



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

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ З.М. РАЙБАЕВА И ЕГО РОЛЬ В
СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ КАЗАХСКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО
ИСКУССТВА

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

Проверка на объем заимствований:
94,85 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
«11» 06 2019г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил (а):
Студент (ка) группы ЗФ-407-115-3-1Кст
Климашина Елизавета Леонидовна

Научный руководитель:
к.п.н., доцент
Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО З.М. РАЙБАЕВА В ИСТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ РАЗВИТИЯ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА КАЗАХСТАНА.....	7
1.1. Исторические достижения казахского балетного театра в 50-80 годы XX века.....	7
1.2. Творческая биография З.М. Райбаева.....	12
ГЛАВА 2. БАЛЕТМЕЙСТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ З.М. РАЙБАЕВА В ГОСУДАРСТВЕННОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА им. АБАЯ	20
2.1. Решение современной темы в балете «Легенда о белой птице»	20
2.2. Первый уйгурский балет «Чин-Томур»	25
2.3. Современное прочтение казахского фольклора в балете «Фрески».....	28
ГЛАВА 3. ВКЛАД З.М. РАЙБАЕВА В РАЗВИТИЕ И СОХРАНЕНИЕ НАРОДНОГО КАЗАХСКОГО ТАНЦА.....	34
3.1. З.М. Райбаев – руководитель Государственного ансамбля танца Республики Казахстан «Салтанат».....	34
3.2. Анализ хореографического наследия казахского народного танца в постановке З. Райбаева.....	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	51
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	55
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	54

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. Хореографическому искусству, более чем какому-либо другому, нужны исследования о людях, которые своим творчеством определяли самые интересные периоды развития этого жанра. Артисты, балетмейстеры, педагоги своей деятельностью, своей личностной ценностью создавали богатейшие творческие «кладовые», из которых мы – их последователи – долгие годы черпаем средства и силы для нового и нового движения вперед.

Одно из ведущих мест в культурной жизни Казахстана занимает выдающийся казахский балетмейстер, народный артист РК, лауреат Государственной премии, профессор Заурбек Молдагалиевич Райбаев. Его имя хорошо известно как профессионалам, так и широкой публике.

Все творчество мастера условно можно разделить на три этапа. Первый период его деятельности связан с уникальным талантливим исполнением классических и характерных танцев. Выпускник Ленинградского хореографического училища Заурбек Райбаев великолепно исполнял все ведущие партии в балетах мирового репертуара КазГАТОБ имени Абая. Среди его героев – Базиль из балета Людвиг Минкуса «Дон Кихот», Вацлав из «Медного всадника» Рейнгольда Глиэра, Дезире из «Спящей красавицы» Петра Чайковского и принц Зигфрид из его же «Лебединого озера», Нурали из «Бахчисарайского фонтана» Бориса Асафьева и многие другие. «Танец Золотого орла» вошел в сокровищницу музыкального искусства Казахстана. Портрет Заурбека Райбаева в образе Золотого орла висит в фойе ГАТОБ имени Абая.

Второй этап – это работа в качестве балетмейстера-постановщика в Государственном Академическом театре оперы и балета им. Абая в Алматы. Им были поставлены балеты «Шопениана», «Болеро», «Франческа да Римини», «Легенда о белой птице», «Хиросима», «Раймонда», «Ромео и Джульетта», «Фрески», «Спартак». Спектакли

Райбаева всегда отличала яркая образность, владение новейшими средствами пластической лексики.

Третий этап – основание и руководство Государственным ансамблем танца «Салтанат». Этот последний творческий этап можно считать высшей точкой, кульминацией деятельности Райбаева. Именно этот этап остается наиболее значимым в истории хореографического искусства Казахстана. Ведь именно в этот период балетмейстер создает неповторимые образцы народного танца. Особую тонкость движений рук, темперамент исполнения, богатство танцевальной пластики, технику он передал в национальных танцах. «Праздничная сюита», «Девичий лирический танец», «Шолпы», «Салтанатби», «Асатаяк», «Қосалқа», «Бишіқайың», «Балбыраун» и многие другие танцы стали визитными карточками концертов делегации Казахстана по всему миру и вошли в «золотой фонд» нашей национальной культуры.

З.М. Райбаев долгие годы работал в академии искусств имени Жургенова – первого профессионального высшего учебного заведения Республики Казахстан, готовящего педагогов-хореографов, и очень умело и тонко направлял студентов в нужное русло, с радостью передавал свой опыт и знания молодому поколению. До сих пор на нашей сцене идут спектакли Райбаева, и мы стараемся с трепетом сохранять дух и стилистику балетов, которые он оставил нам в наследство.

Его творчество, как и каждая новая постановка, являло собой яркое событие в культурной жизни страны. За многолетний творческий труд З.М. Райбаев награжден орденом «Знак почета» и медалями КазССР, орденом «Парасат». Он оставил после себя талантливых учеников и наследие, вошедшее в золотой фонд хореографического искусства Казахстана.

К сожалению, о творческих находках З.Райбаева написано очень мало. Первые анализы творчества З. Райбаева принадлежат Л.П. Сарыновой. В своей книге «Балетное искусство Казахстана» раскрывая историю развития балетного театра в 50-70-е годы, автор говорит о

постановочной работе З.М. Райбаева. Интересные факты имеются в книге Г. Жумасеитовой «Страницы казахского балета». Заслуживают внимания статьи Л. Енисеевой «И ожили Фрески», А.Б. Шанкибаевой «Мастер казахской балетной сцены», другие отдельные публикации в журналах, в СМИ того времени как отклик на новые хореографические постановки дают также представление о его творчестве.

Достаточно много писалось и говорилось о З.М. Райбаеве в 2011 году, когда балетмейстера не стало. Он не дожил трех месяцев до своего 80-летнего юбилея. Но тем и вечно искусство, что, несмотря на уход автора, его работы и его образы навечно останутся с нами. Особо следует отметить магистерскую диссертацию А.А. Садыковой. Однако педагогическая работа, принципы постановки народных хореографических полотен, его деятельность как руководителя ансамбля «Салтанат» раскрываются в основном со слов людей, которые общались с Мастером. Анализы отдельных постановок З. Райбаева даются А.Т. Молдахметовой.

Искусство хореографии трудно сохраняется во времени, тем более нужно фиксировать самое ценное в нем, чтобы оно не забылось, не ушло, а служило современности. Эмоциональное воздействие танца на зрителей чрезвычайно велико, и мы должны изучить секрет этого воздействия, хранить, научиться передавать его потенциал из поколения в поколение. Поэтому познание мастерства, методики, технологии ведущих наших мастеров сцены особо ценно для нас. Этим и вызвана необходимость исследования на тему: «Хореографическое наследие З.М. Райбаева и его вклад в становлении и развитии казахского танцевального искусства»

Объект исследования: творчество З.М. Райбаева

Предмет исследования: работа балетмейстера по созданию балетов, концертных номеров, педагогическая деятельность.

Цель исследования: раскрыть творческие принципы З.М. Райбаева как балетмейстера, педагога, режиссера и показать их влияние на развитие современной сценической хореографии.

Задачи:

- 1) проследить творческий путь З.М. Райбаева как артиста балета и балетмейстера ГАТОБ имени Абая;
- 2) показать особенности работы З.М. Райбаева как создателя и руководителя Государственного ансамбля танца «Салтанат»;
- 3) раскрыть особенности актуальности и продолжительности сценической жизни его постановок на современном этапе.

Методологической основой явились работы по культурологии, этнографии (М.Х. Балтабаев, М.С. Арзумбетова, Ю.В. Бромлей, Ч.Ч. Валиханов, М.С. Каган и др.); труды по теории и истории хореографического искусства (В. Ванслов, Е. Куриленко, М. Тараканов, П. Карп, Р. Донченко, У. Джумакова); исследования казахстанских авторов по вопросам развития казахского балета (Г. Жумасейтова, Б. Аюханов, Л. Сарынова, А. Шанкибаева, Л. Мамбетова); статьи по формированию педагогического мастерства (А. Кульбекова, Д. Абиров, С. Кузембаева); публикации в СМИ.

Методы исследования: анализ литературы по теме, встречи и беседы с артистами и педагогами, просмотры и анализ творческих работ З.М.Райбаева.

Гипотеза исследования заключается в том, что находки балетмейстеров прошлого имеют место быть в современном искусстве, только постигая наработанное, можно говорить о движении вперед.

База исследования: Государственный театр оперы и балета им. Абая (Алматы), Алматинское хореографическое училище имени А.В.Селезнева, Государственный ансамбль танца «Салтанат» (Алматы).

Структура работы: введение, три главы, заключение, список используемой литературы, приложение.

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО З.М. РАЙБАЕВА В ИСТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ РАЗВИТИЯ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

1.1. Исторические достижения казахского балетного театра в 50-80-е годы XX века

С начала становления балетного театра Казахстана прошло более 80 лет. За этот сравнительно небольшой отрезок времени казахским балетом пройден немалый путь творческих успехов и неудач, на котором все же больше достижений. За годы своего существования хореографическая труппа театра завоевала репутацию профессионально-стабильного, ищущего коллектива.

Сегодня казахский балет – понятие не столько географическое, сколько обозначающее определенное, вполне самостоятельное явление в ряду культурной жизни республики.

Восемь десятков лет назад казахский народ начал возрождать свой танцевальный фольклор. Единицами насчитывались энтузиасты народного танца – талантливые самоучки, сохранившие от предков насыщенное поэзией и красотой искусство пластического движения. Единичными были и сами танцы. Казахстан обладал тогда лишь несколькими коллективами художественной самодеятельности, которые изредка использовали танцы-пантомимы.[1]

Балет, балетный театр, классический танец – эти понятия совершенно отсутствовали в культуре казахского народа, были ему неизвестны. Кроме того, широко бытовало представление, будто бы танца вовсе не было в народном искусстве, мешая поверить, что казахский танец и балетный театр могут войти в жизнь народа, стать частью культуры, приобрести свои национальные черты. Каждый год был ступенькой вверх или, напротив, шагом назад, иногда же просто остановкой, как время для раздумий, чтобы оглянуться в прошлое или заглянуть в будущее. Это годы поисков, редких открытий и обязательного копирования, без которого не

может существовать ни один большой балетный коллектив. В обширном крае не существовало ни балетной школы, ни театра. Тем значительней достижения, которых добился казахский балетный театр за прошедшие десятилетия. Сегодня в Казахстане работают десятки театров, музыкальных учреждений и учебных заведений, которые благоприятствуют распространению балетного искусства.[39]

Начиная с первых дней своего творческого пути, балетный театр активно шел по основным двум направлениям – становление и развитие классического танца, и становление национальной хореографии. У истоков казахского балета стояли А. Александров, А. Чекрыгин, Ю. Ковалев. Каждый из них сделали многое для популяризации его достижений. В создании классического репертуара балетмейстеры видели будущее театра. И эта задача осуществлялась и осуществляется на протяжении всех лет работы театра. Ю. Ковалев сформировал первую труппу русского балета и впервые показал казахскому зрителю классический балет «Коппелия». Его постановки «Конек-Горбунок», «Лебединое озеро», «Жизель», «Дон Кихот», «Спящая красавица», «Бахчисарайский фонтан» стали основой репертуара национального балета, многие из них живут и поныне. [24]

Постановка лучших образцов русской и советской классики определили и упрочили в казахском балетном театре принципы глубокой содержательности, психологической насыщенности, музыкально-хореографической драматургии, обогащения танцевальной лексики элементами фольклора, стремления к поэзии и красоте.

Прочная и неразрывная связь с традициями русского театра была опорой в создании национального балета. В первые годы становления музыкального искусства не сразу были преодолены пережитки патриархально-байской морали во взглядах на балетное искусство. Пренебрежительное отношение к народным танцам было частью этих пережитков. Театру удалось изменить это отношение и поднять народный танец на уровень профессионального сценического искусства. [29]

К перечисленным спектаклям, время от времени обновляемым балетмейстерами, присоединяются интересные классические балеты, которые говорят о том, что труппа набирает силы. Это «Лауренсия» (1941), «Раймонда» (1952), «Эсмеральда» (1953). Интенсивное расширение репертуара идет за счет известных советских балетов: «Юность» (1952), «Берег счастья» (1953), «Медный всадник» (1955), «Шурале» (1956).

