



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ БАЛЕТНОГО
ТЕАТРА КАЗАХСТАНА (НА ПРИМЕРЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ АБАЯ ГОРОДА АЛМАТЫ)

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование
Направленность программы магистратуры
«Педагогика хореографии»

Проверка на объем заимствований:

71,27 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована

«15» 02 2019 г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил(а):

Студент(ка) группы ЗФ-307-211-2-2Кст
Баденов Улан Кенжебекович

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Клыкова Л.А. Клыкова Л.А.

Челябинск

2019

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА В КАЗАХСТАНЕ.....	8
1.1. Становление и развитие казахского профессионального балетного искусства в период 30-60-х годов XX века.....	8
1.2. Проблема взаимосвязи традиций и современности в балетах казахского театра в 70-90-е годы XX века.....	19
ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМ. АБАЯ г. АЛМАТЫ.....	37
2.1. Современность балетов Ю.Н. Григоровича в репертуаре театра.....	37
2.2. Новаторские балеты Б. Эйфмана на казахстанской сцене.....	50
2.3. Современное решение национальной темы в постановках казахстанских балетмейстеров.....	60
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	70
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	73
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	78

ВВЕДЕНИЕ

В современном мировом музыкальном театре балет занимает важное место. Хореографическое искусство переживает пору небывалого взлета, ему подвластны философские, мировоззренческие темы, расширяется палитра выразительных средств. Взлет балета обусловлен следующими факторами: приоритетом зрелищности в культуре, прогрессирующей тенденцией к синтезу искусств и растущей потребностью в симфонизации музыкального театра.

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.

В своем становлении казахстанский балет ориентировался, прежде всего, на признанные образцы классического мирового («Лебединое озеро», «Жизель», «Копелелия» и др.) и советского балета («Ромео и Джульетта», «Бахчисарайский фонтан», «Спартак» и др.). Одновременно казахстанские балетмейстеры решали национальные темы в балете. Возрождение богатейших традиций народного танца, уходящих вглубь веков, органично вытекало из повышенного интереса к народной обрядовости, к театральной природе, заложенной в ней (балеты «Аксак-Кулан», «Алия», «Акканат», детский балет «Ер-Тостик», «Карагоз»).

В XXI век казахстанский балет вступил в расцвете сил, выстояв на сломе двух эпох. Свое 80-летие отметил старейший театр оперы и балета им. Абая в Алматы, по-прежнему в творческих экспериментах Государственный театр классического танца Б. Аюханова, успешно работает театр в г. Шымкенте, поражает грандиозными проектами театр оперы и балета «Астана Опера», все увереннее завоевывает сценические

площадки театр «Астана балет», активизировался процесс освоения лексики танца модерн в театре «Самрук» Гульнары Адамовой.

В любом цивилизованном обществе общепринято считать, что показатель силы и мощи любого государства заключается не в наличии у него больших запасов природных ресурсов, передовых технологий, квалифицированных специалистов и научных достижений, а в наличии выдающихся талантов и умов, в возрождении национальных духовных ориентиров, нравственных и культурных ценностей, обычаев и традиций, способа мышления и языка. Именно этот фактор является свидетельством высокого уровня культуры государства и признаком благоприятных условий для его успешного социального прогресса.

Республика Казахстан во многих направлениях является сегодня лидером и одним из динамично развивающихся государств в постсоветском пространстве. Сегодня казахстанцы работают в ведущих зарубежных театрах и оркестрах, побеждают на международных конкурсах. С искусством Казахстана знакомятся в США и Японии, в Европе и в восточных странах. Международное сотрудничество, составной частью политики мира и согласия которого всегда была культурная программа, дало мощный импульс для всестороннего развития культуры современного Казахстана. С казахстанскими театрами сотрудничают известные режиссеры, композиторы, дирижеры, балетмейстеры, артисты, которые делятся своим искусством, отмечая в нашей профессиональной школе высокое мастерство и природную одаренность.

Однако, несмотря на достигнутые успехи, отмечается недостаточное информационное внимание со стороны театроведов, историков, искусствоведов. Наши библиотеки располагают научными монографиями по истории национального балета двумя авторами – Сарыновой Л.П. «Балетное искусство Казахстана» (издательство Алма-Ата, Гылым, 1976 г.) и Г. Жумасеитовой «Страницы казахского балета»

(Алматы, Онер, 2001), где рассматривается период зарождения, становления и развития казахстанского балета прошлого века. Книги Б. Аюханова, в основном, библиографичны и субъективны в своих оценках происходящего. Многочисленные публикации в журналах, СМИ, высказывания отдельных мастеров сцены – балетмейстеров, артистов, критиков не дают цельного представления о развитии балета Казахстана на современном этапе.

Главной проблемой любой балетной труппы является формирование репертуара. Репертуар – лицо труппы, его паспорт, свидетельствующий и о возможностях исполнителей, и о масштабе решаемых задач, и прежде всего о том направлении, которое театр исповедует.

В балетном репертуаре казахстанских театров сегодня сочетаются спектакли разных художественных принципов, классика и современность. Балетмейстеры стремятся к гармоническому решению проблемы традиций и новаторства; к поиску нового на основе традиции, а если говорить еще точнее – взаимосвязи традиций и современности. По словам композитора Г. Жубановой, современно то искусство, которое «несет в массы идеи гуманизма, зовёт к борьбе с несправедливостью, угнетением, обращается к лучшим чувствам и разуму людей» [8, с. 112].

Нам импонирует определение, приводимое Г. Жумасеитовой: «Сегодня современным называют спектакль, независимо от того, что послужило основой его сюжета – трагедия Шиллера или поэзия Байрона. Главным условием остается умение автора взглянуть на прошлое глазами сегодняшними, через современные проблемы» [28, с. 154]. Использование традиций дает балету не только высокую культуру, но и богатство возможностей при отражении современности. «Эти возможности не только бы обеднели, но и свелись на нет, если бы балет не черпал свои ресурсы из прошлого [10, с 171].

Проблема поиска нового хореографического языка, новых средств выразительности является одной из центральных проблем казахстанского

балета на современном этапе. 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. Традиции в союзе с современностью – «вечный двигатель» искусства, пополняющего сокровищницу своего опыта.

В своей работе мы попытаемся отразить проблемы развития казахстанского балета на современном этапе, раскрыть взаимосвязь традиций и современности в балете на примере творчества балетной труппы Государственного академического театра оперы и балета имени Абая в Алматы.

Объект исследования – балетное искусство Казахстана.

Предмет исследования – современное состояние Государственного театра оперы и балета имени Абая.

Цель исследования – анализ процесса развития балетного искусства Казахстана на современном этапе.

Задачи:

-выявить основные направления развития отечественного балетного театра на современном этапе;

-раскрыть особенности постановки балетов классического наследия;

-проанализировать новаторские идеи современных казахстанских балетмейстеров;

-выявить условия соотношения и взаимосвязи традиций и современности в балетном искусстве Казахстана.

Методологическую базу исследования составили:

-научные труды по теории и истории хореографического искусства;

-монографии по истории формирования и развития казахского балета Л. Сарыновой, Д. Абирова, Г. Жумасеитовой;

- архивные материалы, статьи в СМИ, афиши, репертуар театров;
- профессиональные периодические издания, журналы и сборники;
- материалы бесед автора с руководителями и артистами театров;
- видеоматериалы (записи спектаклей, концертных выступлений);
- практическая деятельность автора как артиста балета.

Гипотеза. Мы предположили, что современное состояние всегда есть продолжение традиций на новом уровне. Дальнейшее развитие казахстанского балета возможно, благодаря:

- 1) синтезу пластических традиций кочевой культуры и мирового искусства хореографии,
- 2) взаимосвязи академического и современного танца;
- 3) использованию современных технологий сценографии.

Методы исследования – сравнительный, индуктивный, дедуктивный, синтез и анализ литературы по теме исследования.

База исследования: Государственный академический театр оперы и балета им. Абая города Алматы.

Практическая ценность работы 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. Материал может быть использован руководителями хореографических коллективов, преподавателями СУЗов, ВУЗов для создания более полной истории казахского балетного театра, при разработке курса «История казахского балета», «Казахский музыкальный театр».

Квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложений.

ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА В КАЗАХСТАНЕ

1.1. Становление и развитие казахского профессионального балетного искусства в период 30-60-х годов XX века

Взгляд на искусство балета Казахстана предполагает расклад его во времени, где неразрешенных проблем было больше, чем веских художественных результатов.

Становление и развитие профессиональной балетной хореографии в республике теснейшим образом связано с большими и глубокими преобразованиями в жизни казахского народа за годы социалистического строительства в 20-30 годы прошлого столетия. Л.С. Жуйкова в книге «Становление казахстанского балета» пишет: «До сих пор никто не занимался хореографией казахского народа, и этот участок национального искусства еще не тронут, ...существование элементов казахского танца, создание на его основе нового танца сегодня стало ясней ясного, ...казахским трудящимся хореографическое искусство не чуждо, задача заключается в том, чтобы использовать его и стилизовать». [27, с. 107]

В 1928 году открывается музыкально-драматический театр, где Зарубай Кулсеитов и Ахмет Берсагимов показывают сценические варианты народных казахских танцев «Курба» (танец куропаток), «Кара жорга» (черный иноходец), «Утыс-би» (танец-состязание), «Коян-би» и «Коян-беркут». [2] Там же начинает свою деятельность и первая профессиональная исполнительница Шара Жиенкулова. [21]

Перед деятелями культуры и искусства встали вопросы, которые необходимо было решить в плане профессионализации танца:

- 1) создать сценическое искусство, выявить и сформировать кадры артистов театра;
- 2) возродить казахский танцевальный фольклор, отыскать в нем те зерна, из которых можно было бы вырастить хореографические образы;

3) создать школу, где формировались бы балетные кадры, балетную труппу, в которой нашли бы приложение первые сценические опыты;

4) привить народу вкус к невиданным ранее театральным представлениям и неизвестному искусству классического танца;

5) создать произведения казахской хореографии, которые обладали бы своими национальными чертами и вносили вклад в сокровищницу общенационального хореографического искусства. [27]

Решение этих задач затруднялось тем, что в те годы не было единой точки зрения на основной вопрос: нужно ли создавать казахский национальный балет? А если и создавать, то, по какому пути он должен развиваться? Одни объявляли, что казахскому народу чужда и вредна европейская музыка, европейская хореография, что усваивать ее достижения – значит тормозить развитие национального танца. Другие, ссылаясь на прошлое, утверждали, что поскольку казахского танца как развитого искусства у казахов нет, нет и необходимости создавать его. Отпор противникам возрождения танцевального фольклора дали в ту пору многие видные деятели искусства и литературы, утверждавшие, что народное творчество было и есть, и его нужно использовать и обработать.

