

Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова

УДК: 785.82/78.085 (043)(574)
К94

На правах рукописи

КУСАНОВА АНИПА ЕРЛАНҚЫЗЫ

Жанровые и стилистические особенности режиссуры Театра «Астана Балет»: теоретические концепты и практические решения

6D040600 - Режиссура

Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Научный консультант
канд. искусств, проф.
А.Б. Шанкибаева

Зарубежный консультант
Доктор PhD, проф.
Х. Шабасявичюс

Республика Казахстан
Алматы, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ	3
ОПРЕДЕЛЕНИЯ	4
ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ	6
ВВЕДЕНИЕ	7
1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПТЫ РЕЖИССУРЫ ХОРЕОГРАФИИ	18
1.1 Теоретические основы в области режиссуры хореографии	18
1.2 Базовые подходы и аспекты построения хореографического произведения	31
1.3 Основные жанровые и стилистические концепты режиссуры хореографии в Казахстане	46
Выводы по 1 разделу	71
2 ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССУРЫ ХОРЕОГРАФИИ ТЕАТРА «АСТАНА БАЛЕТ»	73
2.1 Многообразие творческих стилей и почерков режиссеров-хореографов Театра «Астана Балет»	73
2.2 Малые формы как основа режиссерских решений Театра «Астана Балет»	88
2.3 Творческие поиски и стилистические особенности режиссеров-хореографов в процессе создания балетных спектаклей	107
Выводы по 2 разделу	125
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	126
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	131
ПРИЛОЖЕНИЯ	142

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ

В настоящей диссертации использованы ссылки на следующие стандарты:
Закон Республики Казахстан «О науке» от 18.02.2011 г. № 407-IV ЗРК;

ГОСО РК 5.04.034-2011: Государственный общеобязательный стандарт образования Республики Казахстан. Послевузовское образование. Докторантура. Основные положения (изменения от 23 августа 2012 г. № 1080); а также соответствует научно-исследовательскому направлению в связи со Стратегическим направлением развития КазНАИ им. Т.К. Жургенова на 2016-2026 гг. от 16.05.2016 г.

Правила присуждения ученых степеней от 31 марта 2011 года № 127; межгосударственные стандарты: ГОСТ 7.32-2001 (изменения от 2006 г.).

ГОСТ 7.1-2003. Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

В настоящей диссертации применяются следующие термины с соответствующими определениями:

Балетмейстер – автор и постановщик балетов, хореографических миниатюр и композиций, танцевальных сцен в опере, музыкальных спектаклях и опереттах;

Балетоведение – наука о балете;

Интерпретация в хореографическом искусстве – авторское художественное видение, отражающее картину мира балетмейстера, в рамках которого возможно раскрытие текста культуры современного хореографу общества, отражение преемственности традиций и наличие новаторских подходов;

Жанр - разновидность произведений в пределах какого-либо искусства, отличающийся особыми, только ему свойственными сюжетными и стилистическими признаками;

Композиция танца – совокупность методов и принципов создания, построения и сценического воплощения хореографического проекта;

Концепт в хореографии – содержание понятия; новая форма самовыражения через движения;

Концептуальное искусство – система идей, взглядов художника, творческого метода, способов и приемы работы; образное мышление;

Музыковедение – отдел искусствознания, изучающий историю и теорию музыки, музыкальную культуру народов мира;

Мультимедиа – обозначение форм и проявлений современного искусства, в которых используются различные средства коммуникативной техники: элементы пантомимы и хореографии, театрального спектакля, живописи, печатная и компьютерная графика, голография, звукозапись, кино и телевидение, живая речь;

Режиссура хореографического искусства – это область творческой деятельности, целью которой является создание и раскрытие целостности хореографического произведения, в котором замысел режиссёра-хореографа создаётся путём сложения соответствующих замыслу комплексов приёмов музыкальных средств, приёмов композиционного построения, приёмов создания сценического образа (костюма), а также изобразительно-выразительных средств движений человеческого тела;

Режиссёр-хореограф – руководитель творческой деятельности, заключающейся в создании художественного образа путем музыкальных средств, изобразительно-пластических и выразительных движений актера, артиста балета;

Режиссёрский приём и интерпретация народного танца - конкретный способ реализации замысла; режиссерское творческое видение идеи национального, преломленное художественными способами и средствами современного хореографического искусства;

Синтез в хореографическом искусстве – есть целостность, включающая в себя широкие критерии, которые можно расценивать в одном направлении, как гармоническое соединение различных направлений хореографии в единое целое, также в другом ключе можно рассматривать как, единение хореографического текста, музыки, как единение сценографии, костюма с хореографическим текстом, которые в целом, в совокупности представляют синтез хореографического произведения;

Стиль в хореографии - совокупность признаков, характеризующих произведение танцевального искусства определённого времени, направления или индивидуальную манеру режиссера-постановщика;

Стилизация в хореографическом искусстве - есть режиссёрский приём, где исполнение национальных канонизированных приёмов пластики народного танца совершается в различных стилях и направлениях современного хореографического искусства;

Сценическое пространство – работа режиссера, балетмейстера, режиссера-хореографа со сценической площадкой; это расположение и перемещение исполнителей в определённой последовательности, для эффективного восприятия сценического действия;

Сценография – искусство оформления театрального спектакля, создание зрительного образа спектакля посредством декораций, костюмов, освещения, постановочной техники;

Хореография – явление искусства, объект интеллектуальной собственности режиссёра-хореографа, заключающее в себе создание художественного образа путём музыкально-организованных, образно-выразительных движений.

ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

РК – Республика Казахстан

ГИТИС – Государственный институт театрального искусства

ГАТОБ им. Абая – Государственный академический театр оперы и балета имени Абая;

КазССР – Казахская Советская Социалистическая Республика

КазНАИ им. Т.К. Жургенова – Казахская национальная академия искусств имени Т.К. Жургенова

АХУ им. А.В. Селезнева – Алматинское хореографическое училище имени А.В. Селезнева

РЭЦК им. Ж. Елебекова – Республиканский эстрадно-цирковой колледж имени Ж. Елебекова

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика диссертационной работы. На современном этапе развития Республики Казахстан, в условиях глобальных перемен, происходящих в различных сферах социально-экономической, культурной жизни страны, большое внимание уделяется вопросам целостного и всестороннего воспитания человека новой формации. Это связано с тем, что общество испытывает потребность в специалистах – творческих личностях, которые будут способны к самостоятельному решению проблем, возникающих перед ними, с применением новых подходов и нестандартных решений, умению претворять их в жизнь. Все это в полной мере относится и к искусству хореографии, в частности к ее режиссуре. Кроме того, встает вопрос о воспитании режиссера-хореографа нового типа, владеющего не только знаниями законов танцевального искусства, но и ориентирующегося в современных мировых хореографических течениях. Для этого необходимо, чтобы творчество молодых балетмейстеров полноценно развивалось. В настоящее время законодательные документы, государственные программы в области культуры и искусства диктуют принятие кардинальных мер в решении этих задач [1].

Каждая новая веха в культурной жизни страны – это залог того, что в искусстве происходит процесс изменения мировоззрения, а вместе с ним – социокультурного пространства. Искусство хореографической режиссуры в этом процессе занимает не последнее место. Это важное составляющее звено в цепи непрерывного развития, переосмысления национального культурного наследия. «Если мы хотим быть нацией со своим неповторимым местом на глобальной карте 21 века, то мы должны реализовать еще один проект – «Современная казахстанская культура в глобальном мире» [2]. Тогда мы сможем не только создавать и отбирать лучшие произведения в области хореографического искусства, но и представлять их за рубежом.

Следует отметить, что за годы независимости были приняты и реализованы крупные программы, такие как «Мәдени мұра» («Культурное наследие»), «Халық тарих толқынында» («Народ в потоке истории») и «Рухани жаңғыру» («Духовное обновление»). «Занять место в передовой группе, сохраняя прежнюю модель сознания и мышления, невозможно» – отметил Елбасы Н. Назарбаев в своей статье «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания», поэтому важно сконцентрироваться, изменить себя и через адаптацию к «меняющимся условиям взять лучшее из того, что несет в себе новая эпоха. Первое условие модернизации нового типа – это сохранение своей культуры, собственного национального кода. Без этого модернизация превратится в пустой звук» [2]. Новая модернизация не должна, как прежде, отрицать исторический опыт и традиции. Наоборот, она должна сделать лучшие традиции предпосылкой, важным условием успешного развития.

Это тем более важно, поскольку изменения в национальной режиссуре хореографии связаны с целым рядом обстоятельств, в том числе социокультурными изменениями, которые произошли после обретения независимости Казахстаном, а также необходимостью рассмотрения проблем взаимоотношений традиционной и современной культур в хореографическом искусстве на современном этапе.

В этих процессах творческие и новаторские устремления молодых балетмейстеров коллектива Театра «Астана Балет» занимают важное место. Режиссура в истории хореографического искусства Казахстана является самой молодой среди таких видов искусств, как режиссура театра, кинорежиссура. «Режиссура в балете – одна из сторон работы балетмейстера, не только сочиняющего хореографический текст, но и дающего истолкование образов и добывающегося художественного единства хореографии, драматургии, музыки, изобразительного решения, подчиненных идейной концепции спектакля» [3, с. 426]. Так как некоторые аспекты творческой реализации режиссера-хореографа, балетмейстера позволяют проследить общие тенденции и направления развития сценического танца в Казахстане, это дает хорошие возможности обогащения пластического языка, динамику движений эмоционального состояния в раскрытии образа.

Сегодня мы являемся свидетелями формирования нового театра – Театра «Астана Балет», в котором ведется активная работа по обогащению национального танцевального языка через призму современных общемировых тенденций в хореографии. Тем самым, через призму индивидуального творческого поиска коллектива, будет раскрыта жанровая и стилистическая особенность как режиссуры театра, так и современной балетной режиссуры Казахстана, в авангарде которого находится коллектив Театра «Астана Балет».

Благодаря информационным и практическим материалам, полученным докторантом во время личных бесед, интервью с главным балетмейстером, режиссером-постановщиком, солистами и артистами балета, а также электронным ресурсам, видеоматериалам и интернет-источникам осуществлена попытка, позволившая выявить особенности развития репертуарной политики театра, определить место, значение Театра «Астана Балет» для национальной хореографии и обозначить его путь интеграции в мировое пространство.

Современные процессы, происходящие в стилистике и жанровом многообразии режиссуры хореографии Казахстана, мы рассматриваем на основе творческого наследия наших балетмейстеров, стоявших у истоков формирования отечественного режиссерского искусства, в соответствии с принципом преемственности и новаторства.

Актуальность темы исследования. В настоящее время режиссуру хореографии Казахстана необходимо рассматривать в контексте всего художественного творчества республики как неотъемлемую часть общенациональной культуры, ибо постановочная деятельность является сферой непосредственного контакта личного творческого опыта балетмейстера с

обширнейшим художественным и эстетическим опытом, накопленным в профессиональном хореографическом искусстве и народном творчестве.

Данная проблематика требует изучения особенностей, разработки и внедрения новых методов в режиссерском процессе работы над хореографическим произведением. Рассматривая творческий процесс с позиции хореографа-исследователя, балетмейстеры используют приемы интеграции разнообразных жанров искусств. Тем самым раскрывая актуальность и значимость изучения не только стилистических и жанровых особенностей режиссуры, но и необходимости знания традиционных и новаторских подходов при создании высокохудожественных произведений отечественной хореографии. Режиссерское видение идеи национального, преломленное художественными способами и средствами современного хореографического искусства, расширяет границы и возможности в создании балетных спектаклей, в данном исследовании – постановок Театра «Астана Балет».

Вместе с тем необходимо отметить опыт приглашенных зарубежных балетмейстеров, что в целом раскрывает теоретические концепты, дающие обоснование их творческим экспериментам и практическим решениям в сфере режиссуры хореографии. Анализируя большой практический вклад постановщиков, нельзя упускать из виду сферу их теоретико-методологических приемов при создании произведения, которые приносят определенное значение в расширении теоретических аспектов режиссуры.

Стилистические особенности сценической лексики, обозначение форм, использование мультимедиа (компьютерная графика, голография, звукозапись, световая партитура) в синтезе с элементами пантомимы и хореографии в балетном спектакле говорят о проявлении современного искусства. Благодаря постановкам талантливых казахстанских и зарубежных балетмейстеров на основе многообразия стилей и жанров развиваются различные направления хореографии, обогащающие репертуар театра, что объективно влияет на индивидуальный стиль коллектива. В этой связи анализ новых направлений творческого поиска театра, являющегося частью общей тенденции развития современных режиссерских направлений в отечественной хореографии, способствующих раскрытию жанровых и стилистических особенностей современной балетной режиссуры Казахстана, определяет необходимость данной работы. В связи с тем что развитие жанровых и стилистических особенностей в режиссуре Театра «Астана Балет» с каждой новой постановкой обретает различные тенденции, мы считаем, что современная режиссура театра находится в стадии эксперимента. Таким образом, анализ и раскрытие специфического почерка театра, желание уловить и осветить изменяющуюся структуру деятельности коллектива, режиссерских практических решений, требующих изучения его теоретических концептов, обуславливает **актуальность** данного исследования.

Степень изученности темы исследования

Проблемы историко-аналитического характера, исследование творчества балетмейстеров, поиски инноваций, трансформации и интерпретации в

процессе отечественной режиссуры хореографии, имеющие ценную значимость в определении приоритетных направлений, наблюдаются в научных исследованиях казахстанских искусствоведов. Так, в научных диссертациях, монографиях и отдельных статьях ведущих искусствоведов республики Л.П. Сарыновой [4], Г.Т. Жумасеитовой [5], Т.О. Изим [6], Г.Ю. Саитовой [7], А.Б. Шанкибаевой [8], К.Д. Айткалиевой [9], Д.К. Досбатырова [10], А.С. Цхай [11], Р.В. Кензикеева [12], Д.Д. Уразымбетова [13], А.Т. Молдахметовой [14] рассматриваются аспекты проблем режиссуры хореографии, ее связи с другими видами и компонентами сценического искусства. Наряду с научными трудами существует исследование А. Мурзагуловой [15] по теме Театра «Астана Балет», где рассматривался феномен симбиоза национальной и классической хореографии, что, несомненно, учитывалось в нашем исследовании.

Несмотря на все вышеперечисленные источники, мы можем с уверенностью сказать, что в этих трудах не в полной мере раскрыты вопросы, касающиеся жанровых и стилистических особенностей режиссуры Театра «Астана Балет» в аспекте теоретического концепта и его практического решения. Вместе с тем исследование вопроса, касающегося полного освещения специфического аспекта режиссуры хореографии в данном театре, в этих работах затрагивалось фрагментарно. Обращает также на себя внимание недостаточная степень обоснованности в существующих научных трудах вопроса о вкладе в общереспубликанскую хореографию творческих поисков балетмейстеров Театра «Астана Балет» с целью формирования и развития новых хореографических форм и стилей, базирующихся на общенациональном культурном наследии Казахстана.

Гипотеза исследования сводится к тому, что жанровые и стилистические особенности развития режиссуры хореографии в Казахстане (на примере работ творческого коллектива Театра «Астана Балет») представляют собой одну из базовых критериев научно-теоретического обогащения исследований в области отечественного хореографического искусства, а также совершенствования режиссерско-постановочной деятельности в создании художественных произведений в жанре малых форм в области современной национальной хореографии, что служит значительным вкладом в конкурентоспособность казахстанских режиссеров-хореографов на мировой сцене.

Наше исследование в связи с многоплановостью, малочисленностью фактического материала и глубиной проблемы не претендует на всестороннее и полное раскрытие данной тематики. Работа может стать отправной точкой для дальнейших исследований в этой области, помочь другим исследователям в их научных изысканиях.

Объект исследования – жанровое и стилевое многообразие режиссуры хореографии Казахстана как неотъемлемой части общенациональной культуры.

Предмет исследования: процесс поисков, экспериментов, реализация особенностей режиссерско-постановочной деятельности Театра «Астана Балет» в жанре малых хореографических форм, раскрывающих процесс

взаимопроникновения и взаимообогащения стилей и жанров в режиссуре хореографии Казахстана.

Цель диссертации – определение жанрового и стилистового многообразия современной режиссуры хореографии Казахстана, исследование особенностей режиссерско-постановочной деятельности Театра «Астана Балет», а именно направления работы в жанре малых форм, являющихся неотъемлемой частью общенациональной культуры.

Данная цель определила постановку следующих **задач**

1. Изучить многообразие теоретических концептов в области режиссуры хореографии, используя историко-теоретический метод исследования.

2. Систематизировать способы и принципы работы режиссеров-хореографов над созданием различных проектов в области танцевального искусства на основе метода структурного анализа.

3. Выявить и обобщить наиболее характерные жанрово-стилистические черты хореографических постановок с тем, чтобы уточнить место и значение режиссуры малых форм в балетном искусстве Казахстана, с использованием метода анализа и синтеза исследования.

4. С помощью метода наблюдения и интервьюирования раскрыть многообразие творческих стилей и почерков режиссеров-хореографов Театра «Астана Балет» и на основе репертуарной политики коллектива определить приоритетные формы постановок.

5. На основе эмпирического метода определить основные закономерности развития режиссуры малых хореографических форм и дать анализ наиболее ярким режиссерским решениям Театра «Астана Балет».

6. Посредством метода семиотического анализа сценического воплощения творческих проектов балетмейстеров «Астана Балет», исследовать жанровые и стилистовые особенности режиссуры театра в контексте культурной значимости современной хореографии Казахстана.

Методологической основой исследования выступает системный подход к вопросу об особенностях жанровой стилистики современной казахстанской режиссуры хореографии, а также режиссерско-постановочного процесса создания высокохудожественных проектов в области хореографии как многоуровневого, многокомпонентного и развивающегося искусства. Теоретико-методологическую базу исследования составили работы, затрагивающие различные направления в исследовании закономерностей развития искусства танца в целом и режиссуры хореографии в частности.

Весьма ценными в данном контексте являются исследования казахстанских и зарубежных теоретиков-балетоведов, балетных критиков, театроведов, музыковедов.

Важное значение в рассмотрении ключевых эстетических аспектов в работе балетмейстеров послужили труды Л.Д. Блок [16], В.М. Красовской [17], Ю.А. Бахрушина [18], В.В. Ванслова [19], П.М. Карпа [20], Е.Я. Суриц [21].

В изучении теоретического материала по искусству театральной режиссуры и балетмейстерской деятельности мы опирались на работы Фейе

Рауля-Оже [22], Ж.Ж. Новерра [23], К.С. Станиславского [24], Б.Е. Захавы [25], Р.В. Захарова [2; 27] А.М. Мессерера [28], В.М. Гаевского [29], И.А. Моисеева [30], О.М. Виноградова [31], А.С. Рахимова [32].

Методологической базой для рассмотрения синтеза хореографического искусства, интерпретации национального танца и принципов режиссерских приемов в балетных спектаклях послужили научные труды Л.В. Бухвостовой и С.А. Щекотихиной [33], Р.Г. Володченкова [34], О. Макаровой [35], Ж. Робинсона [36], М. Фебvre [37], Дога Райснер и Анжелы Пикард [38].

При выявлении особенностей взаимосвязи музыкальной и балетной драматургии были изучены работы В. Мейерхольда [39], Ю. Слонимского [40], Е. Кларка [41], О. Астаховой [42], С.А. Кузембаевой [43], Ю. Абдокова [44].

Для рассмотрения специфических особенностей зарождения, формирования и развития национальной хореографии послужили труды казахстанских ученых и режиссеров-балетмейстеров: Ш.Б. Жиенкуловой [45], Д.Т. Абирова [46], Л.П. Сарыновой [4,с. 176], О.В. Всеволодской-Голушкевич [47], Б.Г. Аюханова [48], М.Ж. Тлеубаева [49], Г.Т. Жумасеитовой [5,с. 144], Т.О. Изим [6,с. 142], Г.Ю. Сайтовой [7,с. 142], А.Б. Шанкибаевой [8,с. 152].

Эстетическая основа казахской культуры в целом и ее влияние на балетную режиссуру рассматривались в трудах следующих ученых: П.Р. Казыхановой [50], М. Каратаева [51], К.Ш. Нурлановой [52], У. Джанибекова [53], А. Мухамбетовой [54], Э. Шакеновой [55], Р.А. Ергалиевой [56], С.К. Каржаубаевой и А.Б. Шанкибаевой [57].

Большой вклад в становление и развитие молодого поколения хореографов внесли научно-методические труды М.Ж. Тлеубаева [58, 59], А.К. Кульбековой [60], Б.С. Тлеубаевой [61], К.Д. Айткалиевой [9,с. 27], Г.У. Туткибаевой [62], Л.А. Николаевой [63], обращение к которым позволило определить базовые концепты работы режиссера.

При разработке таких проблем, как исследование режиссуры и сценической интерпретации национального танца в синтезе с различными направлениями современной хореографии, были привлечены диссертационные работы последних лет молодых ученых Д.К. Досбатырова [10,с. 171], А.С. Цхай [11,с. 152], Р.В. Кензикеева [12,с. 133], А.Т. Молдахметовой [14,с. 151].

Для раскрытия проблем стилистических особенностей сценографии в процессе постановки балетных спектаклей интерес представляют статьи В.И. Березкина [64], К.З. Халыкова [65], С.К. Каржаубаевой [66], Д.Д. Уразымбетова [67, 68], И. Биррингер [69].

При изучении творческих процессов, методов работы режиссеров-хореографов Театра «Астана Балет» большую помощь оказали работы О. И. Розановой [70], У. Алиевой [71], Ф. Б. Мусиной [72], Д. Д. Уразымбетова [73], А. Т. Молдахметовой [14,с. 151].

Данный аспект научного исследования рассматривался на основе творческих опытов балетмейстеров молодого Театра «Астана Балет». Базовыми принципами в работе служат система режиссуры хореографии выдающихся отечественных балетмейстеров, теоретические труды основоположников

казахстанской школы режиссуры хореографии, практическая деятельность талантливых современных постановщиков в области танцевальных проектов. Также принималось во внимание диалектическое единство теории и практики, зависимость формы от содержания, влияние внешних факторов на внутренние изменения в режиссуре вообще и хореографической режиссуре в частности.

Важно уточнить, режиссерско-постановочный процесс создания сценических произведений молодыми балетмейстерами Театра «Астана Балет» рассматривался нами как единая динамичная система, состоящая из множества взаимосвязанных и взаимовлияющих элементов различных жанровых и стилистических направлений. Таким образом, можно выделить основные **методы исследования:**

- историко-теоретический метод,
- метод структурного анализа,
- метод анализа и синтеза,
- метод наблюдения и интервьюирования,
- эмпирический метод,
- метод семиотического анализа.

Научная новизна работы заключается в том, что в данной диссертации впервые:

- предпринята попытка целостного теоретического осмысления концептуальных режиссерских подходов, способствующих созданию новых форм балетного спектакля, что, в целом, раскрывает специфические особенности современного развития режиссуры хореографии в Казахстане;

- осуществлен анализ основных жанровых и стилевых направлений в области отечественной режиссуры хореографии малых форм с точки зрения определения их творческого потенциала в общем развитии национального танцевального искусства республики;

- выявлены особенности национального стиля в синтезе со свободной пластикой, джаз-танцем, модерн в постановках балетмейстеров Театра «Астана Балет», сыгравших особую роль в развитии различных жанров отечественного хореографического искусства;

- рассмотрены режиссерские опыты казахстанских балетмейстеров А.А. Тати и М. Авахри с точки зрения новизны их хореографических почерков и значения для сохранения лучших национальных танцевальных традиций;

- изучены постановки зарубежных балетмейстеров как опыт передачи на базе Театра «Астана Балет» современных режиссерских хореографических методик, обогащающих репертуар театра, что объективно влияет на индивидуальный стиль коллектива.

- проведена работа по научному исследованию творческих поисков балетмейстеров Театра «Астана Балет» для раскрытия стилистических особенностей в оформлении спектаклей с использованием современных технологий.

Положения, выносимые на защиту

1. Теоретическое осмысление методов отечественной режиссуры дало возможность выдвинуть следующее утверждение о том, что современное развитие режиссуры хореографии в Казахстане имеет свои специфические черты, которые способствуют осуществлению новых форм балетного спектакля.

2. Анализ различных направлений в области отечественной режиссуры хореографии позволил определить потенциал малых форм хореографических произведений в развитии национального балетного искусства Казахстана.

3. Слияние особенностей национального стиля со свободной пластикой и модерн танцем в творчестве балетмейстеров Театра «Астана Балет» привело к раскрытию новых форм интерпретации национального танца, тем самым расширяя жанровое развитие в современном хореографическом искусстве Казахстана.

4. Рассмотренные с точки зрения новизны малые формы сценических произведений на примере творчества балетмейстеров Театра «Астана Балет» А.А. Тати и М. Авахри являются основой режиссерского решения индивидуального почерка театра, который способствует сохранению национальных танцевальных традиций на современном этапе развития отечественного балетного искусства.

5. Открытость театра для постановок зарубежных балетмейстеров, дающая возможность приобретения важного опыта передачи современных режиссерских методик при создании хореографических постановок, а также понимаемая как интеграционная площадка для современных проектов, рассматривается как еще одна грань характера театра.

6. Особенности сценического решения постановок с помощью применения современных технологий для раскрытия национальной тематики способствуют одной из ведущих позиций Театра «Астана Балет» в хореографическом искусстве Республики Казахстана, что, безусловно, содействует повышению конкурентоспособности молодых балетмейстеров на мировой сцене.

Практическая значимость данного исследования заключается

- в его представлении как инструмента для критиков, балетоведов в проведении обширного анализа примеров национальных хореографических произведений и определения ценного значения произведения в развитии национальной культуры;

- в применении исследования и анализа индивидуальной режиссерской интерпретации национального материала в деятельности определенного режиссера-хореографа;

- полученные результаты могут быть полезны в создании ряда культурных программ, посвященных национальному искусству;

- работа может применяться в научно-исследовательских работах студентов, магистрантов, докторантов в профилирующей области, а также быть полезной и адаптированной в области исследования национальных произведений в других направлениях искусства;

- материалы исследования будут иметь ценность в образовательном процессе, а именно в обогащении теоретической базы ряда профилирующих дисциплин в области балетоведения, режиссуры и педагогики хореографии в творческих вузах, истории балета в среднеспециальных профессиональных хореографических учебных заведениях.

Структура диссертации определена целями и задачами исследования и состоит из введения, двух разделов, каждая из которых включает три подраздела, заключения, списка использованных источников и приложений. Общий объем работы составляет 149 стр. список использованных источников содержит 185 названий.

Во введении обосновывается актуальность темы исследования, определяется состояние теоретической разработанности, объект и предмет исследования, формулируются цель и задачи диссертационной работы, раскрываются новизна и основные положения, выносимые на защиту, характеризуются теоретические и методологические основы диссертационного исследования, указывается ее научно-практическая значимость.

Первый раздел «Теоретико-методологические концепты режиссуры в хореографии» состоит из трех подразделов, где раскрываются основные теоретико-методологические аспекты, послужившие вектором исследования режиссерской интерпретации национального танца.

В первом подразделе «Теоретические основы в области режиссуры хореографии» рассматриваются общие теоретико-методологические понятия по теме работы, анализируется опыт, накопленный в сфере режиссуры к настоящему времени, дается обзор научного материала по тематике исследования.

Здесь же рассматриваются вопросы теории режиссуры, ее основные принципы и методы и на этой основе выводится действие законов режиссерского искусства в сфере хореографии.

В ходе рассмотрения и обобщения теоретических концептов в режиссуре хореографии мы пришли к пониманию теоретической базы, которая является фундаментальной в процессе формирования художественного хореографического произведения.

Во втором подразделе «Базовые аспекты и подходы к построению хореографического произведения» рассмотрены вопросы постановочной деятельности режиссера-балетмейстера над созданием проектов в области танцевального искусства. Так, например, дается понятие режиссерского замысла, его составляющих как основы хореографического произведения. Большое внимание уделено анализу законов построения сценического произведения, подробно рассмотрены вопросы воплощения музыкально-балетной драматургии, методы работы с творческим коллективом.

Исследованы основы существующих методик работы режиссера-хореографа, выявлены и структурированы принципы максимально продуктивной организации творческой деятельности балетмейстера с учетом и

использованием научно-практического потенциала в области создания высокохудожественных произведений танцевального искусства.

Третий подраздел «Основные тенденции развития режиссуры хореографии в Казахстане» демонстрирует суть таких важных понятий, как жанры и стили в национальной хореографии, определение роли и места стилизации в хореографическом искусстве при создании полноценного творческого проекта. Классификация балетных жанров также нашла свое отражение в данном подразделе.

Большое внимание уделено стилевым особенностям и тенденциям развития режиссуры хореографии в Казахстане, проанализированы значительные балетмейстерские работы в плане поиска решения национальной темы средствами хореографии, начиная от истоков национальной режиссуры до современности.

В выводах обобщены результаты всего проанализированного и изученного в 1 разделе, даны направления исследования для 2 раздела.

Второй раздел «Жанровые и стилистические особенности хореографической режиссуры Театра «Астана Балет» состоит из трех подразделов.

В первом подразделе «Многообразие творческих стилей и почерков режиссеров-хореографов Театра «Астана Балет» в рамках общего обзора представлены значимые работы балетмейстеров театра за период существования этого творческого коллектива. Более подробно описаны режиссерские постановки, отражающие различные стили и направления в хореографии Театра «Астана Балет»: от сценического воплощения национальной тематики в классическом жанре до спектаклей, решенных в современной стилистике.

Во втором подразделе «Малые формы как основа режиссерских решений Театра «Астана Балет» произведен глубокий анализ творческих проектов балетмейстеров Театра «Астана Балет», решенных в малых хореографических формах. Такой аспект выбран в связи с тем, что постановки малых форм составляют основу всего репертуара данного коллектива и представляют собой оригинальные режиссерские решения в воплощении той или иной тематики. Рассмотрены работы балетмейстеров А.А. Тати, М. Авахри. Их современные хореографические постановки, сохраняя лучшие национальные танцевальные традиции, показывают важность связи современных методов постановки с танцевальным наследием, что делает отечественное хореографическое искусство узнаваемым далеко за пределами республики.

В третьем подразделе «Творческие поиски и стилистические особенности режиссеров-хореографов в процессе создания балетных спектаклей» было рассмотрено соединение композиционных приемов в хореографическом искусстве с национальной формой их режиссерской, актерской, музыкальной, сценографической подачи, что стало основой создания целостных хореографических представлений.

Режиссура хореографических постановок приобрела новую форму, т.е. хореографические спектакли всего мира приобрели инновационный облик художественного воплощения. Режиссеры современности и новые технологии дают возможность по-новому посмотреть на мир искусства. Создание инновационной модели национального спектакля, возможности 3D-мэппинга, видео и голограмм, световых и дымовых инсталляций, возможность зрителя оказаться в нем непосредственным участником в корне отличается от классического оформления в спектаклях прошлых лет.

Поскольку тема исследовательской работы о Театре «Астана Балет», то и сценография с ее новыми технологиями рассматривается в рамках балетных спектаклей этого театра.

Таким образом, мы попытались исследовать творческие поиски и эксперименты балетмейстеров Театра «Астана Балет», выявить особенности сценического воплощения творческих проектов в оформлении спектаклей с использованием современных технологий, определив уникальность, секрет коллектива, занимающего одно из ведущих положений в хореографическом искусстве РК.

В конце раздела приводятся выводы по анализу исследуемого материала.

В заключении подводятся итоги всего исследования и дается ответ на поставленную цель диссертационной работы.

Апробация исследования

Основные концепции диссертации изложены в 5 научных публикациях, в том числе в международном научном издании, имеющем ненулевой импакт-фактор, входящем в базу данных Scopus, в четырех статьях, напечатанных в журналах, рекомендованных Комитетом по контролю в сфере образования и науки МОН РК.

1. Кусанова А.Е. «Об основных принципах современного режиссерского искусства» // «Вестник» КазНацЖенПУ. - 2019. - №4(80). – С. 327-331.

2. Kussanova A., Kulbekova A., Tleubayeva B., Nikolayeva L. Stylistic features and development trends of choreographic stage direction in Kazakhstan (Scopus) // Orcion. – 2020. - №91(36). – P. 74-87.

3. Кусанова А.Е. Особенности формирования профессиональной компетентности будущих режиссеров-хореографов в творческом вузе // Международный научный журнал «Наука и жизнь». - 2020. - №5(2). – С. 425-429.

4. Кусанова А.Е. Тенденции развития режиссерского искусства в современном Казахстане // Международный научный журнал «Наука и жизнь». - 2020. - №6(4). – С. 376-378.

5. Кусанова А.Е., Николаева Л.А. Внедрение современных технологий в процесс обучения // Журнал «Central Asian Journal of Art Studies». – Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2020. – Т. 5, №4. – С. 125-141.

Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на расширенном заседании кафедры «Режиссура хореографии» Казахской национальной академии искусств имени Т.К. Жургенова.

1 ТЕОРЕТИКО - МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПТЫ РЕЖИССУРЫ В ХОРЕОГРАФИИ

1.1 Теоретические основы режиссуры в хореографии

В настоящее время бесспорным и общепризнанным является тот факт, что казахстанская хореография встала вровень с лучшими образцами мирового танцевального искусства как в плане исполнительского мастерства, так и в области режиссерского искусства. В связи с этим современное развитие режиссуры хореографии как вида искусства и как основы для творчества молодых отечественных балетмейстеров, чьи постановки отвечали бы всем мировым стандартам, на сегодняшний день является крайне важной для Казахстана, поскольку служит одним из инструментов, обеспечивающих культурное развитие нашего государства. Кроме того, на сегодняшний день на первый план выходит такое понятие в хореографии, как полистилистика, взаимообогащение различных мировых танцевальных культур.

В современных условиях культурного развития общества режиссуре в целом и режиссуре хореографии в частности отводится важная роль. Для организации различных коллективных мероприятий, массовых зрелищ необходима разработка сценария, соблюдение определенных правил и принципов режиссуры, которые, в свою очередь, формируют научную основу теоретико-методологического концепта наиболее верного режиссерского направления.

Сейчас уже неоспоримым является тот факт, что процесс дальнейшего развития отечественной режиссуры в целом и режиссуры хореографии в частности не может быть успешным без тщательного анализа той научной базы, которая лежит в основе любого творческого процесса. И здесь нужно говорить о том, что с увеличением объема передаваемой информации постановочный процесс передачи режиссерами всей палитры танцевального искусства все больше усложняется. Это коснулось как области режиссерского искусства, так и режиссуры хореографии [74].

Конечно, к настоящему времени уже накоплен достаточно большой опыт научных изысканий по проблемам воспитания режиссеров-хореографов новой формации.

Также издан ряд печатных трудов как теоретической, так и учебно-методической направленности. Вместе с тем казахстанские балетмейстеры тщательно изучают богатейшее наследие мирового режиссерского искусства, в частности научные труды, посвященные различным аспектам режиссуры. Большое внимание также уделяется анализу работ по общей режиссуре, режиссуре театра и кино, другим видам режиссерского мастерства.

В книге «Мастерство актера и режиссера» (под редакцией Б.Е. Захавы) [25,с. 334] обобщен большой практический опыт режиссерской работы по созданию различных композиций и целых театральных постановок. Кроме того, проанализировано, как проводятся занятия по мастерству балетмейстера, как решаются вопросы в плане выбора репертуара, какие методы и приемы при

этом используются. Также обозначены основные виды организации организационные формы работы с творческими коллективами. Так, в работе А.С. Рахимова «Мастерство режиссера» [32,с. 167] описаны результаты научно-исследовательской работы по изучению основ режиссерской профессии, в ходе которой была предложена система обучения и воспитания молодых режиссеров-постановщиков.

В научном исследовании В.В. Защепкиной дается анализ особенностей понятия «режиссер» в общеевропейской культуре на рубеже XIX-XX веков [74, с. 376-378].

Из работ, посвященных процессу воспитания молодых режиссеров-хореографов, следует отметить в первую очередь такие базовые учебники, как «Искусство балетмейстера» [26,с. 431], и «Записки балетмейстера» [27,с. 351]. В них автор не только описывает этапы работы над созданием хореографических произведений, но и анализирует творческую деятельность многих известных хореографов. Кроме того Р.В. Захаров подробно излагает свои принципы работы с начинающими балетмейстерами.

В учебно-методической разработке Л.В. Бухвостовой и С.А. Щекотихиной «Композиция и постановка танца» авторы подробно рассматривают проблемы, возникающие у режиссеров при создании хореографического произведения. Авторы, проанализировав сложившиеся в ходе исторического развития формы балетмейстерского творчества, приходят к выводу, что их методика требует научной разработки [33,с. 160].

Этапным можно назвать труд «Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы» (сост. Р.Г. Володченков), в котором обосновывается необходимость изучения творческого наследия выдающихся режиссеров-хореографов, создавших интересные творческие проекты, программы, концертные номера. Р.Г. Володченков подробно раскрывает методику работы над проектами, являющимися основными составляющими их репертуара [34,с. 243-249].

Интерес в этом плане представляет и работа О.М. Виноградова «Моя система балетного образования», в которой рассматриваются вопросы формирования творческой личности на основе американской балетной системы [31,с. 32].

В совместной работе Д.Т. Абирова и А.М. Исмаилова «Казахские народные танцы» собраны и структурированы учебно-методические материалы, использованные на разных этапах становления профессиональной национальной хореографии. Предложены наиболее востребованные комбинации на основе базовых элементов танцевальной культуры казахского народа, и впервые – элементов современных на тот период (60-е годы XX века) стилевых направлений в хореографии. Нашел свое обоснование новый подход к режиссуре казахского танца, опирающийся на итоги всей предшествующей исследовательской и экспериментальной работы [46,с. 112].

Большой спектр проблем в области режиссерского мастерства рассматривается также и в научных трудах и методических пособиях

отечественных режиссеров-хореографов, например, в трудах Б.Г. Аюханова «Мой балет» [48,с. 104], и «Биография чувств» [76,с. 336]. Обе книги были написаны и изданы в то время, когда интерес к танцевальному искусству в нашей стране значительно вырос, но специальной литературы по этим вопросам было недостаточно. Кроме того, на данном этапе развития отечественной хореографии требования к режиссерскому мастерству значительно выросли, и эти издания стали значительным подспорьем для начинающих режиссеров-хореографов. В них подробно описаны те базовые принципы балетмейстерского искусства, которыми на тот момент обладал мастер. В данном издании также нашли освещение результаты многолетней работы Б. Аюханова в условиях созданного им профессионального танцевального коллектива, отражающие решение задач по формированию национальной музыкально-танцевальной культуры.

Немаловажным в плане изучения принципов режиссуры хореографии является также учебно-методическое пособие Г.У. Туткибаевой «Искусство балетмейстера», в котором не только изложены общие основы режиссерской профессии, но и тщательно продуманы все этапы работы над созданием хореографических произведений различных стилей и направлений [62,с. 60]. В этих основополагающих трудах в области режиссерского искусства было выведено строго научное понятие режиссуры.

Итак, режиссура – деятельность, руководство спектаклем или иным сценическим проектом. Иными словами, это процесс действия. Основной перевод слова «режиссура» – направление, руководство, постановка, управление.

Вместе с тем режиссура – это также область профессиональной и творческой деятельности, направленная на эстетическую и смысловую организацию того или иного вида искусства, как образного целого.

Кроме того, режиссура – это еще и последовательное воплощение идейно-художественного замысла, осуществляемое как совокупность многих составляющих: литературы, музыки, художественного искусства, сценографии, дизайна костюмов и интерьера. Другими словами, режиссура – это та область искусства, в которой происходит сценическое воплощение авторского замысла на основе использования строго научных методов и принципов [77].

Рассмотрим основные принципы и методы режиссуры. Прежде всего, режиссура как искусство предполагает соблюдение такого принципа, как всестороннее раскрытие любого театрального и хореографического проекта, его идейную направленность, форму. Любая постановка представляет собой сценическое произведение на основе того или иного литературного первоисточника. При этом идея, заявленная драматургом, должна быть решена режиссером-постановщиком в единстве стиля и лексики. Вместе с тем режиссерские решения должны быть направлены не только на сценическое воплощение драматургического замысла. Главным направлением режиссуры, его важным принципом является всестороннее воспроизведение в творческом содружестве с драматургом и композитором режиссерского замысла, раскрытие

его наиболее существенных сторон с целью выразить свое отношение к отображаемым явлениям жизни. В основе общетеатральной и хореографической режиссуры лежат такие морально-этические и научные принципы, как правдивость, точность и глубина отражения жизни в спектакле, его идейная направленность.

К теоретическим основам режиссуры с полным правом можно отнести принцип соотнесения традиционного и новаторского подхода при постановке театрального проекта, а также своего собственного знания жизни, личного отношения постановщика к различным ее явлениям. Понятие режиссуры в широком смысле включает в себя также такой принцип, как творческое истолковывание действительности, умение находить верные и оправданные решения для воплощения режиссерского замысла. Иными словами, соблюдение основного принципа режиссуры, решение главной задачи – донести до зрителя режиссерский замысел во всей его полноте.

Конечно, режиссура как вид искусства, как и любое художественное творчество, неотделима от многих других видов искусств – музыки, изобразительного искусства, создания костюмов, декораций. Высокое мастерство может родиться и вырасти только на почве высоких идей, и в этом смысле к принципам режиссуры можно отнести и соблюдение принципа идейности при создании высокохудожественного произведения.

Успех режиссуры как искусства заключается в умелой творческой организации всех элементов спектакля для достижения главной цели – создания единого, гармоничного и целостного художественного произведения. Данной цели можно достичь лишь на основе принципа соблюдения грамотного творческого замысла.

А он, в свою очередь, должен быть основан на соблюдении такого принципа режиссуры, как принцип соотнесения замысла с режиссерским решением.

В наиболее полном виде основы режиссуры можно сформулировать в следующей логической последовательности:

- режиссерская работа, как и другие виды творческой деятельности, строится из нескольких этапов, постепенное и логичное развитие которых приводит к достижению нужного результата;
- порядок и систематичность – одни из главных условий успеха в воплощении режиссерского замысла;
- развитие у членов творческого коллектива собственной инициативы, их активное участие в создании проекта – также одна из важных основ режиссуры;
- режиссура любого спектакля, творческого проекта должна соответствовать уровню профессионализма той труппы, на которую данный проект будет поставлен. Поэтому принципы режиссуры в своей совокупности определяют необходимость включения таких методов, как абстрактное мышление, практическая деятельность в ее разнообразных сочетаниях. Исходя из всего вышесказанного, можно определить строго научное понятие принципов режиссерского искусства.

Итак, режиссерские принципы – это те базовые основы, которые необходимы для правильного направления постановочного, репетиционного процессов, всех его составляющих. Эти принципы возникли и сформировались в ходе исторического развития всех видов искусства, а развиваются на основе научных знаний в этой области.

Базовые принципы режиссуры как науки и как вида искусства приобрели свою направленность, как мотивация постановочного процесса, доступность режиссерского замысла, последовательность репетиционного процесса, индивидуальный подход к исполнителям. Рассмотрим подробнее перечисленные принципы режиссуры.

На первое место, по нашему мнению, следует поставить принцип научности, объективности, который представляет собой тандем теории и практики режиссерского процесса, а также дает необходимую базу, на которой этот процесс строится. Данный принцип требует, чтобы содержание режиссерской работы по постановке нового проекта опиралось не только на талант постановщика, но и было научно обосновано с точки зрения опоры на последние достижения в области мировой режиссуры. Следуя принципу научности, режиссер-постановщик должен сформировать у исполнителей подлинно объективные знания, их накопление и амортизацию в виде интеграции полученных знаний в последующие проекты. Именно поэтому в последнее время большую популярность приобрели проекты, в которых ставится определенная проблема, но не всегда дается ее решение. И именно поэтому проблемные постановки с применением исследовательских приемов помогают исполнителям мыслить в соответствии с сценическими законами и закономерностями диалектической логики. Вот почему режиссерское искусство должно опираться на знания в области новых идей, концепций, инновационных и традиционных технологий, а также учитывать модернизацию всего режиссерско-постановочного процесса.

Не менее важным следует считать такой принцип режиссуры, как принцип доступности предлагаемого постановщиком материала. Известно, что молодые начинающие режиссеры не всегда учитывают реальные возможности той или иной труппы, а именно – их творческие, физические, психологические и другие данные. А ведь именно на базе того объема знаний, умений, навыков, которым обладают исполнители, происходит дальнейшее успешное воплощение режиссерского замысла.

