



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

ТВОРЧЕСТВО М.Ж. ТЛЕУБАЕВА И ЕГО ВКЛАД В РАЗВИТИЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ И ЛЮБИТЕЛЬСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ КАЗАХСТАНА

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

Проверка на объем заимствований:
71,27 % авторского текста

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

Выполнил (а):
Студент (ка) группы ЗФ-407-115-3-1Кст
Шоранова Айым Сериковна

Научный руководитель:
к.фил.н., доцент кафедры хореографии
Ованесян Л.Г.

Челябинск
2018

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО М.Ж. ТЛЕУБАЕВА В КОНТЕКСТЕ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА XX ВЕКА.....	7
1.1. Исторический аспект развития балетного искусства Казахстана 70-90-х годов XX века.....	7
1.2. Становление и творческий путь М.Ж. Тлеубаева.....	11
ГЛАВА 2. БАЛЕТМЕЙСТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ М. ТЛЕУБАЕВА В ГАТОБ им. АБАЯ (АЛМАТЫ)	14
2.1. Национальные традиции в балете «Аксак-Кулан».....	14
2.2. Рок-опера-балет «Брат мой, Маугли».....	19
2.3. Традиции и новаторство в балете «Вечный огонь».....	22
2.4. Мировая литературная классика в балетах М. Тлеубаева.....	29
2.5. Детские балеты М. Тлеубаева.....	32
ГЛАВА 3. ВКЛАД М.Ж. ТЛЕУБАЕВА В РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА.....	41
3.1. М. Тлеубаев – режиссер массовых культурно-зрелищных мероприятий.....	41
3.2. Работа в самодеятельных хореографических коллективах.....	49
3.3. Педагогическая деятельность М. Тлеубаева.....	54
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	59
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	62

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 творческой жизни Республики Казахстан по праву занимает заслуженный деятель искусств Казахской ССР, балетмейстер, режиссер, педагог Минтай Жанельевич Тлеубаев. Его имя хорошо известно как профессионалам, так и широкой публике.

В 2017 году культурная общественность страны отметила 70-летие со дня рождения мастера. М. Тлеубаева смело можно назвать новатором своего времени и первооткрывателем многих жанров в хореографическом искусстве казахского народа. Это балетмейстер, который нашел общий язык с наиболее критичным, но благодарным зрителем – молодежной и детской аудиторией.

Начало творческого пути выпускника Алматинского хореографического училища совпало с поисками новых тенденций балетных спектаклей. В Ленинградском государственном университете он прошел хорошую режиссерскую школу, осуществив на сцене Ленинградского музыкального театра свои первые постановки, утвердившись в правильности своего пути как балетмейстера.

На протяжении 20 лет М. Тлеубаев работает в Алматы в Казахском государственном академическом театре оперы и балета имени Абая сначала как балетмейстер, а затем главный балетмейстер труппы.

За время работы в театре, а это более 20-ти лет, Минтай Жанельевич создал оригинальные полотна, обогатив балетный репертуар казахской

хореографии классического, национального и современного направлений: «Аксак-кулан» на музыку А. Серкебаева (1976), «Вечный огонь» С. Еркимбаева (1985), «Классическая симфония» С. Прокофьева (1987), «Прощание с Петербургом» И. Штрауса (1988), «Дама с камелиями» Д. Верди (1989), а также большое количество танцевальных сцен в национальных и других оперных спектаклях, идущих на сцене ГАТОБ имени Абая. Новым словом в казахской современной хореографии стал рок-опера-балет «Брат мой, Маугли» А. Серкебаева.

Значительный пласт творчества балетмейстера занимает детская хореография. Бессмертными творениями стали постановки концертных номеров для Алматинского хореографического училища: «Королевские пингвины» Г. Гараняна, «Маленькая серенада» А. Моцарта, «Мальчишки-девчонки» А. Серкебаева, полонез «Жасуландар балы» П. Чайковского, по традиции открывающий ежегодные отчетные концерты учащихся.

Шедеврами можно назвать его спектакли «Золотой ключик» М. Вайнберга (1973), «Русская сказка» М. Чулаки (1975), «Три поросенка» С. Кибировой (1962), «Доктор Айболит» И. Морозова (1985).

Спектакли М. Глеубаева до сих пор идут в Минске (Белоруссия), Санкт-Петербурге, Петрозаводске, Москве, Челябинске, Новосибирске, Красноярске, Нижнем Новгороде (Россия), Кривом Роге (Украина), Бишкеке (Киргизия), Ташкенте (Узбекистан).

Яркий талант, самобытный почерк и фантазия воплощены хореографом в создании национальных танцев. Им поставлено свыше 50-ти хореографических миниатюр в ансамбле «Салтанат», в Центральном ансамбле песни и танца Министерства обороны РК, ансамбле Пограничной службы КНБ РК. Он явился создателем фольклорно-этнографического ансамбля танца «Ак-ку» в Караганде.

Режиссерский талант М. Глеубаева как балетмейстера-постановщика и режиссера проявился в создании свыше 100 зрелищно-массовых мероприятий республиканского и международного масштаба. Среди них –

XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов (Москва, 1985 г.), Презентация новой столицы (Астана, 1998 г.), Инаугурация Президента РК Н.А. Назарбаева (Астана, 2006), Год Абая в России (Москва, 2006 г.), ШОС (Шанхай, 2006), X сессия Ассамблеи народа Казахстана, Открытие года Казахстана в Украине (2007 г.), 1500-летие г. Туркестан, Дни культуры РК в КНР (Пекин), Фестиваль культуры РК в Японии (2008 г.), 200-летие Махамбета (Атырау) и многие другие.

Положительными результатами и многогранностью отмечена педагогическая деятельность балетмейстера. Он являлся доцентом, а затем профессором Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова – первого профессионального высшего учебного заведения Казахстана, где создал свою режиссерскую школу, щедро делился своими секретами с будущими специалистами по режиссуре хореографии.

К сожалению, о творческих находках М. Тлеубаева написано очень мало. Г. Жумасеитова в книге «Страницы казахского балета», раскрывая историю развития балетного театра в 70-90-е годы, говорит о постановочной работе балетмейстера. Отдельные публикации в журналах и СМИ как отклик на новые хореографические постановки дают также представление о его творчестве. Заслуживает внимание диссертация Дамира Уразымбетова, посвященная творчеству М. Тлеубаева. Однако, педагогическая деятельность, принципы постановки массовых зрелищных мероприятий, работа с любительскими коллективами остаются в стороне.

Искусство хореографии трудно сохраняется во времени, тем более нужно фиксировать самое ценное в нем, чтобы оно не забылось, не ушло, а постоянно служило современности. Поэтому познание мастерства, методики, технологий ведущих мастеров сцены особо ценно для нас. Этим и вызвана необходимость исследования на тему: «Творчество Минтая Тлеубаева и его вклад в развитие профессиональной и любительской хореографии Казахстана».

Объект исследования: творчество М.Ж. Тлеубаева

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

Цель исследования: раскрыть творческие принципы М. Тлеубаева как балетмейстера, педагога, режиссера и показать их влияние на развитие профессиональной и любительской сценической хореографии.

Задачи:

- 1) проследить этапы становления М. Тлеубаева как артиста балета и балетмейстера;
- 2) раскрыть особенности актуальности и продолжительности сценической жизни его балетов на современном этапе;
- 3) определить роль в развитии любительской хореографии.

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

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

Методы исследования: анализ литературы по теме, встречи и беседы с артистами и педагогами, собственный опыт артистки ансамбля танца, просмотры и анализ творческих работ М. Тлеубаева.

База исследования: Государственный театр оперы и балета им. Абая (Алматы), хореографическое училище им. А. Селезнева (Алматы), Казахская Национальная Академия искусств им. Т. Жургенова (Алматы).

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

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО М.Ж. ТЛЕУБАЕВА В КОНТЕКСТЕ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА XX ВЕКА

1.1. Исторический аспект развития балетного искусства Казахстана 70-90-х годов XX века

С начала становления балетного театра Казахстана прошло 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. 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. Если в 1934 году в Первом Всеказахстанском слете народных талантов принимало участие всего 20 любителей народного танца, то сейчас в республике одних только танцевальных коллективов насчитывается 58 650, в которых принимают участие 820 700 человек.

Если профессиональных артистов балета к моменту организации музыкально-драматического театра не было ни одного, то сегодня музыкальные театры республики располагают балетными труппами, укомплектованными квалификационными артистами. Если в 1933 году казахский музыкальный театр, нуждаясь в режиссерах, композиторах, дирижерах, балетмейстерах и художниках, приглашая их из братских республик, то сегодня казахский балет располагает необходимыми местными кадрами. Балетмейстеры Д. Абиров, З. Райбаев, Б. Аюханов, Э. Усин, М. Тлеубаев, Ж. Байдаралин, делавшие историю казахского балета, имеют специальное балетмейстерское образование. К именам балетных композиторов, приехавших в Казахстан в 30-е годы – Е. Брусиловского, И. Надирова, В. Великанова, прибавились имена – Н. Тлендиева, Г. Жубановой, К. Кужамьярова, А. Серкебаева, С. Еркимбекова. Театры располагают и местными кадрами художников-декораторов, в их числе Г. Исмаилова, В. Семизоров, И. Корогодина, А. Молдабеков, Н. Рымжанов, балетных дирижеров – Н. Тлендиев, Т. Османов, Ф. Мансуров. (14)

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, доставшихся народу от его прошлого. Из-за этого танцевальный фольклор не записывался, не изучался. Его развитию не уделялось должного внимания.

В настоящее время вопросами истории развития национальной хореографии занимается Институт литературы и искусства им. М.О. Ауэзова, были написаны и изданы книги с описанием наиболее популярных казахских танцев: «Казахские народные танцы» Д. Абирова и А. Исмаилова; «Казахские танцы» Ш. Жиенкуловой; «Казахские танцы» Г. Джулумбетовой. Л. Сарынова и Г. Жумасеитова выпустили исторические очерки, раскрывающие творческий путь балетного театра Казахстана. Из года в год библиотечный фонд пополняется диссертационными исследованиями ученых – историков, педагогов.

Прочная и неразрывная связь с традициями русского театра была опорой в создании национального балета. В эти годы ставятся лучшие образцы русской и советской классики, такие как «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Конек-Горбунок», «Эсмеральда», «Красный цветок», «Лауренсия», «Бахчисарайский фонтан», «Шурале», «Юность», «Легенда о любви», «Спартак». Они определили и упрочили в казахском балетном театре принципы глубокой содержательности, идейности, музыкально-хореографической драматургии, психологической насыщенности, обогащения танцевальной лексики элементами фольклора, стремления к поэзии и красоте. И сегодня эта связь не прерывается. На сценах театров республики идут спектакли в постановке Б. Эйфмана, Ю. Григоровича. (16)

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» (7, с.13).

Эти высокие эстетические завоевания многонационального балетного театра стали достоянием и балета казахского. Кадры профессионального национального балета ежегодно пополняют

выпускники Алматинского хореографического училища имени А.Селезнева, человека, который поставил проблему подготовки артистов балета на государственный уровень. И сегодня казахская школа профессиональной подготовки считается лучшей в Средней Азии.

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.

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» (19, 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 Минтай Жанельевич Глеубаев.

1.2. Становление и творческий путь М.Ж. Тлеубаева

Казахский балетный театр – явление в своем роде уникальное. Он сформировался как интересный и самобытный творческий организм в фантастически короткие сроки, если считать днем рождения национального балета его первый спектакль «Калкаман и Мамыр», созданный либреттистом М. Ауэзовым, композитором В. Великановым, балетмейстером Л. Жуковым, художником-постановщиком У. Тансыкбаевым 24 июня 1938 года. И вместе с тем он успел пройти сложный путь становления и развития.

Если понимать национальный балет как наличие в нем классического танца, но видоизмененным в применении к народной тематике, то «ранее упор на создание национальных балетов рассматривался отдельно от новых классических балетов, ненадолго уживавшихся в афише как «эксперименты» в области казахской тематики с классической танцевальной лексикой, которая сразу же принимала форму отторжения как неудачной трансплантации органов» (6).

Активный поиск национального искусства танца приходится на 70-е годы, когда происходила смена поколений балетмейстеров, обновление постановочных идей и принципов. Хореографические постановки З. Райбаева, М. Тлеубаева, Г. Алексидзе, А. Дементьева, В. Владимирова, Р. Бапова сегодня мы рассматриваем с точным пониманием специфики балетного искусства, умением соотнести те или иные художественные явления с многосложным процессом развития отечественного и мирового хореографического искусства. В середине 70-х годов происходило вливание новых свежих постановок, а вернее их идей и принципов.

Показательно в этом плане творчество Минтая Тлеубаева.

Хореографическое образование Минтай Тлеубаев получил в Алматинском хореографическом училище имени А. Селзнева, которое окончил с отличием в 1967 г. Будучи лучшим учеником у педагога Б.

