира.

«Щелкунчик» П.И. Чайковского (2016)

В театре балет «Щелкунчик» идет на протяжении многих лет в постановке В. Вайнонена, вызывая постоянный интерес зрителей. Красочный праздник, фантастические фокусы, яркие куклы, горящая праздничными огнями ёлка, воздушный танец снежинок и удивительно трогательная история Клары и Щелкунчика не оставляет равнодушными как маленьких зрителей, так и их родителей.

Надо отметить, что алматинский театр – один из немногих, где сохранена хореография В. Вайнонена. Так, в театре «Астана Опера» (г. Астана) этот балет идет в редакции Ю.Н. Григоровича. В. Вайнонен –

балетмейстер, наделенный от природы удивительной способностью «слышимое» в чисто танцевальной музыке интуитивно переводить в музыкальное «видимое». Поэтому хореография балета во многом очень выразительна и интересна.

Новую постановку балета (премьерные спектакли прошли 25-29 декабря 2016 года) осуществили балетмейстер Гульжан Туткибаева и художник Вячеслав Окунев. При сохранении хореографии В. Вайнонена, авторами предложено свежее прочтение известного материала, использование новых технологий в сценографии. «Со временем любому спектаклю необходима определенная корректировка, как музыкальная, так и хореографическая, не говоря уже о сценографии. Первоочередной задачей для нас была интересная сценография с современными технологиями. В обновленной версии использовано видео, спектакль идет с ощущениями 3D-формата. Мы постарались, чтобы постановка была более мобильной. Мы постарались убрать паузы, чтобы зрители не отвлекались и получали наслаждение», – поделилась главный балетмейстер ГАТОБ имени Абая Гульжан Туткибаева.

В спектакле заняты артисты: Клара – Айгерим Джумагулова, Динара Есентаева, Алия Сапугова, Айман Егисбаева; Щелкунчик – Нурлан Конокбаев, Азамат Аскарров, Фархад Буриев; Дроссельмейер – Улан Баденов, Нурлан Байбусинов, Амир Жексенбек; Мышиный Король – Бауржан Джаканов, Даурен Женис, Нельсон Пенья и другие.

«Сильфида» Г. Левенскольда (2017)

«Сильфида» – это самый ранний романтический балет, который нам сохранила история. Его еще называют старшей сестрой «Жизели». Премьера балета на музыку французского композитора Жана Шнейцхоффера 12 марта 1832 года на сцене Гранд Опера в Париже в постановке Филиппо Тальони ознаменовала начало блистательной эпохи балетного искусства – эпохи романтизма. Именно в «Сильфиде» балерина Мария Тальони (дочь балетмейстера-постановщика) впервые поднялась на

пуанты. Героиня Тальони действительно казалась существом сверхъестественным, не женщиной, а духом, попирающим законы притяжения, когда танцовщица «скользила» по сцене, почти не прикасаясь к полу, и замирала на миг в летучем арабеске, будто поддерживаемая чудесной силой на острие выгнутой стопы [11].

Наиболее известна вторая версия балета на музыку Германа Левенскольда, который обогатил первоначальную партитуру исконными шотландскими мелодиями, и в хореографии датского балетмейстера Августа Бурнонвиля (Копенгаген, Королевская опера, 1836). Балетмейстер в точности воспроизвел драматургическую канву оригинала, сохранил стилистику танца. Именно эта версия вошла в историю балетного искусства и до сих пор ставится на всех крупнейших сценах мира [8].

Постановку неумирающего шедевра в ГАТОБ им. Абая осуществила заслуженная артистка России Ксения Тер-Степанова. Премьера состоялась 27 апреля 2017 года.

«Сильфида» поражает художественным совершенством, значительностью поэтического содержания, созвучного современному умонастроению. Ведущая тема романтизма – разлад мечты и действительности – получила на балетной сцене впечатляющую наглядность. За сюжетными перипетиями встает столь дорогая романтикам прошлого века мысль о несовместимости поэзии и прозы жизни, о непреодолимом противоречии между духовным идеалом и чувственно-земным бытием [40]. Балетмейстеру удалось передать всю красоту хореографии Бурнонвиля, подарить высокое эстетическое наслаждение и исполнителям, и зрителям. Спектакль получился современным по звучанию, глубинной проблематике отношений, раскрыв масштабные, вечные вопросы, заложенные в основу произведения – любви и долга, жизни и смерти, добра и зла. Образ духа воздуха Сильфиды создали Алия Сапугова, Жанель Тукеева, в роли влюбленного Джеймса выступали Асет Мерзакулов, Рустем Имангалиев.

«Дон Кихот» Л. Минкуса (2018)

Этим спектаклем театр оперы и балета им. Абая открыл 85-й театральный сезон. Последний раз «Дон Кихот» ставился на сцене ГАТОБ в 1981 году в петербургской редакции. В 2013 году Рамазан Бапов восстановил балет с Екатериной Хомкиной и Дмитрием Сафроновым в заглавных партиях.

14 октября 2018 года состоялась премьера балета был в новой редакции главного балетмейстера театра, народной артистки РК Гульжан Туткибаевой. За основу была взята московская редакция – в хореографии А. Горского и М. Петипа. В данной версии спектакль более праздничный, яркий, технически более насыщенный. Как сказала Г. Туткибаева: «В мире очень много различных версий этого балета. Моя задача была, чтобы этот спектакль был сделан именно под нашу труппу. Мы внесли в него небольшие изменения, отказались от пауз, которые раньше были, улучшили его. В результате «Дон Кихот» стал более динамичным».

В балете Дон Кихот является второстепенным персонажем. Весь основной сюжет построен на любовной истории Китри и Базиля, которая разворачивается на городской площади. Зрители переносятся в шумную и праздничную атмосферу Испании – с тореодорами, уличными торговцами, массовыми гуляньями. В первый премьерный день партию Китри исполнила ведущая солистка балета Жанель Тукеева, образ ее возлюбленного Базиля мастерски воплотил Рустем Имангалиев. Партию Дон Кихота исполнил заслуженный деятель Дмитрий Сушков, Санчо Панса – Дмитрий Коновалов.

Свет, сценография и костюмы народного художника России, лауреата Государственных премий РФ и РК Вячеслава Окунева. Как сказал художник-постановщик: «Я много раз делал «Дон Кихота» в других театрах – в Японии, Корее, в Санкт-Петербурге. Но здесь, в Алматы появилась своя неповторимая, уникальная редакция спектакля»

«Шопениана» Ф. Шопена (2019)

27-28 апреля 2019 года Казахский государственный академический театр оперы и балета имени Абая представил премьеру одноактного балета «Шопениана» – бесценного творения исключительной красоты и выразительности Михаила Фокина, которое навсегда вошло в золотой фонд мировой культуры. Главным балетмейстером обновленной постановки выступила Г. Туткибаева, художник-декоратор – В. Окунев.

По словам хореографа-постановщика, балет «Шопениана» – это классика романтического балета. Тут зритель насладится парящим танцем, который, как легкая дымка, воссоздает волшебный мир грез. Хореографию балета составляют так называемые «воздушные танцы» в стиле романтического балета 30-40 годов XIX века, которые принято называть «белый балет» по определению французского поэта романтической школы Теофиля Готье. Вальсы Шопена – это лирический дневник самого композитора. И очень непросто было уловить этот образ во время подачи танца», – делятся своими впечатлениями артисты.

Г. Туткибаевой удалось сохранить хореографию М. Фокина. «Шопениана» – это балет по духу, способу выражения мысли. В своей книге «Против течения» М. Фокин назвал «Шопениану» первым абстрактным балетом. В нем нет литературного либретто, есть музыка и сильфиды, порхающие вокруг одинокого юноши, влюбленного в красоту. Есть хореографическая выразительность. И в то же время в балете мы видим крепкую драматургию, которая проявляется через взаимоотношения, через сопоставление частей, номеров, через характер самой хореографии. Триединство сильфид – девичья непосредственность чувства, самоутверждающая власть красоты, величие силы духа – разворачивается в последовательности, подчеркивается мужеством юноши [39].

Для артистов балетной труппы это был настоящий экзамен на чистоту классического танца. В «Шопениане» надо было суметь «раствориться» – в музыке, пространстве, в танце. Если техника

становится самодовлеющей, то теряется «летучесть» образа. Технически сложные прыжки, которых очень много в вариациях, надо было выполнять без видимых силовых усилий. Именно этого и добивались постановщик и педагоги на репетициях. «Шопениана» в первую очередь произведение высокой эстетической направленности. Поэтому были так важны исполнительская школа, чувство стиля, поэтическая одухотворенность солистов, академизм кордебалета, и самое главное, проникновение в музыкально-хореографическое мышление балетмейстера.

Хореография Бурнонвиля, Петипа, Фокина – это развитие классического танца в действии. Танцую «Сильфиды» Бурнонвиля, «Спящую красавицу» Петипа, «Шопениану» Фокина, мы можем воочию проследить эволюцию сценического танца, сравнить творческие манеры балетмейстеров разных эпох и стилей. Например, группа сильфид, в основном, как были у Бурнонвиля, остались у Петипа и перешли к Фокину: *port de bras, pas de bourree, jete, pas de chat, cabriole, arabesque* во всех видах и с вращениями. Фокин совершенно исключает заноски из лексики сильфид, сохраняя их в мужской партии [22].

Еще одна особенность – музыкальность балета. Если сравнить вариации Петипа и Фокина, то можно увидеть, что Петипа порой игнорирует музыкальный метро-ритм. Фокин же четко следует букве музыкального закона, заполняя каждую музыкальную фразу, и тем самым создает большое полотно. Бурнонвиль уделяет большое внимание музыкальности танцевальных комбинаций, лейттемности, богатству разработки. Фокин работал по принципу музыкальности композиций Бурнонвиля на основе сценической динамики Петипа. Для балета Бурнонвиля характерны активность сюжета, разнообразие пластически-условной пантомимы, танцевальная действенность. Петипа, выстраивая действие, обращает внимание на внутреннее, психологическое состояние героев, он четко разграничивает пантомимные движения и танцевальные. Фокин синтезирует обе манеры и дает новое качество балету [22].