Следующий принцип, на который опирается любой режиссер, это принцип наглядности постановочного процесса. Даже в работе с самой успешной и титулованной труппой постановщик всегда использует навыки зрительной, слуховой, музыкальной памяти и сам осуществляет показ ключевых моментов той или иной роли. При этом восприятие наглядного материала должно быть доступно как ведущим исполнителям, так и массовке, а в случае постановки хореографического проекта – кордебалету. В таком случае процесс восприятия нового материала проникнуто процессом мышления. Поэтому в режиссерской работе также необходимо проводить анализ театральных, хореографических

постановок мирового уровня, что будет способствовать развитию чувственного восприятия изучаемых объектов и явлений, их «живому созерцанию», единству конкретного и абстрактного.

Принцип систематичности и последовательности также немаловажен в режиссерско-постановочной деятельности. Это понятие включает в себя постоянную регулярность проводимых репетиций и определенную систему в организации работы над образами. В процессе разучивания той или иной роли режиссер включает следующие моменты: объяснение, показ, повторение, закрепление. Одновременно с этим идет усвоение и внедрение в память и практику знаний, умений, навыков, необходимых для данной роли.

Для каждого режиссера, балетмейстера в своей творческой деятельности очень важно уметь развивать, направлять, активизировать творческий потенциал исполнителей. В этом и состоит суть следующего принципа режиссуры – принципа активности, ведь именно она является одним из самых ярких качеств творческой личности. При этом данный принцип неразрывно связан с принципом единства теории и практики, который всегда происходит в 2 этапа. На первом этапе осознания происходит анализ взаимосвязи теории и практики, в ходе которого определяются пути решения практических задач. На втором этапе их практического использования осуществляется процесс усвоения полученных теоретических знаний и преломление в практической работе над образом.

Принцип прочности усвоения необходимого для создания того или иного образа материала предполагает особый анализ полученных от режиссера исходных данных, а также расстановку необходимых акцентов на наиболее важные моменты работы над ролью. Эффективность режиссуры может быть оценена лишь одним показателем – насколько глубоко и прочно усвоены все творческие установки режиссера или балетмейстера. Прочность усвоения полученных от режиссера заданий – это фундамент, основа художественно-исполнительской деятельности любого творческого коллектива.

Важным принципом режиссуры следует считать принцип личностно-ориентированного подхода. Основной смысл этого принципа состоит в необходимости учитывать индивидуальные качества каждого исполнителя при работе над тем или иным творческим проектом. При этом режиссеру необходимо стараться использовать индивидуальную методику общения, применять разного рода задания с учетом личных возможностей актера или танцовщика. Индивидуальные качества исполнителя и его способности играют огромную роль в организации всего постановочного процесса. Именно индивидуальный подход к исполнителю в грамотном сочетании приемов воздействия и взаимодействия на исполнителя должен стать основой успешной работы режиссера над любым творческим проектом.

Вместе с тем нужно подчеркнуть, что «чрезмерное преувеличение роли того или иного принципа приведет к неоптимальному функционированию режиссерского процесса в целом» [78, с. 40]. Все проанализированное позволяет сделать важный вывод о том, что только на базе комплексного использования

базовых принципов режиссуры возможно сформировать оптимальный процесс воплощения режиссерского замысла.

Однако, помимо этого необходима также специальная методология, которая обосновывала бы выбор режиссером или балетмейстером наилучших форм и методов реализации данных принципов. Вот почему, говоря о базовых принципах режиссуры, нельзя не затронуть вопрос о режиссерской методике, как средстве достижения конечной цели – создания и практического воплощения в жизнь успешного, конкурентоспособного, творческого и коммерчески выгодного проекта. Подходя к проблемам использования в режиссуре тех или иных методов для наилучшей реализации этих принципов, нужно понять саму суть режиссерского метода, или системы методов. Без определенного набора методов режиссерские принципы не могут быть воплощены в жизнь. Иными словами, принципы режиссуры – это научная база, а методы – практическое средство для наиболее успешного осуществления этих принципов. Не случайно, что принципы едины для всех, а методика работы у каждого режиссера, балетмейстера своя.

Вспомним, что представляет собой понятие «метод». В переводе с греческого метод означает способ достижения цели, упорядоченную определенным образом деятельность, направленную на наиболее успешное решение различных задач. Методы в режиссуре являются одним из важнейших компонентов постановочного процесса в целом. Без их грамотного использования невозможно достичь поставленной цели, реализовать намеченные режиссером задачи.

Итак, рассмотрим основные методы, используемые в режиссуре для наиболее успешного воплощения творческих замыслов постановщиков и балетмейстеров.

Объяснительно-иллюстративный метод основан на усвоении нового материала, необходимого для создания на сцене определенного образа. Он состоит в том, что новая информация приобретается исполнителями в различной форме – зрительной, слуховой, речевой. Причем формы этого метода могут быть разными: объяснение (рассказ режиссера, беседа) с использованием профессиональной терминологии, иллюстрации в виде просмотра определенного материала общей и профессиональной направленности. При этом режиссер готовит материал в форме, удобной для восприятия, а исполнители пытаются творчески осмыслить новое содержание, определить сущность понятий, запомнить информацию для дальнейшего использования при работе над сценическим образом.

Коммуникативный метод используется в режиссуре для наилучшей взаимосвязи постановщика и исполнителя в диалоге, при этом репетиция может быть построена в интерактивном режиме. При таком диалоге, возможно, и дружеском взаимодействии между режиссером и исполнителем, выявляются дополнительные способы стимуляции и мотивации для успешного совместного творчества.

Метод практического (танцевального) показа включает в себя аналитический и синтетический показ, демонстрацию сценических и танцевальных композиций, комбинаций движений, наблюдение и анализ. При использовании этого метода режиссер наглядно, личным примером, должен «заразить» исполнителей, разбудить в них желание сделать так же, сделать лучше и вселить в них уверенность в своих возможностях. Роль такого показа особенно трудно переоценить в хореографическом искусстве, так как это решающий фактор усвоения материала как сценического, так и специфического танцевального. Поэтому к основным приемам, поясняющим правила выполнения последовательности танцевальных движений, нужно отнести показ режиссера, балетмейстера вкуче с теоретическим обоснованием. С этим тесно связан метод устного изложения, а именно – комментирование, инструктирование, корректирование режиссером всех этапов работы исполнителя над ролью. Это особенно важно при создании танцевальных и комбинированных проектов, так как в хореографии есть свой, особый язык, точно описывающий суть происходящего на сцене. Балетмейстеры говорят образным языком, основанным на профессиональной терминологии. Вместе с тем очень важны точные сравнения, необходимые для объяснения задачи.

Метод упражнений и творческих заданий помогает исполнителям закрепить полученный от режиссера материал, проанализировать свои плюсы и минусы, а также дает возможность поработать самостоятельно над поиском новых элементов для лучшего исполнения своей роли. Каждый участник труппы должен ответить самому себе на вопросы: чему он научился сегодня в процессе работы с режиссером, какие ошибки допустил, как их исправить.

Метод репродуктивный предполагает собой решение проблемных задач, вопросов, их постановку перед исполнителями. Сюда же входит и творческий метод, когда исполнители сами сочиняют комбинации, этюды, танцевальные композиции.

Таким образом, режиссуру в целом и режиссуру хореографии, в частности, можно представить, как стройную систему принципов и методов, конечным результатом которой должно стать создание творческого проекта, (театрального, танцевального, и т.п.). И если научные принципы режиссуры учат исполнителей определенному набору профессиональных знаний, умений, навыков, то танцевальное искусство вызывает у них, прежде всего, эмоциональный отклик, связанный с воплощенными в танце явлениями мира, а через их исполнение, в свою очередь, эти эмоции передаются зрителю. Вот почему постановочные и балетмейстерские работы должны повсеместно изучаться, исполняться с целью дальнейшего развития и обогащения древнего вида искусства танца. В этом смысле «Преемственность поколений в культуре и искусстве является главным условием поэтапного развития цивилизованного общества...» [79,с. 36].

Рассмотрим теперь, как действуют законы режиссерского искусства в сфере хореографии.

На сегодняшний день хореографическое искусство, хореографическая режиссура – это та область научных знаний, которая находится на стыке не только сценических видов искусств, но также гуманитарных наук, медицины и спорта и которая активно развивается и совершенствуется в различных жанрах и стилях. И действие законов режиссерского искусства целиком и полностью зависит от того, в каком жанре и стиле будет осуществлена та или иная постановка.

В целом же на данном этапе своего развития искусство в соответствии с наличием в них тех или иных танцевальных элементов хореографии состоит из четырех основных областей: классический, народный (народно-сценический), балетный танцы, современные виды хореографии.

В то же время с точки зрения построения композиции и по временному отрезку хореографические построения создаются либо в жанре большого балета, либо в жанре хореографической миниатюры (отдельные концертные номера, одноактные постановки). При этом большой балет может быть решен и воплощен на сцене как в классическом виде, так и в современной стилистике.

Если классический танец мы относим к разновидности театрального танца (например, балетный спектакль), то характерный, или народно-сценический танец – это танец, в основе которого лежит определенный национальный танец, переработанный для профессиональной театральной сцены. Исполняются такие танцевальные миниатюры в основном в балетных спектаклях. Они исполняются как в виде отдельного танца, так и в форме композиций. В качестве примера можно привести танцевальные сюиты из балетов П.И. Чайковского, А.В. Глазунова, и многих других. Жанры народных танцев разнообразны и по своей форме и содержанию. Это и хороводы, и быстрые плясовые, а также всевозможные хореографические картины и хореографические композиции.

Несколько проще обстоит дело с классификацией балетного танца. Его условно можно разделить на 2 большие группы: историко-бытовой танец и современный балетный танец.

В свою очередь, каждая из этих групп делится на свои разновидности.

Все же исследователи в области истории хореографии разделяют сценический танец на два основных вида: танец в балете и сценический танец.

Балет (от фр. *ballet*, итал. *balletto*, лат. *ballo* – танцую) – это такой вид музыкально-театрального искусства, все содержание которого выражается в хореографических образах; можно сказать, что это – высшая форма хореографии, где танец вырос до уровня музыкально-сценического представления. Балет принадлежит к тем синтетическим, пространственно-временным видам художественного творчества, в котором объединены драматургия, музыка, хореография, изобразительное искусство. В то же время центром этого творчества является, собственно, сам танец.

Рассматривая понятие «сценический танец», исследователь балета Н.Е. Шереметьевская определяет его как вид танцевального искусства, который поставлен балетмейстером в форме небольшой хореографической сценки с

четкой драматургической основой и лаконичными средствами хореографической выразительности [80,с. 605]. Другой исследователь, В.Ю. Никитин, считает, что «хотя истории этого направления танца посвящены серьезные искусствоведческие работы, сам термин дословно обозначает лишь место, где выступает исполнитель...». И далее он объединяет в одно понятие и «... стилизации народных танцев, и спортивные (акробатические) танцы, и неоклассика, и танцы в стилях бытовой хореографии, степ, т.е. произведения малых форм» [81,с. 183). Все это говорит о том, что понятие такого вида танцевального искусства, как «сценический танец» очень обширно.

Итак, можно подытожить, что сценический танец исполняется для зрителя на сцене профессиональными танцовщиками и выражается в различных видах, формах и жанрах. Соответственно и режиссура различных направлений сценического танца будет различной. Но также существуют единые для всех направлений режиссуры общие закономерности, и не опираться на них не получится.

Таким образом, действие законов режиссуры в области хореографии определяется несколькими базовыми установками. Это прежде всего:

- соблюдение законов композиции;
- законченность и определенность формы;
- связь музыкального материала с хореографической драматургией;
- создание выразительного сценического действия по определенным принципам;
- сценический костюм должен соответствовать балетмейстерскому решению данного спектакля;
- каждая форма танца должна существовать в определенных временных рамках;
- необходим также определенный профессиональный уровень, подразумевающий высокое качество исполнения того или иного хореографического произведения;
- сценический образ создается не только средствами хореографического искусства, но и сценическим антуражем, декорациями, костюмами, и т.д.

Современный режиссер-постановщик, умеющий правильно распределить в ходе сценического действия, драматургию спектакля, доносит до зрителя свой замысел посредством соединения многих составляющих, но основное место здесь уделено языку хореографии. Хореография определяет форму произведения, делает выразительной и значимой все мизансцены спектакля.

Формируя образы сценических персонажей, балетмейстер тщательно обдумывает все этапы развития музыкально-балетной драматургии для того, чтобы более эмоционально воздействовать на зрителя, тем самым, заставить чувствовать, думать, делать свои выводы и обобщения. И здесь многое зависит от вида хореографической постановки. Если это балетный спектакль, то здесь все более-менее понятно с принципами режиссуры, так как есть базовые принципы построения такого произведения, давно и прочно укоренившиеся в

практике (здесь прежде всего имеется ввиду определенная последовательность вариаций, па-де-де, различных мизансцен, и т.д.).

В большой театральной, или сценической постановке хореографы используют все разновидности танцев, уже упомянутые нами выше. В настоящее время можно выделить несколько основных характерных особенностей режиссуры таких представлений:

1. Представление может быть основано на документальном материале (литературный или другой документальный первоисточник).

2. Театрализованное представление подразумевает создание различных психологических ситуаций, в которых развиваются образы действующих лиц.

3. Театрализованное представление по своей сути многофункционально, оно призвано решать следующие задачи: формировать у зрителя некие моральные истины, давать определенный комплекс информации, воспитывать эстетический вкус.

4. Такое разностороннее представление отличается тем, что может существовать в многообразных формах, как пространственных, так и стилевых.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать несколько важных предварительных выводов:

- хореография – искусство синтетическое, имеющее в своей основе множество составляющих, таких как музыка, танец, костюмы, декорации, освещение и т.д.;

- режиссура хореографии, как составная часть общей театральной режиссуры, подчиняется общим законам сцены;

- хореографическое искусство само подразделяется на несколько жанров, видов, в связи с чем режиссура хореографической постановки должна учитывать все эти особенности.

Несомненно, процесс создания хореографического произведения, театральных постановок, а также организация массовых зрелищ с использованием танцевальных номеров требуют от режиссера наличия у него прочных теоретических знаний.

От того, как будет функционировать процесс формирования теоретических знаний у будущих режиссеров-хореографов, являющихся основой к выполнению своих профессиональных обязанностей в работе с творческим коллективом, какими творческими и психологическими методами они овладеют, будут зависеть эффективность и качество творческого процесса в театрах, хореографических школах и студиях, других творческих коллективах. Таким образом, вопрос успешного развития хореографического искусства Казахстана на современном этапе в целом, и режиссуры хореографии в частности, невозможно представить себе без рассмотрения вопроса о том, как, какими путями, средствами можно заложить основы теоретических знаний, и тем самым достичь наилучших результатов в приобретении молодыми, начинающими балетмейстерами профессиональных навыков. Принципиально важно и то, что нынешнее время, отмеченное глубокими и сложными изменениями в различных областях жизнедеятельности общества, высвечивает

новые проблемы и в сфере хореографического искусства, а вместе с тем и режиссуры хореографии.

Именно поэтому сейчас режиссеру-хореографу уже недостаточно иметь в своем арсенале лишь набор специфических, узкопрофессиональных средств, необходимых для постановки того или иного танцевального проекта. В настоящее время, наблюдая значительное слияние различных видов искусств – классических, театральных, самодеятельной танцевальной культуры, хотелось бы отметить необходимость для начинающего режиссера-хореографа наличия прочной теоретической базы для овладения всей системой общих знаний, умений, навыков в сочетании с его профессиональными наработками. Вместе с тем, хореография – это танцевальное искусство во всех его разновидностях, где специфика режиссуры хореографии требует от балетмейстера необходимого уровня знаний не только собственно танцевального материала, но и знаний музыки, сценографии и т.д. В то же время обучить искусству сочинения танца и танцевальных спектаклей, привить навыки, принципы режиссуры хореографии можно лишь в тех условиях, когда у тех, кто обучается этому искусству, имеются определенные природные способности, призвание к этому роду деятельности. В связи с тем, что хореография в ее широком понимании основана не только на музыкально организованных, образно-выразительных движениях человеческого тела, но и на законах сцены, режиссура хореографии должна сочетать в себе как знания по физиологии, танцу, его сценическому воплощению, так и знание образцов мировой музыкальной культуры.

Наиболее слабым звеном в этой системе является оптимальное соотношение исполнительских компетенций, обеспечивающих техническое совершенствование танцевальных умений и навыков, и режиссерских компетенций, направленных на умение осуществлять собственную творческую деятельность и передавать свои знания и умения участникам того или иного творческого коллектива. А это уже называется профессиональной компетентностью.

Под профессиональной компетентностью в области режиссуры хореографии следует подразумевать грамотное овладение будущим балетмейстером всей совокупности психолого-профессиональных знаний, умений и навыков в их совокупности с творческой направленностью, сценическим мышлением, нравственно-эстетическим отношением к жизни, глубокой убежденностью, твердой волей [82].

Наряду с профессиональной компетентностью существует также необходимость формирования методического мышления и методических способностей будущего режиссера-хореографа. Под методической компетентностью режиссера-хореографа понимается формирование представлений о ценностном вкладе танцев в сохранение и развитие национальных танцевальных традиций и народной самобытности, приобщение к овладению танцевальным искусством, изучение танцевальной техники, владение способами мотивирования, осознание личных особенностей и возможностей участников труппы.

Также опыт работы в процессе формирования теоретических знаний у будущих режиссеров указывает на то, что хореограф, имея большой арсенал средств пластической выразительности, обязан владеть коммуникативными, организаторскими навыками. Будущий режиссер-постановщик наряду с арсеналом пластических средств выразительности должен владеть развитыми вербальными коммуникативными умениями и деловыми качествами менеджера. Поэтому формированию и развитию коммуникативных навыков и организаторских умений молодых режиссеров, без которых немислима их будущая творческая деятельность, должно уделяться пристальное внимание.

Иными словами, режиссер-хореограф новой формации должен обладать большим арсеналом знаний в различных областях науки, культуры, искусства.

Исходя из всего проанализированного, можно предложить следующую модель, по которой происходит формирование теоретических знаний в области режиссуры хореографии, соответственно, и его профессиональная компетентность.

В ходе рассмотрения и обобщения теоретических концептов в режиссуре хореографии мы пришли к пониманию теоретической базы, которая является фундаментальной в процессе формирования художественного хореографического произведения. Теоретические основы, обобщенные в данном подразделе, позволяют улучшить и углубить знания научно обоснованных принципов и методов режиссерского искусства, необходимых для наиболее качественного применения их в постановочной деятельности.

На этой основе были выделены следующие принципы, которыми необходимо обладать балетмейстеру при постановке спектакля:

- принцип научности, с помощью которого можно изучать и анализировать научно-исследовательские труды, близкие тематике той или иной режиссерской работы;

- принцип доступности, позволяющий режиссеру-постановщику в достаточно доходчивой форме изложить свой замысел;

- принцип систематичности и последовательности в постановочной работе;

- принцип активности воплощения режиссерского проекта;

- принцип единства теории и практики, подразумевающий грамотное и разумное сочетание научной основы постановочной работы и ее практического воплощения;

- принцип прочности усвоения материала, благодаря соблюдению которого участники проекта выполняют свои функции максимально успешно;

- принцип индивидуального подхода к исполнителю, дающий возможность глубоко раскрыть его творческий потенциал.

Также были точно сформулированы и методы, с помощью которых балетмейстер может добиться поставленного результата:

- объяснительно-иллюстративный, в котором используются аудио-, видеоматериалы, с параллельным их разъяснением;

- коммуникативный, позволяющий режиссеру-постановщику грамотно общаться с участниками проекта;

- метод практического показа, когда балетмейстер сам, или на примере любого исполнителя показывает тот или иной элемент постановки;
- метод творческих (самостоятельных) заданий, дающий возможность артистам стать создателями коллективного творческого продукта, и активно предлагать свое видение той или иной сцены действия (Приложение А).

Вместе с тем теоретические основы режиссуры хореографии важны прежде всего для того, чтобы начинающие балетмейстеры четко представляли себе, какие задачи являются приоритетными в работе над тем или иным хореографическим произведением.

1.2 Базовые аспекты и подходы к построению хореографического произведения

Говоря о том, что именно лежит в основе создания по-настоящему талантливого, успешного хореографического произведения, следует прежде всего сказать о том, что режиссура как искусство и как вид творческой деятельности изначально опирается на мастерство режиссера. По одним источникам, режиссерское искусство, или мастерство, – это особое состояние человека, профессиональным занятием которого является постановочная деятельность, работа с творческим коллективом, то, чему можно подражать, и что можно использовать в своей деятельности. По другим данным, режиссерское мастерство подразумевает огромный труд, постоянный поиск, самообразование, творческое преобразование накопленного опыта в сочетании с новейшими технологиями. Современная режиссура на данном этапе культурного развития нашей страны характеризуется, как исключительное умение специалиста достигать в своей творческой деятельности наилучших результатов при наименьших затратах труда, времени и материалов. Отечественную режиссуру в связи с этим постулатом следует рассматривать и как важнейшее качество личности балетмейстера, которое обуславливается не только высоким уровнем его профессионализма, но и достаточной психолого-педагогической подготовкой. Ведь в процессе работы над тем или иным проектом режиссер решает важные задачи, связанные с совместной деятельностью многих членов творческого коллектива, с разной психологией, разной мотивацией. Вот почему для современного режиссера важно знать также и научные основы своей профессии, анализировать лучшие труды по режиссерскому и балетмейстерскому искусству, созданные выдающимися классиками театральной и хореографической режиссуры, и принципы режиссерского искусства, которые должны лежать в основе всей творческой деятельности балетмейстеров.

Рассматривая базовые аспекты создания хореографического произведения, наиболее важным следует отметить формирование режиссерского замысла. Режиссерский замысел должен быть совокупностью таких профессионально значимых качеств режиссера, в результате которых спектакль будет представлять собой весь спектр, так называемой, «творческой радуги» [83, с. 83-89]. Понятие «творческая радуга», как научный термин, – это тот комплекс

элементов художественного произведения, при котором зритель, режиссер и все участники того или иного театрального действия начинают мыслить в одном направлении [25, с. 204].

Весь творческий процесс создания хореографического произведения можно разделить на несколько этапов.

- 1) идея (замысел) пьесы;
- 2) полная художественная характеристика отдельных персонажей;
- 3) определение стиля и жанра спектакля;
- 4) единство времени, ритма и темпа действия;
- 5) пространственное решение спектакля с учетом главных и второстепенных мизансцен;
- 6) соблюдение и правильное сочетание принципов декоративного и музыкально-шумового оформления.

Нужно отметить важность того, что уже в самом начале работы над спектаклем у режиссера должно быть четкое понимание конечной цели. И тогда появляются первые моменты будущего театрального действия. Иногда эти моменты видны отчетливо, а иногда неясно; иногда проявляется вся структура спектакля в целом, а иногда – построение отдельной сцены.

Однако, говоря о способах и формах осуществления режиссерского замысла, нужно рассмотреть также и вопрос о первооснове, первоисточнике хореографической постановки.

Литературный первоисточник почти всегда выступает как основа режиссерского замысла спектакля. Конечно, есть определенные жанры хореографии, при которых литературной фабулы не требуется. Такие постановки называются бессюжетными. В них нет четко очерченной драматургии как таковой, однако от этого действие не должно стать менее динамичным и развитым. Развитие здесь основано прежде всего на смене настроений, ярких стилевых контрастах, четко очерченных характеристиках персонажей.

Вместе с тем даже в таком случае режиссер-постановщик хореографического произведения осуществляет запись определенной последовательности танцевальных композиций, развития сценического действия. При наличии же литературного первоисточника взаимодействие постановщика с автором данного произведения, изучение содержания первоисточника должно стать начальным этапом работы над хореографическим произведением. А знание таких понятий, как главная тема спектакля, идея, фабула, сюжет, жанр, стиль, понимание образов и характеров героев, является непреложным для любого режиссера-хореографа.

И здесь мы вплотную подходим к такому весьма спорному аспекту построения хореографического произведения, как авторское видение первоисточника и режиссерская концепция спектакля, авторский отбор главного и второстепенного, авторский взгляд на иерархию действующих лиц. Остановимся на этих понятиях подробнее.

Любая режиссерская концепция может быть представлена как сумма идей в истолковании первоисточника. Это означает, что интерпретация режиссером-постановщиком литературного сюжета, положенного в основу хореографической постановки, истолковывается как его «второе авторство». И если не возникает разногласий, то автор литературного текста и балетмейстер, на основе уже имеющегося сюжета, создают либретто будущего спектакля. Сюжет в данном случае представляет собой содержание, совокупность событий, происходящих на сцене, которые помогают раскрытию характера действующих лиц. Либретто – это краткое содержание сценического произведения, своеобразный «путеводитель». Здесь может возникнуть опасность уйти в своих творческих режиссерских исканиях далеко от первоначального литературного источника. В таком случае основным подходом к построению хореографического произведения должен стать сценарий, которому балетмейстер должен следовать.

Сценарий к построению хореографического произведения – это своего рода «композиционный план», т.е. принцип проведения режиссерской идеи через образно-смысловое решение, но на основе литературного первоисточника. Вместе с тем очень важной составной частью хореографической драматургии является музыкальное произведение.

Говоря о базовых аспектах и подходах режиссера к построению хореографического произведения, мы не можем не остановиться на важнейшей, на наш взгляд, составляющей танцевального спектакля. Речь идет, конечно же, о музыке, как о второй главной участнице режиссерского замысла.

Танец сложно представить себе без музыки или, во всяком случае, без любого музыкального сопровождения, будь то полноценный симфонический оркестр или условно-музыкальные символы (хлопки в ладоши, отбивающие ритм, барабаны и пр.). Конечно, значение музыкального начала чрезвычайно велико.

На современном этапе развития танцевальной культуры режиссеры-хореографы придают музыкальному оформлению своих постановок куда большее значение. Выбирая музыку для построения любой хореографической композиции, танцевального номера, режиссер-хореограф должен учитывать несколько важных аспектов:

1. Содержательность музыкального произведения, иными словами, музыка для хореографического произведения должна соответствовать режиссерскому замыслу, т.е. быть на одной волне с темой постановки, решена в том временном ключе, в котором происходит собственно сценическое действие, отвечать стилистике персонажей и т.д.

2. Важным аспектом является и доступное понимание, прежде всего для самих исполнителей, предлагаемого музыкального материала. Почему мы считаем это важным? Если молодой, начинающий режиссер-хореограф, задумывая танцевальную постановку, останавливает свой выбор на необычном, как ему кажется, музыкальном материале, но недостаточно его понимает, он рискует в таком случае создать произведение, либо не соответствующее его

первоначальному замыслу, либо не создать ничего вообще и искать что-то попроще в музыкальном отношении. Кроме того, если музыкальный материал не будет до конца осознан участниками труппы, или вообще будет им не понятен, исполнители не смогут раскрыть характеры своих персонажей, что, в свою очередь, неизбежно приведет к провалу всей хореографической постановки в целом.

3. Художественная ценность музыкального произведения, качественность. Здесь в первую очередь необходимо обратить внимание участников творческого процесса на историю создания того или иного музыкального произведения, может быть, даже кратко рассказать о композиторе, его написавшем, научить их воспринимать выбранную режиссером музыку.

4. Выразительность музыки. Остановив свой выбор на том или ином музыкальном произведении, режиссер-хореограф должен определить, насколько оно соответствует первоначальному замыслу и насколько точно сможет выразить те или иные настроения хореографического произведения. Поэтому иногда стоит отказаться от красочной музыки, которая хотя и многообразна, но не выражает главную идею постановки, и выбрать музыку, на первый взгляд не столь эффектную, однако соответствующую общему настрою спектакля в целом.

Существует множество методов работы при выборе музыкального материала. Остановимся на основных из них.

Методы работы с музыкальным произведением:

1. Предварительное прослушивание, режиссерская компиляция и аранжировка, где главным являются: соответствие основному драматургическому построению и соответствие характера музыки характеристикам сценических персонажей.

2. Если музыкальный материал уже выбран, то режиссер-постановщик может изменить темп, динамику, сделать необходимые сокращения, т.е. видоизменить так, чтобы не было заметно явных музыкальных «купюр», и чтобы общее музыкальное развитие при этом не пострадало, оставалось таким же цельным.

3. Из этого вытекает следующее условие – общее драматургическое построение, развитие не должно при этом быть нарушено. Выбирая музыкальную основу для своего хореографического произведения, режиссер должен знать, какие музыкальные жанры существуют и как они различаются по степени их значимости при воплощении танцевальных композиций.

4. Немаловажное значение также имеет выбор того или иного жанра музыки. Следует различать несколько основных музыкальных жанров: вокальные, инструментальные, вокально-инструментальные. Также музыкальные произведения различают по их характеру – лирические, драматические, траурные и пр.; есть различия и в назначении музыкального произведения – для маршировки, колыбельные, развлекательные.

Все же мы не можем вполне согласиться с тем, что музыку можно разделить на какой-либо отдельный вид, стоящий особняком от остальных. На

современном этапе развития общей культуры и танцевальной культуры в частности, когда происходит колоссальное смешение стилей, жанров, в том числе и в музыке, любое музыкальное произведение, взятое в чистом виде или переработанное, можно и должно использовать в любой сфере применения. Так, музыку, которая, на первый взгляд, должна предназначаться для кино, можно применить для хореографической постановки, решенной в том или ином стиле.

Музыку для хореографической композиции отличает одна важная особенность – она четко определена по своей ритмике, но определяющим при этом является мелодическое начало или мелодизм.

Самыми распространенными музыкальными жанрами, используемыми современными режиссерами-хореографами, являются: баллады (инструментально-хоровые пьесы, ноктюрны (или ночные песни лирического характера), элегии (грустные пьесы инструментального характера). Также широко используются всевозможные вариации, прелюдии, рапсодии и пр.

Рассмотрим теперь основные, базовые принципы построения музыкально-хореографической драматургии.

В ее основе лежит завязка, развитие и развязка основного конфликта спектакля, она представляет собой изложение сюжета, основного драматического конфликта, характеристики главных героев и второстепенных персонажей. В отличие от других видов сценического искусства, хореографическое произведение не имеет словесного текста. В связи с этим развитие сюжетных линий происходит здесь через музыкально-пластические образы, пусть и на основе определенного литературного сценария. Здесь следует остановиться на том, какие подходы использует балетмейстер при формировании сценария своего хореографического построения.

Естественно, что у каждого режиссера постановочный процесс идет по-разному, каждый идет к осуществлению творческого замысла своими путями. И в этом деле, хотя и существуют определенные, единые для всех постановщиков базовые правила, методы и подходы к сценическому воплощению сценарного материала, у разных балетмейстеров наблюдается значительная разница.

Одни видят решение в формировании единого взгляда на всю постановку целиком, другие отталкиваются от музыкального материала и т.д. Кроме того, у всех режиссеров разные приемы при работе с труппой. Некоторые стараются сразу определить круг основных задач, полагая, что нюансы можно обсудить в процессе работы над ролью, кто-то, наоборот, досконально записывает все до мельчайших деталей. Однако общим для режиссеров-хореографов должно быть соблюдение правила о том, что прежде, чем приступить к постановке, необходимо досконально изучить как литературный и музыкальный первоисточники, так и общие размеры сцены, освещение, сценические костюмы.

Начиная сценическую реализацию творческого замысла, режиссеру-хореографу также необходимо знать основные законы драматургии. И это не

зависит от того, что он собирается ставить: сольный номер, массовый танец, большой танцевальный проект. В научных разработках по режиссуре хореографии существуют пять основных частей хореографического построения: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка (финал).

1. Экспозиция – важная часть драматургии, поскольку здесь намечены основные танцевальные характеристики главных персонажей. В этом случае на помощь режиссеру может прийти четкое знание, какие задачи решаются на том или ином этапе хореографического построения. Здесь зрители знакомятся с действующими лицами, но без глубинного раскрытия их характеров. Здесь же дается понимание временного отрезка, в котором происходит сценическое действие. Жанры и стиль танцев, составляющих основу экспозиции, могут быть очень разнообразными.

2. Завязка. Это та часть хореографической драматургии, где начинается основное действие спектакля, намечается основной конфликт. Характеры героев уже четко очерчены, в действие вступают второстепенные персонажи, проявляются побочные сюжетные линии.

3. Этап развития действия должен проходить по нарастающей, в противном случае или режиссер рискует сделать его растянутым, расхолаживающим. И здесь на помощь приходит такой режиссерский прием, как ввод в действие массовых, активных в темповом отношении танцев, кордебалета. На фоне этого основной конфликт получает необходимую напряженность. Количество танцевальных эпизодов зависит от режиссерского видения постановки. Но в основном в таких сценах участвуют главные герои, несколько второстепенных персонажей служат лишь необходимым фоном.

4. Наивысшая точка напряжения драматургии спектакля – кульминация. Здесь динамика развития событий очень насыщена, определяются пути решения основного конфликта между главными противоборствующими силами. На данном этапе сценической драматургии режиссеру-постановщику необходимо проверить точное соответствие хореографической лексики сценическому действию. Текст – движения, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок – в своем логическом построении приводит к вершине всего хореографического произведения. При этом следует учитывать наличие сюжета, либо это бессюжетная постановка.

5. Драматургическая развязка может получиться в одном случае оправданной, подготовленной всем ходом развития, а в другом – непонятной и не связанной с прошедшими этапами сценического действия, сводит на нет все предыдущее действие. Вот почему режиссер-постановщик должен определить для себя, какой он видит развязку, в зависимости от общей фабулы действия и от того, в каком ключе решено все произошедшее на сцене до этого. Исходя из этого, развязка должна быть в некотором роде предопределена всем ходом предыдущего развития сценического действия. Иными словами, развязка, как итог всего уже увиденного зрителем, обусловлена всем уже увиденным до сих пор.

Конечно, умение пользоваться законами композиции в качестве одного из базовых подходов к построению хореографического произведения необходимо. Любая тема, выбранная для основы построения хореографического произведения, определяет выбор тех или иных творческих и технических режиссерских приемов. Она также требует опыта, изобретательности, соблюдения правил сценического и танцевального действия, от которых зависит та или иная форма его хореографии, тот или иной способ осуществления творческого замысла.

Для рассмотрения последовательности постановки хореографического произведения, в котором режиссер выступает как автор спектакля, необходимо знать, какие подходы здесь представляются наиболее важными, базовыми. Прежде всего следует упомянуть о том, что, несмотря на наличие литературного первоисточника, режиссер-хореограф выступает как создатель сценического текста. Это значит, что он вправе видоизменять некоторые моменты в сценарии, если они не вполне соответствуют собственно хореографической лексике. И здесь весьма важным подходом должно стать планирование репетиционно-постановочного процесса. Выдающийся балетмейстер, педагог Р.В. Захаров так определяет основные подходы к построению хореографического произведения: по его мнению, основными этапами режиссерской работы должны стать: «знакомство», «общение», «притирка», «союз» и «жизнь» [26, с. 431].

1. Знакомство. Это прежде всего определение количественного состава труппы, предварительное выявление его творческого потенциала. Здесь важно решить, можно ли осуществить успешную хореографическую постановку в том виде, в каком ее задумал режиссер. Может получиться так, что режиссерский замысел намного масштабнее, чем творческие и технические возможности труппы. В этом случае режиссер уже на начальном этапе должен пересмотреть некоторые аспекты своей работы и видоизменить, либо сократить сценарный материал в соответствии с реальным положением дел. Этот аспект можно считать подготовительным.

2. Общение. Это уже непосредственное начало собственно творческого процесса. На этом этапе режиссер знакомит труппу со своим творческим замыслом, определяет артистический и технический уровень как солистов, так и исполнителей массовых танцевальных номеров. Это важно, поскольку массовые танцы зачастую оказываются даже сложнее в техническом плане, нежели сольные номера. Также на данном этапе необходимо определить степень и манеру общения с различными участниками труппы, чтобы в дальнейшем не возникало какого-либо масштабного недопонимания между режиссером и танцорами, между исполнителями, или неприятия тем иным участником труппы режиссерского замысла.

3. Притирка. Самый сложный аспект при работе над построением хореографического произведения. Здесь очень важно соблюдать грань между администрированием, командным стилем руководства со стороны режиссера-

постановщика и уходом в сторону фамиллярного отношения с участниками творческого процесса. Ни одно, ни другое не будет верным решением.

4. Союз. Как правило, этот этап достигается уже при длительном общении, но он является самым итоговым, значимым для достижения конечной цели – выхода в свет режиссерского творения.

Однако необходимо затронуть еще один немаловажный аспект работы режиссера-постановщика – сценографию. Материальная часть хореографического произведения весьма важна, ибо без учета особенностей оформления балетного спектакля и его взаимодействия с танцевальным действием положительный результат не будет достигнут. Балетмейстер должен тщательно обдумать и взвесить свои финансовые возможности, наличие стационарной или передвижной площадки, оплата труда всех участников творческого коллектива. Кроме того, костюмы персонажей и их участие в образности танца также весьма важны. Правильный подбор сценических костюмов – важная составляющая успеха будущей хореографической постановки. В последнее время на первый план, наряду с собственно творческими изысканиями, выходят инновационные технологии при оформлении сценического действия. К ним в первую очередь можно отнести спецэффекты различного рода, привлечение технических средств, использование графики, видео, нестандартные решения в оформлении архитектуры пространства, всевозможные эксперименты и новаторские открытия в решении сценических образов. Роль аксессуаров и предметов быта также весьма важна, поскольку именно они помогают зрителю проникнуться общей атмосферой спектакля и понять тот временной отрезок, в котором происходит действие хореографической постановки. Тем самым достигается наибольший эффект в зрелищной и действенной сторонах танца [84].

Однако здесь молодых режиссеров-хореографов может подстерегать опасность чрезмерного увлечения внешней атрибутикой, в ущерб собственно хореографии. Об этом в свое время предостерегал видный казахстанский балетмейстер Б.Г. Аюханов. Так, при просмотре очередной «новомодной» танцевальной постановки он говорил: «спецэффекты хороши, да вот хореография-то бедновата!» [76,с. 109]. И, действительно, некоторые хореографические «творения» молодых балетмейстеров больше похожи на калейдоскоп беспрерывно меняющихся картинок, где главное место уделено всевозможным спецэффектам, нежели собственно хореографии.

Рассмотрим теперь, какие основные формы и стили используются режиссерами-постановщиками при работе над построением хореографического произведения. Исходя из этого, мы сможем определить, какие приемы режиссуры будут наиболее необходимы при воплощении режиссерского замысла в том или ином жанрово-стилистическом ключе.

На сегодняшний день хореографическое искусство развивается во многих жанрах, стилях, направлениях. Кроме того, в последнее время наблюдается тенденция к их слиянию, синтезу. Уже появился термин «синтетический вид

искусства». Но прежде всего необходимо дать анализ традиционным, базовым формам и стилям в хореографии.

Танец, созданный на определенную тематику, или тематический танец. К такой разновидности танцевальных композиций относятся прежде всего те, которые основаны на раскрытии какой-либо одной определенной темы. Например, ею может стать описание настроения, или смены настроений, любви к кому-либо или к чему-либо, и т.д.

Значение темы также должно быть культурно значимым. При создании тематического танцевального номера на сцене важно показать только одну, определенную тему, в противном случае постановка может получиться разрозненной, размытой. И эта тема должна быть раскрыта в определенном стиле, жанре, музыкальной форме, наличие которой определяется режиссером-постановщиком.

Однако это не значит, что в бессюжетном хореографическом построении законы танца зависят от законов музыки, а отсутствие сюжета означает бессодержательность, отказ от отображения окружающего мира. В любом случае режиссер-постановщик использует в первую очередь выразительность человеческого тела, эмоционально наполняет музыкальный материал, а во многих случаях активно использует характер оформления. Опираясь на музыку, постановщик формирует эмоционально-содержательную танцевальную драматургию.

Вместе с тем формами, необходимыми для драматургического решения музыкально-танцевальной композиции, являются такие виды танца, как сольный, дающий характеристику одному из персонажей, дуэт, выражающий единение героев или их противостояние, танец-ансамбль, в котором наличие исполнителей может варьироваться, и массовые танцевальные номера, назначение которых состоит в основном для создания необходимой атмосферы той или иной сцены или для формирования определенного контраста с главными действующими лицами. Все эти перечисленные разновидности танцев не существуют отдельно друг от друга, а пересекаются между собой, взаимодополняют друг друга. Всевозможные мизансцены, движения пантомимного характера также придают разнообразие сценическому действию.

Остановимся на этих формах хореографической композиции подробнее.

Приступая к работе над хореографическим произведением, необходимо понять структурную взаимосвязь данных форм в различных видах танца. Так, классические формы «чистого» танца (вариации, дуэты и ансамбли) представляют собой своеобразную демонстрацию мастерства того или иного танцовщика. Здесь все действие основано на танцевальной технике. Но если в основе этих форм передается эмоциональный замысел (заложить действие), то они приобретают действенный характер (монолог, дуэт, ансамбль).

Сольный танец (итальянское solo, от латинского solus – один), исполняется одним танцовщиком ли танцовщицей. В сольном танце вариации приобретают характер монолога тогда, когда он передает внутреннее состояние персонажа.

Основой содержания монолога является внутреннее действие, выявленное через образные выразительные средства.

Дуэтный танец, или парный танец танцовщика и танцовщицы, может являться частью спектакля, подчиненной общему сюжетному развитию, а может быть самостоятельным номером. Его еще называют «вставной номер». Он не имеет значения для развития действия, но может служить в качестве дополнения, украшения действия, либо, как откровенная демонстрация уникальных способностей того или иного танцовщика.

Танцевальный дуэт также может служить развитию определенной сюжетной линии хореографического произведения, но может и быть совокупностью тех или иных технических средств, набором определенных танцевальных движений, демонстрацией мастерства танцовщиков. Вместе с тем дуэт наделяет хореографию более глубоким драматизмом, увеличивая ее смысловые возможности. В дуэте на первый план выдвигается проблема взаимодействия персонажей, их общение. Персонажи общаются между собой, определяя их связующее действие. В дуэте оба персонажа важны, даже если один из них выполняет второстепенную роль.

В процессе развития действия дуэт может строиться на основе паузы (позы) и танца. Но при этом необходимо заметить, что в такой форме общения сохраняется сценическое действие, не противоречащее общему замыслу.

Ансамблевый или массовый танец, (от французского *ensemble* – вместе), совместный танец нескольких исполнителей. В балете такой танец в зависимости от количества участников называется па-де-де, па-де-труа и т.д. Исполнители в ансамбле могут танцевать одни и те же движения, усиливая их на количество танцующих. Обогащение массового танца происходит за счет разнообразия композиционного рисунка и индивидуального исполнения однотипных движений.

Одним из важных моментов в решении массовых танцев является общение. Иногда это общение происходит между двумя группами, что приводит к дуэту или сдвоенному монологу.

В массовом общении все персонажи должны быть связаны единством действия, которое основывается на сквозном действии и имеет кульминационный момент.

Массовый танец имеет несколько планов не только в композиционном решении, но и в самом действии. Многоплановость танца строится на исполнении однотипных и разнообразных движений. При таком исполнении массовый танец становится «многоголосным». Это «многоголосье» может быть коротким и длительным. При длительном «многоголосье» особенно важно сохранение принципа подчинения единству действия.

В связи с дальнейшим слиянием различных танцевальных стилей и направлений балетмейстеру необходимо овладевать такой танцевальной техникой, которая подчинена общему сценическому действию. Видный исследователь театра С.П. Кузнецов считает, что «материал, не имеющий

самостоятельной художественной ценности, нужно рассматривать как прикладную хореографию» [85,с. 66].

Прикладной – имеющий практическое значение, но применяемый на практике не как самостоятельный вид искусства, а лишь как составная часть какого-либо театрализованного действия.

Несомненно, и с этим постулатом трудно спорить, хореографическое искусство получило бурное развитие именно в его традиционных, академических формах. Однако, на настоящем этапе развития общества мы наблюдаем проявление элементов того или иного танцевального стиля даже в постановках, в которых ранее не требовалось хореографического обрамления. Танцевальные композиции становятся неотъемлемой частью любого театрализованного представления. Это и массовые театрализованные праздники, и всевозможные развлекательные программы. Вот почему в настоящее время комплекс танцевальных элементов, составляющих основу прикладной хореографии, значительно расширился. Между тем прикладная хореография сама по себе уже является фактором совершенствования подготовки к профессиональной деятельности творчески мыслящих, грамотных специалистов в области режиссерского искусства, с хорошим сценическим мышлением. Кроме того, прикладная хореография является также немаловажным фактором формирования и развития профессионально-значимых качеств и способностей будущих режиссеров-хореографов. Значит, мы можем говорить о том, что прикладная хореография является движущей силой развития личности режиссера-постановщика.

Вместе с тем следует сказать о том, что, несмотря на всю кажущуюся свободу выбора определенного сценария, набора тех или иных технических и танцевальных средств выражения авторского замысла на сцене, режиссер-хореограф должен учитывать многие обстоятельства, особенно учитывать некоторые правила, базовые подходы и аспекты к построению хореографического произведения. Это необходимо учитывать еще и потому, что существуют определенные, научно выверенные законы композиционного построения хореографического произведения, которые остаются незыблемыми для творческой деятельности режиссера-хореографа любого направления, стиля и жанра. И именно они являются теми самыми базовыми аспектами и подходами к построению хореографического произведения.