Аюханова, Тлеубаев продолжил свою артистическую деятельность под его руководством в только что созданном коллективе «Молодой балет Алматы».

Начало творческого пути молодого артиста совпало с поисками новых тенденций балетных спектаклей, как руководителя, так и всей труппы ансамбля. Являясь единомышленниками, представляющими единый, сплоченный коллектив, каждый понимал свою значимость при создании нового спектакля. Эта творческая атмосфера зародила в душе молодого танцовщика желание попробовать свои силы как постановщика-хореографа, стала толчком для дальнейшего поиска своего индивидуального пути.

В 1968 г. М. Тлеубаев поступает на факультет музыкальной режиссуры балетмейстерского отделения Ленинградской государственной консерватории им. Римского-Корсакова, где учится у педагогов: народного артиста СССР, профессора П.А. Гусева и народного артиста Грузии, профессора Г.Д. Алексидзе.

Пытливый характер и живой темперамент привели молодого человека в Ленинградский государственный университет. Здесь М. Тлеубаев делает свои первые шаги в балетмейстерском искусстве, занимаясь педагогической деятельностью.

В период учения М. Тлеубаев прошел хорошую режиссерскую школу, осуществив на сцене Ленинградского музыкального театра две постановки: «Болеро» М. Равеля в 1972 г. и «Золотой ключик» М. Вайнберга в 1973 г. Эти спектакли имели положительные отзывы, что было очень значимо для дальнейшего творчества. Представив свой труд перед изысканной публикой, М. Тлеубаев утвердился в правильности своего пути как балетмейстера.

Эта практика имела свои положительные результаты. Уже после окончания консерватории и университета в 1973 г. и после службы в рядах Советской Армии ему предложили продолжить педагогическую

деятельность на кафедре балетмейстерского искусства в Ленинградской консерватории.

В 1975 году начинается новый этап в творческой деятельности М. Тлеубаева. По приглашению Министерства культуры Казахской ССР он начинает работать в Казахском государственном академическом театре оперы и балета имени Абая как балетмейстер, а затем как главный балетмейстер труппы. (Приложение 1)

Оригинальные спектакли возникают на перекрестке традиционных и новаторских тенденций. Как и традиции, новаторство проявляется у балетмейстера Тлеубаева по разному – в содержании, форме, средствах выразительности. Используя прежние известные связи фольклора с классическим танцем, он ищет интересные темы, яркого интересного героя. Это и есть художественный процесс. «Каждая историческая эпоха имела свою особую хореографическую культуру, но всегда, во все периоды она была связана с жизнью и бытом людей. Представлять ее в отрыве от них – значит допускать очень серьезную ошибку» (23, с.46).

Выводы по первой главе.

Мы проследили самый плодотворный этап в творчестве театра оперы и балета им. Абая. За сравнительно небольшой отрезок времени (двадцать лет) многое достигнуто. В этот период создаются новые произведения, в которых балетмейстеры утверждают синтез традиций классического танца и национальной хореографии. Это время поисков, творческих устремлений, экспериментов, отразивших разные взгляды на специфику современного казахского балета.

Творчество Минтая Тлеубаева – яркий пример активности и многообразия творческого поиска балетмейстера.

ГЛАВА 2. БАЛЕТМЕЙСТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ М.ТЛЕУБАЕВА В ГАТОБ им. АБАЯ (АЛМАТЫ)

2.1. Национальные традиции в балете «Аксак-Кулан»

14 января 1976 года на сцене Государственного театра оперы и балета им. Абая состоялась премьера балета «Аксак-Кулан», в 2 актах с прологом и эпилогом. Композитор А. Серкебаев, сценарист Т. Ибраев, художник Э. Гейдебрехт, дирижёр Т. Османов. Это была первая большая работа выпускника Ленинградской государственной консерватории им. Римского-Корсакова Минтая Тлеубаева. «Акс кулан» – это и первое крупное сочинение молодого композитора А.Серкебаева.

Действие балета переносит нас в казахские степи, где мирно пасутся куланы. Издалека досятся звуки домбры. Сын Джучи-Хана Хан-Зада, отправившись на охоту, вспугивает стадо с обжитого пастбища. Лишь старый вожак вступает на пути непрошеного гостя. Вонзенная в ногу стрела, была ему ответом на немой вопрос о вторжении. Но бесстрашный кулан не собирался просто так сдаваться. Хан-Зада – гордость и надежда Джучи-Хана – умирает, растоптанный копытами разъяренного кулана.

Второе действие перенесено в шатер Джучи-Хана. С мрачными предчувствиями ждет он возвращения с охоты своего сына. Ничто не может отвлечь его от тяжелых дум. Суровое наказание – залитый расплавленным свинцом рот – ожидает того, кто принесет ему дурную весть. В шатер входит юноша-кюйши, и его домбра рассказывает страшную правду о смерти сына Джучи-хана, не проронив ни слова. Беспристрастен приказ правителя: залить домбру свинцом. Прошли века, но народный кюй об Аксак кулане и говорящей домбре живет и поныне.

Полная философской глубины и гуманизма музыка фольклорного первоисточника, описывающего драматические события времени нашествия полчищ Чингис-хана, получила разнообразное преломление в казахской музыкальной культуре.

Впервые она прозвучала в опере Е.Г. Брусиловского «Кыз-Жибек». Симфонические основы, заложенные в недрах народного кюя, развила Г.А. Жубанова в своей одноименной симфонической поэме (1953), песенные мотивы домбрового кюя разработал М. Мангитаев в хоровой поэме «Аксак кулан» (1969).

Конкретность образов кюя-легенды, наличие элементов театрализации явились благодатными предпосылками для создания музыкально-сценического произведения. Музыкальный язык балета отличается содержательностью и выразительностью. Мотив древнего кюя получает в балетной партитуре по-настоящему современное осмысление, растворяясь в развернутых, драматически и психологически насыщенных сценах-картинах. Динамичная, острохарактерная и в полном смысле театрально-танцевальная музыка А. Серкебаева богата различными нюансами в обрисовке благородного акына Кербуги, жестокого завоевателя Джучи-хана, необузданного его сына Хан-Зады, нежной Башаргуль и льстивых придворных. С большой любовью выписан А.Серкебаевым образ свободолюбивых куланов – символических носителей первозданной красоты природы и свободного жизнелюбивого народа. Все темы, лейтинтонации связаны воедино сценически оправданной музыкальной драматургией. По смелости и новизне творческих устремлений, по принципу своеобразного сочетания основ классического и национального танца балет имеет много ценного.

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

Одухотворенный облик Баршагуль создала народная артистка республики Раушан Байсеитова. Изящество и легкость ее героини, мягкая пластика ее танца, тонкая музыкальность и женственность олицетворяют представление народа о красоте и нравственной чистоте. Увидев раненых куланов, Баршагуль поражена и встревожена. Как родная сестра, она ласкает и лелеет их. В эпилоге балета она поднимает уроненную домбру и трепетно преподносит акыну. Высоко подняв эту вечную спутницу поэта, Баршагуль – Байсеитова как бы прославляет бессмертие искусства. (31)

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

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

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

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

«Аксак кулан» в первую очередь удивляет ясной и выразительной простотой сценического воплощения и лаконичностью. Конкретность пластического языка М. Тлеубаева позволяет резко разграничить мир добра, солнца, света, величие природы с миром завоевателей – всеразрушающим, жестоким и кровожадным. Его танцы «осмыслены, изобретательны, их пространственный рисунок отличается четкими переливчатыми линиями» – отмечал Б. Аюханов (4, с.139).

Пластический язык персонажей кажется слишком простоватым и скупым. Балетмейстер ограничил танцевальную палитру воинов хана немногими, но хорошо запоминающимися движениями. Их пластика лишена грации и полета, они похожи на прикипающих к земле, ползающих пресмыкающихся.

Танцевальная характеристика куланов – одна из запоминающихся в спектакле. Обратившись к приемам классического танца на пуантах, хореограф поручил эту партию артисткам балета. Быстрый перебор ног, легкие прыжками с высоким поднятием колен отдаленно перекликаются с цокотом копыт быстроногих куланов, характерное положение рук стоящих одна за другой исполнительниц складываются в причудливый рисунок.

Танец беркута в прологе – своеобразная метафора, олицетворяющая хищника и завоевателя. Движения – сильные, отрывистые, импульсивные – сменялись резко, ошеломляя своей неожиданностью. Молниеносная смена ракурсов, ослепительные вспышки вращений и экспрессивных прыжков создавали образ сверхъестественной стремительности и мощи. «поющие» руки здесь отвергались – жесткая закрепленная кисть с сомкнутыми пальцами, вытянутые или резко согнутые в локте руки. Все это воплощало образ настороженного хищника, настраивая зрителей на определенную волну. (22)

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

В спектакле сосуществуют, дополняя и углубляя друг друга, два пласта: один – повествовательный, событийный, другой – обобщенно-иносказательный. Вводя эту вторую линию, хореограф достигает не только чисто театральных зрелищных эффектов, но и подчеркивает обобщенно-поэтический характер действия. Здесь не встретишь механического соединения балетной классики с народным танцем, не увидишь тривиального национального орнамента рук, сообщающих танцу определенный колорит. Не колорит, а образ содержат танцы в «Аксак кулане» А. Серкебаева в постановке М. Тлеубаева. (Приложение 2)

Первая большая работа продемонстрировала тенденцию М. Тлеубаева к синтезу. Казахский танец ценой проб и ошибок пришел к достижению единства традиции и новаторства в танцевально-пластической характеристике балетных образов. На практике было доказано, что обойтись без классики невозможно, но ограничиваться ею тоже нельзя. Ко времени постановки «Аксак кулана» в этом отношении был накоплен уже значительный опыт, который И. Тлеубаев обобщил и синтезировал.

В «Аксак кулане» классический танец – основа решения образов главных действующих лиц и массовых сцен, но он существует здесь в живом образном виде. Классический танец обогащается органически включенными в него элементами народного танца, драматической пантомимы, спортивно-акробатических движений, свободной пластики, претворяющей реальные жизненные движения. М. Тлеубаевым верно нащупана дорога к симфонизации балета, а использование казахских национальных элементов придало не только национальную, но и реалистическую достоверность. (42)

Стремление балетмейстера сделать спектакль непрерывно действенным осуществилось частично. Наряду с удачными сценами были и эпизоды внешние, имеющие иллюстративно-повествовательный характер, информировавшие о событиях, но не несшие танцевального образа, как, например, сцены развлечения хана в шатре, танцы Баршагуль.

Сам образ простой казахской девушки, развитие их любви с Кербугой недостаточно раскрыты в балете, в некоторых местах данная линия логически остается незавершенной. Отсюда и сюжетная переоснащенность, губительно сказавшаяся на развитии танцсимфонии.

Хореографическая лексика балета в целом была новаторской и изобретательной, драматургия – танцевальной. Но эти принципы не были проведены последовательно, и в этом состоял главный недостаток балета «Аксак кулан». В этом балете был только талантливый прообраз хореографического здания начинающего балетмейстера. Не хватило опыта, глубокого внедрения в язык танца.

Несмотря на определенные погрешности, балет «Аксак кулан» имел успех у зрителей и с большим успехом прошел в Большом театре, а работа композитора была удостоена награды короля Швеции – Муаровой ленты.

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

2.2. Рок-опера-балет «Брат мой, Маугли»

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

В записи фонограммы участвовали ведущие алма-атинские музыканты. В музыкальном отношении спектакль был достаточно

традиционен, но успех снискал огромный, и слово «рок» прочно вошло в обиход культурной жизни.

Жанр рок-оперы возник в 1960-х годах. Наиболее известными для нашего зрителя являются рок-оперы «Иисус Христос-суперзвезда» Эндрю Ллойда Уэббера 1970 года, «Юнона и Авось» Алексея Рыбникова 1980 года, рок-оперы Александра Градского «Стадион» и «Мастер и Маргарита». Сегодня при упоминании «рок-оперы» у зрителя уже не возникает непонимания, так как этот жанр стал привычным для наших дней. Но, как известно искусство не стоит на месте и уже в течение следующего десятилетия молодые авторы совмещают такие, казалось бы, несовместимые понятия как «Балет» и «Рок».

Рок-балет-опера – это жанр, в котором скрещиваются три пласта – проблематика «серьезной» оперы, пластика балета и дерзновенность, броскость рок-музыки, призванный ломать стереотипы и объединять совершенно разные стороны искусства, облагораживая рок-музыку и перерождая балет. Это было началом нового, оригинального течения, которое впоследствии заняло достойное место среди остальных. Именно плодотворное скрещивание далеких, разнородных истоков явилось секретом большого и заслуженного успеха, которым пользовался новый спектакль Казахского театра оперы и балета имени Абая «Брат мой, Маугли» прежде всего у молодежи.