«Шехерезада» Н. Римского-Корсакова (2019)

Одноактный балет создан на музыку симфонической сюиты Н. Римского-Корсакова. В основу сюиты композитор положил некоторые из широко распространенных арабских сказок сборника «Тысяча и одна ночь»: «О царе Шахрияре и его брате», повествующей о красноречии царевны Шехерезады, освободившей от смерти молодых жен Шахрияра. Мелодичные и певучие восточные темы Римского-Корсакова проходят через весь балет. В музыке слышится шум морского прибоя, веселый праздник в Багдаде и сам рассказ Шехерезады – будто сама музыка рассказывает восточную сказку [8].

Спектакль знакомит публику с одной из главных работ хореографа Михаила Фокина. В начале прошлого века «Шехерезада», как и другие балеты Фокина, была включена в «Русские сезоны» С. Дягилева, став символом авангардного течения в культуре XX века. Особенность новых балетов в том, что танцоры больше не были привязаны к отдельным техническим вариациям и мимическим выражениям, как в XIX веке. Гений хореографии Михаил Фокин создает хореографические драмы, где интерпретатор должен объединить воедино актерскую технику и стиль, для точной передачи характера представляемого им персонажа [64].

«Шехерезада» в данной версии была поставлена известным итальянским балетмейстером Тони Канделоро, который лично знал и работал с некоторыми артистами последнего поколения русского балета. Как сказал маэстро: «Сложность в том, чтобы взять лучшее из оригинала, добавить свое и при этом сохранить традиции». И образно продолжает: «В «Шехерезаде» актер не просто надевает на себя сценические костюмы, он «надевает» искусство».

Первая исполнительница главной женской роли, Зобеиды, в дягилевской антерпризе – Ида Рубинштейн была персонажем мифическим и сумела передать «вкус эпохи» [22]. В казахстанском варианте Зобеиду великолепно показала Сауле Рахмедова, а золотого раба – Фархад Буриев.

Балет «Шахерезада» был включен в программу гастрольных показов в Великобритании – в театре London Coliseum (Лондон) 17-18 ноября 2019 года. Гастроли в Лондоне были организованы при поддержке Посольства Казахстана в Великобритании, а также полной финансовой поддержке Министерства культуры и спорта РК.

Лондонский Колизей – крупнейший британский театр, который является домашней сценой Английской национальной оперы и балета. Для казахстанского театра это первый приезд в страну туманного Альбиона и артисты, и руководство театра понимали, что публика в Лондоне, и персонал театра видели множество различных постановок в исполнении самых разных трупп. Но наши артисты, благодаря своей яркой индивидуальности, смогли показать очень высокий уровень, передать множество живых эмоций. «Мы ехали в Лондон, чтобы показать свою культуру классического балета. Продемонстрировать, что в нашем театре эта культура есть и она имеет свои традиции. Да, прочтение немного другое, но на то мы и казахский балет с 85-летней историей», – сказала Гульжан Туткибаева.

Отдельная страница в истории казахского балетного театра Алматы связана с именем талантливого балетмейстера Ю.Н. Григоровича.

Все спектакли, поставленные Ю. Григоровичем, воплощают сказочные или историко-легендарные сюжеты, и ни один из них (за исключением балета «Ангара») не имеет сюжета из современной жизни. Но, несмотря на это, балеты Григоровича глубоко современны по своему идейному содержанию, по характеру решения этических проблем, по строю мыслей и чувств, по формам хореографической драматургии, по танцевальной лексике и всей системе выразительных средств, по принципам синтеза искусств в балетном спектакле.

«Легенда о любви» А. Меликова (2007)

Мировая премьера балета А. Меликова по пьесе Назыма Хикмета состоялась в России, в Ленинграде, на сцене Театра оперы и балета имени

С.Кирова, ныне Мариинского театра, в марте 1961 года. Тогда спектакль сразу стал художественной сенсацией, прозвучал манифестом новой балетной эстетики и привел к поворотным событиям в дальнейшем развитии русского балета XX века. Почти сразу «Легенда о любви» обрела широчайшую известность в стране и за рубежом. Юрий Григорович ставил этот балет в Новосибирске (1961), Баку (1962), в Москве в Большом театре (1965), Праге (1963), Екатеринбурге (1998). Балет поставлен и на родине героев – Ферхада и Ширин в Турции [8].

И вот древняя легенда на сцене театра Алматы. «Я впервые работаю в Казахстане и очень доволен балетной труппой. У вас сильны не только балерины, но и танцовщики. Такое встречается редко. Сильны и традиции казахстанского балета, их надо сохранить. Здесь есть основа балетного театра, а это очень важно», – сказал знаменитый хореограф.

Этот спектакль принадлежит к числу наиболее философских и драматургически сложных произведений хореографического искусства [8].

В основе пьесы Хикмета и сценария балета – широко распространенная на Востоке легенда о любви Ферхада и Ширин. Это легенда не столько о чувстве любви, сколько о ее смысле, нравственном богатстве, это раздумье над сущностью жизни. Это одно из многих народно-эпических сказаний, воспевающих любовь необыкновенной глубины, которая гибнет в условиях жестоких противоречий жизни.

Морально-психологическое наполнение сюжетных событий огромно. Личные взаимоотношения героев переплетаются с социальными. Если в начале спектакля Мехменэ Бану принесла в жертву свою красоту ради спасения Ширин, то в конце Ферхад принес в жертву свою любовь к Ширин ради спасения народа. И в этом еще более высокий подвиг, еще более высокий смысл человеческой любви, проявляющейся в преданности народу. Такова сценарная драматургия балета [15].

Танцевальное действие раскрывается в «Легенде о любви» средствами симфонического танца. Каждая сцена – пример высоко-

художественного танцевального симфонизма, подчиненного глубокой идейно-содержательной драматургии. «Григорович принес в хореографию сложную тему и сумел с большой художественной силой ее разрешить. В его хореографических образах живет настоящая поэзия, чистая, возвышенная, прекрасная любовь. В художественной форме мы видим глубоко трагическое, гуманное и жизнеутверждающее содержание» [15].

«Легенда о любви» характеризуется богатством форм хореографической драматургии. Это и развернутые массовые сцены, и большие адажио, и малые ансамбли, и сольные вариации и монологи, разнообразные дуэты, сцены со сложным взаимодействием солистов и кордебалета и т.д. Индивидуальные партии мастерски вплетены в танцевальные ансамбли и хоры. Характер каждого из героев внутренне многогранен, танцевально разнообразен. Он раскрывается в развитии, в сопоставлении различных характеристик, в многообразии форм [15; 21].

«Легенда о любви» для нас – это пример удачного сочетания классики с национальным народным танцем. Решая хореографию спектакля средствами классического танца, Ю.Н. Григорович вводит в сольные и особенно массовые танцы движения национальной восточной хореографии. В свое время балетмейстера упрекали в том, что в его спектакле нет подлинного Востока, что его танцы – сплошная стилизация. Сегодня понимаешь, что Восток Григоровича – это Восток легенды, он иносказателен и символичен, как и весь спектакль в целом. Реалистический по своему внутреннему драматургическому смыслу, Восток Григоровича хореографически решен только одним способом: введением в спектакль национальных движений, которые являются подлинными, достоверными, и которые присутствуют в танце лишь как элементы, а не как основная ткань этнографического танца [21].

Также умело и тактично Григорович вводит элементы современной хореографии, как, например, некоторые угловатые позы Мехменэ Бану, эшапе на полусогнутых коленях в танцах придворных танцовщиц и т.п.

Григорович соединяет несоединимое – партерную акробатику и персидскую арабеску (не имеющую прямого отношения к тому, что называется арабеском в классическом танце). Тем самым он соединяет акробатическую эстетику Лопухова 20-х годов и образные фантазии европейского балета. Как и народно-национальные движения, движения современного танца дополняют и развивают классическую основу, сливаясь с ней в единое органическое целое. Определенным значением обладают не отдельные движения и позы, а в их совокупности, взаимодействии и взаимосвязи вырастает содержательный образ [21].

Хореография балета, изобилующая новшествами и кажущаяся поначалу очень трудной, виртуозной, «головоломной», быстро «втанцовывается», так как является необычайно логичной с точки зрения закономерностей движения человеческого тела. Самые сложные движения естественно перетекают одно в другое, они органичны для пластики тела, и потому исполнители быстро «привыкают» к ним.

Особо надо отметить трактовку казахскими исполнителями известных образов.

Мехменэ Бану в исполнении Найли Кребаевой предстает женщиной сильного волевого начала, настоящей повелительницей судеб своих близких и придворных. Она из тех женщин, которые не смиряются с поражениями на любовном фронте. Непредсказуемая логика любви – это первый непобедимый противник, с которым отчаянно на пределе своего влечения к любимому, но не любящему, сражается царственная Мехмене Бану. Охваченная страстями не менее сильными, чем она сама, она выражает их очень сдержанно и пластично.

Партию Ферхада на премьерном спектакле исполнил солист Большого театра А. Волчков. Его Ферхад разрывается между долгом и любовью, и это зримо читается в пластике танцовщика. В первом дуэте Ширин и Ферхада, где по-новому и с необычайной полнотой раскрылось дарование Асель Аскаровой, героини танцуют, не прикасаясь друг к другу,

словно стесняются приблизиться друг к другу. В их движениях чистота юности, ощущение невозможности счастья из-за социального статуса – принцесса и бедный художник. Беспечную игру сменяет удивленное раздумье, резвые, легкие прыжки уступают место плавному адажио. Герои осознают свою любовь, как бы признаются друг другу в ней. Но в этом адажио нет ни одной поддержки, на которых обычно строятся дуэты современных балетов. Движения танцовщиков текут свободно, слагаясь в такие же свободные фразы, герои Волчкова и Аскаровой сплетаются в беспрестанно меняющийся узор с непрерывными поддержками. Вместе с тем рисунок этот чист и строг. Этот танец действительно по-восточному многозначен и метафоричен.

Страстный танец Визиря в исполнении Д. Сушкова подобен сверкающему клинку. Ради преданной любви к Мехменэ Бану его Визирь беспощаден не только к влюбленным, он беспощаден к себе.

Значительное место в балете отводится танцу кордебалета. Для балетмейстера-постановщика это и действующее лицо, и фон, оттеняющий переживания главных героев, и зримый образ их мыслей, желаний и чувств.

Постановка балета дала труппе возможность прикоснуться к одному из лучших образцов советской танцсимфонии, поработать рядом с великим мастером и легендой мирового балета Юрием Григоровичем. По словам самого мэтра, для него и его помощников в Алматы были созданы все условия для творчества. Он ставил спектакли во многих странах мира, ему есть с чем сравнить. В нашем театре он встретил профессиональный коллектив единомышленников, болеющий за высокое искусство.