Инициатива в создании новой линии репертуара принадлежала балетмейстеру Д. Абирову. Его по праву можно назвать первым отечественным балетмейстером. Придя в театр, он, прежде всего, уделяет внимание исполнительскому составу, активно выдвигая артистическую молодежь. Под руководством Даурена Абирова развились дарования С. Кушербаевой, А. Асылмуратовой, А. Джалилова, С. Тулусановой и З. Райбаева, ставших ведущими солистами. [29]

Вместе со всем многонациональным искусством бывшего Советского Союза казахский балет шел по пути борьбы за единство эстетического и этического, за тот «сердечный интеллектуализм в балетном искусстве, которому свойственно средствами условного танцевального языка создавать обобщения, утверждающие прогрессивное как прекрасное, все реакционное как безобразное» [8, с. 168].

Эти эстетические завоевания многонационального балетного театра стали достоянием и балета казахского. Достижения советского балета послужили той отправной платформой, на которой вырос казахский балет. Кроме этого, казахский балет взял готовые формы европейского балета. Свое национальное своеобразие он нащупывал сам, и в этом поиске немалая роль принадлежит новаторам, экспериментаторам сцены. Таким образом, казахская хореография последовательно и планомерно шла вперед, накапливая силы, опыт и знания, одновременно решая важную для эстетики казахского балета проблему – традиций и новаторства, путей освоения и сохранения классического наследия и создания новых оригинальных балетов. [8]

Постановщики смело отходят от традиционных форм и композиций, вводят малые ансамбли, квартеты и трио. Ценным достоинством многих спектаклей является национальный танцевальный стиль, причем этот стиль чувствуется не только в отдельных танцах, но во всей пластике, в манере двигаться, в манере носить костюм. Как сказал театральный критик Н. Эльяш: «Все проникнуто чертами национального характера» [51].

Важными этапами в истории национального балета были декады казахского искусства и литературы в Москве в 1936 и 1958 годах. Первая декада – это начало, первые шаги, но уже тогда балетный театр взял определенную вершину и доказал право на существование. Вторая декада – это своеобразный взлет, утверждение. Несмотря на отмеченные недостатки – недостаточная жанровая определенность либретто, иллюстративность и прямолинейность режиссерских решений, лишенная цельного драматического замысла музыка – критики единодушно говорили о казахском балете как о полноправной, расцветающей ветви многонационального балетного искусства. [29]

Этот период был характерен тем, что произошло накопление новых идей, возникла необходимость осмыслить художественный опыт прошлых лет, найти новые, глубокие по содержанию сюжеты, новые более убедительные средства выразительности. Наряду с многоактными спектаклями, воплощающими трагедии, драмы, комедии, литературные произведения как современных, так и классических авторов, рождаются балеты одноактные, танцевальные сюиты и хореографические симфонии, лирические и героические поэмы, буффонады, концертные миниатюры. Активизируется и теоретическая мысль, появляется много новых книг, статей в периодических изданиях, где осмысливается не только практика старейших балетных театров Москвы, Ленинграда и других городов, накопивших огромный опыт. Все больше появляется исследований творческой лаборатории деятелей балета – артистов, балетмейстеров, композиторов, искусство которых обогащает хореографию. [30]

В 60-е годы казахский балетный театр развивается, сохраняя и обогащая все ценное, что было накоплено раньше. Деятельность театра по-прежнему направлена на решение главной задачи – поднять уровень национальной хореографии. В своей работе руководствуются двумя взаимодополняющими друг друга тенденциями – развития национальных форм при сохранении традиций классического балета.

Театр им. Абая бережно хранит спектакль «Жизель» в постановке Г.С.Улановой. Дважды возобновляется «Лебединое озеро». Не сходит со сцены «Спящая красавица». Ставятся «Эсмеральда», «Дон Кихот», «Баядерка». З. Плужникова, А. Селезнев, М. Ахмедиева, К. Айдарова и др., заложившие основы исполнительской культуры, высокой творческой выскательности, передают свое кредо артистам балета среднего поколения. Классический репертуар, поднимая уровень профессионализма артистов, во многом способствовал рождению ярких индивидуальностей, таких как С. Кушербаева, Р. Тажиева, И. Манская, А. Асылмуратова, Э. Мальбекова и др., которые в свою очередь обогатили классические спектакли своеобразной трактовкой образов, новыми красками и оттенками в выражении внутренней сути своих героев. [39]

Крупнейший исследователь балета П. Карп писал: «Достаточно беглого знакомства с историей балета, чтобы убедиться, что его выразительные средства все время, хотя подчас и неравномерно, развивались, совершенствуя то те, то другие свои стороны, иногда даже за счет деградации тех, которые совершенствовались накануне. Но история балета не сводится к смене систем выразительных средств. Сама эта смена определяется требованиями жизни, непрерывно меняющимся содержанием» [23, с. 39].

В зависимости оттого, с каких позиций художник-балетмейстер подходит к восприятию правды жизни, учитывая условную природу балетного искусства, его творения или обретают подлинную ценность, или не достигают высокой художественности и забываются. Если одни

балетмейстеры свою основную задачу видят в сохранении творческого наследия, то другие, соизмеряя свои поиски с требованиями самой жизни, берутся за преобразования достигнутого, все более стилизуя как выразительные средства пластики, так содержательную тематику. К последним и принадлежал Заурбек Райбаев.

1.2. Творческая биография З.М. Райбаева

Г.Н. Бейсенова, ученица З. Райбаева, сказала: «В культуре Казахстана был и свой Петипа, и свой Игорь Моисеев» в лице Заурбека Райбаева». Как бы пафосно это не звучало, но тот вклад, который внес Райбаев в становление и классического балета, и национальной народно-сценической хореографии бесценен. Для тех, с кем он работал, кого учил, он всю жизнь оставался примером высокой культуры и профессионализма.

Заурбек Мулдагалиевич Райбаев родился 13 февраля 1932 года в Алматы. Своим запоминающимся именем «Заурбек» балетмейстер обязан отцу: воин Советской Армии, аргын из Северного Казахстана, он назвал своего сына в честь друга, с которым служил в Закавказье. Талантливый и музыкальный ребенок в 1946 году был принят в хореографическое училище, где начал постигать азы балетной профессии у А.В.Селезнева, педагога, воспитавшего не одно поколение артистов.

В 1952 году был объявлен первый Всесоюзный смотр хореографических училищ. От Алматинского училища по инициативе А.В. Селезнева была направлена группа учеников, среди которых был и Заурбек Райбаев. В концертном зале имени Чайковского юные танцовщики показали «Па-де-катр» из балета «Раймонда» и композицию на музыку Шопена. Училище заняло почетное третье место, после Москвы и Ленинграда – колыбели и Мекки мирового балета. [47]

Смотр не только проявил способности юного Заурбека, но и способствовал его дальнейшему профессиональному росту. По окончании

6 классов в 1952 году Райбаева в числе других одаренных учеников посылают на учебу в Ленинград в класс усовершенствования. В течение двух лет под руководством А. Писарева, А. Пушкина, И. Бельского, А. Бочарова формируется его исполнительская индивидуальность.

Танцовщик пытливой мысли, яркого темперамента и широкого творческого диапазона, З. Райбаев очень быстро занимает ведущее положение в балетной труппе Государственного академического театра оперы и балета им. Абая. Молодой артист отличался ярким дарованием, трепетным отношением к профессии, музыкальностью, артистизмом. В 1954 году он исполняет все главные партии в балетах классического репертуара. За сравнительно небольшой период (до 1958 г.) создал образы Евгения («Медный всадник»), Дезире («Спящая красавица»), Базиля («Дон Кихот»), Зигфрида («Лебединое озеро»), Шурале («Шурале»), Вацлава и Нурали («Бахчисарайский фонтан»), Сабыра («Дорогой дружбы»). Особо следует выделить образ Нурали. Эта роль нашла в Райбаеве одного из лучших исполнителей. [37]

Звездным дебютом, прославившим Райбаева на весь Советский Союз, стало его участие в декаде казахского искусства в Москве в 1958 году. Полученная большая творческая помощь со стороны Большого театра, общение с балетмейстером Р. Захаровым подняли художественный уровень мастерства молодого артиста и всего казахстанского балета. В печати отмечали его актерский талант, высокую хореографическую лексику, искренность и особое чувство танца.

Большой популярностью пользуется концертный номер «Танец золотого орла» в постановке Элеоноры Грикуровой. В 1959 году за исполнение «Танца золотого орла» З. Райбаев был удостоен звания лауреата Всесоюзного конкурса артистов эстрады. [51] С тех пор данная миниатюра по праву вошла в сокровищницу музыкального искусства Казахстана, а портрет Заурбека Райбаева в образе Золотого орла висит в фойе ГАТОБ имени Абая. (Приложение 1)

З. Райбаев неоднократно представлял искусство казахской хореографии за рубежом. В 1959 году в составе танцевальной группы он гастролировал по городам Америки, в 1961 году – в Польше, в 1963 году – в Монголии. Уже в исполнительском творчестве З. Райбаев стремится реформировать традиционное прочтение художественных образов, наполняя их не только своеобразием характеров, но и манерой выражения.

В 1958 году З. Райбаев поступает на балетмейстерское отделение ГИТИСа, где учится у Л.Лавровского. В 1962 году после окончания института возвращается в театр имени Абая уже в качестве балетмейстера.

Для своего дебюта молодой балетмейстер выбрал три одноактных балета – «Шопениана», «Франческа да Римини», «Болеро», объединив их под одним названием «Одноактные балеты». Чтобы осуществить постановку выбранных спектаклей для своего первого опыта, нужно было обладать и знаниями балетмейстерского дела, и художественным вкусом, и пониманием тех задач, решить которые требовало время. Уже в малых формах хореограф демонстрирует поиск выразительных средств.

Балет «Шопениана» входит в золотой фонд мировой хореографической культуры. Поставленный М. Фокин в начале 20 века, он и сегодня является образцом гармонии и одухотворенности. Главной задачей Райбаева как балетмейстера было сберечь подлинник, бережно донести до современного зрителя все особенности стиля и нюансы «романтической грезы». Но в следующих за «Шопенианой» балетах, «Франческа да Римини» и «Болеро», он дает волю своей балетмейстерской фантазии уже как постановщик-сочинитель.

«Франческа да Римини» неоднократно находила воплощение на сцене. З. Райбаев берет за основу спектакля только одну тему – верности и преданности влюбленных. Любовь молодых Франчески и Паоло натывается на запрет церкви, она жестоко осуждается и обречена на вечные страдания. Райбаев выстраивает спектакль в шести картинах: «Пролог», «У алтаря», «В плену коварства», «Воспоминания», «Любовь и

утешение», «Пластический барельеф». Основная идея, которую пропагандирует балетмейстер – любовь сильнее смерти.

Критики отмечали удачное хореографическое решение сцен, напряженную динамику танца. Создателям балета удалось выразить психологическую глубину живых человеческих характеров через многообразие форм классического танца. [50]

Успех спектакля закрепили исполнители. В. Кузнецова (Франческа) несла академическую чистоту и строгость форм классического танца, безупречную технику – главное средство самовыражения балерины. То робкая и нежная в любви к Паоло, то глубоко несчастная, то непримиримая – во всех проявлениях Франческа представала бесконечно женственной. В трагическом образе Франчески раскрылась и наиболее существенная черта ее танца – постепенное нарастание динамики, передающее усложнение душевного состояния. Л. Таганов (Джанчотто), В. Васильев (Паоло) совместно со всеми участниками спектакля составили ансамбль, зримо воплотивший идею сюжета и партитуры. [50]

Дебют балетмейстера завершился постановкой третьего одноактного балета «Болеро» на музыку М. Равеля. И здесь начинающий хореограф еще раз показал свое глубокое понимание замыслов композитора и умение воплотить их средствами танца. Музыка «Болеро», созданная непосредственно для танца, сочетает в себе простоту бесконечно повторяющейся мелодии с виртуозным использованием всех средств оркестрового симфонического звучания. З. Райбаев, придерживаясь самого принципа музыкального построения – при неизменном ритме, темпе, единообразии мелодического рисунка, обновляемого новой тональностью и нарастанием внутреннего движения и развития, – создает симфонию танца. мир возвышенных чувств героев становится главной темой балета.

Мягкий луч высвечивает фигуру красавицы-испанки. Вторя музыке, девушка медленно и бесстрастно начинает свой танец. Четкость и ясная простота пластики, однообразно повторяясь, с каждой музыкальной

фразой обновляется все более широким движением и с нарастанием оркестрового звучания постепенно набирает сочность яркого испанского танца. Движения балерины вторят вступающие в танец линии ансамбля. Новые и новые группы присоединяются к танцующим, все полновочувственнее расцветившая общий массовый танец. И на фоне бесчисленно меняющихся композиций балетмейстер развивает глубокий и все активнее нарастающий конфликт солирующего трио, который в финале трагически обрывается.