Литературной основой произведения стала «Книга джунглей» Р. Киплинга. Однако постановщики не ограничились «переложением» популярной сказки о Маугли на язык музыки и хореографии. Им удалось создать свое самобытное и во многом отличное от первоисточника видение темы, в нетрадиционном изложении сохранить образность сказки, связав ее с остросовременными проблемами. Главной темой балета стало рождение и развитие духовного и гуманного начала в человеке. На рубеже 20-ого века авторы стремились найти ответ на вопрос: дано ли человечеству увидеть утор тысячелетия, не опасаясь, что жизнь может

быть перечеркнута именно в тот момент, когда начали сбываться самые дерзновенные мечты?

Для авторов рок-оперы-балета сказка Р. Киплинга о человеческом детеныше, выросшем в джунглях, в волчьей стае, явилось поводом для глубоких философских размышлений о современном мире, о судьбах человечества. Они говорят в своем произведении о духовном становлении человека, выступают против всех форм насилия, диктаторства, расизма. Причем делают это образно, художественно, без излишней прямолинейности.

Музыка балета, написанная молодым композитором А. Серкебаевым, в характере современных на тот момент эстрадных опусов, предназначенная для исполнения рок-группой. И хотя в музыке порою прослеживается вторичность, некоторая «стертость», стилистическая чересполосица, недостаточно последовательное сквозное развитие тематического материала, тем не менее, А. Серкебаев написал произведение большой мелодической щедрости, партитуру, в которой прорисованы музыкальные портреты основных персонажей. (33) Она естественно стала основой создания яркого, впечатляющего спектакля.

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

Постановщик спектакля М. Тлеубаев точно ощутил образный строй произведения – поэтическую возвышенность сцен Маугли и Синты, публицистическую накаленность, памфлетную заостренность сцен, обличающих расизм и диктаторские режимы. Хореографическое «действие» развивается в балете в своеобразном полифоническом сплетении классики (на ней построены партии Маугли и Синты) с характерным танцем (на его

основе «выписаны» портреты Шер-хана и Табаки). В лексику характерного танца широко вплетены элементы гимнастики (особенно это ощутимо в партиях кордебалета). Такое графически четкое размежевание выразительных средств способствует созданию в спектакле напряженности, нагнетанию драматизма, ощущению остроты схватки двух противоборствующих сил.

Стремление М. Тлеубаева к выявлению индивидуальной характеристичности каждого образа, каждой сцены во многом предопределило актерские удачи спектакли. Органично, в точном соответствии с поэтическим строем самой музыки осуществлена хореография дуэта Маугли и Синты. Постановщик и исполнители тонко ощутили и передали в танце трепетность, взволнованность этой музыки, окрыленность, ее лучистую чистоту.

Музыка балета исполнялась в записи рок-группы «Арай». С одной стороны, это как будто облегчало задачу танцовщиков, ибо в самой музыке, связанной с поэтическим словом, с ярким исполнительским почерком певцов, уже заложено решение каждого из образов. С другой стороны, бесконечно усложняла их задачу, поскольку каждое движение, каждое па – а хореография остается одним из ведущих компонентов спектакля – требовали безусловно точного соотнесения не только с музыкой, но и с текстом песни, трактовкой ее певцами. Работа Минтая Тлеубаева безусловно способствовала немалому успеху премьеры рок-оперы-балета «Брат мой, Маугли». (Приложение 3)

2.3. Традиции и новаторство в балете «Вечный огонь»

Появление нового балета, родившегося в результате содружества молодых авторов, для казахской современной музыкальной культуры – явление нередкое. Такая форма работы выросла в своего рода традицию, стала для композиторов республики своеобразной творческой мастерской,

которые ведут смелый художественный поиск на основе постижения и развития богатств национальной музыки, преемственности опыта, накопленного мастерами предшествующих поколений.

В 1986 году был поставлен балет «Вечный огонь». Либретто балета написано ведущим танцовщиком Театра оперы и балета имени Абая Д.Накиповым. Он уже выступал в качестве автора балетного сценария – его работа над либретто рок-оперы-балета «Брат мой, Маугли» получила признание и критики, и зрителей. Накипов и на этот раз успешно справился с нелегкой задачей.

Композитор Серик Еркимбеков, вспоминая историю создания балета, рассказал, что толчком к его появлению послужило посещение Пискаревского мемориального кладбища в Ленинграде в далеком 1985 году: «Наверное, каждая советская семья пережила трагедию войны. И когда видишь огромные братские могилы, где на табличках обозначены не имена, а только даты захоронения, испытываешь сильное душевное волнение, подъем, желание прийти и поклониться Вечному огню».

В ходе совместной работы над балетом С. Еркимбеков и балетмейстер М. Тлеубаев, опираясь на литературную первооснову, сумели убедительно выстроить действие таким образом, что постановка обрела черты моноспектакля, где все события сюжета, укрупнившись, оказались, соотнесенными с образом главного героя. Это позволила авторам художественно убедительно раскрыть свой замысел – показать духовное становление героя, его внутреннюю жизнь, оретение им тех нравственно-этических начал, что сформировали его характер и привели к подвигу.

Создатели спектакля, показав его как бы в разных ракурсах – передмысленным взором женщины-матери, женщины-возлюбленной словно проходит жизнь солдата, которая и становится основой сюжета.

Последний бой война и его гибель, мать чувствует сердцем, но руки, жжется недавно качавшие сына и привычно складывающиеся в кольцо

материнской заботы, не хотят верить в его смерть. Вот он, юный, полный надежды устремлений. Его мужающая душа словно обретает силы, соприкасаясь с вольной атмосферой родной степи. Е. Асылгазинов стремится к эмоционально-экспрессивному прочтению роли солдата. Его трактовке свойственны упругая энергия, внутренняя напряженность.

Ярко-колоритные сцены, воссоздающие быт казахского аула, широко раскрываются в танцевальной стихии народной домбровой музыки, которая органично сочетается с искрометностью и напористостью современной звукозаписи, с красками и премами, которыми обладает сегодня симфонический оркестр. В частности, в партитуре весьма самобытно имитируется прием игры «Шертпе»-кюя в пиццикатто струнных. Фанфарным трубными призывом венчается лейттем Неизвестного солдата – в хореографии она получает образное воплощение в имитации народных игрищ, состязаний мужчин в силе и в ловкости. На кульминационной волне появляется мотив известной песни «Жас казак» композитора-фронтовика Рамазана Еебаева, героически погибшего на фронте. Именно с ней, с этой песней, в нашем сознании связаны понятия о войне, подвиге, доблести и мужестве воинов-казахов. Песня-символ, песня-знамя, песня-призыв звучит в партитуре балета как завещание живущим ныне, как письмо с фронта. (12)

Героико-эпическая направленность балета предопределяет введение в его образную сферу аллегорических персонажей – хореографический хор Черной и Светлой скорби, что придает действию особую глубину и обобщенность. Так, в прологе спектакля, мать, окруженная хором Черной скорби, выражает безмерную глубину народного горя. В кульминационный момент звучания реквиема композитор вводит в оркестр голос женского хора без сопровождения и соло сопрано.

Характер солдата у Е. Асылгазинова не имеет широкой амплитуды психологических оттенков. Главное для него – чувство любви. Но воплощается оно весьма многогранно: рисуя любовь своего героя к

матери, к возлюбленной, к земле, Родине, артист предлагает нам гамму разнообразных эмоциональных нюансов. По-сыновьи почтителен и нежен солдат с матерью, восторженно-трепетен с любимой, силен и мужествен в любви к Родине, беспощаден с врагами. (Приложение 3)

Судьба матери в балете «Вечный огонь» словно сфокусировала трагические судьбы матерей военной поры. «В поисках хореографического решения мы с балетмейстером Минтаем Глеубаевым стремились «проживать» ситуации «через себя» – говорит исполнительница этой роли Р. Байсеитова. – Самое сложное, пожалуй, было по-человечески выдержать тот накал эмоций, который буквально захлестывал меня и моих коллег, репетирующих сцену прощания». Танец Р. Байсеитовой в балете отличает поэтическая одухотворенность, мягкость, тонкая музыкальность, женственность. Впечатляет дуэт матери и солдата, где отношения любви и нежности переданы через поэтику сокровенных движений души, выдержаны в стиле психологического диалога. (23)

Надо сказать, что балетмейстеру удалась эта сцена, подсказанная традицией казахской национальной этики воспитания, своеобразной атмосферой отношений и такта, щадящих хрупкий мир детства, пробуждающееся человеческое достоинство, которое впоследствии не потерпит насилие над собой, ни надругательство над достоинством других. Особую выразительность сообщают фигуре матери руки танцовщицы, как бы передающие живую графику ее эмоций. Поистине, жест Р. Байсеитовой, словно «стекая» с кончиков пальцев, источая тепло искренних человеческих вовлекает зрителя в процесс сопереживания.

Законченность образа придает костюм, выдержанный в стиле национальной женской одежды. Белый цвет платья матери, несущий в себе мотивы скорби и чистоты, в сочетании с укрупненностью пластики становится важным драматургическим приемом.

Во втором акте балета мы видим солдата таким, каким он остался в памяти возлюбленной. Эти лирико-поэтические эпизоды больше всего

удались композитору, написавшему для них яркую по эмоциональному воздействию и красоте музыку. Именно здесь он выходит на более высокий уровень тематической контрастности, а значит и театральной характерности, здесь наиболее полно раскрывается его стремление сосредоточить свое внимание на внутренней динамике образа.

Адекватное пластическое решение для этих сцен создает и хореограф, своеобразного эффекта он достигает, используя тут прием с газовыми шарфами, которые передают то очертания спящих верблюдиц, то ниспадающую фату невесты, то полог траура, покрывающий женщину, которая получила весть о гибели любимого. М. Кадырова в роли возлюбленной лирична, внутренне эспрессивна. Балерина как бы на одном дыхании проживает в спектакле жизнь своей героини. Ее партия – словно ветром пролистанная книга. (23)

С особой обожженностью сердца воспринимаются образы невест-вдов и ровестников Неизвестного солдата как некий обобщенный портрет довоенного поколения, полного дерзновенных мечтаний и созидательного порыва, поколения, сгоревшего на войне. Думается, что эта сцена – несомненная удача хореографа, нарисовавшего портрет той крылатой юности, что защищала Родину в грозную пору войны. Балет «Вечный огонь» заканчивается реквиемом, который воспринимается как завещание павших ныне живущим.

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

Хореографическая лексика балета основана прежде всего на технике классического танца, однако не лишена и собственного творчества М.

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

В мае 2010 года к 65-летию Великой Победы Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой (Астана) выпустил премьеру новой редакции балета-оратории С. Еркимбекова «Вечный огонь» в постановке алматинского хореографа Вячеслава Гончарова. В современной постановке речь идет не о конкретной войне, сколько о неприятии террора и насилия вообще. Люди понимают, что политические конфликты при современном оружии массового уничтожения чреватны глобальной катастрофой, апокалипсисом, и что планета Земля – очень небольшая и хрупкая.

Как говорит заслуженный деятель РК Дюсенбек Накипов, они решили подняться с прежнего «территориального» уровня (противостояния двух стран, двух систем) на уровень философского обобщения. Была изменена концепция произведения, пересмотрены музыка и хореография, нашел новые решения и художник, потому что новое поколение привыкло воспринимать информацию, прежде всего визуальную. Из либретто: «...Пришел однажды на Землю коричневый Смерч Зла. И хотел он погасить Огонь в Земном очаге, сорвать Алый Тюльпан жизни и унести его в безвестность, в бездонную Дыру Смерти...И затеял Смерч Зла ужасную большую Войну на Земле... Но поднялось против него все светлое Воинство Добра...» (9)

Как только погас свет, заиграл оркестр и куда-то, казалось, к самым небесам взлетел голос солистки хора Бану Ержановой, а на заднике сцены в круге, выполняющем роль экрана, из хаоса Вселенной возникла и понеслась навстречу наша голубая планета Земля. Так что и без того синтетическое искусство балета стало еще синтетичней, потому что к привычной триаде постановщиков (балетмейстер – дирижер – художник)

добавился хормейстер (заслуженный деятель РК Ержан Даутов) и специалист по видеоарту (Виктория Злотникова из Санкт-Петербурга). Хор располагался на балконе, так что Айдару Абжаханову приходилось дирижировать и оркестром, и певцами, при этом с другого балкона, где находилась аппаратура, надо было синхронизировать видеоряд с музыкой и танцами. А в самых патетических местах еще звучали стихи.

Поскольку авторы отошли от конкретики, в полную мощь заработала символика – образов, цвета, пейзажа, изображения. Сейчас в мировой практике постановщики обходятся минимумом декораций даже в работе с классикой. Упор делается на музыку, образ, актерское мастерство, что в соединении с современными технологиями рождает новое восприятие.