Как отметил генеральный директор театра Ержан Абдрахманов, премьера балета «Легенда о любви» – это историческое событие в культурной жизни нашей страны. Спектакли, поставленные под руководством Ю. Григоровича, – это классика балета XX века. После работы с таким мэтром наша труппа выросла профессионально, причем не только кордебалет, но и некоторые солисты».

«Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (2010)

Еще один своеобразный экзамен на творческую зрелость выдержали артисты КазНТОБ, когда состоялась премьера балета «Ромео и Джульетта» в постановке Ю.Н. Григоровича.

Григорович в единении с Вирсаладзе, в союзе с Шекспиром и Прокофьевым создал балет, «призванный обозначить мир трагедии вообще, вне каких-то примет и конкретного «адреса». Балетмейстер снова создал шедевр, по случаю которого уместно процитировать А.С. Пушкина: «Какая глубина! Какая смелость, и какая стройность!» [34].

«Этот балет также идет во многих театрах мира и это неудивительно, – признался Юрий Григорович. – Потому что не может не привлекать музыка великого Прокофьева и произведение великого Шекспира. И сама эта удивительная история любви, которая потрясает, о которой рассказывают в драме, в кино и, конечно же, на балетной сцене. Я старался сохранить все хорошее, что было сделано в предыдущих моих постановках. Старался сделать спектакль интересным для современной публики». Как сказала балетмейстер-постановщик Гульжан Туткибаева: «Очень символично, что премьера «Ромео и Джульетты» в нашем театре идет всего лишь через месяц после премьеры того же спектакля в Москве».

«Ромео и Джульетта» Григоровича – не повесть и даже не история необыкновенной любви. Это древнегреческой мощи трагедия. В противостоянии романтической любви и реальности, враждебной ей, гибель влюбленных неизбежна. Григорович отошел от шекспировского примирения двух враждующих семей над трупами главных героев. Конец действия совпадает с его кульминацией. Мрак и безысходность финала заставляют глубже осознавать трагедийность не только исторического, но и современного мира. Хореограф нашел для спектакля свежие краски. Впрочем, как признался мастер, он никогда не повторяет в точности свои прежние балеты. «Я сам некоторых эпизодов не узнаю», – с улыбкой заметил Григорович, а потом всерьез добавил: «Неизменным остается

понимание мной музыки Прокофьева». Великая музыка Прокофьева нашла совершенный пластический эквивалент в энергетически наполненной, осмысленной простотой хореографии Григоровича [46].

В этом балете безупречно всё: музыка, свет и, конечно, игра актеров. В главных партиях заняты молодые танцовщики: Фархад Буриев (Ромео), Гульвира Курбанова и Айгерим Джумагулова (Джульетта).

Хореография Григоровича чрезвычайно интересна и разнообразна, в ней есть подлинная глубина и драматичность, пластические образы ярки и убедительны. Главное правило Григоровича: страсть не нужно изображать, она должна идти изнутри.

У алматинских Ромео и Джульетты всё по-настоящему. Фархад Буриев, исполнитель роли Ромео откровенен: «Этот спектакль мы танцуем вместе с моей любимой (Гульвира и Фархад женаты). И нам не просто очень легко танцевать друг с другом – нам почти ничего не надо играть. Разве что сюжет. Если бы танцевал кто-то другой, им бы пришлось сначала играть любовь, потом – свои роли, всю эту трагедию, то есть переживания Ромео и Джульетты, и все остальное. А нам уже любовь играть не надо, и мы можем все силы отдать собственно партиям – поэтому, мне кажется, у нас это получается очень хорошо, и мы до сих пор одни танцуем в нашем театре этот спектакль, без других составов. Да и сама постановка, Шекспир... Наверное, в этом спектакле «все сложилось» так, что пока он остается моим самым любимым». Партия Джульетты сложная и для солистки балета Гульвиры Курбановой. После спектакля она признается: «Очень тяжело эмоционально играть, надо держаться».

Для казахского театра новый проект был интересным и трудным. Требовалась максимальная отдача от артистов. Важно было воплотить глубокое драматическое и психологическое содержание образов в сложной танцевальной партии. Не техническая виртуозность вне образа и не образ вне танцевальной выразительности, а органический сплав актерского творчества с развитым и богатым танцем.

Григорович принес в хореографию сложную тему и сумел с большой художественной силой ее разрешить. В его хореографических образах живет полная поэзия, по-настоящему чистая, возвышенная, прекрасная любовь. Талант Григоровича, своеобразие, тонкость его танцевального и режиссерского мышления бесспорны. Где бы ни работал балетмейстер, он последовательно утверждал торжество классического танца и его современных образных возможностей [15].

Таким образом, анализируя балетные постановки в театре им. Абая за два последних десятилетия, мы можем с уверенностью сказать, что каждая из них служит доказательством взаимосвязи традиций и современности, понимания современных тенденций в хореографии. Сегодняшние поиски казахской хореографии связаны с формированием нового сценического языка и соответствующей ему системы выразительности. Изменяется сам балетный спектакль, выбор темы и его прочтение, идет процесс поиска собственной идентичности через осмысление достижений мирового балетного искусства.

2.2 Новаторские балеты Б. Эйфмана на казахстанской сцене

Сотрудничество казахского балета с известным балетмейстером началось с 2010 года, когда на сцене Государственного Академического театра оперы и балета им. Абая в Алматы состоялась премьера балета «Красная Жизель» на музыку П.Чайковского, А.Шнитке, Ж.Бизе. Через год, 18 июня 2011 года алматинцы увидели еще одну работу мастера – балет «Анна Каренина» на музыку Петра Чайковского.

Спектакли Б. Эйфмана, поставленные им в театрах Казахстана продемонстрировали готовность наших артистов балета воспринять совершенно новую и неординарную стилистику хореографического языка.

Еще в конце 70-х – начале 80-х гг. прошлого века театр Эйфмана выработал свой подход к созданию репертуара. В театре ставится много балетов на основе произведений классики мировой литературы. Обращаясь

к классическим сюжетам, хореограф осваивал новые жанры балета и создает балет-буфф, балет-притчу, балет-драму, балет-эпопею [33].

Борис Эйфман заставлял зрителя не просто пассивно любоваться красотой танца, но и эмоционально сопереживать театральному действию. Критика того времени отмечала, что хореография Бориса Эйфмана – явление «наиболее новаторское, самобытное и творческое, а его философские, психологические балеты-притчи – уже хореография XXI века». Действительно, Бориса Эйфмана можно по праву назвать бесстрашным экспериментатором, новатором, бунтарем [3].

В своих спектаклях Б.Я. Эйфман обращается к важнейшим вопросам человеческого бытия, стремится проникнуть в тайны человеческой психики. Философская направленность – характерная черта его творчества. Каков бы ни был сюжет спектакля, хореограф всегда вскрывает важнейшие нравственные проблемы, стремится понять и отразить противоречия жизни, духовного мира человека. В его спектаклях напряженность драматических коллизий, кажется, достигает предела. Однако, показывая жестокое устройство мира, автор этим не ограничивается, проникая вглубь человеческой души [54].

Спектакли Эйфмана это всегда синтетическое театральное зрелище, в котором слиты воедино пластика, музыка (часто написанная не для балета), актерская игра, сценография, костюмы, свет, символика цвета. Незабываемым зрелищем для алмаатинцев стал балет «Красная Жизель».

«Красная Жизель»

Впервые этот балет Эйфман поставил в Санкт-Петербурге в 1997 году. Анализируя творчество балетмейстера, мы видим, что один и тот же балет ставится несколько раз в разное время. Сам Б.Я. Эйфман относится к таким повторам как естественной части творчества любого художника. Каждый новый спектакль в чем-то отрицает предыдущий, становится как бы оппонентом своего предшественника. На этом пути есть надежда на постоянное обновление творческих идей и методики работы. «Я рад, –

говорит Борис Яковлевич, – что мне удастся не повторять самого себя, а находить для каждого балета свой пластический мир». С такой позиции был осуществлен и повтор «Красной Жизели» у нас, в алматинском балетном театре, где Б.Я. Эйфман впервые работал с казахстанскими артистами. Спектакль был поставлен в рекордно короткие шесть недель.

В основу балета положена история трагической судьбы великой русской танцовщицы Ольги Спесивцевой, непревзойденной Жизели прошлого века. Легендарный и прекрасный облик балерины стал в истории русского балета ярким примером незащитности и незащищенности таланта перед обстоятельствами. Известно, что Ольга Спесивцева бежала из России в 1923 году, короткое время блистала на сцене парижской Гранд Опера, потом сошла с ума и долгие годы провела в психиатрической лечебнице в Америке [8].

Балет «Красная Жизель» – это не иллюстрация биографии Спесивцевой, а попытка обобщить ее судьбу и судьбы многих талантов, вынужденных покинуть Россию, переживших трагический исход. «Красная Жизель» в равной мере может быть названа и политическим, и психологическим, и философским балетом. Автор исследует душевное состояние хрупкой балерины, попавшей в жернова грубой и кровавой революционной власти.

Спектакль начинается с ежедневного балетного экзерсиса, где танцовщицы под руководством преподавателя вырабатывают легкость и изящество. На сцене царит красота и гармония. Среди танцовщиц, в буквальном смысле из-под палки обучающихся балету, учитель выбирает единственную. Позднее Спесивцева исполнит партию Жизель, станет примадонной императорской сцены. Но головокружительный успех оборвется, когда балерина влюбится в большевика. Благодаря этому роману она получит имя Красная Жизель. И этот роман сломает ее жизнь.

Средства, которые Борис Эйфман нашел для показа трагедии Красной Жизели, просто поражают. Хореограф выводит на сцену

танцующих чекистов, и воздушно-рафинированный балетный мир рассыпается под натиском новой власти. Эйфману удастся посредством движений передать их силу и осознание правоты своего дела. Марширующая толпа, размахивая красными знаменами, пробивает себе дорогу локтями и растаптывает истинное искусство.