Хореография балета, предельно насыщенная динамикой движения, подчиненного выражению внутренней логики развивающихся событий, графическая лаконичность пластики, нестандартные композиции, их разнообразие в построении танцевального рисунка – все отличалось свежестью и оригинальностью балетмейстерской мысли. [37]

Среди главных достоинств одноактных балетов, занявших прочное место в репертуаре театра им. Абая, сказалось, прежде всего, умелое сочетание традиций и новаторства классического танца. Академичность, строгая чистота балетных форм «Шопенианы», одухотворенность пластики и внутренняя просветленность человеческих характеров продолжали жить в балете «Франческа да Римини». И здесь танец, воплощая драматические обстоятельства, раскрывал характеры героев. Эти тенденции балетмейстер продолжил и в «Болеро», хотя на смену классике пришел демиклассический танец, полный экспрессии, напряженных ритмов, созвучных ритмам современной действительности.

Другим достоинством явилась общая театральная культура, выразившаяся в соразмерности всех частей балетного спектакля – хореографии, зримо воплотившей эмоциональный настрой музыкальной партитуры, точного подбора выразительных красок, линией художественного оформления и музыкально-исполнительского мастерства.

«Одноактные балеты» в постановке З. Райбаева стали этапным явлением в жизни театра, положив начало новым путям в создании оригинальных спектаклей. Не повторять пройденное, не довольствоваться

сложившимися жанровыми приемами балетных постановок 40-50-х годов, а смело искать адекватные современности выразительные средства балетного искусства, учитывая его специфику, – таковы выводы, которыми в дальнейшем будет руководствоваться балетмейстер. [37]

С 1967 года З. Райбаев – главный балетмейстер Государственного академического театра оперы и балета имени Абая (Алматы). Репертуар балетмейстера-постановщика Заурбека Райбаева огромен и разнообразен. Его интересуют постановки как одноактных, так и монументальных балетов. (Приложение 2) Он автор оригинальных спектаклей, таких как:

- 1966 год – «Акканат», «Хиросима» на музыку Г. Жубановой,
- 1968 год – «Чин-Томур» К. Кужамьярова,
- 1972 год – «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева,
- 1973 год – одноактный балет «Петя и волк» С. Прокофьева,
- 1974 год – «Спартак» А. Хачатуряна,
- 1979 год – одноактные балеты «Игра в карты» И. Стравинского, «Мужчина и Женщина» А. Онеггера,
- 1981 год – «Фрески» Т. Мынбаева,
- 1984 год – «Раймонда» А. Глазунова,
- 1992 год – «Озорные частушки» Р. Щедрина,
- 1994 год – «Египетские ночи» А. Аренского,
- 1996 год – «Дракон и Ласточка» Б. Кыдырбек,
- 2002 год – «половецкий стан» из оперы Бородина «Князь Игорь».

Райбаева-балетмейстера отличают глубокое знание дела, художественный вкус, стремление к созданию хореографических композиций, верных природе балетного искусства на уровне его современных достижений. Ему принадлежат постановки драматических, трагедийных, лирических, комедийных и глубоко философских по своей сути балетов. [37]

Творчество Райбаева всегда отличало глубокое проникновение в национальную культуру. Им поставлены «Мереке би», «Девичий

лирический танец» на музыку Н. Тлендиева, «Шолпы» С. Еркембекова, «Косалка», «Асатаяк», «Келиншек» и другие танцы, которые занимают достойное место в репертуаре профессиональных и самодеятельных коллективов. Творческая деятельность Государственного ансамбля танца «Салтанат» является сегодня достойным продолжателем дела своего создателя – Заурбека Мулдагалиевича Райбаева. (Приложение 3)

О незаурядном таланте и человеческих качествах З. Райбаева говорят и пишут деятели культуры. Приведем ряд высказываний.

– Дюсенбек Накипов, председатель союза хореографов Казахстана: «Несомненно, с его именем связана целая эпоха в жизни театра. Он был первым артистом, который от Казахстана ездил за рубеж. Все видные казахстанские балетмейстеры прошли школу Райбаева».

– Гульжан Туткибаева, руководитель балетной труппы ГАТОБ им. Абая: «Он уделял огромное количество времени своим артистам и на репетициях старался работать с каждым индивидуально. Он мог выявить в каждом его творческий потенциал».

– Анвара Садыкова, председатель совета творческой молодежи при Фонде первого Президента РК, преподаватель: «З.М. Райбаев – классик казахстанской хореографии, своим творчеством обозначил целую эпоху становления и развития профессионального балета в нашей стране».

– Ляйля Мамбетова, доктор искусствоведения Евразийского Национального университета, преподаватель: «Его балетные либретто отличаются точностью, насыщенностью хореографической лексики для каждого музыкального фрагмента. Как балетмейстер он сочинил удивительную лексику рук. Он является мэтром, казахским Петипа, человеком удивительно талантливым и глубоким».

– Эдуард Мальбеков, засл. артист КазССР, педагог: «У него был свой стиль исполнения, каждое его выступление было оригинальным и выдающимся».

Творчество З.М. Райбаева отмечено многочисленными званиями:

- лауреат Всесоюзного конкурса артистов балета (1957, 1968);
- орден «Знак Почета» (1958);
- заслуженный артист КазССР (1958);
- заслуженный деятель искусств КазССР (1967);
- Народный артист КазССР (1982);
- лауреат Государственной премии Казахской ССР (1986);
- орден «Курмет» (2001).

Выводы по первой главе.

Вывод по первой главе.

Период 50-80-х годов прошлого века в истории балетного театра Казахстана, по праву считается самым плодотворным. Это время взлетов и падений, потерь и ошибок, но и ярких побед, интересных постановок и замечательной плеяды талантливых исполнителей и балетмейстеров, среди которых достойное место занимает Заурбек Райбаев. Спектакли мастера никогда не были «однодневками», а украшали репертуар ГАТОБ им. Абая десятилетиями и сегодня идут на его сцене.

ГЛАВА 2. БАЛЕТМЕЙСТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ З.М. РАЙБАЕВА В ГОСУДАРСТВЕННОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМ. АБАЯ

2.1. Решение современной темы в балете «Легенда о белой птице»

С 1962 года начинается деятельность З.М. Райбаева в государственном академическом театре оперы и балета им. Абая в Алматы в качестве балетмейстера, а с 1972 года по 1992 год уже главного балетмейстера. 30 лет отданы театру. За это время создано не одно произведение по пути поисков балетного искусства своей национальной самобытности и качественного во всех отношениях национального спектакля. [19]

Дебютный спектакль «Одноактные балеты» показал, что в казахский балетный театр пришел квалифицированный балетмейстер, владеющий многообразием форм и красок современного хореографического искусства. С этого спектакля началось творчество хореографа, мастерство и талант которого во многом определили новую ступень развития современного казахского балета.

60-е годы – это время экспериментов, разнообразных творческих поисков, отразивших разные взгляды на специфику современной хореографии. На перекрестке традиционных и новаторских тенденций возникают новые спектакли. Одними из таких стали балеты «Акканат» и «Хиросима», объединенные под общим названием «Легенда о белой птице».

- «Акканат»

В 1966 году состоялась премьера балета. Изначально балет был задуман как триптих, состоящий из трех одноактных балетов: «Акканат» (Белокрылая), «Хиросима» и «Чайка» (композитор Г. Жубанова, сценарист А. Мамбетов). Балетмейстерами должны были стать Д. Абиров, З. Райбаев и Б. Аюханов. Все три спектакля объединяла одна идея о белой птице как символе вечной борьбы и победы человеческого духа над злом. [39]

Однако единодушия на начальном этапе не было, и постановочная группа отказалась от «Чайки». На премьере «Легенда о белой птице» была представлена балетом «Акканат» в постановке Д. Абирова и «Хиросима» - З. Райбаева. Однако сразу же после премьеры трактовка «Акканат» пересматривается и в новом сезоне спектакль идет уже в редакции Райбаева.

В музыкальном прологе мы с самого начала мы слышим нарастающий драматизм, чувствуем остроту драматических конфликтов. В увертюре четко прослеживаются две линии – линия тьмы, зла и распевающая, лирическая, широкая тема теплоты и всепобеждающего света. Это как гимн солнцу, незыблемой величавости и красоты природы.

В первой картине показан процесс жатвы. Здесь среди юношей и девушек трудятся Асан и Акканат. Они любят друг друга и счастливы. Их «разговор» балетмейстер решает в форме двухчастного адажио. Первая часть, словно шаловливая игра, сменяется напевной мелодией второй. Весь дуэт является драматургической экспозицией в раскрытии темы добра, света, счастья. Но вдруг начинается ураган, темные тучи закрывают небо и солнце, песчаный смерч губит посевы и лишает Асана зрения. Акканат бросается на помощь к любимому, но порыв ветра отбрасывает ее и, закружив, уносит во мрак.

Во втором акте показано мрачное царство облаков. Акканат старается пробраться сквозь тьму. Она хочет помочь людям, и это желание помогает ей взлететь к солнцу. Солнце, покоренное отвагой и решительностью девушки, наделяет Акканат своим могуществом. В сопровождении солнечных лучей возвращается Акканат на землю, чтобы вернуть свет и тепло. Ее танец среди опустошенной земли насыщен волевыми движениями, стремительными арабесками, полетными прыжками. Своей волей она разрушает силы зла, мрак отступает.

Акканат видит, как поднимаются и расправляют плечи люди. Возвращается зрение и к Асану. Они снова вместе и безмерно счастливы.

Всеобщая радость выливается в большую хореографическую композицию. Но все ярче разгораются лучи Солнца, и все меньше сил остается у Акканат. Спасшая людей и подарившая им жизнь, Акканат теряет свою, она сгорает в палящих лучах Солнца. Но жизнь, отданная на всеобщее счастье, навсегда остается в памяти народной. И вот, уже в белоснежном оперенье сказочной птицы, взлетает Акканат в своей финальной вариации и парит на фоне синего неба, олицетворяя вечный символ добра и света.

Идейное содержание сюжета нашло полное выражение в музыке Г. Жубановой. «Разрабатывая музыкальную драматургию балета приемами симфонического развития, композитор Г. Жубанова сумела выразить всю глубину внутреннего смысла событий, ярко и взволнованно передать средствами музыкального звучания «жизнь человеческого духа», его неиссякаемые силы в борьбе за мирный труд и счастье». [39, с.122]

Балет «Акканат» - дебют Г. Жубановой в жанре балетной музыки. Композитор проявила себя не только как зрелый мастер, но и как подлинный новатор в подходе к решению задач современного балета. В симфоническую канву были органично включены элементы народных кюев, народные песенные напевы. Использование традиционных особенностей казахской музыки помогли композитору и балетмейстеру решить главное: раскрыть социальное содержание темы сюжета, показать характер современного человека, его нравственные и гражданские позиции. [25]

Доверяя силе художественных обобщений и условной выразительности танца, З. Райбаев сумел выявить идейную и психологическую содержательность действия, создать обобщенные образы полные эмоциональной и образной силы. В балете, который создавался с учетом индивидуальных особенностей исполнителей, раскрылись данные лучших артистов казахской сцены, таких как: Ф. Ултанбаева, Р. Байсеитова, А. Джалилов, А. Асылмуратова, Э. Мальбеков.

- «Хиросима»

Следующим спектаклем шел балет «Хиросима». Трагедия японских городов Хиросимы и Нагасаки, унесшая тысячи мирных жизней, потрясли человечество. «Хиросима не должна повториться!» - эти слова стали интернациональным призывом для всех, кто хочет мира на земле. Этот призыв убежденно повторили и авторы балета «Хиросима» - сценарист нар.арт.КазССР А. Мамбетов, композитор нар.арт.КазССР Г. Жубанова, балетмейстер З. Райбаев и художник В. Мамонтов, создав спектакль большой убедительной силы и художественной выразительности. [29]

Первая картина – «Мечты» – утро города Хиросимы, рассвет, рыбаки собираются в море. Среди них выделяется молодой Тайо. Рядом с ним – дочка Юки, которая, увидев пролетающих в небе журавлей, олицетворяющих в Японии символ мира, счастья и долголетия, сама изображает журавленка, резвится и танцует вокруг отца. Появление военных патрулей – первый предвестник тревоги. Хмурятся рыбаки, жмутся друг к другу их семьи, затихает Юки. Идет война. Сделав бумажного журавлика, она дарит его отцу на счастье. В молчании уходят мужчины в море.