К основным можно отнести следующие: реалистичность содержания, целостность разворачиваемого сценического действия, последовательность в развитии, подчинение второстепенного главному, правильное соотношение формы и содержания.

Немаловажное значение имеет непосредственно и сам рисунок танца, как основа хореографического произведения. Он, в свою очередь, также подчиняется определенным законам:

- закон временного и пространственного построения;
- частные законы зрительского восприятия;
- законы перспективного построения.

Остановимся на этих закономерностях подробнее.

Законы построения хореографического произведения во времени и пространстве.

Построение в пространстве. На него ориентируются уже при начале работы над постановкой. Режиссер заранее для себя решает, в каких сценических рамках будет развиваться действие, определяет размеры площадки и только после этого намечает предварительный рисунок будущего спектакля. В то же время можно сказать о том, что на само пространственное построение оказывают влияние замысел режиссера, традиционная или новаторская форма композиции, число участников, музыкальный материал и т.д.

В то же время на зрительское восприятие постановки оказывают влияние такие признаки пространственного построения, как глубина сцены, размеры удаления действия от зрительного зала. Чем дальше пространственная удаленность, тем больше требуется заполнение сцены участниками постановки. Возьмем, к примеру, хореографические проекты для стадионов и площадей. Большое сценическое пространство требует большого заполнения. Иначе обстоит дело с камерными композициями. Из-за ограниченного сценического пространства количество исполнителей также ограничено. Соответственно, ограничено и количество зрителей. Действительность и жизненность любому из видов пространств может придать лишь такое сценическое построение, которое будет построено в полном соответствии с предлагаемыми обстоятельствами и местом их действия.

Существуют различные методы правильной расстановки персонажей на месте действия. Это может быть распределение их по кругу, с главными персонажами на переднем плане, по диагонали или выстраивание в шеренги, колонны. От способа их расстановки зависит и рисунок танца, который, в свою очередь, делится на главный (основной) и вспомогательный (связующий). Главный может быть основан (в деталях) на элементах импровизации, но не в ущерб всей композиции как целому произведению. Это необходимо соблюдать из-за того, что, увлекшись импровизацией, исполнители могут забыть про основные правила исполнения.

Построение во времени. Построение во времени является, пожалуй, самым важным фактором, способным повлиять на зрительское восприятие всего спектакля в целом. На это восприятие большое влияние оказывает качество исполняемого танцевального отрывка, а также количество исполнителей в данный отрезок времени. Если на сцене определенное количество времени находится один персонаж, то с точки зрения зрителя, время идет медленнее, чем если бы за тот же промежуток времени в действии участвовало несколько танцовщиков. Также на зрительское восприятие сценического времени большое влияние оказывает насыщенность действия событиями и разнообразие хореографической лексики (разнообразие танцевальных элементов, движений).

Немаловажными факторами, влияющими на правильное соотношение всех компонентов хореографического действия, являются:

1. Продолжительность номера. Любой танцевальный номер, сольный он или представляющий собой компонент большого сценического действия, не может превышать определенные временные рамки. Если это вариация, то ее продолжительность варьируется от 2-х до 3-х минут. Если же это дуэт или массовый танец, все равно он не должен занимать более 4-5 минут.

2. Продолжительность каждой фигуры. Здесь все зависит от сложности той или иной фигуры, от общего музыкального темпоритма, от скорости самого действия.

3. Переходы от одной танцевальной фигуры к другой должны быть неожиданными. Это не означает, что все действие представляет собой некую вакханалию, неразбериху в угоду к эффекту неожиданности. Напротив, все должно быть соразмерно, подчинено общей главной задаче – постановке добротного, красочного, интересного действия.

4. К базовым аспектам построения хореографического произведения относится также соблюдение частных законов восприятия.

Остановимся на них подробнее.

Моменты, или точки, восприятия хореографического построения. Всем известно, что сценическое пространство или другое место проведения действия определяется своей длиной, шириной и высотой. Но и сама сцена тоже состоит из нескольких частей, прежде всего, для нас важна авансцена.

Именно здесь исполнитель выглядит выгоднее всего, но в то же время наиболее видны и ошибки в исполнении. Рабочая часть сцены, так называемый просцениум, используется наиболее часто, но и здесь есть определенные сложности, так как чересчур большое насыщение действием и персонажами не всегда в полном объеме воспринимаются зрителем.

Теперь что касается планов сценического пространства. Этот фактор также немаловажен при построении хореографического произведения.

Наиболее важным является первый план, именно здесь разворачивается основное действие, так как зритель охватывает взглядом всех исполнителей в отдельности.

На втором плане режиссер-хореограф должен выстраивать так называемый общий фон, или массовку, которая может участвовать в развитии действия, но может и просто создавать определенную атмосферу происходящего события между главными героями. При работе над созданием хореографического произведения очень важным аспектом является также выстраивание режиссером ракурсов исполнителей. «Ракурс – это точка зрения из центра зрительного зала на танцующего (или танцующих): анфас, круазе, эффасе, 1-й, 2-й, 3-й, 4-й арабески – это все ракурсы» [86, с. 88].

Сценические ракурсы. Логика сценических ракурсов заключается в двух понятиях – правда и выразительность. Любой ракурс не может быть использован без тщательно продуманного плана и должен подчиняться воплощению общего режиссерского замысла.

Ракурсом в общем понимании можно считать правильное и точно выверенное расположение исполнителей на сцене по отношению друг к другу и

по отношению к зрителям. Создавая хореографическое произведение, режиссер-постановщик должен учитывать, какой ракурс на определенном отрезке сценического действия будет наиболее выигрышным как для исполнителя, так и для восприятия зрителями. Рассмотрим основные из них.

- «Фас» – исполнитель стоит лицом к зрителю. Такой ракурс используется в том случае, когда объект внимания напрямую контактирует со зрительным залом; этот ракурс достаточно однозначный, и исполнитель виден наиболее четко. В этом случае режиссер должен использовать самые простые танцевальные позиции и делать упор на мизансцены.

- «Полуфас» (в пол-оборота) – это достаточно многозначное и выгодное положение, при котором исполнитель может показать свои наилучшие стороны.

- «Профиль». Данный ракурс не следует применять часто, положение должно изменяться, ведь при исполнении танцевальных композиций все участники сценического действия так или иначе не смогут долгое время находиться в определенной статике.

- Так называемые ракурсы со спины и вполоборота. В этих позах и движениях внимание зрителя приковано не к лицу исполнителя, а к его общему виду, со спины или в профиль. В этом случае, сочиняя танцевальные движения, режиссер может использовать различные приемы – смена танцевального стиля, игровые мизансцены, набор наиболее ярких хореографических элементов.

При всем разнообразии базовых подходов к созданию хореографической композиции можно выделить несколько наиболее важных и основополагающих. И здесь можно говорить о принципах построения хореографического произведения. К ним относятся:

- принцип развития сценического действия «от простого к сложному», иными словами, развитие должно быть постепенным, поэтапным, и здесь на первый план выходит соблюдение законов драматургического построения;

- совпадение музыкальной и хореографической драматургии;

- наличие самой драматургии.

После определения режиссерского замысла, определения последовательности хореографических номеров, решения сценографии балетмейстер переходит к собственно записи танца.

Следует упомянуть, что потребность в записи танцев существовала издавна, а сама система такой записи была введена в 1700 году учителем танцев французом Р. Фейе. Однако и он не был первооткрывателем в этой области. Западноевропейские мастера танца XV века в своих рукописях использовали буквенный способ обозначения. Наиболее успешно его применял Туано Арбо, этот способ описан и дополнен рисунками в его труде «Орхесография» 1588 г. [87]. Другой европейский хореограф Рауль-Роже Фейе в труде «Хореография, или искусство записи танца», изданном в 1700 году, применил знания, полученные им от своего учителя Пьера Бошана, работавшего в Королевской Академии музыки в Париже в качестве балетмейстера [22, с. 139]. Введенная Фейе система графической записи танца, основанная на условном обозначении

движения, просуществовала вплоть до начала XIX века. Однако техника танца постепенно усложнялась, и возникла необходимость более детальной передачи всех движений, включая и мелкие. Французский балетмейстер Антуан Сен-Леон в своей книге «Стенохореография», изданной в 1852 году, сделал попытку показать развитие танца в пространстве, обозначив план сценической площадки и расписав отдельно для каждого исполнителя наиболее важные движения корпуса, головы, ног, рук [88]. Данная система была с успехом использована и усовершенствована в России. Видный ученый-хореограф А.Я. Цорн издает в 1890 году свой труд «Грамматика танцевального искусства и хореографии», в котором уже четко прослеживается последовательность работы над танцевальными движениями в хореографическом произведении [89].

В начале XX века в Германии видный хореограф Р. Фон Лабан и в Англии Р. Дж. Бенеш разработали независимо друг от друга две системы записи танца, получившие впоследствии большое распространение в Великобритании. Этот анализ форм движения Лабан обозначил термином «хоревтика» [90]. Англичане же, опубликовавшие свои разработки лишь в 1956 году, использовали принцип записи движений танцовщиков по отношению к той или иной части сценической площади. Причем танцевальные движения записывались ими в соответствии с нотными тактами, в момент исполнения которых эти движения происходили [91].

Цели и задачи записи танцев:

1. сохранение наследия;
2. распространение опыта постановки;
3. художественный анализ произведения;
4. фундамент – база, на который мы опираемся в своем творчестве.

В современной хореографии, в частности, в России, и у нас, в Казахстане, наибольшее распространение получил описательный способ фиксации танца. Он признан как наиболее удобный, и в котором некоторые моменты можно корректировать по ходу создания хореографических построений.

Общая схема описания:

1. основные сведения, число и состав исполнителей; рекомендации; пояснения; содержание;
2. описание композиции; принципы деления на такты.

Вот как может выглядеть базовая схема фиксации основных моментов построения хореографической композиции:

1. смена танцевальных движений; смена направления этих движений;
2. изменение первоначальной задачи, а именно – изменение темпа, ракурса, количества исполнителей;
3. описание танцевальных движений; последовательность; движения ног, рук, корпуса, головы;
4. нотное приложение.

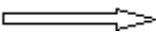
Такты	Рисунок	Описание направления движения
1– 8 т.		

Рисунок 1 - Примерная схема описания хореографического построения

Проанализировав второй подраздел, мы можем сделать выводы о том, какие научно обоснованные аспекты и подходы являются базовыми в работе режиссера-постановщика над хореографическим произведением (Приложение Б).

- Прежде всего, в основе постановочного процесса лежит режиссерский замысел. Он должен быть реалистичным и оправданным с точки зрения целостности сценического действия и раскрытия характеров персонажей.

- Также необходимо знание и соблюдение законов сценической драматургии, для наиболее полного воплощения режиссерской концепции того или иного спектакля.

- Важно использовать методы последовательной работы с исполнителями, учитывая их творческие индивидуальности и особенности амплуа каждого из них.

- Работа с музыкальными первоисточниками тоже является одним из базовых аспектов при построении хореографического произведения, поскольку музыка и танец – вещи неотделимые друг от друга.

Кроме того, на основе анализа процесса формирования теоретических знаний в области балетмейстерского мастерства, предлагается внедрение в данный процесс новых, современных способов применения будущими режиссерами-хореографами данных знаний в своей практической деятельности.

Итак, мы видим, что овладение всеми вышеперечисленными качествами, необходимыми для режиссера-хореографа, является обязательным условием формирования его профессиональной компетентности, и, как следствие, оно способствует плодотворному творчеству балетмейстера.

1.3 Основные жанровые и стилистические концепты режиссуры хореографии в Казахстане

На современном этапе развития казахстанской хореографии в целом и режиссуры хореографии в частности, мы должны принять к сведению понимание того факта, что жанровое и стилевое разнообразие отечественного танцевального искусства, равно как и балетмейстерского, не возникло на пустом месте. Оно прошло долгий и непростой путь формирования и развития. На этом пути какие-то жанры и стили были пройдены и не сохранены до наших дней, например, увлечение в 30-е годы всевозможными гимнастическими, физкультурными направленностями в танцевальных постановках, а какие-то, напротив, остаются актуальными до сих пор. Но для того чтобы рассмотреть

жанрово-стилистические особенности отечественного балетмейстерского искусства, необходимо дать анализ строго научным понятиям жанра и стиля хореографии.

Жанр (от фр. genre – род) – общее понятие для всех видов искусства, отражающее наиболее существенные свойства и связи явлений окружающего мира. Любые существующие на сегодняшний день произведения любого из видов искусства отражают определенные условия жизни, калейдоскоп настроений, переживаний, чувств, участвуя при этом в создании определения понятия жанра. Вместе с тем нельзя не отметить, что вопрос о хореографических жанрах в искусствоведческой науке до сих пор недостаточно разработан. Поскольку хореография – искусство синтетическое, сочетающее в себе элементы живописи, скульптуры, декоративного искусства, искусства костюма, музыку и т.д., жанр здесь определяется не только общими для всего театрального искусства понятиями: режиссерский замысел, литературный первоисточник, сценарий, выбор музыкального материала. Жанры в хореографии – это как целое танцевальное построение, так и его отдельные части, поскольку хореографическое произведение может состоять из множества сюжетных построений, различных по своей драматургической направленности [92].

Такое разделение хореографического искусства сложилось исторически, поскольку в одном балетном спектакле сосуществуют персонажи совершенно разные по назначению и роли в развитии сюжета. При этом они все взаимодействуют друг с другом и взаимовлияют друг на друга. В результате появляются так называемые «межжанровые» композиции, внутри которых происходит смешение жанров.

К концу XX века наметилась четкая и устойчивая тенденция смешения танцевальных жанров и появление новых. В связи с этим перед режиссерами-постановщиками встал вопрос, что должно лежать в основе сценического произведения, какие жанры считать основополагающими в хореографии: литературные, музыкальные, драматические.

1. Все же многие исследователи балета склоняются к мысли, что в основе создания хореографического произведения должен лежать режиссерский замысел. Только балетмейстер может решить, какой жанр станет первоосновой его произведения. И уже затем последует выбор тех или иных художественных, графических и иных средств при осуществлении замысла [16, с. 556].

2. Это обусловлено прежде всего тем обстоятельством, что хореография – искусство синтетическое, совмещающее в себе и литературный первоисточник, и сценографию, и музыку, и дизайн костюмов. На этом основании наука определяет все же понятие жанра в хореографии как понятие более близкое к жанру литературного первоисточника, лежащего в основе того или иного танцевального построения [93].

3. Вместе с тем нельзя не учитывать тот факт, что если огромное значение при воплощении сценического замысла играет музыка, то единство литературы и музыки в одном спектакле станет единством этих двух жанров. Вот почему

при анализе танцевального построения всегда учитывают фактор музыкальный и фактор литературный [94].

Выдающийся советский педагог-хореограф Р. Захаров считал, что если в основе режиссерского замысла лежит литературный первоисточник, то жанр данного хореографического произведения следует определять по литературному жанру первоисточника. И наоборот, если балетмейстер берет за основу определенный музыкальный материал, то жанр и форма его сценического воплощения будет в характере музыки, им выбранной. Так, балет Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» он называет романтической поэмой от литературного первоисточника А.С. Пушкина, а балет «Золушка» – сказочной феерией. И примеров тому множество [27, с. 351].

Таким образом, при анализе каждого отдельного спектакля нужно учитывать это условие.

Классификация балетных жанров

Рассматривая вопросы жанрового разнообразия современной режиссуры хореографии Казахстана, хотелось бы обратить внимание на классификацию жанров с точки зрения сценического искусства, где различают три основных жанра: лирический, драматический, эпический.

Как показывает практика, эти три жанра наиболее активно используются.

1) Эпический балет, или балет-эпос, по своим качествам отличается скорее изобразительностью, статикой, в нем преобладает пластическая сторона. Так как жанр эпоса литературный, то первоисточником балета-эпоса служит определенное литературное произведение исторического плана. В таком балете на первый план выдвигается повествование о каких-либо реальных или рожденных фантазией народных сказителей событиях, с обязательным портретом главного положительного героя. И здесь главной задачей режиссера-постановщика является не столько развитие сюжета, сколько показ всего многообразия пластических средств, которыми достигается законченность портрета основного персонажа [95].

Одним из самых ярких образцов балета в этом жанре является «Пламя Парижа» в постановке В. Вайнонена (сценарий написан Н. Волковым и В. Дмитриевым, композитор Б. Асафьев). По сути здесь нет развернутых сюжетных линий, в основном происходит смена ярких картин. Однако это несколько не умаляет значимости данного произведения. Заслуга В. Вайнонена как режиссера здесь состоит прежде всего в том, что он, выбрав тему народно-революционной борьбы во Франции, не пошел по пути плакатного стиля, а нашел нужные краски в решении сценических образов средствами хореографии. Именно поэтому данный балет до сих пор включен в репертуар многих театров мира [96].

Не менее ярким примером балета-эпоса является «Спартак» в постановке Л. Якобсона по сценарию того же Н. Волкова на музыку А. Хачатуряна. В основе этого спектакля так же, как и в балете «Пламя Парижа», лежит смена множества ярких массовых сцен, а образы главных персонажей решены

средствами пластики. И опять-таки в основе – литературный первоисточник, а именно – эпос о народном предводителе рабов – Спартаке.

2) Несколько иными свойствами обладают балеты, относящиеся к лирическому жанру. В них преобладает музыкальное начало, которое и диктует ту или иную структуру спектакля. Именно в таких балетах взаимосвязь музыки и хореографии особенно значительна. В балете-эпосе основной задачей режиссера является показ реальных или выдуманных событий истории средствами пластики, а в балете лирического плана характеристика главных действующих лиц целиком основана на музыкальном начале. Таким образом, налицо максимальное соединение музыки и хореографии [97].

Балеты лирического направления имеют свои разновидности: это и балет-сюита, и балет-дивертисмент, и балет-симфония. При создании балетного спектакля в той или иной разновидности нужно прежде всего обращать внимание на музыкальную форму, лежащую в первооснове постановки. Так, музыкальная сюита – это набор нескольких произведений, схожих друг с другом по направленности, но не объединенных сюжетными линиями. Поэтому балет-сюита будет представлять собой такую же последовательность, смену настроений, переживаний. Самый известный пример такого балета – «Шопениана», где за первооснову взяты произведения Ф. Шопена, и где ярко представлены смены настроений.

3) Хореографические произведения, решенные в жанре драмы, в первооснове имеют театральные схемы, поскольку драма – жанр театральный. Такие балетные спектакли представляют собой наиболее развернутые сюжетные линии, четко очерченные портреты всех персонажей, разностороннее отражение действия. Кроме того, в хореографических постановках драматической направленности их содержание раскрывается путем хорошо продуманного развития действия, что диктует наличие крепкого сценария. В результате балетные спектакли драматического жанра наиболее ясны и доходчивы, а потому более популярны [98].

К наиболее известным балетам-драмам можно отнести «Бахчисарайский фонтан» на музыку Б. Асафьева и «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева.

Также из жанровых разновидностей балетных спектаклей можно выделить хореографические поэмы и хореографические симфонии. При выборе режиссером-хореографом того или иного жанрово-стилистического направления для своей постановки необходимо прежде всего отталкиваться от жанра музыкального произведения. Тем самым устанавливается прямая зависимость хореографии от музыкальной первоосновы. Из наиболее популярных можно назвать хореографический номер «Умиравший лебедь» на музыку К. Сен-Санса (постановка М. Фокина), «Класс-концерт» на музыку И.С. Баха (постановка А. Мессерера) и др. В таких постановках нет сюжета, но есть передача настроений, образов, идей [99].

На сегодняшний день у балетных критиков нет четкого определения жанра балет-феерия. Одни называют их балет-сказка, другие дают определение этого понятия как яркого красочного действия. Однако и здесь есть свои нюансы,

поскольку сказки могут быть комедийными, драматичными и даже трагедийными [100].

В этом заключаются особенности балетов П. Чайковского и А. Глазунова, выдержанные в канонических балетных формах, но вместе с тем обладающие некоторыми отличительными чертами и балета-драмы, и сказочностью, и лирикой. В таких балетах характеры героев выписаны очень ярко и жизненно, а потому и воспринимаются зрителями также ярко и понятно.

Режиссура в истории хореографического искусства Казахстана является самой молодой среди таких видов искусств, как режиссура театра, кинорежиссура. В энциклопедии «Балет» режиссура в балете определяется как одна из обязательных сторон творчества балетмейстера, когда необходимо не только сочинять хореографический текст, но и наиболее полно очерчивать танцевальные образы в их единстве с музыкой, драматургией, сценографией [101, с. 426].

Несомненно, танец в настоящее время существует в различных видах и призван решать различные задачи. Так, спортивные и балльные танцы можно отнести к спорту, танцтерапия призвана решать некоторые проблемы медицинского характера, а для физического развития молодежи нужны танцы так называемого уличного направления: хип-хоп, брейк и др., однако не все из них можно отнести к видам искусства [102, с. 5].

В ходе исследования вопроса о жанрово-стилевых особенностях казахстанской режиссуры хореографии были изучены и проанализированы работы различных авторов. Так, в статье «The ethnogenesis of the Kazakh dance» казахстанские исследователи особо подчеркнули, что «учитывая последние достижения балетных театров и казахстанских режиссеров-балетмейстеров на национальную тематику, можно сделать вывод о большом резонансе казахстанского искусства и мировом признании как культурной цивилизации, с уникальной пластикой и национальными традиционными формами» [103, р. 340].

На современном этапе развития мирового танцевального искусства все большее распространение получает слияние, взаимопроникновение различных танцевальных культур. Между тем по нашему глубокому убеждению творчество отечественных балетмейстеров, казахстанское хореографическое искусство и национальная хореография достойны международного признания. Мы полагаем, что для решения этой задачи прежде всего нужно учитывать и развивать взаимосвязи между стилями и направлениями различных танцевальных культур. Но в этом процессе обновления, современной танцевальной стилизации необходимо также сохранять уважение к национальным танцевальным традициям, развивать народный танец. Только тогда новые, экспериментальные опыты режиссеров-хореографов будут оправданы. Мы согласны с высказыванием французского искусствоведа Жаклин Робинсон о том, что современный танец может быть только революционным, однако без первоосновы, теоретических знаний, овладения

классическими канонами хореографического искусства невозможно создание высококачественных произведений в области хореографии [36,с. 15].

И в продолжение мысли Ж. Робинсон можно говорить о том, что современная национальная хореография уже стала равноценной составной частью общемировой культуры, обогащая мировое танцевальное искусство новыми гранями. Вот почему все новые творческие поиски балетмейстеров новых форм в хореографии должны опираться на глубокие теоретические знания в области исторических процессов, народного эпоса, философии, эстетики и пр., только тогда будет достигнуто необходимое равновесие между уже существующей сценической практикой и новыми формами режиссерских решений при постановке хореографических произведений различной стилевой и жанровой направленности [36,с. 15].

Известный историк балета Л. Блок в своих работах также говорит о том, что хореографический язык должен развиваться, но только с позиций знания исторических процессов. Она была одной из первых, кто провел подлинно научный анализ языка балетного театра и описал последовательность тех стилистических, технических форм, в которых танец существовал и развивался в условиях той или иной исторической эпохи [16,с. 330]. Прослеживая этапы развития балетного искусства, Л. Блок смогла также проследить историю творческих поисков тех выдающихся личностей, кто создал и обогатил классический танец, сформировал систему его изучения. В то же время она не считает сформированную классическую танцевальную систему чем-то раз и навсегда данным. Наоборот, по ее мнению, на каждом следующем этапе своего развития хореография обогащается новыми средствами, происходит интерпретация классики в зависимости от новых, меняющихся условий жизни общества. Наряду с уже известными, знаменитыми именами в области балетмейстерского искусства должны появляться хореографы новой формации, владеющие всем богатством накопленного опыта, но в то же время вносящие свой вклад в современную хореографию.

В книге «Профили танца» выдающийся балетный критик XX в. В. Красовская, прослеживая, так же как и Л. Блок, особенности и традиции хореографического искусства разных эпох, рассматривает также идею развития хореографической режиссуры как искусство синтетическое. Она считает, что режиссер-хореограф должен обладать знаниями основ классического танца, сценографии, музыки, драматургии в равных степенях [17,с. 400].

О первостепенном значении классики в искусстве режиссуры хореографии отмечает и выдающийся французский балетмейстер, театральный режиссер XX века Морис Бежар. Он считает, что знание традиционных танцев разных народов мира жизненно необходимо режиссерам-хореографам [104].

Интересными с позиции нашего исследования являются видео библиотека созданная Жоэль Бувье вместе с Режисом Обадиа [105], труд М. Фебvre [37,р. 163] о развитии новых танцевальных форм в театральном искусстве и разновидностях режиссерской работы хореографов в драматических театрах;

Дж. Баттворт и Л. Вильдшут о развитии хореографического направления contemporary [106].

С учетом все более возрастающего взаимовлияния танцевальных культур различных стилей и жанров также необходимо рассмотреть проблемы, связанные с танцевальным воспитанием в целом и уровнем готовности казахстанских балетмейстеров к межнациональной идентичности, а именно проблемы воздействия западных танцевальных культур на процесс создания проектов в области отечественного хореографического искусства, трансформации/изменения системы, превалирующих в современной режиссуре.

Известные западные теоретики и балетмейстеры А. Пикард, и Д. Райснер в своей научной статье «Танцы, профессиональная практика и рабочее место, проблемы и возможности для профессионалов, студентов и педагогов» рассматривают эти вопросы с точки зрения новых возможностей для режиссеров-постановщиков разных стран и этнических принадлежностей. Они считают, что только благодаря внедрению и использованию режиссерами-постановщиками в национальных хореографических проектах заимствований из других танцевальных культур мировое искусство танца будет активно и плодотворно развиваться [38,р. 117-121].

Таким образом, проанализировав существующие труды и высказывания теоретиков в области истории хореографической режиссуры, выразительных средств балетного искусства на современном этапе, мы можем начать анализ того, как возникали новые танцевальные формы в казахской хореографии. Наряду с истоками необходимо также рассмотреть особенности дальнейшей трансформации этих форм в творчестве современных отечественных балетмейстеров. Здесь следует отметить, что с самого начала развития отечественной режиссуры хореографии четко прослеживается тенденция к национальным балетным спектаклям на основе традиционной казахской танцевальной культуры. Уже первые балетные дивертисменты в операх Е. Брусиловского «Кыз-Жибек», «Жамбыр», «Ер-Таргын» показали, что казахские балетмейстеры могут воплотить на сцене народные танцы средствами балетной лексики. «Обращаясь к народной культуре, синтезируя национальный танец с классической пластикой, отечественные хореографы расширяли образные структуры в опозитизированной форме» [107,с. 7].

Прежде всего, следует начать с режиссерских опытов родоначальника отечественного балетмейстерского искусства – Д. Т. Абирова.

Будучи творческой, развитой, ищущей личностью, он много работал над собой, и своим талантом влиял на творчество многих окружавших его людей.

Народный артист Казахской ССР, заслуженный деятель искусств Казахской ССР, профессор, кандидат искусствоведения Абирова Даурен Тастанбекович, уроженец села Кульканпар Джамбульской области.

В 1942 году закончил Алма-Атинское хореографическое училище у педагога А.В. Селезнева, в 1952 г. – балетмейстерское отделение ГИТИСа (г. Москва), где учился у замечательного педагога-хореографа Р.В. Захарова. В 1979 году в Москве успешно защитил кандидатскую диссертацию по

искусствоведению [108, с. 171]. Как видим, только эти биографические данные дают представление о неординарных возможностях Д. Абирова, который представляет в одном лице танцора, режиссера-балетмейстера, педагога и ученого.

Творчество Д. Абирова состоит из нескольких взаимодополняющих областей: педагогическая деятельность, балетмейстерская деятельность и работа в сфере пропаганды и развития казахского народного танца. Творчески изучая балетный репертуар ГАТОБ им. Абая, мастер замечает, что в основном большое внимание уделяется лишь классическим балетным спектаклям. Казахская хореография, народные танцы на классической основе остаются в том же состоянии, в каком были в 30-е годы XX века. Вместе с тем к нему приходит понимание того, что искусство не стоит на месте, оно развивается, появляются новые элементы, более эффектные постановки. В связи с этим Д. Абиров, будучи человеком творческим, начинает вводить в спектакли, основанные на национальном материале, более интересные танцевальные связки, новые элементы. Одновременно с этим он постепенно вовлекает в этот процесс других танцовщиков.

Важным моментом, творчески заимствованным Д. Абириным из системы Р. Захарова, стало то, что он не только осуществлял постановки балетных спектаклей, но и стремился учитывать весь накопленный опыт работы в этой области. Так, в частности, он считал, что нельзя создавать что-то новое, не используя при этом то, что уже было создано, например, опора на народное творчество. Но он также знал и то, что каждое национальное танцевальное искусство имеет свои особые способы и приемы воплощения балетной классики, которые можно и нужно изучать, и развивать.

«В прошлом казахские народные танцы и творчество их исполнителей никем не изучалось. Это привело к тому, что при рождении профессионального искусства Казахстана приглашенные специалисты-хореографы, оказавшие большую помощь в становлении казахского танца на профессиональной сцене, сочиняли эти танцы не на основе казахской народной хореографии, а превращали в танец народные обряды, игры, трудовые процессы» [109].

Исходя из этого, Д. Абиров, работая в качестве балетмейстера, прежде всего стремился обновить и расширить национальный балетный репертуар, внедрить элементы народного танцевального искусства в классический балет. Главным достижением в этом направлении становится создание национальных классических балетов, таких как «Акканат» Г. Жубановой (1966 г.) и «Камбар и Назым» А. Великанова (1959 г.). Кроме того, Д. Абиров создает великолепные образцы народных сценических танцев в национальных операх «Кыз Жибек» Е. Брусиловского и «Биржан и Сара» М. Тулебаева [102, с. 623]. Оставаясь верным традициям казахской танцевальной культуры, Д. Абиров в своих постановках использует самую разнообразную хореографическую лексику. Так, в его массовых, ансамблевых, дуэтных и сольных танцах можно увидеть элементы фольклора, а при сочинении национальных танцев он обращается к каноническим формам классического балета: адажио, дуэты, мужские и

женские вариации. Для достижения поставленной цели Д. Абиров всегда досконально объяснял своим ученикам все нюансы и тонкости специфических танцевальных движений рук, корпуса. Так, в частности, он писал: «Казахский народный танец жизнерадостен, полон энергии. В основе его – народные подвижные игры, имитация трудового процесса. В женском танце главную роль играют разнообразные в своем рисунке и пластически выразительные движения рук, мужской танец отличается большей динамичностью и четкостью» [46, с. 112]. Хорошо понимая значение казахских танцев в развитии национального искусства, Д. Абиров стремился к максимальному введению народных танцевальных элементов в балетные спектакли. Балетное искусство, получившее свое развитие на базе опыта русского и советского балета, в первой половине XX столетия еще было на стадии формирования. И весьма понятно, что поиски новых форм в режиссуре базировались именно на этой основе. Ярким примером тому может служить и спектакль «Джунгарские ворота», первая постановка которого состоялась в 1956 году балетмейстерами Ю. Ковалевым и Д. Абириным (позднее переименован в «Дорогой дружбы»).

Согласно этому, мы полагаем, что балетмейстером Д.Т. Абириным и Ю. Ковалевым в создании этого спектакля двигало желание дать отсылку на величайшие события жизни казахского народа. Само название таит в себе иносказательную мысль о возрождении в памяти народа истории родного края, нацеленную на рост национального самосознания. В связи с этим хотелось бы отметить, что во второй редакции, названной «Дорогой дружбы», сообщаются основные ценности советского общества: дружба, братство и единство народов, явившиеся приоритетными идеями и агитационно-пропагандистскими требованиями советской власти.

Гораздо более весомые изменения в стилистике и жанрах режиссуры хореографического искусства страны наблюдаются в 70-е годы, которые характеризовались тенденцией обращения к известным народным преданиям, легендам, поэмам. Так, в 1971 году была осуществлена сценическая интерпретация эпической поэмы «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» в постановке Д.Т. Абирова на музыку Е. Брусилковского. «Этот балет ценная работа, считающаяся особым почерком балетмейстера среди национальных балетов и произведением с высоким художественным уровнем, ярким национальным колоритом» [110].

Спустя 4 года, в 1975 году, легенда об «Аксак кулане» станет темой одноименного национального спектакля в постановке Заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, профессора М.Ж. Тлеубаева, музыку к которому написал А. Серкебаев.

В сравнении с предыдущими опытами поиски и стремления балетмейстеров в создании достоверных образов национального балетного спектакля в этот период времени складывались наилучшим образом.

Обращаясь к новым веяниям в режиссуре хореографии Казахстана, прежде всего следует отметить балетмейстерский опыт М. Тлеубаева в сценическом решении спектакля «Аксак кулан». Анализируя эту постановку, отечественные

ученые отметили, что «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» [5, с. 19].

Так, отражением этого может явиться танец беркута. Его «танец передает и метафору полета, и ощущение надвигающихся кровавых событий» [5, с. 17]. Он есть «символ степи, свободного гордого полета и в то же время беспощадный хищник» [49, с. 3]. Все это ясно передалось в хореографическом тексте, построенном на синтезе классического и национального танцев. Часто встречающиеся вторые широкие позиции в ногах, различные позы и амплитудные прыжки классического танца в сочетании с движениями рук «шынтак толқын» (локтевые волны), со специфическими положениями рук «қомдану» (взмахи перед полетом), «құс мұрын» (клюв) явились воплощением силы, независимости и свободолюбия степной птицы.

Еще одной из таких картин представляется сцена куланов, которых балетмейстер поставил на пуанты, где «быстрый перебор ног перекликается с цокотом копыт быстроногих куланов» [5, с. 18]. Образ завоевателей балетмейстер выражает хореографией, характеризующей проползающими и пресмыкающимися движениями. Данное видение балетмейстера полностью олицетворяет образы добра и зла, представляемые в казахской мифологии и сказках. «Постановки ... классических, национальных и детских балетных спектаклей, создание либретто ... внесли определенный вклад в развитие национальной хореографии Казахстана» [111, с. 338].

Хотелось бы отметить, что в 60-е годы XX века, несмотря на все более усиливающийся интерес к возрождению национальных танцев, главным направлением хореографии в Казахстане по-прежнему остается классический танец, классические балетные спектакли. В это время, наряду с уже известным балетмейстером Д. Абировым, начинает свои первые творческие опыты З.М. Райбаев.

Райбаев Заурбек Мулдагалиевич (13.02.1932 г.р.) – выдающийся танцовщик, талантливый балетмейстер и педагог, Заслуженный деятель искусств Казахской ССР с 1966 года, с 1982 г. – Народный артист КазССР.

В 1952 году после окончания Алма-Атинского хореографического училища, где он учился у выдающегося педагога А.В. Селезнева, З. Райбаев продолжил обучение в Ленинградском хореографическом училище.

Завершив обучение в Ленинграде в 1954 году, З. Райбаев приезжает на работу в Алма-Ату, но, поняв недостаток балетмейстерского опыта, поступает на учебу в ГИТИС, балетмейстерское отделение, которое закончил в 1962 году у профессора Л. Лавровского. Вернувшись в Алма-Ату, З. Райбаев работает в театре оперы и балета им. Абая. В своей балетмейстерской деятельности З. Райбаев использует методы и приемы выдающегося советского хореографа Л.М. Лавровского. Из системы Л. Лавровского он взял метод соединения традиционных элементов танца с современными техническими приемами их

исполнения. Свою методику он строит, опираясь прежде всего на законы классического танца. Даже в современных постановках, таких как «Франческа да Римини» П. Чайковского, «Болеро» М. Равеля, З. Райбаев всегда стремился сохранить все основные каноны классики. Он считал, что создание любого балетного спектакля должно основываться на главных принципах классического танца: простота, красота, четкое следование техническим приемам исполнения [112].

В этом смысле показательным является постановка З. Райбаевым на сцене театра оперы и балета им. Абая такого шедевра мировой балетной классики как «Шопениана» (на музыку из произведений Ф. Шопена). При создании этого спектакля З. Райбаев выступает как постановщик, стремящийся бережно и точно воспроизвести все нюансы первой постановки этого балета русским хореографом М. Фокиным.

Работая в театре им. Абая, З. Райбаев ощутил необходимость внедрения новых форм балетных спектаклей, наряду с уже существующими. Результатом его творческих исканий стало появление на казахстанской сцене нового жанра – жанра одноактного балета.

Хореографы Советского Союза в 60-е годы XX века часто обращались к жанру малых форм – это танцевальные сюиты, хореографические миниатюры, одноактные балеты. Однако выразительные средства, используемые в таких постановках, с течением времени меняются: появляются новые танцевальные элементы, усложняется техника исполнения. З. Райбаев стал первым, кто освоил в Казахстане на основе новых технических средств жанр одноактного балета. Три постановки – «Франческа да Римини» на музыку П.И. Чайковского, «Болеро» М. Равеля и «Шопениана» (на основе фортепианных произведений Ф. Шопена) лучше всего характеризуют балетмейстерскую деятельность З. Райбаева. В связи с этим хотелось бы остановиться на этих спектаклях подробнее.

«Шопениана» (1962 г.) – романтический балет, воссоздающий образ Сильфиды – мечты. Главная трудность в концепции спектакля – передача языком балетной пластики романтики шопеновской музыки. В 1908 году с этой задачей блестяще справился М. Фокин – знаменитый русский танцовщик и хореограф. З. Райбаев, приступая к постановке «Шопенианы», задался целью как можно более точно воспроизвести дух фокинского балета, не стремясь к использованию новых средств танцевальной пластики. Главным для него была задача научить исполнителей танцевать этот спектакль так, как танцевали в начале XX века – основной акцент делать не на технические элементы, а на выразительность поз и позиций классического танца.

В постановке балета «Франческа да Римини» (1962 г.) З. Райбаев выступает уже оригинальным хореографом. В чем проявилось новаторство балетмейстера? Прежде всего в том, что он впервые в Казахстане осуществил постановку, основываясь на принципе исходного музыкального материала, а именно – на сюитности. Главный акцент он делает не на зрелищных картинах, связанных с Вергилием и Данте, а фиксирует на сценической любви главных

героев – Франчески и Паоло, не стремясь к показу эффектных страстей. Это также было новым явлением в хореографии того времени, поскольку в период 60-х годов XX века основным направлением советского балетного искусства были яркие, жизнеутверждающие спектакли. З. Райбаев же старается доказать, что глубокие чувства можно выразить сдержанными сценическими средствами. Третий одноактный балет, поставленный З. Райбаевым в том же 1962 году – «Болеро». Основным принципом, использованным балетмейстером при его постановке, стала музыкальная форма произведения М. Равеля – оркестровые вариации, основанные на неизменном ритме. При единообразии мелодического рисунка обновляется оркестровый колорит и нарастает звучность. В музыкальный рисунок постепенно вплетаются новые инструменты, в сценическое действие вступают все новые и новые группы танцоров. На фоне бесчисленных меняющихся композиций танец становится все более напряженным и в самый кульминационный момент резко обрывается. Новизной в данном случае было то, что, используя основной принцип музыкального материала, как постепенное нарастание звучности, З. Райбаев также постепенно усложняет технику танцевального исполнения.

Основная заслуга балетмейстера при создании одноактных балетов заключалась в том, что он, как творческая личность, на основе накопленного опыта сумел применить в казахстанской хореографии новые постановочные приемы, принятые в мировой хореографии:

- усиление главной сюжетной линии спектакля на фоне второстепенных персонажей;
- создание контрастных образов, которые на протяжении сценического действия постепенно раскрывают свое назначение;
- внимание к музыкальному и литературному первоисточникам.

Тем самым балетмейстер показывает бережное и уважительное отношение к шедеврам мирового наследия. Своим творчеством З. Райбаев показывает непрерывность связи поколений. Созданный им совместно с Д. Абировым балет «Легенда о белой птице» Г. Жубановой (1966 г.) – яркое воплощение такой связующей линии.

Начало восьмидесятых (1981 год) знаменуется новаторским спектаклем «Фрески» на музыку Т. Мынбаева, в постановке З.М. Райбаева. Следует отметить, что до момента создания «Фресок» хронологический диапазон тематики национальных балетных спектаклей отталкивается от периода становления Казахского ханства.

З.М. Райбаев же обращается к еще более раннему периоду этногенеза казахского народа. Согласно истории, исчисляемой с периода бронзового и железного века, на территории современного Казахстана обитали племена тюркского этноса – саки, уйсун, кангюи, гунны, культурное наследие которых является частью базовой культуры наследия народа, частью общего культурного наследия республики.

Создание национального спектакля претворялось режиссерскими приемами стилизации, где представляется яркое достижение синтеза

классического и национального танцев. При этом национальная пластика рук в синтезе с пальцевой техникой раскрывает действия в содержательном значении, как, например, в первой фреске, в картине «Каменные бабы». Танец в исполнении жриц в храме богини Ишторе, увенчанный различными позировками на пальцах с повернутыми ладонями вверх, с разновидностями положения рук «сыйлык» (преподношение), словно ожившие фигуры древних людей из петроглифического наследия Казахстана, выражают поклонение и преподношение даров Солнцу. Режиссерские приемы композиционного построения, местами выраженные в форме круга, олицетворяя форму Солнца, сообщают содержание данной картины.

Режиссерское видение балетмейстера З. Райбаева, перенесение им архаической эпохи в позднейшую культуру при помощи приема стилизации, выраженной намеками на пластику современного танца, дуэтных поддержек сродни акробатическим, статичных поз классического танца и аутентичной национальной хореографии, явились выражением новаторской составляющей в практике отечественной режиссуры национального танца прошлого столетия. Такие современные пластические находки, танцевальные связки, определенные позировки, отражая преемственность поколений, цитируются сегодня нашими современниками в их произведениях. Рассматривая режиссерские новации З. Райбаева при работе над хореографическим текстом «Фресок», можно заметить, что «в балете почти нет чисто казахских танцевальных движений, какие мы обычно привыкли видеть. Он здесь настолько трансформировался, гармонично сливаясь с новым пластическим языком, что уловить это почти невозможно. Но ощущение национальной принадлежности балета все равно определено. Она ощутима в слиянии музыки и хореографии, в полифоническом звучании цвета и света, в условности и пространственном решении спектакля» [5, с. 144].

Режиссерские работы З.М. Райбаева во многом помогли и продолжают помогать молодым, начинающим хореографам в поиске новых путей в режиссуре хореографии.

Рассматривая режиссерскую интерпретацию З.М. Райбаева в контексте традиции и новаторства, мы видим, что представленная им идея создания национального спектакля, заключенная в современном претворении архаической тематики, определяет важность отметки необычного, инновационного решения балетмейстера. Творческие поиски З.М. Райбаева позволяют говорить о нем как о новаторе в области модернизации режиссерско-художественного мышления, художественно-эстетических ориентиров. Следует отметить, что принципы и приемы балетмейстера З.М. Райбаева в создании целостного национального хореографического произведения, его режиссерские поиски во «Фресках» сегодня являются отправной точкой для творческих поисков трактовки национальной хореографии молодыми балетмейстерами, режиссерами-хореографами.

Как видим, в режиссерских опытах З. Райбаева имеется яркое проявление выражение национальной стилистики.

Осваивая жанр одноактных балетов, он удачно синтезирует классический европейский стиль исполнения с пластикой казахского народного танца. Наряду с этим З. Райбаев стремится отразить самые острые явления современности. Балет «Легенда о белой птице» стал именно таким явлением. Философия спектакля заключалась в пропаганде идей мира, веры в жизнь, полную противоречий и борьбы. Это была дань тому времени, когда в период 60-х годов XX века советское общество имело определенные идейно-ценностные ориентиры. Для наиболее полного раскрытия характеров персонажей современности нужны были новые средства хореографической режиссуры. И здесь новаторством З. Райбаева явилось то, что он предельно заполнил сценическое действие танцем. Каждое хореографическое построение у него несет определенный образ, наполненный внутренней динамикой. Немаловажное значение также приобретают и сложные танцевальные композиции, основанные на виртуозной исполнительской технике. Кроме того, З. Райбаев был одним из первых режиссеров-постановщиков, кто активно стал использовать язык пластики, акробатики, пантомимы для наилучшего раскрытия того или иного образа, не забывая при этом о музыкальном материале, который в его работах всегда соответствует сценическому действию.

В дальнейшем балетмейстер часто обращается к жанру одноактного балета. Так, в 1979 году им осуществлены такие постановки, как «Мужчина и женщина» А. Оннегера, «Игра в карты» И. Стравинского, а в 1993 году – «Египетские ночи» А. Аренского.