Не менее страшно становится и от «картины» исхода белых эмигрантов. Этой кульминацией заканчивается первый акт балета. Здесь уже нет танца, лишь пантомима, но в ней столько чувств, что у зрителя вдруг появляются на глазах слезы. Дуэт Балерины и Чекиста – настоящее противостояние красоты и насилия в танце – один из самых эмоционально ярких и сильных номеров балета. Невообразимо сложные поддержки, спирали и скольжения чередуются с томно-эротическими объятиями.

Балет поставлен на музыку Чайковского, Шнитке и Бизе, которая подобрана невероятно точно и драматургически. Так, сцены из классической «Жизели» исполнены под совершенно безумную музыку и очень точно передают состояние души главной героини. Балерина сходит с ума прямо во время спектакля, повторяя судьбу крестьянской девушки, сошедшей с ума после измены своего возлюбленного. Ей мерещатся страшные лица, которые смеются над ней. Прошлое преследует ее, не оставляя в покое. На Балерину надевают смирительную рубашку, которая в ее больном сознании превращается в красное знамя. Уход ее из жизни тоже невероятно символичен – запутавшись в своих отражениях в зеркалах, она так и остается в Зазеркалье навсегда.

Хореография Эйфмана в «Красной Жизели» сочетает в себе несоединимое: классический балет на пуантах и пародию, спирали и скольжения, эротику и целомудрие. В каком еще балетном спектакле можно увидеть балерину, танцующую с чемоданом или исполняющую чарльстон? Потрясает танец Саломеи с головой Иоанна Крестителя на серебряном блюде (Спесивцева была великой Саломеей в балете Шмидта, который шел в тридцатые годы в Париже).

Многие говорили после спектакля, что ничего авангардного или принципиально нового не увидели. Но стиль Эйфмана всегда поражал не новизной, а совсем иным. В балете «Красная Жизель» автор лаконичен, даже строг в пластическом изображении всего, что касается окружения великой балерины, и в то же время необыкновенно фантастичен и изобретателен при передаче непростых жизненных коллизий трагической судьбы и сценической жизни балерины.

Этот спектакль – настоящая дань памяти, восхищения и любви. Эйфман раскрыл хрупкую, трепетную душу, причем не только балерины, но и самого балетного искусства. По оценкам специалистов, он показывает такую глубину чувств, которую, как казалось ранее, языком балета показать невозможно. И так показывает, что слова кажутся лишними.

В главной партии Балерины танцевала Айнур Абильгазина, Азамат Аскарров исполнит партию Чекиста, Нурлан Байбусинов танцует Учителя, Фархад Буриев – Партнера, Друга исполнил Руслан Кадыров.

Безусловно, успеху «Красной Жизели» способствует и красочное талантливое оформление спектакля народным художником России, лауреатом Государственных премий Вячеславом Окуневым (Санкт-Петербург), тщательное световое решение, слаженная работа всей постановочной группы: художника-постановщика – Мартинса Вилькарсиса (Рига), ассистентов балетмейстера – Алины Солонской, Сергея Зимина (Санкт-Петербург), руководителя балетной труппы – народной артистки РК Гульжан Туткибаевой.

«Анна Каренина»

Премьера этого балета состоялась 18 и 19 июня 2011 г. Риск, что балет «Анна Каренина», за который маэстро в 2005 году получил награду «Benois de la Danse», в казахском варианте окажется хуже «оригинала», все же был. Но Эйфман совершенно искренне считает, что труппа полностью оправдала все его чаяния, и балет получился таким, каким его видели и рукоплескали почти во всех лучших театрах Европы и Америки.

Один из театральных критиков как-то сказал: «Лучшая награда режиссеру, когда зритель на его спектакле испытал катарсис, и вдвойне награда, если он захочет прийти на спектакль еще раз». Оценивая по этому критерию балет «Анна Каренина», скажем: был и катарсис, есть и желание прийти второй раз, посмотреть на другой состав солистов, понять и разглядеть то, что не удалось на первом просмотре. А символов и загадок в этом спектакле немало.

Для артистов в этом балете сложились все грани, каждая из которых заслуживает слов «гениально»: музыка Петра Чайковского, сюжет Льва Толстого, режиссура Бориса Эйфмана, солисты: Сауле Рахмедова, Дмитрий Сушков, Фархад Буриев, кордебалет, костюмы, декорации, свет.

Новый представленный балет поставлен по мотивам классического романа, но это не балетное переложение литературного произведения, а своеобразное эйфмановское прочтение классики. Из множества персонажей и сюжетных линий балетмейстер сосредотачивается на любовном треугольнике: Каренин – Анна – Вронский. Основной задачей становится исследование психики, пластический анализ взаимоотношений между мужчиной и женщиной [3].

В центре хореографического треугольника – Анна – женщина, оказавшаяся перед выбором между материнским долгом и неутоленной страстью. Эйфман посредством пластики, пытается провести психоанализ состояния влюбленной, страдающей и мятущейся Анны. Балетмейстер на поверхность выносит то, мимо чего долгое время проходили многие исследователи данного произведения Толстого. Только самоубийство смогло стать для Анны освобождением от эротической зависимости [3]

Чтобы понять этот спектакль, совсем не обязательно хорошо знать его литературную основу. Эйфман не следует сюжетным хитросплетениям героев, не пытается создать дух и атмосферу той эпохи, а сосредотачивается на взаимоотношениях любовного треугольника и проблеме выбора между долгом и страстью. Именно этот аспект делает

спектакль современным для сегодняшнего зрителя. Любовная история 19 века не потеряла своей актуальности. Она есть и будет существовать, пока есть любовь. Трагедия женщины, поставившей «основной инстинкт» выше материнского чувства, никого не оставляет равнодушным.

По словам Эйфмана Анна предпочла всепоглощающее чувство к любимому мужчине долгу матери перед сыном. И обрекла себя на жизнь изгоя. Не было счастья ни в путешествиях, ни в привычных светских увеселениях. Присутствовало ощущение трагической несвободы женщины от чувственных отношений с мужчиной. Эта зависимость, как и любая другая, – болезнь и страдание. Анна покончила с собой, чтобы освободиться, оборвать свою мучительную жизнь. Она словно оборотень, потому что в ней жило два человека: внешне – светская дама, которая была известна Каренину, сыну, окружающим. Другая – женщина, погруженная в мир страстей. Что важнее – сохранить общепринятую иллюзию гармонии долга или подчиниться искренней страсти? Имеем ли мы право разрушить семью, лишить ребенка материнской заботы ради буйства плоти? Эти вопросы, на которые как всегда нет однозначного ответа. Есть неутолимая жажда быть понятым и в жизни, и в смерти [3].

Режиссерская композиция балета строго выверена, каждая сцена двухактного балета исходит из общей концепции балетного произведения.

Экспозиция балета: луч света высвечивает фигурку мальчика в матроске, играющего с паровозиком, и Анну Каренину с мужем. Мы видим, что это одна семья. Но такое впечатление длится секунды. Затем сразу начинается сцена бала. Бурный танец кордебалета демонстрирует повадки высшего света, где царит лицемерие и двойная мораль.

При первой встрече Анны и Вронского ее муж ведет себя достаточно сдержанно, как бы просто наблюдая со стороны. Затем пытается продемонстрировать чувство собственника в дуэтных поддержках, то обвиваясь ее телом в разных положениях, то резко бросая ее наземь. Кульминацией первого акта становится танец Анны и Вронского в своих

кроватях, который завершается их соединением и страстным дуэтом на полу. Основная лейттема балета – желание и неутоленная страсть раскрывается через танец Анны с Вронским и со своим мужем. Дуэты главных героев построены на невероятных поддержках, головокружительных переворотах и эффектных скольжениях на полу. Как сказал один критик: «Если Григорович любит акробатику, то Эйфман – фигурное катание...». Танец действительно очень чувственный и в должной степени эротический. Через дуэтные танцы раскрываются и отношения героев. В дуэте с Вронским преобладают высокие поддержки и смелые захваты, в них ощущается страсть. Дуэты с Карениным строятся на не менее страстном танце, но поддержки в основном из-за спины, что означает отчужденность и неприятие между партнерами.

Центральным персонажем балета становится и кордебалет. В постановках Эйфмана массовые танцы всегда имеют большое значение и отличаются не просто эффектностью, а в первую очередь яркой драматической театральностью. Кордебалет представляет то светскую публику, то видения Анны, то паровоз в финале спектакля. В сцене скачек мужской кордебалет изображает то лошадей, то наездников.

Самой яркой и впечатляющей становится сцена видений Анны. Приняв морфий, она оказывается в наркотическом бреду. Обнаженные фигуры артистов, извиваясь на полу, сплетаются между собой. Это словно искореженный мир наркотического опьянения, итог эротической зависимости и слепой страсти Анны.

Кульминацией балета становится режиссерское решение сцены с поездом. Кордебалет в четыре ряда изображает стремительно движущийся поезд: руки – это поршни, ноги – колеса. Прямые ряды танцовщиков в черных одеяниях жесткими синхронными движениями создают эффект страшной машины, движущейся вдоль сцены и как бы перерезают тело Анны. И финальный аккорд – яркий свет, и на сцену медленно в тележке вывозят неподвижное тело Карениной, где виднеются лишь лодыжки ног.

Из актерских работ нельзя не отметить воплощение образа главной героини, так как это ось, на которой строится его основное восприятие зрителем. Анна в исполнении С. Рахмедовой восхитила глубоким проникновением в образ. Судьба ее героини вызывала жалость и сочувствие. Технические трудности и невероятно замысловатые поддержки балериной выполнялись без видимых усилий. Ей удалось показать в этом небольшом по формату балетном спектакле перерождение своей героини. Любовное влечение к Вронскому превратило ее в женщину неутоленных желаний и раздавленных страстей. Танцующая эту партию молодая балерина К. Саркытбаева, делает свою героиню более впечатлительной, более тонкой в восприятии. Ее танец, пусть даже не всегда безупречный, удивляет легкостью и ажурностью.

Успеху балета способствовали и великолепные декорации. Динамично меняющиеся задники создают убедительную атмосферу спектакля, являясь определенным средством выражения и для хореографа.

Световое решение и цветовая партитура балета выдержаны в едином стиле и нигде не мешают целостному восприятию действия. Костюмы при всей своей лаконичности, красивы и выразительны, особенно в сцене венецианского карнавала. Сценограф – З. Марголин, художник по костюмам – В. Окунев, художник по свету – А. Донде.

Музыкальную основу балета составили отрывки из 14 разных произведений П.И. Чайковского. Несмотря на фрагментарность, музыкальная партитура балета производит достаточно целостное впечатление.