По инициативе С.М. Кирова в хореографическом училище Ленинграда начинает обучаться танцу талантливая молодежь Казахстана. Из Ташкента приезжает профессиональная танцовщица Екатерина Лифанова. В музыкальную студию переходит артистка драматического театра Шара Жиенкулова. Здесь под руководством М.П. Арцибашевой получали уроки балета А. Едизова, Х. Жиенкулова, Ш. Аукенова, В. Кармысова, М. Ходжибекова, С. Абсалямова, У. Мустагалиева, Е. Рамазанов, С. Жанибеков, М. Утегенов, Х. Мусабеков, И. Култаев. [27]

13 января в 1934 г. под руководством первого казахского драматурга Жумата Шанина, композитора И. В. Коцька состоялась премьера спектакля «Айман-Шолпан» и в постановке балетмейстера Али Ардобуса были показаны танцы «Кара-жорга» – первый опыт сценического

воплощения мужского танцевального фольклора и «Келиншек» («Молодая женщина») – начало становления женского хореографического образа. С этого спектакля началась творческая деятельность первой солистки балета в казахском театре Екатерины Лифановой. [3]

Первые опыты создания и стилизации народных танцев были лишь оправдавшими себя попытками. Али Ардобус, будучи знатоком и первоклассным исполнителем народных танцев Средней Азии, сочиняет казахские танцы, используя движения, свойственные танцам восточных республик, в особенности таджикских (мужских) и узбекских (женских). Но самое главное – и балетмейстером, и исполнителем были верно схвачены черты народного характера, намечены контуры рождающейся национальной хореографии. [45]

14 июня 1934 г. была поставлена музыкальная драма Б. Майлина и И. Коцыка «Шуга». С этого времени в развитии казахского национального хореографического искусства начинает играть большую роль школа русского классического балета. Для оказания помощи Казахскому музыкальному театру из Ленинграда приезжает композитор Е.Г. Брусиловский, из Москвы – художник А.И.Ненашев и балетмейстер А.А. Александров (Мартиросьянц) – солист Большого театра, человек, обладающий незаурядными организаторскими и педагогическими способностями. Александров вводит уроки классического танца в театре, преподает также в хореографической школе, группу детей из коренного населения посылают учиться в Ленинградское и Московское хореографические училища. Среди первых 32 учащихся выделились наиболее талантливые: Даурен Абиров, Магзум Манасов, Абилхай Сатенов, Гульбахрам Ахимбекова и Асия Сулейменова. [45]

В «Шуге» первый раз танцевала Шара Жиенкулова, которая вскоре становится ведущей солисткой балетной труппы. Непроизвольно интерпретируя танцевальные приемы и композиции постановщика А. Александрова, она придавала им черты казахского танца. [21]

Найденные в фольклоре главные образные мотивы и приемы выражения национального характера и чувства становятся основой танцевальных комбинаций. В результате появляется ряд замечательных казахских сценических танцев: «кииз басу» (кошмокатание) и «ормек би» (танец ткачей), построенные на имитации трудовых процессов; «садак би» (танец с луком) и «тепенкок» (танец с саблями), навеянные спортивными играми; «коштасу» – прощание невесты с подругами, «шашу» – связанный с обычаем встречи невесты; образный сольный танец «былкылдак» (гибкая), «каз катар» (шесть гусей) и др. [3]

Газеты того времени писали: «Пляски отличаются необыкновенной плавностью, мягкостью, изяществом движений...красивые костюмы, живые массовые сцены с первого взгляда поражают. Исполнительницей сольных танцев – Шарой можно гордиться – это прекрасное начало» [45, с. 34]. О казахских танцах говорили, как об исключительно самобытных и оригинальных, забывая, что два с лишним года назад ставилась под сомнение сама возможность их существования. Высоко оценили достижения казахского театра видные деятели литературы и искусства – композиторы Б. Асафьев, Р. Глиэр; писатели А.Толстой, Вс. Иванов, М. Ауэзов; режиссеры В. Немирович-Данченко, А.Таиров; артисты В. Качалов, М. Максакова и многие другие. Единодушное одобрение вызывало и то, что развивающееся искусство прочно опирается на народное творчество, обладает глубоким содержанием и разнообразием форм. «Какое счастье для народа – иметь такое богатейшее наследие», – пишет композитор Р. Глиэр. [48]

29 сентября 1936 года Казахский музыкальный театр был переименован в Казахский Государственный театр национальной оперы и балета. Сочетание в нем 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.

Благотворной почвой для решения этих задач явились творческие связи с балетным коллективом передвижного театра оперы и балета Куйбышевского края, приехавшего в Алма-Ату в 1935 году. Балетные коллективы русской и казахской оперы существуют параллельно, выполняя каждый свои собственные функции. Артисты русского театра танцуют «Коппелию» и «Половецкие пляски», артисты казахского – в национальных операх. Объединение в 1937 году двух коллективов балета – русского и национального определило дальнейшую работу театра. Руководителем, главным балетмейстером, первым танцовщиком и педагогом становится Л.А. Жуков. Он ставится балет «Лебединое озеро» и параллельно рассматривает вопрос о постановке национального балетного спектакля. Таким балетом стал балет В. Великанова на либретто М. Ауэзова «Калкаман и Мамыр»(1938).

К моменту начала работы над спектаклем, формирование профессиональных балетных театров в большинстве союзных республик еще не завершилось. Попытки различных национальных театров создать оригинальные балеты выдвинули целый ряд вопросов – каким должен быть национальный балет? на какой основе должны развиваться его выразительные средства? возможен ли в национальных балетах танец на пуантах? Ответить на все эти вопросы могли только время и практика театров почти всех национальных республик. Некоторые театры пошли по стопам первых национальных опер, которые представляли собой монтаж народных песен, связанных в одно целое определенным сюжетом. В узбекском балете «Пробуждение», армянском «Счастье» народные танцы почти в неприкасаемом виде включались в драматическую канву и монтировались по сюжету. [58]

Балетмейстер Л. Жуков по примеру В. Чабукиани – создателя первого грузинского балета «Сердце гор», избрал другой путь. Он использует весь многосторонний опыт русского балета, в частности, опыт обогащения канонических форм классического танца мотивами народного

творчества. В этом случае элементы народного танца вплетаются в качестве деталей в рисунок классического танца.

Л. Жуков, сочетая классический танец с казахским народным, творчески театрализовав его, достигает нового качества хореографической выразительности, способного раскрыть подлинно национальные характеры. Основные моменты действия балетмейстер решает в традиционных формах классического танца. Во все номера вводятся классические движения – перекидные жете, арабески, пируэты, партерные и воздушные поддержки и т.п. Балетмейстер стремится оформить классику национальным колоритом. В финальных позах классических вариаций руки сохраняют форму казахского танца, обыгрываются национальные атрибуты. Главную партию красавицы Мамыр исполняла Шара. Ее роль решалась в бытовом плане. Она танцевала в ичигах и национальном костюме. Большое внимание танцовщица уделяет пластике движений, раскрывающей внутреннее состояние своей героини. [56]

Однако, сценическая жизнь спектакля, который называли смелым и волнующим, оказалась недолговечной. Балет не завоевал зрителя и был снят с репертуара и больше уже никогда не возобновлялся. У знатока классического балета и его законов Л. Жукова не получился синтез национального и классического танца. В этом сказались отсутствие знаний специфики национального искусства и ограниченные возможности исполнителей, преимущественно специалистов по народному танцу. [53]

Такая же участь постигла и балет «Коктем» («Весна») на музыку И. Надирова. Постановщика А.И. Чекрыгина упрекали в поверхностности сюжета, псевдонациональности, отсутствии национальных сценических образов. В балете дебютировала Н. Тапалова, самостоятельно освоившая пальцевую технику. Стройная, гибкая и энергичная в движении, она обладала яркой, сценически эффектной внешностью, а эмоциональная взволнованность, искренность и непринужденная манера говорить языком танца помогли создать яркий образ простой колхозной девушки Дариги.

С конца 30-х и в 40-е годы молодая национальная хореография Казахстана стремительно осваивала балетную классику. Повысилось профессиональное мастерство балетной труппы, появились педагоги, закончившие курсы обучения в ленинградском хореографическом училище у самой Агриппины Яковлевны Вагановой, которые в своей работе боролись против возможной отсебятины, внимая заветам ее книги «Основы классического танца». Ю. Ковалев ставит «Коппелию» Л. Делиба, «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Дон Кихот» Л. Минкуса. 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. [50]

В период Великой Отечественной войны на сцене ГАТОБ им. Абая танцевала выдающаяся балерина века Галина Уланова. В театральном сезоне 1942/43 г. она танцует партии Одетты-Одилии («Лебединое озеро» П.И. Чайковского), Марию в «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева, Жизель в одноименном балете Адана, в концертных номерах – «Лебедь» К. Сен-Санса и «Вальс» Ф. Шопена. Деятельность Г. Улановой, ее собственные занятия и репетиции, требовательность к партнерам и всему коллективу труппы были для всех артистов балета великолепной школой, уроками беспредельной творческой взыскательности. [35]

В годы войны в Алматы были эвакуированы многие театры Советского Союза. Выступления артистов балета из Москвы, Ленинграда, Киева, Одессы, Минска, их творческие связи оказали большое влияние на развитие национального танцевального искусства. Труппой Казахского театра в эти годы руководила балетмейстер Киевского театра оперы и балета Г.А. Березова. Поставленные ею балетные спектакли «Лауренсия» А.А. Крейна, «Жизель» А. Адана, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева и «Лебединое озеро» П.И. Чайковского с участием Г. Улановой, Н. Тапаловой, В. Баканова, С. Дречина качественно повысили технический

уровень казахского балета и окончательно разбили скептическое отношение к искусству танца. [37]

Совещание художественной интеллигенции 1949 года, постановление правительства «О состоянии и задачах дальнейшего развития театрального искусства и организации производственно-творческой работы в театре» определили основные задачи дальнейшего развития хореографического искусства. Решено было поставить балеты на материале народного эпоса, с отражением современных тем, обновить репертуар балетами классического наследия, продолжать развивать казахский балет, используя характерные особенности народных танцев и музыки, организовать научно-исследовательский кабинет с целью изучения национальной хореографии. [33]

В осуществлении этих мер большую роль сыграл балетмейстер М.Ф. Моисеев (1882–1955), поставивший «Лебединое озеро» и «Спящую красавицу» П.И. Чайковского, «Красный цветок» Р.М. Глиэра, «Доктора Айболита» И.В. Морозова, казахский балет «Камбар и Назым» В. Великанова. Интересная музыка и режиссура, разнохарактерная пластика, яркая театральность, четкая логическая последовательность событий, органическое сочетание лирических, героических и бытовых сцен обеспечивали действию стройную композицию. В роли Камбара выступил Рафхат Оразбаев, поэтический образ Назым создала Ракуль Тажиева.