Исходя из вышеизложенного, можно говорить о том, что основные современные тенденции развития режиссерских решений отечественных хореографов строятся, прежде всего, на разнообразии методов и приемов самой хореографии как вида искусства. Также наряду с использованием уже накопленного опыта наблюдается тенденция внедрения инновационных технологий при создании танцевальных композиций и балетных спектаклей, что, в свою очередь, ведет к обогащению мастерства режиссуры.

Наиболее яркое воплощение современные жанровые и стилистические тенденции в казахстанской режиссуре хореографии получили в режиссерско-постановочной системе Б. Аюханова. И связано это, прежде всего, с новыми условиями развития мирового балетного искусства.

В конце 60-х годов в казахстанской хореографии появилось новое направление, которое сумело вобрать в себя элементы классического балета, эстрадно-танцевальной миниатюры, народного казахского танца и новых, развивавшихся на Западе танцевальных течений, получивших названия «неоклассика» и «модерн». Это направление связано, прежде всего, с именем Б.Г. Аюханова и созданным им Ансамблем классического танца «Молодой балет Алма-Аты».

В режиссерских идеях и принципах Б. Аюханова ярко проявились тенденции балетного искусства, характерные в то время лишь для западных школ хореографии: большая пластика движений, моноцикличность,

акробатические элементы. Его новаторские идеи и методы работы имели немаловажное значение для всего творческого процесса развития хореографического искусства Казахстана.

Аюханов Булат Газизович (13.09.1938 г.) родился в г. Семипалатинске. Народный артист РК, профессор искусствоведения (2003 г.). Закончил в 1955 году Алма-Атинское хореографическое училище, где обучался у педагога А.В. Селезнева. В 1955 году он поступает в Ленинградское хореографическое училище на двухгодичные курсы усовершенствования педагогов, где обучается в классе Н.М. Дудинской – ученицы великой А.Я. Вагановой.

С 1957 года – солист балета театра оперы и балета им. Абая. В 1964 году он заканчивает балетмейстерское отделение ГИТИСа по классу профессора Р.В. Захарова, после чего вновь возвращается в Алма-Ату и работает в качестве педагога и художественного руководителя Алма-Атинского хореографического училища. В 1967 году Б. Аюханов организует танцевальную труппу, назвав ее «Молодой балет Алма-Аты», первый коллектив такого типа, не имеющий аналогов в Советском Союзе, и становится его бессменным руководителем, педагогом, балетмейстером.

Продолжая развивать классические традиции мирового балетного искусства, Б. Аюханов смог на основе этих традиций создать новое направление в балетном искусстве Казахстана.

Б. Аюханов является одним из первых режиссеров-хореографов, кто сумел применить новые стилистические направления в балетном искусстве 60-х годов XX века в своих постановках. Он видел, что балетмейстеры ставили перед исполнителями более сложные задачи, для решения которых танцовщик должен был обладать повышенной координацией и выносливостью. В связи с этим Б. Аюханов стал большое внимание уделять расширению знаний в области таких наук как медицина, психология, физиология, и использовать эти знания в процессе работы с исполнителями. Он всегда определял исполнение балетных партий с учетом физических данных танцовщика, что значительно уменьшало количество травм, позволяло выработать новые подходы в работе.

Не менее важным в творчестве Б. Аюханова стало его умение грамотно и очень осторожно соединить новые на тот момент стилистические направления в хореографии «модерн» и «неоклассику» с принципами классической школы балета и внедрить их в свою практическую деятельность.

Наряду с созданием конкретных программ на основе классического танца Б. Аюханов начинает уделять большое внимание развитию национальной хореографии, как в плане постановки народных танцев, так и в плане создания стилизованных казахских танцев. Так были поставлены «Казахские сувениры» (муз. В. Булгаровского) и «Танцы солнечного Казахстана» (фильм, снятый на студии «Казахфильм»).

Рассматривая данный период творчества Б. Аюханова, мы должны прежде всего отметить, что качественные изменения его педагогической деятельности проявились вследствие его передовых взглядов на всеобщее развитие мирового балетного искусства. Как известно, в 70-е годы XX века во всем мире стал

наблюдается поворот хореографии к новому направлению в развитии искусства – танцам в стиле «модерн», который характеризуется видоизмененными приемами исполнения движений классического танца [113,с. 151].

В Казахстане в тот период хореографические постановки ведущих балетмейстеров можно было разделить на 2 основных типа:

- моностилистический (на основе только казахской танцевальной культуры или только классической школы танца);
- полистилистический (сочетающий в себя элементы нескольких хореографических направлений).

Именно такое взаимодействие традиционных и современных стилистик явилось основополагающим в балетмейстерской деятельности Б. Аюханова. Не только в творчестве в целом, но и в отдельных его хореографических произведениях стало возможным образование уникального стиля, процесс создания которого определяется выбором художественно-эстетических, образных и музыкальных средств, ассимиляцией на этой основе нескольких стилей танцевального искусства с учетом современных требований.

Основным средством для выразительности замысла у Б. Аюханова становится пластическое разнообразие танцевальных движений, при котором хореография не нуждается в определенном сюжете, как это было в классических балетах. Ему нравится принцип синтеза различных видов искусств. В то же время классический танец он считает совершенным искусством, первоосновой творчества любого балетмейстера. «Считаю классический балет совершенным искусством, так как нахожу в нем такие глубины выразительного танца, в которых есть неисчерпаемые возможности для выбора тем и сюжетов, в том числе и из народного эпоса» [76,с. 9].

Другим важным принципом балетмейстерской деятельности Б. Аюханова в этот период явился принцип соблюдения преемственности в постановочной деятельности.

В частности, он считает, что появившийся в 70-е годы XX века стиль «модерн-танца», безусловно, имеет право на существование. Однако некоторые казахстанские хореографы, по мнению Б. Аюханова, чрезмерно увлекаясь новым направлением, не обладают достаточным знанием хореографического наследия, канонов методики классической школы танца. А без изучения наследия прошлого невозможно создание подлинных произведений балетного искусства, ведь только зная наследие танца, можно осуществлять дальнейшее развитие танцевальной культуры: «Современные казахстанские балетмейстеры сегодня буквально зациклились на модерн-танце. Но дело в том, чтобы танцевать модерн-балеты, нужно владеть основами классического танца... На Западе модерн-танец, пропущенный через призму классического танца, приобрел приподнятость и академическую координацию» [114,с. 19]. Б. Аюханов уверен, что «стиль модерн требует доскональных знаний, великолепного ощущения. Прежде чем пользоваться средствами «модерн балета», хореограф обязан их превосходно изучать. А мы пока далеки от этого» [114,с. 18].

В этой связи показательным является тот факт, что, создавая танцы на современные темы, Б. Аюханов исходит, прежде всего, из тех методических наработок, которые положены в основу всей классической системы режиссуры танцевального искусства: сначала выучить основные, начальные приемы и элементы хореографии и лишь затем выстраивать современные, стилизованные танцевальные движения. Б. Аюханов считает, что, работая с коллективом в качестве постановщика, нужно очень постепенно вводить новые, незнакомые приемы и стили танца. Б. Аюханов убежден, что искусство хореографической режиссуры заключается в первую очередь, в том, что процесс создания танца – процесс синтетический, представляющий собой совокупность творческих усилий режиссера и исполнителей. Этот процесс также взаимодополняющий, где все элементы тесно взаимосвязаны между собой.

Вопрос о сохранении национального танцевального наследия в режиссерских исканиях молодых балетмейстеров – пожалуй, главный во всех многочисленных статьях, выступлениях и интервью Б. Аюханова последнего времени. Он с сожалением констатирует, что очень многое из классических методов и принципов режиссуры хореографии при постановке классической хореографии начинает исчезать: «Усовершенствование классической хореографии недопустимо по многим причинам. Ведь ценность шедевров классики прежде всего в том, что в них нашло свое образно-пластическое воплощение далекое прошлое народа и динамика времени» [76,с. 46].

Сегодня, как считает Б. Аюханов, казахские режиссеры-хореографы обходятся с классическим наследием достаточно вольно, как и многие другие театры бывшего Советского Союза – перекраивают классические балетные спектакли, видоизменяют или вовсе отменяют некоторые сцены в них. Поэтому, утверждает Б. Аюханов, и существует заметный разрыв между классической хореографией и современными режиссерскими постановками. Вот почему необходимо особенно серьезно и вдумчиво подходить к этой проблеме, чутко улавливая малейшие неточности в восприятии спектаклей хореографического наследия, не говоря уже о точном знании балетных текстов. Только тогда новые постановки балетмейстеров приобретут подлинную художественную ценность [48,с. 104].

В режиссерских работах Б. Аюханова нашло свое отражение соединение национальной казахской хореографии, традиций классической системы танца с новыми тенденциями в танцевальном искусстве. Будучи неординарной личностью, человеком высокообразованным во всех отношениях, он создал свою школу последователей. Его творческие наработки послужили основой для балетмейстерской деятельности многих его учеников.

Говоря об определении стиля как манеры, способа изложения чего-либо, можно дать определение стиля как широкого понятия, совокупности средств художественной выразительности, системы сценических образов, приемов, характерных для того или иного произведения, в том числе и хореографического. Понятие стиля необходимо для характеристики различных направлений в искусстве, оно дает возможность оценить жанровую и

стилистическую принадлежность любого произведения литературы, живописи, хореографии. По стилю также можно определить эпоху, этническую принадлежность хореографического произведения [115, с. 224].

В различные эпохи балет претерпевал влияние различных стилей: стиль возрождения, барочный стиль, стиль эпохи просвещения, классицизма, романтизма и др., и каждый из этих стилей отличался своим, особенным набором выразительных средств, танцевальной техники, пластики.

Вместе с тем наряду с понятием стиля в хореографии следует сказать и о таком понятии, как стилизация (фр. «stylization»). Под этим нужно понимать подражание какому-либо стилю, вычленение из него некоторых характерных черт, свойств для придания хореографии нового звучания. Так, стилизация казахского танца дает возможность, обходясь без каких-то архаичных движений, создать свежий образ национальной хореографии. Такая стилизация вовсе не означает коренных изменений танцевального стиля казахов. Она напрямую связана с народным танцевальным творчеством. Но вместе с тем, развиваясь исторически, изменяясь в каких-либо внешних атрибутах, казахский танец изменял и свою пластику, определенную последовательность движений и т.д. Таким образом, казахский танец менял свою стилистику в зависимости от многовекового развития всей национальной культуры. Сама по себе стилизация позволяет ярче отразить те или иные образы, передать специфику национального колорита, народной среды, помогает усилить выразительность хореографического произведения.

Стилизовать можно не только определенные направления в искусстве, но также и индивидуальность отдельной творческой личности режиссера-постановщика [116].

Но здесь необходимо сказать о том, что режиссер-постановщик, берясь за создание стилизованного хореографического номера или стилизованной постановки, должен в первую очередь тщательно изучить первооснову – тот фольклорно-этнографический материал, который будет затем стилизован. Также необходимо владение законами хореографической и сценической композиции, чтобы стилизованный образ получился максимально приближенным к национальному характеру того или иного народа, его своеобразию.

Сегодня использование приемов стилизации стало очень популярным, и практически на всех танцевальных конкурсах разного уровня существует номинация «Стилизация народного танца».

Стремясь познать, в какой-то мере возродить и донести национальную культуру до зрителей и исполнителей, балетмейстеры создают новые произведения на основе народных традиций, тем самым, стараясь максимально приблизить базовые компоненты национального кода современному обществу. Этой своей гранью действенного творчества они проявляют себя как посредники в сохранении и передаче следующему поколению понимания национального и его основных народных черт.

Это дает возможность молодым, начинающим хореографам показать свой уровень владения национальной танцевальной культурой, создавать постановки на основе национальных традиций, донести их до зрителя. Тем самым происходит передача традиций к следующим поколениям [117].

В настоящее время все активнее рассматривается и анализируется проблема особенностей развития национального танцевального искусства и процесс формирования идейных принципов казахстанской хореографической режиссуры на современном этапе. И главной отличительной особенностью в настоящее время становится все более настойчивое обращение отечественных балетмейстеров к произведениям так называемых «малых форм».

Сегодня малая форма представляет собой самостоятельный, законченный спектакль, где режиссерские подходы и решения играют определяющую роль в целостности произведения. Вместе с тем хореографическая режиссура в Казахстане имеет свои стилевые особенности и тенденции развития. Необходимо рассмотреть особенности и закономерности развития казахстанской хореографической режиссуры, а также определить новые аспекты творчества режиссеров-хореографов в области мировой хореографии. На основе анализа творчества известных отечественных балетмейстеров и их режиссерских принципов можно более тщательно и подробно рассмотреть общие идейно-содержательные признаки современных хореографических произведений и их стиль. А на примере режиссерских работ молодых, начинающих хореографов и современных балетных театров, можно дать характеристику и обоснование жанрово-стилевых особенностей развития режиссуры хореографии в Казахстане, и определить тем самым тенденции дальнейших путей совершенствования отечественного балетмейстерского искусства. Наблюдая за успешными творческими опытами молодых казахстанских балетмейстеров, мы видим, что одним из основных и востребованных направлений танцевального жанра на отечественной сцене является синтез, смешение в одном хореографическом произведении нескольких танцевальных стилей. Вместе с тем существующая проблема бережного отношения к истокам и традиционным формам национального искусства, их ценностям, ментальным ориентирам не утратила своего значения. Вот почему необходимо определить и исследовать стилевые характеристики не только в творчестве современных режиссеров-хореографов и тенденций развития казахстанской хореографической режиссуры на нынешнем этапе развития национального танцевального искусства, но и рассмотреть, как формировались жанрово-стилистические особенности национальной режиссуры хореографии.

На современном этапе развития отечественной режиссуры хореографии нельзя не отметить творчество такого замечательного балетмейстера, как народной артистки РК Г. Туткибаевой. Кроме высокого профессионализма, ее творчество отмечено прежде всего стремлением поднять национальную хореографию на новую, более высокую ступень развития. В ее творчестве

также успешно сочетается классическая школа танца и современные тенденции хореографической режиссуры.

Туткибаева Гульжан Усамбековна 12.03.1964 г.р., народная артистка Республики Казахстан, профессор факультета «Хореография» КазНАИ им. Т.К. Жургенова.

В 1982 году окончила с отличием Московское Академическое хореографическое училище.

С 1982 года по 2003 год работала солисткой (прима-балериной) в Государственном Академическом театре оперы и балета им. Абая, станцевала главные партии в таких балетных спектаклях классического репертуара, как: «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Жизель» и др.

В 2000 году закончила с отличием Государственный институт театра и кино им. Т. Жургенова по специальности «Режиссер хореографии».

Дипломные спектакли: одноактный балет на музыку Ф. Пуленка «Театр масок» и одноактный балет на музыку А. Шнитке «Космос души», которые впоследствии вошли в репертуар театра.

Эти работы были сделаны для защиты диплома, и их нельзя назвать ученическими, хотя это и была своеобразная «проба пера» [118]. В них ясно чувствуется индивидуальный стиль подачи материала, режиссерская новизна, яркость образов.

Балет на музыку Френсиса Пуленка «Театр масок» – достаточно полномасштабный, одноактный спектакль. Это балет-размышление о смысле жизни, где раскрыты определенные философские моменты, о том, что окружающий мир влияет на человека, даже если он является и хочет что-то сказать. И если человек приходит со своим каким-то внутренним состоянием, даже хочет что-то изменить, что-то исправить, то его, как бывает зачастую в реальной жизни, поглощает эта атмосфера. Стиль неоклассики с элементами современной хореографии как нельзя лучше подходят для характеристики главного персонажа, названного «Неизвестный». Это стало прорывом в казахстанской режиссуре, поскольку не отдельные вариации, а целый спектакль был построен абсолютно целиком на лексике современной хореографии. На тот момент времени данный балет стал откровением. Новаторством в отечественной режиссуре явилось также и то, что внутри сольных номеров стиль неоклассики смешивался с элементами классического танца.

Второй дипломный балет, поставленный на музыку А. Шнитке, также был решен в стиле современной хореографии, в том виде, каким тогда Г. Туткибаева понимала современную хореографию. Сейчас мы знаем, что современная хореография очень обширна и на сегодняшний день имеет несколько пластов, несколько различных направлений. Кроме того, в данном балетном спектакле, в отличие от первого, современная хореография весьма жесткая, очень насыщенная, решена в более силовом, более спортивном ключе. Конечно, это все та же современная хореография, которая, хотя и имеет небольшое смешение с элементами неоклассики, но по индивидуальному режиссерскому стилю балетмейстера она все равно скорее современная

хореография. Мы знаем, что направление Марты Грэхэм, которое начинало набирать обороты в балетном искусстве Казахстана, весьма своеобразно, и трудно внутри этого направления вычленить какие-либо отдельные элементы. Однако Г. Туткибаева смогла по-своему развить, углубить это направление современной хореографии. Она внесла какие-то свои ощущения, направленность и свое понимание этой лексики для создания произведения в той или иной жанровой и стилистической манере, и использовала действительно новые, свои режиссерские наработки, как она это понимала.

Показательными для дальнейшего формирования собственного балетмейстерского почерка стали работы Г. Туткибаевой «Сюита в стиле Антико» на музыку Альфреда Шнитке (июнь 2005 г.) и «Чарли» на музыку Дмитрия Шостаковича (2005 г.).

Оба этих спектакля решены абсолютно в стиле неоклассики, хотя на тот момент в казахстанской режиссуре хореографии, да и в хореографии в целом, такой термин еще не являлся самодостаточным, самостоятельным, а использовался лишь для создания какого-либо отдельного образа в традиционных балетных постановках. Это можно назвать своеобразным «импрессионизмом» в хореографии. Важным принципом в режиссуре Г. Туткибаевой стал принцип отбора исполнителей. Помимо того, что спектакль нужно поставить, она всегда имеет ввиду конкретных исполнителей, своих артистов балета, своих солистов: кто они, что они могут, как они могут развиваться на этом спектакле. Это было действительно важно, поскольку на тот момент времени в Казахстане исполнение было более статичным, более классическим, заученным по определенным балетным канонам. Классику наши танцовщики выполняли очень выразительно, а вот с современной хореографией были мало знакомы. Режиссура Г. Туткибаевой помогла молодым казахстанским танцовщикам развиваться в плане координации движений, подняться на более высокий уровень в техническом и профессиональном плане. Спектакль «Чарли» – несомненная режиссерская удача Г. Туткибаевой. Тема «маленького человека» в ее интерпретации разработана филигранно. Конечно, прототипом был выбран Чарли Чаплин, но это – собирательный образ артиста, который свою жизнь, всего самого себя отдал сцене. Спектакль в целом решен на основе классического танца. Но и здесь балетмейстер использует свой излюбленный прием – «импрессионизм» в хореографии. Многослойность, смешение элементов оправданы: режиссер показывает на сцене собственно сцену и закулисье, два мира, их естественный контраст, и в тоже время их параллели.

В несколько ином, но новаторском для своего времени ключе дано режиссерское решение спектакля на музыку К. Орфа «Кармина Бурана» (сентябрь 2012 г.). По жанру это кантата-балет. По стилистике – это современная хореография, есть адажио солистов, где современный стиль смешивается с неоклассикой, сценарий. И опять основная идея – жизнь как она есть, с любовью, ненавистью. Продолжительность спектакля – 60 минут, там задействованы: весь хор, солисты оперы, балет и солисты балета, детский хор,

занят весь театр. Это также стало новаторством в отечественной балетной режиссуре.

Не стоит, однако, думать, что стиль неоклассики, современной хореографии наиболее близок Г. Туткибаевой. Ее режиссерские опыты отмечены и в классической хореографии, и в национальных танцевальных произведениях.

Так, при работе над детским новогодним балетом «Щелкунчик», балетмейстер постаралась максимально бережно и уважительно сохранить первоначальную редакцию в постановке Вайнонена. И все же это была новая редакция, новое режиссерское прочтение. Например, *pas de trois*, восточный танец, где занято 5 человек, Г. Туткибаева заменяет парой солистов, делает спектакль более динамичным, современным, в расчете на молодого зрителя XXI века.

Не забывает балетмейстер и про родную казахскую хореографию. В 2015 году по заказу Министерства культуры и спорта и аппарата президента, было дано задание сделать спектакль, посвященный 550-летию образования Казахского ханства. За основу были взяты степные сказания, а музыкальной канвой стала «Степная легенда» Тлеса Кажгалиева. Спектакль «Легенды Великой Степи» – это двухактный балет, больше классика, стилизация с национальной хореографией. Конечно, есть и национальные танцы, почти в чистом, фольклорном виде, иногда с элементами гротеска. В этом спектакле Г. Туткибаева находит совершенно новый режиссерский прием – связующей нитью по всему действию проходит Дух степи, который ведет героев.

Отмечая разнообразие жанров, стилей, направлений в режиссуре Г. Туткибаевой, разноплановости ее творчества, нельзя не сказать и о том, что ею поставлены совершенно замечательные танцевальные номера для Театра «Астана Балет». Это, конечно, танец на музыку Кара Караева «Семь красавиц», сочиненный буквально в течении двух дней. Этот концертный номер позднее возили в г. Баку, на родину композитора, где его приняли просто на «ура».

Вторая работа – «Казахский вальс», на музыку Л. Хамиди. Это традиционное режиссерское решение, массовый номер, внутри которого – три группы танцовщиков в разных цветах. Это в чистом виде концертный номер с национальными элементами, элементами неоклассики, с введением классической танцевальной атрибутики – номер на пуантах, и национальные элементы здесь больше выразались в руках.

Все же классическая балетная школа дает о себе знать. Г. Туткибаева, по собственному признанию, с удовольствием занялась бы классической режиссурой, поставила бы спектакль на основе классического танца. И это также в духе времени. В настоящее время режиссеры возвращаются к классическим постановкам, возобновляют спектакли на основе классической и национальной хореографии, восстанавливают старую классику с тем, чтобы это был настоящий большой спектакль, игровой спектакль. Они обращают внимание на культуру жеста, манеру их передачи, т.е. это настоящий спектакль. И вне всяких сомнений, что Г. Туткибаева раскроет новые грани своего

балетмейстерского искусства, создаст танцевальные проекты в совершенно разных хореографических направлениях.

Говоря о жанрово-стилистических особенностях отечественной режиссуры хореографии, нельзя не сказать о том, что сейчас в Казахстане успешно осуществляются не только постановки классических образцов балетного искусства. Большой популярностью пользуются современные направления в режиссуре хореографии. На этом поприще успешно работают многие балетмейстеры. Одним из ярких примеров удачного внедрения в казахстанскую национальную хореографию элементов неоклассики и модерна может служить творчество Заслуженного деятеля РК Г. Адамовой и созданного ею молодежного танцевального коллектива «Самрук». Ее режиссерские опыты направлены прежде всего на то, чтобы, сохраняя неповторимый национальный колорит, создавать произведения в русле современных тенденций мировой хореографии. Г. Адамова не стремится к смене классических форм танца – адажио, мужских и женских вариаций, кордебалета. Главной своей задачей она видит такой принцип создания нового произведения, где наличие множества современных танцевальных элементов, пластических решений в развитии спектакля не заслоняло бы саму идею того или иного действия. Интеллектуальное начало в ее творчестве выдвигается на первый план. Вместе с тем будучи выпускницей классической школы обучения в Алма-Атинском хореографическом училище, Г. Адамова прекрасно понимает, что в современных режиссерских изысканиях богатейший опыт мировой балетной режиссуры и творческое наследие отечественных хореографов является обязательным. Она считает, что в принципах современной режиссуры хореографии должны соразмерно сочетаться классическая основа, накопленная и апробированная веками, и художественные задачи и требования современности. Балет «Жезтырнак» – яркое тому подтверждение. Созданный по старинным преданиям, решенный в тенденциях стиля «модерн», он в то же время глубоко классичен и национален по своей природе. Так, танец девушек определенно выполнен в духе казахских народных танцев на основе использования национальных танцевальных движений, а главное адажио представляет собой настоящий классический дуэт. Таким образом, для хореографического творчества Г. Адамовой характерно сочетание опыта, уже накопленного в процессе развития современной режиссуры, и творческих поисков нашего времени. Характерным примером вышеприведенному утверждению из репертуара отечественного хореографического искусства этого периода можно назвать спектакль «Жезтырнак», поставленный Г. Адамовой в 2004 году на музыку Б. Акишева, А. Мукатай и либретто Г. Доскена.

Следует отметить, что первая сценическая интерпретация легенды о жезтырнаках принадлежит О. Всеволодской-Голушкевич, которую исполнила Т.О. Изим. По прошествии более двадцати пяти лет легенда о жезтырнаках находит очередное воплощение в творчестве режиссера-хореографа Г.В. Адамовой. Видение деятелей отечественного хореографического искусства, обратившихся к легенде «Жезтырнак» и попытавшихся выразить

преимущество традиций в контексте пространственно-временного континуума, нашло свое воплощение в абсолютно разных прочтениях, радикально отличающихся друг от друга режиссерских приемах интерпретации.

Если в последней четверти XX столетия режиссерская интерпретация древней легенды в постановке О. Всеволодской-Голушкевич была воплощена через приемы сценической обработки фольклорного танца, то в XXI веке, в постановке Г.В. Адамовой, ее масштабы возросли до полноценного балетного спектакля и воплотились в синтезе с пластикой современной хореографии. Объединяющим творческие поиски в трактовке казахского танца через выражение идеи национального является обращение хореографов к уникальной, единственной в своем роде легенде. Согласно утверждению Ш. Уалиханова, отмеченного в труде ученого С. Каскабасова «история о жезтырнаках существует только в казахском фольклоре» [119]. Режиссерские приемы хореографического формообразования танца «Жезтырнак» в постановке О. Всеволодской-Голушкевич по изложениям первой исполнительницы Т.О. Изим строились в рамках танцевальной лексики казахского танца, где обилие наклонов корпуса, опускание на одно колено, сильные прогибы назад, в целом, передавали присущую казахскому танцу пластику корпуса. О. Всеволодская-Голушкевич в своей версии, включая движения «сэндену», одновременно подчеркивала внутреннюю красоту, обаяние девушки-жезтырнак.

Тот же самый сюжет казахской легенды в версии режиссера-хореографа Г.В. Адамовой, в основном, построен на танцевальной лексике современной хореографии. Композиционный принцип включения казахского национального танца в пластический текст спектакля осуществлен путем построения сквозного танцевального действия, выраженного ярким проявлением его сценической интерпретации в синтезе с движениями академического танца, где особо выражен национальный колорит, на наш взгляд, представляет первое проявление использования жанра фолк-модерн танец в отечественной режиссерской работе, хотя на мировой сцене принципы направления модерна и постмодерна в танцевальной культуре уже широко применялись [120].

В спектакле цели раскрытия философских тем и актуальных вопросов о двойственной природе человека, которые преследовала Г. Адамова, сошлись с самой тематикой казахской мифологии о жезтырнаках. Спектакль, заключающий в себе олицетворение метафорической борьбы Света и Тьмы, представляет важное для кочевника понятие дуальности, ибо, как говорится в либретто спектакля, «Борьба людей и жезтырнаков не может закончиться чьей-то победой, потому что когда-то они были единым существом, великим в своем могуществе.».

Отмечая первое использование в режиссерском решении национального спектакля направления фолк-модерн танца, построенного на синтезе современной и казахской хореографии, следует обратить внимание на представление уникального примера, где выражение философских взглядов

режиссера совпадает с идейно-тематической составляющей казахской мифологии. Здесь образ мифических существ наиболее точно раскрывается благодаря специфике экспериментального начала современного танца и палитре пластической образности казахской хореографии. Наравне с ярким новаторским прочтением, проявленным через телесный опыт, балетмейстеру удается передать размышления о вечных вопросах внутренней борьбы человеческой души.

Как видим, взгляд на философские, актуальные темы через призму обращений к казахской мифологии, к национальной пластике рождает новые направления в режиссуре хореографии.

Казахстанские режиссеры-хореографы по-разному определяют свои пути сценического воплощения самобытной национальной хореографии, ее развития на современном этапе. При создании творческих проектов в области танцевального искусства они руководствуются прежде всего научными, уже разработанными принципами постановочной деятельности, пониманием основ казахской хореографии. А это, в свою очередь, дает великолепные возможности для высокохудожественной интерпретации и стилизации лучших образцов национального танцевального искусства [8, с. 152].

Другие хореографы – Гульнара и Гульмира Габбасовы многое взяли из режиссерской системы своего учителя Б. Аюханова, но пошли своим путем в хореографии. Они понимают, что в поисках нового современного стиля в балетном искусстве, в новой социокультурной среде не стоит совсем отказываться от классической школы танца в своих экспериментальных постановках. Однако они считают, что даже в современных изысканиях при создании новых стилистических решений практически невозможно добиться хороших результатов без опоры на богатый балетмейстерский опыт прошлого, но при этом его необходимо преломить сквозь призму современных требований. Гульмира и Гульнара Габбасовы в своей творческой деятельности применяют такой метод, как умелое соединение новых стилистических направлений в хореографии как «модерн» и «неоклассика» с классической школой балета. В их постановках ярко воплотилось новое направление современной казахской хореографии, вобравшее в себя элементы классического балета, жанра эстрадно-танцевальной миниатюры, народного казахского танца. Наиболее яркими режиссерскими опытами в этом смысле стали «Наркыз» и «Собаки женского рода». Как видим, обращение современных казахстанских балетмейстеров к наиболее ярким событиям отечественного фольклора послужило рождению репертуара, состоящего из казахских сценических танцев, посвященных передаче картин традиционной культуры народа, аутентичных фольклорных образов. И в этом контексте наблюдается стремление современного поколения режиссеров-хореографов следовать ценностям, заложенным представителями прошлого столетия, что является общим звеном, объединяющим режиссерские интерпретации хореографов рубежа веков. В то же время наравне с этим развитие экспериментальных поисков чувственного выражения внутреннего состояния человека, его души в

проявлении национальных образов раскрывают более абстрактные границы выражения режиссерских новаций [103,р. 340].

Исходя из проанализированного в данном подразделе материала, можно отметить некоторые жанровые и стилистические особенности, характерные именно для отечественного танцевального и балетмейстерского искусства.

- В настоящее время в режиссуре хореографии Казахстана преобладает жанровое и стилевое разнообразие, основанное на разноплановости самого отечественного танцевального искусства. При этом не все стили и направления являются новыми, либо заимствованными из различных мировых танцевальных культур. Напротив, можно отметить, что при всей кажущейся новизне и современной подаче наработки выдающихся отечественных балетмейстеров, их методы и принципы работы с музыкальным и хореографическим материалом остаются актуальными до сих пор. И это является несомненным плюсом, поскольку именно так сохраняются особенности национальной хореографии, ее колорит.

- Важным также в настоящий момент своего развития можно считать тот факт, что в казахстанской режиссуре очень аккуратно и сценически оправданно вводятся элементы западной стилистики исполнения. Отечественные режиссеры-хореографы не боятся экспериментов в области постановочной деятельности, но при этом четко придерживаются законов сценического воплощения режиссерского замысла. Вместе с тем жанрово-стилистические особенности национального балетмейстерского искусства, безусловно, соблюдаются.

- Весьма характерно также и то, что в настоящее время выходит много научных работ, являющихся своего рода методическим обоснованием тех процессов, которые происходят сейчас как в мировом танцевальном искусстве, так и в казахстанской хореографии. И прежде всего здесь важен анализ слияния, синтеза множественных стилевых и жанровых танцевальных направлений востока и запада.

Выводы по 1 разделу

1. Итоги проведенного анализа состояния дел в отечественной режиссуре хореографии позволяют сделать некоторые предварительные выводы. В последнее время творчество казахстанских балетмейстеров знаменуется обостренным вниманием к сохранению и реализации элементов традиционной танцевальной культуры. Создание и развитие репертуара ряда танцевальных ансамблей, театральных коллективов, осуществляющиеся на основе взаимообогащения национального с другими направлениями хореографии, основываются прежде всего на общеизвестных материалах фольклора, на обращении к истокам традиционной народной культуры. За последний период режиссерами-хореографами было создано множество примеров национальной хореографии с подлинным представлением об этнографии казахского народа, передачей традиционных образов.

2. Обращение современных казахстанских балетмейстеров к наиболее ярким событиям отечественной истории послужило рождению репертуара, состоящего из казахских сценических танцев, посвященных передаче картин традиционной культуры народа. И в этом контексте наблюдается стремление современного поколения режиссеров-хореографов следовать ценностям, заложенным представителями прошлого столетия, что является общим звеном, объединяющим режиссерские интерпретации хореографов рубежа веков.

3. Вместе с тем творчество современных режиссеров-хореографов Казахстана не возникло на пустом месте. В настоящее время становится непреложным тот факт, что создание успешных творческих проектов в области хореографического искусства невозможно без серьезной научно-методологической базы, без получения молодыми режиссерами совокупности учебных знаний. Поэтому на первый план выходят также методы и принципы обучения режиссерскому мастерству в вузах культуры и искусства по специальности «режиссер-хореограф».

4. Необходимо также при подготовке к работе над творческим проектом тщательно проработать такие понятия, как базовые аспекты и подходы к построению хореографического произведения. Режиссер-хореограф должен уметь не только правильно выбирать основу для сценария, разрабатывать сценографию, но и грамотно выстроить работу со всеми участниками творческого процесса. Только в этом случае может получиться создание талантливого, творчески и коммерчески успешного хореографического произведения.

5. Огромная заслуга творчества балетмейстеров XXI века заключается в возрождении в режиссуре хореографии традиций национальной танцевальной культуры. Заложенный в национальных танцевальных постановках семиотический код, значение которого в целом нельзя преуменьшать, выражая и раскрывая грани традиционного мировоззрения, воспитания, представляет особую ценность в создании своеобразного гаранта трансмиссии среди поколений. Кроме того, творчество балетмейстеров XX века, выражаясь в преемственности поколений, получило продолжение в творчестве наших современников в аспекте развития научной и творческой области.

Именно такие заложенные и обозначенные аспекты перспективного развития отечественной режиссуры хореографии могут послужить аксиологическими ориентирами для последующих поколений. Открытие в 2012 году Театра «Астана Балет» и в 2013 году театра «Астана Опера» явилось для Казахстана большим культурным и историческим событием. Несмотря на короткий период, национальные балетные театры уже заявили о себе и вышли на мировую арену. Определяя тенденции развития хореографического и режиссерского искусства, необходимо отметить, что сейчас в Казахстане интенсивно формируются синтезированные принципы и стили, в основе которых – слияние национальной, классической и современной режиссуры хореографии.

2 ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССУРЫ ХОРЕОГРАФИИ ТЕАТРА «АСТАНА БАЛЕТ»

2.1 Многообразие творческих стилей и почерков режиссеров-хореографов Театра «Астана Балет»

Объективная реальность творческого процесса в области хореографического искусства (в данном случае – Театра «Астана Балет»), взаимодействие классического балета и национальных сценических традиций требуют необходимости нового подхода и новаторских исканий в режиссуре хореографии. Для этого необходимо изучить и осмыслить направления режиссерского искусства молодого театра, выявить основные тенденции развития в контексте художественной эволюции.

Для того чтобы определить реальную ценность хореографического произведения, на наш взгляд, необходимо исследовать, а также осветить индивидуальный почерк и творческий стиль автора-постановщика, режиссера-хореографа, определить его идейно-художественный ориентир, являющийся отправной точкой в новом поиске.

Известно, главенствующая роль в постановке принадлежит режиссеру-хореографу, который является и сочинителем, и организатором как балетного спектакля, так и различных сценических хореографических произведений. И для современного хореографа одной из важнейших задач представляется трансформация и обновление стилистики танцевального языка, актерского мастерства в симбиозе национального, классического и современного танца (модерн, свободная пластика), при этом вырабатываются ориентиры взаимодействия с его глобализацией в мировое пространство.

Рассматривая изменения в языке балетного театра, нельзя не отметить, что процессы трансформации лексики и формы спектакля происходили в казахстанском балете с характерными особенностями. О результатах сформировавшихся средств выразительности говорят постановки отечественных и приглашенных хореографов. В связи с этим мы считаем возможным рассматривать тенденции в изменении художественных средств, анализируя и описывая те процессы, которые были характерны не только для Театра «Астана Балет», но и для всего казахстанского балетного искусства.

По этой причине данный материал сгруппирован и по хронологическому принципу, и по тем проблемам, которые, на наш взгляд, наиболее значимые. При этом учитывается развитие казахского балетного искусства в контексте мировой хореографии конца XX – начала XXI века, связанного с качественными переменами, характерными для данного отрезка времени.

Здесь необходимо отметить важность того, что «во всех сферах знания уже с конца XX века наблюдалось стремление подвести итоги тому, что происходило на протяжении столетия, осознать его вклад в культуру человечества осмыслить результаты многообразных творческих устремлений» [121, с. 6]. Исследуя и подводя итог в области хореографического искусства, можно сказать, оно отличалось «неоднородностью и стилевым

многообразием... Целый ряд неординарных, талантливых хореографов внесли в наследие XXI века творческие наработки, которые стали не только вкладом в развитие мировой хореографической мысли, но и могут стать стимулом для поисков балетмейстеров нового поколения» [121, с. 6].

Такие же изменения происходили и в казахском балетном искусстве. Благодаря выдающимся балетмейстерам З.Г. Райбаеву, Б.Г. Аюханову, М.Ж. Тлеубаеву нововведения касались прежде всего танцевального языка, лексики, принципов построения хореографической драматургии. Сохраняя лучшие традиции преемственности, они оказали значительное влияние на уровень современных режиссеров-хореографов. Учитывая такие факторы, как особенности режиссуры и поиски стилей, авторский почерк хореографов Театра «Астана Балет», процитируем слова советско-российского деятеля искусств, профессора Евгения Петровича Валукина. Размышляя об основах балетмейстерского мастерства, таланте и роли высшего хореографического образования, он пишет: «Наука, продуманная и всесторонне исследованная методика, широкая информированность – вот те основы мастерства, которые должны сегодня помочь таланту проявиться наиболее ярко» [122, с. 28]. Безусловно, в наш XXI век, век колоссальных возможностей, молодой балетмейстер, режиссер-хореограф должен уметь в комплексном подходе исследовать, анализировать и креативно мыслить. Естественно, чем больше знаний и навыков, тем больше проявляется талант и мастерство хореографа. И «только синтез разума и вдохновения... может привести к достижениям во всех областях современного искусства, в том числе и хореографического» [122, с. 28].

Современное хореографическое искусство в независимом Казахстане продолжило дальнейшее развитие новыми открытиями. В молодой столице Астана (Нур-Султан) с открытием новых театров, новых коллективов появились новые мотивы, пути развития национальных театров.

Благодаря инициативе Первого Президента, Лидера нации Нурсултана Абишевича Назарбаева в 2000 году открываются Национальный театр оперы и балета «Ак-Орда», переименованный в Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой (2000-2013) и уникальный, главный театр республики «Астана Опера» (2013). Для расширения балетного репертуара и поднятия профессионального мастерства артистов театра «Астана Опера» на должность художественного руководителя приглашена Народная артистка Российской Федерации Алтынай Абдурахимовна Асылмуратова (2015).

В то же время, в июле 2013 года, состоялась презентация молодого Театра «Астана Балет». Одним из основателей театра является Асель Тлектесовна Курманбаева, художественный руководитель, учредитель частного «Фонда развития и поддержки балета и национального танца».

Сегодня мы являемся свидетелями формирования нового современного театра, в котором ведется активная работа в поисках сохранения казахского национального наследия, обогащения пластического языка через призму современного взгляда. Симбиоз классической, национальной и современной

хореографии дает балетмейстерам возможность расширить новации и развить в новом направлении казахский сценический танец. Обратим внимание, что в процессе постановочной работы балетмейстер, режиссер-хореограф сознательно использует различные способы и приемы формообразования, тем самым находит свой стиль, индивидуальный почерк. Он стремится выразить в новом стиле дух своего времени.

Яркими примерами проявления стилизации могут послужить одноактные балеты «Әлем» (Н. Дмитриевский), «Жусан» и «Язык любви» (М. Авахри), танцевальные номера «Шаттық», «Арулар шеруі» (А.А. Тати), «Оживший петроглиф», «Косбасар» (А.А. Садыкова) и многие другие. В хореографических произведениях «с эффектным барельефным построением» [71, с. 11], показана архаика в контексте современности, слияние «старого» традиционного и «нового» стилей. Здесь хотелось бы подчеркнуть, «традиция – это разумная эволюция, а не способ удержать ушедшее время» [28, с. 10]. Образцом, подтверждающим данную цитату, является Театр «Астана Балет». Сохраняя традиции танцевального искусства, театр создает свой имидж, ищет свой неповторимый почерк, знакомит отечественного зрителя и зарубежную публику с казахстанским балетным искусством [123]. Благодаря талантливым хореографам, балетмейстерам с мировым именем развивается многообразие стилей, разножанровость репертуара, различные направления.

Театр начинает работать в двух направлениях. Синтез элементов казахского танца с классикой и современной хореографией (модерн, неоклассика, свободная пластика), включающий в себя широкие критерии, – это одно направление (балеты «Әлем», «Жусан», «Язык любви»). Другое направление – единение хореографического текста, музыки, сценографии (видео, световые и дымовые инсталляции), костюма, т.е. в совокупности синтез хореографического произведения (балеты «Саломея», «Золушка», «Вальпургиева ночь»). Эксперименты, проводимые хореографами, заключаются в синтезе национальных движений с элементами классического танца, «а в руках отзывается национальная пластика» [124, с. 63].

Синтез национального казахского танца и классической хореографии, балетмейстерами используются двумя способами. Первый – при создании произведения по традиционным национальным канонам, авторы насыщают его элементами классического танца. Второй – включают элементы народного танца в классическую балетную постановку. Тем самым хореографы развивают потенциальные возможности, заложенные в лексических элементах народного танца, придавая этим движениям необходимую широту и остроту.

Учитывая режиссерскую интерпретацию, в которой отражается личная позиция автора, его видение и стремление, необходимо отметить, что режиссерское видение, приемы наличия явлений в контекстуальном и интонационном выражении, раскрыли традиционную танцевальную культуру казахского народа с его эстетическими и этическими составляющими.

В первые годы на пути поиска хореографического стиля театр создал цельную концертную программу, состоящую из танцевально-хореографических

композиций разных народов. Посредством танцевальных постановок объединил интересные современные идеи с опозитизированными национальными мотивами и классикой. Данное направление и этот стиль становятся основными в деятельности театра. «Феномен театра заключается в потенциале развития уникального национального и мирового классического стиля в современной интерпретации» [15,с. 21]. Мы разделяем мнение А.М. Мурзагуловой, что «создание Театра «Astana ballet» не было новостью сенсационной, она была закономерной» [15,с. 21]. Согласно этому, считаем правомерным согласиться с взглядом молодого исследователя, что «театр собрал в себе образ структурированной модели современного танцевального языка – вот, что было нужно молодой и амбициозной стране, которая была готова заявить о себе всему мировому пространству» [15,с. 14].

Предпринятое нами исследование началось с изучения концертной программы «Восточная рапсодия», премьеры которой состоялась 1 июля 2013 года.

В течение десяти месяцев (с 1 сентября 2012) шла подготовка создания программы. Под руководством А.Т. Алишевой (Заслуженный деятель Казахстана, профессор кафедры «Педагогика хореографии» академии искусств им. Т.К. Жургенова), А.А. Тати (Заслуженный артист Республики Казахстан, Заслуженный деятель Республики Казахстан, доцент, ныне – ведущий балетмейстер Театра «Астана Балет»), А.С. Цхай (доктор PhD) готовилась грандиозная работа по разработке сценария, подбора музыкального материала, приглашение хореографов. Изучение ряда материалов показало, немаловажную роль сыграл кастинг, проведенный среди учениц вторых и третьих курсов АХУ им. А.В. Селезнева, РЭЦК им. Ж. Елебекова, а также выпускниц Бишкекского хореографического училища им. Ч. Базарбаева, специально приехавших на конкурс.

Учитывая уникальный багаж хореографического наследия, руководители и хореографы молодого коллектива попытались возродить и адаптировать национальные и классические постановки, в то же время решить проблему нового взгляда в «усвоении знаний, ... умение их творчески применять...». Обращая внимание ученых, хотелось бы отметить, что для развития «самостоятельного критического мышления», требуется «принципиально иной взгляд» [125,с. 98]. И этот «иной» современный взгляд является основным критерием и направлением в многообразии творческих стилей и почерков режиссеров-хореографов Театр «Астана Балет».