Вячеслав Окунев злые силы одел в черно-красные одежды, лица танцовщиков закрыл белыми масками смерти, и лишь головные уборы напоминают каски. Воинство Добра выступает в светлых, словно выцветших на солнце, гимнастерках и пилотках. Подруги солдат – в белых стилизованных национальных нарядах. И конечно, на фоне символического противостояния Добра и Зла рассказана вечная, пронзающая душу история о матери, проводившей на фронт сына, и его невесте, не дождавшейся любимого. Об их общем горе и радости рождения новой жизни.

В главных партиях выступили дипломант международного конкурса Татьяна Тен (Девушка), лауреат международных конкурсов Эльдар Сарсенбаев (Сын), а заслуженный деятель РК Гульфайрус Курмангожаева органично воплотила образ Матери.

Все сюжетные перипетии сопровождались кадрами военной хроники, видеоизображениями тревожно плывущих облаков, грозового неба, беспокойно волнующейся ковыльной степи, цветущих тюльпанов, зловещего прицела, высокого шанырака и живого пламени Вечного огня.

Зрители с неослабевающим напряжением следили за действием. А вела его за собой, конечно, музыка. Музыка очень выразительная,

«говорящая», то патетическая, то пронзительно-лирическая, с тонко прописанными национальными мотивами.

2.4. Мировая литературная классика в балетах М. Тлеубаева

Собственная манера мышления, желание по-своему разрешить драматургические коллизии, тщательная работа с актерами являются особенностью творческого поиска М. Тлеубаева. Основным средством выразительности М. Тлеубаеву 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. (28)

Почти все его балеты опираются на серьезную литературную основу, так что основной объект его творческих исканий – современный сюжетный балет. И для него не важно, когда происходили события, о которых рассказывается в балете, сейчас или очень давно, кем написано литературное произведение, послужившее первоосновой спектакля. Более важным для него является идея литературного источника, желание донести ее до зрителя средствами выразительной пластики, наиболее подходящими, на его взгляд, для того или иного материала. Где-то академическая классика, где-то игровая национальная пластика, а может, и ритмопластика и элементы современного модерн-танца, что еще раз подтверждает владение Тлеубаевым-балетмейстером всем арсеналом выразительных средств танцевальной лексики. Ярким подтверждением данных выводов служат его следующие оригинальные постановки.

- «Прощание с Петербургом»

В 1988 году был поставлен балет «Прощание с Петербургом» И.Штрауса, вызвавший много споров, имевший как противников, так и сторонников. Спектакль посвящен петербургскому периоду творчества великого австрийского композитора И.Штрауса, его триумфальным

выступлениям в знаменитом Павловском вокзале. В основу балета легла достоверная история любви «короля вальса» и Ольги Смирницкой, дочери петербургского генерала. Основная коллизия – их чистая любовь, несбывшиеся мечты. Либретто написано самим балетмейстером на основе автобиографических книг об этом периоде жизни композитора и опубликованной переписки между влюбленными.

Музыка целиком составлена концертмейстером С.Тищенко из множества штраусовских вальсов, кадрилей, полек, из фрагментов оперетт. В этом и состояло основное противоречие постановки. Отдельные танцевальные эпизоды надо было собрать в цельное произведение с выраженной музыкальной драматургией. Но фрагментарность музыки не позволила сделать это. И недостатки музыкальной драматургии не были преодолены и в сценарной разработке.

Известно, что одним из важнейших достижений русского, позже советского, и казахского балета, стал сложившийся союз музыки и хореографии. В этом плане «Прощание с Петербургом» не стал достойным примером, но вклад постановщика налицо.

«Прощание с Петербургом» – спектакль, поставленный по законам балетной драмы. Здесь искусство мизансцены для балетмейстера имеет такое же большое значение, как и сам танец. Ключевые повороты, фабулы и конфликты выражаются пантомимными средствами и режиссерски. Подчас статика является кульминацией бравурного танцевального действия. Этот прием заявлен с самого начала и оправдывает себя до финала. Спектакль калейдоскопичен, но линия драматургии выдержана до конца.

Несмотря на обилие массовых сцен, балет воспринимается как моноспектакль героя, для которого «вальсо-бальный» антураж есть средство выявить собственную личность и характер. Стилизация в духе времени И.Штрауса, образность дуэтов влюбленных еще раз убедили нас, насколько богат и неисчерпаем классический танец, как он легко

трансформируется, как помогает балетмейстеру решать самые разные художественные задачи.

- «Дама с камелиями»

Упущения и недостатки «Прощания с Петербургом» М. Глеубаеву удалось исправить в балете «Дама с камелиями» Д. Верди – В. Милова, поставленном в 1989 году. Хореограф задумывается здесь о сущности любви, о поисках в ней, прежде всего, духовной близости, которые так характерны для любящих друг друга мужчины и женщины. Не роковой обольстительницей, не жрицей свободной любви предстает перед зрителями Виолетта, а трагической героиней, сильной и честной натурой по отношению к тем, кого она любит. (Приложение 3)

Либретто балета написано по мотивам оперного варианта Ф. Пиаве в редакции П. Узакова. оркестровая транскрипция оперной музыки Д. Верди сделана В. Миловым. художник-постановщик С. Фесько. постановка знаменательна для казахского балетного театра тем, что впервые в создании балета участвовали единомышленники из нескольких среднеазиатских республик. Идея создания такого балета, либретто и сценография принадлежат узбекской балерине Б. Кариевой и ее соотечественникам. Само же хореографическое воплощение мы увидели в постановке казахского балетмейстера.

Разнообразен и исполнительский состав роли Виолетты в премьерных спектаклях. Первыми исполнительницами стали Б. Кариева (Узбекистан), Р. Байсеитова (Казахстан) и А. Токомбаева (Кыргызстан) – прима-балерины, ведущие танцовщицы своих театров. Каждая из них нашла свои индивидуально-неповторимые краски в решении этого образа.

Балет обладает сложной пластической партитурой, что создается за счет хореографического многоголосия. Так, уединенные сцены Виолетты и Альфреда камерны не только по режиссуре, но и в решении хореографии. А их сцены в кругу гостей, напротив, решены в калейдоскопе движений и причудливых мизансцен.

Все внимание постановщика сосредоточено на теме Виолетты, теме незащитности женщины в обществе, где благополучие одних строится на унижение других. Ее хореографическая лексика построена на полутонах, плавных движениях, изломанных по форме. В ней нет высоких арабесков, нет бравады вращений, каскадов больших прыжков. Партия построена на нюансах движений, где на первый план выходит «партитура рук», удивительно красноречивая в сочетании с мимической игрой.

В балете много дуэтов, выстроенных необычно и каждый раз по-новому. М. Тлеубаев с помощью разнообразных дуэтов раскрывает перипетии фабулы и психологические мотивы. Спектакль не иллюстрирует знаменитую мелодраму, а чисто по-балетному рассказывает о настоящей любви, способной на самопожертвование.

Авторам балета удалось создать трогательный красивый балет. Провозглашенный еще Каарелом Ирдом «театр танцевальной драмы» продолжает свою жизнь на сцене казахского балетного театра.

Балет «Дама с камелиями» в постановке М. Тлеубаева современен по хореографическому воплощению и звучанию. Гармония и выразительность постановки, где основой хореографического языка стал классический танец во всем своем многообразии, не требует каких-либо аргументов в современности. Современна и актуальна сама тема, она близка сегодняшнему зрителю своей нравственной проблематикой.

2.5. Детские балеты М. Тлеубаева

Одна из характерных черт современного балетного театра – создание спектаклей специально для детей, с учетом их театральной подготовленности, пристрастий и общего возрастного развития. Эмоция детской радости в танцевальном искусстве находит свои неповторимые краски, особую сценическую выразительность. Детский балет – это сказочный мир, где происходит искренний диалог исполнителя и зрителя,

где создается атмосфера свободы воображения и сопереживания, где маленький зритель может испытать подлинные чувства счастья, веры. «Дети должны жить в мире красоты, игры, сказки, музыки, рисунка, фантазии и творчества» - эти слова В.А. Сухомлинского как ориентир для тех, кто работает с детьми и для детей. (38)

Это имеет к тому же большое воспитательное значение – подготовить маленьких зрителей к восприятию в будущем сложных философских спектаклей, пробудив в них понимание и искреннюю любовь к прекрасному поэтическому искусству. Об этом пишет в своей книге «Страницы казахского балета» Г. Жумасеитова: «Если юный зритель, впервые пришедший на балетный спектакль, не заинтересуется им, не почувствует себя соучастником этого зрелища, вряд ли завтра, став взрослым, он придет сюда снова, и можно сказать, что как балетный зритель для театра он потерян» (16, с.42).

Детским балетам ближе комедия с ее наивностью и простодушием, как, например, «Тщетная предосторожность» П. Гертеля. Комедия не поддается симфонизированному танцевальному действию, приемам образного обобщения, образам-символам, аллегориям и т.д. В детских балетах, как и в комедийных новое зарождается по линии самого хореографического языка, пластических характеристик персонажей. Смешное и веселое рождается в самих движениях, их комбинациях.

К сожалению, многие балетмейстеры этим вопросам уделяют мало внимания, считая детский балет жанром несерьезным. Понятие «балет для детей» почти исчезло из нашего разговорного обихода. Театры все реже и реже создают спектакли, адресованные непосредственно юным зрителям, довольствуясь, как правило, «Щелкунчиком» и «Спящей красавицей».

Данная проблема существует и в казахстанских театрах. Причин несколько. Первая – утрачен интереснейший репертуар детских балетных спектаклей, которые успешно шли на сцене ГАТОБ им. Абая в 80-90-е годы прошлого столетия. Вторая причина, и, наверное, основная в том, что

ощущается дефицит профессиональных балетмейстеров, умеющих и желающих ставить балетные спектакли для детской аудитории.

Сцена алматинского театра помнит «Конек-горбунок» Ц. Пуни в постановке Ю. Ковалева (1939), «Доктор Айболит» И. Морозова в хореографии М. Моисеева (1950), «Старик Хоттабыч» А. Зацепина в постановке Д. Абирова (1961).

С приходом в театр М.Ж. Тлеубаева в 1975 году в репертуаре стали появляться детские балеты, которые он ставил с большим энтузиазмом.

«Есть люди, которые умеют превращать в игрушки щепки, коробочки, железяки, умеют по-своему увидеть их назначение, сделать в своем углу из этого «бросового» материала чудесные города, ожившие сказки. Есть и взрослые, которые на всю жизнь сохраняют способность по-детски радоваться тому, что они создают, до конца дней не теряют влюбленности в выбранную им профессию» (36). К таким людям принадлежит М. Тлеубаев.

Первым опытом постановки детского спектакля стал балет «Золотой ключик» (музыка М. Вайнберга) в 1973 году на ленинградской сцене.

- «Золотой ключик» (Приложение 4)

«Вы помните свои детские ощущения от первой встречи с проказником Буратино – будь то книга, прочитанная вам вслух, или удивительно теплый довоенный фильм с чудесной музыкой М. Вайнберга? Теперь вам снова предстоит эта встреча с миром детства, а рядом будут сидеть ваши малыши, переживающие эту встречу с героями сказки «Золотой ключик», как обыкновенное чудо, которое обязательно (и не раз!) повторится на их пути» – такими словами начинается спектакль.

Этот живой и веселый спектакль по своему построению скорее напоминает озорную игру. Особенности сюжетного построения и замысел сочинения, его жанровое своеобразие определили и особенности сценического решения балета. Оно выглядит пёстрым калейдоскопом, где сплелись различные приёмы, использовавшиеся в цирковых зрелищах,

элементы бального танцевания, картины, словно увиденные глазами жаждущего приключений мальчишки того времени. И рядом – дуэты-диалоги, решенные в традициях академического классического танца, озорные «массовки, пародийные танцы. Игра есть игра, она позволяет и стилистическое смешение лексики, и парадоксальность в сочетании пластических красок. Важно другое – этот «пестрый калейдоскоп» воссоздает на сцене атмосферу событий, описанных в известной сказке.

В настоящее время в программе тетра «Балет Москвы» с успехом идет спектакль-сказка «Золотой ключик» в постановке М. Тлеубаева.

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

- «Русская сказка»

«Русская сказка» - балет в двух действиях с прологом и эпилогом. Либретто написали Ю. Слонимский и М. Тлеубаев по мотивам «Сказки о попе и о работнике его Балде» А.С. Пушкина. По своему жанру – это балет-комедия, поэтому и сценические образы создавались приемами гротесковой пластики. Хореографическая лексика выстраивалась на синтезе классического и русского народного танца, переплетаясь с действенной пантомимой. Реквизит и бутафория (веник, дубина, метла и др.) также имели смысловое содержание и мастерски обыгрывались. В «Русской сказке» можно увидеть настоящую ярмарку с веселым гармонистом, хороводом девушек, цыганской пляской. Дуэт Балды и молодой Поповны решен в лирико-романтическом плане. Яркими образными характеристиками наделены глупый Поп, жадная Попадья, непослушный Попенок, старый Черт, хитрая Чертовка и маленький Чертенок. Разноплановая хореографическая лексика, яркие персонажи, игровые сцены, характерные костюмы и грим, расписные декорации – все

это составило целостность спектакля. Балетмейстеру и артистам удалось передать подлинный характер русской народной сказки.