Но как балетмейстер, М. Моисеев не принес в казахский балет новых постановочных приемов, интересных танцевальных решений. Наиболее полно в его творчестве выразился синтез классического танца с формами национального. На театральной сцене 1950–1951 гг. было всего лишь 12 постановок балета «Камбар и Назым», а после критических отзывов, прозвучавших в адрес спектакля, он был снят с репертуара. [36]

Попытки создания национального балета в практике 50-х годов сочетались с популяризацией классического наследия. Ежегодно продолжают идти балеты «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Жизель»

А. Адана, «Дон Кихот» Л.Ф. Минкуса, «Раймонда» А.К.Глазунова, «Эсмеральда» Ц. Пуни, Р.М. Глиэра и С.Н. Василенко. Появляются балеты «Юность» (1952), «Берег надежды» (1953), «Медный всадник» (1955), «Шурале» (1956). [48]

В это время в театре работают С. Кошербаева, З. Райбаев, Б. Аюханов, А. Асылмуратова, А. Мальбеков, А. Жалилов, Э. Усин, М. Аумакиев, Б. Валиев, Ф. Койгелдинова, К. Алишев, закончившие национальные отделения хореографических училищ Москвы и Ленинграда. В труппу вливаются и выпускники Алматинского хореографического училища – Л.М. Таганова, Р. Тажиева, С. Ходжаева, Г. Акжанов, Л.В. Симагина, И.И. Манская, С.Л. Толусанова и др. [48]

Инициатива в создании новой линии репертуара принадлежала балетмейстеру Д. Абирову – выпускнику московского театрального института им. А.В.Луначарского в классе профессора Р.Захарова. Однако, вопросы создания казахского национального балета остаются по-прежнему не решенными. Абиров перекроил все танцы в операх, созданные его предшественниками на свой лад, заявив, что те танцы были придуманы не казахами. В результате на сцене возникли бесцветность, однообразие движений, кочевавших уже в другие оперы, насыщенные танцами, и говорить о художественных ценностях «реформатора» казахских танцев было опрометчивостью. [7]

В 1958 году композитор Н. Тлендиев, балетмейстеры Ю. Ковалев и Д. Абиров приступают к новой постановке балета под названием «Дорогой дружбы». Несмотря на помощь Р. Захарова, который подверг значительной переработке данный спектакль – увеличил количество массовых сцен, оживил ритм, обогатил образные характеристики героев – спектакль не стал репертуарным. В рецензиях и выступлениях критиков отмечали неточность жанровой определенности либретто, иллюстративность и прямолинейность режиссерских решений, отсутствие цельности музыкальной драматургии. [22]

В 60-х годах практика балетного театра характеризуется исключительной активностью и многообразием творческого поиска. В этот период издаются книги, раскрывающие многие проблемы хореографии, появляется все больше исследований творческой лаборатории деятелей балета. Казахский балет пересматривает свое отношение к наследию, к художественным принципам и средствам выразительности – освобождается от натуралистической пантомимы и бытового этнографизма. Балетная труппа обогатилась плеядой молодых артистов, проявивших незаурядные танцевальные и актерские данные: Р. Бапов, Р. Байсеитова, К. Мажикеев, Л. Ли, Т. Мальбекова и др. [27]

С целью утвердить наметившийся поворот в сторону новаторских тенденций, театр берется за постановку одного из лучших спектаклей современности – балета «Легенда о любви» (постановщик – Д. Абиров, художник – В. Семизоров, дирижер – Т. Османов). К сожалению, попытка перенести на сцену казахского театра балет Ю. Григоровича, не увенчалась успехом. Состоялось всего пять представлений. В новой редакции преодолеть прежних просчетов не удалось. Несмотря на неудачи, работа над балетом, сам принцип стремления приобщать казахский балет к лучшим образцам современного хореографического искусства, оставили глубокий след в дальнейших начинаниях казахских балетмейстеров.

Постановкой «Шопенианы» началась деятельность балетмейстера Заурбека Райбаева. Уже в исполнительском творчестве З. Райбаев стремится реформировать традиционное прочтение художественных образов, наполняя их не только своеобразием характеров, но и манерой выражения. В постановке З. Райбаева в 1968 году появляется первый уйгурский балет «Чин-Томур» (композитор К. Кужамьяров) по мотивам уйгурских народных сказок. [29]

Тенденции новаторских поисков театра нашли свое продолжение и в творчестве Булата Аюханова. Избранный метод создания жанра малых форм становится основным в его творчестве. [7]

В соавторстве с Абировым, Райбаев ставит балет «Легенда о белой птице» на музыку Г. Жубанова (1966) – состоящий из одноактных балетов: «Акканат» («Белокрылая»), «Хиросима», объединенных общей идеей легенды о белой птице как символе извечной борьбы человеческого духа с враждебными ему силами. Освобождение танцевальной выразительности от деления на танец и пантомиму, обогащение танца пластикой национальной характерности, образное обобщение, полное взаимодействие с глубинами музыкальной драматургии, высокий исполнительский уровень – все это обеспечило успех и прочное место в репертуаре театра. [22]

В 1971 году национальную тему продолжает балет «Козы-Корпеш и Баян-сулу» (композитор Е. Брусиловский, балетмейстер Д. Абиров, художник Г. Исмаилова). На протяжении 18 картин раскрывался перед зрителями целый мир взволнованных чувств далекой старины. Танец, мотивированный внутренним побуждением персонажей – такова главная тенденция и главное достоинство новой постановки. [36]

В 1974 году репертуар театра им. Абая обогатился ярким произведением советского хореографического искусства – балетом «Спартак» (музыка А. Хачатуряна, балетмейстер З. Райбаев, художник В. Семизоров). Хореографический текст балета, созданный на основе танцевальной лексики балетмейстера Ю. Григоровича, дал возможность солистам балета и всему танцевальному составу исполнителей еще раз продемонстрировать тот высокий уровень исполнительской культуры, которого достиг казахский балет в те годы.

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. Хореографические средства, выбранные балетмейстером, отмечены

обновлением форм классического танца через синтез его с народным национальным танцем, с экспрессивной пантомимой, с пластикой быта, спорта, акробатики. Своеобразие хореографического решения «Фресок» лежит в русле новых тенденций советской балетной эстетики и соответствует особенностям драматургии спектакля. [36]

Спектакли Райбаева отличала широкоохватность решения, яркая образность, владение новейшими средствами пластической лексики, философичность и метафоричность мышления, не противоречащая принципам доходчивости и демократичности. Возможно, поэтому спектакли З. Райбаева не были «однодневками», а украшали и украшают репертуар ГАТОБ им. Абая десятилетиями.

Таким образом, анализируя деятельность театра в период 30-60-х годов XX века, можно сказать, что это было время неустанного поиска творческого почерка, активных творческих исканий, ярких открытий в исполнительском и балетмейстерском плане. Они положили начало преобразованиям, которые все полнее проявляются в многообразной практике казахстанских хореографов. По-прежнему, актуальной остается проблема национальной специфики балетов. Казахским балетмейстерам так и не удалось найти ключ к гармоничному синтезу классического и народного танца.

1.2. Проблема взаимосвязи традиций и современности в балетах казахского театра в 70-90-е годы XX века

Высота культуры в художественном творчестве немислима вне 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. [10]

В 70-90-е годы XX века казахстанский балет развивался на перекрещивании традиций и современности. В каждом новом спектакле можно проследить черты преемственности, связывающие его с прошлым, и обновления, рожденного настоящим, опоры на предшествующее развитие и творческое новаторство.

Одно из ведущих мест в биографии театра в эти годы по праву занимает М.Ж. Тлеубаев. За 20 лет работы в театре, он поставил ряд прекрасных классических балетов, таких как: «Аксак-кулан» и «Брат мой, Маугли» на музыку А. Серкебаева, «Русская сказка» М. Чулаки, «Три поросенка» С. Кибировой, «Вечный огонь» С. Еркимбекова, «Доктор Айболит» И. Морозова, «Классическая симфония» С. Прокофьева, «Прощание с Петербургом» И. Штрауса, «Дама с камелиями» Д. Верди, продолжая традиции хореографов старшего поколения и внося новаторские идеи в развитие национального балета. [39]

Понятие «традиция» емко и многогранно. Если сказать кратко, это жизнь прошлого в настоящем. В таком определении подразумевается как жизнь самих созданных в прошлом балетных произведений на сценах наших театров, так и претворение, творческое использование достижений при создании новых современных балетов. «Современность» как научный термин – это действительность в ее настоящем непосредственном состоянии, то, что происходит, существует сейчас. [41]

В истории балета современность получала обычно не прямое, а косвенное выражение. Идеи современности в прошлом, как правило, выражались не через непосредственное воспроизведение окружающей действительности, а через сюжеты мифологические, сказочно-легендарные, фантастические, исторические, которые одухотворялись волнениями и чувствами людей определенной эпохи. [9]

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». 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 [10]. Творческие поиски М. Фокина, А. Горского, В. Тихомирова, Л. Лаццилина, Р. Захарова, К. Голейзовского и др. доказали, что традиция балета главным образом заключена именно в классическом танце и отказ от него 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. Заслуга хореографов того времени состояла в сохранении классического балета, его формы и языка, и приближении его к современному зрителю [10].

В творчестве М. Тлеубаева взаимосвязь традиций и новаторства проявляется по-разному – в содержании, форме, средствах выразительности. Используя прежние известные связи фольклора с классическим танцем, он ищет интересные темы, яркого интересного героя. И такое отношение проявляется в первой большой работе – балете «Аксак-Кулан» (композитор А. Серкебаев, сценарист Т. Ибраев, художник Э. Гейдебрехт, дирижер Т. Османов).

Действие балета переносит нас в казахские степи, где мирно пасутся куланы. Издалека доносятся звуки домбры. Сын Джучи-Хана Хан-Зада, отправившись на охоту, вспугивает стадо с обжитого пастбища. Лишь старый вожак вступает на пути непрошенного 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. [22]

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.

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

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

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. [29]

«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.[29]

Балетмейстер ограничил танцевальную палитру воинов хана немногими, но хорошо запоминающимися движениями. Их пластика лишена грации и полета, они похожи на прикипающих к земле, ползающих пресмыкающихся. Танцевальная характеристика куланов – одна из запоминающихся в спектакле. Быстрый перебор ног, легкие прыжками с высоким поднятием колен отдаленно перекликаются с цокотом копыт быstroногих куланов, характерное положение рук стоящих одна за другой исполнительниц складываются в причудливый рисунок.

В спектакле сосуществуют, дополняя и углубляя друг друга, два пласта: один – повествовательно-событийный, другой – обобщенно-иносказательный. Вводя эту вторую линию, хореограф достигает не только чисто театральных зрелищных эффектов, но и подчеркивает образно-поэтический характер действия. Танцы Тлеубаева «осмыслены, - изобретательны, их пространственный рисунок отличается четкими переливчатыми линиями» – отмечал Б. Аюханов [7].

В декорационном решении спектакля, в костюмах отчетливо прослеживается основная сюжетно-сценическая идея балета. Большую смысловую нагрузку несет цветовая драматургия. Так, черный и красный тона, преобладающие в одеянии Джучи-Хана и его приближенных олицетворяют смерть и горе. На зеленовато-голубом фоне вольной степи тревожным диссонансом выглядит черный паукообразный шатер врагов. Идентичное художественное решение пролога и эпилога придает спектаклю философскую обобщенность, утверждая величие природы, ее красоту и вечность. [29]

Стремление балетмейстера сделать спектакль непрерывно действенным осуществилось частично. Хореографическая лексика в целом была новаторской и изобретательной, драматургия – танцевальной. Но эти принципы не были проведены последовательно, не хватило опыта, глубокого внедрения в язык танца. Но, несмотря на определенные погрешности, балет «Аксак кулан» имел большой успех у зрителей.

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

В 1984 в Казахском театре оперы и балета им. Абая осуществляется постановка экспериментального спектакля – рок-оперы-балета А. Серкебаева «Брат мой, Маугли» (либретто Д. Накипова).

Рок-балет-опера – это жанр, в котором скрещиваются три пласта – проблематика «серьезной» оперы, пластика балета и дерзновенность, броскость рок-музыки, призванной ломать стереотипы и объединять

совершенно разные стороны искусства, облагораживая рок-музыку и перерождая балет. Это было началом нового, оригинального течения, которое впоследствии заняло достойное место среди остальных. Именно плодотворное скрещивание далеких, разнородных истоков явилось секретом большого и заслуженного успеха, которым пользовался новый спектакль Казахского театра оперы и балета имени Абая «Брат мой, Маугли», прежде всего, у молодежи. [22]

Литературной основой произведения стала «Книга джунглей» Р. Киплинга. Однако постановщики не ограничились «переложением» популярной сказки о Маугли на язык музыки и хореографии. Им удалось создать свое самобытное и во многом отличное от первоисточника произведение, в нетрадиционном изложении сохранить образность сказки, связав ее с остросовременными проблемами.