Во второй картине – «В поисках счастья» – Тайо спускается на дно моря. Он хочет найти жемчужину, которая принесет семье достаток. Среди красот подводного мира он видит любимую жену – Судзи. Их дуэт, решенный в форме адажио, наполнен теплых чувств и мечтаний о будущем. И вот Тайо видит жемчужину и устремляется к ней, но налетевшая буря волн выбрасывают его на берег. Рухнули надежды, как рухнул и мир, превратившись в мгновение в пепел.

В финальной картине «Обожженная земля» мы видим последствия чудовищной катастрофы. За внешней красотью утренней природы первой картины, невиданных морских узоров подводного мира второй, здесь чувствуется тревога. Это и согнутые спины рыбаков, их осторожные шаги. Зритель не видит взрыва, но видит трагедию души человека,

трагедию растоптанного счастья. Обуглились рыбацкие хижины. Почерневшие от пламени стволы и ветви деревьев паутиной оплели небо. Навсегда застыли в трагических позах жертвы Хиросимы. Среди них Судзи прижала к себе безжизненную маленькую дочь. Все мертвы. И горе по утерянному так велико, что вот уже звучит не колыбельная песня, а песня-реквием, поднимающий в душе человека не безысходность, а силу действия. Следуя танцу протеста, оживают обугленные фигуры. К Тайо присоединяется Судзи, и все новые и новые люди вступают в танец. И вот уже танцует весь народ, живое воплощение призыва – «Хиросима не должна повториться!»

Так авторы балета, избрав трагедию XX века, ярко и реалистически образно раскрыли его идею – идею жизнеутверждения.

На одном из спектаклей «Хиросима» побывала делегация из Японии. Делясь своими впечатлениями, уроженец Хиросимы, сказал: «Ничто так сильно не устремляет людей к миру, как трагедия. Мы тронуты великой чуткостью вашего народа. Я понял, что священное желание пострадавших от атомной бомбы, которые умирая, требовали мира во всем мире, услышано в вашей стране. И это сильно взволновало» [39, с. 128].

Балетмейстер З. Райбаев, создавая балет «Хиросиму», выступил подлинно зрелым мастером, владеющим всеми достижениями современного хореографического искусства. Балетмейстера интересовали не столько события, сколько отношения к ним героев. События раскрываются через людей, переживающих эти события. Приближая танцевальное действие к образной сути музыки, З. Райбаев создает хореографические композиции по принципам, свойственным лучшим образцам советского балета. Не танцы, украшающие действие, а действие, пронизанное танцем и выраженное им.

По своей манере З. Райбаев близок одному из лучших мастеров балетной сцены того времени И. Бельскому. Особенно это чувствуется в первой картине – сочетание реального повествования и символики.

Изображение частных, единичных событий уступает место обобщенному выражению состояния и идей, которые приобретают символическое звучание. Но эти символы у З. Райбаева полны внутреннего содержания.

Танцы печали, танцы труда, композиционные построения пронизаны выражением душевного состояния героев, что соответствует симфонической природе хореографической драматургии. Вся хореография балета отличалась исключительной музыкальностью. Но балетмейстер не следовал за музыкой, создавая образы Тайо, Судзи, Юки, а как бы вырастал из музыки, из глубокого понимая ее сути. Изображая картины жизни рыбаков, их быт и труд, Райбаев сумел избежать бытовых подробностей. Он не делил танцевальную выразительность на танец и пантомиму, обогатил танец пластикой национальной характерности, каждое движение возникало из взаимодействия с музыкой.

Балет продержался недолго. Критики отмечали, что балетмейстер всего лишь нащупал тему, где все-таки главной оказалась психология главных героев, связанных любовью, не терпящей насилия извне: метафора не убедила и танцевальной структурой, то есть не возник развернутый масштаб события в видеоряде. Поэтическому повествованию не хватило последовательности хореографической драматургии. И, тем не менее, постановка «Хиросимы» упрочила смелые эксперименты на пути поиска новых выразительных средств и утвердила четко определившийся этап творческой деятельности казахского балета. Балеты «Акканат» и «Хиросима», объединенные названием «Легенда о белой птице», являются одними из лучших спектаклей казахского балета того времени. [14]

2.2. Первый уйгурский балет «Чин-Томур»

В 1968 году в театре им. Абая состоялась премьера первого уйгурского балета «Чин-Томур», созданного по мотивам уйгурских народных сказок. Авторы спектакля известный уйгурский композитор К.

Кужамьяров, либреттист и постановщик З. Райбаев, художник И. Корогодин и дирижер Г. Дугашев совместными творческими усилиями создали балет-сказку о борьбе добра и справедливости с мрачными и враждебными силами. В основу балета легла популярная уйгурская сказка о храбром, сильном и мужественном юноше Чин-Томуре и о его прекрасной сестре красавице Махтум. С первых аккордов оркестра во вступлении к балету мы слышим столкновение двух противоположающихся сил: темных сил в лице Чон-хотун (старшей жены Ашим-Ахуна), жестокого Кара-хана и начальника стражи, с одной стороны, и светлых сил в лице молодых – Чин-Томура и Махтум, Алима и Гультар.

В этом столкновении – конфликт балета. Композитор Кужамьяров и постановщик Райбаев умело выстроили композицию балета на контрастах, чем добились большей выразительности. Так, танец Кичик-хотун (младшей жены Ашим-Ахуна) наполнен лиризмом, мягкостью, плавностью, счастьем материнства. Для более яркой характеристики образа композитор использовал мелодии уйгурских народных песен «Сан-Сан» и «Гузьял». Танец старшей жены Чон-хотун наоборот решен в острогротесковой пластике. Или полное тепла и радости братской любви адажио Чин-Томура и Махтум и совершенно противоположное по рисунку и характеру адажио Махтум и Кара-хана. [13]

Каждый артист балета сумел проявить свою индивидуальность в трактовке образов музыкально-хореографической драматургии, тесно сплетенных в острые сюжетные коллизии борьбы добра со злом.

Могучий Чин-Томур – А. Джалилов – выглядит великаном. Его движения уверенны, величественны, шаг широк. Артист танцует свободно и легко. Махтум – Т. Парпебаева – выглядит нежной и доверчивой. Первый ее выход, начальные движения – это танец счастья, радости жизни, танец упоения молодостью. Для музыкальной характеристики образа использована уйгурская народная мелодия «Зар», решенная в ритме вальса. Во дворце коварного и жестокого Кара-хана танец Махтум полон

трагизма. Это и тоска по свободе, и тревога за судьбу Чин-Томура, тут нет уже той легкости и лукавства, которые были в начале.

Балетную партию Алима – друга Чин-Томура – прекрасно исполнил молодой солист балета Э. Мальбеков, который сумел раскрыть в своем герое народный юмор, ум и задор. Профессиональная пластика солиста, большая свобода и гибкость делают образ Алима законченным и ярким.

Запоминающейся стала работа молодой солистки балета О. Загуменниковой в партии нежной Лани, воспитавшей Чин-Томура и Махтум. Ей удалось передать материнскую любовь, соединяя в танце образ красивого животного и человеческие чувства.

Большое место в балете занимает образ Чон-хотум, с большим мастерством созданного заслуженной артисткой республики С. Тулусановой. Осторожная, медлительная она становится стремительной и страстной во время принятия коварного решения. Великолепная пластика балерины, богатая и выразительная мимика делают образ Чон-хотум страшной носительницей зла, которая готова на все ради достижения своей цели. Для танца Чон-хотум балетмейстер выбрал яркие выразительные движения, широкие жесты, большие полетные прыжки, благодаря чему получился глубокий психологический образ.

Интонационный строй и национальная тематика определили те пластические «краски» и те «слова», которыми балетмейстер З. Райбаев наполняет хореографический текст спектакля. Основой «речи» всех персонажей служит классический танец. Раскрывая кульминационные моменты сюжета, тему любви, балетмейстер широко использует приемы классических сольных и дуэтных вариаций. А характеризуя национальную и социальную среду, особенно в сценах дворцовых пиршеств Кара-Хана, он пользуется формой дивертисментного танца – невольниц, рабов, лучниц, придворной знати. Для воплощения картин народной жизни и ее представителей З. Райбаев использует танцевальный фольклор уйгурского народа, творчески преломив его в своей индивидуальной манере. Главное

для постановщика не достоверность пластики уйгурского народного танца, а свободолобивый настрой танцующего, его характер. [37]

Среди художественных ценностей этого оригинального произведения, прежде всего, следует отметить музыку. Композитор К. Кужамьяров впервые обратился к созданию балетного спектакля и сумел понять специфику этого жанра. Ему удалось выразить свои глубокие знания народного музыкального языка, балетная партитура отличается динамикой и ярким темпераментом, свойственным уйгурской танцевальной музыке. Народные мелодии «Бахар» и «Я достлар» в финале звучат как апофеоз торжества и счастья. [13]

Спектакль «Чин-Томур» талантливо оформил художник И. Корогодин. Ему удалось лаконичным, где-то даже условным художественным языком, передать характер восточной экзотики и таинственную сказочность литературного произведения.

При всех положительных чертах балет имел и недостатки. В частности, критики отмечали мелодраматизм некоторых сцен в отношениях между Ашим-Ахуном и его старшей и младшей женами – Чон-Хотун и Кичик-Хотун. Более того, хореография спектакля, его лексическая основа не так четко выразили ту форму исторически сложившегося уйгурского танца, как это сумел сделать композитор в музыке балета. По-видимому, эти просчеты явились причиной кратковременной жизни спектакля. И, несмотря на успех первых представлений, уйгурский балет «Чин-Томур», уже в следующем сезоне не состоялся.

2.3. Современное прочтение казахского фольклора в балете «Фрески»

Знаковым для казахстанской хореографии явился балетный спектакль «Фрески», поставленный в 1981 году З. Райбаевым на музыку Т. Мынбаева в сценографии Е. Сидоркина. В основе сюжета – поэма О.

Сулейменова «Глиняная книга», рассказывающая о далеких исторических событиях, дошедших до нас в форме сказок, преданий.

Композитор и балетмейстер не работали над замыслом вместе, музыка была написана раньше в форме симфонической поэмы «Фрески». Прослушав поэму, Райбаев предложил свое решение, которое оказалось удачным. По словам балетмейстера, прежде чем приступить к созданию либретто, он перечитал уйму исторических и художественных книг и остановился на «Глиняной книге» О. Сулейменова, с которым был знаком еще с 50-х годов и поэзию которого знал.

«Глиняная книга» О. Сулейменова была создана в эпоху советского строя, когда, «коммунистической идеологии был предпочтителен образ полудикого, безграмотного народа кочевника, благодаря великому Октябрю и братской помощи русского пролетариата шагнувшего из мракобесия в социализм, минуя капитализм» [44, с. 141]. Сулейменов своим творчеством противостоял такому унижительному для казахского народа ярлыку и в «Глиняной книге» доказывал, «что и до 1917 года в Казахстане была уникальная оседлая и полукочевая культура с богатейшим фольклором, этнической философией, с особым национальным пониманием свободы, чести и достоинства человека, где ценились не только общественные интересы рода, племени, народа в целом, но и разум, мужество, благородство индивидуума в отдельности» [37, с. 142]. Знаменательно, что обращение З. Райбаева к «Глиняной книге» О. Сулейменова в балете «Фрески» лежит в той же плоскости нового взгляда на отечественное прошлое.

Музыка «Фресок» Мынбаева соприкасалась с тематикой «Глиняной книги», что помогло постановщику в написании либретто и разработки сюжетной линии. Балет построен в виде девяти картин – фресок, объединенных музыкальным вступлением к каждой картине. Сквозной нитью через все картины проходит история древних скифов, населявших территорию Казахстана в IV-VI веках. Это поход скифов-ишгузов на

Ассирию, низвержение храма богини Ишторе, любовь вождя племени хана Иштака к жрице Шамхат, ради которой он преступает законы предков, за что он по суду борется с кентавром и погибает.

Исходя из законов хореографии, З. Райбаев внес коррективы в музыкальную последовательность спектакля. Музыкальная интермедия, звучавшая в начале балета, была включена хореографом между каждой фреской, и повторяясь, проводила единую сквозную линию, благодаря чему сюжет выстраивался как единое целое. Кроме этого, каждая фреска имеет название («Каменные бабы», «Дикая охота», «Тризна» и другие) и поэтический эпиграф, создающий эмоциональный настрой и выражающий самую суть воплощаемых событий.