• «Три поросенка» (Приложение 5)

В 1982 году на сцене Алматинского театра состоялась еще одна премьера балета для детей в постановке М. Тлеубаева – «Три поросенка» по мотивам английской сказки. Музыка к балету написала С. Кибирова, художник-постановщик – Н. Рымжанов. М. Тлеубаев был также и автором либретто. (39)

«Вам расскажет эта сказка про ленивых Поросят
и о том, что труд и дружба *все* на свете победят»

Весело и дружно жили три Поросёнка – Ниф, Нуф и их сестрёнка Нафа. Однажды они решили отправиться в лес на прогулку. Шли-шли и не заметили, как наступила ночь. Прижавшись друг к другу, Поросята уснули. Рано утром на опушке леса, где расположились маленькие Поросята, закипела работа. Это неутомимые Муравьи, Белка-хлопотунья и колючий Ёжик начали строить себе на зиму теплый, надёжный дом.

- Вы примите нас, ребята, - попросили поросята,

–Мы поможем вам *втроем дружно* строить новый дом.

– Ладно, только, чур, не шуметь, – предупредил их ёжик, – услышит вас Волк, тогда нам всем несдобровать. Поросята дружно принялись за работу.

Но очень скоро им это надоело. Куда приятнее веселиться и бездельничать! Забыв обо всём на свете, Поросята начали бегать по лесу, гоняться за Бабочками и так расшумелись, что разбудили Волка. Заспанный, голодный и очень сердитый, Волк появился из-за кустов. Бедные, глупые Поросята в ужасе бросились наутек. За ними, ломая колючий кустарник, гнался Волк. Шум погони донёсся до опушки леса. Дружные строители всполошились. Надо было выручать из беды провинившихся Поросят.

Стоило только Волку появиться, как навстречу ему выбежал ошестинившийся Ёжик, выползли Муравьи, Белка осыпала его градом орехов и шишек. От неожиданности Волк растерялся, испугался и угодил в капкан. И стал он вдруг таким жалким, смешным и совсем не страшным. Тем временем Поросята, придя в себя от испуга, поняли, что поступили очень и очень плохо, убежав от друзей. Сжалившись над Волком, друзья накормили его вкусной кашей, а потом все вместе взялись за дело и построили дом.

Сказка заканчивается словами:

«Вам балет мы показали и для вас зажгли огни.

Смех веселый в этом зале были рады слышать мы».

М. Глеубаев в этой работе остался верен своим творческим принципам, таким как четкое построение сюжета, умение сделать действие логичным и понятным зрителю. Если добавить к этому яркие характеристики, то вполне объяснима детская радость зрительского «узнавания сюжета». Балет напоминает зрителю о простой житейской мудрости, добрых поступках и отзывчивости, дружбе, взаимовыручке делающих мир светлей и прекрасней. Ни в проблематике этой постановки, ни в способах ее образного выражения нет каких-либо удивляющих новшеств. Балет просто предоставляет возможность сопереживания героям, вызывая искренние чувства у зрителей. Балет задуман и поставлен как игровой, рассчитанный на узнаваемость персонажей и их ярко характерную образную подачу. С этой задачей труппа и балетмейстер прекрасно справились, еще раз подтвердив на деле свою профессиональность. Сюжет, музыка, драматургия, танцевальный текст, сценография, костюмы, грим были в целом тщательно продуманы и понятны для психологического восприятия юного зрителя. Этим и объясняется долгая сценическая жизнь «Трех поросят», идущих не только на казахской сцене, но и в других театрах ближнего зарубежья.

- «Доктор Айболит»

В 1987 году М. Тлеубаев, будучи на посту главного балетмейстера, возобновляет или, вернее, «рассказывает» историю доброго доктора Айболита и приключения Танечки и Ванечки в своем авторском прочтении. В этом балете старая детская сказка с ее узнаваемым и наивным населением определила простоту и традиционность музыкального и хореографического решения спектакля.

Основные сюжетные перипетии и главные персонажи были сохранены. Изменения касались неключевых образов. Так, Бабушка, Дедушка, Собака, Кот, Аист, Утка, Зайчики, Слон и другие герои в тлеубаевском спектакле отсутствовали, так как никакой особой роли они не играли. Зато за счет сокращения действующих лиц более целостной и выпуклой становилась драматургическая концепция спектакля.

Основной задачей хореографа было найти пластические характеристики персонажам. И М. Тлеубаеву это удалось. Балетмейстер взглянул на героев балета глазами самих детей и, прежде всего, у них и обрел признание. Даже самые маленькие эпизодические партии здесь тщательно отделаны, имеют свое действие и линию развития, что кажется важными и запоминающимися. Так, Жираф и Медведь, не имеющие как такового танцевального куска, запоминаются надолго, благодаря своим емким, точным проходкам и образным характеристикам.

Балетмейстер сумел подчеркнуть характеры своих героев, используя различные выразительные средства танца. Ласточка, ее невесомость, возможность парить над всеми, воплощается элегантно, легким классическим танцем. Танцы Танечки и Ванечки также содержали в себе не только пробежки, легкие польки, но и вариации чисто классического плана, а дуэты включали в себя сложные акробатические поддержки. Партия Лисы состояла из достаточно разнообразных по технике па, многочисленных вращений, соединенных с мягкими характерными ходами. Варвара с самого первого выхода являла собой олицетворение зла, жестокости и бессердечия. Ее движения были резкими, «нервными».

Ей под стать выглядел и дрессировщик Капитони, «подлец» с замашками аристократа. (38)

Немаловажную роль играли и костюмы художника Л. Кужеля – яркие, достоверные, не загруженные деталями, приспособленные для балетной сцены.

При всем успехе спектакля, критики отмечали занятость и повторяемость отдельных сценических ситуаций и приемов балета.

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

- «Королевские пингвины», хореографическая композиция

Более тридцати лет назад балетмейстер Минтай Тлеубаев удивил поклонников высокого искусства необычной композицией «Королевские пингвины», придуманной специально для маленьких учеников Алматинского хореографического училища им. Селезнева. Для того чтобы сделать первый шаг в мир большого балета, будущие звезды сцены учатся подражать... королевским пингвинам. Мальчишки и девчонки забавно толкают друг друга, неуклюже покачиваются и даже падают. Тем не менее, удивительный танец неизменно вызывает шквал аплодисментов, а его юных исполнителей всегда вызывают на бис.

Веселый танец «Королевские пингвины» по праву считается жемчужиной коллекции лучших композиций Алматинского хореографического училища и входит в Золотой фонд. На этой постановке выросло несколько поколений талантливых танцоров. Неизменный успех сопутствует «маленьким пингвинам» в разных странах мира. Ребята часто выезжают на гастроли. Они настолько удачно дебютировали в Японии, что

номер «Королевские пингвины» теперь исполняют и в Стране восходящего солнца. (9)

Создавая детский репертуар, Минтай Тлеубаев, прежде всего, стремился передать непростой душевный мир маленького человечка. Наверное, именно по этой причине номера Тлеубаева до сих пор не оставляют зрителей равнодушными.

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

Творчество балетмейстера М. Тлеубаева широко известно за пределами нашей Республики. Его не один раз приглашали для постановки своих балетов в разные города бывшего Союза. Его спектакли идут в городах: Минске (Белоруссия), Санкт-Петербурге, Петрозаводске, Москве, Челябинске, Новосибирске, Красноярске, Нижнем Новгороде (Россия), Кривом Роге (Украина), Бишкеке (Киргизия), Ташкенте (Узбекистан).

Выводы по второй главе.

Мы проанализировали самые яркие работы М.Ж. Тлеубаева. В своих спектаклях балетмейстер продолжил работу по поиску решения значительных нравственно-этических проблем средствами балета. Действенность танца, психологическая разработка роли, акцент не на ансамблевые формы, а на монологи и диалоги – это основные эстетические принципы работы балетмейстера. Главное достижение новаторских спектаклей Тлеубаева – гармоничный синтез танцевальной симфонизации балета и образно-содержательной хореографии. Танец, мотивированный внутренним побуждением персонажей – ведущая тенденция творчества и главное достоинство всех работ М. Тлеубаева.

ГЛАВА 3. ВКЛАД М.Ж. ТЛЕУБАЕВА В РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

3.1. М. Тлеубаев – режиссер массовых культурно-зрелищных мероприятий

Творческий облик М. Тлеубаева широк и разнообразен. Его режиссерский талант как балетмейстера-постановщика проявился в создании зрелищно-массовых мероприятий, таких как: спортивные праздники, правительственные концерты, различные конкурсы и другие, где он являлся балетмейстером-режиссером и главным режиссером этих мероприятий.

Казахстанский поэт, переводчик, кинорежиссер Бахыт Каирбеков (Бахыт Гафу) – автор 10 поэтических книг и более 80 документальных фильмов на своем 60-летнем юбилее сказал: «Я написал сценарии многих крупных мероприятий, начиная с презентации Астаны... Честно скажу, что поначалу с известной долей скепсиса относился к моим товарищам, занимавшимся этой работой. Но, узнав ее ближе, понял, что она требует и выдумки и, если хотите, души. И там тоже нужен как минимум тандем. Я работал с Минтаем Тлеубаевым, хореографом, балетмейстером, ныне, к сожалению, покойным. Мы с ним оба креативные, понимали друг друга с полуслова. Его всегда выручало знание казахской литературы, казахских обычаев, он был мастером в своем деле. Во всех этих шоу нужна какая-то базовая идея, определив которую можно включать фантазию. Если, допустим, я напишу хороший сценарий, а режиссер не доработает – считай, дело загублено. Минтая нет уже два года, и мне не с кем работать. Я дорожу своим именем и говорю, что готов создавать шоу-представления только с хорошими режиссерами, а их пока не видно. Ни среди опытных, ни среди молодых». Эти слова как нельзя лучше подчеркивают величину таланта М. Тлеубаева как режиссера.

Массовые спортивно-художественные представления, как составная часть массовых праздников, являются для современного человека

относительно новым жанром зрелищного искусства, который окончательно сложился в конце 70-х–начале 80-х годов. Массовое зрелище – это область синтетического искусства постоянно развивающегося во многих направлениях, происходящее под открытым небом, в котором принимает участие большое количество людей, рассчитанное на массового зрителя. (45)

Постановками массовых зрелищ занимались лучшие театральные режиссеры: В. Мейерхольд, К. Марджанов, Н. Охлопков, Г. Товстоногов, И. Туманов, Г. Анисимов и другие. Заложенные в семнадцатом году основные формы массового торжества, их зрелищная обрядность постепенно изменялась и усложнялась. Сегодня, мы можем по достоинству оценить усилия, просчеты и достижения режиссеров массовых зрелищ начала XX века, вбивавших в себя тысячи участников и сотни тысяч зрителей. Неудивительно, что режиссура «театра масс», столь ярко проявившаяся в России, имела мощный резонанс в Европе. (45)

Вершиной искусства массовых театрализованных зрелищ явились величественные церемонии открытия и закрытия Олимпиады-80. Этим поистине массовым театрализованным зрелищем рукоплескали миллионы людей всей планеты. Никогда еще в истории после древнегреческих празднеств-состязаний спорт и многообразное искусство народов так не приближались, не смыкались в единство, как в этих двух зрелищах. О гостеприимстве советского народа, о массовости спорта, о разнообразии национальных культур было рассказано театрально ярким языком народного искусства. А грандиозная по масштабам танцевальная сюита в постановке народного артиста СССР и РСФСР М. Годенко, была подлинным гимном национальной культуре.

В церемонии открытия XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве (1985 г.) М.Тлеубаев был режиссером-постановщиком картины «Нет – ядерной войне!», в которой было задействовано 400 танцоров – участников профессиональных и самодеятельных

хореографических коллективов Казахстана. Почти два месяца длились репетиционные работы, чтобы потом в течение 7 минут (именно столько длилась это действие в общем часовом зрелище) раскрыть идею, замысел режиссера. И Тлеубаеву это удалось. Первый опыт постановки массовых зрелищных мероприятий пригодился балетмейстеру, и в дальнейшем он только более утверждался в этой деятельности.

Возможности режиссера массовых праздников и зрелищ в плане формы их воплощения безграничны. Если в режиссуре театра главное выразительное средство - актер, его пластика и слово, а музыка, свет, звук играют вспомогательную роль в создании художественного образа, то в режиссуре театрализованного зрелища равноправными компонентами построения действия могут быть абсолютно все виды искусств: литература, музыка, хореография, цирк, кино, живопись, архитектура, скульптура и т.д.

В арсенал выразительных средств режиссуры зрелища входит и место действия: открытая местность, стадион, спортивный дворец, специальные сконструированные или передвижные площадки, а также технические средства, световые и звуковые эффекты. Сценарий театрализованного представления и праздника – это четкая фиксация действия и сопровождающих его постановочных приемов.