Главной темой балета стало рождение и развитие духовного и гуманного начала в человеке. Для казахстанских авторов сказка о человеческом детеныше, выросшем в джунглях, в волчьей стае, явилось поводом для глубоких философских размышлений о современном мире, о судьбах человечества. Они говорят языком музыки и хореографии о духовном становлении человека, выступают против всех форм насилия, диктаторства, расизма. Причем делают это образно, художественно, без излишней прямолинейности.

Самой значительной, самой большой удачей спектакля стало органическое слияние музыкальной и хореографической стихий. Видимо немалое значение для судьбы произведения имело то обстоятельство, что автором либретто стал человек, отлично знающий природу хореографии, законы хореографического видения мира, прекрасный танцовщик – Дуйсенбек Накипов. [33]

Постановщик спектакля М. Тлеубаев точно ощутил образный строй произведения, публицистическую накаленность, заостренность сцен, обличающих расизм и диктаторские режимы.

Хореографическое «действие» развивается в балете в своеобразном полифоническом сплетении классики (на ней построены партии Маугли и Синты) с характерным танцем (на его основе «выписаны» портреты Шерхана и Табаки). В лексику танца широко вплетены элементы гимнастики (особенно это ощутимо в партиях кордебалета). Такое графически четкое размежевание выразительных средств способствовало созданию в спектакле напряженности, нагнетанию драматизма, ощущению остроты схватки двух противоборствующих сил.

Музыка балета исполнялась в записи рок-группы «Арай». С одной стороны, это как будто облегчало задачу танцовщиков, ибо в самой музыке, связанной с поэтическим словом, с ярким исполнительским почерком певцов, уже заложено решение каждого из образов. С другой стороны, бесконечно усложняла их задачу, поскольку каждое движение, каждое па – а хореография остается одним из ведущих компонентов спектакля – требовали безусловно точного соотнесения не только с музыкой, но и с текстом песни, трактовкой ее певцами. Постановщик и исполнители тонко ощутили и передали в танце все нюансы музыки. [20]

Стремление М. Глеубаева к выявлению индивидуальной характеристичности каждого образа, каждой сцены во многом предопределило актерские удачи спектакли.

Появление нового балета, родившегося в результате содружества молодых авторов, для казахской современной музыкальной культуры – явление нередкое. Такая форма работы выросла в своего рода традицию, стала для композиторов республики своеобразной творческой мастерской, которые ведут смелый художественный поиск на основе постижения и развития богатств национальной музыки, преемственности опыта, накопленного мастерами предшествующих поколений. [20]

В 1986 году, благодаря такому содружеству, был поставлен балет «Вечный огонь» (либретто Д. Накипова, композитор С. Еркимбеков). В ходе совместной работы над балетом авторы сумели убедительно

выстроить действие таким образом, что постановка обрела черты моноспектакля, где все события сюжета, укрупнившись, оказались, соотнесенными с образом главного героя. Это позволило балетмейстеру художественно убедительно раскрыть свой замысел – показать духовное становление героя, его внутреннюю жизнь, обретение им тех нравственно-этических начал, что сформировали его характер и привели к подвигу.

Перед мысленным взором женщины-матери, женщины-возлюбленной словно проходит жизнь солдата, которая и становится основой сюжета. Последний бой воина и его гибель мать чувствует сердцем, но руки, недавно качавшие сына и привычно складывающиеся в кольцо материнской заботы, не хотят верить в его смерть. Вот он, юный, полный надежд и устремлений. Его мужающая душа словно обретает силы, соприкасаясь с вольной атмосферой родной степи.

Ярко-колоритные сцены, воссоздающие быт казахского аула, широко раскрываются в танцевальной стихии народной домбровой музыки, которая органично сочетается с искрометностью и напористостью современной звукозаписи, с красками и приемами симфонического оркестра. В партитуре весьма самобытно имитируется прием игры «Шертпе»-кюя в пиццикатто струнных. Фанфарным трубными призывом венчается лейттема Неизвестного солдата – в хореографии она получает образное воплощение в имитации народных игр, состязаний мужчин в силе и в ловкости. На кульминационной волне появляется мотив известной песни «Жас казак», с которой в нашем сознании связаны понятия о войне, подвиге, доблести и мужестве воинов-казахов. Песня-символ, песня-знамя, песня-призыв звучит в партитуре балета как завещание живущим ныне, как письмо с фронта. В кульминационный момент звучания реквиема вводится голос женского хора без сопровождения и соло сопрано. [39]

Героико-эпическая направленность балета предопределяет введение в его образную сферу аллегорических персонажей – хореографический хор Черной и Светлой скорби, что придает действию особую глубину и

обобщенность. Так, в прологе спектакля, мать, окруженная хором Черной скорби, выражает безмерную глубину народного горя.

Характер солдата у Е. Асылгазинова не имеет широкой амплитуды психологических оттенков. Главное для него – чувство любви. Но воплощается оно весьма многогранно: рисуя любовь своего героя к матери, к возлюбленной, к земле, Родине, артист предлагает нам гамму разнообразных эмоциональных нюансов. По-сыновьи почтителен и нежен солдат с матерью, восторженно-трепетен с любимой, силен и мужествен в любви к Родине, беспощаден с врагами. Е. Асылгазинов стремится к эмоционально-экспрессивному прочтению роли.

Судьба матери в балете «Вечный огонь» словно сфокусировала трагические судьбы матерей военной поры. «В поисках хореографического решения мы с балетмейстером Минтаем Тлеубаевым стремились «проживать» ситуации «через себя» – говорит исполнительница этой роли Р. Байсеитова. – Самое сложное, пожалуй, было по-человечески выдержать тот накал эмоций, который буквально захлестывал меня и моих коллег, репетирующих сцену прощания». Танец Р. Байсеитовой в балете отличает поэтическая одухотворенность, мягкость, тонкая музыкальность, женственность. Впечатляет дуэт матери и солдата, где отношения любви и нежности переданы через поэтику сокровенных движений души, выдержаны в стиле психологического диалога. Балетмейстеру удалась эта сцена, подсказанная традицией казахской национальной этики воспитания, своеобразной атмосферой отношений, пробуждающих человеческое достоинство, которое впоследствии не потерпит ни насилия над собой, ни надругательство над достоинством других. Особую выразительность сообщают фигуре матери руки танцовщицы, как бы передающие живую графику ее эмоций. Поистине, жест Р. Байсеитовой, словно «стекая» с кончиков пальцев, источая тепло искренних человеческих чувств вовлекает зрителя в процесс сопереживания. Законченность образа придает костюм, выдержанный в стиле национальной женской одежды. Белый цвет

платья матери, несущий в себе мотивы скорби и чистоты, становится важным драматургическим приемом. [39]

Во втором акте балета мы видим солдата таким, каким он остался в памяти возлюбленной. Эти лирико-поэтические эпизоды больше всего удались композитору, написавшему для них яркую по эмоциональному воздействию и красоте музыку. Именно здесь он выходит на более высокий уровень тематической контрастности, а значит и театральной характерности, здесь наиболее полно раскрывается его стремление сосредоточить свое внимание на внутренней динамике образа. Адекватное пластическое решение для этих сцен создает и хореограф. Своеобразного эффекта он достигает, используя прием с газовыми шарфами, которые передают то очертания спящих верблюдиц, то ниспадающую фату невесты, то полог траура, покрывающий женщину, которая получила весть о гибели любимого.

М. Кадырова в роли возлюбленной лирична, внутренне эспрессивна. Балерина как бы на одном дыхании проживает в спектакле жизнь своей героини. Ее партия – словно ветром пролистанная книга.

Образы невест-вдов и ровесников Неизвестного солдата воспринимаются как некий обобщенный портрет довоенного поколения, полного мечтаний и созидательного порыва, поколения, сгоревшего на войне. Эта сцена – несомненная удача хореографа, нарисовавшего портрет той крылатой юности, что защищала Родину в грозную пору войны. [40]

Несмотря на то, что спектакль стал заметным явлением в театральной жизни Казахстана, он, к сожалению, не лишен некоторых просчетов. Они касаются, прежде всего, сценографии. Традиционные объемные декорации спектакля, однообразие светового оформления почти никак «не поддерживают» сценического действия, которому свойственна смена настроений, динамика психологического климата. [22]

Хореографическая лексика балета основана, прежде всего, на технике классического танца, однако не лишена и свойственного

творчеству М. Тлеубаева поиска новых пластических средств. Стремление выйти за устоявшиеся рамки, отмеченное в его первой работе – в балете «Аксак кулан» и последующий многослойный танцевальный язык притчи о Маугли, получили новый виток в исканиях форм воплощения тем современности.

Новаторскими получились и балеты, поставленные М. Тлеубаевым, на основе мировой литературной классики – «Прощание с Петербургом» И. Штрауса (1988) и «Дама с камелиями» (1989).

Спектакль «Прощание с Петербургом» посвящен петербургскому периоду творчества великого австрийского композитора И.Штрауса, его триумфальным выступлениям в знаменитом Павловском вокзале. В основу балета легла достоверная история любви «короля вальса» и Ольги Смирницкой, дочери петербургского генерала. Основная коллизия – их чистая любовь, несбывшиеся мечты. Либретто написано самим балетмейстером на основе автобиографических книг об этом периоде жизни композитора и опубликованной переписки между влюбленными. Музыка целиком составлена концертмейстером С.Тищенко из множества штраусовских вальсов, кадрилией, полек, из фрагментов оперетт. В этом и состояло основное противоречие постановки. Отдельные танцевальные эпизоды надо было собрать в цельное произведение с выраженной музыкальной драматургией. Но фрагментарность музыки не позволила сделать это. И недостатки музыкальной драматургии не были преодолены и в сценарной разработке. [36]

«Прощание с Петербургом» – спектакль, поставленный по законам балетной драмы. Здесь искусство мизансцены для балетмейстера имеет такое же большое значение, как и сам танец. Ключевые повороты, фабулы и конфликты выражаются пантомимными и режиссерскими средствами. Спектакль калейдоскопичен, но линия драматургии выдержана до конца. Несмотря на обилие массовых сцен, балет воспринимается как моноспектакль героя, для которого «вальсо-бальный» антураж есть

средство выявить собственную личность и характер. Стилизация в духе времени И.Штрауса, образность дуэтов влюбленных еще раз убедили нас, насколько богат и неисчерпаем классический танец, как он легко трансформируется, как помогает балетмейстеру решать самые разные художественные задачи. [32]

Упущения и недостатки «Прощания с Петербургом» М. Тлеубаеву удалось исправить в балете «Дама с камелиями» Д. Верди-В. Милова.

Хореограф задумывается здесь о сущности любви, о поисках в ней, прежде всего, духовной близости, которые так характерны для любящих друг друга мужчины и женщины. Не роковой обольстительницей, не жрицей свободной любви предстает перед зрителями Виолетта, а трагической героиней, сильной и честной натурой по отношению к тем, кого она любит. Первыми исполнительницами стали Б. Кариева (Узбекистан), Р. Байсеитова (Казахстан) и А. Токомбаева (Кыргызстан) – прима-балерины, ведущие танцовщицы своих театров. Каждая из них нашла свои индивидуально-неповторимые краски в решении этого образа.