Музыка Мынбаева, ритмически яркая, образная, состояла из разных самостоятельных частей, не связанных друг с другом. Подобной музыки в казахском балете еще не было. Как отметил Б.Г. Аюханов, это «сплошная какофония звуков с симфоническим многоголосьем». [4] Естественно, что танцевать под такой сложный музыкальный язык, было большим испытанием для артистов балета.

Разнохарактерность, неординарность музыки требовала и нетрадиционного хореографического решения. Она сама напрашивалась на синтез казахского народного, классического и современного танцев. Именно в решении этой задачи, в поисках новых выразительных средств современной национальной хореографии проявилось новаторство балетмейстера З. Райбаева. В этом балете он проявил себя как «самостоятельно мыслящий художник». Каждая картина, будь то лирический дуэт или массовая сцена, пропитана национальным духом. Являясь мастером драматургического адажио и действенных форм дуэтного танца, хореограф находит такие приемы пластики, которые передают внутренне состояние героя. [29]

Тон балетной пластичности задала и сценография художника-постановщика Е. Сидоркина. Его работа над спектаклем стала

своеобразным экспериментом – балетный спектакль оформлял не художник-живописец, а художник-график. Художник проявил себя прекрасным знатоком древней культуры и «вписался» в сотрудничество в постановке балета. Тема каждой фрески, выдержанная в манере скифского стиля, определяла сюжет сценического действия, а танцевальные движения повторяют и развивают изображения на фресках и панно декораций.

Фрески у Райбаева «оживают». Этот прием оживающих картин достаточно разработан в мировой хореографии.

В балете нет эпической подробности «прорисования» биографий главных героев. Драматургическая линия разворачивается на фоне массовых сцен нашествия, суда, выбора невесты, избрания нового хана. Жанр балета – трагедийный, и балетмейстер показывает трагедию судеб через изменения взглядов на жизненные ценности. Так, хан Ишпака, воин-деспот, властный и суровый правитель, становится мягким и лиричным с Шамхат. Ради любви к ней он идет на преступление – отрекается от законов племени. Образ Шамхат также показан в изломе характера. Поначалу она сильная, своевольная и гордая. Но в любви из гордой красавицы она превращается в преданную возлюбленную, готовая пойти за любимым даже на смерть.

Балет современен тем, что зритель видит не сюжет из прошлого, не исторические факты, а живые человеческие чувства, непреходящие ценностные понятия: честь, воинский долг, верность, самопожертвование во имя любви. [23, с. 72] Судьбы героев нас волнуют, и спектакль созвучен времени. Г. Жумасеитова, анализируя спектакль, пишет: « Вместо со своими авторами-единомышленниками постановщик стремится пронизать актуальным содержанием историческое предание, а судьбы далеких предков сделать судьбой нашего современника. «Фрески» - это балет глубоких размышлений и больших проблем» [19, с. 22-23].

Премьерный спектакль состоялся сначала на сцене Малого театра оперы и балета в Ленинграде в рамках гастролей Алматинского театра.

Примечательно, что среди восьми гастрольных спектаклей, наибольший интерес вызвал балет «Фрески». Критики, назвав его центральным событием гастролей, отмечали оригинальное сочетание хореографии со сложной музыкальной структурой, необычное решение пластического языка, глубокое раскрытие внутреннего содержания образов. Народный артист К. Сергеев писал о танцевальной образности, оригинальных приемах фиксации поз, фигур, отдельных групп в форме фресок. «Их переключки, сочетание со скульптурной лепкой фресок и живописью панно, спускающихся с колосников, делает спектаклю удивительно целостным» [40]. Столь же высоко оценил К. Сергеев и работу артистов балета: «Великолепен ансамбль исполнителей, как солистов, так и кордебалета, точно и вдохновенно передающих замысел балетмейстера».

Яркий, сложный по характеру образ вождя племени Ишпака создал Р. Бапов, его возлюбленную Шамхат – М. Кадырова, труднейшую партию Кентавра блестяще исполнил А. Медведев, роль Старейшего выразительно сыграл Э. Мальбеков, темпераментного и одержимого храбреца Сары-Кене – Т. Нуркалиев.

Однако, были и критические замечания. Так, Б. Аюханов в статье «Современное состояние балетного искусства в Казахстане», признавая «пиршество» танца в балете «Фрески», отмечает на отсутствие национальной «окрашенности». [4]

На наш взгляд, З. Райбаев сознательно не дает традиционное решение национальной темы. Мы говорим о новой хореографической лексике синтетического типа. В балете нет чисто казахских движений, они настолько трансформировались в новую пластику. Но то, что это национальный балет, это ощущается. Ярче всего национальный характер проявляется в массовых сценах. Так, во фреске «Нашествие» средствами хореографии передан дух восточной деспотии, повиновение и поклонение хану. В сцене «Тризна» одна за другой меняются картины состязания воинов в ловкости и силе, игра «Кокпар», традиционные обряды

жертвоприношения, свадебные ритуалы – выбор невесты, ее проводы, само торжество. Фреска «Тризна» - это наиболее жанровая по содержанию картина из всех фресок.

Балетный спектакль «Фрески» в 1981 году имел то счастливое стечение обстоятельств, когда все составляющие звенья – музыка, сценарий, хореография, исполнительское мастерство, сценография – слились в единый органичный союз. Это сделало балет «Фрески» актуальным и востребованным у зрителя долгие годы.

Надо сказать, что поиски З. Райбаева в направлении национального модерн-балета продолжились и нашли воплощение в спектаклях: «Мужчина и Женщина» на музыку А. Онеггера и «Игра в карты» на музыку И. Стравинского. Как говорил сам балетмейстер: «Мы из области осмотрительного экспериментирования уверенно перешли в область строгой, выверенной, объективно обоснованной системы поиска и положили ее в основу расширения нашего репертуара».

Выводы по второй главе

На протяжении трех десятилетий З.М. Райбаев возглавлял театр им. Абая и определял путь его развития. Глубоким знанием дела, неповторимыми особенностями своего творчества он способствовал развитию и подъему уровня казахстанского балета на новый виток своей истории.

Спектакли З. Райбаева были не экспериментами, каковыми считают их отдельные критики, а полными состоявшимися балетами, отвечающими требованиям национального балета своей сюжетикой, сценарной драматургией, музыкой, хореографией, сценографией и исполнительским мастерством. Многие вышеназванные спектакли по ряду причин сошли со сцены, но остались в памяти зрителей и самих артистов. Но именно эти спектакли явились вехой в истории национального балетного искусства республики.

ГЛАВА 3. ВКЛАД З.М. РАЙБАЕВА В РАЗВИТИЕ И СОХРАНЕНИЕ КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

3.1. З.М. Райбаев – руководитель Государственного ансамбля танца Республики Казахстан «Салтанат»

Творчество З.М. Райбаева условно можно разделить на три этапа. Первый период его деятельности связан с уникальным талантливым исполнением классических и характерных танцев. Второй – это его работа в качестве балетмейстера-постановщика в Государственном Академическом театре оперы и балета им. Абая в Алматы. Наконец, третий этап – основание и руководство Государственным ансамблем танца «Салтанат». Этот последний творческий этап можно считать высшей точкой, кульминацией деятельности Райбаева. Возможно, именно этот этап останется наиболее значимым в истории хореографического искусства Казахстана. Ведь именно в этот период балетмейстер создает неповторимые образцы народного танца, которыми восхищалась мировая публика, и которые вошли в золотой фонд наследия.

«Салтанат» в переводе с казахского означает «торжество». И вся деятельность ансамбля оправдывает это название. На сцене – торжество танца, подкрепленное высоким профессионализмом артистов.

Биография ансамбля танца «Салтанат» начинается с 1955 года, когда народная артистка КазССР Лидия Демьяновна Чернышева организовала ансамбль песни и танца Казахской ССР. В состав ансамбля вошли выпускники Алматинского, Ленинградского хореографических училищ, Киевской консерватории и музыкальных училищ. Это было целевое распределение выпускников. На артистов была возложена почетная миссия – они должны быть не только профессионалами своего дела, но и обязаны будут в дальнейшем в составе ансамбля представлять музыкальную и хореографическую культуру всего Казахстана. Ансамбль стал посланцем мира, дружбы и единства народов, а девизом творческой деятельности

артистом стали слова «Красота спасет мир». И с этой почетной миссией ансамбль с достоинством справлялся. Он объезжает с концертами весь Советский Союз, участвует в различных фестивалях и конкурсах, становится победителем Всесоюзного фестиваля и лауреатом всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Гастролируя по всему миру, ансамбль открывает миру казахскую культуру, знакомит с музыкально-танцевальными традициями. [6]

В 1967 году за заслуги в развитии музыкального, вокального и хореографического искусства и высокое исполнительское мастерство Указом президиума Верховного Совета Казахской ССР ансамблю присваивается почетное звание «Заслуженный».

В 1989 году на базе этого коллектива З.М. Райбаев создает Государственный ансамбль танца РК «Салтанат». Следует отметить, что еще в 1977 году Заурбек Мулдагалиевич планировал создание нового коллектива с чисто танцевальной направленностью. Были отобраны выпускники хореографического училища, которые дополнили состав ансамбля. Но осуществить эту мечту удалось только через 10 лет. [10]

С первых дней ансамбля в новом статусе. Райбаев занимается созданием новой разноплановой программы, в которую включает уже известные и проверенные временем постановки и ставит новые, впоследствии ставших основой репертуара. Среди них:

«Казахская рапсодия» на музыку Т. Кажгалиева;

«Биши кайын» на музыку к. Кумисбекова;

«Шолпы» С. Еркимбекова;

«Бозинген» и «Асатаяк» Н. Тлендиева;

«Салтанат» Е. Брусиловского;

«Жастрар би» Э. Богушевского;

«Лебединая песня» М. Мангитаева;

«Косалка» Даулеткерей;

«Мереке би» М. Тулебаева и др.

Постановки женских танцев – это гимн женской красоте и грации. В мужских танцах воплощается весь характер свободолюбивого казахского народа. Каждый из танцев – неповторимая жемчужина по выразительности, пластике и стилю.

В программе были также сохранены танцы, поставленные еще в ансамбле песни и танца:

- «Восточный танец» Д. Кияковой,
- «Татарский танец» Л. Смелянского,
- «Шашу» Э. Усина,
- «Айжанкыз», сольный женский танец Ш. Жиенкуловой,
- «Кербездер» мужской танец Д. Абирова.

Еще одна программа включала танцы народов мира. Для постановки Райбаев приглашал известных балетмейстеров из прославленных коллективов:

- В. Мунтяна из ансамбля И. Моисеева («Молдавская сюита» и «Цыганский танец»);
- Л. Асмоловского из хора им. Пятницкого (русские танцы «Вензеля» и «Лебедушки»);
- Г. Измайлову из узбекского ансамбля «Бахор» (сирийский, афганский, узбекский, таджикский танцы);
- Л. Золтона из Закарпатья («Тропотянка»);
- С. Акбарову из уйгурского театра («Уйгурский танец»);
- Л. Смелянского с Казани («Татарский танец») и др.

Участники ансамбля получили возможность работать с такими мастерами, познакомиться с национальной культурой других народов от первых лиц.

Заурбек Мулдагалиевич был не просто большим профессионалом в хореографии, но и прекрасным руководителем коллектива. Он относился ко всем одинаково требовательно, на репетициях всегда царила строжайшая дисциплина. Постановочный процесс проходил интересно.

Райбаев умел своей фантазией увлечь артистов. Он всегда приходил в репетиционный зал подготовленным, его показ был безупречен, а объяснения доступны и понятны. Разучивая то или иное движение, он всегда интересовался у артистов – удобно ли его выполнять. Благодаря безграничной творческой фантазией он всегда мог предложить другой вариант. Замечания были корректны, он старался не обидеть исполнителя. Интеллигентность, доброта, порядочность, эти чисто человеческие качества З. Райбаева, создавали благоприятную атмосферу в коллективе.

Ни один коллектив того времени не мог конкурировать с ансамблем «Салтанат» по количеству выступлений и зарубежных гастролей. Франция, Германия, Австрия, Чехословакия, Югославия, Италия, Швейцария, Греция, Турция – далеко не полный перечень стран, где побывали «салтанатовцы». Конечно, до прихода Райбаева, представители творческого коллектива выезжали неоднократно за рубеж в составе группы мастеров искусств Казахстана, но именно с 80-90 годы гастрольный график становится более насыщенным. Все выступления артистов всегда проходили с большим успехом.