При огромной роли творческого начала – зрелищной части мероприятия, его организационная сторона оказывает существенное влияние на успешность всего мероприятия в целом. Недаром слово «режиссер» (от лат. *regere*) означает – организовывать, управлять.

М. Тлеубаев обладал всеми необходимыми качествами современного режиссера:

1) творческим началом, то есть креативными способностями, чтобы создавать «идею» праздника, сделать его зрелищным;

2) организаторскими способностями, чтобы организовать и успешно провести праздник;

3) осведомленностью в экономических вопросах, финансовом планировании, материально-техническом обеспечении, чтобы «продать» праздник заказчику, рассчитать экономический эффект мероприятия.

Постановка сценического произведения - зрелища – это конкретный акт личного творчества, за итоги которого несет полную ответственность создатель. Мастерство людей творческих профессий в большей степени зависит от величины креативности в их мышлении, а масштаб творчества – объективно пропорционален этой величине.

Деятельность М. Тлеубаева связана с нестандартным, в большей мере, творческим подходом к решению профессиональных задач, поиску всевозможных альтернатив, генерированию идей, формирования гипотез и созидания нового. При подготовке мероприятия ему приходилось решать профессиональные задачи, большинство из которых требуют творческого подхода, как в постановочном, так и в организационном плане с использованием всех основных характерологических параметров творчества.

Перед постановщиком массового спортивного представления всегда встает одна из сложнейших технологических задач режиссуры – создание силами большого количества исполнителей художественного образа. «Постановка народной сцены по трудоемкости, по тому, какого опыта и культуры она требует от режиссера, всегда считалась и считается экзаменом на полную зрелость режиссерского мастерства» (45, с 12).

Подробная разработка массовых сцен, создание точной партитуры движения больших групп людей, репетиций, построение выразительного рисунка массовых мизансцен - вот далеко не полный перечень специфических трудностей, с которыми сталкивается режиссер. В процессе преодоления этих трудностей рождается яркий, впечатляющий образ людской массы, действующей ритмично, синхронно и четко, как один человек. Здесь каждый отдельный исполнитель - деталь огромной, хорошо отлаженной машины.

Условия, в которых рождаются массовые зрелища, не дают практической возможности сделать всех исполнителей участниками творческого процесса, потому что масштаб их использования громадный. От участников массовых сцен бесполезно добиваться правдивого психологического перевоплощения в образ, если это многотысячная масса непрофессиональных участников. (27)

Массовое театрализованное представление в гораздо большей степени, нежели драматический спектакль или даже опера, подчиняется требованиям пластической организованности действия, для создания которого нужна в первую очередь «солдатская дисциплина» всех участников и точная режиссерская партитура перестроений. Если многочисленные участники тех или иных эпизодов представления не проникнутся единым чувством ритма, общим пониманием задачи, если они не будут способны к синхронному движению или не сумеют существовать в особо сложных по внутренней организации условиях полиритмии, никакой режиссер не добьется впечатляющего результата.

Беседуя с участниками того памятного события, мы определили особенности работы М. Тлеубаева как режиссера массового представления.

Репетиции проводились с отдельными группами исполнителей и по фрагментам всей пластической композиции. Для этого вся масса исполнителей делилась на группы, в каждой группе назначался руководитель, и к каждой группе прикрепляется режиссер - ассистент. Как правило, это был руководитель художественного коллектива. С руководителем и ассистентом подробно оговаривалась задача группы, рисунок движения, ритм.

В массовом представлении режиссер-постановщик практически не может позволить себе творческих поисков на площадке, изменений рисунка или ритма. Все должно быть четко продумано заранее, выверено с музыкальным руководителем и ассистентами, расчерчено на плане,

расписано в партитуре. Исполнителю массовой сцены нет необходимости знать весь замысел композиции, хотя с общей задачей всего представления участники должны быть знакомы. Он должен лишь твердо помнить, по какой реплике (сигналу, музыкальной фразе) куда он идет, что делает и в каком ритме. Далее на репетиции с руководителями группы надо несколько раз прослушивалась фонограмма, надо было разложить музыку на такты, пройти схему движения под музыку, и под счет, прорепетировать рисунок перестроений на плане, а если возможно, то и на площадке. Затем руководители и ассистенты репетировали каждый со своей группой. Репетировать надо было по фрагментам: выход на исходную позицию - точка - перестроение на первую позицию – точка и т.д.

Режиссер Глеубаев контролировал работу, но, как правило, всю массу исполнителей он видел впервые на сводной репетиции. Здесь уже не до отдельных движений, необходимо свести воедино все группы, добиться полной синхронности и четкости. Ни в коем случае не следует давать исполнителям сложных движений, и особенно трюковых.

Сложным может быть только общий рисунок перестроения массы (в котором каждая группа имеет достаточно простой рисунок в каждом отдельном фрагменте), а движения каждого человека должны быть предельно просты. И жест при этом должен быть не бытовым, достоверным, а условно-спортивным, четким. Здесь весь эффект в одновременности, синхронности и четкости выполнения, ведь зритель воспринимает массу исполнителей «суммарно», не замечая деталей.

Все поле стадиона были размечены по фронту и в глубину специальными «кнопками» через каждые 2,8 м (четыре шага).

Законы зрелища на стадионе таковы, что отлично просматриваются как один артист, так и большие группы исполнителей. Когда исполнители массовки понимают общий замысел и свою роль в нем, привыкают к рисунку и чувствуют себя в нем свободно, начинается творческая массовая импровизация. Важно не сломать четкости режиссерского рисунка. В

процессе этой импровизации могут родиться неожиданные детали и приспособления, которые еще более оживят и украсят композицию.

Особые требования предъявляются к умению организаторов руководить чувствами людей, ведь спортивные турниры привлекают зрителей благодаря царящей на них атмосфере, насыщенности эмоциями. В определенный момент накал эмоций должен достигать своего пика, но также вовремя спадать, давая отдохнуть от впечатлений, поскольку постоянное напряжение утомляет, а зачастую и раздражает, доводя зрителей до негативных эмоциональных всплесков. Грамотно управлять вниманием зрителей – это своеобразное искусство, овладеть которым должен каждый успешный режиссер. (27)

Достаточно определенная пространственная ситуация стадиона позволила выработать специфический «стадионный» образный язык. Рождение знаменитого стадионного «фона» дало в руки постановщикам могучий инструмент для создания грандиозных зрелищных картин. Синхронные действия многих тысяч людей на трибуне стадиона с тем или иным реквизитом в руках создают динамику образов огромных размеров, соизмеримых с размерами всего стадиона. Символические картины, возникающие на «фоне», могут иметь исключительную силу воздействия.

В целом праздник должен представлять собой яркое и зрелищное шоу, чтобы зрители не были обмануты в своих ожиданиях. Только тогда у всех участников: и артистов и зрителей возникнет ощущение удовольствия от этого события. Понимание сущности праздника, ожиданий и потребностей современного зрителя – важнейшее условие для успешной реализации творческого замысла режиссера.

В наши дни грандиозные по масштабам, иногда слишком помпезные зрелища стали неотъемлемой частью сегодняшней жизни и получили социальную направленность. Индустрия развлечений достигла колоссальных размеров и результатов, демонстрируя свои гигантские возможности воздействия на массы. Реалии современного развития

способствуют появлению новых форм зрелищных явлений как феномена общечеловеческой культуры.

30 января 2011 года в Астане состоялась церемония открытия VII зимних Азиатских игр. За подготовку и проведение церемонии открытия и культурные мероприятия для спортсменов и гостей отвечала режиссерско-постановочная группа, которую возглавлял поэт, кинорежиссер, заслуженный деятель РК Бахыт Каирбеков. В состав группы вошли главный режиссер Станислав Михлин, главный балетмейстер Минтай Тлеубаев, главный художник-конструктор Вадим Гостев и композитор, музыкальный редактор Рахметжан Шамуратов. К сожалению, Минтай Жанельевич не дожил до этого дня, и массовые хореографические сцены ставил заслуженный деятель культуры РК Станислав Михлин, продолжая начато своим наставником, учителем, единомышленником.

Грандиозное шоу прошло на стадионе «Астана-Арена». Оно собрало 30 тысяч зрителей. С VIP-трибуны за церемонией наблюдали Президент Казахстана Нурсултан Назарбаев, его киргизская коллега Роза Отунбаева, председатель Международного Олимпийского Комитета Жак Рогге, руководитель Олимпийского Совета Азии (ОСА) Ахмад аль-Сабах, арабский шейх и другие почетные гости Азиады-2011.

Организаторы шоу раздали всем, без исключения, зрителям рюкзаки с атрибутами Азиады. Так, накрывшись белыми пледами с символикой зимних игр, гости создали эффект «снежных трибун. Вся церемония открытия Азиады прошла в древнетюркском стиле. Это было беспрецедентное шоу. Фантазия постановщиков, пожалуй, поразила даже самого искушенного зрителя. В зале «шел дождь», «появлялся океан», «падал снег», в воздухе летали эквилибристы, на сцену спускались различные изображения и символы древних тюрков.

М. Тлеубаеву как режиссеру массовых праздников удавалось умело подбирать выразительные средства, органически включать в действие различные виды искусств, отдельные номера, воплощать сюжет и

развивать тему. Он утверждал свою особую драматургию и режиссуру как условие синтеза или как некое специфическое объединяющее начало, некую особую «художественную энергию», способную организовать возникающую сложную систему, связать все ее грани воедино.

Каждый новый тлеубаевский сценарий массового зрелища – это поиск нового решения темы, новых выразительных средств, новых методов эмоционального воздействия. Те, кому посчастливилось работать с М. Тлеубаевым, воочию видят воплощение его замыслов, прошли хорошую школу мастерства.

3.2. Работа в самостоятельных хореографических коллективах

Балетмейстерская деятельность М. Тлеубаева связана с лучшими профессиональными танцевальными коллективами Республики. Он явился создателем фольклорно-этнографического ансамбля танца «Ак-ку» в городе Караганде, продолжая традиции хореографов старшего поколения и внося свой вклад в развитие национального танца.

Ансамбль «Акку» был организован в 1993 году с целью пропаганды казахского танцевального искусства. Сегодня это один из лучших танцевальных коллективов в Республике.

На должность художественного руководителя ансамбля была приглашена выпускница Республиканской студии эстрадного искусства талантливый хореограф Хорлан Мукатова, которая со дня основания бессменно и успешно возглавляет его. Она является ученицей одного из корифеев танцевального жанра Республики, руководителя ансамбля «Гульдер» Д. Кияковой. Х. Мукатовой была проделана большая организационная и творческая работа по созданию стабильного коллектива с богатым, разнообразным репертуаром и высоким мастерством. В составлении программы и постановке танцев большую помощь коллективу оказывал Минтай Тлеубаев.

Репертуар ансамбля включает в себя танцы народов мира. Богатый репертуар и исполнительское мастерство ансамбля получили высокую оценку на Международном фестивале «Шабьт», где ему было присвоено звание лауреата. Свое искусство ансамбль успешно представлял в Германии (1994), Южной Корее (1995), Ираке (1995), Швейцарии (2000), Франции (2001, 2003), Турции (2002), Швеции (2003), Омане (2012).

За годы существования ансамбль достиг высокого уровня профессионализма и исполнительского мастерства. На сегодняшний день руководит ансамблем Назгуль Авилхан.

Сущность нового стиля, созданного в ансамбле «Ак-ку», заключается в синтезе народного танцевального фольклора и школы классического танца. Такой сплав дал возможность балетмейстеру передать со сцены подлинную поэзию, внутреннюю силу и красоту танцев народов Казахстана.

Ярким воплощением народного творчества, быта, древних ремесел стала постановка хореографической композиции «Уршик». Хореограф сумел выявить эстетические идеалы, поэтическую сторону казахского народа с его мечтой, с его стремлением к красоте. Это совершенно своеобразная манера держаться, едва уловимая изменчивость мягких, женственных линий, пластики танцовщиц, особая легкость и плавность поступи. Это удивительная певучесть, непрерывность движений, естественность и непринужденность сценической жизни исполнительниц. Но самое ценное – это трактовка образа. (30)

Все привыкли считать, что казахский танец состоит лишь из минимальных движений «камажай», «атшабыс» и т.д. Это далеко не так. Национальный танец является неким отображением всей национальной казахской культуры: обрядов, традиций, быта. Казахскому народному танцу свойственны глубина содержания, обилие художественных образов, разнообразие танцевального языка и его усложнение. И в то же время, и артисты, и руководители коллектива понимали, что фольклор в чистом

виде не понятен и не интересен зрителю. В национальный танец попытались вплести современную пластику. В итоге получались довольно интересные танцевальные хореографические композиции. (30)

С момента создания первых сценических танцевальных постановок на протяжении всей истории профессиональной казахской хореографии не прекращались поиски в создании оригинальных национальных танцев. Поиски балетмейстеров, творивших в разное время, не оставались без внимания. Постепенно отшлифовывались наиболее удачные танцевальные элементы, которые при дальнейшем развитии танца использовались как принятые художественные средства выражения национальной специфики.