Балет обладает сложной пластической партитурой, что создается за счет хореографического многоголосия. Так, уединенные сцены Виолетты и Альфреда камерны не только по режиссуре, но и в решении хореографии. Сцены в кругу гостей, напротив, решены в калейдоскопе движений и причудливых мизансцен. Все внимание постановщика сосредоточено на теме Виолетты, теме незащитности женщины в обществе, где благополучие одних строится на унижение других. Ее хореографическая лексика построена на полутонах, плавных движениях, изломанных по форме. В ней нет высоких арабесков, нет бравады вращений, каскадов больших прыжков. Партия построена на нюансах движений, где на первый план выходит «партитура рук», удивительно красноречивая в сочетании с мимической игрой.

В балете много дуэтов, выстроенных необычно и каждый раз по-новому. М. Тлеубаев с помощью разнообразных дуэтов раскрывает

перипетии фабулы и психологические мотивы. Спектакль не иллюстрирует знаменитую мелодраму, а чисто по-балетному рассказывает о настоящей любви, способной на самопожертвование. Авторам балета удалось создать трогательный красивый балет. Провозглашенный еще Каарелом Ирдом «театр танцевальной драмы» продолжает свою жизнь на сцене казахского балетного театра. Балет «Дама с камелиями» в постановке М. Тлеубаева современен по хореографическому воплощению и звучанию. Гармония и выразительность постановки, где основой хореографического языка стал классический танец во всем своем многообразии, не требует каких-либо аргументов в современности. Современна и актуальна сама тема, она близка сегодняшнему зрителю своей нравственной проблематикой. [11]

Одна из характерных черт современного балетного театра – создание спектаклей специально для детей, с учетом их театральной подготовленности, пристрастий и общего возрастного развития. Детский балет – это сказочный мир, где происходит искренний диалог исполнителя и зрителя, где создается атмосфера свободы воображения и сопереживания, где маленький зритель может испытать подлинные чувства счастья, веры. «Дети должны жить в мире красоты, игры, сказки, музыки, рисунка, фантазии и творчества» - эти слова В.А. Сухомлинского как ориентир для тех, кто работает с детьми и для детей. Это имеет к тому же большое воспитательное значение – подготовить маленьких зрителей к восприятию в будущем сложных философских спектаклей, пробудив в них понимание и искреннюю любовь к прекрасному поэтическому искусству. Нельзя не согласиться со словами Жумасеитовой: «Если юный зритель, впервые пришедший на балетный спектакль, не заинтересуется им, не почувствует себя соучастником этого зрелища, вряд ли завтра, став взрослым, он придет сюда снова, и можно сказать, что как балетный зритель для театра он потерян» [28, с.142].

Сцена алматинского театра помнит «Конек-горбунок» Ц. Пуни в постановке Ю. Ковалева (1939), «Доктор Айболит» И. Морозова в

хореографии М. Моисеева (1950), «Старик Хоттабыч» А. Зацепина в постановке Д. Абирова (1961). С приходом в театр М.Ж. Тлеубаева в репертуаре стали появляться детские балеты. «Есть люди, которые умеют превращать в игрушки щепки, коробочки, железяки, умеют по-своему увидеть их назначение, сделать в своем углу из этого «бросового» материала чудесные города, ожившие сказки. Есть и взрослые, которые на всю жизнь сохраняют способность по-детски радоваться тому, что они создают, до конца дней не теряют влюбленности в выбранную им профессию» [39]. К таким людям принадлежал М. Тлеубаев.

На сцене казахского театра им поставлено несколько балетов для детей: «Русская сказка» М. Чулаки (1975), «Три поросенка» С. Кибировой (1982), «Петя и Волк» на музыку С. Прокофьева. Наиболее удачным и самым репертуарным во многих отношениях был балет «Доктор Айболит» на музыку И. Морозова (1987).

«Русская сказка» – балет по мотивам «Сказки о попе и о работнике его Балде» А.С. Пушкина – балет-комедия, поэтому и сценические образы создавались приемами гротесковой пластики.

Хореографическая лексика выстраивалась на синтезе классического и русского народного танца, переплетаясь с действенной пантомимой. Реквизит и бутафория (веник, дубина, метла и др.) также имели смысловое содержание и мастерски обыгрывались. В «Русской сказке» можно было увидеть настоящую ярмарку с веселым гармонистом, хороводом девушек, цыганской пляской. Дуэт Балды и молодой Поповны решен в лирико-романтическом плане. Яркими образными характеристиками наделены глупый Поп, жадная Попадья, непослушный Попенок, старый Черт, хитрая Чертовка и маленький Чертеночек. Разноплановая хореографическая лексика, яркие персонажи, игровые сцены, характерные костюмы и грим, расписные декорации – все это составило целостность спектакля. Балетмейстеру и артистам удалось передать подлинный характер русской народной сказки. [48]

Работая над спектаклем «Три поросенка» по мотивам английской сказки, М. Тлеубаев остался верен своим творческим принципам, таким как четкое построение сюжета, умение сделать действие логичным и понятным зрителю. Если добавить к этому яркие характеристики, то вполне объяснима детская радость зрительского «узнавания сюжета». Балет напоминает о простой житейской мудрости, добрых поступках и отзывчивости, дружбе, взаимовыручке, делающих мир светлей и прекрасней. Ни в проблематике этой постановки, ни в способах ее образного выражения нет каких-либо удивляющих новшеств. Балет просто предоставляет возможность сопереживания героям, вызывая искренние чувства у зрителей. Балет задуман и поставлен как игровой, рассчитанный на узнаваемость персонажей и их ярко характерную образную подачу. С этой задачей труппа и балетмейстер прекрасно справились, еще раз подтвердив на деле свою профессиональность. Этим и объясняется долгая сценическая жизнь «Трех поросят», идущих не только на казахской сцене, но и в других театрах ближнего зарубежья.

В балете «Доктор Айболит» М. Тлеубаев «рассказывает» историю приключений Танечки и Ванечки в своем авторском прочтении. Основной задачей хореографа было найти пластические характеристики персонажам. И М. Тлеубаеву это удалось. Даже самые маленькие эпизодические партии здесь тщательно отделаны, имеют свое действие и линию развития, что кажутся важными и запоминающимися. Так, Жираф и Медведь, не имеющие как такового танцевального куска, запоминаются надолго, благодаря своим емким, точным проходкам и образным характеристикам. Ласточка, ее невесомость, возможность парить над всеми, воплощается элегантно, легким классическим танцем. Танцы Танечки и Ванечки также содержали в себе не только пробежки, легкие польки, но и вариации чисто классического плана, а дуэты включали в себя сложные акробатические поддержки. Партия Лисы состояла из достаточно разнообразных по технике па, многочисленных вращений, соединенных с

мягкими характерными ходами. Варвара с самого первого выхода являла собой олицетворение зла, жестокости и бессердечия. Ее движения были резкими, «нервными». Ей под стать выглядел и дрессировщик Капитони, «подлец» с замашками аристократа.

Главное достижение М. Тлеубаева как балетмейстера детских балетов в том, что он наглядно продемонстрировал, как молодая казахская труппа может пользоваться приемами сценической выразительности, невостребованных в последнее время во многих балетах. Вдохновенный танец молодых танцовщиков подкреплен драматической игрой, выразительностью, яркостью жеста и особым даром личного обаяния, что в детском балете немаловажно.

Проблема детских балетов сегодня также актуальна, как и в 80-е годы прошлого столетия. Начатое М. Тлеубаевым сегодня продолжают современные хореографы. Поставленный в Астане «Ер-Тостик» по мотивам детской казахской сказки – это продолжение традиций, воплощение новаторских идей великого мастера сцены и большого друга детей Минтая Тлеубаева.

Подводя итог развития казахстанского балета в 60-80-е годы XX века, можно сказать, что это был плодотворный период.

Собственная манера мышления, желание по-своему разрешить драматургические коллизии, тщательная работа с актерами являются особенностью творческого поиска М. Тлеубаева. Основным средством выразительности служит танец, образный, выстроенный на классической основе. Постановщик пользуется им, гибко применяя различные пластические акценты и ракурсы, что дает ему возможность наиболее органично воплотить музыку балета. Почти все его балеты опираются на серьезную литературную основу, так что основной объект его творческих исканий – современный сюжетный балет. И для него не важно, когда происходили события, о которых рассказывается в балете, сейчас или очень давно, кем написано литературное произведение, послужившее

первоосновой спектакля. Более важным для него является идея литературного источника, желание донести ее до зрителя средствами выразительной пластики, наиболее подходящими, на его взгляд, для того или иного материала. Где-то академическая классика, где-то игровая национальная пластика, а может, и ритмопластика и элементы современного модерн-танца, что еще раз подтверждает владение Тлеубаевым-балетмейстером всем арсеналом выразительных средств танцевальной лексики.

Выводы по первой главе.

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.

Использование традиций дает балету не только высокую культуру, но и богатство возможностей при отражении современности. Сохранение ценных сторон и традиций наследия прошлого, современное осмысление, развитие их – основные принципы в работе балетмейстера.

ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТЫ ИМ. АБАЯ Г. АЛМАТЫ

2.1. Современность балетов Ю.Григоровича в репертуаре театра

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.

Наш балет 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). [48]

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. [16]

Сегодня Государственный Академический театр оперы и балета имени Абая в Алматы – это своеобразный генератор классики. За 80 лет своего 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.

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. [18]

И трудно назвать в наши дни спектакли более современные не по внешним атрибутам, а по идейно-художественной сущности, чем «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Спартак».

- «Легенда о любви» А. Меликова

В 2007 году Ю.Н. Григорович ставит на сцене Государственного театра оперы и балета имени Абая балет «Легенда о любви».

«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 на специальной пресс-конференции.

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, 23 марта 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. [18]

И вот древняя легенда на сцене театра Алматы. Заглавные партии в балете исполнили: Найля Кребаева (Мехменэ Бану), Асель Аскарлова (Ширин), Жанибек Усин (Ферхад), Дмитрий Сушков, Даурен Женис, (Визирь), Нурлан Байбусинов (Незнакомец), Руслан Амраев (Шут).

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

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.

Самопожертвование в любви – исходная ситуация балета. Царица Мехменэ Бану жертвует красотой ради спасения жизни своей любимой младшей сестры Ширин. Но Мехменэ Бану не только повелительница и царица, она еще и женщина. Она, как и спасенная ею Ширин, любит юного художника Ферхада. Возникает новый этический мотив – соперничество в любви. Любовь к сестре и любовь к прекрасному юноше для нее оказываются несовместимыми. Она не может преодолеть свою любовь к Ферхаду, а Ширин становится причиной не только внешнего уродства, но и опустошения внутреннего мира. Отсюда – трагическая безвыходность страданий царицы.

Любовь Ферхада и Ширин – юная, эгоистическая, самозабвенная. Они решают бежать, но по приказу царицы стража ловит их. Разгневанная Мехменэ Бану ставит Ферхаду условие, выполнив которое он сможет получить руку Ширин: прорубить гору, преграждающую доступ воды в город, страдающий от жажды. Ферхад принимает условие и отправляется на подвиг ради Ширин. Задача избавления народа от безводья, от засухи, голода и жажды настолько заполняет существо Ферхада, что вытесняет любовь, и он отказывается от мечты, принося свою любовь в жертву выполнения долга перед народом.