Зарубежные критики того времени писали (из архива ансамбля):

«Посмотреть концерт ансамбля «Салтанат» - это все равно, что съездить в незнакомую страну и познакомиться с ее народом».

«Искусство ансамбля – очень народное в самом лучшем смысле этого слова. В нем переплелись глубина традиций, культур и тонус современности».

«Как надо ценить и восхищаться женской красотой, чтобы создавать такие танцы».

З.М. Райбаев собрал молодой, творческий, профессиональный коллектив. Он ценил всех танцоров ансамбля и давал каждому возможность сольного исполнения. Каждый участник знал репертуар, и в любую минуту мог заменить другого. Как мудрый наставник и педагог Райбаев понимал, что если начинающий артист будет знать, что его умения

и навыки замечены, что у него есть перспектива профессионального роста, что он необходим ансамблю и от него зависит успех программы, то отдача от такого артиста будет максимальной. [31]

Те, кому посчастливилось работать под руководством З.М. Райбаева, отзываются о нем с теплотой и словами благодарности.

– Глеулина М.Б., руководитель ансамбля танца «Кокшетау», (г. Кокшетау, Акмолинская область): «Он не производил особого впечатления – невысокого роста, смуглый, немного уставший, даже не скажешь, что профессиональный танцовщик балета. Но, когда начинал показывать, то загорался, становился чрезвычайно подвижным и энергичным. За его невзрачной внешностью скрывался огромный темперамент, яркий талант, неземная энергия»

– Бейсенова Г.Н., педагог казахского танца АХУ им. А.В. Селезнева: «В балетном мире его называли Заур Галиевич. Видя свои танцы на сцене, он говорил «молодцы» или «хорошо», и все. Значит, ему нравилось, он доверял нам. Я как зеницу ока берегу его танцы, не давая исказить ни манеру, ни характер, ни текст, воюя за каждый элемент, каждое движение его постановок».

Из беседы с ветеранами ансамбля танца «Салтанат»:

– «Ставил он быстро, мобильно, но торопливости, спешки не было, все было основательно. Говорил, раскрывая задачи, коротко, немногословно, но образно, и вместе с его замечательным показом добивался результата почти сразу. Энергичный, живой, он подталкивал в работе к быстрому восприятию. Это была атмосфера воодушевления, созидания».

– «Он не был чрезмерно требовательным, но мог быть и строгим, когда была необходимость мобилизовать, настроить на ответственность. Но и тогда чувствовалась его доброта».

– «Танцы сыпались как из рога изобилия. Мастер, словно кистью художника, наносил на холст танца удивительные образы».

– «Его постановки производили фурор, где бы ни исполнялись. Каждая его постановка была открытием. Это были постановки другого плана, нового времени. Он был новатором народной хореографии».

– «С танцами Райбаева мы удивляли мир. Он шел в ногу со временем, и опережал свое время. Но он всегда интуитивно чувствовал, что требует зритель, артист, страна. Его время – это золотой век казахской народно-сценической хореографии».

В настоящее время художественным руководителем и главным балетмейстером ансамбля является ученица Шары Жиенкуловой, известная в прошлом солистка ансамбля танца «Гульдер», заслуженный деятель искусств РК Гульсауле Орумбаева. Она является почитателем творчества З.М. Райбаева и продолжателем тех принципов, которые были заложены им при руководстве ансамблем. Ансамбль и сегодня поддерживается стили синтеза народного танцевального фольклора и школы классического танца. Такой сплав доказал жизнеспособность при жизни Райбаева и доказывает сегодня современными артистами ансамбля.

Народное творчество является основой для ансамбля. Как и во времена Райбаева, ансамбль ведет большую концертно-гастрольную деятельность. Стали традиционными ежегодные отчетные концерты ансамбля танца «Салтанат» в столичных городах Астане и Алматы. На суд зрителей представляется новая программа. Но, несмотря на все обновления репертуара, ансамбль сохраняет поставленные Райбаевым композиции. На них учатся молодые артисты, постигают истоки народного творчества.

Сегодня в репертуаре ансамбля более 130 номеров. Программы ансамбля – это многоцветная палитра танцев народов Казахстана и многообразие хореографической культуры народов мира.

Яркая плеяда воспитанных в ансамбле «Салтанат» артистов балета своей искренней увлеченностью и непосредственностью, высокой техникой исполнения, подчеркивает слаженность, подлинную народность танца, создают яркую галерею танцевальных образов. Творчество

ансамбля танца и индивидуальное мастерство артистов, руководящего состава и обслуживающего персонала неоднократно отмечались правительственными наградами и наградами Министерства культуры и информации РК. [49]

Сегодня Государственный заслуженный ансамбль танца Республики Казахстан «Салтанат» является единственным профессиональным танцевальным коллективом, пропагандирующим в полной мере богатое наследие национальной хореографической культуры и разнообразие мировой хореографии. «Салтанат» один из ярких примеров успешного развития культурной политики и всех демократических преобразований, проводимых в Республике Казахстан.

3.2. Анализ хореографического наследия казахского народного танца в постановке З. Райбаева

Творчество Заурбека Райбаева всегда отличало глубокое проникновение в национальную культуру. Он заложил основы казахского национального танца, изучая его историю, развивая и принося свое видение в классические элементы. Его танцы «Асатаяк», «Қосалқа», «Бишіқайың», «Шолпы», «Балбырауын», «Мереке би» и другие всегда включались в программы концертов казахстанских делегаций по всему миру. Его вдохновение, неумная фантазия создавали новую пластику движений, раскрывали новые грани пластического образа. Существовавшая некоторая архаика народного казахского танца, в постановках Райбаева приобретала манеру изысканности, утонченности. И в тоже время это были подлинные народные образы. [46]

Отсутствие в то время технической оснащённости, несовершенство системы записи танца сыграли плохую роль – многие шедевры мастера, такие как: «Вальс» Т. Мухамеджанова, сюита «Аққудын айырылуы» А. Мангытаева, «Бозінген» на музыку Сугур и другие, были забыты.

Восстановить эти произведения по памяти невозможно по причине сложности структуры и многообразия хореографической лексики. Да и не находилось смельчаков для восстановления, хуже нет плохой копии при возобновлении произведений, которые когда-то удивили мир.

Одной из учениц З. Райбаева была Г. Бейсенова. Сегодня она преподает казахский танец в Алматинском хореографическом училище им. А.В. Селезнева. Благодаря ей, многое из лексического багажа мастера удалось сохранить, и этот бесценный материал сегодня осваивают ученики – будущее национальной сцены. Как говорит сама Г. Бейсенова: «Для меня это была огромная школа репетиторской, режиссерской работы, а так как танцы были массовые, с участием десятков исполнителей, это был опыт и организаторской, и педагогической. Расширялся мой лексический багаж – множество движений, элементов казахского танца и их развитие». [28]

- «Аққудын айырылуы» на музыку А. Мангытаева.

В 1992 году в рамках 1 Республиканского конкурса казахского танца памяти Ш. Жиенкуловой была показана сюита «Лебединая песня», восстановленная Г. Бейсеновой на учащихся хореографического училища. Музыка подсказывала и тему, и сюжет, и пластику движений. Тема известная, вечная – о лебединой любви и верности. Обычно такие танцы ставились на дуэт. В постановке данной композиции Райбаев остался верен себе – танец был массовым (женским) с солирующей парой девушки и юноши. В танце был охотник, чья стрела настигает лебедя.

Танец начинался с выхода девушек-лебедей. Они выходили стелющимися, на малом приседании, шагами. Создавалось впечатление, что стая лебедей плывет по озеру. В белоснежных костюмах, воздушные, сказочные, они заполняли сцену. Несмотря на состояние покоя и безмятежности, в интонации музыки угадывалось тревожное предчувствие. Постепенно предчувствие нагнеталось, лебеди сбивались в стайку, переходя то в одну сторону сцены, то в другую. Пронзенная стрелой, умирает девушка-лебедь. Оставшись один, ее возлюбленный, не

понимая, что произошло, мечется, пытается помочь подруге, оживить ее. Его танец наполнен отчаянием, болью утраты. Но все тщетно. Сраженный горем разлуки, лебедь тоже умирает. Стая застывает в оцепенении, склоняясь над телами. И в музыке, и в хореографии – глубокая печаль и скорбь. В финале девушки-лебеди медленно идут вперед, закрывая собой погибших, и постепенно вставая во весь рост, поднимают трепещущие руки-крылья к небу.

- «Бозінген» на музыку Сугур

Танец также был очень сложным, можно сказать, изощренным по хореографии. Колоритная танцевальная музыка, богатые костюмы. В танце было четыре части, они отличались, прежде всего, по костюмам: золотые (парчовые камзолы и розовые капроновые платья) – две группы девушек; бордовые (велюровые камзолы и белые платья) – также две группы. У каждой группы была своя отличительная хореография и свой рисунок. Каждая группа выходила на центр и исполняла соло. При этом все остальные исполняли свой танец. Это была живописная мозаика. Танец темповой, по характеру игривый и кокетливый, раскрывал характер девушки. Движения были сложными, необычными по координации.

Описанные выше танцы, сегодня существуют только в воспоминаниях. Поставленные на учащихся хореографического училища, они заведомо были обречены на забвение. Постановки живут долгие годы в стационарных коллективах, в ансамблях с постоянным репертуаром и систематическими выступлениями. В хореографическом училище, где постоянно меняется контингент, учащиеся выпускаются и где ежегодно меняется репертуар на очередной выпуск, очень трудно сохранить постановки хореографов, особенно при отсутствии видеотехники. Сегодня это не вызывает труда, но когда работал Райбаев, приходилось надеяться только на мастерство и память исполнителей. Постоянную «прописку» хореографические шедевры З. Райбаева получили в репертуаре Государственного ансамбля танца «Салтанат».

- «Мереке би» (Праздничная сюита) на музыку М. Тулебаева

Это танец, по силе своего звучания, по мощному напору народного характера подобен «Половецким пляскам». С первого появления на сцене он поразил насыщенностью и яркостью танцевальной лексики. До него ничего подобного не было. Он открывал новые горизонты исполнения казахского народного танца. Изначально танец был поставлен для оперы «Биржан и Сара» и исполнялся в сцене праздничного тоя по случаю свадьбы героев. Но постепенно танец обрел самостоятельность, и сегодня им открывают свои концертные программы многочисленные самодеятельные и профессиональные хореографические коллективы. Это яркий и самый лучший образец массового казахского сценического танца.

Танец был поставлен на 48 человек – 24 пары, юноши и девушки. В танце нет конкретного сюжета, но есть настроение праздника, картина общего веселья, молодежного задора. Балетмейстер широко использовал композиционные рисунки, раскрывая красоту орнаментальных узоров. Количественный состав позволял это делать. Рисунок прямых линий переходил в круг, в полукруг, снова на прямые линии. Динамика быстро меняющихся рисунков способствовала раскрытию образа танца.

Танец был очень сложным по технике исполнения, по темпу. В «Мереке би» впервые показан переменный каблучный ход с наклоном корпуса вперед параллельно полу (выход девушек в начале танца). Красив и силен был мужской танец. Новизной являются резкие перегибы корпуса назад параллельно полу при посадке на колено. Райбаев, как мастер создания массовых полотен, умело использовал все достижения современной хореографии и в плане композиционного построения, и в хореографической лексики. Поскольку сама лексика была основным средством выражения, постановщик особое внимание уделил танцевальным движениям, вариантам их сочетания, ракурсу, положениям корпуса и т.д. Мастерство Райбаева помогло создать национальный по колориту сценический танец.

- «Асатаяк» на музыку Н. Тлендиева

Танец «Асатаяк» впервые был поставлен в 1979 году в эстрадном ансамбле «Гульдер», позже в хореографическом училище им. А.В. Селезнева. Именно этот номер представлял Казахстан в Кремлевском Дворце съездов в Москве в исполнении сводного состава всех профессиональных коллективов Алматы и вызвал восхищение зрителей и профессионалов союзных республик.

Название танца исходит из музыкального инструмента «асатаяк». Асатаяк – это древний ритуальный шумовой инструмент баксы. Он представлял из себя жезл, увешанный металлическими подвесками. При встряхивании асатаяк производил звуки, которые придавали ритмичность движениям шамана, а также служили для запугивания и изгнания злых духов. Баксы использовали этот инструмент для успешного диалога с верхним миром. Еще одно предназначение асатаяка – оповещать. Когда баксы приближался к людям, он начинал громко встряхивать асатаяк, тем самым «говоря» о своем приближении. [1]

В видении балетмейстера З.М. Райбаева танец с использованием данного инструмента представлен в исполнении девушек.