После спектакля автору удалось побеседовать с Борисом Яковлевичем Эйфманом и взять у него короткое интервью.

– Чем лично для вас дорог этот балет?

«То, что сегодня психологическая драма становится привилегией не только театра драмы, но и балета. Спектакль «Анна Каренина» – квинтэссенция поиска метода создания психодрамы на балетной сцене, тех

экспериментов, поиска того хореографического языка, что может выразить внутренний мир, эмоции человека. Я лично считаю, что мы должны уметь читать между строк, находить эмоциональное воздействие».

– Что дает толчок к созданию балетов: сюжет или музыка?

«По-разному. Я ставил много балетов, в которых вначале была музыка, как «Реквием» Моцарта, например. Но большей частью я нахожу идею, исторический персонаж, как Чайковский, Спесивцева. Иногда это какой-то литературный первоисточник»

– А почему не живой оркестр?

«Скажу честно, в том режиме работы, в котором мы находимся, это удобнее, гарантированно. Потом при работе с оркестром все световые вещи, которые мы делаем, были бы не возможны».

– Последний вопрос касается исполнительниц роли Анны. В одном из интервью вы признались, что исполнительница роли Анны Мария Абашова слишком юна, ей не привить мораль и этику женщины второй половины 19 века. А нашим балеринам Сауле Рахмедовой и Куралай Сыркытбаевой это удалось, ведь они довольно зрелые женщины?

«Они не старше – они другого воспитания, менталитета. Им как типу, гораздо сложнее пойти на жертвенность, чем современным девочкам. Юные особы, которые иногда танцуют этот спектакль, не до конца понимают поставленные задачи, так как в жизни сами нарушают моральные, этические правила. Для алматинских солисток это более драматично, поскольку в них сидит вековая генетическая память, и они борются с тем образом, который воплощают на сцене».

– По-вашему, удачно?

«Да, потому что борются более трагично. Если уж они все это преодолели, порвали, и пошли на это, значит, была настоящая страсть».

За выдающиеся заслуги по подготовке творческих кадров для Казахстана, большой вклад в укрепление культурно-гуманитарного сотрудничества Казахстана и России Б.Я. Эйфману было присвоено

почетное звание «Заслуженный деятель Казахстана». Как сказал мастер: «Я искренне горжусь этой наградой. Рад, что способен внести свою лепту в развитие казахстанского балета и укрепление культурных связей между нашими странами».

Каждое произведение Эйфмана наглядно показывает взаимосвязь традиций и современности. Балетмейстеру удалось создать оригинальный, наполненный яркими образами хореографический стиль, в котором соединились классический балет, фольклор и танец-модерн. Как говорит сам маэстро: «Главная моя задача – выразить жизнь духа при помощи языка тела». Балетмейстер в своих постановках обращается к вопросам, имеющим современное, не подвластное времени значение, находя с современным зрителем творческий контакт.

Проблему соотношения традиций и новаторства Б. Эйфман называет извечной дилеммой творца: искать ли ему новый путь, новый язык или же воспользоваться наследием предшественников, применив давно известные художественные решения. Первый вариант – бесконечно мучителен и тернист. Второй – обманчиво легок. Но художник, выбравший его, превращается, в итоге, в ремесленника, теряет силу своего дара [19].

2.3 Современное решение национальной темы в постановках казахстанских балетмейстеров

На протяжении всей истории театра перед балетмейстерами всегда стояла значимая проблема – решение национальной темы в балете, создание произведений казахской хореографии, которые соединили бы вековые традиции кочевой культуры и современные тенденции, произведения способные украсить сокровищницу общенационального хореографического искусства [53].

Еще в советское время, благодаря гастролям казахстанских балетных ансамблей, мировая публика имела возможность ознакомиться со спецификой казахского танца. Будучи близким сердцу в родной среде, он

воспринимался за рубежом всего лишь как этнографический объект. Но сделать его по-настоящему понятным, расшифровать его суть помогли традиционные средства балетного спектакля. И заслуга отечественных балетмейстеров состояла в том, что в их интерпретации средства эти не противоречили национальной специфике, не разрушали целостности оригинала, а выявили неповторимое своеобразие казахского танца [33].

Найденные в фольклоре главные образные мотивы и приемы выражения национального характера и чувства становятся основой первых танцевальных композиций в спектаклях «Кыз-Жибек» (1936), «Калкаман и Мамыр» (1938), «Коктем» (1939), в первом национальном балете «Камбар и Назым» А. Великанова (1950), «Козы-Корпеш и Баян-сулу» Е. Брусиловского (1971). Развивая техническую лексику казахских танцев за счет сложных движений классического балета, усложняя композиционный рисунок, балетмейстеры Ю. Ковалев, Л. Жуков, М. Моисеев, Д. Абиров раскрывают сюжеты танцев в новой свободной танцевальной манере [36].

Однако, данные балеты не завоевали зрителя и были сняты с репертуара и больше не возобновлялись. Сказывалось незнание специфики национального искусства и ограниченные возможности исполнителей, преимущественно специалистов по народному танцу. В рецензиях и выступлениях критиков отмечались неточность жанровой определенности либретто, иллюстративность и прямолинейность режиссерских решений, отсутствие цельности музыкальной драматургии [36; 61].

Исследуя приемы включения фольклорного (национального) танца в балетные спектакли, Г.Ю. Сайтова отмечала: «Если представить себе в виде лестницы путь освоения национального в балетном театре, на первой ступени будет прямая цитация народного танца со всеми атрибутами этнографии; чуть выше появится танец, вобравший в себя основы народного, но аранжированного, обработанного. Следующий этап – синтез этих двух начал – пластики традиционного академического танца с пластикой танца конкретно национального. На самом вершине воображаемой

лестницы – хореография, которая содержит минимум внешних примет национального, но стремится передать его внутренние качества» [52, с.63].

Знаковым для казахстанской хореографии явился балетный спектакль «Фрески», поставленный в 1981 году балетмейстером и автором либретто З. Райбаевым на музыку Т. Мынбаева в сценографии Е. Сидоркина. В основу сюжета положена поэма Олжаса Сулейменова «Глиняная книга», в поэтическом изложении повествующая о далёких исторических событиях, дошедших до нас в виде легенд и сказаний [53].

В либретто предстали история, жизнь, быт древних скифов, населявших территорию Казахстана в IV-VI веках.

Сюжет сценического действия представляют девять оживших фресок. Каждая фреска имеет свое название и поэтический эпиграф, создающий эмоциональный настрой и выражающий самую суть воплощаемых событий. Балет буквально взорвал культурное сообщество всего постсоветского пространства, сломал все театральные устои, сокрушил представления большинства меломанов о том, каким может быть современный балет. Средства, выбранные балетмейстером, отмечены обновлением форм классического танца через синтез его с народным национальным танцем, с экспрессивной пантомимой, с пластикой быта, спорта, акробатики. З. Райбаеву удалось воплотить на театральной сцене хореографическую полифонию. Он по-своему слышал музыку, создавая метроритмический рисунок, передавая музыку через движение и характер. Его хореография необычайно чистая, пронизанная поэзией, красотой, поэтому она так восторженно и воспринимается зрителями [61; 65].

Безусловно, ощущению современности спектакля во многом способствовала достаточно сложная для восприятия, но интересная музыка Т. Мынбаева. В ней – строение древних кюев и экспрессия музыкального языка XX века. В ней находят свободное применение новейшие стилевые приёмы с их ритмическим многообразием, развитым инструментальным, оркестровым мышлением, гармонической усложненностью» [70].

«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, юная талантливая балерина М. Кадырова, яркий гротесковый танцовщик А. Медведев, темпераментный Т. Нуркалиев, обаятельная и женственная Л. Ли». Такую оценку дал первым исполнителям «Фресок» К. Сергеев. Органичный союз музыки, сценария, сценографии, хореографии, исполнительского мастерства артистов балета и оркестра театра ставит балет «Фрески» в один ряд с лучшими образцами мирового балетного искусства, что позволило «Фрескам» быть актуальным и востребованным у зрителя на многие годы.

25 и 26 июня 2022 года Казахский национальный театр оперы и балета имени Абая завершил свой 88-й театральный сезон возобновлением легендарного балета Тимура Мынбаева «Фрески». Спектакль приурочен к 90-летию выдающегося балетмейстера, народного артиста КазССР Заурбека Райбаева. Последний раз зрители видели балет в 2008 году, и вот спустя 14 лет балет вернулся на сцену родного театра.

Отдавая дань таланту создателей балета, было решено сохранить его в том виде, в каком он был поставлен 40 лет назад. Вместе с художественным руководителем восстановления спектакля Гульжан Туткибаевой этим занимались главный дирижер театра, заслуженный деятель РК Ерболат Ахмедьяров, художник возобновления, народный художник РФ Вячеслав Окунев, хормейстер Алия Темирбекова.

«Перед восстановлением спектакля мы просмотрели весь материал, нашли на складах декорации, что-то можно было восстановить, а то, что пришло в негодность, мы реконструировали. Для нас важно было сохранить великолепные декорации Е. Сидоркина. Но чтобы они смотрелись современно, В. Окунев придумал оригинальное оформление сцены в виде верхнего сакрального круга – колеса истории, который соединяет прошлое и настоящее», – поясняет Гульжан Туткибаева.

Создатели обновленной версии сохранили и оригинальную рукописную музыкальную партитуру с пометками Тимура Мынбаева.

Главные партии в возобновленной версии исполнили Малика Елчибаева, Азамат Аскарлов, Жанель Тукуева и Архат Аширбек.

Одно из ведущих мест в биографии театра по праву занимает М.Ж. Тлеубаев. В 70-90-е годы прошлого столетия он ставит балеты, продолжая традиции хореографов старшего поколения и внося новаторские идеи в развитие национального балета. Используя прежние связи фольклора с классическим танцем, он ищет интересные темы, яркого интересного героя [39]. И такое отношение проявляется в балете «Аксак-Кулан» (композитор А. Серкебаев, сценарист Т. Ибраев, художник Э. Гейдебрехт, дирижер Т. Османов) [26; 27].

Действие балета переносит нас в казахские степи, где мирно пасутся куланы. Издалека доносятся звуки домбры. Сын Джучи-Хана Хан-Зада, отправившись на охоту, испугивает 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 умирает, растоптанный копытами разъяренного кулана. Напрасно ждет Джучи-Хан возвращения с охоты своего сына. 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 [26; 27].