Морально-психологическое наполнение этих 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.

Танцевальное действие раскрывается в «Легенде о любви» средствами симфонического танца. Каждая сцена – пример высокохудожественного 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» [38].

«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. [38]

Так, у Ферхада четыре вариации, пять дуэтов с Ширин и один с Мехменэ Бану, участие в двух массовых сценах (погоня, народ) и трех малых ансамблях (трио «мыслей про себя»). При этом ни один из номеров, не повторяет другой. Каждый из них не похож на остальные и вносит в характеристику нечто новое, соответственно своему драматургическому значению. И таким же многообразием форм отличаются партии других главных героев.

«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 (например, руки, приложенные ладонями к поясу слева у янычар; движения плечами в вариациях Ферхада и т.п.).

В свое время балетмейстера упрекали в том, что в его спектакле нет подлинного Востока, что его танцы – сплошная стилизация. Сегодня, танцуя Восток Григоровича, понимаешь, что его Восток – это Восток легенды. Он также иносказателен и символичен, как и весь спектакль в целом. Поэтому здесь нет и не может быть никаких этнографически

точных восточных танцев (турецких, персидских или азербайджанских). Реалистический по своему внутреннему образно-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 [43].

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 ориентальные фантазии европейского балета. Они образно наполнены и точны, нигде не переходя в условный модерн.

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. [44]

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.

Сценография балета наглядно создает ассоциативный ряд, искусно направляет движение спектакля. Декорация в виде раскрытого расписного ларца или же раскрытой иллюстрированной книги, выстроена таким образом, что она занимает лишь небольшое место на пустом заднике

сцены. Возникает декоративное подобие персидской миниатюры. А свисающие с колосников большие светильники создают дополнительный эффект, дополнительную игру смещенных масштабов, и что немаловажно, освещают сцену неярким таинственным светом.

В свое время художник-постановщик этого балета Симон Вирсаладзе, первым воспользовался опытом художников Баланчина, одевавших балерин в облегающее тело трико, чаще всего черного, но нередко и телесного цвета. Но у Вирсаладзе это трико-комбинезоны теряли свой абстрактный характер и приобретали ярко изобразительный смысл, значение характеристики, пластической и психологической.

Костюмы Ширин, Мехменэ Бану – аналогичные по конструкции и противоположные по цвету – светлый у Ширин, темный у Мехменэ Бану. Они отвечают и образному миру Хикмета и художественному видению Григоровича, а также фасонам персидского и близкого к ним грузинского женского платья (особенность – глубокий клинообразный вырез на груди, открывавший натянутую белоснежную рубашку и придававший костюмам царственность и трагичность).

Вспоминая о постановочной работе в ГАТОБ им. Абая, Ю.Н. Григорович сказал: « я не могу сказать, что работа в Алматы сразу пошла так, как мне хотелось бы. И это понятно, поскольку «Легенда о любви» - очень сложный, своеобразный спектакль, мне хотелось передать в нем загадочность и очарование восточной музыки, богатство орнаментальных вариаций, неповторимость жестов, характерных для персидских средневековых миниатюр. Усвоение его оригинальной стилистики не сразу удавалось исполнителям. Но постепенно, день за днем, репетиция за репетицией шло проникновение в суть его творения, и по мере его приближения к премьере мы уже прекрасно понимали друг друга». [43, с. 93]

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, герои 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. 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. Как отмечал сам артист, «эта партия шла изнутри! Я ее сразу почувствовал! Григорович создал мировой шедевр, который очень сильно, выигрышно смотрится в исполнении именно нашего театра, так как здесь происходит сплав Запада и Востока. Ну, а Восток в крови!» [44, с. 15].

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. Так, придворные – то свита Визиря, единая с ним по своему танцевальному кукольно-марионеточному образу, то слуги Мехменэ Бану. Приглашенные во дворец для совершения обряда плакальщицы (1 картина), воспринимаются как обобщенный эмоционально-выразительный образ скорбной атмосферы, царящей во дворце, как «отзвук» чувств и душевной боли царицы. Такой же обобщенный образ, характеризующий некоторые стороны внешнего и внутреннего мира Мехменэ Бану, несет танец золота.

Постановка балета дала труппе возможность прикоснуться к одному из лучших образцов советской танцсимфонии, поработать рядом с великим мастером и легендой мирового балета Юрием Григоровичем. Балетмейстер воплотил на сцене свою систему взглядов на национальный балет и национальный танец, который насыщался не просто экзотикой, но философией и эстетикой мастера-постановщика, его образом мысли, подлинными национальными характерами, народными эстетическими идеалами, строем мышления, вековыми представлениями о добре и зле.

Как отметил генеральный директор ГАТОБ им. Абая 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», – сказал директор театра.

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.

«Легенда о любви» – поэма о любви и самоотверженности, о мужестве и героизме, о духовном преображении и взлете, о неразрешимых противоречиях жизни и ее высшем значении – прочно вошла в репертуар Алматинского театра оперы и балета. [34]

- «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева

Еще один своеобразный экзамен на творческую зрелость выдержали артисты ГАТОБ им. Абая в 2010 году, 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!» [18]/

«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».

Балет Григоровича «Ромео и Джульетта» – 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. [18]

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 яркие и убедительны. Главное правило Григоровича: страсть не нужно изображать, она должна идти изнутри. [40]

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: «Сегодня первый раз, когда я выложились все. На репетиции стараешься себя беречь, эмоции. У нас

впереди еще две премьеры, не знаю, как я их переживу. Очень тяжело эмоционально играть, надо держаться».

Репетиции шли больше месяца. Григорович руководил процессом на расстоянии. Из-за своего плотного графика на репетицию «Ромео и Джульетты» в Алматы он приезжал лишь раз. Тренеры не скрывают, они сильно переживали, что мастеру не понравится постановка и труппа. Но Григорович остался вполне доволен и особенно отметил молодых солистов.

Для казахского театра оперы и балеты имени Абая новый проект стал интересным и волнительным. Но дался он нелегко. Требовалась максимальная отдача от артистов. В спектакле Григоровича 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 характеризует исполнительский стиль практически всех балетов Григоровича.

Как признается ассистент балетмейстера Ольга Васюченко, версия Григоровича отличается от других: «Во-первых, другие костюмы. Во-вторых, музыкальные купюры открыты. В-третьих, у Григоровича свой стиль, который нужно прочувствовать. Нужно прочувствовать и эпоху, для ребят это было ново... К тому же спектакль очень сложный физически».

Российские тренеры высоко оценили работу и других цехов театра: «Великолепно сделаны декорации – воздушные, красоты необыкновенной. Осветители поработали на славу. И также весь костюмерный цех. Большое спасибо. Благодарность от меня и Юрия Николаевича».

Воздействие спектакля, судя по овациям зрителей, было мощнейшее, просто зашкаливало. Какие же чувства должен испытывать создатель этого балета, и каким надо быть гением, чтобы в каждой клетке нашего существа ни на минуту не прекращалась дрожь от неотвратимо в безумном ритме приближающегося губельного конца?! 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. [18]

Традиции классического балета и его современное прочтение мы видим и в работах других балетмейстеров.

В марте 2011 года руководитель Римской академии танца Маргерита Паррилла осуществила постановку самого раннего романтического балета, который нам сохранила история, – «Сильфиды» Х. Левеншольда.

Вдохновленный выдумкой Гофмана, а также находками Горского и Петипа, российский танцовщик и хореограф Сергей Вихарев в этом же году ставит балет «Коппелия». Сохраняя преданность канонам хореографической классики, он сочинил свежее и выразительное представление. Причем на высоте как раз психологическая оправданность классического танцевального языка.

Казахстанскую «Эсмеральду» – трогательную и романтическую историю бедной цыганки-плясуньи – создал итальянский балетмейстер Антонио Канделоро. В своей постановке балетмейстер использовал традиционную хореографию Перро, Петипа и Вагановой. Красота балета, каким он дошел до наших дней, именно в том, что каждый постановщик внес в него свою лепту.

Многие балетмейстеры, которые ставили в Казахстане, хорошо отзывались о коллективах театров. Екатерина Максимова трижды приезжала в Казахстан и каждый раз отмечала успехи труппы. «Сильная труппа – это сильный кордебалет. Ведь артисты кордебалета несут основную нагрузку, на них всегда может положиться балетмейстер», — сказала великая балерина.

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 (14). 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. [23]

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 [23].

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. [28]

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. Музыка подобрана невероятно точно и драматургически. Так, сцены из классической, адановской «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 Жизели, 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 Абиьгазина, Азамат Аскарлов 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 "Venois de la Dance", 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 друзей-режиссеров 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 меня в этом балете, как в кубике Рубика, 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 (последний, кстати, заметно прибавил в плане мастерства и эмоций в последний год), 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. [23]

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. [23]

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. [47]

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 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.

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. [48]

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?

«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». Перед показом балета «Анна Каренина» на сцене Дворца мира и согласия президент Казахстана Нурсултан Назарбаев лично поздравил Бориса Яковлевича.

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 [10].

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.

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 [22].

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. [30]

Исследуя приемы включения фольклорного (национального) танца в балетные спектакли, Э.И. Шумилова 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 верху воображаемой лестницы – хореография, которая содержит минимум внешних примет национального, но стремится передать его внутренние качества» [58, 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 (28).

В либретто предстали история, жизнь, быт древних скифов, населявших территорию Казахстана в IV-VI веках. Поэтому хореографическая лексика не могла быть чисто классической. Средства, выбранные балетмейстером, отмечены обновлением форм классического танца через синтез его с народным национальным танцем, с экспрессивной пантомимой, с пластикой быта, спорта, акробатики.

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» [20, С. 99].

«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 позволил «Фрескам» быть актуальным и востребованным у зрителя на многие годы. [36]

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.

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 [43]. Иными словами, если

новый заимствованный лексический словарь пластики подчиняется системе национальной танцевальной культуры, то в рамках этой культуры он обретает национальную определенность, сможет обогатить её. Если такого не происходит, национальная природа танца исчезает, нивелируется. И потом очень важно, чтобы процесс внедрения новых средств был постепенным, а не обвальным. В балете эта проблема решается не сразу, а от эксперимента к эксперименту, от спектакля к спектаклю. Тут чаще, чем в драматическом театре обнажаются «швы» между апробированными пластическими приёмами и тем новым, что отвечает духу времени» [50, 52].

К сожалению, в репертуаре наших театров мало национальных хореографических спектаклей. Не востребованы 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. Тем более, что новым, немногочисленным спектаклям лишь предстоит пройти апробацию временем - зрительским интересом публики.

- «Тлеп и Сарыкыз» А. Серкебаева

Значительным событием последнего десятилетия стала постановка балета «Тлеп и Сарыкыз» на музыку А. Серкебаева, премьера которого состоялась в январе 2009 года. Это международный проект театра, осуществленный по инициативе и при поддержке отечественных бизнес-структур, 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 (см. Приложение). 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 встречается 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. Классическая хореография щедро начинена современной пластикой, встречаются акробатические трюки. В целом, балетная постановка осуществлена 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 печальной и особенной, свойственной лишь нам казахам – музыкой кобыза. В конце второго акта есть небольшой реквием двух скрипок, напоминающий игру на кыл-кобызе.