Наиболее яркими и оригинальными в своей постановке явились такие танцы, как «Айжан-кыз» и «Былкылдак» в исполнении Шары Жиенкуловой, «Ак-ку» и «Балбраун», поставленные Б. Аюхановым, «Кииз-басу» Д. Абирова, «Праздничная сюита» З. Райбаева и «Куаныш» Дели Кияковой, ставшие жемчужинами казахского сценического танца.

В этом ряду не менее почетное место занимают хореографические композиции в постановке М. Тлеубаева. Воспитанный на традициях классического танца, оставаясь верным своим творческим принципам, он даже в короткой миниатюре искал новые формы и художественные средства казахского танца. Не иллюстративный набор более или менее знакомых движений, а глубокое переосмысление народного фольклора.

Каждой своей постановкой балетмейстер доказывал, что в казахской хореографии тоже есть своя азбука, то есть базовые движения как неотъемлемая часть того или иного танца. Так же как в классическом танце есть неизменные па – плие, тандю, так и в казахском национальном танце есть своя азбука, дошедшая до нас из глубины веков. Она нужна для того, чтобы хореографы знали не только правильные названия движений, но и безусловно исполняли сам танец.

Танцы «Ынгайток» и «Боз инген» раскрывают женский образ, наиболее любимый в традиционном казахском творчестве. Ему посвящены

бесчисленные примеры музыкально-поэтического творчества. К обобщенному женскому образу обращались почти все казахстанские балетмейстеры, и каждый из них интерпретировал его в своем видении.

В танце «Ынгайток» средствами хореографии рассказана история казахского народа. Три темы, три разных пластических языка и три жуза. «Жуз – крупное племенное объединение, принадлежавшее к казахской народности и населявшее часть общеказахской территории, определенную исторической традицией. В силу реалий кочевого образа жизни, меридиональными маршрутами кочевков на территории Казахстана возникли три жуза – Старший, Средний и Младший» (29). Словно три сестры ведут свой разговор исполнительницы танца. «Ынгайток» – это целая философия казахского народа.

Орнаментальные узоры танца «Боз инген» специфически воспроизводятся в сохраняющихся традициях казахских танцевальных движений, не только в рисунке построения танца, в его динамических передвижениях, но и в отдельных движениях рук и ног. Так, мелкие движения ног повторяют и воссоздают орнамент «Кошкар муйиз». Степь, ее травы, нашли свое отражение в танцевальном движении «акселеу», образно передавая колыхание океана трав казахских степей, стройность березы передает движение «аккайын», напоминая волнение ветвей и ствола под порывами ветра. Танцуют не только ноги – в непрерывном танце вся фигура. Танцовщицы как бы плывут, танцуют плечи, голова, руки. Тончайшие изгибы пальцев, взмахи ладони, свободно вращающейся в то время, как вся рука недвижима, удивительно удачно «аккомпанируют» тем настроениям, которыми живет казахская степь.

Постепенно узнавая древние корни танцевальной культуры казахского народа, начинаешь осознавать истинную роль танца, как одного из основных средств воспитания национального самосознания. Для нас, современных хореографов это становится такой же потребностью, как и изучение языка, культуры, обычаев и традиций казахского народа.

Основная задача хореографа состоит в том, чтобы воспитать в своих учениках стремление познавать мир посредством изучения танцевальных элементов, связанных и уходящих своей историей в далёкое прошлое.

Как и раньше, танцевальной интерпретации доступна любая сфера жизни, несущая эмоциональный заряд, с той разницей, что на современном этапе изменилась форма подачи танцевальной стилистики. Ушли в прошлое трюковые, натуралистические, резко сатирические приемы танцевальной пластики, передававшие моменты современной прошлой жизни. На сегодняшний день, основой национального танца стало отображение традиционной культуры народа, которая предполагает бережное отношение к фольклору без тени критики и резкости. В соответствии с этим и благодаря развитию современных тенденций хореографии, форма танцевальной пластики приобрела более округлые, сглаженные, вытянутые и певучие линии. (40)

Произведения народного творчества – неиссякаемый источник для создания подлинно национального искусства. Ибо в них заложены те нравственные и психологические особенности, те формы искусства, которые свойственны только данному народу и составляют его национальную определенность, самобытность даже в том случае, когда это лишь подлежащие развитию образцы. Знание этих особенностей и психологической среды, где они возникают, умение выделить наиболее характерные черты и обобщить их – необходимое условие в создании любого национального произведения. (17)

Наличие наследственной информации, «генетического кода» своего народа для хореографа народного танца имеет большое значение. Он определяет отличие одного этноса от другого, помогает в раскрытии национальных особенностей, присущих народному танцу. Танцы отражают условия быта людей, их мироощущения. Постигая историю и культуру своего народа, набирая определенный опыт, помогающий определить свои позиции, исполнитель и хореограф народного танца

получают возможность реализовать себя в творчестве. Без его освоения народный танцовщик не может многогранно проявить свою творческую индивидуальность. (40)

С 1 по 3 июля 2017 года в Астане на Городской площади прошел II Международный фестиваль ансамблей народного танца «ШАШУ» памяти Заслуженного деятеля искусств РК М. Тлеубаева. I фестиваль состоялся в 2007 году. Идея его создания принадлежит Заслуженному деятелю РК, генеральному директору и художественному руководителю филармонии Астаны Сакену Абдрахманову.

«ШАШУ» - один из самых красочных и ярких фестивалей проводится в целях сохранения танцевального наследия и приумножение культурно-воспитательных и просветительских традиций народного танца. Фестиваль, проводимый на Городских площадях дает возможность приобщить широкие слои населения к культуре национального танца народов Казахстана и зарубежья. Для самих танцевальных ансамблей участие в Международном фестивале – это прежде всего обмен опытом между педагогами и артистами Казахстана и зарубежья, и как следствие, развитие межнациональных культурных и творческих связей.

Среди участников фестиваля – ведущие коллективы Казахстана: «Шалкыма» (г. Астана), «Назерке» (г. Уральск), «Томирис» (г. Кызылорда), «Алтынай» (Талдыкорган), «Огоньки» (РФ, Алтайский край), «Нұр» (г. Павлодар) а также солисты Стерлитамакского государственного ансамбля танца (Башкортостан).

3.3. Педагогическая деятельность М. Тлеубаева

Положительными результатами и многогранностью отмечена педагогическая деятельность балетмейстера. Последние годы он являлся доцентом, а затем и профессором факультета хореографии Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова – первого

профессионального высшего учебного заведения Республики Казахстан, где щедро делился своими секретами с будущими специалистами по режиссуре хореографии.

Академия ведет свою предысторию с 1955 года, когда нар. артист КазССР А.Т. Токпанов открыл при Алма-Атинской государственной консерватории имени Курмангазы театральный факультет. На его базе в 1977 году был создан Алма-Атинский театрально-художественный институт и осуществлен первый набор студентов.

В 1989 году институту было присвоено имя первого Народного комиссара просвещения Казахстана, внесшего огромный вклад в развитие отечественной культуры и искусства, Темирбека Караевича Жургенова.

В 1993 году вуз был преобразован в Казахский государственный институт театра и кино имени Т. К. Жургенова.

22 июня 1994 года была основана Высшая школа хореографии при КазГИТиК имени Т. К. Жургенова, впоследствии преобразованная в факультет хореографии.

В 2000 году путем слияния Казахского государственного института театра и кино имени Т. Жургенова и Казахской государственной художественной академии была создана Казахская государственная академия искусств имени Т. К. Жургенова, в 2001 года Указом Президента Казахстана академии предоставлен особый статус национального ВУЗа.

Факультет «Хореография» состоит из двух кафедр: «Педагогика хореографии» (заведующая кафедрой – Л. Ким) и «Режиссура хореографии» (заведующая кафедрой – Нар. арт. РК Г. Туткибаева). Уровень профессионализма профессорско-преподавательского состава факультета изначально был очень высок. Многие преподаватели получили высшее образование в Москве и Ленинграде. Каждый был и остается яркой творческой личностью, широко известной в Казахстане и за его пределами.

В числе первых с благодарностью должно быть упомянуто имя ныне покойного профессора Д. Абирова – основоположника казахской

национальной балетмейстерской школы. Не меньший вклад в развитие факультета внес и Народный артист РК, лауреат Государственной премии, профессор З. Райбаев, чьи спектакли без малого полвека украшали балетный репертуар ГАТОБ им. Абая.

Создатель широко известного Ансамбля классического танца, Народный артист РК, Лауреат Госпремии РК, лауреат Государственной премии РК, лауреат независимой премии «Тарлан», академик Б. Аюханов долгое время работал на факультете, всемерно повышал уровень его профессионализма. В Казахстане и за рубежом известны блестящие достижения его выпускников Заслуженных артистов РК Л. Альпиевой, Г. Саитовой, Т. Изим, А. Акбарова, С. Тихонова, сестер Габбасовых, Л. Ким, некоторые из них достойно продолжают его дело в стенах академии.

Народная артистка КазССР, доцент Р. Байсеитова, блистательная прима-балерина прошлых лет, передает студентам хореографическое наследие, что называется, из первых рук. До доцента Р. Байсеитовой эту дисциплину на факультете вела Народная артистка КазССР С.Кушербаева.

Выпускники факультета гордятся тем, что дисциплину «Танцы народов мира» они изучали под руководством Заслуженного артиста РК Э. Мальбекова исполнителя многих ролей, вошедших в сокровищницу казахстанского балетного репертуара.

На факультете создан танцевальный ансамбль «Керім-ай» и студенты принимают активное участие в различных театрализованных представлениях, спектаклях, концертах.

В 2001 году на факультете хореографии открылась еще одна специализация «Педагог спортивно-бального танца», ведущие преподаватели В.Евсеева Заслуженный тренер РК, Президент областной федерации спортивного танца, арбитр высшей категории и молодой, талантливый специалист Т. Терехова.

Сегодня КазНАИ им. Т. Жургенова – это современное творческое высшее учебное заведение международного уровня, вносящее реальный

вклад в развитие национальной культуры и духовности, в утверждение высоких гуманистических ценностей. Академия реализует принцип непрерывного многопрофильного профессионального образования, позволяющего получить не только общеобразовательную подготовку в школе-интернате, дающее начальное художественное образование, но и среднее профессиональное образование в колледже, высшее образование в бакалавриате, а также послевузовское – магистратура, докторантура.

М.Ж. Тлеубаев в Академии создал свою режиссерскую школу и выпустил ряд молодых режиссеров-хореографов, которые работают в Казахстане и за его рубежом. Среди его учеников Адалят Акбарова, Гульназ Бахарова, Гузель Мухамеджанова, Даулет Досбатыров, Илона Ли, Динара Мергалиева, Руслан Кадыров, Олег Пак, Медет Тлеуханов, Дамир Уразымбетов, Медет Агабылов, Анна Цой и многие другие. Его ученики с благодарностью вспоминают своего Учителя. Его метод общения со студентами был основан на уважении и бережном, чутком отношении ко всем, с кем он работал. Все, кто знал Минтая Женельевича, говорили, что это был человек позитивный по духу, остроумный и безусловно талантливый. Внимательность и доброта были свойствами его природы. Он умел легко решать любые сложные вопросы.

С 20 по 24 февраля 2017 года в Алматы прошла неделя, посвященная 70-летию со дня рождения М.Ж. Тлеубаева. В рамках недели состоялась научно-практическая конференция в КазНУИ им. Жургенова, вечера памяти в ГАТОБ им. Абая и АХУ им. Селезнева. (9)

В 2010 году супруга выдающегося балетмейстера Светлана Николаева Тищенко учредила ежегодную премию имени Минтая Тлеубаева «Лучшему ученику года». Она вручается учащимся младших классов хореографического училища. В ноябре 2012 года в Национальном театре оперы и балета им. К. Байсеитовой (Астана) состоялся «Конкурс молодых артистов балета», на котором была учреждена Именная премия – диплом имени Минтая Тлеубаева.

В последние два года идет серьезное научное осмысление творчества Минтая Тлеубаева в мировом масштабе. К исследованию привлечено большое количество архивов сразу нескольких стран. Надеемся, что в скором времени выйдет этапная монография о жизненном и творческом пути Мастера.

Выводы по третьей главе.

Мы проанализировали творчество М. Тлеубаева как режиссера, педагога, постановщика народных танцев, сыгравшего огромную роль в развитии самодеятельного хореографического искусства..

Режиссерский талант М. Тлеубаева проявился в создании зрелищно-массовых мероприятий, таких как: спортивные праздники, правительственные концерты, различные конкурсы. Как режиссеру этих мероприятий, ему удавалось умело подбирать выразительные средства, органически включать в действие различные виды искусств, отдельные номера, воплощать сюжет и развивать тему. Он утверждал свою особую драматургию и режиссуру, способную связать все ее грани воедино.