Балетмейстер М. Тлеубаев разнообразием хореографической партитуры показал резкую контрастность двух миров: поэтический и светлый мир Кербуги и циничный, беспощадный в своей жестокости и ненависти мир Джучи-Хана. И весь строй балета, его образная структура и хореографическое решение подчинены этим противопоставлениям.

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. 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. Александру 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.

Почти единственной и лучшей исполнительницей образа Беркута долгое время была Л. Акылбекова, солистка балета. Ее танец – своеобразная метафора, олицетворяющая хищника и завоевателя. Движения – сильные, отрывистые, импульсивные – 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. Позже этот танец часто шел как самостоятельный концертный номер [65].

«Аксак кулан» в первую очередь удивляет ясной и выразительной простотой сценического воплощения и лаконичностью. Классический танец – основа решения образов главных действующих лиц и массовых

сцен, 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 действию [26].

Танцы Тлеубаева «осмыслены, изобретательны, их пространственный рисунок отличается четкими переливчатыми линиями» – отмечал Б. Аюханов [6].

«Аксак кулан» продолжил работу по поиску решения значительных нравственно-этических проблем средствами балета, открыл дорогу к гармоничному синтезу танцевальной симфонизации балета и образно-содержательной хореографии.

Значительным событием первого десятилетия нынешнего века стала постановка балета «Тлеп и Сарыкыз» на музыку А. Серкебаева, премьера которого состоялась в январе 2009 года. Это международный проект театра, осуществленный с целью увековечить имя одного из наших далеких предков – кобызиста и шамана по имени Тлеп. В основе сюжета лежит поэма казахского писателя Несипбека Айтулы, переработанная и подготовленная в качестве балетного либретто, известным драматургом Э. Розинским. В качестве постановщиков были приглашены американский хореограф Марго Саппингтон, для создания сценографии – Э. Гейдебрехт (Германия) и художники по костюмам Кристина Джоли де Лотбиньер (США) и Т. Есалиева (Казахстан).

Тлеп и Сарыкыз – это казахские Ромео и Джульетта, любовь которых была чиста и возвышенна, но из-за жизненных препятствий они не смогли воссоединиться. Юноше по имени Тлеп на роду было написано прожить необычную жизнь и выполнить свое особое предназначение. Будучи ребенком, он встречает Шамана в степи и слышит кобыз. Мальчик видит, как Шаман исцеляет людей магической силой музыки и решает научиться играть на этом инструменте. Со временем детская дружба с дочерью

Шамана Сарыкыз перерастает в любовь. Интересно, что в основе произведения – судьба реального человека.

Хореограф Марго Саппингтон известна своими инновационными постановками. Не стала исключением и эта постановка, решенная в стиле модерн. Получился необыкновенный микс иностранного и отечественного, современного и классического, с легко читаемым восточным колоритом.

Музыка балета необычайно яркая, сильная, и в то же время по-настоящему современная казахская. Красивая история о человеческой любви рассказана музыкой кобыза. Сценограф Э. Гейдебрехт нашел интересное решение: при минимальном использовании осветительной техники спектакль оснащен великолепным художественным светом и проекцией. Это позволило сделать спектакль светлым и легким, что для казахстанского зрителя весьма необычно. Красочная лаконичность декораций, подвижные, разной высоты мини-площадки, напоминающие своими очертаниями ритуальные котлы, помогают восприятию спектакля.

Партию Сарыкыз на премьере танцевала Сауле Рахмедова. Балерина сумела донести до зрителя, с одной стороны, тонкую одухотворенность душевного мира своей героини, обаяние ее женственности, с другой – хрупкость бытия истинной красоты, ее незащищенность, ее обреченность в трагическом столкновении с силами зла. Тлеп в исполнении Фархада Буриева, это влюбленный юноша, на плечи которого судьба возложила слишком тяжелую ношу: стать творческим наследником Шамана, павшего в отчаянной схватке с темными силами, а также сохранить верность своей возлюбленной. В его танце чувствуется пока неокрепшая мужественность, детская наивность. Но все же главным чувством становится страсть к музыке и любовь к Сарыкыз.

Успешно удалось освоить во многом новую хореографическую графику исполнителям роли Шамана (Нурлан Байбусинов), Аспантая (Дмитрий Сушков), Каракус (Екатерина Хомкина) и Золотого орла (Нурлан Конокбаев).

Не менее эффектным и гармоничным выглядел кордебалет. Их яркая пластика, стремительные перемещения и одухотворенная наполненность танцев, помогли погрузиться в тайны древнего эпического сказания. В финале балета, построенной в духе высокой трагедии, зримо читается светлая печаль, как не менее оптимистично, с надеждой прописано в либретто балета: «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».

В балете почти нет чисто казахских танцевальных движений, какие мы обычно привыкли видеть. Он настолько трансформируется, гармонично сливаясь с новым пластическим языком, что уловить это почти невозможно. Но ощущение национальной принадлежности балета все равно остается. Она ощутима в слиянии музыки и хореографии, в полифоническом звучании цвета и света, в условности и пространственном решении спектакля.

В июне 2015 года состоялась премьера балета «Легенды великой степи», созданного в честь 550-летия казахского ханства. Сложность постановки заключалась в том, что готовой музыки на балет не было, создателям пришлось самим компоновать музыку из разных сочинений казахстанских композиторов, основоположников отечественной композиторской школы: Е. Брусиловского, Г. Жубановой, Н. Тлендиева, М. Мангитаева, М. Сагатова, Т. Кажгалиева, А. Серкебаева.

Балетмейстером выступила народная артистка Казахстана Гульжан Туткибаева. По ее словам: «Весь спектакль – символика без имен. Мы сознательно уходили от конкретики, чтобы не было привязки к каким-то историческим фактам. В основе не было определенной легенды. Моей задачей было провести две линии: личную линию героев и историческую линию нашего народа. Ведь на земле так и было: когда подступал враг,

народ объединялся. И мы это выразили и пластикой танца, и музыкальной драматургией, и световой партитурой. В балете есть и линия любви, и Дух степи, который защищает нашу землю».

Балет «Легенды Великой степи» – полностью казахстанский продукт: все его создатели – от режиссера-постановщика и балетмейстера до дирижёра (Ерболат Ахмедьяров), художников и, разумеется, артистов – наши соотечественники.

В целом «Легенды Великой степи» получились отчасти романтическими. По сюжету, султан одного из улусов, решив выдать свою красавцу дочь замуж, объявил состязание: тот, кто его выиграет, окажется главным претендентом на её руку. Вся степь взбудоражена новостью. Единственная, кто оказывается равнодушной ко всему происходящему – дочь султана. Она убегает в степь с подругами и встречает там молодого батыра, охотящегося на косулю. Молодые влюбляются друг в друга. Счастье пары длится недолго, ведь невесту крадут враги, которые строят планы захвата разрозненных племен степи. На отказ девушки выйти замуж за иноземного предводителя, он начинает войну. В это время появляется Дух степи. Она предупреждает молодого батыра об иноземном вторжении, и он сплачивает всех степных воинов, чтобы отразить удар и вернуть невесту. Заканчивается всё торжеством и провозглашением хана.

Спектакль не повествует о борьбе, к примеру с джунгарами, а лишь отражает основную идею – перед лицом врага Степь могла объединиться и нанести сокрушающий удар, в результате чего и родилось, согласно балету, казахское ханство. Поэтому и персонажи в спектакле условны – это просто Молодой Батыр, Султан, Дочь султана, Дух степи, Косуля и т.д.

Стоит отметить оформление сцены: оно было интересным, причём декорации менялись прямо по ходу спектакля. К примеру, когда действие переносилось из ставки предводителя иноземного войска в степь, менялась и обстановка. Особенно эффектно среди прочих декораций смотрелись силуэты двух лошадиных голов по краям сцены. Перед большой битвой

между иноземными войсками и нашими была показана степь, как перед грозой: на ткань, натянутую вдоль сцены, спроецировали мрачное небо. Выглядело всё минималистично, но очень красиво. Над декорациями работали художники Павел Драгунов и Софья Тасмагамбетова.

Исполнители главных ролей – это молодые артисты балета: Фархад Буриев и Нурлан Конокбаев (молодой батыр); Гульвира Курбанова и Асель Кумарова (дочь султана); Динара Есентаева и Наиля Кребаева – исполнительницы роли Духа степи; Айнур Абиьгазина (Косуля).

Новый балет получился красивым и динамичным. Учитывая мнение зрителей и реакцию всего зала, можно смело сказать, что балет удался. Это подтверждают слова заслуженного артиста КазССР Эдуарда Мальбекова: «Мне так хотелось видеть на сцене нашего театра полноценный, интересный и яркий национальный балет. И вот это случилось».

В настоящее время, когда фонд балетных спектаклей неизмеримо расширился, когда наблюдается искренний интерес к национальной истории, соотнесение событий прошлого и настоящего как никогда актуально. При постановке новых балетов на национальную тематику очень существенен вопрос: что из современного остается национальным и что из национального становится современным, созвучным сердцам наших сограждан. Поэтому первостепенным всегда будет то, какие идеи, образы и чувства заложат в основу балета на национальную тематику его создатели.

Открывшиеся ныне широчайшие возможности соприкосновения с мировой хореографической культурой могут и должны стимулировать поиски национального своеобразия, обращения к забытым традициям, к приёмам, не получившим доселе развития.

Анализируя деятельность театра в период с 30-х годов прошлого века до сегодняшних дней, можно сказать, что это время неустанного поиска творческого почерка, активных творческих исканий, ярких открытий в исполнительском и балетмейстерском плане. В подтверждение мы приводим репертуар театра сезона 2022 года (Таблица 1).