Сценограф Э. Гейдебрехт, не раз сотрудничал с композитором А. Серкебаевым и не первый раз занимается сценографией балетов на алматинской сцене. Балетоманы и историки театра помнят интересные сценические решения балетов «Брат мой Маугли», «Аксак кулан» балетмейстера М. Тлеубаева. Сценограф 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 изящных декораций, оригинальная задумка с подвижными, разной высоты мини-площадками, напоминающими своими очертаниями ритуальные котлы, помогают восприятию спектакля. В костюмы одели даже монтировщиков декораций: впервые эти люди делали свою работу во время спектакля, прямо на сцене. Не прерывая действия, двигаясь в такт музыке, они меняли оформление балетной площадки.

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. Глеп 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.

- «Легенды Великой степи»

20 и 21 июня 2015 года состоялась еще премьера еще одного национального балета «Легенды великой степи». Спектакль создан в честь 550-летия казахского ханства. (Приложение 2)

Сложность постановки заключалась в том, что готовой музыки на балет не было, создателям пришлось самим компоновать музыку из разных сочинений знаменитых казахстанских композиторов, основоположников отечественной композиторской школы: Евгения Брусиловского, Газизы Жубановой, Нургисы Тлендиева, Мынжасара Мангитаева, Мансура Сагатова, Тлеса Кажгалиева, Алмаса Серкебаева.

Балетмейстером выступила народная артистка Казахстана Гульжан Туткибаева. Как рассказала балетмейстер: «Спектакль посвящен казахской государственности. 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». Приятно, что 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. Спектакль разработали всего за рекордные два месяца.

Как участник спектакля, могу сказать, что действительно, проект был очень непростой, сложный: это абсолютно новое либретто, новый взгляд, новая сценография, новый музыкальный материал, если иметь в виду общую музыкальную балетную партитуру спектакля. Мы хотели, чтобы спектакль был более динамичным, зрелищным. Самым главным для нас было, чтобы он был понятен зрителю и мог найти отклик в их сердцах.

В целом «Легенды Великой степи» получились отчасти романтическими. По сюжету, султан одного из улусов решил выдать свою красавцу дочь замуж. Чтобы жених попался достойный, 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 ещё один герой, точнее героиня – 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.

По хореографии нового балета чувствуется, что балет ставила женщина, сама бывшая балерина. Все движения балерин были продуманы до мелочей. А вот когда на сцене разворачивались массовые сцены с участием воинов, особенно в ставке иноземного войска, казалось, что им не хватает размаха, агрессивной энергии. Даже главная тема – 550-летие казахского ханства – вышла в женской интерпретации: поводом для войны стала украденная дочь султана. Однако, к финалу, когда батальные сцены были показаны во всей красе, мнение зрителей изменилось: пожалуй, женщины тоже умеют ставить постановки о битвах.

Исполнители главных ролей – это молодые и уже любимые публике артисты балета. Роль Молодого батыра досталась Фархаду Буриеву (и Нурлану Конокбаеву в другой день премьеры). Главную женскую партию – роль дочери султана – танцевали Гульвира Курбанова в первый день премьеры и Асель Кумарова во второй. Исполнительницами роли Духа степи стали Динара Есентаева и Наилья Кребаева. Особенно резвой получилась Косуля в исполнении Айнур Абильгазиной.

Несмотря на то, что спектакль ещё пока достаточно свеж, чтобы стать хитом, зрители аплодировали с восхищением. Самое интересное, что спектакль можно понять и без чтения программки. 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».

Выводы по второй главе.

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

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 создание произведений, вобравших в себя все лучшее, чем богато мировое искусство. Репертуар театра подтверждает это (Приложение 1)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С начала становления балетного театра Казахстана прошло более 80 лет. Для республики, получившей статус Независимости, это большой срок, по сравнению с мировыми школами – это лишь первый шаг. Но даже за этот сравнительно небольшой отрезок времени казахским балетом пройден немалый путь, на котором многое достигнуто.

Мы проанализировали деятельность Государственного театра оперы и балета им. Абая с начала его зарождения до сегодняшних дней.

Исследование показало, что период 30-60-х годов XX века можно назвать временем неустанного поиска творческого почерка, активных творческих исканий, ярких открытий в исполнительском и балетмейстерском плане. Они положили начало преобразованиям, которые все полнее проявляются в многообразной практике казахстанских хореографов – А. Александрова, А. Исмаилова, Л. Жукова, М. Моисеева, Ю. Ковалева, Д. Абирова.

Период 70-90-х годов можно назвать самым плодотворным периодом в творческой биографии театра. Краткий анализ творчества З. Райбаева, М. Тлеубаева 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.

Однако, по-прежнему, актуальной остается проблема национальной специфики балетов. Казахским балетмейстерам так и не удалось найти ключ к гармоничному синтезу классического и народного танца.

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 профессиональной школы и традиционного танца, сформировавшегося в XX веке под воздействием русской балетной школы, а затем и всей мировой балетной практики.

Балеты в постановке Б. Эйфмана, Ю. Григоровича, балетмейстеров Франции, Италии, США идут сегодня на сцене ГАТОБ им. Абая в Алматы. Такие спектакли, как: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Эсмеральда», «Бахчисарайский фонтан», «Жизель», «Легенда о любви», «Ромео и Джульетта», «Анна Каренина» и др., определили и упрочили в казахском балетном театре принципы глубокой содержательности, музыкально-хореографической драматургии, идейности, психологической насыщенности, обогащения танцевальной лексики элементами фольклора, стремления к поэзии и красоте. Обращаясь к великому наследию балетного искусства, восстанавливая старые балеты или предлагая новые редакции, балетмейстеры-постановщики подчеркивали взаимодействие всех компонентов спектакля.

Использование традиций дает балету не только высокую культуру, но и богатство возможностей при отражении современности.

Современность подразумевает то, что балет порожден интересами, проблемами, идеями, волнениями сегодняшнего дня и воплощает их в своем образном строе. Современность проявляется в художественном языке, который обновляется с учетом новых идей, тем и образов, а также под влиянием современных достижений смежных искусств. Современность содержания и формы искусства обеспечивает его путь к зрителю. Искусство, в котором не современности, становится неинтересным. 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 создание произведений, вобравших в себя все лучшее, чем богато мировое искусство. Темы, образы, сценография, семиотика черпаются из традиционной культуры, а пластические решения, принципы хореографической драматургии и композиции – европейского и русского балетных театров.

Исследование показало, что внимание казахстанских балетмейстеров сегодня, по-прежнему, обращено к двум взаимосвязанным направлениям. Это:

- 1) укрепление позиций классического академического танца;
- 2) развитие национального балета, поиск и нахождение наиболее выразительных средств для воплощения национальных традиций на сцене.

Современный казахский балет должны питать и национальная танцевальная культура, и национальные традиции в целом. На практике доказано многими мировыми хореографическими школами, что только истинные фольклорные традиции отражают сущность миропонимания, ритуалы и обычаи народа. И только они могут стать неиссякаемым источником для дальнейшего развития хореографии Казахстана. Пластика тюркских народов является одним из ресурсов развития современной национальной хореографии в Казахстане.

Кроме этого, залогом успешного развития жанра национального балета является также одаренность композиторов, знающих специфику хореографии, литературно-драматургический талант либреттистов, мастерство балетмейстеров, болеющих за судьбы отечественного искусства, высокий уровень исполнительского мастерства артистов балета.

Проведенное исследование, анализ спектаклей, поставленных в разное время, разными балетмейстерами, как отечественными, так и приглашенными, доказало выдвинутую нами гипотезу – только во взаимосвязи традиций и современности – будущее национального балета.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдоков, Ю. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. - М.: МГАХ: РАТИ-ГИТИС, 2009 - 272 с.
2. Абиров, Д. История казахского танца [Текст]: Учебное пособие / Д.Т. Абиров. - Алматы: «Санат», 1997. - 160 с.
3. Абиров, Д.Т. Становление и развитие казахского танца на профессиональной сцене [Текст] /Д.Т. Абиров: дис. ...канд. иск. наук. - М., 1979. - 171 с.
4. Аловерт, Н. Борис Эйфман. Вчера, сегодня [Текст] / Н. Аловерт. - СПб.: Балтийские сезоны, 2012
5. Атитанова, Н.В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов [Текст]: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. - Саранск, 2000. - С. 10.
6. Ауезбекова, Г. «Өрге жүзген өнерпаздар» [Текст] / Г. Ауезбекова. - «Астана хабары», №192-194, 29 ноября 2007 года.
7. Аюханов, Б. Современное состояние балетного искусства в Казахстане. Алматы, 17 января 2005 года. [Электронный ресурс] URL: www.aukhanov.kz (Дата обращения: 16.09.2017)
8. Аязбекова, С. Ш. Мир музыки глазами Г. Жубановой [Текст] / С.Ш. Аязбекова // Время – культура этнос. - Алматы: Минкульт РК, 2009.
9. Ванслов, В. Новые черты музыки и хореографии в балетах о современности [Текст] / В. Ванслов // Музыка и хореография современного балета. Л.: Музыка, 1979.
10. Ванслов, В. Традиции и новаторство в балете [Текст] /В. Ванслов // Статьи о балете. Л.: Музыка, 1980. - С. 167-190.
11. Ванслов, В. Новые черты музыки и хореографии в балетах о современности [Текст] / В. Ванслов // Музыка и хореография современного балета. Л.: Музыка, 2004.

12. Ванслов, В. Хореограф Юрий Григорович [Текст] / В. Ванслов. - М.: Театралис, 2009.
13. Ванслов, В.В. В мире балета [Текст] / В.В.Ванслов. - М.: Анита-Пресс, 2010. - 295 с.
14. Веселовский, А. Поэтика сюжетов [Текст] А. Веселовский // сб. Историческая поэтика. - М.: АCADEMIA, 2004.- С. 184-191.
15. Вечер, посвященный творчеству Минтая Тлеубаева [Электронный ресурс]. URL: <http://seleznev.kz/news/> (дата обращения 18.05.2018)
16. Газизова, Л. Хореография Казахстана: проблемы и перспективы [Текст] / Л. Газизова // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. Сост. С.Кабдиева. - Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. Стр.133
17. Государственная программа «Культурное наследие» Казахстана: этапы ее реализации и значение [Электронный ресурс] - Астана,2006.-Режим доступа: URL: <https://ehistory.kz/ru/contents/view/1568> (дата обращения 12.07.2017)
18. Демидов, А. Золотой век Юрия Григоровича. [Текст] / А. Демидов. - М.: Алгоритм, Эксмо, 2007.
19. Джанибеков, У. Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте [Текст]: дис. ...канд. ист. наук / У. Джанибеков.- Новосибирск, 2011. - 210 с.
20. Джумакова, У. Творчество композиторов Казахстана: проблемы истории, смысла и ценности [Текст] / У. Джумакова. - Астана: Фолиант, 2003. - С. 74-102.
21. Диярова К. Легенда по имени Шара [Текст] / К. Диярова. - Алматы: Санат, 1996. - 116 с.
22. Донченко, Р. Некоторые композиционные принципы казахстанских балетов [Текст] / Р. Донченко //Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. - Алма-Ата: Наука, 1983. - 98с