М. Тлеубаев явился создателем фольклорно-этнографического ансамбля танца «Ак-ку» в городе Караганде, продолжая традиции хореографов старшего поколения и внося свой вклад в развитие национального танца. Сущностью нового стиля ансамбля стал синтез народного танцевального фольклора и школы классического танца. Такой сплав дал возможность балетмейстеру передать со сцены подлинную поэзию, внутреннюю силу и красоту танцев народов Казахстана.

Положительными результатами и многогранностью отмечена и педагогическая деятельность балетмейстера. М.Ж. Тлеубаев создал в Академии музыки и искусств свою режиссерскую школу и выпустил ряд молодых режиссеров-хореографов, которые работают в Казахстане и за его рубежом. Его метод общения со студентами был основан на уважении и бережном, чутком отношении ко всем, с кем он работал.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История казахского балета – это путь поисков, удачных находок, это стремительный взлет за короткий срок. Деятельность казахских балетмейстеров, особенно в период 70-90-годов прошлого столетия обогащается новыми идеями. Они складываются из самых разнообразных устремлений и поисков, отразивших разные взгляды на специфику современной национальной хореографии. Все они работают в одном направлении, у них общие цели, но путь каждый выбирает сам.

Свой творческий путь выбрал и Минтай Тлеубаев. 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.

Анализируя работы М. Тлеубаева как балетмейстера можно с уверенностью сказать, что национальные спектакли в его постановке вобрали в себя лучшие достижения советского балета: 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.

Еще недавно понятие «современный спектакль» рассматривался как спектакль с действием, близким сегодняшнему дню. Нынешнее время внесло свои коррективы в эти понятия. Сегодня современный спектакль – это прежде всего многозначное произведение искусства, концептуально

связанное с самыми различными видами искусства, которое способно осмысливать события самых разных исторических эпох, литературные сюжеты от античности до самых модных направлений, вопросы философии, приближая все это к социально-нравственным проблемам нашего времени. И балет «Аксак кулан» этому подтверждение. «Аксак кулан» открыл дорогу к гармоничному синтезу танцевальной симфонизации балета и образно-содержательной хореографии, основанной на народном эпосе.

Балеты М. Тлеубаева 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.

Таким поистине удивительным открытием для казахского театра стала постановка М. Тлеубаевым рок-оперы-балета «Брат мой, Маугли» на музыку А. Серкебаева. Несмотря на отдельные художественные недостатки, этот балет долгое время был одним из кассовых спектаклей в репертуаре театра 80-х годов. Балет, которому удалось привлечь в качестве зрителей самых ярких скептиков и противников балетного искусства.

Бесценен вклад М. Тлеубаева и в решение проблемы постановки балетов для детей. Создавая детский репертуар, Минтай Тлеубаев стремился передать непростой душевный мир маленького человечка.

Интересный, темпераментный как художник, М. Тлеубаев и балеты ставил яркие, запоминающиеся. Для него главным становилась пластическая разработка ролей, сценическая выразительность и личное обаяние исполнителей-персонажей. Именно по этой причине номера Тлеубаева до сих пор не оставляют зрителей равнодушными. Его

спектакли «Доктор Айболит», «Золотой ключик», «Три поросенка» сегодня не только с успехом идут на сценах казахских театров, но и занимают прочное место в репертуаре театров России и стран ближнего зарубежья.

Неординарность музыкальной основы и своеобразие пластического решения отразились в постановке балетов «Прощание с Петербургом» и «Дама с камелиями». Танец стал естественной формой балетных героев в проявлении своих чувств, мыслей, всего сценического поведения.

Стремление М. Тлеубаева к выявлению индивидуальной характеристичности каждого образа, каждой сцены при общей монументальности замысла во многом предопределило успех спектакля «Вечный огонь».

Собственная манера мышления, желание по-своему разрешить драматургические коллизии, тщательная работа с актерами являются особенностью творческого поиска М. Тлеубаева. Основным средством выразительности М. Тлеубаеву 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.

«Танец, мотивированный внутренним побуждением персонажей» – такова главная тенденция и главное достоинство всех работ М. Тлеубаева.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абиров, Д.Т. История казахского танца [Текст]: Учебное пособие / Д.Т. Абиров. - Алматы: «Санат», 1997. - 160 с.
2. Абиров, Д.Т. Становление и развитие казахского танца на профессиональной сцене [Текст]: дис. ...канд. иск. наук. - М., 1979. - 171 с.
3. Анфилова С. Г. Соотношение танцевального и пластического в жанре балета: автореф. дис. . канд. искусствоведения. Харьков, 2005.
4. Аюханов, Б. Современное состояние балетного искусства в Казахстане. Алматы, 17 января 2005 года. [Электронный ресурс] URL: www.aukhanov.kz (Дата обращения: 16.09.2017)
5. Бейсенова, Г.Н. Казахский танец [Текст]: программа по казахскому танцу для хореографических училищ, училищ культуры, школ искусств, факультетов по хореографии высших учебных заведений / Г.Н. Бейсенова.- Алматы, 1993. - 18 с.
6. Ванслов В. Новые черты музыки и хореографии в балетах о современности [Текст] /В. Ванслов// Музыка и хореография современного балета. Л.: Музыка, 1979.
7. Ванслов В. Традиции и новаторство в балете [Текст] /В. Ванслов // Статьи о балете. Л.: Музыка, 1980. - С. 167-190.
8. Веселовский А. Поэтика сюжетов [Текст] А. Веселовский // сб. Историческая поэтика. М.: ACADEMIA, 2004.-С. 184-191.
9. Вечер, посвященный творчеству Минтая Тлеубаева [Электронный ресурс]. URL: <http://seleznev.kz/news/> (дата обращения 18.09.2018)
10. Всеволодская-Голушкевич, О.В. Школа казахского танца [Текст] / О.В. Всеволодская-Голушкевич.- Алматы: Онер, 1994. -184 с.
11. Джанибеков, У. Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте [Текст]: дис. ...канд. ист. наук / У. Джанибеков.- Новосибирск, 2011. - 210 с.

12. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана: проблемы истории, смысла и ценности [Текст] / У. Джумакова. - Астана: Фолиант, 2003. - С. 74-102.
13. Донченко, Р. Некоторые композиционные принципы казахстанских балетов [Текст] / Р. Донченко // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. - Алма-Ата: Наука, 1983. - С. 86 – 98
14. Жуйкова, Л. Становление казахстанского балета [Текст] / Л. Жуйкова // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски / Сост. С. Кабдиева. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. - С.112-118
15. Жукенова, С.Б. Социально-педагогические факторы развития самодеятельного хореографического искусства в Казахстане [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / С.Б. Жукенова. - М., 1991.- 195 с.
16. Жумасеитова, Г. Страницы казахского балета [Текст] / Г. Жумасеитова. - Астана: Ел Орда, 2001. - 154 с.
17. Казыханова, Б. Эстетическая культура казахского народа / Б. Казыханова. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 18.07.2018)
18. Калиев С., Оразаев М. Казахские традиции и обычаи. На каз.яз [Текст] / С. Калиев, М. Оразаев, М. Смайылова. – Алма-Ата, Рауан,1994.
19. Карп, П. Балет и драма [Текст] /П. Карп. - Л.: Искусство, 1980. – 78 с.
20. Кишкашбаев, Т. История хореографии Казахстана [Текст] / Т. Кишкашбаев, А. Шанкибаева и др. - Алматы: ИздатМаркет, 2005. - 271 с.
21. Климов Е.А. Психология профессионала. - Воронеж: НПО «МОДЭК», 2009. - С.387.
22. Кульбекова А.К. Хореографическое наследие балетмейстеров Казахстана и его роль в становлении казахского танцевального искусства [Текст] / А.К. Кульбекова // Вестник МГУКИ. - 2008. - №1 (19). - С. 231-235

23. Кундакбаев Б. Основные этапы развития казахского театра [Текст] / Б. Кундакбаев.- Ташкент, 1996.
24. Кундакбаев Б.К. Основные этапы развития казахского театра: Автореф. дис. д-ра. искусств. [Электронный ресурс] URL: <http://konf.x-pdf.ru/18iskusstvovedenie/183268-8-kazahskiy-muzikalniy-teatr-istoriya-stanovleniya.php> (дата обращения 16.07.2018)
25. Куриленко Е. Балет-драма и балет-симфония [Текст] / Е. Куриленко // Музыкальный театр. События. Проблемы. Сб. ст. - М.: Музыка, 1990. С. 250 - 264.
26. Қожахметұлы С. Традиции и обряды казахского народа [Текст] / С. Қожахметұлы. - Алматы: ТОО Алматы кітап. 2005 -248
27. Левин М.В. И пришел на стадион праздник [Текст] /М.В. Левин. - М.: Просвещение, 1998 - 205 с.
28. Легенды и мифы оперного. Мынтай Тлеубаев [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DyHZNgx4MTM> (дата обращения 28.07.2018)
29. Наумова О.Б. Современные этнокультурные процессы у казахов в многонациональных районах Казахстана: автореф. дис. ...канд. ист. наук / О.Б. Наумова. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dslib.net/etnografia/sovremennye-jetnokulturnye-processy-u-kazahov-v-mnogonacionalnyh-rajonah.html> (дата обращения 18.07.2018)
30. Сапарова, 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-v-kazahstane.html> (дата обращения 11.10.2018).
31. Сарынова, Л.П. Балетное искусство Казахстана [Текст] / Л.П. Сарынова. - Алма-Ата: Наука, 1976.- 176 с.
32. Сергеев К. Рассказано языком танца [Текст] /К. Сергеев // Ленинградская правда, 18 июля 1981 года (из архива ГАТОБ им. Абая)

33. Серкебаев Алмас Ермакович [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения 17.08.2018)
34. Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски [Текст]: сб. статей под ред. Жупанова С. - Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002.
35. Тараканов М. Музыкальная драматургия в советском балете [Текст] /М. Тараканов // Советский музыкальный театр: проблемы жанров. - М.: Сов. композитор, 1982.-С. 133-184.
36. Театр оперы и балета им. Абая (официальный сайт) [Электронный ресурс] URL: <http://www.gatob.kz/ru/> (дата обращения 21.06.2018).
37. Тлеубаев, Минтай Женельевич [Электронный ресурс]. URL: <http://wiki-org.ru/wiki/> (дата обращения 18.09.2018)
38. Уразымбетов Д.Д. Вопросы этики и дидактики в балете М. Тлеубаева «Доктор Айболит» /Международный научно-популярный журнал «Наука и жизнь Казахстана. Қазақстанның ғылымы мен өмірі» № 1(54) 2018 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kaznai.kz/documents/science-files/> (дата обращения 11.10.2018).
39. Уразымбетов Д.Д. Спектакль «Три поросенка» как выражение режиссерского кредо балетмейстера Минтая Тлеубаева. Вестник СПбГУКИ No 3 (32) сентябрь · 2017 [Электронный ресурс]. URL: <http://docplayer.ru/61849655-Spektakl-tri-porosenka-kak-vyrazhenie-rezhisserskogo-kredo-baletmeystera-mintaya-tleubaeva-damir-d-urazymbetov.html> (дата обращения 11.10.2018).
40. Уральская В.И. Эстетические проблемы взаимовлияния народного и профессионального искусства: на материале хореографии. М.: МГИК, 2009.
41. Федянина Л. Классика казахстанского балета [Текст] / Л. Федянина // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. - Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002.

42. Формирование национального балета в Казахстане [Электронный ресурс] URL: <http://allrefs.net/c2/2sig/> (дата обращения 21.06.2018)
43. Шанкибаева, А. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств [Текст]: дис...канд. искусствоведения / А. Шанкибаева. - Алматы, 2006. - 130 с.
44. Шаханова Н. Мир традиционной культуры казахов (этнографические очерки) [Текст] / Н. Шаханова. - Алматы, 1998.
45. Штейнбах В. Век олимпийский [Текст] / В. Штейнбах. - М.: Terra Спорт Олимпия Пресс, 2002. - 190 с.
46. Шверубович В.В. Режиссер и оформление спектакля [Текст] / В.В. Шверубович – М., 1995. - 220 с.
47. Цорн А.Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии / А.Я. Цорн. – 2-е изд., испр. – СПб.: Планета Музыки, 2011. – 448 с.
48. Щекова Е.Л. Менеджмент в сфере культуры: учебное пособие / Е.Л. Щекова. – 5-е изд., испр. и доп. – СПб.: Лань, 2013. – 544 с.
49. Эстетика. Учебник для бакалавров / под ред. И.П. Никитиной. – 2-е изд., пер. и доп. – ЮРАЙТ, 2015. – 676 с.
50. Этнополитогенез казахской нации [Электронный ресурс]. URL: <https://vuzlit.ru/569035/vvedenie#339> (дата обращения 13.11.2018).