Таблица 1 – Репертуар КазНТОБ им. Абая на сезон 2022 года

Название спектакля	Хореография	Постановщик
БАЛЕТЫ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ		
«Лебединое озеро» П. Чайковского	Хореография М.Петипа и Л. Иванова	Г. Туткибаева (обновленная редакция)
«Щелкунчик» П. Чайковского	В. Вайнонен	Г. Туткибаева
«Сильфида» Х. Левенсхольда	А. Бурнонвиль	К. Тер-Степанова
«Коппелия» Л. Делиба	М. Петипа	Г. Туткибаева (обновленная редакция)
«Спящая красавица» П. Чайковского	М. Петипа	Г. Комлева (обновленная редакция)
«Баядерка» Л. Минкуса	М. Петипа, редакция В. Пономарева	Г. Туткибаева
«Дон Кихот» Л. Минкуса	А. Горский, М. Петипа	Г. Туткибаева (обновленная редакция)
«Жизель» А. Адана	Ж. Коралли, Ж. Перро, М. Петипа	А. Селезнев
БАЛЕТЫ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА		
«Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева	Р. Захаров	Г. Туткибаева
«Шахерезада» Н. Римского-Корсакова	М. Фокин	Тони Канделоро
«Ромео и Джульетта» С. Прокофьева	Ю. Григорович	Ю. Григорович
«Легенда о любви» А. Меликова	Ю. Григорович	Ю. Григорович
«Анна Каренина» П. Чайковского	Б. Эйфман	Б. Эйфман
«Красная Жизель» муз Чайковского, Бизе, Шнитке	Б. Эйфман	Б. Эйфман
«Юнона и Авось» А. Рыбникова, ритм-рок балет	А. Дементьев	А. Дементьев
БАЛЕТЫ НА НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТЕМЫ		
«Легенды Великой Степи» муз каз. композиторов	Г. Туткибаева	Г. Туткибаева
«Фрески» А. Мынбаева	З. Райбаев	Г. Туткибаева

Мы видим, что основу действующего репертуара составляют балеты классического и советского наследия. По-прежнему, актуальной остается проблема национальной специфики балетов, гармоничного синтеза классического и народного танца. Остаются не востребованными балеты Г. Жубановой, не возобновлены «Козы-Корпеш и Баян-сулу» Е. Брусиловского, «Шурале» Ф. Яруллина, «Чин Томур» К. Кужамьярова,

«Аксак-Кулан» А. Серкебаева. Их сценическая жизнь в прошлом доказала, что они нуждаются в современном хореографическом прочтении и не должны так просто становиться лишь достоянием прошедшей эпохи.

К сожалению, в репертуаре театра не представлено также ни одного национального балета для детей. Детская аудитория обладает специфическим эмоциональным восприятием, а посещение театра – это не только приобщение детей к хореографическому искусству, но и мощное воспитательное средство. Поэтому сохранение ценных сторон и традиций наследия прошлого, современное осмысление, развитие их – по-прежнему, остаются ведущими принципами в работе современных балетмейстеров.

При создании балетов на национальную тематику, важно чтобы новые средства хореографической лексики, постепенно внедряемые, были подчинены образным задачам, вытекающим из сюжета, включены в систему национального мышления, связаны с отечественной традицией. Главное – необходимо руководствоваться принципом: национальная природа танца сохраняется и обогащается тогда, когда любые элементы осмысливаются и переосмысливаются в соответствии с традиционной национальной структурой и подчиняются ей [52].

Выводы по второй главе.

Сегодня хореографическое искусство Казахстана представляет собою уникальное, исторически древнее явление, сложившееся на пересечении многих культурных традиций и влияний.

Сочетание двух линий – всемерное обогащение национальных корней вместе с освоением передового опыта мировой культуры – было и остается единственно правильным и плодотворным направлением в творчестве балетмейстеров-постановщиков, композиторов, артистов-исполнителей.

Мы проанализировали наиболее яркие и этапные спектакли Казахского национального театра оперы и балета им. Абая.

Хореографы, развивая балетное искусство, выработывали художественные методы, создавали спектакли, даже самые новаторские, опираясь на принципы построения классического балетного спектакля. Балетмейстеры доказали универсальность возможностей классического танца, показали, что при создании новых произведений невозможно обойтись без прочной, исторически сложившейся системы классического танца, но при этом необходимо обогащать и развивать его в соответствии со спецификой балетного театра и требованиями современности.

Взаимосвязь традиций и современности в творчестве балетмейстеров проявляется во взаимопроникновении самобытной национальной пластики и пластики академического классического танца, что является источником развития и освоения новых художественных средств хореографической лексики, стимулирует на создание новых произведений. Темы, образы, сценография, семиотика черпаются из традиционной культуры, а пластические решения, принципы хореографической драматургии и композиции опираются на достижения мирового балета.

Национальный балет, образно говоря, это лицо театра. И не только потому, что каждый национальный балет выполняет презентационную функцию, через него мир узнает о казахской культуре, о традициях, обычаях, особенностях национального менталитета. Но и потому, что обладает неоценимым информационно-познавательным, этнокультурным, воспитательным потенциалом, особенно если зрителями становятся дети.

Органический синтез народного танца с основами академизма становится мерилом мастерства и художественного вкуса балетмейстеров.

Сохранение традиций, их развитие с позиции современности – сегодняшняя задача-максимум балетных театров Казахстана.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С начала становления балетного театра Казахстана прошло 86 лет. Для республики, получившей статус независимости, это большой срок, а по сравнению с мировыми школами – это лишь первый шаг. Но даже за такой сравнительно небольшой отрезок времени казахским балетом пройден немалый путь, на котором многое достигнуто. Сочетание двух линий – всемерное обогащение национальных корней вместе с освоением передового опыта культуры братских народов – было признано единственно правильным и плодотворным направлением для расцвета казахского искусства. Постепенно формировались эстетические нормы и принципы, определялись специфика и главные тенденции развития.

В XXI век хореография Казахстана вступила как самостоятельное явление казахского искусства, владеющее самыми разнообразными стилистическими приемами – от национальной пластики, классического танца и до различных техник современного танца. Плодотворными эти поиски сделали синтез традиций академической школы классического балета и традиций национальной культуры казахского народа, их взаимосвязь и развитие в соответствии с требованиями современности.

Анализ творческой деятельности Казахского национального театра оперы и балета имени Абая города Алматы показал, что основу действующего репертуара составляют балеты классического и советского наследия: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Эсмеральда», «Бахчисарайский фонтан», «Легенда о любви», «Спартак» и др. Благодаря высокой исполнительской культуре наших артистов, театры имеют возможность сотрудничать с прославленными мастерами российского и мирового искусства – Б. Эйфмана, Ю. Григоровича, других зарубежных балетмейстеров.

Внимание балетмейстеров, по-прежнему, обращено к двум основным направлениям, которые не теряют своей актуальности. Это:

1) укрепление традиций академического танца через постановку балетов классического наследия;

2) развитие национального балета, поиск и нахождение наиболее выразительных средств для воплощения национальных традиций на сцене.

Использование традиций дает балету не только высокую культуру, но и богатство возможностей при отражении современности. Современность проявляется в художественном языке, который обновляется с учетом новых идей, тем и образов, а также под влиянием достижений смежных искусств. Современность содержания и формы искусства обеспечивает его путь к зрителю. Искусство, в котором нет современности, становится неинтересным. И традиции, и новаторство балетному искусству в равной мере необходимы, без них оно не может существовать.

Однако, при всей грандиозности и масштабности проектов, по-прежнему, актуальной остается проблема постановки национальных балетов. Остается не востребованной балетная музыка Г. Жубановой, не возобновлены спектакли «Козы-Корпеш и Баян-сулу» Даурена Абирова, «Шурале» и «Чин Томур» Заурбека Райбаева, «Аксак-Кулан» Мынтая Тлеубаева и др. Их сценическая жизнь в прошлом доказала, что они нуждаются в современном хореографическом прочтении и не должны так просто становиться лишь достоянием прошедшей эпохи.

К сожалению, в репертуаре театра не представлено также ни одного национального балета для детей.

Современный казахский балет должны питать и национальная танцевальная культура, и национальные традиции в целом. Поэтому сохранение балетного искусства вместе с его традициями и новациями является насущно важной задачей, особенно в современных условиях постоянно расширяющейся в мире политики глобализации. Ведь с одной стороны, балет является самостоятельным, исторически сложившимся и устоявшимся «традиционным» видом искусства, с другой стороны, это

наиболее подверженное изменениям и недолговечное искусство, если с ним неаккуратно обращаться и правильно не «хранить». И как объект нематериального культурного наследия балет является «живой» культурой, памятью, которая нуждается в бережном сохранении.

Бережное отношение и понимание актуальности сохранения и передачи накопленного веками опыта, традиций и «живой» памяти способствует межкультурному диалогу, углублению взаимного уважения и обеспечивает социальную сплоченность общества.

Проведенное исследование доказало выдвинутую нами гипотезу – только во взаимосвязи традиций и современности – будущее национального балета.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абдоков Ю. Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора: монография. / Ю. Абдоков. – М.: МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. – 272 с.
2. Абызова Л. История хореографического искусства: Отечественный балет XX – начала XXI века: учебное пособие / Л. Абызова. – СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2012. – 304 с.
3. Аловерт Н. Борис Эйфман: вчера, сегодня.: монография / Н. Аловерт. – СПб.: Балтийские сезоны, 2012. – 208 с.
4. Асафьев Б.В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания: сборник статей / Б.В. Асафьев. – Л., Музыка, 1974. – 296 с.
5. Астахова О.А. К вопросу о хореографической теме в классическом балете / О.А. Астахова // Музыка и хореография современного балета. – М. – 1982. – Вып. 4. – С. 72-86.
6. Аюханов Б. Современное состояние балетного искусства в Казахстане. Алматы /Б. Аюханов. – 2005. – URL: www.aukhanov.kz (дата обращения: 16.09.2019)
7. Аязбекова С. Ш. Мир музыки глазами Г. Жубановой: Время – культура этнос. – Алматы: Минкульт РК, 2009.
8. Балет. Энциклопедия / ред Ю.Н. Григорович. – Москва: Советская энциклопедия, 1981. – 624 с.
9. Балетмейстер Юрий Григорович. Статьи. Исследования. Размышления: сборник статей. – М.: ФОЛИАНТ, 2005. – 496 с.
10. Биктагирова Г.Ф. Междисциплинарный анализ понятия «традиция» / Г.Ф. Биктагирова // Фундаментальные исследования. – 2013. – № 6. – С. 725-729.