Национальный костюм решен в статусе женщины-матери. Об этом говорит длинный камзол, платье с одной оборкой (такие носили замужние женщины) и, особенно, головной убор – кимешек. Как известно, существовала традиция женщин-баксы, которая восходит к эпохе матриархата. Когда женщина во главе рода несла на себе функции по защите и его продолжению, была хранительницей неписанных законов рода, обычаев, традиций. Поэтому инструмент асатаяк на протяжении всего танца является не только музыкальным украшением, но и, учитывая его сакральное предназначение, раскрывает семантику данного танца. Балетмейстер стремился показать опыт прошлого, руководствуясь идеей возрождения традиционных корней, древних истин в памяти современников.[6]

Танец «Асатаяк» надолго стал визитной карточкой концертов казахстанских делегаций по всему миру. И сегодня этот танец украшает репертуар многих ансамблей.

- «Биші қайың» («Бураңбел») на музыку К. Кумисбекова

Перевод данных названий означает «Танцующая березка» (дословно «Изящная талия»). Танец посвящен известному историческому месту в Кокшетауской области. Там, в силу климатических условий, из-за сильных ветров, в березовой роще растут деревья с искривленными стволами. Это место в народе поэтически так и называется «Танцующие березки». Танец насыщен наклонами, перегибами корпуса, плавно перетекающими из одного движения в другое. В сцене поочередного перехода исполнительниц в рисунке клина, дополненного наклонами корпуса из стороны в сторону, балетмейстер старался передать образ березовой рощи через женскую природу, красоту изгиба ее стана. Образное сравнение девичьей фигуры с танцующей березкой, выраженное в точных пластических решениях, заключает в себе эстетику художественного мышления балетмейстера.

- «Балбраун» на музыку народного кюя Курмангазы

В танце показан эпизод конноспортивной игры, причем какой, балетмейстер не конкретизирует. Райбаев остается верен своим принципам и создает в танце образ. Постановщику важно передать дух соревнования, настроение игроков. Точно также он выстраивает и хореографическую лексику. Мы не увидим подлинно народные движения, у Райбаева они интерпретируются в зависимости от технических возможностей исполнителей, обогащаются элементами классического мужского танца: стелющиеся прыжки в длину, выпады на plié с оттянутой далеко назад ногой и прогибом корпуса, прыжки вверх с согнутыми коленями и откинутым корпусом, различные вращения и т.д. Данная лексика создавала образ полета, стремительности скакуна и его наездника, мастерски владеющего искусством джигитовки.

Танец поставлен на трех человек-«всадников» - две девушки и один юноша. Они словно врываются на сцену, и, показав мимолетную часть праздника, пролетаю мимо, унося за собой дальнейшее действие. Раскрытию образа танца, темперамента танцевальной пластики помогает музыка Курмангазы. В ней передаются картины бескрайней степи, стремительно бегущего коня. Конь для казаха – это символ свободы, вольной жизни, поэтому в народном фольклоре так много упоминаний о скакуне, и много танцев, раскрывающих эту тему.

Костюмы также способствовали раскрытию образов. Девушки были одеты в короткие платья с оборками, шаровары, обтягивающий фигуру короткий камзол с широким поясом и на голове – национальная шапочка – такая с уки (перьями филина). Костюм джигита состоял из шаровар, заправленных в высокие сапоги, рубашки и пояса, на голове – завязанный платок. Данный костюм является интерпретацией традиционного национального костюма.

В танце четко прослеживается связь с народными традициями и обычаями. В байге (конные скачки) участвовали не только мужчины, но и молодые незамужние девушки. Учитывая кочевой образ жизни, девочку с детства воспитывали сидеть в седле, управлять конем, владеть оружием. В танце исполнительницы наравне с парнем совершают прыжки, вращения и другие мужские движения, тем самым показано равенство возможностей участия девушек в байге.

- «Шолпы» на музыку С. Еркимбекова

Впервые танец был поставлен в ансамбле «Салтанат» на пять девушек. Интересен выход танца. Одна за другой, исполняя различные боковые шаги, девушки появляются на сцене. Их руки принимают положение «иыққа артқан», что в переводе означает «положение рук на плечо». Данное положение образно передает девичью дружбу. На протяжении всего танца балетмейстер не раз проводит различные переплетения рук, которые создают орнаментальный рисунок и передают

настроение танца молодых незамужних девушек-бойжеткен. Поднимаясь вверх по сцене, исполнительницы неожиданно надевают головные уборы. Этим моментом балетмейстер трактует традицию казахского народа, когда незамужняя девушка заплетала две косы и носила такую (тюбетейка) или кэмшат борік (шапка, отделанная мехом выдры).

Далее следует основная тематика танца, раскрывающая название танца. Артистки надевают украшения «шолпы» на косы. Длинные косы у казахов считались признаком красоты, о них слагали песни, писали стихи и даже сказки. Например, когда описывали красоту девушки, говорили: «қыпша бел қолаң шаш» («Тонкая талия, длинные роскошные волосы»). Казахи верили, что волосы являются излюбленным местом злых духов, поэтому в целях защиты девушки надевали на косы украшения – шашбау, шолпы. [11]

Шолпы – это подвески, с нанизанными друг на друга небольшими звеньями из металла или серебряных монет. Шолпы носили только молодые девушки. Данные украшения имели еще и воспитательное значение. Металлические подвески были тяжелые, и чтобы их носить, необходимо было держать голову прямо, спину ровно, не сутулиться. Может, этим и объясняется гордый нрав девушек. При ходьбе шолпы издавали звуки, поэтому девушка не должна делать резких движений, и не появляться в неподобающем месте, звук шолпы выдавал ее присутствие.

В танце широко используется специфическое положение рук «шаш сипау» (поглаживание кос), плавно переходящее во вторую пониженную позицию рук. Данное положение и движение демонстрируют красоту волос и украшений. Переходы и выходы из различных переплетений рук передают искусное умение девушки определять меру дозволенного.[33]

На примере анализа танцев, поставленных З.М. Райбаевым в разное время и в разных коллективах, мы убедились, что в создании танцевальных композиций народного жанра одной из главных движущих сил является проникновение в самую суть традиционной культуры. Хореографическая

лексика народного танца всегда будет представлять основу для синтеза пластических выразительных средств. Воплощая идеи в своих танцах, балетмейстер З. Райбаев создавал некую художественную форму диалога с прошлым. Семиотический код его танцев раскрывает грани традиционного мировоззрения и воспитания. Постановки, вошедшие в золотой фонд хореографического искусства, являются своеобразным гарантом связи между поколениями.

Раскроем основные принципы постановочной деятельности балетмейстера З. Райбаева.

1. Каждая хореографическая постановка это художественное произведение, которое имеет тематическое содержание, несет в себе определенную мысль, сюжет, композицию, неразрывно связано с музыкальным сопровождением.

2. Основное выразительное средство – хореографическая лексика. В сценическом танце на первый план выходит движение, которое в соединении с музыкой составляет основу произведения. Движения в танце четко организованы, соединены друг с другом, логично переходят от одного к другому. Они имеют определенную продолжительность, подчиняются определенному темпоритму, заданному музыкальным материалом, тем самым создается четкая ритмичная смена положений человеческого тела. Органические и специфические связи между движениями, жестами и позами того или иного народа в соединении с иными изобразительными средствами (музыка, костюм, аксессуары и т.д.) и составляют содержание и особенности национальной хореографической культуры.

3. Ярко выраженный художественный образ. Хореографические движения, приемы, жесты, позы, музыка, костюм обусловлены задачей создания определенного художественного образа. Каждый компонент становится образным лишь в целостной системе – структуре хореографического произведения, в котором раскрываются тема, идея.

4. Сценический танец – это фантазия балетмейстера. З.М. Райбаев, как балетмейстер-постановщик воплощает свои мысли, свое видение мира от замысла до сценического выступления, определяет форму, структуру произведения, а исполнители реализуют установку балетмейстера. Самое главное в создании такого танца – верное ощущение балетмейстером и исполнителями народности пластики и композиции, способность передать логически стройную связь одного движения с другим, кантиленность переходов, что приводит к слитной целостности всего текста, его гармонии, помогает выявить характер танца, его образную интонацию. Таким образом, сценический танец имеет свою внутреннюю логику танца, определяемую содержанием, образным смыслом танца, его жанром, стилем, национальным своеобразием.

Выводы по третьей главе.

В культурной сфере республики Казахстан государственный ансамбль танца «Салтанат» занимает ведущее положение в плане развития и пропаганды народного хореографического искусства.

Мы рассмотрели этапы зарождения и становления ансамбля, определили направленность коллектива. К моменту создания ансамбля в Казахстане уже сложились постановочные и исполнительские принципы народно-сценической хореографии, основанные на синтезе народных корней и высокой профессиональной театральной культуры.

3. Райбаевым как руководителем и постановщиком были найдены оптимальные пути развития народного танца. Не нарушая традиционные формы этнографического материала как основы сценической хореографии, балетмейстер создавал новое, сохранив при этом национальное своеобразие, накопленное не только казахским народом, но и представителями многочисленных этносов, проживающих в Казахстане.

Государственный ансамбль танца «Салтанат» под руководством З.М. Райбаева не только утвердил вид ансамблевого исполнения на казахстанской сцене, но и развил основные формы сценического

казахского народного танца, способствующих развитию казахской народно-сценической хореографии.

Можно отметить три основных пути сценического решения народного танца в ансамбле:

- 1) это сценическая обработка фольклорного танца;
- 2) создание танца на основе традиционных хореографических приемов, элементов, композиций рисунков, характерных черт пластики и манеры исполнения;
- 3) использование наиболее общих стилистических особенностей народного первоисточника в создании современного сценического хореографического произведения.

Сегодня Государственный заслуженный ансамбль танца Республики Казахстан «Салтанат» является единственным профессиональным танцевальным коллективом, пропагандирующим в полной мере богатое наследие национальной хореографической культуры и разнообразие мировой хореографии. «Салтанат» один из ярких примеров успешного развития культурной политики и всех демократических преобразований, проводимых в Республике Казахстан.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы рассмотрели творчество З.М. Райбаева как артиста классических и характерных танцев, балетмейстера-постановщика в Государственном Академическом театре оперы и балета им. Абая в Алматы и как руководителя Государственного ансамбля танца «Салтанат».

Анализ исторического пути развития казахского балета в период 60-80-х годов XX века показал, что это период поисков, экспериментов, ошибок и удачных находок. Деятельность мастеров казахской танцевальной сцены в это время неуклонно совершенствуется и обогащается. Она складывается из самых разнообразных творческих устремлений и поисков, отразивших разные взгляды на специфику современной национальной хореографии. Но та танцевальная основа, которая была найдена в начале развития танцевального искусства, стала отправной точкой для совершенствования и интерпретации ее движений.

Весомый вклад в развитие казахстанской профессиональной хореографии внес З.М. Райбаев. Именно новаторские дерзания привели молодого балетмейстера к некоторым значительным победам, поднявшим национальный балет на новый уровень.

В творчестве известного балетмейстера, в его произведениях – будь то крупный балет или короткая миниатюра – всегда можно проследить черты, связывающие его с прошлым, с традициями, и найти рожденное современными требованиями с опорой на предшествующее развитие и творческое новаторство.

Сочинения З. Райбаева приоткрыли в театре дорогу балетам малых форм. Его одноактные балеты «Шопениана», «Болеро», «Франческа да Римини», балеты «Акканат» и «Хиросима» тому подтверждение. Анализируя работы З. Райбаева как балетмейстера можно с уверенностью сказать, что национальные спектакли в его постановке вобрали в себя лучшие достижения советского балета.

Это – симфонизация хореографической партитуры балета, синтез с другими видами искусства, развитие балета по законам действенной драматургии и, конечно же, использование национального танцевального фольклора. Сюжеты черпаются из старинных легенд, фольклора, современной поэзии. Посредством музыки, народного танца рисуется образ общечеловеческий, масштабный в своей трактовке, в многоаспектности его преломления.

Балеты З. Райбаева в какой-то степени можно назвать экспериментальными, они давали новые возможности для развития казахского балета, знакомства с ранее неизведанным, что всегда является творческим импульсом для любой труппы. Именно синтез различных видов искусств стал одним из путей в решении оригинальных спектаклей балетмейстера. Появление новых направлений в музыке давало импульс творческой фантазии мастера, заставляя искать новые средства выразительности, необычные жанры.