23. Езерская, Б. Балет Бориса Эйфмана - балет XXI века [Текст] / Б. Езерская // Журнал «Вестник», 2009. - № 5. - С. 34-36
24. Жан Жорж Новерр. Письма о танце [Текст] / Новерр Ж.Ж. – пер. с фр. под ред. А.А. Гвоздева. - 2-е изд., испр. - М.: Планета музыки, 2007. - 384 с.
25. Жиенкулова, Ш. Би орнектери (на каз.яз.) / Ш. Жиенкулова. - Алматы, 2010. - 314 с.
26. Жолтаева, А.А. Традиционный казахский танец в системе этнохудожественного образования [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / А.А. Жолтаева. - М., 2012.- 167 с.
27. Жуйкова, Л. Становление казахстанского балета [Текст] / Л. Жуйкова // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски / Сост. С. Кабдиева. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. - С.112-118
28. Жумасеитова, Г. Хореография Казахстана. Период независимости: монография [Текст] / Г. Жумасеитова. - Алматы: Жибек жолы, 2014. - 220 с. + 32 с. Фото
29. Жумасеитова, Г. Страницы казахского балета [Текст] / Г. Жумасеитова. - Астана: Ел Орда, 2001. - 154 с.
30. Изим, Т. Время и танцевальное искусство [Текст] / Т. Изим. - Алматы: Полиграфия сервис и К, 2008. - 190 с.
31. Казыханова, Б. Эстетическая культура казахского народа. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 07.11.2017)
32. Карп, П. Балет и драма [Текст] /П. Карп. - Л.: Искусство, 1980. - 78 с.
33. Кишкашбаев, Т.А. История хореографии Казахстана: учебник [Текст]/ Т.А. Кишкашбаев, А.Б. Шанкибаева, Л.А. Мамбетова, Г.Т. Жумасеитова, Ф.Б. Мусина. - Алматы: ИздатМаркет, 2005. - 271 с.
34. Кузнецова, Т.А. Хроники Большого балета [Текст] / Т.А. Кузнецова. - М.: Рипол Классик, 2011

35. Кульбекова, А.К. Танец неповторимый и уникальный [Текст] / А.К. Кульбекова // Республиканский общественно-политический журнал «Мысль» № 1, 2005г.
36. Кульбекова, А.К. Хореографическое наследие балетмейстеров Казахстана и его роль в становлении казахского танцевального искусства [Текст] / А.К. Кульбекова // Вестник МГУКИ. - 2008. - №1 (19). - С. 231-235
37. Кундакбаев, Б.К. Основные этапы развития казахского театра: Автореф. дис. д-ра. искусств. [Электронный ресурс] URL: <http://konf.x-pdf.ru/18iskusstvovedenie/183268-8-kazahskiy-muzikalniy-teatr-istoriya-stanovleniya.php> (дата обращения 16.04.2017)
38. Куриленко, Е. Балет-драма и балет-симфония [Текст] / Е. Куриленко // Музыкальный театр. События. Проблемы. Сб. ст. - М.: Музыка, 1990. С. 250 - 264.
39. Легенды и мифы оперного. Мынтай Тлеубаев [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DyHZNgx4MTM> (дата обращения 28.01.2018)
40. Линькова, Л. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета [Текст] / Л. Линькова. - СПб.: Музыка, 2009.
41. Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. /Сост. Ю. Розанова и Р. Косачева. - М.: Музыка, 2005. - 279 с.
42. Рухани жаңғыру. Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания. Статья Президента РК от 12.04.2017 [Электронный ресурс] – режим доступа: URL: <https://informburo.kz/stati/statya-prezidenta> (дата обращения 28.03.2018)
43. Сайтова Г.Ю., Кензикеев Р.В. Классический балет и национальные танцы: принципы применения режиссуры хореографии в балетных спектаклях [Текст] / Г.Ю. Сайтова, Р.В. Кензикеев // Астана как центр межкультурных коммуникаций и международного сотрудничества в области хореографического искусства: сб. статей междунар. научно-

практич. конференции. - Астана: НАО Казахстана национальная академия хореографии, 2018. - 322 с.

44. Саитова Г.Ю., Сушков Д.В. Воплощение восточной поэзии в балетном спектакле [Текст] / Г.Ю. Саитова, Д.В. Сушков // Наука и жизнь Казахстана. - 2016. - № 3(38). - 266 с.

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

46. Слонимский, Ю. Драматургия балетного театра [Текст] / Ю. Слонимский. - М.: 2007. - 400 с.

47. Сметанина, Б.О. Философское осмысление языком пластики в творчестве балетмейстера Б. Эйфмана [Текст] / Б.О. Сметанина // Аспирантские тетради: Научный журнал. - СПб., 2013

48. Театр оперы и балета им. Абая (официальный сайт) [Электронный ресурс] URL: <http://www.gatob.kz/ru/> (дата обращения 21.06.2017).

49. Тлеубаев, Минтай Женельевич [Электронный ресурс]. URL: <http://wiki-org.ru/wiki/> (дата обращения 28.01.2018)

50. Токтабаева, Ш. Серебряный путь казахских мастеров. Монография [Текст] /Ш. Токтабаева. - Алматы: Дайк-Пресс, 2005. - 268 с.

51. Традиции и новаторство в искусстве [Электронный ресурс] URL: <http://esthetiks.ru/traditsii-i-novatorstvo-v-iskusstve.html> (дата обращения 28.01.2018)

52. Федянина, Л. Классика казахстанского балета [Текст] / Л. Федянина // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. - Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002.

53. Формирование национального балета в Казахстане [Электронный ресурс] URL: <http://allrefs.net/c2/2sig/> (дата обращения 12.06.2017)

54. Чепелев, В. Об искусстве казахского народа [Текст] / В. Чепелев // Искусство.- 2006, №4. - С. 12-15

55. Шанкибаева, А. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств [Текст]: автореф. дис...канд. искусствоведения / А. Шанкибаева. - Алматы, 2006. - 24 с.

56. Шанкибаева, А. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств [Текст]: дис...канд. искусствоведения / А. Шанкибаева. - Алматы, 2006. - 130 с.

57. Шанкибаева А.Б. К вопросу изучения и сохранения казахской хореографии на современном этапе [Текст]/ А.Б. Шанкибаева // сборник статей международной научно-практической конференции «Астана как центр международных коммуникаций и международного сотрудничества в области хореографического искусства» - Астана: КазНАХ, 2018. - 322 с.

58. Шумилова Э.И. Национальное в советском балете [Текст] / Э.И. Шумилова // Музыка и хореография современного балета: сб. статей под ред. Голубовского И. - Л.: Музыка, 1974. - 295 с.

59. Эльяш Н. Казахский балет. Из стенограммы выступления во Всероссийском театральном обществе 23 декабря 1958 г. - Архив ГАТОБ им. Абая

РЕПЕРТУАР ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА им. АБАЯ

ПУЛЬЧИНЕЛЛА И. Стравинский , балет в одном действии

ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО П. Чайковский, Балет в 2-х действиях

ШЕХЕРЕЗАДА Балет в одном действии на музыку симфонической сюиты Н.Римского-Корсакова

ЮНОНА и АВОСЬ А. Рыбников, ритм - рок балет в 2-х действиях

ПАВАНА МАВРА Г. Перселл, балет в одном действии

КАРМЕН-СЮИТА Ж. Бизе - Р. Щедрин, балет в одном действии

БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН Б. Асафьев , балет в 3-х действиях

СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА П. Чайковский, балет в 2-х действиях

ТРИ ПОРОСЕНКА С.Кибирова, детский балет в 1-м действии

СИЛЬФИДА Х. Левенсхольд, Романтический балет в 2-х актах

ЩЕЛКУНЧИК П. Чайковский, Балет в 3-х действиях

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА С. Прокофьев, балет в 2-х действиях

АННА КАРЕНИНА Балет Бориса Эйфмана на музыку П.

Чайковского, в двух актах

ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ А.Меликов, балет в 3-х действиях

ДЖАЗ-КАФЕ хореография Г. Адамовой популярная джазовая музыка, одноактный балет.

КРАСНАЯ ЖИЗЕЛЬ Чайковского, Шнитке и Бизе, балет в 2-х действиях. Балет Бориса Эйфмана

ЛЕГЕНДЫ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ муз.каз. композиторов

Содержание балета «Легенды Великой Степи»

Первое действие

Широка Великая Степь, необъятны её пределы, далеко простираются её границы... Из века в век оберегает её Дух Степи. И живут на этих бескрайних просторах народы, жаждущие первенства и владычества над всеми дарами Великой Степи, и нескончаемы их вражда и распри... Султан одного из могущественных улусов, желая упрочить положение своего народа, решает выдать замуж за самого достойного воина единственную Дочь, для чего рассылает гонцов с вестью о назначенном состязании в силе и удали батыров Степи.

Настаёт долгожданный день испытаний, на который, съезжаются представители разных племен. Каждый улус хочет породниться с улусом Султана и желает победы только своему батыру - велик накал эмоций, обуреваема страстями толпа! Лишь Дочь Султана равнодушна к происходящему. Тайком она убегает в степь, где играет с подругами. Серебристым девичьим смехом и радостью наполняется округа!

Вдруг, мимо резвящихся девушек пробегает, преследуемая охотниками косуля. Во главе отряда Молодой Батыр соседнего улуса, пренебрегший участием в состязаниях ради своей давней страсти - охоты. Подруги Дочери Султана разбегаются, оставив её одну!

Поражённый красотой девушки и забыв о преследуемой добыче, Молодой Батыр внезапно прекращает погоню. Охваченные зарождающимся светлым чувством, молодые остаются наедине. Всё вокруг внезапно преображается – будто вся Степь ликует вместе с ними! Не замечая ничего, влюблённые грезят о безмятежном будущем и, перед расставанием, дают друг другу клятву верности.

Но есть и другие свидетели их неожиданной встречи – вражеские лазутчики, чьи зоркие глаза неотступно следят за каждым их шагом! В их

душах созревает коварный план и, дождавшись ночи, они похищают девушку из ставки её отца. Горе обрушивается на народ Султана...

Второе действие

Во вражеском стане Предводитель иноземного войска, в окружении своей свиты, строит планы захвата новых земель и беспредельного господства над разрозненными племенами Великой Степи. Вернувшиеся лазутчики приносят радостную весть – Степь не ожидает их вторжения, к тому же, они выкрали у Султана самого могущественного улуса его красавицу дочь!

При виде пленницы в сердце Предводителя разгорается страсть, но Дочь Султана гордо отвергает все его притязания. В ярости он даёт приказ готовиться к войне!

Потрясённый известием о похищении своей возлюбленной, Молодой Батыр уходит в степь, чтобы там, в одиночестве излить свою скорбь и отчаяние. Внезапно, поднимается буря, в вихрях которой, взору потрясенного Молодого Батыра предстаёт Дух Степи. Она вещает о грозящей беде – вторжении иноземцев и призывает его в этот грозный час не предаваться горю, а стать защитником Родины!

Опомнившись от видения, Молодой Батыр, охваченный тревогой за судьбы родной земли, понимает – только в единении можно противостоять врагу! Его долг – донести это знание до сердца каждого сына Степи! Отныне он призван объединить враждующие улусы ради одной священной цели – защиты Отечества!

Свершается Великая Битва. Грозный враг разбит! Под победным знаменем Молодого Батыра объединяется народ, отныне он един! Влюблённые обретают своё счастье и народ, впервые осознавший свою истинную силу, в ликованиях славит Молодого Батыра, ставшего Великим Ханом Великой Степи!

Продолжительность балета 1ч.20мин.