11. Блок Л.Д. Классический танец: История и современность / Л.Д. Блок. – М.: Искусство, 1987. – 556с. – URL: <http://nashaucheba.ru/v11230/> (дата обращения 28.08.2022)
12. Валукин М.Е. Проблемы танцевального симфонизма. / М.Е. Валукин // Балет. – №6. – 2009. – С. 14-15.
13. Ванслов В.В. В мире балета / В.В. Ванслов. – М.: Анита-Пресс, 2010. – 295 с.
14. Ванслов В.В. Традиции и новаторство в балете / В. Ванслов // Статьи о балете. – Л.: Музыка, 1980. – С. 167-190.
15. Ванслов В.В. Хореограф Юрий Григорович / В.В. Ванслов. – М.: Театралис, 2009. – 248 с.
16. Васенина Е. Современный танец постсоветского пространства / Е. Васенина. – М.: Редакция журнала «Балет», 2013. – 324 с.
17. Виноградов О. Исповедь балетмейстера / О. Виноградов. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2007. – 336 с.
18. Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца / А.Л. Волынский. – СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. – 352 с.
19. Газизова Л. Хореография Казахстана: проблемы и перспективы / Л. Газизова // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски / сост. С. Кабдиева. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – С.133-136
20. Дармодехина А. «Спящая красавица» на сцене театра / А. Дармодехина // Служба новостей «Artparovoz» – URL: <http://www.apz.kz/9875> (дата обращения: 10.06.2022)
21. Демидов А. Золотой век Юрия Григоровича / А. Демидов. – М.: Алгоритм, 2006. – 400 с.
22. Добровольская Г.Н. Михаил Фокин: Русский период / Г.Н. Добровольская. – СПб.: Гиперион, 2004. – 496 с.
23. Донченко Р. Некоторые композиционные принципы казахстанских балетов / Р. Донченко // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. – Алматы: Наука, 2010.

24. Емельянова Г.Н. Проблемы сохранения и трансляции в балетном искусстве /Г.Н. Емельянова – URL: <http://www.confcontact.com/> (дата обращения: 10.06.2022)
25. Жуйкова Л. Становление казахстанского балета / Л. Жуйкова // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски / сост. С. Кабдиева. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – С.112-118
26. Жумасеитова Г. Страницы казахского балета / Г. Жумасеитова. – Астана: Ел Орда, 2001. – 154 с.
27. Жумасеитова Г. Хореография Казахстана. Период независимости: монография / Г. Жумасеитова. – Алматы: Жибек жолы, 2014. - 220 с. + 32 с. Фото
28. Зайферт Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа: Учебное пособие / Пер. с нем. В. Штакенберга. – 2-е изд., стер. – СПб.: Лань, 2015. – 128 с. – ISBN: 978-5-8114-1425-3
29. Закон Республики Казахстан от 15 декабря 2006 года № 207-III «О культуре» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 16.11.2015 г.) – URL: <http://www.zakon.kz/145909> (дата обращения 24.11.2022)
30. Звездочкин В.А. Творчество Леонида Якобсона / В.А. Звездочкин. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2007. – 248 с.
31. Каган М.С. Философия культуры / М.С. Каган. – СПб.: Петрополис, 1996. – 416 с.
32. Карп П. Место и время балета / П. Карп // Мариинский театр. – 2010. – СПб. – № 3-4. – С. 18-19.
33. Кишкашбаев Т.А. История хореографии Казахстана: учебник / Т.А. Кишкашбаев, А.Б. Шанкибаева, Л.А. Мамбетова, Г.Т. Жумасеитова, Ф.Б. Мусина. – Алматы: ИздатМаркет, 2005. – 271 с.
34. Красовская В.М. Балет сквозь литературу / В.М. Красовская. – СПб.: Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, 2005. – 424 с.
35. Красовская В.М. Современные выразительные средства в балете / В.М. Красовская // Музыкальный театр и современность. – 1962.

36. Кульбекова А.К. Хореографическое наследие балетмейстеров Казахстана и его роль в становлении казахского танцевального искусства / А.К. Кульбекова // Вестник МГУКИ. – 2008. – №1 (19). – С. 231-235
37. Кундакбаев Б.К. Основные этапы развития казахского театра: автореф. дис... д-ра. искусств / Б.К. Кундакбаев. – URL: <http://konf.x-pdf.ru/18iskusstvovedenie/183268-8-kazahskiy> (дата обращения 09.04.2022)
38. Ладыгин Л.А. Музыка и танец к истории проблемы синтеза искусств в сценической форме хореографии / Л.А. Ладыгин. – М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1994. – 64 с.
39. Левинсон А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета / А.Я. Левинсон. – СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. – 560 с.
40. Лифарь С. Танец: Основные течения академического танца / С. Лифарь. – М.: ГИТИС, 2014. – 232 с.
41. Лопухов Ф.В. В глубь хореографии / Ф.В. Лопухов. – М.: ФОЛИУМ, 2003. – 204 с.
42. Львов-Анохин Б.А. Балет XX века (заметки о гастрольях труппы Мориса Бежара в Москве) / Б.А. Львов-Анохин // Музыка и хореография современного балета. – Вып.3 –Л.: Музыка, 1979. – С. 160-173.
43. Макарова О.Н. Национальный танец в современном балете / О.Н. Макарова. – СПб.: Балтийские сезоны, 2012. – 176 с.
44. Мессерер А.М. Все взаимосвязано и переплетено / А.М. Мессерер // Время, стиль, школа. – Балет, 1992. – № 1. – М.: Известия. – С.20-22
45. Мессерер А.М. Танец. Мысль. Время. 2-е изд. доп. / А.М. Мессерер. – Москва: Искусство, 1990. – 232 с.
46. Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. / Сост. Ю. Розанова и Р. Косачева. – М.: Музыка, 2005. – 279 с.
47. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие / В.Ю. Никитин. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011. – 472 с.

48. Новерр Жан Жорж. Письма о танце / Перевод с фр. под редакцией А. А. Гвоздева. – 2-е изд., испр. – М: Планета Музыки, 2007. – 384 с.– URL: <http://www.biblioclub.ru> (дата обращения 04.12.2022)
49. Павельева Т.Ю. Развитие научных школ в ракурсе научных традиций и новаторства / Т.Ю. Павельева // Гуманитарные и социальные науки. – 2011. – № 6. – С. 72-79.
50. Педагогический словарь: для студентов высш. и сред. пед. учеб. заведений / Г.М. Коджаспирова, А.Ю. Коджаспиров. – 2-е изд., стер. – Москва: Academia, 2005. – 173с. – ISBN 5-7695-2145-7
51. Полубенцев А.М. Проблемы сохранения классического наследия /А.М. Полубенцев. – URL: <http://docplayer.ru/87732457-A-m-polubencev-problemy-sohraneniya> (дата обращения: 10.12.2022)
52. Саитова Г.Ю. Классический балет и национальные танцы: принципы применения режиссуры хореографии в балетных спектаклях / Г.Ю. Саитова, Р.В. Кензикеев // Астана как центр межкультурных коммуникаций и международного сотрудничества в области хореографического искусства: сб. статей междунар. научно-практич. конференции. – Астана: НАО КазНАХ, 2018. – 322 с.
53. Сарынова Л.П. Балетное искусство Казахстана / Л.П. Сарынова. – Алма-Ата: Наука, 1976. – 176 с.
54. Светлов В.Я Современный балет / В.Я. Светлов. – СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. – 288 с.
55. Слонимский Ю.И. В честь танца / Ю.И. Слонимский. – М.: Искусство, 1968. – 402 с.
56. Соколов А.А. На перекрестках танцевальных путей // Музыка и хореография современного балета. Выпуск 3 / А.А. Соколов. – М.: Музыка, 2010. – С.71-85.
57. Соколов-Каминский А.А. Хореограф и музыкальная драматургия спектакля // Музыка и хореография современного балета. Выпуск 5. – Л.: Музыка, 1987. – С. 121-146.

58. Соляников В. Глава русского балета. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / В. Соляников. – Л.: Искусство, 1971. – 448 с.
59. Танец. Хореография: краткий словарь танцевальных терминов и понятий / сост. Н. А. Александрова. – С-Пб.: Лань, 2008. – 416 с.
60. Театр Леонида Якобсона. Статьи. Воспоминания. Фотоматериалы. – СПб.: Лики России, 2010. – 232 с.
61. Театр оперы и балета им. Абая (официальный сайт) - URL: <http://www.gatob.kz/ru/> (дата обращения 21.06.2022).
62. Традиции и новаторство в искусстве. – URL: <http://esthetiks.ru/traditsii-i-novatorstvo> (дата обращения 28.01.2022)
63. Уральская В.И. Выразительные средства современного хореографического искусства / В.И. Уральская. // Вопросы воспитания балетмейстера в театральном ВУЗе. Сб. статей. – М., 1980. – С. 31
64. Федосова Е.М. Михаил Фокин / Е.М. Федосова, С.В. Лалетин. – СПб, СПб ГМТиМИ: Арт ДЕКО, 2011 г. – 194 с.
65. Федянина Л. Классика казахстанского балета / Л. Федянина // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. – Алматы, 2002. – 142 с.
66. Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – с. 840.
67. Фокин М.М. Против течения: Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / М.М. Фокин. – Л.: Искусство, 1981. – 497 с.
68. Халилов Р.Ш. Проблемы традиций и новаторства в изобразительном искусстве / Р.Ш. Халилов // Молодой ученый. – 2016. – № 2 (106). – С. 1060-1062. – URL: <https://moluch.ru/archive/> (дата обращения: 19.05.2022).
69. Худеков С.Н. Искусство танца: История. Культура. Ритуал. / С.Н. Худяков. – М.: Эксмо, 2010. – 544 с.

70. Шанкибаева А. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств: автореф. дис. канд. искусствоведения / А. Шанкибаева. – Алматы, ИздатМаркет, 2006
71. Шауро Г.Ф. Народное искусство: историко-теоретические и социокультурные аспекты / Г.Ф. Шауро // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2008. – №2. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/narodnoe-iskusstvo> (дата обращения: 23.05.22).
72. Шереметьевская Н. Танец на эстраде / Н. Шереметьевская. – М.: Искусство, 1985. – с. 416.
73. Ширяев А. Рядом с Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / А. Ширяев. – Л.: Искусство, 1971. – 448 с.
74. Эльяш Н. Размышления о балетной классике / Н. Эльяш. – М.: Советский балет, 1989. – № 2. – С.8-9
75. Эстетика. Краткий словарь. – URL: <https://estetiks.ru/traditsii-inovatorstvo-v-iskusstve.html?ysclid=lebikd0xsn257549777> (дата обращения: 08.01.22)