Внедрение танцев в ткань цельной программы потребовало, с одной стороны, профессионального мастерства постановщиков и исполнителей. С другой стороны, «эти «введения» (фр. *entrees*) подвергались серьезной эстетической корректуре, чтобы соответствовать пределам изображения на королевской сцене, определенным королем» [126,с. 6]. Итак, «определенные короли»-хореографы на «королевской сцене» Театра «Астана Балет» в новом качестве представили публике национальный танец и красочную палитру танцев народов Востока. Отечественные хореографы-постановщики Мукарам

Авахри (Абубахриева), Алма Аскарбекова, Алтынбуби Омарбекова, Анна Цой совместно с зарубежными мастерами Юрием Федоровым (Россия), Асангой Дамаск (США), Полом Гордоном Эмерсоном (США), Кадыром Муминовым (Узбекистан), Арманом Нурмухаметом (Турция), создавая «Восточную рапсодию», используя разнообразные ресурсы музыкальной гармонии, сумели обеспечить единство музыкальной, хореографической и световой интонации.

Обратим внимание, хореографические новации определялись, прежде всего, новым качеством музыкального материала. Современное прочтение этно-фольклорных произведений композиторов Едиля Хусаинова, Куата Шильдебаева, Рената Салаватова позволило раскрыть оригинальный способ прочтения народных кюев, «создать не этнографически достоверные, а метаморфические преобразенные образы сказочного Востока» [44, с. 60]. Органическое сочетание музыкальных нюансов с пластической выразительностью есть результат слияния двух видов искусств, а также творческое единение хореографа и композитора. Не утратив красоту своей первоначальной мелодики, данные композиции превратились в лейтмотивы любимых произведений в исполнении Театра «Астана Балет».

По словам главного балетмейстера театра Мукарам Авахри, «В начале труппа состояла исключительно из женского состава. Поэтому, первоначально, программа имела лирическое направление, особенно в поисках национального танца. Так, например, вместе с Айгуль Абикеновной Тати приглашенная Алма Аскарбекова очень тонко возобновляли казахское классическое наследие. Перед ними стояла задача: переиначить, пересмотреть национальное искусство, переработать его с тем, чтобы оно имело свежесть, актуальность» [127]. В заключение своего интервью М. Авахри подчеркнула, что «в исполнительском составе не было мужчин, а это сыграло важную роль в подборе репертуара, образа и характера каждой композиции» [127].

Сформированный за короткий срок (шесть месяцев) оригинальный репертуар коллектива состоял из шестидесяти ярких номеров. Это и образцы казахского танца «Ата-толғау», «Қос-алқа» Заурбека Райбаева, и танцевальные миниатюры современных отечественных хореографов Гульжан Туткибаевой («Казахский вальс», «Семь красавиц»), Айгуль Тати («Ақ-кыз», «Арулар»), Мукарам Авахри («Скифские фрески», «Аққулар»). Это танцы народов мира в хореографии Галии Измаиловой («Малазийский танец»), Надежды Калининой (китайский танец «Тао йан»), Армана Нурмахаматулы (турецкий танец), Александры Цхай (корейский танец «Возрождение»). Женский образ в ферганском стиле был представлен в «Танце ташкентских девушек» Кадыра Муминова. Мастерски подобранные ритмоформулы усули под дойру (ударный музыкальный инструмент) раскрывали огненный «Бухарский танец». Показывая всевозможные движения, позы, повороты и вращения, К. Муминов одновременно успевал пропеть специфические рисунки дойры, ярко передавая чувство ритма.

Таким образом, можно сказать, что каждый из приглашенных хореографов, передавая в своей постановке определенные национальные устои,

раскрыл своеобразные женские образы той или иной страны. Их творческая индивидуальность, авторский стиль внесли в программу не только многообразие, универсальность, но и различные жанры, эмоционально-психологическое настроение. Эмоциональный выплеск исполнительниц доводил танец до определенного художественного образа. Исходя из этого, в рамках эстетико-искусствоведческого анализа, можно констатировать: благодаря художественному видению балетмейстера или режиссера-хореографа, его мастерству и интеллектуальному мышлению, «художественные образы», созданные «средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных движений и поз» [128,с. 21] несут эстетическую и психофизическую функции в Театре «Астана Балет».

Лучшие балетмейстеры современности в своих произведениях проводили связь прошлого и настоящего, находили стиль вхождения во временное пространство. Так, обращаясь к экзотической музыке северных народов, Юрий Федоров сочиняет эвенский танец «Чайки» и якутский – «Оранчикан», в котором артистки балета, подражая движениям полета и повадкам птиц, сопровождали композиции голосовым пением.

Хореограф Асанга Дамаск, представительница американской школы, занимающаяся танцами народов Азии, параллельно с мастер-классом по танцам народов Шри-Ланки, Таиланда и Индонезии, занималась постановочной работой индийских танцев «Богиня Сарасвати» и «Танца деревенских девушек». Сарасвати на санскрите – «богатая водами». Фактически это «одна из древних богинь Индии, покровительница науки и искусства» [129]. Являясь «покровительницей писателей и музыкантов», она помогает и удостаивает почетом всех тех, кто «тянется к знаниям» и «развивает свои интеллектуальные и творческие способности».

Асанга Дамаск, учитывая суть философии Сарасвати, заключающейся «в том, что нужно жить настоящим и думать о будущем, нести людям великий свет науки и искусства» [129], в своей постановке, применяя фольклорный первоисточник-легенду, сумела раскрыть динамику эмоционального и экспрессивного настроения богини Сарасвати. Чередование ритма и пластики было подчинено сложной музыкальной структуре индийского танца. Богиня красноречия и поэтического вдохновения, распространенная в интеллектуально-артистической среде, мастерски была передана через синтез пластики индийского танца и современной хореографии. Обращение к эпическому произведению вызвало у зрителя различные эмоции и сопереживание.

Отметим, культ богини Сарасвати «повсеместно распространен» как «в индуистских», так и «буддийских странах – Индии, Китае, Японии, странах Юго-Восточной Азии, Непале, Тибете, Монголии» [130,с. 66]. На наш взгляд, данная информация носит в себе историческую важность, так как она может использоваться в поисках современных хореографов, обретая новые черты.

Интересна захватывающая работа Пола Гордона Эмерсона (США) – «Қарлығаш». Имея большой опыт работы руководителя, хореографа в своей

труппе в Вашингтоне, в постановке «Қарлығаш» попытался найти синтез джаз-модерна, современного и казахского национального танца.

Хореографическая композиция завораживает своей непрерывной связью между балеринами и музыкой, костюмами и сценографией (использование атрибута – изящные круглые стулья без спинок). Название говорит само за себя, пожалуй, каждый сидящий в зале зритель знает, что птица Қарлығаш в казахском народе олицетворяет символ счастья и приносит благополучие, удачу. В документальном фильме «Astana Ballet: покоряет Европу», Пол Эмерсон рассказывает о том, что идея зародилась после 4-х летнего тесного общения с казахским народом, где почувствовал «насколько близкими являются для них (казахов) взаимоотношения человека с природой» [131]. Изучая музыкальный и танцевальный фольклор, он влюбляется в народное творчество казахского народа, приходит в восторг от мягких, пластических движений рук женского танца. Понимая, насколько это важно, Эмерсон, увлеченно переплетая отдельные элементы движений, украсил свою композицию необычностью пластики рук. Его «вдохновляли и сами молодые, талантливые балерины». Во время интервью он отметил, что «они экстраординарные танцоры, техника их постоянно повышается» [131].

Благодаря обработке народной песни «Қарлығаш» в сопровождении финского хора, придавшего оригинальность музыкальному звучанию, хореопластическое пространство чрезвычайно органически легло в осмысление музыкальной ткани. Британский музыкант и композитор, мультиинструменталист Карл Дженкинс (Карл Уильям Памп Дженкинс) создал музыку в соотношении изысканной народной и прозрачно-мягкого непрерывного музыкального развития в джазовом стиле. Образно-смысловое хореографическое произведение зазвучало в симбиозе как национального и классического танца, так и казахской народной музыки, в джазово-классической обработке.

Еще одну органическую единицу составляли сценическая и световая интерпретация. А костюмы, приближенные к образу ласточек, подчеркивали стиль и духовный феномен композиции. Проводя данный эксперимент, П. Эмерсон и К. Дженкинс, ведущие представители искусств мира, чувствуя и понимая свое время, сумели отразить вкус, нравы прошлого и настоящего казахского народа. Роль и влияние зарубежных хореографов заключается не только в расширении репертуара, но и в насыщенности и усовершенствовании исполнительского мастерства. Работа с выдающимися балетмейстерами дала хорошую профессиональную школу молодым артистам балета.

Образно-эмоциональная композиция «Қарлығаш» стала визитной карточкой коллектива, утвердившись в красочной палитре репертуара Театра «Астана Балет».

В продолжение исследования о значимости художественной культуры стран Востока процитируем слова ученого-искусствоведа из Азербайджана Г.А. Алиева: «Сложные процессы, происходящие в культурной жизни этих стран,

связаны со стремлением войти в русло мировых тенденций, сохранив, однако, при этом свою неповторимость и самобытность» [132,с. 3].

Действительно, неповторимость и самобытность в первой программе «Восточная рапсодия» отразили казахские танцы «Шаттык», «Арулар шеруі», «Әсем қоныр», «Нұр шашу», «Өрнектер» в постановке Айгуль Тати. Она как тонкий знаток казахских танцев, воспитанная на национальных традициях, прежде всего обращалась к богатейшему музыкальному наследию, народным и авторским кюям. Музыка помогала раскрыть опоэтизированную тематику танцев, навеянных эпическими сказаниями. Ее номера «своего рода танцы красавиц из ансамбля «Березка», которые не танцуют, а плывут по сцене...» [15,с. 20]. Сохраняя лучшие образцы танцев, оставленных выдающимися деятелями и основоположниками казахского танца Ш. Жиенкуловой и Д. Абировым, она создает свой стиль. Изучение фольклорных и этнографических танцев областей республики, поиск нового, воплощение в сценической интерпретации раскрывает многогранность таланта главного балетмейстера «Астана Балет». Творческий поиск новых художественных средств, возрождение истинных образов фольклора в совершенно новую форму приобрели оригинальный стиль и определили авторский почерк хореографа А. Тати, а также дали возможность проследить уровень национального искусства в эволюционном развитии. Здесь уместно процитировать слова кандидата искусствоведения, музыкального критика, либреттиста Улькяр Алиевой о том, что стиль Айгуль Тати проявляется в «динамичном ...танце «Асем Қоныр», утверждающим внутреннее достоинство и горделивую сущность казахской женщины» [71,с. 11]. Интересное прочтение мы видим в композиции «Арулар». Умело и мастерски выстроено «барельефное построение», отличающееся «своей мягкой пластикой» [71,с. 11].

Молодые балерины, исполняя танцы и хореографические композиции в постановке А.А. Тати, владели внутренней невидимой творческой энергетикой. Несмотря на свою юность, они мастерски передавали выразительную пластику и суть содержания всей концертной программы. Яркая палитра эмоций и ощущение полноты жизни было передано в стихах, проходящих между номерами, и молодой девушки, путешествующей по земному шару, знакомя зрителя с танцевальной культурой народов Востока.

Программа, представленная в республике и за рубежом, прошла главное испытание и одержала победу. Она вызвала прекрасные, восторженные отзывы, в которых говорилось, что казахстанское искусство XXI века – это сплав истории и современности, в котором родились уникальные произведения балетного искусства. Гармония музыки, зрелищность, объем визуального и музыкального ряда, взаимоотношение триединства и сценографии, художественно-световой палитры суммируется в творчестве режиссеров. С точки зрения европейского взгляда – это прыжок через временное расстояние. Публика отмечала выразительную пластику рук, роскошные костюмы и яркий калейдоскоп танцев в восточном стиле. Так, Ольга Ивановна Розанова, ведущий балетный критик, после просмотра программы пишет: «Казахская труппа

«Астана Балет» («Astana Ballet»), без преувеличения, уникальна... «Восточная рапсодия» – сюита танцевальных номеров, объединенных темой экзотической красоты женщин Востока... Образы природы – лебеди, ласточки, цветы – чередуются с жанровыми зарисовками» [70,с. 133]. Говоря об уникальности программы, балетный критик отмечает, что «смена пластических стилей демонстрирует профессиональные возможности танцовщиц, широкий диапазон их умений – от классики до contemporary ...» [70,с. 133].

Для нашей исследовательской работы важен и аспект творческого процесса хореографов, их индивидуальный стиль, в котором проявляется «максимум изобретательности», и инновации, заключающиеся в поиске и «варьировании всевозможных рисунков, разнообразии лексики, оживляя танец игрой с аксессуарами. ... Особый колорит каждому номеру придали бесконечно разнообразные по покрою и цвету костюмы» [70,с. 133].

Итак, программа «Восточная рапсодия» выстроена на контрасте жанрового и стилистических почерков хореографов, «безупречно правильный рисунок, плавность переходов, синхронность движений при особой пластичности рук и корпуса превратили каждый номер в новеллу о прелести женщин, а весь спектакль – в поэму о таинственном, пленительном Востоке» [70,с. 133].

Первая программа Театра «Астана Балет», имевшая огромный успех как у себя в стране, так и за рубежом, вызвала восторженные отзывы. Но самое главное – это «прыжок через временное пространство», в котором ярко выражен феномен симбиоза национальной и классической хореографии. Сохраняя свою самобытность молодой коллектив, делая первые шаги, достойно сумел выполнить одну из важнейших задач – выход в мировое пространство, показав величие казахского хореографического искусства.

Первым спектаклем стал одноактный балет «Әлем», созданный на основе одноименного тюркского эпоса. Центром эпоса становится душа с момента ее рождения до пройденных испытаний через тернии и радости. Авторами либретто выступили приглашенный российский хореограф Никита Дмитриевский и поэт, документалист, автор книг и фильмов о традициях тюркского мира Бахыт Каирбеков.

В балете священная мать Ақ Ене готовится к сотворению новой жизни. Из тысячи душ, словно листочков, висящих на Мировом Древе, будет выбрана только одна, готовая к воплощению в земном мире. Жрицы Ақ Ене, путешествуя в верхнем, срединном и нижнем мире, сохраняют Древо Жизни. Они предупреждают об ужасах жизни на земле, рисуют страшные картины голода, одиночества и страданий. Чтобы пройти свой путь, Душе надо пережить испытания, а это страх, неизвестность, борьба с силами зла и войском Хаоса. Пройдя эти испытания, Душа заслуживает имя – Алем, что значит Вселенная [133,с. 26].

Музыку для балета создал известный композитор мультиинструменталист Булат Гафаров. Звучание каждого произведения уникально и самобытно. Здесь переплетаются звуки шаманского бубна, флейт, варганов и казахской домбры со струнным классическим оркестром, пианино, Ханг драм и легкой модной

электроникой. Каждый из почти 50 музыкальных инструментов записал и свел в своей студии Булат Гафаров – молодой и уже прославившейся в России как король этнической музыки композитор. Также было задействовано три композиции известного французского композитора Арманда Амара.

Необычны в спектакле сценография и компьютерная графика Леонида Басина. «Вместо громоздких, статичных декораций» автор использует «3D-маппинг, видео и голограммы, световые и дымовые инсталляции» [134, с. 34]. Все это, взаимодействуя с балеринами, дает впечатляющий результат. О сценографии, применении новой техники и технологии в сценографии более подробно будет рассмотрено в разделе 2.3, а сейчас продолжим анализ режиссерской постановки балета.

На протяжении месяца Никита Дмитриевский знакомился с культурой и традициями казахского народа, во время репетиций изучал каждого артиста, порой детально отработывал женский образ то в сольном, то в групповом исполнении. Известный режиссер, хореограф, художник по свету, продюсер, арт-директор российских и европейских гала-концертов, международных балетных фестивалей, организатор шоу программ как в России, так и странах США, работая над балетом «Әлем», гармонично вплетал элементы современной хореографии с пластикой казахского танца. Имея опыт работы в Нидерландском театре танца (2000) под руководством ведущего специалиста современной хореографии Иржи Киллиана, применяя наработки европейского театра, Никита Дмитриевский в балете находит новый подход и новое прочтение либретто. Балетмейстер попытался через хореографическую пластику показать мифологемы культуры кочевого мира.

«Әлем» на казахском языке означает «Вселенная». Взгляд современного балетмейстера реализован в нестандартной хореографии. Балет начинался с ритмов шаманского бубна, путешествия между измерениями трех миров (верхнего, среднего и нижнего). Магическое камлание шаманок, испытывающих души, заставляет зрителя стать участником всего процесса. Завораживающая экспозиция картины уводит зрителя в загадочный мир тюркского народа. В композиции балета, используя разнообразные ресурсы музыкальной гармонии, хореограф, органически связывает традиционные казахские движения с новыми элементами, заимствованными из других танцевальных жанров, обеспечив при этом единство музыкальной и пластической интонации. Хореографические новации определялись, прежде всего, новым качеством музыкального материала.

Современность музыкальной основы дала необходимый импульс к поиску новых выразительных средств, расширила возможности хореографа в выборе лексического материала, что позволило раскрыть новые грани исполнительской индивидуальности артисток балета. Так, Аяулым Макумова в партии богини Судьбы «Ақ ене», Наргиз Искакова – жрицы Запад; Диана Бейсегулова – Восток; Шырын Садырова – Север; Анель Балтенова – Юг, включающие шаманские движения с элементами современной лексики, обладали большой гибкостью. «Вошедшие в образ молодые исполнительницы бьют в бубен,

раскачиваясь всем телом, и выполняют сложные технические движения с вращением и прыжками» [134,с. 37]. Исполнительский текст следует рассматривать как сложный многокомпонентный феномен артистической деятельности балерин. Они несут на себе переживания входящих в палитру трех видов искусства – театрального, хореографического и музыкального. Хореографическая пластика теснейшим образом связана с актерским мастерством, художественно-визуальными элементами балета, а также восприятием музыкального произведения.

После премьеры, которая состоялась 26 июня 2014 года на сцене «Астана Опера», Никита Дмитриевский, давая интервью, с чувством восхищения и взаимного понимания сказал: «Меня поразило, что эти юные девушки могут даже не понимать, что они делают, но в их крови, в их грации, движениях скрыты мудрость веков. Они делают какой-то простой жест рукой, но он наполнен таким архаическим смыслом! Специально этому научить невозможно. Но и конечно же, их невероятная работоспособность и желание. Мы многому научились друг у друга!» [133,с. 30]. Триумфальное шествие балета началось с Вены и продолжилось в Париже, Москве, Сеуле, на международных фестивалях «Шелковый путь» (Астана, «Астана Опера») и «Звезды белых ночей» (Санкт-Петербург, Мариинский театр).

Целенаправленное обращение и использование новых приемов в художественном содержании спектаклей «посредством композиционно-лексического, эмоционально-образного материала» [135] мы также находим в одноактных балетах «Жусан», «Кармен», «Язык любви» в постановке казахстанского балетмейстера М. Авахри; «Клеопатра» в постановке Николая Маркелова, заслуженного деятеля искусств Удмуртской Республики; «Gaia» – бельгийского хореографа Рикардо Амаранте; «Туманы времени» – идея и хореография китайского балетмейстера Исяна Чжана, ассистента хореографа Кая Эрика Эрдвига. Цикл хореографических миниатюр «Из века в век», представленный из репертуара великой русской балерины Анны Павловой, поставлен Алтынай Асылмуратовой, Народной артисткой России.

Вышеназванные одноактные балеты представляют искусное режиссерское видение, в котором четко определено разнообразие инструментария, приемы и подходы для воплощения замысла и идеи балетного спектакля. Благодаря этому хореографы (балетмейстеры), найдя пути решения в контекстуальном и интонационном, сумели выявить важный пласт синтеза национальной и современной хореографии. В данном случае слово «национальный» проявляется «во внимании балетмейстера к народным темам и элементам фольклорной хореографии» [136,с. 63].

Приведем некоторые сведения, относящиеся к исследованию режиссуры и авторского поиска, творческого процесса в балетах, не придерживаясь хронологии театрального репертуара.

Раскрывая основные аспекты балетов «Gaia» (Х. Тавареса, Р. Амаранте) и «Клеопатра» (М. Ровеля, Н. Маркелова), показанных на международном фестивале «Звезды белых ночей» (Санкт-Петербург), журналист Л. Лаврова

делится своими впечатлениями. В статье «Не дотянувшиеся до звезд» автор пишет: «Театр на суд петербургской публики представил два одноактных балета Гая (Гайя, гея – богиня Земли) ... и «Клеопатра». ... В Театре «Астана Балет» нет мужчин. ... что сильно обедняет труппу. Кстати, отсутствие танцовщиков – мужчин повлияло на постановку «Клеопатра» ... Хореограф-постановщик Николай Маркелов (Россия) создал спектакль с необычным сюжетом о борьбе за трон Клеопатры (Риза Канаткызы) и ее сестры Арсиной (Жибек Мешитбай) [137,с. 63]. Из фрагментарных данных мы видим, что автор статьи Л. Лаврова, не только пишет о положительных моментах балетного спектакля, но и отмечает о некоторых недочетах. Это прежде всего касается отсутствия в коллективе мужского состава, что «сильно обедняет труппу» и «повлияло на постановку «Клеопатра». Забегая вперед, отметим, спустя два года балетная труппа театра будет состоять из мужского и женского состава.

А пока балет «Клеопатра» в женском составе отлично справился с постановкой и представил зрителю зрелищный спектакль. Блеск в глазах, творческий всплеск был виден во время ежедневных репетиций. Каждая из балерин с огромным желанием работала над своим образом. Благодаря режиссерскому методу хореографа Маркелова и драматическому сюжету, раскрылись грани таланта трех солисток Ризы Канаткызы (Клеопатра), Жибек Мешитбай (Арсиноя), Макумовой (Богиня Судьбы).

«Николаю Маркелову, – отмечает Лаврова, – не откажешь в полете фантазии и чувстве стиля: движения Клеопатры и Арсиной – царственно элегантно и неспешны, при чем в хореографических образах сестер передается характер каждой, а сколько злорадства и величественности в позе Клеопатры – Победительницы! ... позы артисток, их пластика – все работает на образ, на сюжет» [137,с. 63]. Хореограф не демонстрирует однозначное отношение к поступкам сестер и пробуждает у зрителей чувства весьма двойственные: оправдать или же осудить Клеопатру?

В балете большая заслуга и сценографа С. Новикова, и художника по костюмам Анны Якущенко.

«Туманы времени» – хореография и идея спектакля принадлежат Исяну Чжану. «Балетмейстер передал свое восхищение женщинами, опираясь на древнюю китайскую философию» [138]. В этой философии мужская природа «ян», а женское «инь», связанная с временами года, как осень и весна.

В искусно построенных композициях Исян Чжан, проявляя тонкий вкус и понимание глубину женской души, филигранно отработал образные мотивы. Балетмейстер, опираясь «на современную экспрессивную пластику и на элементы популярных китайских гимнастик ушу и тайчи» [139], создал «особую стилистику, оригинальную режиссуру и драматическую выверенность» [139]. Сильной стороной спектакля было мастерство балерин, сумевших передать проникновенный, чувственный балет, насыщенный выразительной лексикой, обладающий «определенной магией». Актерское дарование молодых исполнительниц в полной мере продемонстрировано и в способности чутко слышать необычный музыкальный материал. «В музыке

британца Макса Рихтера, китайца Доу Вэя и японца Дайсукэ Касива отчетливы этнические темы и ритмы, но вместе с тем мелодии их «космополитичны» и, не имея определенной географической привязки, становятся близки и понятны всем. Точно и тонко отразившись в хореографии, музыка рождает целостный художественный образ спектакля» [139].

Для каждого театра премьера нового спектакля – это особое событие, а если учесть, что театр имеет свое здание – это просто счастье! В декабре 2016 года Театр «Астана Балет» приобретает свое здание. Появляются новые цели и возможности, репертуар театра пополняется новыми постановками знаменитых хореографов: Джорджа Баланчина «Серенада», Ульяма Форсайта «In the Middle, Somewhat Elevated», Рикардо Амаранте «Утерянные кумиры любви», «Прикосновение иллюзии», «Diversity», «A Fuego Lento», «Love Fear Loss», Мукарам Авахри «Саломея», Георгия Ковтуна «Вальпургиева ночь», а также полноценными классическими спектаклями «Щелкунчик», «Жизель» и концертной программой «Арнау», «Наследие Великой степи».

И, как правило, каждый приглашенный хореограф обязательно давал мастер-класс. Во время занятий он преследовал две основные задачи: первая – при проведении мастер-класса хореограф знакомился с артистами, присматриваясь к каждому из них, а затем распределял роли; вторая – знакомил со своим методом и стилем работы. Таким образом создавалось взаимопонимание между хореографом и артистами балета. Так зародилась определенная традиция, которая внесла совершенствование исполнительского мастерства труппы, раскрытие потенциала каждого артиста, а также поиск смелых экспериментов и открытий.

Вот уже на протяжении пяти лет в Театре «Астана Балет» проводит интересные эксперименты, работает в разных жанрах приглашенный хореограф Рикардо Амаранте. Его творчество богато работами как исполнителя, так и хореографа в значимых театрах Европы. Дебют молодого танцовщика из Бразилии состоялся на сцене Парижской оперы. С отличием окончив Королевскую академию в Буэнос-Айресе, он был приглашен в Англию, в течение 2-х лет проходил летнее ускоренное обучение на Кубе. Видимо, поэтому творческий стиль Р. Амаранте основан на кубинском и французском направлениях. В то же время на его мастерство исполнителя, постановщика повлияли личное знакомство и работа в труппах выдающихся хореографов современного балета. Так, у Форсайта проработал в течение 7 лет, у Иржи Киллиана – 4 года и перед приездом в Астану (Нур-Султан) – у Ханс Ван Манена.

На встрече, проходившей в рамках работы лаборатории «ONER Lab», при Казахской национальной академии хореографии, говоря о том, что важно для него в балете, он отметил: «В балете главное не стиль, а эмоции». Поэтому в его постановках как «Gaia» (11 февраля 2016), «Love Fear Loss» (21 ноября 2016), «Diversity» (10 декабря 2016), «Прикосновение иллюзии» (2 сентября 2017) передаются чувства любви и страха равнодушия, трагедия потери и желание души, грезы и реальная жизнь, сочиненные в неоклассическом стиле.

Вспоминая первую встречу с балетной труппой театра, говоря о красоте «девушек, которых представлял в виде фей, вдохновила» его и у него зародилась идея создать балет «Gaia» на музыку бразильского композитора Хекеля Тавареса. Все краски музыки и спектакля, осмысленные стихии воды, огня, воздуха, земли и леса хореограф демонстрирует музыкально-хореографическими образами. Он точно устанавливает параллели между музыкальной палитрой и образной характеристикой танца.

Его стиль – это такой микс классики и достижений хореографов XX века и его собственное латиноамериканское чувство музыки, чувство движения. Узнаваемый авторский стиль Рикардо Амаранте – это прежде всего умение работать с пространственными формами, линейно выраженными по диагонали, замкнутыми треугольниками, четырехугольниками. В диагоналях прочитываются различные страсти. Страх и неуверенность, вечная борьба с самим собой ярко показаны в балете «Прикосновение иллюзии» на музыку Сергея Рахманинова (концерт № 2 для фортепиано с оркестром).

Балет основан на истории одной из страниц жизни композитора. Хореограф не стал пересказывать ту трагедию, которая произошла с С. Рахманиновым во время провала Первой симфонии (1897), отразившуюся на его здоровье. И, как известно, благодаря лечению врача Николая Даля, спустя несколько лет, Рахманинов вернулся к творческой деятельности. Свой второй концерт для фортепиано с оркестром посвящает Далю.

Трехчастный Концерт (*Moderato, Adagio sostenuto, Allegro scherzando*) определился сочетаниями эпизодов, контрастных по своему хореографическому, музыкальному и световому решению. На протяжении спектакля относительный покой и экспрессия получали всякий раз новое пластически-музыкальное-световое решение. Чередование контрастных картин передавало эмоционально насыщенное душевное состояние композитора. «Праздник жизни» – третья часть. «Главная партия зарождается из слияния звонов, стремительно летящих скерцозных мотивов, плясовых и маршевых ритмов. Ее сменяет лирический дифирамб – тема побочной партии. Она звучит трижды, раз за разом все ярче» [140, с. 44].

В балетах Амаранте видна разножанровость, но, на наш взгляд, больше прочитывается французский романтизм, что подтвердилось во время встречи с ним. Отвечая на вопросы «Как он может охарактеризовать свой стиль?», «Что ему ближе «неоклассика или же contemporary?», он ответил: «Когда я работаю в Бельгии, я больше склоняюсь к стилю contemporary на полупальцах, когда здесь («Астана Балет» - А.К.), я ставлю что-то более нежное и романтическое, поэтому этот стиль можно назвать «Неоклассик, Amarante style». Эмоции играют важную роль для меня, я всегда пробую работать в разных стилях и пробовать совершенно противоположные направления, но в настоящее время меня больше вдохновляет неоклассика, поэтому я чаще работаю в этом направлении. Я бы предпочел назвать свой стиль органичным, так как всегда интересуюсь состоянием артистов, для меня очень важно, чтобы они чувствовали себя максимально комфортно и удобно при исполнении танца» [141].

Благодаря таланту и видению режиссера, одноактные балеты Рикардо Амаранте получились красочными и интересными. Дополняя новыми идеями, усиливая средства хореографической пластики, на ежедневных репетициях развивал и продолжает развивать, совершенствуя профессиональное мастерство артистов балета, что, безусловно отражается на вертикальном росте балетной труппы Театра «Астана Балет». «Собственно с его приходом труппа расширила свое понимание о том, что необходимы мужчины. Ну и соответственно, сразу внесла новую струю, полного мужского и женского сюжета, особенно в дуэтах. И соответственно, было принято решение идти дальше, и эта необходимость!» [142].

С пополнением мужского состава, появляются балеты «In the Middle, Somewhat Elevated» (Том Виллемс, Лесли Стэк, хор. Уильям Форсайт, 4 ноября 2017 г.) «A Fuego Lento» (Лало Шифрин, Астор Пьяццолла, Карлос Гардель, Сае Косуги, хор. Рикардо Амаранте, 5 октября 2016 г.), «Контрасты» (Uakti, Рене Обри, Пинк Флойд, Майк Олдфрид, хор. Рубен Терранов 25 мая 2017 г.), «Прикосновение иллюзии» (С. Рахманинов, хор. Рикардо Амаранте, 2 сентября 2017 г.), «Вальпургиева ночь» (Шарль Гуно, хор. Георгий Ковтун, 17 марта 2017 г.), «Щелкунчик» (П.И. Чайковский, хореография Василий Вайнонен, постановка Алтынай Асылмуратова, 22 декабря 2018 г.), «Саломея» (Фазил Сай, хор. М. Авахри, 16 февраля 2018 г.), «Легенда о любви» (Ариф Меликов, хореограф-постановщик Ю. Григорович, ассистенты хореографа-постановщика Руслан Пронин, Оксана Цветницкая, 9 ноября 2019 г.), «Жизель» (А. Адан, по Жану Коралли и Жюлю Перро, хор. Рикардо Амаранте 23 июня 2018 г.), «Золушка» (С. Прокофьев, хореограф Надежда Калинина, январь, 2019 г.) и другие.

Как видим, репертуар театра уже состоит из классического наследия и современных постановок. Так как любое мнение и видение подкрепляется обоснованными доводами, для утверждения о состоянии театра, мы обратились к главному балетмейстеру ГАТОБ им. Абая, Народной артистке РК Гульжан Усамбековне Туткибаевой, которая отметила: «На сегодняшний день у них (Театра «Астана Балет» – А.К.) – разноплановость, разновекторность. В репертуаре присутствует национальная хореография, имею в виду концертную программу А. Тати, и есть небольшой пласт такой национальной идентичности, например, стилизованный спектакль М. Авахри «Жусан». Это интересно западному зрителю, так как в них обозначены ценностные ориентиры подлинного выражения национального, представленные в видении балетмейстеров. В тоже время появились классические спектакли такие, как «Щелкунчик», «Золушка», «Легенда о любви» и сейчас они приступают к «Лебединому озеру». В то же время у них есть широкий спектр современной хореографии, для которой они пригласили балетмейстера Рикардо Амаранте и других популярных современных хореографов» [118].

О состоянии на сегодняшний день, значимости стилей поделилась своим мнением Дилара Шомаева, ведущая солистка, редактор Театра «Астана Балет»: «Я думаю сложно говорить конкретно о разделении стиля, даже внутри одного

номера или одного спектакля, потому что сама задача сложилась с самого начала «вектора развития», что может быть те характеристики, по которым мы даем определение стилю, шаблоны, некоторые установки, которые у нас есть» [142].

Результат поисков ведущего балетмейстера А. Тати и главного балетмейстера театра М. Авахри способствует возникновению и изменению траектории развития и формирования новых художественных форм в Театре «Астана Балет».

Таким образом, мы пришли к следующим выводам:

- с первой программы «Восточная рапсодия» молодой Театр «Астана Балет» развивает новое направление в хореографическом искусстве Казахстана, ищет свой неповторимый почерк; благодаря новому звучанию музыкальных партитур, современным мелодиям и ритмам в настоящее время создаются хореографические композиции, в которых казахский сценический танец говорит новым пластическим языком (см. Приложение В). «Огромная тяга познать открыть, в труппе что-то новое, «что-то неизведанное и найти неизвестное в известном» [143, с. 97] – такова цель театра;

- многочисленные мастер-классы приглашенных хореографов, постановочная работа с отечественными хореографами привели труппу к работе над более крупным материалом, к следующей ступени развития – освоению крупных работ, первому национальному балету («Әлем») (см. Приложение Г). Различные режиссерские приемы, нестандартная хореография, «использование в работах, какие-то детали на персонаже или предмет интерьера помогли создать емкий ассоциативный ряд» и представил «множество мыслей и идей... и новый пластический материал» [144, с. 169]; благодаря творческому содружеству с зарубежными хореографами привело к взаимовлиянию как балетного искусства Казахстана, так и их авторского стиля в постановках на казахскую тематику;

- широкий спектр тематики современной хореографии, особенности национального стиля в синтезе со свободной пластикой, джаз-танцем, модерн сыграли особую роль в развитии различных жанров.

2.2 Малые формы как основа режиссерских решений Театра «Астана Балет»

Начала XXI века во многих сферах искусства, в том числе и хореографии, связан с философско-мировоззренческими концепциями, имеющими влияние и способствующими возникновению новых форм и выражений, режиссерской интерпретации. Известно, воплощение новых тем и сюжетов, созданных постановщиками, порождает новую форму.

В период становления Театра «Астана Балет», в зарождении новых форм, значимым и важным является творческий поиск главных балетмейстеров Айгуль Тати и Мукарам Авахри. Аспект исследования их режиссерской интерпретации привел к открытию новых горизонтов, созданию произведений малых форм.

Прежде чем приступить к исследованию данного аспекта, на наш взгляд, необходимо раскрыть суть понятия «форма в хореографии» и «малая форма хореографии». Для более точного понимания обратимся к словарным источникам «Большой энциклопедический словарь» [145], «Балет. Энциклопедия» [102, с. 623] и «Русский балет. Энциклопедия» [146].

Определение понятия «форма» имеет междисциплинарный термин и входит как в гуманитарные, так и технические науки. Понятийное толкование в литературе, искусстве – это «совокупность приемов, выразительных и изобразительных средств художественного произведения» [145, с. 1287]. В хореографии – форма есть система выразительных средств, танцевально-пластического языка, пантомимных эпизодов и сцен (сольных, массовых), организующих цельную композицию. Следует отметить, что первоначальное зарождение замысла происходит в Италии (XVI в.), а в середине XVII века «хореографические формы закрепились внутри театрального действия и стали неотъемлемой частью балетного спектакля» [147].

Продолжая рассуждения о хореографических формах, следует отметить, что «это замкнутые устойчивые танцевальные структуры, в рамках которых осуществляется развитие танцевальных тем. ... Хореографические формы свойственны всем видам танца. Однако каждому присущи свои, оригинальные формы. Они создаются для каждого выразительного средства оптимальной возможности выявления содержания» [147].

Основные формы хореографических произведений: многоактный спектакль, состоит из 2-х и более актов; одноактный спектакль, может быть сюжетным и бессюжетным. К простым формам относятся вариации (мужские и женские), Adagio, дуэт или «Pas-de-deux» (танец двух партнеров), «Pas-da-trois» (танец троих). К сложным формам относятся «Pas-de-quatre» – (танец четверых), «Pas-d'aktion» (кордебалет и солисты). Дивертисмент (Гран па – от 12 исполнителей). Дивертисмент имеет два значения: «1) театральное зрелище, собранное из номеров разных жанров (драматических, вокальных, танцевальных); 2) Структурная форма внутри балетного спектакля, представляющая собой сюиту танцевальных номеров (как концертных соло и ансамблей, так и сюжетных миниатюр)» [102, с. 185].

Еще одна особенность мастерства хореографа заключается в умении создать форму. В простых формах действенного танца (монолог, дуэт, танцевальный диалог) и в сложных формах – Pas-d'aktion, в котором сочетаются такие классические формы как соло и дуэт, кордебалет и соло, незаменимыми и единственными являются выразительные средства, раскрывающие содержание хореографического произведения.

«Показательна его (танца – А.К.) эволюция в творчестве Петипа – писала балетовед В.М. Красовская, – от орнаментальных построений в «Дочери фараона до высокого симфонического развития, в некоторых более поздних постановках. ... Балетмейстеры симфонисты вводили такие движения и их сочетания, которые способны были передать любые краски, любые оттенки эмоциональной образности» [148, с. 13].

Изучение ряда научных трудов в области исследования казахского хореографического искусства дало возможность выявить, что среди мэтров казахского балетного искусства 70-х годов мастером в постановке малых форм является Булат Газизович Аюханов, Народный артист КазССР, обладатель международной Сократовской премии в области культуры и искусства. «Сам выбор формы спектакля – хореографическая миниатюра – определил лаконичность хореографического почерка Б. Аюханова» [5, с. 139].

Всеобщее известно, что каждая новая эпоха и условия диктуют новые правила. Современные хореографы, ощущая дух своего времени, создают произведения, которые «представляют собой лаборатории и эксперименты, основанные на синтезе культурных практик и концептуальности» [149]. Поиски нового видения отразились в средствах выразительности и отразились на авторских стилях, особенно в малых формах хореографии – хореографических миниатюрах. Сюжетные миниатюры имеют три вида: 1. Игровая миниатюра, в котором в основном показан через пластику характер персонажа. 2. Тематическая миниатюра – в основе лежит конфликт, вокруг которого развивается действие и столкновение между героями или объектом. 3. Миниатюра с развернутым сюжетом.

Если данную классификацию рассматривать на примере исследуемого материала, то можно предположить, что зарождавшиеся в архаическом времени танцевальные формы казахского танца в какой-то степени схожи с классическими формами (соло) и танцевальными видами (игровые, тематические, миниатюра с развернутым сюжетом). Казахский народный танец, значимость его действия «в различные исторические периоды была не одинаковой» [8, с. 66]. Согласно искусствоведу, профессору А.Б. Шанкибаевой: «На протяжении исторического развития казахский танец носил преимущественно сольный характер» [8, с. 66]. Рассматривая феномен казахского женского танца, автор отмечает о том, что в женских танцевальных образах «проявились поэтизм и философичность эстетического мышления» [8, с. 66]. Продолжая мысль А.Б. Шанкибаевой, мы попытались провести сопоставительный анализ различных форм балетного искусства и выделить ряд аспектов, касающихся характеристики казахского народного танца.

В традиционной казахской культуре существуют различные игры. Игровой же танец, «зародившийся в недрах народной игры, путем образного танцевального видения сформировался в отдельный вид искусства танца» [8, с. 67]. Так в плясовых играх как «Құсбегі дауылпаз» (обучение беркута охоте), «Қоян бүркіт» (заяц и беркут) – тематическая миниатюра, в основе содержит сюжет. Подвижные игры, подражательные движения, связанные со скачками на конях, как «Бәйге қыз-қуу» («Погоня за девушкой»), «Қара жорға» («Вороной иноходец»), «Ақсақ құлан» («Хромой конь»), «Тепенкөк» и многие другие открывают для хореографов возможность интерпретировать их в синтезе национального и классического танца, национальной и современной свободной пластики.

Так как на современном этапе наблюдается тенденция смешанных танцевальных форм, то, безусловно, «хореографы в своих постановках стараются найти что-то новое, необычное, а поскольку профессиональные хореографы владеют множеством танцевальных техник, то процесс заимствования и соединения различных стилей – неизбежен» [150,с. 24]. Отсюда возникает проблема решения вопроса, насколько происходит смешение стилей и какова же роль главных балетмейстеров в динамике развития малых форм, в данном случае Театре «Астана Балет».

Главный балетмейстер А. Тати и главный режиссер М. Авахри, стоявшие у истоков создания Театра «Астана Балет», в своих режиссерских решениях использовали различные формы от соло, дуэта (парное) до массового. Все это требовало разнообразия приемов, вариационной разработки хореографической миниатюры, развернутых хореографических композиций, в том числе и сюитной формы. Хореографы представляли яркие, контрастные варианты разработки в зависимости от состава участников. Выразительный танец развивался в формах, передавая эмоциональные чувства. Трансформация исторических балетных форм в условиях новой эстетики, включающих синтез «пластики традиционного академического танца с пластикой ... национального» [35,с. 15], передавала внутреннее состояние и воздействовала на зрителя. В данном аспекте считаем правым отметить утверждение доктора философии (PhD) А.Т. Молдахметовой о режиссерской интерпретации Айгуль Тати. По определению молодого ученого: «Поэтическое выражение в режиссерской интерпретации национальной хореографии балетмейстера А. Тати, раскрывая присущую полноту и духовность казахского народа, вызывает эмоционально-эстетическое воздействие» [14,с. 131].

Углубляясь в исследование творческой деятельности Айгуль Абикеновны Тати, необходимо отметить, что ей «посчастливилось учиться в училище во времена руководства Шары Баймолдиновны Жиенкуловой, чей вклад в становление и развитие казахского танца невозможно переоценить» [151,с. 32]. Получив с рук Шары апай богатое танцевальное наследие родного казахского танца, отшлифовывая их во время концертных программ в Государственном гастрольно-концертном объединении «Казахконцерт», Тати продолжала исполнительскую деятельность в различных жанрах. Это были танцевально-игровые миниатюры и лирические танцы.

Последователи исполнительских традиций казахского сценического танца Гульжан Талпакова, Фируза Ултанбаева и Лариса Мажикеева, Тойган Ізім, Гульсауле Орынбаева, Айгуль Тати создали яркие, запоминающиеся образы в танцах и хореографических композициях. Отношение к танцевальному наследию у ведущих мастеров женского казахского танца конца 60-х – 90-х годов XX столетия не было равнозначным. Гульжан Талпакова, например, будучи натурой восприимчивой ко всему новому, благодаря балетмейстерам успешно стилизовала казахский танец, отличавшийся новизной прочтения в эстрадном жанре, Тойган Ізім, являясь ревнивым защитником фольклорного

танца, вместе с исследователем казахского танца, балетмейстером О.В. Всеволодской-Голушкевич, восстанавливала танцы «старины».

Обладая выразительной, сценической внешностью, незаурядным талантом, Айгуль Тати создает яркие танцевальные образы. Говоря об особенностях исполнения в паре с Гульнаррой Пшенбаевой, хотелось бы отметить «легкость исполнения, национальным колорит в танцах «Жайляуда» (хореография Г. Орынбаевой), «Айжан кыз» (хореография Ш. Жиенкуловой) ...» [152, с. 15]. Ярким и своеобразным был образ лебедя в танце «Акку».

Спустя годы она создает свое хореографическое прочтение образа лебедя на музыку Ыкыласа Дукенова «Акку». Пластическая интерпретация поставлена под сложный музыкальный материал, имеющий темброво-движенческую фактуру в домбровом исполнении. Танец начинается со стремительного выхода-полета. Птица пытается взлететь ввысь – в небо, но силы покидают, и прекрасная лебедь как бы плывет по воде, любуясь своим отражением, набирает силы и вновь старается устремиться вверх. Невысокий арабеск, парящая техника исполнительницы Н. Жусуповой включала неведомое состояние акку. Учитывая индивидуальность исполнительницы Назгуль Жусуповой, добавив в него внутреннюю силу, придав танцу оттенок птичьей повадки, постановщик Тати и танцовщица сумели передать грацию и внутреннюю красоту, совершенное владение пластикой рук. При этом главным было сохранение национального колорита женского казахского танца.

Следует еще раз отметить, поиск новизны всегда отвечал идеям, эстетическим представлениям каждого столетия. Народные традиции, переходившие из поколения в поколение, являются ценным наследием, развиваясь в новой эпохе. На современном этапе богатейшие ценности казахской танцевальной культуры мы видим в режиссерской интерпретации балетмейстера А. Тати.