Интересный, темпераментный как художник, З. Райбаев и балеты ставил яркие, запоминающиеся. Для него главным становилась пластическая разработка ролей, сценическая выразительность. Стремление З. Райбаева к выявлению индивидуальной характеристичности каждого образа, каждой сцены при общей монументальности замысла во многом предопределило успех и долговечность многих спектаклей.

Собственная манера мышления, желание по-своему разрешить драматургические коллизии, тщательная работа с актерами являются особенностью творческого поиска З. Райбаева. Основным средством выразительности балетмейстеру 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.

Наверное, именно поэтому балеты З. Райбаева актуальны, а самого мастера иногда называют казахским Петипа.

З. Райбаев заложил основы казахского национального танца, изучая его историю, развивая и привнося свое видение в классические элементы. Его танцы «Асатаяк», «Қосалқа», «Бишіқайың», «Балбырауын» и сегодня включены в репертуар многих профессиональных и самодеятельных коллективов Кокшетау, Костаная, Актобе, Уральска, Шимкента и других городов и районов Казахстана.

Мы рассмотрели этапы зарождения и становления Государственного ансамбля танца «Салтанат», определили направленность коллектива.

З. Райбаевым как руководителем и постановщиком были найдены оптимальные пути развития народного танца:

- 1) это сценическая обработка фольклорного танца;
- 2) создание танца на основе традиционных хореографических приемов, элементов, композиций рисунков, характерных черт пластики и манеры исполнения;
- 3) использование наиболее общих стилистических особенностей народного первоисточника в создании современного сценического хореографического произведения.

Все три направления в деятельности ансамбля составляют тот оптимальный процесс, который позволяет наращивать выразительные богатства сценической народной хореографии, соотнося их с фольклорным творчеством народа, с одной стороны, и пульсом времени – с другой.

Не нарушая традиционные формы этнографического материала как основы сценической хореографии, балетмейстер создавал новое, сохранив при этом национальное своеобразие, накопленное не только казахским народом, но и представителями многочисленных этносов, проживающих на территории Казахстана.

З.М. Райбаев утвердил вид ансамблевого исполнения народного танца, постановочные и исполнительские принципы народно-сценической хореографии, основанные на синтезе народных корней и высокой профессиональной театральной культуры.

Благодаря Райбаеву получила развитие массовая форма сценического казахского народного танца.

Сегодня Государственный заслуженный ансамбль танца Республики Казахстан «Салтанат» является единственным профессиональным танцевальным коллективом, пропагандирующим в полной мере богатое наследие национальной хореографической культуры и разнообразие мировой хореографии. «Салтанат» один из ярких примеров успешного развития культурной политики и всех демократических преобразований, проводимых в Республике Казахстан.

У казахского народного танца большое будущее. Важно, чтобы специалисты, занимающиеся его сохранением и развитием, руководствовались исторически сложившимися традициями, корректно использовали новые достижения хореографии и относились к казахскому танцевальному творчеству как элементу художественной культуры казахского народа и общечеловеческой культуры в целом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абиров, Д. История казахского танца: Учебное пособие [Текст]/ Д.Т. Абиров. - Алматы: «Санат», 1997. - 160 с.
2. 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.
3. Ауезбекова, Г. «Өрге жүзген өнерпаздар» [Текст] / Г. Ауезбекова. - «Астана хабары», №192-194, 29 ноября 2007 года.
4. Аюханов, Б. Современное состояние балетного искусства в Казахстане. Алматы, 17 января 2005 года. [Электронный ресурс] - Режим доступа: URL:www.aukhanov.kz. (дата обращения 12.07.2018)
5. Балтабаев, М.Х. Концептуальная модель государственного регулирования социального развития культуры в Казахстане [Текст] / М.Х. Балтабаев, М.С. Арзумбетова.- Алматы, 2006. - 32 с
6. Батырханова, Д.С. Интервью с Г.А. Орумбаевой [Текст] /. - Алматы, 2016. - 15 сентября
7. Бердешева, Н. Наз халыққа берген сертінен шықты [Текст] /Н. Бердышева // Газета «Айқын», №184 (1121) 1 октября 2008 года.
8. Ванслов, В. Традиции и новаторство в балете [Текст] / В. Ванслов // Статьи о балете. - Л.: Музыка, 1980. - С. 167-190.
9. Государственная программа «Культурное наследие» Казахстана: этапы ее реализации и значение. - Астана, 2006. [Электронный ресурс] - Режим доступа: URL: <https://ehistory.kz/ru/contents/view/1568> (дата обращения 12.07.2018)
10. Государственный ансамбль песни и танца Казахской ССР. Илл. альбом. 1978.
11. Джанибеков, У. Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте [Текст]: дис. ...канд. ист. наук / У. Джанибеков.- Новосибирск, 2011. - 210 с.

12. Джулумбетова, Г.А. Танцы народов Средней Азии и Казахстана [Текст] / Г.А. Джулумбетова.- Алматы: Онер, 2004.- 102 с.
13. Джумакова, У. Творчество композиторов Казахстана: проблемы истории, смысла и ценности [Текст] / У. Джумакова. - Астана: Фолиант, 2003. - С. 74-102.
14. Донченко, Р. Некоторые композиционные принципы казахстанских балетов [Текст] /Р. Донченко // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. - Алма-Ата: Наука, 1983. - С. 86 - 98.
15. Есказиева, А. Танцевальное наследие и проблемы хореографического искусства в образовании [Текст] / А. Есказиева. - Астана. 2012. - 214 с.
16. Жиенкулова, Ш. Би орнектери (на каз.яз.) / Ш. Жиенкулова. - Алматы, 2010. - 314 с. [Электронный ресурс] - Режим доступа: URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 14.10.2018)
17. Жолтаева, А.А. Традиционный казахский танец в системе этнохудожественного образования [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / А.А. Жолтаева. - М., 2012.- 167 с.
18. Жукенова С.Б. Социально-педагогические факторы развития самодеятельного хореографического искусства в Казахстане [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / С.Б. Жукенова. - М., 1991.- 195 с.
19. Жумасеитова, Г. Страницы казахского балета [Текст] / Г. Жумасеитова. - Астана: Ел Орда, 2001.
20. Закон Республики Казахстан от 15 декабря 2006 года № 207-III «О культуре» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 16.11.2015 г.) [Электронный ресурс] - режим доступа: URL: <http://www.zakon.kz/145909-zakon-respubliki-kazakhstan-ot-15.html> (дата обращения 23.05.2018)
21. Изим, Т. Время и танцевальное искусство [Текст] /Т. Изим. - Алматы: Полиграфия сервис и К, 2008. - 190 с.

22. Казыханова, Б. Эстетическая культура казахского народа. [Электронный ресурс] - Режим доступа: URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 07.11.2018)
23. Карп. П. Балет и драма [Текст] / П. Карп. - Л.: Искусство, 1980. - 78с
24. Кишкашбаев. Т.А. История хореографии Казахстана [Текст]: учебник / Т.А. Кишкашбаев, А.Б. Шанкибаева, Л.А. Мамбетова, Г.Т. Жумасеитова, Ф.Б. Мусина. - Алматы: ИздатМаркет, 2005. - 271 с.
25. Котлова, Г. Кюй и балет: проблемы взаимодействия [Текст] Г. Котлова // Композитор и фольклор в музыкальной культуре Казахстана XX столетия. - Алматы: АБС, 1998.- С. 58-72.
26. Кулимбаева, Б. «Тұйғындар – мастера «изящной пластики» [Текст] / Б. Кулимбаева // Газета «Неделя в Астане», 26 апреля 2008 г.
27. Кульбекова, А.К. Содержательные аспекты казахского народного танца [Текст] /А.К. Кульбекова // Вестник МГУКИ. - 2008. - №3 (19). - 253–257с
28. Кульбекова, А.К. Танец неповторимый и уникальный [Текст] /А.К. Кульбекова // Республиканский общественно-политический журнал «Мысль» № 1, - 2005г.
29. Кундакбаев, Б.К. Основные этапы развития казахского театра: Автореф.дис....д-ра иск [Текст] / Б.К.Кундакбаев. - Ташкент, 1996.- С. 101.
30. Куриленко, Е. Балет-драма и балет-симфония // Музыкальный театр. События. Проблемы. Сб. ст. -М.: Музыка, 1990. С. 250 - 264.
31. Қазақстан Республикасында кімнің кім екені. Екі томдық анықтамалық. Алматы, 2011 жыл. [Электронный ресурс] - Режим доступа: URL: <http://zraibaev.kz/> - (дата обращения 07.04.2018).
32. Маргулан, А.Х. Петроглифы Сары-Арки. Гравюры с изображением волчьего тотема [Текст] / - Алматы: Атамұра, 2003. - 246 с.
33. Молдахметова, А. Семантика специфического положения рук казахского танца [Текст] /А. Молдахметова. -Алматы: Онер, 2006. - С. 16

34. Морина, Л.В. Этническое своеобразие народной танцевальной культуры [Текст] / Л.В. Морина // Материалы междунар. конф., посв. 90-летию Л.Н. Гумилева. - СПб., 2002. Т. 3. - С. 192-198.
35. Мухамбаева, А.Х. Национальные обычаи и традиции казахского народа и их влияние на воспитание детей и молодежи: Дис.канд.пед.наук [Текст] /А.Х. Мухамбаева. - М., 2004. - С.50.
36. Орумбаева, Г. Казахский танец. Методика его преподавания [Текст]: учебное пособие для студ. вузов / Г. Орумбаева, А. Калелова; под ред. Г. Бейсеновой. - Алматы: Респуб.изд.каб., 2015. - 160 с.
37. Садыкова, А.А. Страницы творчества З. Райбаева 60-70-х годов хх века. Дис. маг. Иск [Текст] /А.А. Садыкова - Алматы, 2006.
38. Сапаров,а Ю.А. Становление и развитие художественной самодеятельности в Казахстане: дис. ...канд. пед. наук / Ю.А. Сапарова.- [Электронный ресурс] URL: <http://www.dslib.net/kult-prosvet/stanovlenie-i-razvitie-hudozhestvennoj-samodejatelnosti> (дата обращения 23.09.2018).
39. Сарынова, Л.П. Балетное искусство Казахстана [Текст] / Л.П. Сарынова. - Алма-Ата: Наука, 1976. - 176 с.
40. Сергеев, К. Рассказано языком танца // Газета «Ленинградская правда», 18 июля 1981 года (материалы архива ГАТОБ им. Абая)
41. Современная казахстанская культура в глобальном мире [Электронный ресурс] - Режим доступа: URL: <https://www.inform.kz/ru/> (дата обращения 08.04.2018)
42. Соколов, А. Осваивая традиции [Текст] / А. Соколов // Газета «Вечерний Ленинград», 30 июля 1981 года (материалы архива ГАТОБ им. Абая)
43. Сулейменов, О. По дороге мастерства [Текст] /О. Сулейменов //Газета «Ленинская смена», 12 января 1958 года (материалы архива ГАТОБ им. Абая)
44. Сулейменов, О. Стихи разных лет.../ Сост., отв. Ред. С. Абдулло [Текст] /О. Селейменов. - Алматы: Дайк-Пресс, 2006. - С. 174

45. Тараканов, М. Музыкальная драматургия в советском балете // Советский музыкальный театр: проблемы жанров [Текст] / М. Тараканов. - М.: Сов.композитор, 1982.-С. 133-184.
46. Токтабаева, Ш. Серебряный путь казахских мастеров. Монография [Текст] / Ж. Токтабаева. - Алматы: Дайк-Пресс, 2005. - С. 68
47. Федянина, Л. Классика казахстанского балета [Текст] / Л. Федянина. - Алматы: Фонд Сорос Казахстан, 2002. - 224 с.
48. Фокин, М. Против течения [Текст] / М. Фокин. - М.: Искусство, 1981. - 497 с.
49. Шанкибаева, А. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств [Текст]: автореф. дис...канд. искусствоведения / А. Шанкибаева. - Алматы, 2006. - 24 с.
50. Шанкибаева, А.Б. К вопросу изучения и сохранения казахской хореографии на современном этапе [Текст]: сборник статей международной научно-практической конференции «Астана как центр международных коммуникаций и международного сотрудничества в области хореографического искусства» / Шанкибаева А.Б. - Астана: КазНАХ, 2018. - 322 с.
51. Эльяш, Н. Казахский балет. Из стенограммы выступления на обсуждении балетных спектаклей ГАТОБ им.Абая во Всероссийском театральном обществе 23 декабря 1958 г. - Алматы, (материалы архива ГАТОБ им. Абая)