Личный опыт как исполнителя раскрыл диапазон хореографа Тати. Будучи солисткой фольклорно-этнографического ансамбля «Алтынай», а затем «Сазген» при Алматинской областной филармонии имени Суюнбая, Айгуль Тати создала неповторимые казахские женские образы. Поэтому в настоящее время в ее постановках чувствуется национальный колорит и тонкий вкус хореографа. Так в танцах «Қыз қайын», «Былқылдақ», «Ақ-қыз», мы видим нежную, возвышенную красоту казахской девушки, а в «Арулар шеруі», «Шаттық» – торжественное шествие, образ смелых, сдержанных героинь. В постановках хореографа ярко прочитывается синтез танцевальной лексики, имеющая контекстуальную значимость, т.е. каждое движение несет смысловое значение и соответствующий пластический окрас.

Народные элементы в сценической интерпретации перерастают в богатые, красивые движения, индивидуальный авторский вариант национального в синтезе свободной пластики. Усложняя формы, технику танца во время постановочных работ, Айгуль Абикиеновна Тати художественно обогащает национальный материал. Среди танцевальных номеров ярким примером

синтеза является «Сый-сыяпат» («Сувениры»). В концертном номере четко проявлен синтез классического па и позиций рук казахского танца.

В поиске культурных корней современный взгляд на стилизацию народного танца и использование народной тематики привнес ряд новых постановок. Например, в пластической композиции «Арулар», воспевающей красоту и грацию молодых казахских девушек, используются элементы национальных обычаев и ритуалов. Определяя значение быта, в хореографическую миниатюру включает «Сәлем беру» (поклон), исполняющий в знак уважения и отражающий «философско-психологическую установку на диалог как черта ментальности народа» [8, с. 133]. Перед зрителем предстает скромность и учтивость девушек, национальная черта, сохранившаяся до настоящего времени в культуре казахского народа.

Зрелищность представляет традиционный национальный свадебный обряд «Беташар». Использование элементов народного обряда в хореографической миниатюре потребовал от хореографа А. Тати научно-теоретического осмысления, историко-искусствоведческого анализа в изучении этнических ценностей национальной культуры. Открывание лица, воплощение чувства застенчивости, стыдливости преподнесено через длинную вуаль накидку-желек, «которой обычно прикрывали лицо невесты, закутывали всю ее фигуру во время исполнения ритуальной обрядовой песни «Беташар» для представления девушки родственникам жениха» [152, с. 66-67]. Появление нового веяния, новой формы в подаче традиционного обряда «Беташар» наиболее ярко проявилось в стилистическом и художественном контрасте, синтезе народного танца в современном прочтении. «Ее танцы, – отмечает А. Молдахметова, – качественно преобразованные в новом виде, словно как субстрат, звучащий поэтической полифонией эстетики казахской национальной культуры [14, с. 131].

Страстное влечение к народной музыке и кюи помогли решить проблему новой хореографической выразительности. Содержание музыки кюйши Дины Нурпеисовой вдохновило Айгуль Тати на создание танцевального номера «Әсем қоңыр». В танце очевиден ласковый и нежный женский образ. В то же время в нем гордый и свободолюбивый нрав казашки, ее любовь к бескрайней родной степи. «Әсем қоңыр» – это гармоничная красота. «Когда услышала это произведение, я сразу увидела образ женщины в степи, те качества, которые в ней были: кроткость и смелость, обаяние и мудрость, величавость и гордость» [153]», – говорит хореограф во время беседы. Продолжая вспоминать процесс создания своего произведения, Тати подчеркивает, что «у Дины Нурпеисовой музыка начинается с таких смелых нот, которая одна за другой идет и величаво наступает» [153]. Именно эти ноты автору продиктовали первые простые шаги, передававшие кроткость и нежность образа казахской женщины. В дальнейшем хореограф хотел с помощью стилистических оттенков «остановить движение в танце «взглядом» или «жестом руки».

Художественно обогащая национальный материал, А.А. Тати создавала свой индивидуальный авторский стиль. Хореограф и артисты балета, с

глубокой национальной характерностью проникая в суть фольклорного материала, с удивительной подлинностью передают картины жизни и быта казахского народа. Использование эстетики народно-сценического и классического танцев придавало ее хореографическим композициям изящество и очарование поэзии. Тати, оценивая танец как поэт и философ, как режиссер-хореограф, пронизывала свое творение традициями эпохи романтизма классического танца. Полетностью, воздушностью пронизаны ее миниатюры такие, как «Ақ қайын» на музыку фольклорно-этнографической группы Hassak, «Ақ-қыз» на казахскую народную музыку в обработке Едиля Хуссаинова, «Шествие красавиц» – этно-фольклорной группы «Туран», «Нұр шашу» Евгения Брусиловского, «Узоры» Едиля Хуссаинова.

На современном этапе развития казахского танца существуют много споров в вопросах его стилизации. Представители старшего поколения, опытные преподаватели, считают необходимым «...очистить народный танец от наносного, чуждого влияния, сохранять и возродить лучшие образцы танцевального фольклора для его изучения и освоения широкими массами» [154,р. 173-178]. В данном случае имеется в виду синтез казахского танца с элементами современного постмодернизма – это различные так называемые уличные танцы (направления RnB, хип-хоп и др.), вызывающие восторг у молодого поколения.

Искусство же Тати, стилизация, интерпретация народного фольклорного танца – это результат методов наблюдения и выявления новых выразительных средств, пластических идей и танцевальной лексики, бережное сохранение национального наследия.

Исследуя малую толику того огромного хореографического материала, который на протяжении творческой деятельности осуществляет в постановках Айгуль Абикеновна Тати, важным в Театре «Астана Балет» представляется следующее:

- главный балетмейстер, балетмейстер-постановщик (высшей категории) на протяжении восьми лет (от истоков по настоящее время) осуществила своеобразные, казахские оригинальные танцы, хореографические миниатюры в концертных программах «Восточная рапсодия», «Astana Ballet Gala», «Арулар» и «Наследие Великой степи»; синтез национального танца с классическими па привлекли и продолжают новые идеи развития казахского танца в контексте мировой хореографии;

- знания фундаментальной основы казахского танца, базирующегося на традиционном наследии, сюжеты, поставленные на музыкальные композиции народного и авторского творчества, представляют собой язык сценического танца, построенного на стилизации национальной пластики. «Стилистика танцевального языка прозрачна, можно сказать, ажурна» [144,с. 162]. Необычный пластический рисунок, континентность, певучесть и лаконичность, красота и нежность женского танца пленяют и восхищают как отечественных, так и зарубежных зрителей;

- работа над сценическим образом, а именно, создание эскизов костюма, выбора цветовой гаммы, дизайна головного убора рождает возможность раскрытия и представления широкому кругу великолепия казахской традиционной культуры, тем самым отвечая глобализации современности;

- владение теорией о значении семантики лексики, смысловом содержании движений, глубочайшей связи традиционной культуры с народными традициями выступает эффективным инструментом в решении творческих задач хореографа Айгуль Тати – солистки балета, главного балетмейстера, балетмейстера-постановщика высшей категории Театра «Астана Балет», доцента факультета «Хореография» Казахской национальной академии хореографии. Таков яркий творческий путь заслуженной артистки и заслуженного деятеля Республики Казахстан, лауреата Первого республиканского конкурса казахского танца имени Ш. Жиенкуловой.

Важная роль в процессе поиска, развития малых форм и режиссерских решений Театра «Астана Балет» принадлежит и Мукарам Абубахриевой – сценическая фамилия Авахри. «Делая большой уклон в сторону синтеза казахского национального танца с современной хореографией» ею созданы три одноактных балета «Жусан», «Язык любви», «Бейбарыс». Балеты отвечают «современным тенденциям мирового искусства» и отличаются «яркой национальной самобытностью» [155, с. 33].

В рамках данного исследования необходимо представить «доастанинские» годы учебы и работы, так как в формировании будущего специалиста важную роль сыграли ведущие специалисты балетной педагогики Казахстана.

Заслуженный деятель Казахстана, главный режиссер, главный балетмейстер (с 2017 г.) Театра «Астана Балет» Мукарам Авахри прошла традиционный путь артиста балета, начиная с учебы в Алматинском хореографическом училище. Ее первым учителем по классическому танцу была Бахыт Толепбергеновна Сулеева (1957-2008 гг.). Известно, что основа, база (с 1 по 3 балетный класс) – самое важное, так как именно здесь ставят корпус, правильное положение рук, ракурсов, развивают природные данные, музыкальность. Поэтому роль и значимость первого учителя не только важна в формировании будущего артиста балета, но и его личности. Вспоминая Бахыт Сулееву, непроизвольно сопоставляешь черты характера ее ученицы и удивляешься, насколько они похожи и близки в немногословности. Никогда не жалуясь друг на друга, они умеют слушать и хранить секреты людей, которые открывают им свою душу [156, с. 169]. Видимо, взяв главное у своего педагога «непостижимое терпение, профессионализм и доброту» [156, с. 168], впоследствии работая с артистами балета, Авахри это принимала в практике. Вспоминая годы учебы Мукарам Абубахриева говорит: «Без пафоса могу сказать, что все педагоги училища скромные, честные, добрые к детям, к окружающим, и, самое главное, сильные духом люди. В то же время очень требовательны, несмотря на это, они ежедневно от урока к уроку наполняют наши сердца любовью к хореографическому искусству. Благодаря им я получила великолепное образование» [127].

После окончания училища она начинает свой творческий путь в Государственном академическом театре оперы и балета им. Абая. В театре сразу начала танцевать различные партии, но ей больше нравились характерные образы, видимо, здесь сказывается темперамент и эмоциональность восточного происхождения. Сильная, сдержанная Мукарам в постоянном поиске. Ей нужно было другое. Она хочет ставить танцы, балеты, чувствует, что могла бы дать артистам балета многое и по-новому. Жажда знаний профессии балетмейстера приводит ее в Казахскую национальную академию искусств им. Т. Жургенова на кафедру «Режиссура хореографии» в мастерскую Народной артистки РК Гульжан Усамбековны Туткибаевой. Благодаря Гульжан Туткибаевой в казахстанском балетном искусстве была продолжена линия соединения традиций классической системы, новых творческих стилей и направлений в балетной педагогике Казахстана.

Воздавая должное педагогу-наставнику Г.У. Туткибаевой, необходимо отметить ее строгость в сочетании с доброжелательностью. В глубоком взаимопонимании наставник прививала своей ученице любовь и бережное отношение классическому наследию. В ходе обучения постепенно раскрывала творческий талант, максимально развивая природные способности и потенциал будущего специалиста. Стоит отметить, что педагог, главный балетмейстер театра Г.У. Туткибаева, имея возможность предоставлять своим студентам выпуск дипломных работ в ГАТОБ им Абая, вместе с артистами балета оказывала помощь будущим режиссерам-хореографам. «Молодой специалист, подающий большие надежды в области хореографии М. Абубакриева осуществляет постановку одноактного балета на музыку М. Равеля «Дитя среди чудес», либретто написано в соавторстве с Есыревой Э.Г., доцентом кафедры «Педагогика хореографии» [157, с. 42].

Во время интервью Гульжан Усамбековна, вспоминая годы учебы Абубакриевой и направление деятельности Театра «Астана Балет», поделилась своим размышлением. Ведущий хореограф балетного искусства Казахстана, высоко оценивая постановки и роль Абубакриевой как режиссера-хореографа, выразила свою мысль: «Если говорить о Театре «Астана Балет» – это Мукарам Авахри. Во-первых, это наш «продукт» – моя ученица. У нее есть свой стиль, свое понимание, своя музыка, своя философия, свой мир, что важно для режиссера-хореографа» [118]. Г.У. Туткибаева обращает внимание и на условия, при которых работает театральная труппа. Личный опыт главного балетмейстера, который знает о театральных проблемах не со слов, а пропустив через себя, обращает внимание на прекрасные условия, новейшие технические возможности, что позволяет осуществить постановки на высоком художественном уровне. «Хорошо, что есть прекрасные профессиональные условия. Ведь создавать и осуществлять свои идеи очень сложно на пустом месте. Я считаю, что Мукарам Авахри и всему театральному коллективу повезло во всех отношениях. Имя талантливого хореографа год из года становится популярным. Во всех ее постановках виден индивидуальный

авторский стиль, свой взгляд. Я не знаю, как она будет развиваться дальше, но все ее работы имеют свой особенный взгляд» [118].

В глубоком и ярком высказывании Гульжан Усамбековны Туткибаевой содержится изложение и о классическом наследии как «Щелкунчик», «Золушка», «Легенда о любви», составляющие репертуар театра. Вместе с тем она считает, что в театральных условиях необходим широкий спектр современной хореографии, для решения которого были приглашены популярные зарубежные балетмейстеры, в том числе и Рикардо Амаранте.

Рассматривая творчество приглашенных и действующих хореографов, стилевое и жанровое многообразие театра, Г.У. Туткибаева предполагает, что «на сегодняшний день у них (Театра «Астана Балет» – А.К.) – разноплановость, разновекторность. В репертуаре присутствует национальная хореография, имею ввиду концертную программу Тати; небольшой пласт такой национальной эдентичности, например стилизованный спектакль Авахри «Жусан». Это интересно западному зрителю, так как в них обозначены ценностные ориентиры подлинного выражения национального, представленные в видении балетмейстеров» [118].

Национальная тематика в хореографии всегда волновала молодого специалиста. Будучи студенткой, Абубакриева свои первые эксперименты синтеза национальной пластики и классического, современного танцев проводила в Уйгурском театре. Среди них «Восточная импровизация», поставленная с активным использованием современной пластики в синтезе элементов восточного единоборства и уйгурских движений. Данный номер, уже более в расширенной композиции был поставлен в первой концертной программе «Восточная рапсодия» Театра «Астана Балет».

Сценическая площадка Уйгурского театра стала платформой для экспериментов начинающего хореографа. Привлеченные новые приемы национальных мотивов входили в хореографические миниатюры как «Лунная соната», исполненные Мукарам Абубакриевой в дуэте с Русланом Кадыровым, солистом ГАТОБ им. Абая.

В формате малых форм была создана хореографическая миниатюра «Томирис» на музыку казахстанского композитора А. Джанбакиева. Полифоническое целое с различным уровнем ритма позволило хореографу воплотить свой замысел. Построенная на основе классической техники и исполненная самим хореографом Абубакриевой в партии Томирис, позволяет проследить разнообразие приемов национальных мотивов, увидеть в них школу и традицию, сформировавшего специалиста. На наш взгляд, «Томирис» явилась отправной точкой в интерпретации национальных образов в дальнейших одноактных балетах.

Творческие фантазии стали еще плодотворней после окончания курсов повышения квалификации в Санкт-Петербургском Государственном Университете культуры и искусства. Широта интересов к национальной тематике, историческим личностям, любви и трагедии женской судьбы

становится важнейшей содержательной в творчестве Мукарам Абубакриевой – Авахри.

Созданию и выходу одноактного балета «Жусан» послужил творческий союз молодого балетмейстера Мукарам Авахри и известного казахского поэта Бахыта Каирбекова. Соотношение поэзии и хореографии зародилось у двух авторов, создавших образ полыни, который у казахов несет в себе сакральный смысл. В эпосах, литературных примерах находим, что «полынь-траву, издревле брали с собой степняки, отправляясь в дальние странствия, спрятанный на груди пушистый пучок давал силы и будил память – не забывай, кто ты и где твоя земля» [158,с. 36-37].

Безусловно, запечатленная в обычаях, традиционных обрядах, отношении к природе передающая поэтическую летопись в шежере, есть основа внутреннего мира и духовного богатства кочевника. Эта концепция четко выражена в работе доктора философских наук, профессора Канат Шингожаевны Нурлановой «Человек и мир: казахская национальная идея» [159]. Она трактует: «Внутренне-непрерывное общение – взаимосвязь лежит в основе жизни бытия кочевника. ... Доминантой жизненного поведения является понимание сопричастности, взаимосвязи земного бытия со вселенскими, космическими сферами» [159,с. 15-16].

Соприкосновение, углубление внутреннего мира с природой, историей казахского народа, дало импульс в создании балета «Жусан». Новый критерий художественного образа и направления – поэзия, музыка и национальный балет – обретает место в авторском стиле Авахри. Чередование выстроенных 7 картин: «Полынь», «Кентавры», «Небесный дар», «Охота», «Великий джугт», «Пробуждение», «Нашествие» и Пролога, Эпилога, составляющие структуры либретто определяет ритмическую организацию балета. И «каждая картина, словно возникающая из глубины веков фреска, рассказывает об эпизоде истории Великой степи» [158,с. 36-37].

Пластическое движение «бидай боз» (колосья пшеницы или ковыль), передающее образ Жусан, «аромат которого распространяет гуляющий степной ветер» [55,с. 70], отражает художественное мироощущение степного казаха.

Определяя картину мира кочевников, М. Авахри использует символы и знаки, характерные для степняков. Режиссерская интерпретация, определившая и представившая знаковые символы, имевшие место в культуре казахского народа, выразилась в Прологе. «Сознательно избегая нарративности сюжета, – отмечает балетный критик Ф. Мусина, – авторы обратились к символам как к знакам, расширяющим зрительский ассоциативный ряд. Уже в Прологе возникает первый из них – колесо, древний символ Кочевья» [158,с. 36-37]. Пролог нес направленный смысл, заключающий в себе информационный код познавательного характера и трансмиссию наследия поколений. В рецензии Ф. Мусиной отмечена «еще одна овеществленная метафора», нашедшее «свое точное место в Прологе: длинный белый прозрачный шарф простирается через всю сцену, его волнующаяся зыбкость передает смятение невесты (Зере

Исмайлова) в ожидании своей судьбы, и в то же время это Ақ жол – прасимвол тюркской культуры» [158, с. 36-37].

Продолжая рассуждение о театральных знаках, применяемых режиссерами в сценическом пространстве, уместно процитировать слова кандидата искусствоведения Д.Д. Уразымбетова. Ученый утверждает, что «система кодирования знаками и символами применяется режиссерами... исходя из генетического, прагматического и других всевозможных опытов» [67, с. 437]. И эти всевозможные опыты Авахри проводит в последующих малых формах хореографии. На наш взгляд, следует согласиться с тем, что хореограф использует невербальные коды (пластический и музыкальный) в реализации сценографии. Следовательно, приведенное утверждение надо принимать как «систему закономерных связей ... между элементами плана выражения и элементами плана содержания» [160, с. 301]. Так, смелая музыкальная компиляция, составленная из произведений композиторов разных эпох (Куат Шильдебаев, Сергей Рахманинов, Арво Пярт, Карл Дженкинс), еще в большей степени подчеркивает музыкально-хореографическое формообразование. Статические фрагменты хореографии, встречающиеся на протяжении спектакля неоднократно, дополняют и раскрывают общее движение идеи балета. Хореография стала своеобразным продолжением и воплощением музыки и поэзии, открывших новые грани и новое звучание национального колорита в балете «Жусан». Поиск гармонии человека с миром находит зримое воплощение в музыкально-хореографической интерпретации Авахри. Несмотря на то, что в балете применяются музыкальные произведения совершенно разных композиторов, вместе со сменой фактурной выразительности музыки меняется и пластика. Образно-пластическое прочтение казахской народной песни «Елім-ай», ставшей лейттемой, обладает эмоциональной символикой. Искусно вплетенный музыкальный лейтмотив оказывается самоценным фактором, чрезвычайно тонко передающим легенды о вечной степи, бесконечности движения круга и колеса Кочевья.

Финал балета ярко реализован Вторым концертом (вторая часть) Сергея Рахманинова. Успешно претворяя темповое сложение музыкального произведения, Авахри особенную выразительность придает пластической разработке. Казахские танцевальные элементы обретают смысловую нагрузку, вызывая у зрителя размышление о Великой степи.

Балет, созданный на новом, современном материале вызвал большой резонанс. «Эпическое полотно о неукротимом духе народа, о мрачных страницах истории, о великой силе витальности, переданной через образ травы жусан (полынь), стало первой крупной работой ярко заявившего о себе незаурядного балетмейстера с оригинальным и глубоким национальным видением хореографии» [133, с. 184]. Премьера спектакля, ставшая событием в балетном искусстве Казахстана, состоялась 11 декабря 2014 года.

Не придерживаясь хронологического аспекта в творчестве Авахри, рассмотрим еще один национальный одноактный балет «Язык любви», созданный на стихи великого казахского поэта Абая Кунанбаева. В театральной

программе балет определен как «вариации на стихи Абая» (восемь вариаций) и имеет важный подзаголовок – «Восхождение к Абаю». В этом существует некая связь времен, со слов хореографа «желание подняться к высотам поэзии великого классика, стремление дотянуться и уловить философию его мыслей» и есть воплощение сакрального смысла «Восхождения к Абаю». Либретто – это еще один творческий тандем хореографа Авахри и поэта Бахыта Каирбекова, который «несет философско-отвлеченный характер, и ни о каком сюжетном ряде здесь речи нет» [161, с. 29]. Учитывая, что в малых формах бессюжетного одноактного балета содержится «высокая концентрация ассоциативной мысли», хореограф смело экспериментирует символы «музыкальной, словесной, танцевальной культуры». Устанавливая свои правила построения, в экспериментах М. Авахри синтезировала «стилизованную народную музыку, современный балет с казахскими народными элементами движений, поэзией, современной видеографией» [161, с. 30]. Композиция балета соединяла в себе смешение стилей, пространственно-временные эпизоды, психологически разработанные картины-вариации.

В основе восьми вариаций: «Озарение», «Путь Поэта», «Времена года», «Қөзімнің қарасы, «Той бастар» («Веселье»), «Письмо Татьяны», «Мольба поэта», «Желсіз түнде» («В безветренную ночь») – философия, передающая любовь к поэзии Абая. Зримая сюжетность и повествовательность хореодействия способствовали проявлению всех важнейших слагаемых, повествующих о душе великого поэта, для которого духовно-нравственное развитие родного народа было прежде всего. Хореограф предельно свободно, в визуально-пластическом разнообразии движений передает глубокие переживания и размышления, нежность и грусть. Детализация хореопластики способствовала раскрытию и развертыванию музыкального образа.

Воедино сплетая поэтические строки, нанизывая на единый стержень идеи великого мыслителя, философа, по мере развития действия режиссер-хореограф использовал ассоциативно-образное восприятие песни Абая в аранжировке композиторов Рената Салаватова, Карла Дженкинса и Хамита Шангалиева. Музыкально-драматургическая разработка, осмысление и проработка музыкально-хореографического языка, пластической интерпретации образного строя музыки трех композиторов определило разработку хореодействия.

Первая картина «Озарение», начинающаяся с народной музыки «Япырай», в обработке Рената Салаватова, явилась резонансом. С первой музыкальной фразы, узнаваемая любимая мелодия, шла под аплодисменты зрителя. С открытием занавеса, в сопровождении «Япырай», поочередно цепочкой из-за кулис выходят молодые девушки. В дымке, приглушенном свете, на фоне проекции сверкающих звезд, видны силуэты девушек, что придает картине загадочный волшебный мир. Образы и движения казахского национального танца в синтезе с классическими па помог зрителю соприкоснуться с божественным ликом искусства. Форма вариации сводится к основным приемам классической школы: артистки балета в воздушных юбках-шопенках исполняют лирический танец, в который включены па-де-буре, переходящий в

легкий балетный бег, красиво и находчиво использовано мелкое перебирание ног и легкое вращение. 16 девушек-балерин, будто проводницы, указывают и ведут зрителя к озарению и осмыслению бытия. Проявление поисков высшего «Я» обозначено в пластике артистов. Головы были устремлены к свету, кисти рук напоминали раскрывающийся бутон цветка.

Анализируя свою работу, Авахри говорит: «Эта постановка не биографическая. В ней отражены больше мои личные впечатления от поэзии Абая, те эмоции, чувства, которые она вызвала. Я вижу в ней свет. Мы снова и снова открываем в стихах национального гения новое, ранее не замеченное. Снова переосмысливаем творения и судьбу поэта. Его песни на слуху, его мысли обсуждаются. Я понимала всю ответственность такого шага, иногда даже охватывал страх, но вместе с тем было невероятное удовольствие работать с таким материалом» [127]. Отмечая глубокую гуманистичность и мироощущение Абая, постановщик ищет в художнике-творце высшее проявление чувств к своему народу. Предлагая высокие критерии, высказывает свои мысли вслух: «Смотрите: до сих пор Абая цитируют, его суждения используют как важный аргумент в споре. Наверное, это происходит потому, что его душа с нами, а мысли так же актуальны. Читая стихи Абая, понимаешь, что и все его высказывания, и критика вызваны большой любовью к своему народу» [127].

Реализуя своеобразный балет из восьми вариаций, через изящные движения артистов балета хореограф передает восхищение и любовь к наследию великого поэта. В балете для М. Авахри поэзия Абая ассоциируется с временами года и цикличностью жизни. В каждом эпизоде прослеживаются строки книг Мухтара Ауэзова «Путь Абая». Следует отметить, что каждая из вариаций балета – это малая форма хореографии, обладающая определенной универсальностью, которая может стать самостоятельным произведением.

Во второй картине «Путь Поэта» представлена тема цикличности человека – цифра четыре, цифровой образ Абая. Четыре света, четыре стихии, четыре времени года, четыре этапа жизни – детство, юность, зрелость, старость. Начинается с восьмистишия «Сегізаяк»:

Жизнь моя коротка,
А цель далека,
И силы мои сочтены.
Улетают дни –
Не вернутся они...

Минимум хореографии, принцип ритмической организации, воссоединение в единое целое «предметы быта, степь, юрта, ковыль – все то, с чем казах-кочевник отождествлял себя и картину мира своего народа» [161, с. 32].

«Времена года» – третья картина. К циклической тематике четырех времен года обращались итальянский художник Джузеппе Арчимбольдо, композиторы Петр Ильич Чайковский и Антонио Лучо Вивальди. Стихи известных-поэтов классиков про времена года Федра Ивановича Тютчева, Александра Сергеевича

Пушкина, Афанасия Афанасьевича Фета воспеты в разные эпохи. Четыре времени года воспеты и великим Абаем:

Июльский день. ...

В ауле ставят юрту, труд кипит,

Смеется молодлица, сыплет шутки.

Чудесен стан ее, движенья плавны и легки,

Умелых рук мелькают локотки [162].

Три девушки – три «молодицы», олицетворяющие три месяца лета. Их объединяет художественное начало, поэтический условный язык балета в сочетании и поиска новых форм выразительного танца. В одной динамике происходит смена времени года. «Осень, курлычат в небе журавли... Не слышен смех, деревья в инее и в наледи земля» [162]. На смену лета, движением па-де-буре, выходят три месяца «Осени». В глубине сцены на экране изображена ветвь, которая со сменой времен года приобретает соответствующий вид. Летняя живописная ветвь начинает обретать желтые листья, которая постепенно обнажается и покрывается снегом. «Зима. Мороз. Старик буран тяжелой тучей заносит степь, кружит безжалостный, могучий» [162]. Степенные ноты музыки сменяет цветущая Весна:

Гуляет молодежь, повсюду игры,

Развлеченья.

Как будто заново родились

Старики, старухи,

Их лики светятся, манеры полны

обхожденья [162].

В своей постановке Авахри продемонстрировала великолепное владение танцевальными формами как трио, переходящие в четвертой картине вновь выплывающие «три женские фигуры, подобные тем, что были в первой картине. ...Реализация данной хореографической композиции с использованием элементов воздушной гимнастики, безусловно, добавила художественной зрелищности ...» [161, с. 34]. Но главное, с философской точки зрения «цветение, созревание и неизбежное увядание, после которого вновь следует цветение всего живого на земле» мастерски переданы как средствами хореографии, так и картинными сценографии (видео инсталляция макета дерева).

«Свет моих очей» – «Көзімнің қарасы» – четвертая картина, мучительный процесс поиска особых пластических и выразительных средств, которые могли бы соответствовать этой гениальной музыке. Основные принципы, которыми руководствует Авахри в своих постановках, прежде всего пластика, грация и красота. В процессе эксперимента режиссер-хореограф наблюдает за тем, как артистки балета исполняют вариации, созданные в синтезе «двух начал». Первое – «пластика традиционного академического танца с пластикой танца конкретно национального» [124, с. 63], в данном моменте казахского. Второе, когда хореография содержит внешние приметы национального и передает внутреннее состояние. В результате мы видим особенности приемов соединения разных пластических языков, выражающие страсть и душу.

Иначе обстоит атмосфера пятой картины – «Той бастар». Здесь ритм выражает биение веселой жизни аула. Ритмическая организация музыкальной композиции в гармонии с видеопроекцией «Алые маки», массовое исполнение танцовщиц в казахских национальных костюмах – все передавало праздничное настроение.

Шестая картина «Евгений Онегин» – озаглавлена одноименным литературным произведением А.С. Пушкина. Но в вариации была представлена лишь Татьяна. Представленный в балете образ Татьяны играет не просто событие, а факт биографии Абая: переводя «Письмо Татьяны», он влюбляется в этот образ, ставший для него эталоном чистоты и нежности. В свете изложенного перед нами предстает его цитата: «Какие искусные слова! Не слова – дыхание, трепетное биение сердца... Нежная глубина!» – подумал он (Абай – А.К.) с восхищением и неожиданно вспомнил сложенные им стихи...» [163, с. 579].

Хореограф, тонко зная женскую сущность облика, добиваясь постижения общего замысла, сознательно воплощает плавные движения, ломанные кисти, что подчеркнула грацию героини. Картина поставлена в стиле неоклассики.

Седьмая – «Мольба». Мольбу поэта Абая хорошо раскрыл автор либретто Бахыт Каирбеков:

«Я одинок.

Стихи мои, как космы ковыля,

Склоняются к земле родной и стонут:

Не уж-то песня не услышана моя,

Не уж-то и она вдали веков утонет?» (Либретто к балету «Язык любви» Бахыт Каирбеков)

Поиск земного и небесного, мольба-обращение к Творцу Всевышнему выражено в сольном исполнении. Метафорическое одиночество, судьба поэта определил пластический образ.

Восьмая, заключительная картина – «Желсіз түнде». Хореография и видеографика (изображение древа жизни на фоне звездного неба) – простота и изящество художественного приема режиссера-хореографа. Распознав природу новой хореографической поэтики, предав стилистическое разнообразие в ансамблевом пластическом решении (16 исполнительниц), сумела воплотить «человеческое смирение перед законами вселенной, принятия и наслаждения гармонией». В финальной картине хореограф констатирует о философии и эстетики великого Абая, верящего в гармонию и красоту «вселенной» и человечества.

Обобщая данные анализа балета, мы пришли к следующим выводам. Все сцены одноактного балета «Язык любви» – лирические и задорные, наполненные светом и радостью или серьезными раздумьями, – производят на зрителей глубокое впечатление. Пронзительный пластический язык в каждой из вариаций соотнесен с поэтическими строками. Хореографические вариации со словесными монологами в переходах картин, сценографическое

преобразование пространства, видеоряда указывают на особенности авторского стиля, смену режиссерского языка Мукарам Авахри.

Национальная тематика в малых формах хореографии расширяет творческий потенциал Авахри. Пополняя репертуарную афишу Театра «Астана Балет», хореограф обращается к исторической тематике, легендарной личности Бейбарс. Новой гранью режиссерского поиска является попытка выражения идейного замысла через фильм-балет. В настоящее время ведется монтаж съемочных кадров, поэтому анализ балета «Султан Бейбарс» будет проведен в последующих научно-исследовательских работах.

Появление в репертуаре театра хореографических миниатюр «Прикосновение», «Скифские фрески», «Кыз Жибек», «Затмение», одноактных балетов «Кармен», «Саломея» в постановке М. Авахри, свидетельствует о постоянном совершенствовании и развитии балетной труппы как в плане технического, так и в плане актерского мастерства. Обогащая казахстанское хореографическое искусство новыми оригинальными постановками, Авахри создает великолепные актерские ансамбли среди балерин. В процессе постановочных работ, изучая характер каждой из них, она стремилась найти их индивидуальный стиль. Каждая новая постановка – это новый исполнитель.

Интерес к сложным женским образам, раздумье над философией женского начала и ее сущности, подтолкнуло создать балет «Кармен» по новелле Просперо Мериме. Заметим, балет «Кармен» был поставлен многими ведущими мировыми балетмейстерами, среди которых Альберто Алонсо и Алисия Алонсо, Э. В. Суве, А. Я. Лемберг, и наш Булат Аюханов. Мукарам Авахри вынесла его в своей интерпретации. Музыка Жоржа Бизе и Родиона Щедрина. Премьера состоялась 24 июня 2015 года на сцене «Астана Опера». Балет уникален тем, что в нем участвует только женский состав. Отсутствие мужской партии, видимо, было по двум причинам: во-первых, на то время сам состав балетной труппы – женский. Безусловно, можно было пригласить на главную партию одного из ведущих солистов балета из Театра «Астана Опера» или же с ГАТОБ им. Абая. На наш взгляд, здесь больше преобладает интерес балетмейстера в проведении эксперимента, поэтому второй причиной является эксперимент, который уже был заложен в либретто и режиссуре Авахри – отсутствие мужской партии. Условность, семиотическое значение невербального предметного знака для детального раскрытия образа встречается как в «Кармен», так и в последующем балете «Саломея».

Итак, «Кармен» Авахри – пять ее личностей, и каждая из них имеет свой цвет, свой характер, свой монолог. Так, Кармен в голубом костюме холодна и расчетлива; в розовом – тончайшие оттенки кокетства; в красном – заметное волнение страстной и роковой женщины, причем отошедшая от классической трактовки (темпераментная испанка, с красным цветком в волосах); в желтом – солнечная; в черном – бурные страсти, противоречия, сожаление, олицетворяющие самую глубину души. Столкновением «красного» цвета Кармен с другими заканчивается ее победой. Результат исследования указывает на то, что каждая из Кармен наделена индивидуальным характером и

пластическим языком. Ее Кармен олицетворяет сексуальность, смирение, нежность или же наоборот распущенность.

Известный сюжет Авахри трактовала по-своему. Уже первая сцена начиналась с лучом света, которая освещала «Микаэлу и Кармен. Судьбы девушек совершенно непохожи, но жизнь свела их вместе. ...Кармен многолика... Микаэла и Кармен рассказывают друг другу о своих чувствах. ...Окружающий мир становится тесен Кармен, и она готова вырваться из него даже ценной жизни, но сила ее любви бессмертна» [164].

Следует отметить, что в балете отражается магия числа пять, олицетворяющая 5 цветов костюма, 5 зеркал, 5 окон и геометрическую видеографику. Опираясь на знаковую систему, предложенную польским семиологом Тадеушем Ковзаном (1968 г.), Авахри в балете использует пространственные и невербальные знаки. Начиная от парика-каре, манекены-мужчины в белых рубашках, жесты, передающие свободолюбие, психоэмоциональное состояние Кармен. Жест в балете является праязыком и несет в себе невербальные коммуникации, имеющие иллюстративное, указательное, культурное и символическое значение. Например, в сцене, когда Кармен исполняет жест волевого человека с вызовом, обращается и широко раскрывает руки над головой, она крепко сжимает кулаки, демонстрируя свое свободолюбие. Очень яркий жест руки используется и в балете «Саломея» в сцене диалога главной героини со своим отчимом. Отсекание головы показано резким горизонтальным движением руки на уровне шеи.

Балет был исполнен на многих мировых сценах, столицах Санкт-Петербурге и Москве, Париже и Нью-Йорке, Лондоне и Брюсселе, Алматы и Минске и многих других. Балетные, театральные критики давали свою оценку. Например, О.И. Розанова отмечая новаторскую идею в сценографии, отмечает особенность хореографии: «Бессюжетный балет смотрится с неослабевающим интересом... Существенная особенность хореографии Авахри – кажущаяся импровизационность при соответствии духу и строю музыки в точно рассчитанной композиции целого и выразительной хореографии. Избегая сложности элементов техники, балетмейстер органично сплавляет классический танец с приемами танца современного (шпагаты, перевороты на полу и пр.). Образный смысл композиций внятно передает пластика рук и корпуса» [165, с. 101]. И совершенно права профессор У. Алиева в том, что «очень редко, когда современная балетная постановка оставляет столь «вкусное» терпкое послесловие, заставляя публику уже после спектакля дискутировать об интересном преломлении сюжетной фабулы, хореографии и сценографии нового балета» [71].

Балетмейстера М. Авахри вдохновляет сюжет евангельской легенды, драмы, написанный Оскаром Уайльдом. Одноактный балет на музыку Фазил Сайя решен в стиле графической пластики с элементами ориентализма. Используя разнообразную технику исполнения, то в пуантах, то босиком, через эмоционально-пластический язык танца, режиссер-хореограф попыталась передать человеческое желание, раскрыть суть его души. Контрастные образы,

конфликт между героями, но главный конфликт – это борьба с самим собой – борьба темного и светлого. Кульминация спектакля танец юной Саломеи, обычно трактуется как танец «Семи покрывал», исполняющейся на столе.

В сцену гармонично вписываются бытовые пантомимы, легко прочитываемые зрителем. Например, нежное шептание Саломеи Иродиаду о своем желании – головы Пророка. Восседающего на троне царя это приводит в ужас. Он резко падает на огромное полотно, передавая смысл деяния как страшного греха

Повторимся, различные символики и семиотические знаки умело применены в балете. В оформлении сценического пространства выражены в диске луны. Насыщенность луны меняется в зависимости от обстановки сценической картины. Символичен в балете и стол. В процессе переворачивания – этот стол и тупик, из которого не может выбраться отчим, это и стена, эта и граница чувств. Еще одним ярким символом является падающая сверху огромная алая ткань – признак кровавой реки, которая разольется позже в следующем эпизоде сцены. Кордебалет, стоящий в форме креста на всем сценическом пространстве, также несет определенную символику. В финале спектакля перевернутое распятие царицы, возлежащей на кровавом алтаре, предлагает каждому из зрителей сделать свой выбор о человеческой правоте, выборе чувств, жестокости и справедливости, любви и безразличия.

Устойчивой формой для балета остается классический танец с применением восточного колорита. Наполняя формы своим пластическим языком, своеобразной лексикой, хореограф сосредоточен на философской природе синтеза духовного и телесного, прошлого и настоящего. «В «Саломее», как мне кажется, – вспоминает Д. Шомаева, – эта хореография, современная, неоклассическая. Но искусство движения это и эклектика, внутри этих па, не чисто классическое, там есть восточные элементы движений, что характеризует ее как хореографа новатора. Ритм, который уже применялся в номере «Скифские фрески», имел синкретизм восточных мотивов со свободной пластикой. В жестах прочитывалась двойственность, а именно восточное и неоклассическое, которое раскрывала всю глубину идейного содержания композиции» [142].

Для Авахри очищающей силой является любовь.

Представляя творческий стиль режиссера-хореографа, его решения в постановках малых форм хореографии (в основном одноактные балеты, хореографические миниатюры), можно с уверенностью сказать, несмотря на столь короткий путь, М. Авахри заявила о себе как узнаваемый балетмейстер, с интересными постановками как на национальную тематику («Жусан», «Язык любви»), так и на произведения, раскрывающие психологию женского образа («Кармен», «Саломея»). В заключении давая интервью, придавая огромное значение работе с артистами, она позволила процитировать Бориса Эйфмана: «В каждом танцовщике есть своя искра Божья», он представляет собой особый пластический и эмоциональный мир. Поэтому, когда «натягиваешь» свою

пластическую форму на яркую индивидуальность артиста, всегда требуется некоторая адаптация. Я никогда не заставляю артиста «разбиваться в лепешку», чтобы преодолеть хореографический синоним, который будет более ограничен его физиологии. Если это не идет в разрез с моей концепцией, моим представлением об образе, не меняет стилистику хореографии. Я не цепляюсь за отдельное движение, главное для меня – сохранить суть хореографической идеи» [143, с. 97].

Таким образом, балетмейстеры Театра «Астана Балет» А.А. Тати, М.С. Авахри, стоявшие у истоков создания театра и продолжающие поиск новых стилей, новых форм в режиссерском решении, стараются сохранить связь времен, сохранить традиции, полученные с первых рук мэтров казахстанского балета Ш. Жиенкулой, Д. Абирова, З. Райбаева, Г. Туткибаевой [166].

Лирические хореографические миниатюры, композиции, танцы и одноактные балеты, хореографические миниатюры, танцевальные композиции, сочиненные А. А. Тати и М. Авахри представляют традиционное наследие «в новом звучании, без утраты национальной самобытности» [14, с. 131] (Приложение Д).

Балеты, тематические концертные программы пропитаны национальной тематикой, национальной идеей, не только в выборе темы, но несущие нечто символическое; семиотическое начало. «Язык любви» сразу может значиться в списке редких балетов в мировой хореографии. Это – яркий и эмоциональный спектакль, поставленный Мукарам Авахри, вобрал в себя множество технических приемов, балетмейстерских находок, с помощью которых постановщик передает свое восхищение поэзией классической казахской литературой (Приложение Е).

Казахстанские балетмейстеры А.А. Тати и Мукарам Авахри, чьи хореографические почерки узнаваемы, вносят в свои постановки свежую струю, новые идеи и затрагивают темы, волнующие своей глубиной и философией. Сохраняя лучшие национальные танцевальные традиции, в то же время вдыхают современное хореографическое искусство, которое реконструирует и делает узнаваемым Казахстан далеко за его пределами.

2.3 Творческие поиски и стилистические особенности режиссеров-хореографов в процессе создания балетных спектаклей

Подходя к вопросу творческих поисков, экспериментов и стилистических особенностей хореографов в процессе постановки спектаклей в Театре «Астана Балет», необходимо отметить, что одним из важнейших аспектов в их работе является подбор репертуара. Ибо репертуар в каждой новом театральном сезоне требует нового подхода, современного взгляда. «Именно репертуар свидетельствует о том направлении, которое исповедует театр, о масштабе решаемых задач, наконец, об исполнительских возможностях труппы» [167, с. 12].

Репертуар Театра «Астана Балет», как уже говорилось, многожанровый и разноплановый. Критерии отбора определились тенденциями современного

художественного процесса. Отсюда и поиски, и эксперименты. Можно сказать, «Астана Балет» – экспериментальный театр, где отечественные и приглашенные зарубежные балетмейстеры в своих постановках представляют балетные спектакли, несущие глубокую новизну. Известно, в процессе раскрытия идеи спектакля, его зрелищности режиссер-хореограф должен знать как законы сценической композиции, так и в равной степени уметь профессионально использовать сценическую партитуру с его новой техникой и технологией. Со слов английского медиа-хореографа Йоханнеса Биррингера, новый «интерактивный танец» неразрывно связан с музыкой, электронным дизайном инструментов, архитектурой, цифровым искусством и поп-культурой видео и компьютерных игр» [69,с. 88]. Являясь художественным руководителем AlienNation Co., мультимедийного ансамбля, участвуя в различных проектах и инсталляциях, утверждает, что «новый танец, включающий технологии и интерактивные проекты с концептуальной отправной точки, требует другой среды для его эволюции» [69,с. 88].

Попытаемся рассмотреть и выявить, насколько театральная среда и применяемые «интерактивные проекты» в «Астана Балет» влияют на эволюционное развитие хореографии, профессиональный рост режиссерско-постановочной группы, создание сценического произведения. Здесь следует напомнить, что уже в первой концертной программе «Восточная рапсодия» ярко демонстрируется единство музыкальной, хореографической, речевой (стихи на каждый номер) и световой партитуры. Результат взаимодействия всех вышеперечисленных форм творчества в процессе создания сценического произведения есть синтетизм. Учитывая исторический опыт эволюции театрального и хореографического искусства, в котором сценография становится высокоинформативным инструментом, на примере балетных спектаклей «Астана Балет», рассмотрим синтетизм и его «три основные функции: игровую, декорационную и персонажную» [64,с. 10].

На наш взгляд, интересен результат синтетизма в творческом поиске хореографа Пола Гордона Эмерсона в постановочной композиции «Қарлығаш» («Ласточка») в концертной программе «Восточная рапсодия». Его эксперимент заключался не только в пластическом решении синтеза джаз-модерна, современного и казахского национального танца, но и в органике сценической, световой интерпретации, создании оригинального костюма ласточек-исполнительниц. Изображая «ласточек на ветках», хореограф использовал атрибут в виде изящных круглых стульев (без спинок), начиная от второй кулисы, занимая глубь сцены, равномерно распределяя их полукругом. Еще не зная хореографической композиции, сюжета, с первых нот музыки и световой партитуры мы улавливаем общий эмоциональный строй, ее лирическую тональность, возникающую из определенного сочетания сценических красок. Профессиональное распределение атрибутов говорит об умении хореографа видеть и чувствовать сценическое пространство. Эмоционально-психологическую сторону хореографической композиции помогает раскрыть световая гамма, решенная в разбеленно-голубом и белом цвете. Цветовой

аккорд на сценической площадке вызывает у зрителя светлое, радужное чувство. Таким образом, можно сказать, проводя данный эксперимент, П. Эмерсон сумел передать современный взгляд окружающего мира, связать его нитью с прошлым и настоящим казахского народа.

Следует отметить, «в полисистеме театрализованного пространства» вспомогательным компонентом является театральный код, состоящий из следующих групп:

- «речевые (интонирование текста и выражение эмоций – смеха, плача, крика);
- кинетические (мимика, жест, сценическое движение);
- внешнего облика актера (грим, прическа, костюм);
- знаки пространства (площадка для игры, декорация, реквизит, свет);
- невербальные акустические знаки (музыкальное и шумовое оформление)» [168,с. 58].

Продолжим анализ постановки Эмерсона «Карлығаш» в рамках театральное кода. Пол Гордон Эмерсон в своей композиции сумел применить театральный код кинетической группы как жест и пластику имитации полета птицы, четкие, короткие работы головы. Внешний облик, а именно грим, прическа и костюм Карлығаш, а также знаки пространства как атрибут-стулья, полукругом расположенные на сценической площадке, невольно вызывают у зрителя ощущение, что это нотный стан, на котором, как ноты, в разных позах сидят Карлығаш-Ласточки. Из вышесказанного следует, что в процессе поиска и эксперимента, режиссер использует театрализованные коды, являющиеся вспомогательными компонентами в сценическом пространстве. А также в решении сценической задачи – создания хореографического образа через призму современного взгляда.

Вернемся к отмеченному ранее первому одноактному балету «Әлем», где уже в первой картине «шаманы, изображенные в видеопроекции, плавно исчезают и появляются на сцене в масках, с бубнами в руках, медленно и властно шагают прямо к зрителю. Тем самым у публики складывается ощущение того, что сошедшие с экрана Камы пленяют и заколдовывают их своей магией. Медитативная музыка с горловым пением в синтезе с современной хореографией, в точности передает образ шаманок. Так начинается экспозиция спектакля – «камлание», выбор душ» [169].

В результате анализа нами выявлено: важным звеном в художественной целостности данного балетного спектакля является компьютерная графика в синтезе с интересной сценографией, выполненная московским художником Леонидом Басиным. «Вместо громоздких, статичных декораций» автор использует «3D-мэппинг, видео и голограммы, световые и дымовые инсталляции. Все это, взаимодействуя с балеринами, дает впечатляющий результат» [134,с. 34]. Современный подход режиссера-хореографа при постановке балета повлиял на модель создания хореографического реквизита и образа балерин, которые порой превращались в «живые декорации». Так, например, «для создания трехмерных видеопроекций были организованы

многочасовые съемки степных ландшафтов... Богини и Жрицы, скачущие на конях, танцующие шаманки, орнаменты и тронутые паутиной времени петроглифы магическим образом перемещались на сцену, трехмерный видеоряд дополнял и усиливал мифологическую составляющую спектакля, при этом не мешая, а напротив, усиливая хореографию» [170, с. 30].

Рассматривая далее персонажную функцию, в точности передающую внешний облик исполнителей, надо отметить костюмы, придуманные Асей Соловьевой, которые «интриговали затейливой вязью орнаментов. Кордебалет художница одела неярко, выбрав нарочито сдержанную цветную гамму» [170, с. 30]. Символическое значение имела цветовая гамма главных персонажей. В основе костюмов – сущность человеческой души. Так, голубой цвет – «светлая сторона Души (исполнительница Зере Исмайлова – А.К.), черный – темная (Жибек Мешитбай), а ее истинная сущность – Алем – алая (Назерке Ахметова)» [170, с. 30].

Хореограф-постановщик Николай Дмитриевский в поисках оригинального звучания, придавая большое значение метафоре, «вплетает в ткань» балета женские украшения, платки. Одной из таких сцен является опоэтизированная сцена с платками, где «прямоугольные пятна света, расписанные орнаментом платки в руках девушек и хореографический узор, соединились в единый символ, имеющий многогранное значение в степной традиции – Құрақ көрпе» [170, с. 30], несущий «символ клана, объединения, расширения своей родовой вселенной». Такой комплексный подход, можно сказать, создал новую парадигму сценографического реквизита, характеризуемого оригинальностью постановки.

Соединение композиционных приемов с национальной формой их режиссерской, сценографической подачи стало основой создания новых одноактных балетов. Одной из ярких страниц в истории развития Театра «Астана Балет» стала премьера спектакля «Жусан» (10 декабря 2014) в постановке Мукарам Авахри. Поиск, эксперимент, диапазон приемов и оформление сценографии, костюмов, видео и светооформление преобразовывались благодаря приглашенным ведущим специалистам из зарубежья Ольге Шашимелашвили, Вадиму Дуленко и Денису Солнцеву.

Синкретизм творческого процесса, в котором ярко проявилась существенная черта, определила его видовую особенность. Музыкально-хореографическое действие получило зримое воплощение в соответствии с идейно-образной концепцией художественного целого. Цветовой свет, гамма сдержанных красок – вот первое, что воспринял зритель в картине Пролога.

Балетмейстер Авахри мастерски сумела соединить театральные коды и функции хореографии, музыки, сценографии. Сценическое пространство, точная сценография и выразительные костюмы художника Ольги Шашимелашвили, профессиональный подход Вадима Дуленко в подключении 3D-графики, световая партитура Дениса Солнцева в конкретной передаче той или иной картины усилили визуальный строй спектакля. Балет приобрел выразительное воплощение благодаря и символам-знакам, которые возникают

уже в Прологе, повторимся – это Колесо Кочевья, длинный белый прозрачный шарф простирающейся через всю сцену. «Главной особенностью танцевального искусства тюркских народов является насыщенность символическим, религиозным и эстетическим смыслом» [12,с. 71].

Из всего этого следует, что режиссерский ход, переданный через образ травы Жусан, связан с инновациями в сценографии, световыми и видео эффектами. Все это придало сценической форме балета художественное мироощущение Человека во Вселенной. Человек в окружении природы, в данном случае родной казахской степи, переход из одного душевного состояния в другое, многообразие метаморфоз – все это определило поэтический строй балета, раскрыло индивидуальный почерк каждого из художника спектакля.

Сегодня театр «остаётся громадной культурной силой, он обладает таинственной властью, покоряющей людские сердца и заставляющей их биться сильнее, ... когда там (на сцене – А.К.) видят нечто новое небывалое» [171,с. 51-52]. Всякий раз, когда начинается премьера нового спектакля, когда хореографическое искусство делает новый шаг на сближение с музыкой, поэзией, природой, тотчас артисты и зрители ждут от постановщика неожиданное, оригинальное произведение. Список такого репертуара в «Астана Балет» с каждым годом усиливается, диапазон разножанровости расширяется. Вместе с современной техникой в противовес статике через абстрагирование пришла динамика, увеличилась «витальная мощь сценического действия» [171,с. 137]. В число таких включаются балеты Рикардо Амаранте «GAIA», «Diversity», «In the Middli, «Somewhat Elevated» Уильяма Форсайта, «Кармен», «Саломея» в постановке Мукарам Авахри, «Туманы времени» Исяна Чжана, «Клеопатра» Николая Маркелова, «Контрасты» Рубена Террановы, «Вальпургиева ночь» Георгия Ковтуна, символический мир балета Раймондо Ребека «Путешествие памяти» и многие другие.

Режиссеры-хореографы в своих экспериментах ориентированы на новый сценический язык. Учитывая, что «Сценопластика – трехмерное сценическое пространство, в котором доминирует пластика, а его действие развивается в трех планах: абстракция- пластика-объем» [171,с. 142], они используют тело как «текст, источник и индикатор новых культурных кодов» [172,с. 140], мы имеем ввиду внешней и внутренней передачи эмоциональных чувств души. Страх человека, его неуверенность в собственных силах, эмоций, надежда, очищение ярко переданы в одноактном балете «Прикосновение иллюзии» Рикардо Амаранте. В последующем балете «Любовь. Страх. Потеря» («Love Fear Loss») Р. Амаранте выступил в нескольких ипостасях – он был одновременно хореографом, сценографом, художником по свету и костюмам. Эксперимент хореографа – это поиск самого себя, развитие себя, раскрытие своего таланта. И это эксперимент, поиск самого себя стал для хореографа удачным.

В балете «Любовь. Страх. Потеря», навеянной необыкновенной жизнью великой Эдит Пиаф, есть особые чувства, идеи. Три чувства, три прекрасных дуэта: Диляра Шомаева и Сундет Султанов, Айнур Абиьлгазина и Илья Манаенков, Татьяна Тен и Казбек Ахмедьяров. Сердечный порыв в сцене «Гимн любви» – начало, зарождение любви; в сцене «Не покидай меня» – трудности во взаимопонимании, чувство неизбежной потери близкого человека; третья – финальная песня «Боже мой!», когда мир рушится и остается страх бесконечного одиночества.

Три дуэта на пустом пространстве сцены, по сути своей разные, в них существуют действия, чувства, разум. Неуловимые движения души артистов подчеркивает линия декорации-рояля и цвет каждого настроения, от нежно-голубого до холодной атмосферы. Сценографический образ, созданный с помощью кулис и рояля, установленного между левой кулисой и центром сценической коробки, на протяжении пятнадцатиминутного балета, входил в гармонический синтез музыки и пластики, олицетворяя символ гимна песни и жизни. Таким образом, сценическая интерпретация Рикардо Амаранте соответствовала самой сути либретто.

В балете «Путешествие памяти» («A Journey of A Memory»), режиссер-хореограф Раймонда Ребеке, также использует невербальный язык пластики, жеста и язык символов. Вглядываясь в Первую картину балета, где тема двойника-героини, передается через зеркало, можно сказать, цвета костюмов несут символическое значение, в точности: черное – настоящее; серо-голубое – отражение, тень прошлого. Героиня – реальный человек (Татьяна Тен) в черном; в зеркальном отражении ее память – балерина в серо-голубом (Марина Кадыркулова. Несмотря на то, что в балете нет ярких цветов, существует определенная закономерность в цветовом строе спектакля. На общем фоне декораций, акцентируются их звучание, создавая единое цельное впечатление.

О своем впечатлении балета, во время гастролей театра в городе Алматы (с 9 по 23 февраля 2020), делится журналистка О. Зорина. Для информации отметим, театр привез три одноактных балета и балет-сказку. Среди них «Concerto Varosso» Джорджа Баланчина, «A Journey of Memory» Раймондо Ребека, «Love's Lost Idols» Николо Фонте и «Золушка» Сергея Прокофьева, показанные в театре оперы и балета имени Абая. Была организована и фотовыставка «Семь вуалей Евразии» Алексея Кривцова, популярного фотографа в балетном мире.

Ольга Зорина, в своей статье «Astana Ballet» влетел на воздушных пуантах в Алматы, заметно взволновав публику» выделяет особенности балета Раймондо Ребека. Оригинальное режиссерское решение балета удивила не только «эротичными элементами ..., но и интерактивной сценографией». Неожиданный поворот в сцене, когда «стена с оживающими фотографиями, в один момент превращается в «скалодром», по которому взбирается героиня, забывшись в памяти...» [173]. Обосновывая статью, можно сказать, в балете произошел великолепный синтез формы и содержания, театр

продемонстрировал свои огромные потенциальные возможности в решении современной хореографии.

Проведем сравнительный анализ балета в период пандемии, когда балет был показан на открытой площадке в Ботаническом саду города Нур-Султан (начало сентября 2020). «Кроме самого балетного представления внимание виртуальных зрителей, а также проходивших мимо посетителей Ботанического сада, привлекли: огромная перекошенная люстра, занимающая авансцену; рама, охваченная чьими-то руками; зеркало, из которого мистически появляются воображаемые главной героиней персонажи» [174]. Декорацией служила сама окружающая природа. Были определенные неудобства, но в то же время, дневной, естественный свет, плывущие облака и легкий ветерок – все это вдохновляло артистов. К сожалению, световая театральная техника, которая была участницей действия, пропала. Особенно в сценах зазеркалья, появление отражения-двойника и неожиданных рук на стене с оживающими фотографиями, «скалодром», по которому взбирается героиня. Хореографический язык – главный инструмент режиссера-хореографа, без изменений остался выразителем авторского замысла.

Выявление знаковых систем, символов и архетипов, используемых хореографами в постановках «Астана Балет», констатирует об особенностях формирования сценического языка и театрального кода молодого балетного театра. Учитывая, что основу сценографии составляет не только декорация со всеми его атрибутами и реквизитами, но в его основе, прежде всего, лежит наука, режиссеры глубоко изучают исторические, архивные материалы, вникают в суть театрального и сценического кода, рассматривают вопросы, касающихся понятий таких пластических кодов как «исполнитель» и «сценография».

Многоаспектность знаковых систем привело к изучению ряда трудов в семиотическом направлении. Среди которых имена французской школы К. Леви-Строс, Э. Бенвенист, Р. Барт, Ц. Тодоров, Ф. Солерс, Ю. Крестова, а также тартуско-московской школы (слияние лингвистов и филологов Москвы и кафедры русской литературы г. Тарту) Ю.М. Лотман, Е.П. Падучева, Б.А. Успенский, А.К. Жолковский, В.Н. Топоров, Вяс. Вс. Иванов, И.И. Ревзин. Обратим внимание, что Французская и Российская школы организовались в одно и то же время, в 60-х годах XX столетия. Семиотическое направление в теории музыки, танца, костюма, изобразительного искусства датируется своим вхождением в последние треть XX века. Не останавливаясь на трудах перечисленных ученых, так как это не входит в данное исследование, отметим, особый вклад в российскую школу внес всемирно известный ученый, филолог, культуролог, семиотик Ю.М. Лотман. Представленное ученым понимание «Семиотическое» исследование в искусствоведении и литературоведении мы находим в его книге «Статьи по семиотике культуры и искусства», состоящей из пяти разделов: «История социологии культуры», «Социология искусства», «Современные культурные исследования», «Методология социологии культуры» и «Культура и идеология». Рассматривая семиотику культуры в

разделе искусство, автор затрагивает проблемы «театрального языка, живописи и семиотики сцены» [175,с. 388-401]. Со слов Юрия Михайловича Лотмана: «Язык театра складывается из национально-культурных традиций, и естественно, что человек, погруженный в ту же культурную традицию, ощущает его специфику в меньшей мере. Одной из основ театрального языка является специфика художественного пространства сцены» [176,с. 238-252]. Условно разделив театр «на две части: сцену и зрительный зал», далее автор определяет, что «сценическое пространство отличается высокой знаковой насыщенностью – все, что попадает на сцену, получает тенденцию насыщаться дополнительными по отношению к непосредственно-предметной функции вещи смыслами. Движение делается жестом, вещь – деталью, несущей значение» [176,с. 238-252].

Рассматривая исследуемые работы, можно с уверенностью сказать, что знаковые системы, а точнее семиотические коды являются важными элементами в процессе раскрытия идеи театрального произведения и влияют на развитие структуры сценического пространства.

Размышляя о вычленении знаковых систем, принципах строения балетного спектакля, хотелось бы отметить, работы кандидата искусствоведения Д. Д. Уразымбетова. В статьях казахстанского ученого рассмотрены «Семиотические аспекты хореографии» [68,с. 113], «Семиотические коды сценических пространств» [168,с. 56-60] «Сценические пространства как смысловая связь кодов» [177]. Мы разделяем его мнение о том, что «язык танца с семиотической точки зрения, его возможности как коммуникационного канала и «архитектора» драматургии сценического представления ... является важнейшим драматургическим звеном и несет функцию коммуникации между режиссером, артистом и зрителем» [68,с. 113].

В свою очередь, теоретическое осмысление коммуникации между зрителем и артистом, между артистом и сценическим пространством, между автором-постановщиком и артистом, а также внедрение новых визуальных эффектов, раскрывает завесу знаков, которые можно отметить на двух разных уровнях. В определении Ю. М. Лотмана: «Для людей на сцене совершается событие, а для людей в зале событие является знаком самого себя» [175,с. 415]. Продолжая мысль Ю. М. Лотмана, можно отметить, с внедрением новой техники и технологии развивается балетное искусство, при этом единственным устойчивым материалом остается – реакция зрителя.

Основываясь на результаты предыдущих разделов 2.1 «Многообразие творческих стилей и почерков режиссеров-хореографов Театра «Астана Балет» и 2.2 «Малые формы как основа режиссерских решений Театра «Астана Балет», нами было выявлено, что в постановочном процессе балетного спектакля все элементы, начиная от актерского исполнения до сценографии, освещения и костюмы, подчинены личной идеи режиссера-хореографа, а его замысел реализовывает вся постановочная группа.

Далее, в процессе нашего исследования и анализа поисков, экспериментов постановочной группы, включая хореографа, сценографа, художника по свету и костюмов, нами были применены искусствоведческие и семиотические методы. Методы, позволившие вскрыть и выявить реальное соотношение современного балетного процесса Театра «Астана Балет» с опытом, направлениями, ценностями и стилевыми этико-эстетическими традициями мирового балетного искусства. Как известно, художественные знаки не только выражают значение, но организовываются по таким эстетическим законам как гармония, ритм, созвучие, контраст и т.д. Рассматривая вопрос эстетики хореографии и сценографии, доктор философии, профессор К. З. Халыков в своей статье «Хореография мен сценография тілдерінің эстетикалық тағылымы» раскрывает причины названия и принципы, определяющие «сценографическое действие». Согласно К. З. Халыкову, причина, по которой ее называют «сценографией действия», связана с ее главным определяющим принципом – направленностью искусства художника в оформлении сценического действия. Во-первых, место действия определяется организацией среды. Во-вторых, создание сценографии напрямую влияет на игру актеров с отдельными элементами или в целом как участника их сценического действия. В-третьих, изобретение образно-ритмического материала представлено как оригинальные персонажи сценического действия – (перевод автора А.К.) [65,с. 272]. При этом, отмечая общий генетический код искусства сценографии, автор утверждает: Все эти виды декора основаны на генетическом коде искусства сценографии. Каждая из них, в свою очередь, определяет одну из трех систем исторического прошлого: сначала сценографию персонажей в ритуалах, затем игровую сценографию в до ренессанских и фольклорных формах сценического искусства и, наконец, систему декораций Нового и Современного театра. В каждой системе доминировал какой-то вид декора (например, место действия в декоративном искусстве) – (перевод автора А.К.) [65,с. 272].

Обобщая мысли ученых, мы приходим к заключению, что эксперимент, поиск режиссера-хореографа – есть искусство моделирования художественной деятельности, служащая как специфическая познавательная информация, с помощью которой сохраняется и передается целый ряд систем образных знаков.

Следует отметить, что различные символики, семиотические и образные знаки умело применены в различных балетах. На наш взгляд, эти знаки наиболее ярко выражены в балете «Саломея», где полифоническое целое с многоуровневым контрастом, ритмической структурой позволило воплотить символично-смысловые «стыки» библейской основы. Автор художественной концепции, режиссер-хореограф М. Авахри, заново переосмысливая уальдовскую трактовку, представила сущность героев в «графической пластике с элементами ориентализма». Техника же исполнения шла «то на пуантах, то босиком».

Важную роль в спектакле играла световая партитура, влиявшая на сценическое пространство. Подтверждение тому, что свет влияет на

пространство, мы находим в статье «Сценография Казахстана (опыт типологического анализа)» доктора искусствоведения, профессора С. К. Каржаубаевой [66,с. 190]. Высказывание ученого полностью отвечает определению о том, что пространство и время благодаря световой партитуре становились «ирреальным». Продолжим мысль С. К. Каржаубаевой: «Свет – это концентрация божественной эманации или напротив его недостаток» и «любое усиление или изменение в характере света, зрителем всегда воспринимается как мистическое изменение» [66,с. 190]. Следовательно, световая вариативность, «мистическое изменение» как бы дает возможность режиссеру-постановщику найти «нечто, волнующее...в параметрах данного цвета, подытожить на уровне личностных исканий общечеловеческие поиски Высшего начала, разума и порядка» [66,с. 190].

В балете «Саломея» светом щедро, разнообразно пользуются и хореограф М. Авахри, и художник по свету Д. Солнцев. Они блестяще разработали световую партитуру, передав уальдовскую символику через «диск луны (полнолуние), который по ходу сценического действия превращается в кровавый, а далее и вовсе в черный диск, символизирующий поглощение света жизни тьмой» [178]. Световая ритмическая организация вносила «определенный смысловой подтекст». Напомним, световая партитура один из важнейших элементов средств в поиске сценического языка. Поэтому видение и световое решение спектакля опять-таки зависит от режиссера-постановщика, от его мироощущения. В балете световая партитура «выполняла функцию «нематериальной» декорации, обволакивающей все действие: ... яркие божественные лучи-снопы света в начале и в сценах, раскрывающие образ Пророка, и тусклый «неживой» свет, направленный на мертвую Саломею в финале» [178] несли определенный подтекст. Интересный эффект возникает, когда мощные софиты опускаются над рабами (кордебалетом), Иродом и Саломеей. Одновременно боковые лучи прожекторов направлены по диагонали планшета сцены. Происходит деформация драматического пространства. Создается впечатление, будто все загнаны в одно маленькое пространство, где нет выхода, а музыка предвещает страшное событие. Все впечатляет и усиливает взаимодействие между актерами и зрителями. В рамках данного исследования следует отметить «ирреальное ... пространство спектакля – меняется за счет различного характера взаимоотношений масс пространства, светового состояния этого пространства, цветовой насыщенности и характера построения мизансцен в этом пространстве» [66,с. 189]. Мироощущение хореографа становится сложным художественным творением, свет в руках Авахри становится участником спектакля, а пространство «оставаясь в физическом плане неизменным, становится другим в художественном восприятии (меняется в зрительском восприятии и ощущениях)» [66,с. 189]. Таким образом, в данной трактовке идея света отождествляется с идеей духа. Световая партитура высвечивает действие современного взгляда на мифологический, традиционный аспект.

Символичен в балете и стол. В процессе переворачивания – этот стол и тупик, из которого не может выбраться отчим (Ирод, тетрарх Иудеи), эта и стена, и граница чувств. Это помост-трон в момент, когда Ирод и Иродиада (супруга тетрарха) стоят на нем, как бы с вершины трона смотрят на Иоанна Предтеча (пророк), стоящего на планшете сцены. Стол несет и символику плахи в эффектно построенной сцене усекновение головы Иоанна. Исполнительская интерпретация выстраивалась в соответствии уже с вертикально перевернутым столом. На горизонтальном «экране» появляется отрубленная голова Иоанна. Не спеша, как описывает театровед Алиева, «в предвкушении (словно растягивая удовольствие) поцеловать пусть мертвого возлюбленного, подбирается титульная героиня. И добравшись до головы Иоанна, героиня играючи перекачивает ее (повороты танцовщика на верхней горизонтальной плоскости, когда корпус остается в тени, а луч света следует за лицом исполнителя)» [178].

В финальной сцене стол приобретает новую символику. Он становится постаментом-ловушкой для Ирода и Иродиады, когда супруги «словно дуэлянты, с разного конца медленно приближаются навстречу друг к другу» [178].

Еще одним ярким символом является падающая сверху огромная алая ткань – признак кровавой реки, которая разольется позже в следующем эпизоде сцены. Кордебалет, стоящий в форме креста на всем сценическом пространстве, также несет определенную символику. В финале спектакля перевернутое распятие царицы, возлежащей на кровавом алтаре, предлагает каждому из зрителей сделать свой выбор о человеческой правоте, выборе чувств, жестокости и справедливости, любви и безразличия.

Уальдовской символики придерживается и художник по костюмам Ольга Шаимшелашвили. Ее символика заключается в цветовом оформлении главных героев. Саломея одета в серебристую тунику, что отождествляет серебряный цветок; Ирод и Иродиада – в одеянии пурпурного цвета, приближенная к мантии цезаря; Иоанна – в холщовом одеянии [178].

Размышляя о музыкальной поэтике балета, о режиссерской интерпретации хореографического языка, следует отметить, что благодаря искусному выбору музыки популярного современного турецкого композитора Фазила Сая, хореограф Мукарам Авахри органически сплавляет свободную пластику, классические и восточные элементы. Динамичный, драматически напряженный балет, где каждый персонаж имел свой неповторимый облик, исполнен талантливыми артистами театра.

Психологически содержательно, в страстной манере играл Ирода, ведущий солист балета Казбек Ахмедьяров. Под воздействием всей новаторской атмосферы ярко раскрылся актерский талант Айжан Мукатовой, создавшей образ Саломеи. Саломея-Мукатова в своей интерпретации постепенно от «обольстительной принцессы трансформируется в inferнальный образ, ужасающий своей жестокостью». Мукатова – балерина с красивыми линиями и уверенной техникой, мастерски сумела передать чувства, находящиеся на грани

вопля и трагедийного накала. В финале, получив обещанное (отсеченную голову Иоанна Предтечи, целует губы любимого), «нет ни радости, ни страха, лишь смирение перед обратимостью конца» [179]. Риза Канатқызы раскрыла в себе грань актерского дарования. Иродиада-Канатқызы – «царская статья и скульптурная четкость движений». Иоанн – Фархад Буриев, полный убедительный образ, в котором переплетены драматизм с глубоким психологизмом. Стремление к совершенству всегда было внутренним девизом премьеры балета. Великолепный мастер дуэта внес собственные штрихи в трактовку образа, проявив свои лучшие свойства артистической натуры – эмоциональность, виртуозность техники, музыкальность, драматический талант.

Искание Авахри было продолжено в сценах кордебалета. Для выявления развития драматургии, его накала, хореограф использовала кордебалет в качестве так называемой «живой материи». Пластические действия кордебалета были насыщены экспериментальными формами воплощения в оргиастических танцах и аккомпанирующего в тонкой игре главных персонажей, а также комментирующего в сцене требования смерти Иоанна Предтеча. Во всей полноте показана роль кордебалета как участника, разыгравшего трагедию, в сцене мощного стремительного катания стола то по кругу, то по диагонали, то превращая его в стол-плаху. Расплатой стала кровавая река (алое полотно), по которому плыла страшная масса (кордебалет перекачивается по алому полотну).

Заложенный в балете глубинный смысл трагедии продолжил кордебалет, когда каждый из участников, «словно песчинки в перевернутых песочных часах, один за другим падают в оркестровую яму. Падая, пылинки праха с сотнями песчинками в вечном потоке времени утрамбовываются в каменный склеп памяти, даря вечность, но не забвение» [178].

Подводя итог анализа балета «Саломея» в постановке Мукарам Авахри (хореограф), Ольги Шаимшелашвили (сценография и костюмы), Дениса Солнцева (свет) мы можем сказать, что в образном композиционном приеме они прекрасно чувствовали и знали семантику. Обладая большей изобразительностью и конкретностью, художественные средства (сценография, свет, костюмы) дополняли выразительность оригинальные подходы, разрушали привычные подходы, нормы, структуру, традиции и т.д.

Всевозможные эксперименты привели к трансформации выразительных средств спектакля. Самовыражение человеческой души нашли развитие в работе балетмейстера.

Современные балетмейстеры для достижения максимального эффекта используют художественную экспрессию, включающую в себя «изобразительность» и «выразительность». Изобразительные средства в основном состоят из фольклорных и бытовых элементов движений, а выразительность больше присуща классическому танцу. Образы, созданные в балете, – это прежде всего состояние, мимика, жест, то есть знак. Развивая мысль об образе в балете, исследователь Г.Д. Лебедева выделяет три группы –

знаки, функции и категории. По авторскому замыслу, каждая из групп имеет свои специфические особенности в исполнительской интерпретации:

- образы-знаки. Это прежде всего образы главного героя и его антипода (врага). Герои являются носителями активного действия, в результате которого происходит перерождение персонажа: гибель врагов («Щелкунчик»), спасение страдающих (Альберт в «Жизели»);

- образы-функции. Это действие, которое совершает герой. Главным становится активность персонажа, поэтому практически любой образ-знак может быть носителем образа-функции;

- образы-категории: неперсонифицированный архетип, который в балете выражается через этические и эстетические категории [180, с. 41].

При просмотре спектаклей, созданных за последние два-три года в Театре «Астана Балет», особенно постановочной части, особо обращаем внимание на волшебный мир танца с его мультимедийными проекциями, конструктивными и виртуальными декорациями. Наиболее ярким является балет «Золушка» С. Прокофьева, хореограф-постановщик и автор либретто (по мотивам сказки Шарля Перро) Надежда Калинина. Главный балетмейстер Омского государственного музыкального театра, с 2012 года работает в Нур-Султане в качестве приглашенного балетмейстера Театра «Астана Балет». Премьера балета состоялась в 16 февраля 2018 года.

Сказочная атмосфера для детей и их родителей начинается с фойе театра, где установлена «каре́та, с ажурным плетением бронзовых розочек», а рядом построен «замок из книжки». Этот волшебный мир продолжается на сцене театра. Видеохудожники Кирилл Маловичко и Маша Небесная, визуальными эффектами заполняли сценическое пространство «порхающими виртуальными диковинными птицами, огромным количеством бабочек, стрекоз...» [72]. Для достижения максимального эффекта погружения в сказочный мир в первой картине, дополняя внешнюю красоту, на сцену выбегают самые маленькие бабочки (учащиеся младших классов Академии). Ориентир на природу определил рисунок и всю зримую структуру танца.

Надежда Калинина в своей постановке отдает предпочтение основным элементам декорации, ярким костюмам. Хореограф во главу угла ставит лейттему – тему книги, которая является хранительницей сказки. Нововведения, приемы формообразования, особенности лейттемы прекрасно описаны балетным критиком Флюрой Мусиной. Автор отмечает: «Этот мотив (лейттема – тема книги – А.К.) повторен и в элементах костюмов: фантастические шляпки придворных дам в виде причудливо изогнутых листков бумаги и расписанные вручную буквы на их роскошных белых юбках; книга-шляпа Церемониймейстера...» [72]. В ходе описания сценографии, его художественного оформления Ф. Мусина блестяще демонстрирует и открывает режиссерские ухищрения в контексте господствующего сегодня мировоззрения. Спектакль Надежды Калининой, а также художника по костюмам Сергея Новикова, видеохудожников Кирилла Маловичко и Маши Небесной содержит объемную конструкцию «в виде раскрытой книги»,

являющейся «подвижным элементом декорации, которая сжимает сцену до размеров комнаты Золушки, а когда подвижные части книги разъезжаются в разные стороны, открывается пространство грез и мечты – сказочная страна бабочек, кузнечиков и фей времен года» [72]. Благодаря фантазии постановщиков, на бал Золушка не на тыквенной карете добирается, а летит на воздушном шаре.

Сказочный мир дополняют необычные костюмы и грим, в котором каждый персонаж был своеобразен и неповторим. При создании костюмов Сергей Новиков использовал технику горячего батика. Это переливающиеся всеми цветами радуги крылышки бабочек и нежное бальное платье Золушки. Придворных одели в «наборные» ткани – экокожу разных цветов разрезали на полосы и из них формировали полотно, из которого впоследствии выкраивались корсеты для костюмов придворных. Вырезные аппликации, сотни мелких цветочков, вышивка и блески украшали костюмы обитателей волшебного мира грез, куда попадала Золушка в своем сне» [72].

Эксперимент хореографа продолжен не только в создании образов Мачехи и ее двух дочерей, Злюки и Кривляки, в жанре гротеск, но и во введении новых 3-х персонажей: Владельца, двух Механических кукол. Комическая сцена Владельца кукол и Мачехи с дочерьми, разворачивается в лексике «заводных металлических кукол», прекрасно исполненных артистами балета Дэвидом Джонатаном и Байхадамом Тунгатаровым. Через резкие, прерывистые «механические движения» они учили «придворному этикету и танцам сестер-двойняшек, а Владелец механических кукол пускался в пляс с Мачехой» [72].

Пластические острые силуэты, гротесковые эпизоды, откровенная буффонада вызывали у зрителя оживление и восторг. Так, например, Мачеха-Мукатова, с вздернутым носиком, в кокетливой шляпке, продемонстрировала отличное профессиональное мастерство в жанре комического гротеска. Злюка-Дукиева и Кривляка-Батырова имеют в обрисовке изломанные линии, жеманство, новую выразительность. Артистическим возможностям трех исполнительниц не было предела. Они владели высокой техникой исполнения, а также яркой и выразительной мимикой.

Главные партии Золушки-Тен и Принца-Ахмедьярова «заметно уступали по выразительности и разнообразию лексики». И только благодаря индивидуальному подходу каждого из солистов балета, образы были наполнены «глубиной чувств», эмоциональной окраской.

Режиссерское начало присутствовало и в хореорисунках, которые отражали мелодико-гармоническое сложение музыкального материала. Из трехактной партитуры хореограф создала балет в двух действиях. Балет-феерия С. Прокофьева была написана в традициях старого классического балета с *pas de deux*, *adagio*, со старинными танцами как павана, паспье, бурре, а также вариациями для каждого персонажа. «Музыка Прокофьева, избегающего в партитуре «Золушки» сильных контрастов и всячески подчеркивающего идею непрерывности дансанных «номеров», дает возможность различного ее иносказательного пластического воплощения» [44,с. 91]. В разное время к

прокофьевской партитуре обращаются и зарубежные хореографы, среди которых Фредерик Аштон, Х. Шперли, М. Марен, Ж.-К. Майо. «Образно-сюжетная символика», «многомерность музыкального содержания» и освоение симфонического пространства прослеживаются в интерпретации каждого их балетмейстеров.

В спектакле Театра «Астана Балет» полифоническая партитура Прокофьева дополнена современным звучанием работ популярного американского кинокомпозитора и дирижера Джона Таунера Уильямса, автора знаменитых саундтреков к фильмам «Как украсть миллион», «Инопланетянин», «Парк Юрского периода», «Звездные войны», «Список Шиндлера», киноэпопеи о Гарри Поттере и многие другие.

Музыку Сергея Прокофьева в Театре «Астана Балет» исполнил оркестр под руководством дирижера-постановщика Армана Уразгалиева, сумевшего профессионально соединить сокращенную партитуру, сохраняя первоначальную инструментовку композитора. Чрезвычайно тонко чувствуя музыкальную партитуру, его рельефную ритмику, А. Уразгалиев в кратчайший срок сумел организовать оркестр, пригласив музыкантов из музыкальных театров и коллективов. Мастер многих балетных спектаклей ГАТОБ имени Абая, «Астана Опера», «Астана Балет», отлично разбираясь в специфике балета, в спектакле «Золушка» еще раз показал свой талант. Чувствуя каждое па артистов балета, он сумел выдержать определенные паузы и передал музыкальную партитуру в органике с хореографической драматургией.

Здесь следует отметить, несмотря на то что в театре до сих пор нет своего оркестра, такие балеты, как «Щелкунчик» П.И. Чайковского, «Жизель» А.Ш. Адана, «Легенда о любви» А.Д. Меликова проходят в «живом сопровождении».

Хореографов театра продолжает интересовать проблема народного танца как философского выражения национального и общечеловеческого. Авахри обращается к очередному балету, где пытается раскрыть надличное с общечеловеческим началом. Она вновь в тандеме с либреттистом Бахытом Каирбековым создает полнометражный балет «Султан Бейбарс». Идея о постановке балета на историческую тему принадлежит «Фонду развития и поддержки балета и национального танца» при поддержке Генерального партнера – АО «Самрук-Қазына».

После премьеры журналист Амина Смакова со слов хореографа-постановщика пишет: «Балет «Султан Бейбарс» – это размышление. Это предложение вместе со зрителем представить: о чем мог вспоминать на заре своего жизненного пути прославленный «отец побед»? Ведь его жизнь была полна ярчайших событий. И не только сражений с крестоносцами, чьи войска разгромил Бейбарс, защищая границы своей страны. Не только монголы, чьи набеги великий Султан в нужный час снова отбил с привычным мастерством. Быть может, было что-то гораздо важнее событий, известных нам как сухие факты истории?» [181].

Сквозной темой является тоска по Родине, по родной степи. Всплывают годы детства, когда беззаботно бегали в родном ауле. Главное, ласки матери.

Разделяя мысли хореографа, композиторы Хамит Шангалиев и Алибек Альпиев создают удивительный музыкально-хореографический мир. Вспоминая о процессе сочинения музыки, они рассказывали о том, что им пришлось прослушать «много музыки, национальной, фольклорной» [181]. Обобщая музыкальные образы, они попытались «собрать воедино и элементы классической музыки, и народные мотивы, и оригинальные экспериментальные ходы» [182]. Так как акцент делался на чувства переживания и патриотизма, то и композиторы разделили музыку на два направления: одно развивалось в национальном фольклорно-казахском, отражая мысли о родном крае; другое нашло воплощение в движенческой динамике в сценах сражений с крестоносцами, монголами.

Отметим, что роль мужского танца в этом балете возросла. Разнообразие и размах мужской танцевальной лексики обогатили сюжетную линию балета. Пластическая сценография предполагает главным действующим лицом коллективное массовое исполнение. Пластический почерк балетмейстера М. Авахри в перекличке с предыдущими постановками превзошел все ожидания. Танцевальный язык строг, порой графичен. Эмоциональность, непрерывный накал страстей, неожиданно переходящий в лирические эпизоды во время воспоминаний, не разлагал, а подчеркивал органическое единство сюжета.

В изобразительном решении хореограф решил «отказаться от вычурных костюмов и богатых декораций», чтобы «они не отвлекали зрителя от эмоций главного героя. «Украшением, я думаю, станет музыка. Она как раз и будет вести за собою и зрителя, и повествование», – поделилась своими мыслями Авахри [182]. К процессу создания концепции были привлечены уже знакомые специалисты, работавшие в тандеме с Авахри: художник-постановщик, отвечающий за сценографию, Леонид Басин, автор эскизов костюмов – Ася Соловьева. И только художник по свету Арсения Сафиуллина и ассистент художника по свету Роберт Даутов впервые принимали участие в работе с нашим хореографом.

В поисках нового театр впервые обращается к телеверсии. Балет «Султан Бейбарс» стал первым экспериментальным опытом и для главного балетмейстера Авахри. Анализ спектакля и телебалета – это отдельная тема исследования, поэтому уточним, что «в рамках премьеры организаторы также запустили новый пилотный проект – тикет-платформу vteatre.kz, призванную в будущем объединить все театральные площадки страны и, в целом, популяризировать роль театрального искусства в казахстанском обществе» [183].

Проблема творческого союза хореографа и композитора на современном этапе актуальна, но только не в Театре «Астана Балет». Для постановок новых балетов приглашаются композиторы, молодые хореографы. Одним из таких является балет «Легенда о Туранге» в постановке молодого балетмейстера Анвары Садыковой. В балете противопоставлен мир людей природе, в нем рассказывается «о силе корней, о силе родной земли и о конфликте человека с природой».

«Однажды услышанная музыка «Печаль Туранги» Куата Шильдебаева вдохновила меня. Богатейшее музыкальное произведение вызвало у меня разные эмоции» [184], – рассказывает А. Садыкова во время интервью с Акимжановой. Работа над пластикой балета, каждого образа, особенно «степного древа с обширной корневой системой, символизирует стойкость и мощь, характерную для казахского народа» [184].

Чтобы прояснить суть произведения, приведем несколько цитат из статьи Д.Д. Уразымбетова «Легенда о Туранге»: стойкость природы или человека?» [185], написанной после просмотра премьеры. Автор конкретно анализирует и делит его на: 1. «Композицию и сценографию», 2. «Персонажи», 3. «Музыку», 4. «Рисунок танца», 5. «Идею». Говоря об «Идее спектакля», отметим, по мнению Уразымбетова, что «Поэтика темы восстания природы прослеживается, но не восходит до высочайшей пронзительности (из-за композиции эпизодов). В балете же более выпукло подана другая тема – тема стойкости народа, стойкости человека перед судьбой» [185]. Проблема музыкального звучания, компиляции, по мнению автора, имеет больше компьютерное звучание. «Недостаток музыкального тематизма» заключается в нехватке естественного оркестрового ... звучания» [185]. Далее автор определяет, что «часто музыка бросается из крайности в крайность: то это трагедийная вязкая магия кобыза («Монолог» и «Печаль Туранги»), то это эстрадные «ритмы-скачки» («Дровосеки»), то вдруг жетыген звучит вместе с кобызом («Сон»), то струнные электронно «фонят» [185]. Мы согласны и поддерживаем мнение искусствоведа Д. Уразымбетова о том, что «создавать музыкальную компиляцию, изначально не предназначенную для него», сложно. Действительно, не каждый хореограф может профессионально варьировать музыкальный материал. С точки зрения композитора, кандидата искусствоведения Ю.Б. Абдокова: «Формирование крупной циклической формы из отдельных произведений, увы, редко бывает удачным. Здесь все зависит от дарования и от музыкальной культуры тех, кто создает музыкальный текст балета» [44, с. 168]. Значит, балетмейстер, в данном случае А. Садыкова, работая с музыкальными произведениями К. Шилдебаева, должна была обратить внимание на логические переходы, музыкальную структуру, его ритморисунки, полифоническое развитие. Видимо, балетмейстеру не хватило опыта, несмотря на то что ею был поставлен балет в АХУ им. А. Селезнева «Тұран дала – қыран дала» («Вечная земля казахская», 2016).

Говоря о «Композиции и сценографии», Уразымбетов констатирует следующее: во-первых, «зрителю сложно сосредоточить внимание на одном» из эпизодов, а их девять («Благоденствие», «Стихия ветра», «Монолог Туранги», «Дровосеки», «Сон», «Борьба», «Оплакивание», «Печаль Туранги», «Благоденствие») и каждый из них имеет «завершенную форму и достаточно многослойную сочную структуру». Во-вторых, «насыщенная полихромная сценография, не только театрально-бутафорская, но и проекционная, обилие танца, перемещения множества деталей и персонажей» [176] опять-таки отвлекает внимание. В «декорации – осень, листья, туранговая роща, звездное

небо (художник-сценограф – Ж. Омаров, видеографика – Д. Ибраев, Н. Абишев)» намечены смысловые точки. Но, к сожалению, «не в тон им практически разноцветные природных, но приторных оттенков, костюмы птиц», а «Туранги представлены в облегающих комбинезонах с древесным рисунком, что выглядит метафорично (костюмы Н. Протасовой)» [185]. Искусствовед, проводя объективный анализ, отмечает, что «балахонное платье» Души Туранги «скрывает хореографию и амплитуду движений исполнительницы». Соглашаясь с данными высказываниями, мы находим, что смысловое соответствие и выражение тематики балета противопоставления мира людей и природы балетмейстеру не удалось раскрыть. Мы не увидели инновации ни в постановочной части, ни в хореографическом тексте с его лексическим языком.

Итак, основываясь на письменных материалах (статьи, монографии), интервью и беседах с хореографами, артистами балета, сценографами, можем заключить, что в процессе творческих экспериментов, поиска нового в комплексе выпуска балета выявлены стилистические особенности режиссера-постановщика, сценографа, художника по свету и костюмам. Несмотря на то что Театр «Астана Балет» еще молод, активность его функционирования, внедрение инноваций с элементами современных компьютерных технологий говорят о сложившихся традициях, создании уникального экспериментального театра в Казахстане, признанного в мировом пространстве.

Учитывая констатирующие факты, необходимо отметить:

- за восемь коротких лет существования Театра «Астана Балет» – это «полноформатный театр со всеми техническими службами и собственным производством, что позволяет реализовывать крупные проекты, создавать большие полотна, экспериментировать» [133, с. 16];

- каждая постановка режиссера-хореографа Мукарам Авахри – это многожанровость, семиотичность, когда один хореографический текст накладывается на другой, создавая пласт нового. В результате получается балет объемный, многослойный, в котором находим новые аллюзии и реминисценции; новые образно-смысловые грани;

- благодаря таланту мастеров современной хореографии М. Авахри, Н. Дмитриевского, Р. Амаранте, Н. Калининой, владеющих особой образно-выразительной «оптикой», балеты получились символически красочные, интересные; смешение классического танца с новой техникой, новыми приемами, а также новациями современной хореографической мысли, в новом ракурсе раскрывают не только чувственность и внутренний психологизм, но и философскую и общечеловеческую сущность; ценностные и стилевые этико-эстетические традиции мирового балетного искусства (Приложение Ж);

- Театр «Астана Балет» продолжает свои эксперименты, обращаясь к телеверсии. Впервые в Казахстане создается телебалет «Султан Бейбарс» в постановке М. Авахри.

Выводы по 2 разделу

В исследовании творческих поисков современных режиссеров-хореографов мы выявили, что опыт мастеров прошлого столетия, их наработки в плане построения хореографического произведения, работы с исполнителями занимают значительное место в работах наших современников. Являясь вдохновляющим источником новых идей, они находят новое воплощение. Образы казахской мифологии в контексте пространственно-временного континуума, нашедшие свои воплощения в абсолютно иной от традиционного прочтения режиссерских интерпретаций современных режиссеров-балетмейстеров А. Тати, М. Авахри, где проявлены философские взгляды на происходящее в мире, поиски вечных вопросов о человеческой сущности, говорят о развитии расширенного диапазона взглядов и обращений к национальным темам прошлого. Поставленные ими спектакли и постановки вполне могут послужить примером для последующих обращений к жанру национальных сказок, мифологии, посредством которых могут быть переданы и другие волнующие, актуальные темы.

Анализ современной казахстанской режиссуры позволяет сделать вывод о том, что сегодня режиссура, определяющая идею, замысел, художественное восприятие целостного драматического или временного действия в художественном произведении, в хореографическом искусстве заняла главное место. Не прекращаются поиски режиссеров в интерпретации танцевальных стилей в драматических спектаклях, которые обеспечивают оригинальные по содержанию и формам танцевальные характеристики различных сценических образов. Все это определяет направления творчества, а также обеспечивает перспективу сохранения национального достояния для последующих поколений казахстанского общества.

Театральное и хореографическое искусство, в котором сценография становится высокоинформативным инструментом, насыщено знаковыми системами и семиотическими кодами, влияющими на развитие структуры сценического пространства. Сценографические решения, создававшие образы в Театре «Астана Балет», становились главной определяющей стилистики балета; сценографические персонажи в качестве визуального компонента играют существенную смысловую роль.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной диссертационной работе были исследованы и обобщены жанровые и стилистические особенности режиссуры Театра «Астана Балет» в ракурсе анализа теоретических концептов как научной основы и практических решений как целей и задач современного балетмейстерского искусства Казахстана.

Осуществленный искусствоведческий анализ позволил нам достаточно глубоко проникнуть в проблематику диссертационной темы и выявить новые тенденции, стилевые особенности авторского почерка балетмейстеров театра, детализировать исторические и эстетические предпосылки формирования репертуарной политики театра.

Современные процессы, происходящие в стилистике и жанровом многообразии режиссуры хореографии Казахстана, мы рассматриваем на основе творческого наследия балетмейстеров, стоявших у истоков формирования отечественного режиссерского искусства, в соответствии с принципом преемственности и новаторства.

Сегодня мы являемся свидетелями формирования нового театра – Театра «Астана Балет», в котором ведется активная работа по обогащению национального танцевального языка через призму современных общемировых тенденций в хореографии. Благодаря постановкам талантливых и признанных режиссеров-балетмейстеров развиваются многообразные стили, жанры, различные направления хореографии, обогащающие репертуар театра, что объективно влияет на индивидуальный стиль коллектива. В этой связи раскрытие направления творческого поиска театра является частью общей тенденции развития современных режиссерских трендов хореографии республики. Через призму индивидуального творческого поиска коллектива раскрыта жанровая и стилистическая особенность как режиссуры театра, так и современной балетной режиссуры Казахстана, в авангарде которого находится коллектив Театра «Астана Балет».

В диссертационной работе согласно цели исследования была проведена аналитическая работа, которая привела к следующим результатам:

1. На основе историко-теоретического метода исследования раскрыта преемственность поколений в сохранении лучших традиций отечественной режиссуры. В ходе исследования лучших образцов творчества современных казахстанских режиссеров-хореографов отмечено, что опыт балетмейстеров прошлого столетия, их теоретические и практические навыки, использованные при создании хореографического произведения, методы работы с исполнителями находят значительное применение в процессе создания хореографических проектов наших современников. Немаловажной заслугой современных казахстанских балетмейстеров является также то, что в своих работах они активно используют подлинно фольклорные элементы национальной танцевальной культуры. Кроме того, историческое наследие балетмейстеров XX века получило продолжение и активное развитие не только

в творческом, но и научном аспекте. Свидетельством служат исследования молодых казахстанских ученых в области хореографии, анализ которых представлен в данной работе.

2. С помощью метода структурного анализа удалось систематизировать способы и принципы работы режиссеров хореографов над созданием различных проектов в области танцевального искусства. Сделан акцент на том, что при подготовке к работе над творческим проектом в области танцевального искусства были проработаны такие научные понятия, как базовые аспекты и подходы к грамотному построению хореографического произведения. Балетмейстеру необходимо не только выбрать литературный первоисточник для сценария, определить сценографию, но и выстроить весь творческий процесс, всю работу с участниками творческого коллектива таким образом, чтобы созданное хореографическое произведение не только получило успех у зрителя, но и стало коммерчески успешным.

Но для достижения таких результатов определенное внимание уделено необходимости грамотного формирования самой личности будущего балетмейстера. Именно поэтому в работе рассмотрены вопросы обучения и воспитания будущего режиссера-хореографа, компоненты его готовности к профессиональной деятельности. Для получения необходимого результата отмечена важность научно-методологической базы при обучении режиссерскому мастерству в вузах культуры и искусств по направлению «Балетмейстерское искусство».

3. При использовании метода анализа и синтеза исследования выявлены и обобщены характерные жанрово-стилистические черты наиболее ярких и успешных в Казахстане современных хореографических постановок в жанре малых форм. Кроме того, определены важные теоретические концепты в области балетмейстерского искусства, что позволило сформировать научную основу для дальнейшего анализа состояния современной отечественной режиссуры хореографии.

Необходимость такого анализа обусловлена тем, что за последний период времени в отечественной танцевальной культуре наблюдается развитие репертуара ряда танцевальных ансамблей, театральных коллективов, которые действуют на основе взаимообогащения национального исполнительства с другими направлениями хореографии. Для соблюдения правильного баланса между различными мировыми стилями хореографии и национальной танцевальной культурой выдвинуты положения об актуализации прочных теоретических знаний, значимость которых подчеркивается в работе.

4. Результат наблюдения и интервью показал, что интенсивность развития современной хореографии обусловила художественный поиск режиссеров-хореографов Театра «Астана Балет» в разных направлениях. Цель постановщиков – «найти неизвестное в известном». Стремясь достигнуть цели, каждый из постановщиков, начиная с первой программы, попытался найти свой индивидуальный почерк.

Благодаря творческому содружеству с зарубежными хореографами за период профессионального становления молодого коллектива произошла аккультурация как балетного искусства Казахстана, так и авторского стиля балетмейстеров Театра «Астана Балет». Различные режиссерские приемы, нестандартная хореография из-за нового звучания музыкальных партитур, мелодий и ритмов сегодняшнего дня помогли создать новые стили, новую пластику. Результатом симбиоза национальной и классической хореографии стал новый пластический язык казахского сценического танца.

Для выявления творческих стилей и приоритетных форм постановок в рамках данного исследования путем искусствоведческого анализа удалось выявить философские взгляды, приемы режиссерско-постановочной деятельности как отечественных, так и приглашенных хореографов. Успешные постановочные работы говорят о развитии расширенного диапазона взглядов и обращений казахстанских режиссеров-постановщиков к национальным темам прошлого. Поставленные ими спектакли и постановки вполне могут послужить примером для последующих обращений к жанру национальных сказок, мифологии, посредством которых могут быть переданы и другие волнующие, актуальные темы.

5. На основе метода анализа и синтеза определены основные закономерности развития режиссуры малых хореографических форм в Театре «Астана Балет». Проведенный сравнительно-сопоставительный анализ позволил выявить новаторство постановщиков и определить наиболее яркие хореографические постановки балетмейстеров театра. Балетмейстеры Театра «Астана Балет» А.А. Тати, М.С. Авахри, стоявшие у истоков создания театра, продолжают поиск новых стилей, новых форм в режиссерском решении. Лирические хореографические миниатюры, танцевальные композиции, танцы и одноактные балеты, сочиненные А.А. Тати и М. Авахри представляют традиционное наследие «в новом звучании». Одноактные балеты М. Авахри «Жусан», «Язык любви» и «Султан Бейбарс» (балет в 2-х актах) пропитаны национальной тематикой, национальной идеей не только в выборе темы, но и несут нечто символичное – семиотическое начало. Адаптация поэзии великого Абая в балете «Язык любви» выразилась в желании подняться к высотам творчества великого классика, стремлении дотянуться и уловить философию его мыслей. Это и есть результат воплощения сакрального смысла «восхождения к Абаю».

Анализируя творческий стиль режиссера-хореографа, его решения в постановках малых форм хореографии (в основном одноактные балеты, хореографические миниатюры), можно сделать вывод, что, М. Авахри заявила о себе как о узнаваемом балетмейстере, с интересными постановками не только на национальную, но и психологическую тематику, раскрывающую гамму женских образов («Кармен», «Саломея»).

Личный опыт Айгуль Тати как исполнителя помогает в ее постановках. В них чувствуется национальный колорит и тонкий вкус хореографа. В хореографических миниатюрах, композициях, танцах передается нежная,

возвышенная красота казахского женского образа. Яркий синтез танцевальной лексики имеет контекстуальную значимость, т.е. каждое движение несет смысловое значение и соответствующий пластический окрас. Народные элементы национальных обычаев и ритуалов в сценической интерпретации перерастают в богатые, красивые движения, в индивидуальный авторский стиль национального в синтезе свободной пластики. Усложнение форм, технические приемы исполнения национальных движений художественно обогатил лексику танца. Среди танцевальных номеров ярким примером синтеза национальной и классической хореографии является «Сый сыяпат» («Сувениры»). В поиске культурных корней современный взгляд на стилизацию народного танца и использование народной тематики способствовал появлению ряда новых постановок. Например, пластическая композиция «Арулар», являющаяся богатством хореографической фантазии, воспекает красоту и грацию молодых казахских девушек.

Балетмейстеры Театра «Астана Балет» вносят свежую струю, новые идеи и затрагивают темы, волнующие своей глубиной и философией. Они продолжают свои эксперименты: впервые в Казахстане создается телебалет «Султан Бейбарс» в постановке М. Авахри, спектакль, где представлены лучшие национальные танцевальные традиции в синтезе с современным хореографическим искусством, особая стилистика которого делает Казахстан узнаваемым далеко за его пределами.

6. Вопрос исследования творческих проектов, поисков, экспериментов и стилистических особенностей хореографов Театра «Астана Балет» рассмотрен посредством аналитического метода. На основе обобщающего метода было выявлено, что одним из важнейших аспектов в работе хореографов театра является подбор репертуара, так как решение масштабных задач в каждом новом театральном сезоне требует нового подхода, нового отношения к современной жизни.

В процессе выявления идеи проектов, спектаклей, их зрелищности хореографы, согласно требованиям времени, профессионально используют новую технику и технологию. Сценография становится одним из важнейших средств в воплощении идеи, высокоинформативным инструментом, насыщенным знаковыми системами и семиотическими кодами, влияющими на развитие структуры сценического пространства и сценического произведения, а также на раскрытие и передачу внутреннего состояния персонажа. Сценографические решения балетмейстеров, создававших образы в Театре «Астана Балет», становились главной определяющей стилистики балета; сценографические персонажи в качестве визуального компонента играют существенную смысловую роль. Владелицы особой образно-выразительной «оптикой» хореографы М. Авахри, Н. Дмитриевский, Р. Амаранте, Н. Калинина привнесли в балеты символически красочные, новые интересные приемы. Совместно с художниками-постановщиками, видеохудожниками они блестяще разработали и световую партитуру, которая выполняет функцию «нематериальной» декорации, обволакивающей все действие.

Основу творческого поиска, прежде всего, составляет научный подход. Исторические материалы, знаковые системы, символы, архетипы, используемые хореографами в постановках Театра «Астана Балет», констатируют об особенностях формирования сценического языка и театрального кода молодого балетного театра.

Результаты проведенного исследования показали: молодой Театр «Астана Балет» – экспериментальный театр, где смешение национальной и классической хореографии приносит инновации в современную хореографическую мысль, определяя дальнейшие перспективы развития данного творческого коллектива. Анализ хореографических проектов молодых талантливых балетмейстеров в жанре малых форм доказал их способность к нестандартным режиссерским решениям, позволяющим значительно расширить прежние и выявить новые грани в отечественном танцевальном искусстве. В их постановках в новом ракурсе раскрываются чувственность и внутренний психологизм танца, эстетические основы мирового балетного искусства.

Придерживаясь традиций, заложенных ведущими мастерами мирового и отечественного балетного искусства, современные казахстанские хореографы представляют балетные спектакли, раскрывающие глубокий смысл первоначального авторского замысла и новизну его сценического воплощения. В результате их новаторских поисков и устремлений рождается новая современная формация режиссуры хореографии Казахстана.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Государственная программа развития образования в Республике Казахстан на 2010- 2020 гг. от 7 декабря 2010 года, №1118. – Астана, 2010.
- 2 Назарбаев Н. «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» 12 апреля 2017 г.
- 3 Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
- 4 Сарынова Л.П. Балетное искусство Казахстана. – Алма-Ата: Наука КазССР, 1976. – 176 с.
- 5 Жумасейтова Г.Т. Страницы казахского балета. – Астана: Елорда, 2001. – 144 с.
- 6 Ізім Т.О. Қазақ биінің даму белестері (Мемлекеттік «Салтанат» және «Алтынай» би ансамбльдерінің шығармашылығы негізінде): дис. ... канд. искусств. – Алматы: Академия Наук Казахстана, 2005. – 142 с.
- 7 Саитова Г.Ю. Уйгурский сценический танец (на материале спектаклей и концертных программ Уйгурского театра г. Алматы): дис. ... канд. искусств. – Алматы: Академия Наук Казахстана, 2005. – 142 с.
- 8 Шанкибаева А.Б. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств. – Алматы: ИП Волкова Н.А., 2011. – 152 с.
- 9 Айткалиева К.Д. Балетмейстер Дәурен Әбіровтің шығармашылық мұрасы: автореферат дис. ... канд. искусств. - Алматы: Академия Наук Казахстана, 2007. – 27 с.
- 10 Досбатыров Д.К. Синкретизм традиционной казахской культуры в свете инноваций режиссуры циркового и хореографического искусства Казахстана и его интеграции в мировую цивилизацию: дис. ... докт. филос. (PhD). – Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2013. – 171 с.
- 11 Цхай А.С. Корейский танец в контексте формирования и развития хореографии Казахстана и его интеграция в мировое пространство: дис. ... докт. филос. (PhD). – Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2015. – 152 с.
- 12 Кензикеев Р.В. Режиссура и сценическая интерпретация традиционных танцев тюркских народов Казахстана: дис. ... докт. филос. (PhD). – Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2018. – 133 с.
- 13 Уразымбетов Д.Д. Балетные спектакли Минтая Тлеубаева в контексте хореографического искусства Казахстана: дис. ... канд. искусств. – Спб., 2018. - 186 с.
- 14 Молдахметова А.Т. Режиссёрская интерпретация казахского танца в хореографическом искусстве Казахстана конца XX-начала XXI века: дис. ... докт. филос. (PhD). – Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2020. – 151 с.
- 15 Мурзагулова А.М. «Astana Ballet» как феномен симбиоза национальной и классической хореографии: маг. ... дис. – Астана: НАО «Казахская национальная академия хореографии», 2018. – 73 с.
- 16 Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. - М.: Искусство, 1987. - 556 с.

- 17 Красовская В. Профили танца. - СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой, 1999. - 400 с.
- 18 Бахрушин Ю.А. История русского балета. - М.: Советская Россия, 1965. - 227 с.
- 19 Ванслов В.В. Статьи о балете. - М.: Музыка, 1980. – 190 с.
- 20 Карп П.М. О балете. - М.: Искусство, 1967. – 230 с.
- 21 Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. – Изд-во Уральского Университета, 2004. - 392 с.
- 22 Рауль-Оже Фёйе. Хореография, или искусство записи танца / пер. - М.: Изд. Доленко, 2010. - 139 с.
- 23 Новерр Жан Жорж. Письма о танце. Планета музыки. – СПб., 2020. - 384 с.
- 24 Станиславский К.С. Искусство представления. - М.: Азбука, 2018. – 192 с.
- 25 Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие для спец. учеб. заведений культуры и искусства. - 4-е изд., исп. и доп. – М.: Просвещение, 1978. - 334 с.
- 26 Захаров Р.В. Искусство балетмейстера. – М.: Искусство, 1954. - 431 с.
- 27 Захаров Р.В. Записки балетмейстера. – М.: Искусство, 1976. - 351 с.
- 28 Мессерер А. Танец. Мысль. Время. – М.: Искусство, 1979. – 175 с.
- 29 Гаевский В.М. Дивертисмент. Судьбы классического балета. – М.: Искусство, 1981. - 384 с.
- 30 Моисеев И.А. Я вспоминаю-: гастроль длиною в жизнь. - изд. 2-е, исп. и доп. – М.: Согласие, 1998. – 223 с.
- 31 Виноградов О.М. Моя система балетного образования (Вашингтонская балетная академия). Избранные лекции Университета. - СПб.: СПбГУ, 2010. - Вып. 108. - 32 с.
- 32 Рахимов А.С. Мастерство режиссера. - Алматы: Онер, 2015. - 167 с.
- 33 Бухвостова Л.В., Щекотихина С.А. Композиция и постановка танца: учеб. пособие. - Орел: Орлов. гос. ин-т искусств и культуры, 2002. - 160 с.
- 34 Володченко Р.Г. Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960 - 1980-х годов) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. - 2015. - Т. 17, №1. - С. 243-249.
- 35 Макарова О. Национальный танец в современном балете. – СПб.: Балтийские сезоны, 2012. – 176 с.
- 36 Robinson J. L'aventure de la Danse moderne en France 1920-1970. - Paris: Bouge, 2015. - 384 с.
- 37 Febvre M. Danse contemporaine et theatralite. - Paris: Chiron, 2015. – 163 p.
- 38 Doug Risner & Angela Pickard. Editorial, special issue: intersectionality and identities in dance. - Research in Dance Education, 2020, august 14. – P. 117-121.
- 39 Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы // В 2 т. - М.: Искусство, 1968. - Т. 2. - 640 с.

- 40 Слонимский Ю. О драматургии балета. Музыка и хореография современного балета // Сб. ст. - Л.: Музыка, 1974. - С. 31-48.
- 41 Clarke E.F. The perception of expressive timing in music. Special Issue: Rhythm perception, rhythm production and timing // Psychological Research. - 1989. Vol. 51, №1. - P. 213-251.
- 42 Астахова О. Принципы взаимосвязи музыки и танца: автореф. ... канд. искусствоведения. - СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1993. - 24 с.
- 43 Кузембаева С.А. Лекции по истории казахской музыки. – Алматы, 2005. - 232 с.
- 44 Абдоков Ю.А. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. – М.: МГАХ; РАТИ-ГИТИС, 2009. – 272 с.
- 45 Жиенкулова Ш. Б. Тайна танца. – Алматы: Онер, 1980. – 280 с.
- 46 Абиров Д.Т., Исмаилов А. М. Казахские народные танцы. - 2-е изд.- Алма-Ата: Онер, 1984. – 112 с.
- 47 Всеволодская-Глушкевич О.В. Пять казахских танцев. – Алматы: Онер, 1988. – 152 с.
- 48 Аюханов Б.Г. Мой балет. - Алма-Ата: Онер, 1988. - 104 с.
- 49 Тлеубаев М.Т. Заметки о балетном спектакле «Аксак кулан». Размышления и комментарии. - Алматы: Рукопись, 2000. – С. 3.
- 50 Казыханова Б.Р. Эстетическая культура казахского народа. - Алма-Ата; Казахстан, 1973. - 330 с.
- 51 Каратаев М. Природа эстетического в казахском героическом эпосе. Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Гылым, 1993. - 264 с.
- 52 Нурланова К.Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа. - Алма-Ата: Наука, 1987. - 174 с.
- 53 Джанибеков У. По следам легенды о золотой домбре. - Алма-Ата: Онер, 1991. - 304 с.
- 54 Мухамбетова А.И. Народная инструментальная культура казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования: автореф. ... канд. искусств. - Л., 1976. - 26 с.
- 55 Шакенова Э. Художественное освоение мира // В кн.: Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Гылым, 1993. – 264 с.
- 56 Ергалиева Р.А. Этническое и эпическое в искусстве Казахстана. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2011. – 432 с.
- 57 Каржаубаева С.К., Шанкибаева А.Б. Эстетические функции сценического искусства // Наука и жизнь Казахстана. – 2017. - №4(48). - С. 188-192.
- 58 Тлеубаев М.Ж. Балетмейстер: методическое пособие. – Алматы: Фонд "XXI век», 1998. – 16 с.
- 59 Тлеубаев М.Ж. Искусство балетмейстера: методическое пособие. – Алматы: Фонд "XXI век», 1998. – 20 с.

60 Кульбекова А.К. Формирование профессионального мастерства хореографов в вузах и учреждениях культуры и искусств Казахстана: системный подход: автореф. ... докт. пед. наук. – М., 2009. - 42 с.

61 Тлеубаева Б.С. Формирование профессиональных качеств будущего педагога-хореографа: автореф. ... канд. пед. наук. – Алматы: КазНПУ им. Абая, 2006. – 28 с.

62 Туткибаева Г.У. Искусство балетмейстера: учебное пособие по специальности 050406 – «Режиссура хореографии» для студентов творческих ВУЗов. - Алматы, 2005. - 60 с.

63 Николаева Л.А. История балетной педагогики Казахстана. - Алматы: Полиграфия-сервис и К, 2012. – 222 с.

64 Берёзкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Сценографы России в контексте истории и современной практики мирового театра. – М.: КРАСАНД; Изд. Стереотип, 2019. - Т. 12. – 656 с.

65 Халыков К.З. Хореография мен сценография тілдерінің эстетикалық тағылымы. // Сб. научных статей международной научно-практической конференции «Хореографическое искусство XXI века: теория, практика и перспективы развития», посвященная 20-летию факультета «Хореография». – Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, 2014. – С. 270-277.

66 Каржаубаева С.К. Сценография Казахстана (опыт типологического анализа) // Научный журнал «Вестник». Серия Культурология. – Алматы, 2020. - №1(34).– С. 188-191.

67 Уразымбетов Д.Д. К вопросу о понятиях пластических кодов «исполнитель» и «сценография» // Материалы международной научно-практической конференции «Вопросы искусствоведения XX – начала XXI в». – Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, 2016. - С. 436-440.

68 Уразымбетов Д.Д. Семиотические аспекты хореографии // Научный журнал «Вестник». – СПб.: Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, 2015. - №1(36). – С. 106-113.

69 Биррингер Иоганнес. Танец и интерактивность // Dance Research Journal. – 2003. - №35(2); - 2004. - №36(1). – P. 88 // <https://www.cambridge.org/core> (дата обращения: 03.09.2020).

70 Розанова О.И. В балете только девушки // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2016. – №3(44). - С. 133-138.

71 Алиева У. «Astana ballet» на сцене Большого театра Беларуси. Архив новостей. – 2017 г. // <http://bolshoibelarus.by/rus/arkhiv-novostej/2666-astana-balet.html> (дата обращения: 08.08.2020 г.).

72 Мусина Ф.Б. Волшебная сказка для всей семьи: Рецензия. – 2020 г. // <https://astanaballet.com/ru/news/reviews/volshebnaaya-skazka-dlya-vsey-se> (дата обращения: 10.08.2020 г.)

73 Уразымбетов Д.Д. Балет «Легенда о Туранге»: стойкость природы или человека? // Qazaq Ballet — интернет-журнал о хореографическом искусстве Казахстана. – 2020 г.// https://qazaqballet.kz/main_articles/balet-legenda-o-turange-stojkost-prirody-ili-cheloveka/ (дата обращения: 22.11.2020).

- 74 Кусанова А.Е. Тенденции развития режиссерского искусства в современном Казахстане // Международный научный журнал «Наука и жизнь». - 2020. - №6(4). - С. 376-378.
- 75 Защепкина В.В. Понятие «режиссер» в европейской лингвокультуре на рубеже XIX-XX вв. // Молодой ученый. - 2011. - Т. 2, №11. - С. 191-193.
- 76 Аюханов Б.Г. «Биография чувств». – Алматы: Фонд «Сорос-Казахстан», 2001. - 336 с.
- 77 Кусанова А.Е. Об основных принципах современного режиссерского искусства // «Вестник» КазНацЖенПУ. – 2019. - №4(80). - С. 327-331.
- 78 Пуйман С.А. Путь к мастерству. – Минск: ИВЦ Минфина, 2006. - 72 с.
- 79 Кульбекова А.К. Современные тенденции развития казахского народного танца // Вестник Западно-Казахстанский государственный университет. – 2001. - №3. – С. 35-37.
- 80 Шереметьевская Н.Е. Танец на эстраде. – М.: Искусство, 1985. - 416 с.
- 81 Никитин В.Ю. Модерн-джаз-танец: этапы развития. – М.: ГИТИС, 2000. - 189 с.
- 82 Кусанова А.Е. Особенности формирования профессиональной компетентности будущих режиссеров-хореографов в творческом ВУЗе // Международный научный журнал «Наука и жизнь». - 2020. - №5(2). – С. 425-429.
- 83 Кусанова А.Е. К вопросу о некоторых принципах современной режиссуры // Материалы международной научно-практической конференции «Хореографическое искусство и профессиональное образование в Казахстане: традиции, инновации, перспективы». - Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2020. - С. 83-89.
- 84 Кусанова А.Е. Introduction of innovative technologies in the training of directors-choreographers // Материалы международной научно-практической конференции ВILTEK. – Анкара; Турция, 2019. - С. 6-10.
- 85 Кузнецов С.П. Музыка и хореография современного балета. - Л.: Музыка, 1979. - Вып. 3. – 208 с.
- 86 Захаров Р.В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. – М.: Искусство, 1989. - 242 с.
- 87 Туано Арбо. Оркезография, или трактат об искусстве танца Франции 16 века. – СПб.: Лань, 2013. - 252 с.
- 88 Свешникова А.Л. Творчество Артура Сен-Леона в Петербурге (1859-1869): Становление музыкально-хореографической структуры академического балета: дис. ... канд. искусств. – Спб., 1999. - 228 с.
- 89 Цорн А.Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии. – М.: Планета музыки, 2011. - 544 с.
- 90 Вихрева Н.А. Сохранение и реконструкция авторской хореографии: методы фиксации и расшифровки: дис. ... канд. искусств. – М., 2008. - 268 с.
- 91 Костровицкая В.С. Рудольф Бенеш. Французская система и её автор. – М.: Искусство, 1975. - 384 с.

- 92 Акиндинова Т.А., Амашукели А.В. Эволюция танца в истории христианской культуры // Вестник Санкт-Петербургского университета. - 2007. - Серия 6, вып. 3. – С. 71-79.
- 93 Верхоляк А.В. Философские аспекты эстетического и разрушающего границы художественного восприятия в хореографическом искусстве // Science Time. – 2014. - №8. – С. 72-76.
- 94 Вычужанова Л.К. Язык хореографического искусства как знаково-символическая система // Вестник Башкирского университета. - 2009. - Т.14, №1. – С. 230 -234.
- 95 Герасимова И.А. Философское понимание танца // Вопросы философии. - 1998. - №4. – С. 50–63.
- 96 Маркова А.К. Психология профессионализма. - М.: Междунар. гуманитар. фонд "Знание", 1996. - 308 с.
- 97 Юрьева М.Н. Личностно-профессиональное становление студента-хореографа в ВУЗе: методология и теория. – Тамбов: Центр – Пресс, 2015. - 283 с.
- 98 Небылицин В. Об искусстве танца. - М.: Музыка, 2011. - 22 с.
- 99 Нетужилова Н.А. Язык мифа и ритуала в искусстве балета // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. - 2009. - Т.10, вып. 1. - С. 115-120.
- 100 Осинцева Н.В. Гносеологическое значение танца. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение // Вопросы теории и практики. – 2015. - №3, ч.1. - С. 132-134.
- 101 Фомин А.С., Фомин Д. А. Эволюция исторических типов танца: системный анализ // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. – 2012. - №4. – С. 245-250.
- 102 Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Григорович. - М.: Советская энциклопедия, 1981. - 623 с.
- 103 Tleubayev Seralu Sh., Kulbekova Aigul K., Tleubayeva Balzhan S. The ethnogenesis of the Kazakh dance // Servido de avuda de la revista Opcion. - 2018. - Vol. 34, №87(2). - P. 338-354.
- 104 Бежар М. Мгновения в жизни другого. - М.: В/О СТД СССР, 1989. - 120 с.
- 105 Видео библиотека. <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/leffraction-du-silence> (дата обращения: 20.11.2019 г.).
- 106 Butterworth J., Wildschut, L. Contemporary choreography: A critical reader. – Routledge, 2017. – 572 с.
- 107 Кайыр Ж.У., Бакирова С.А., Изим Т.О. Балетмейстеры, сыгравшие значимую роль в зарождении и развитии казахского сценического танца // Национальная ассоциация ученых (НАУ). – 2020. - №62, ч. 2. – С. 4-8.
- 108 Абиров Д.Т. Становление и развитие казахского танца на профессиональной сцене: дис. ... канд. иск. - М., 1979. - 171 с.
- 109 Абиров Д.Т. Истоки и основные элементы казахской народной хореографии. - Алма-Ата, 1992. - 12 с.

- 110 Кусанова А.Е. Д. Абиров и его роль в развитии национального танцевального искусства Казахстана // Материалы международной научно-практической конференции молодых ученых «Образование-фундаментальный фактор успеха в будущем». – Алматы, 2019. – С. 165-168.
- 111 Жумасейтова Г.Т., Айткалиева К.Д. Ұлттық балетмейстерлік өнерінің тарихындағы тұңғыш қазақ // Вестник Западно-Казахстанский государственный университет. – 2019. - №1. – С. 332-339.
- 112 Кусанова А.Е. Features of the choreographic style of Zaurbek Raibaev // Материалы международной научно-практической конференции EUROASIA. – Киев; Украина, 2019. - С. 37-41.
- 113 Деген А.Б. Балет молодых. – Л.: Музыка, 1969. – 151 с.
- 114 Аюханов Б.Г. Современное состояние балетного искусства Казахстана. - Алматы, 2005. - 38 с.
- 115 Педагогика профессии: Практикум / под ред. А.А. Реана. – СПб.: ОЛМА ПРЕСС, 2007. – 224 с.
- 116 Пуртурова Т.В., Беликова А.Н., Кветная О. В. Учите детей танцевать: учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования. – М.: Владос, 2001. – 256 с.
- 117 Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. - 2-е изд. (1946г.). - СПб.: Питер, 2002. - 720 с.
- 118 Беседа с Туткибаевой Г.У. – Интервью от 31 июля 2020 г.
- 119 Каскабасов С. Қазақтың халық прозасы. - Алматы: Ғылым, 1984. - 269 б.
- 120 Озджевиз Е.Л. Модерн и постмодерн в танцевальной культуре. – Саратов: СГУ, Институт искусств, 2015. - 93 с.
- 121 Полисадова О.Н. Балетмейстеры XX века: индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства: учебное пособие. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2013. – 202 с.
- 122 Валукин Е.П. Высшая школа – это синтез разума и вдохновения // Литературно-критический, историко-теоретический иллюстративный журнал «Балет». – 2007. - №3(145). - С. 28-29.
- 123 Kussanova A., Kulbekova A., Tleubayeva B., Nikolayeva L. Stylistic features and development trends of choreographic stage direction in Kazakhstan (Scopus) // Orcion. - 2020. - № 91(36). - P. 74-87.
- 124 Шумилова Э.И. Национальное в советском балете // Музыка и хореография современного балета: сб. статей. – Л., 1974. - 295 с.
- 125 Полат, Е. С. Проблемы образования в канун XXI века / Е. С. Полат // Интернет-журнал "Эйдос" [Электронный ресурс]. — Электрон. ст. — 1998. — 11 нояб. — URL:<http://www.eidos.ru/journal/1998/1111-07.htm>. — (Дата обращения: 20.11.2018 г.).
- 126 Слонимский Ю.И., Лопухов А.В., Ширяев А. А., Бочаров А.И. Путь характерного танца. Основы характерного танца. - М., 1939. - 188 с.
- 127 Беседа с Авахри М. Интервью от 15 июля 2020 г.

- 128 Королева Э.А. Ранние формы танца. - Кишинев: Штиинца, 1977. - 215 с.
- 129 Богиня Сарасвати — богиня науки и искусства в Индии // <https://indianochka.ru/india/religion/boginya-sarasvati.html> (дата обращения 26.09.2020).
- 130 Кринская З. А. К изучению культа богини Сарасвати в индо-тибетском буддизме / З. А. Кринская, Е. И. Рабинович // Уральское востоковедение: международный альманах. — Екатеринбург: [Изд-во Урал. ун-та], 2013. — Вып. 5. — С. 66-74. // <https://elar.urfu.ru> (дата обращения 26.09.2020).
- 131 «Astana Ballet»: покоряет Европу. Документальный фильм из цикла «Искусство Казахстана за рубежом» // https://www.youtube.com/watch?v=jYlKtBMa7bs&persist_app=1&app (дата обращения 27.09.2020).
- 132 Алиев Г. Поэтика Восточной легенды в балетном театре Азербайджана: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1997. – 147 с.
- 133 Книга- альбом Алиева У., Мусина Ф., Мягкова Е. Astana-Ballet. – Алматы: ТОО «Brand Book», 2019. – 184 с.
- 134 Макумова А.М. Национальный колорит балета «Алем» // Научный журнал Казахской национальной академии хореографии. - Нур-Султан: Arts Academy, 2019. - №4(13). - С. 32-39.
- 135 Кочетков Д.Р. Использование приемов передачи содержания художественного произведения на материале современного танца // Санкт-Петербургский Вестник. Электронный журнал - 2016. - №2. – <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-priyomov-peredachi-soderzhaniya-hudozhestvennogo-proizvedeniya-na-materiale-sovremennogo-tantsa> (дата обращения 09.12.2020 г.)
- 136 Петренко Е.А. Стиль в балете: учебное пособие. – Челябинск: ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2013. - 139 с.
- 137 Лаврова Л. Не дотянувшиеся до звезд: Музыкальные сезоны. Архив рецензий - танец. Международный фестиваль «Звезды белых ночей». – Спб., 2014 г. - <https://musicseasons.org/ne-dotyanuvshiesya-do-zvyozd/> (дата обращения: 12.12.2020 г.)
- 138 Туманы времени. Репертуар – Театр. – 2016 г. // <http://astana.com> (дата обращения: 19.01.2021 г.).
- 139 Мягкова Е. Любовь и восхищение в пластике // Газета «Казахстанская правда». – 2017, июль – 10.
- 140 Аверьянова О.И. Отечественная музыкальная литература XX века. – М.: Музыка, 2004. - 125 с.
- 141 Беседа с Жумасеитовой Г.Т. Интервью от 30 июля 2020.
- 142 Беседа с Шомаевой Д. Интервью от 26 июля 2020 г.
- 143 Аловерт Н. Борис Эйфман: вчера, сегодня. - СПб.: Балтийские сезоны, 2012. –144 с.
- 144 Жумасеитова Г.Т. Хореография Казахстана. Период независимости. – Алматы: Жибек жолы, 2010. – 220 с.

- 145 Большой энциклопедический словарь / гл. редактор А.М. Прохоров. - изд.2-е, пер. и допол. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 1998. – 1456 с.
- 146 Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий / сост. Н.А. Александрова. – СПб.: Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2008. – 416 с.
- 147 Малые хореографические формы / составитель А.А. Федорин. – СПб., 2020 // <https://nsportal.ru/kultura/iskusstvo-baleta/library/2020/03/14/malye-horeograficheskie-formy> (дата обращения: 21.08.2020 г.).
- 148 Красовская В.М. Статьи о балете. - М.: Ленинградское отделение, 1967. - 340 с.
- 149 Танец. Поиск. Достижения: 20 лет факультету «Хореография» / отв. ред. Д.В. Сушков. – Алматы: Goodprint, 2014. – 222 с.
- 150 Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учебное пособие. - 3-е изд., стер. - СПб.: Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2017. - 520 с.
- 151 Кабдуллина Е.Т. Новаторство в обучении казахскому танцу А.А. Тати // Сборник докладов IV Внутривузовской недели науки студентов и магистрантов. – Нур-Султан: НАО «Казахская национальная академия хореографии», 2020. – С. 32-36.
- 152 Кульбекова А.К., Изім Т.О. Теория и методика преподавания казахского танца: учебник. – Астана, 2012. – 200 с.
- 153 Беседа с Тати А.А. Интервью от 13.03.2021 г.
- 154 Кульбекова А.А. Закономерности танцевального фольклора и обучения национальному танцу в вузах. «Cultural identification The problem of art studies». - Szombathely Nyugat-Magyarországi Egyetem Savaria University Press, 2016. - 276 p.
- 155 Даданбекова А., Игошина Н. Проблемы развития современной хореографии в Казахстане // Сб. докладов II Внутривузовской Недели науки студентов и магистрантов. – Астана: НАО «Казахская национальная академия хореографии», 2018. – 142 с.
- 156 Алишева А.Т. Академия чувств – Ты наш преданный Орфей. Танец. Поиск. Достижения: 20 лет факультету «Хореография». – Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2014. – 222 с.
- 157 Саитова Г.Ю., Сушков Д.В., Саитова Г.Ю., Николаева Л.А. Тенденции развития режиссерских навыков у студентов хореографов кафедры «Режиссура хореографии». Основные направления развития высшего хореографического образования РК в период 2010-2013 гг. (из опыта работы факультета «Хореография»). – Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2013 – 64 с.
- 158 Мусина Ф., Алиева У., Мусина Ф., Мягкова Е. Полыни горький аромат. Книга-альбом ASTANA-BALLET. – Алматы: ТОО «Brand Book», 2019. - С. 36-37.
- 159 Нурланова К.Ш. Человек и мир: казахская национальная идея. – Алматы: Каржы-каражат, 1994. – 48 с.

160 Махлина С.Т. Словарь по семиотике культуры. – СПб.: Искусство-СПб, 2009. – 752 с.

161 Бельгибаева А. Художественные особенности одноактного балета М. Авахри «Язык любви» // Сб. научных трудов I Внутривузовской недели науки студентов и магистрантов / под ред. Г.Т. Алдамбергеновой. – Астана, 2017. - С. 27-38.

162 Жолымбетов А. Абай, стихи, пер. С казахского. Времена года. Полное собрание сочинений Абая (Ибрагим) Кунанбаулы // В 2 т. Стихотворения и переводы. – Алматы: Жазушы, 1995. - Т. 1 // <https://proza.ru/2018/08/09/307> (дата обращения: 10.09.2020 г.).

163 Ауэзов М. Путь Абая. Роман. – Алма-Ата: Жазушы, 1982. - Т. 1. – 608 с.

164 Кармен. Одноактный балет на музыку Ж.Бизе - Р. Щедрина. Хореограф-постановщик, автор либретто Мукарам Авахри. Программка. – Алматы, 2016, май - 5.

165 Розанова О.И. «Петербургский сезон» казахского балета (Астана) // сборник научных статей Международной научно-практической конференции. – Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2014. – С. 101-104.

166 Кусанова А.Е., Николаева Л.А. Внедрение современных технологий в процесс обучения // Журнал «Central Asian Journal of Art Studies». – Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2020. – Т. 5, №4. – С. 125-141.

167 Григорович Ю. Традиции и новаторство. Музыка и хореография современного балета. - Л.: Музыка, 1974. - 293 с.

168 Уразымбетов Д.Д. Семиотические коды сценических пространств // Научный журнал «Вестник» Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – СПб., 2015. - №3 (24). – С. 56-60.

169 Дмитриевский Н. Название статьи // <https://www.nikitadmitrievsky.com/Russian> (дата обращения: 12.02.2021 г.).

170 Мусина Ф., Алиева У., Мусина Ф., Мягкова Е. Рождение Вселенной. Книга-альбом. Astana-ballet. – Алматы: ТОО «Brand Book», 2019. – 184 с.

171 Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века: хрестоматия / сост. Л.И. Гительман, В.И. Максимов. - 2-е изд. испр. и допол. - СПб: Изд-во СПб ГАТИ, 2015. – 320 с.

172 Вислова А.В. Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX-XXI веков. – М.: Университетская книга, 2009. – 272 с.

173 Зорина О. Astana Ballet влетел на воздушных пуантах в Алматы, заметно взволновав публику // Московский комсомолец. - Казахстан, 2020. - № 8 // <https://astanaballet.com/ru/news/smi-o-nas/astana-ballet-vletel-na-vozdushnyh-puantah-v-almaty-zametno-vzvolnovav-publiku> (дата обращения: 06.04.2020).

174 Молдалим Т.Ж. Любовь сквозь ветер // Qazaq Ballet — интернет-журнал о хореографическом искусстве Казахстана // https://qazaqballet.kz/main_articles/ljubov-skvoz-veter/ (дата обращения: 25.10.2020).

175 Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Серия «Культурология» Мир искусства / сост. Р.Г. Григорьева, пред. С.М. Даниэля. – СПб: Академический проект, 2002. – 544 с.

176 Лотман Ю.М. Театральное пространство // Материал научн. конференции - 1978. – М., 1979. – С. 238-252 // <https://philologos.narod.ru/lotman/theatre.htm> (дата обращения: 14.10.2020 г.).

177 Уразымбетов Д.Д., Павлов М.М. Сценические пространства как смысловая связь кодов // Научный журнал «Вестник» Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – СПб., 2015. - №2(23). – С. 99-103.

178 Алиева У. Порочная страсть на сцене театра «Астана Балет»: Источник: Velcanto.ru. – Астана, 2019, сентябрь – 17.

179 Саломея. Одноактный балет на музыку Фазил Сая. Хореограф-постановщик Мукарам Авахри. Программка. – Нур-Султан, 2018, февраль - 16.

180 Лебедева Г.Д. Балет: семантика и архитектоника. – СПб.: Лань, 2007. – 159 с.

181 Смакова А. Премьера балета «Султан Бейбарс» состоялась в Нур-Султане. – 2020 г. // <https://informburo.kz/novosti/premera-balet-sultan-beybars-sostoyalas-v-nur-sultane-115052.html> (дата обращения: 06.12.2020 г.).

182 Величко А. Султан Бейбарс: будет жарко и страстно. – 2020 г. // <https://www.caravan.kz/gazeta/sultan-bejjbars-budet-zharko-i-strastno-695340> (дата обращения: 06.12.2020 г.).

183 Состоялась премьера исторического балета «Султан Бейбарс» в столице. -2020 г. // <https://astanaballet.com/ru/news/novosti-teatra/sostoyalas-premera-istoricheskogo-balet-sultan-beyb> (дата обращения: 06.12.2020)

184 Акимжанова А. Мир. Спектакль. Природа. – 2020 г. // https://old.qazaqtv.com/ru/view/culture/page_218081_premera-spektaklya-legenda-o-turange-sostoyalas-v-astana (дата обращения: 09.11.2020 г.).

185 Уразымбетов Д.Д. Балет «Легенда о Туранге»: стойкость природы или человека? // Qazaq Ballet — интернет-журнал о хореографическом искусстве Казахстана // https://qazaqballet.kz/main_articles/balet-legenda-o-turange-stojkost-prirody-ili-cheloveka/ (дата обращения: 22.11.2020).

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Основные принципы и методы режиссуры

Принципы	Методы
Принцип научности Принцип доступности Принцип систематичности и последовательности Принцип активности Принцип единства теории и практики Принцип прочности усвоения материала Принцип индивидуального подхода к исполнителю	объяснительно-иллюстративный коммуникативный метод практического показа метод устного изложения метод творческих (самостоятельных) заданий репродуктивный метод

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Базовые аспекты и подходы к построению режиссуры хореографического произведения.

Аспекты	Подходы
Режиссёрский замысел: - реалистичность содержания; - целостность разворачиваемого сценического действия; - последовательность в развитии; - подчинение второстепенного главному; - правильное соотношение формы и содержания. - закон временного и пространственного построения; - частные законы зрительского восприятия; - законы перспективного построения; - музыкальный первоисточник.	- авторское видение первоисточника; - режиссерская концепция спектакля; - отбор главного и второстепенного; - режиссёрский взгляд на иерархию действующих лиц. Знание и соблюдение законов сценической драматургии; Этапы последовательной работы с исполнителями: «знакомство», «общение», «притирка», «союз» и «жизнь»; Методы работы с музыкальным материалом.

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Постановки из концертной программы «Восточная рапсодия»



Рисунок В 1 - Хореографическая миниатюра «Казахский вальс»,
постановка Гульжан Туткибаевой



Рисунок В 2 - Хореографическая миниатюра «Маяко»,
постановка Мукарам Авахри

ПРИЛОЖЕНИЕ Г

Сцены из балета Н. Дмитриевского «Элем»



Рисунок Г 1



Рисунок Г 2

ПРИЛОЖЕНИЕ Д

Постановки из концертной программы «Наследие Великой степи»



Рисунок Д 1 - Хореографическая миниатюра «Кыз кайын», постановка А. Тати



Рисунок Д 2 - Хореографическая миниатюра «Улы дала»,
постановка А. Тати

ПРИЛОЖЕНИЕ Е

Сцены из балета М. Авахри «Жусан»



Рисунок Е 1



Рисунок Е 2

Сцены из балета М. Авахри «Язык любви»



Рисунок Е 3



Рисунок Е 4

ПРИЛОЖЕНИЕ Ж

Сцены из балета М. Авахри «Саломея»



Рисунок Ж 1



Рисунок Ж 2

Сцены из балета Н. Калининой «Золушка»



Рисунок Ж 3



Рисунок Ж 4