

УДК:792.8(574)
А93

На правах рукописи

АУХАДИЕВ ИЛЬЗАТ РИШАТОВИЧ

**Методология режиссуры в национальных балетах
казахстанских хореографов (2005–2017)**

6D040600 — Режиссура

Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Научный консультант:
доктор философии (PhD)
А. Т. Молдахметова

Научный консультант:
доктор философии (PhD)
Хейли Эйнасто

Республика Казахстан
Алматы, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ОПРЕДЕЛЕНИЯ	3
ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ	4
ВВЕДЕНИЕ	5
1. ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АНАЛИЗА РЕЖИССУРЫ В БАЛЕТЕ	16
1.1. Становление балета в танцевальной культуре XVIII века через призму сценарной, живописной и музыкальной режиссуры	16
1.2. Методология современной режиссуры балета: взаимовлияние драматургии, музыки, хореографии и визуальных технологий	25
ВЫВОДЫ ПО 1 РАЗДЕЛУ	36
2. МЕТОДОЛОГИЯ РЕЖИССУРЫ ЗАРУБЕЖНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР	37
2.1. Дивертисментность и архитектурность как принципы режиссуры классических балетов (академизм)	37
2.2. Драматургия и музыка как структурообразующие компоненты драматических и симфонических балетов советской эпохи	46
2.3. Экспериментальная режиссура хореографического неоклассицизма, экспрессионизма, модернизма и абстракционизма	56
ВЫВОДЫ ПО 2 РАЗДЕЛУ	65
3. РЕЖИССУРА В НАЦИОНАЛЬНЫХ БАЛЕТАХ КАЗАХСТАНСКИХ ХОРЕОГРАФОВ (2005–2017): МЕТОДЫ, ПОДХОДЫ, ТЕНДЕНЦИИ	67
3.1. Мир персонажей и структура действия в балете «Элкисса»: влияние академизма	67
3.2. Смещение драматургических акцентов как режиссерских подход к новому прочтению легенды о «Кыз Жибек»	76
3.3. Синтез постановочных принципов хореографического симфонизма и современного танца в балете «Жезтырнак»	86
3.4. Адаптация глобальных тенденций современной режиссуры в национальном балете	95
ВЫВОДЫ ПО 3 РАЗДЕЛУ	113
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	114
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	118
ПРИЛОЖЕНИЕ	128

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Режиссура в балете — искусство создания единого, гармонически целостного балетного спектакля с помощью творческой организации всех его синтетических элементов (сценария, музыки, хореографии, художественного оформления) на основе замысла балетмейстера, который руководит работой всех участников постановки. Режиссура в балете — один из главных аспектов работы балетмейстера, не только сочиняющего хореографический текст, но и достигающего художественного единства хореографии, драматургии, музыки, изобразительного решения, подчиненных единому замыслу постановки. Режиссура в балете воплощается, прежде всего, самим хореографом. Овладение искусством режиссуры в балете входит в число обязательных условий при подготовке балетмейстеров в вузах.

Методология режиссуры в балете — совокупность методов, принципов, подходов и режиссерских приемов, применением которых хореограф создает художественно целостный балетный спектакль. Методология режиссуры в балете непосредственно связана с особенностями эпохи, ведущих тенденций, стилей и жанров в хореографическом искусстве. Таким образом, каждое из крупных направлений танцевального искусства, будь это академизм, неоклассицизм, модернизм, экспрессионизм или абстракционизм имеют собственную методологию режиссуры — совокупность постановочных методов, принципов, подходов и режиссерских приемов, которые определяются эстетикой, законами формообразования, принципами соотношения синтетических компонентов спектакля того или иного направления. Например, методология режиссуры балетного симфонизма ставит во главу угла музыкальную драматургию спектакля, исходя из которой строится танцевальное действие. В методологии режиссуры абстракционизма формообразующим и определяющим всю структуру спектакля является работа, эксперимент с движением.

Сценарная драматургия — сюжетно-образная концепция балетного спектакля, в которой прослеживается цепь событий, а также характеристика персонажей, проявляющаяся через их действия. Автором сценария хореографического спектакля нередко выступает сам балетмейстер, так как балетный сценарий можно считать особым видом литературного произведения, который формируется с учетом специфических выразительных средств балетного театра.

Музыкальная драматургия — система выразительных средств и приемов воплощения драматического действия в произведениях музыкально-театрального жанра: оперы, балета, оперетты и других.

Музыкально-хореографическая драматургия — драматургия балетного спектакля, которая воплощается путем синтеза сценарного, музыкального и хореографического компонентов постановки на основе их образного, мелодико-интонационного, метроритмического, пластического и т. п. единства.

ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

АХУ им. Александра Селезнева	—	Алматинское хореографическое училище имени Александра Селезнева (Алма-Ата, 1934).
ГАБТ	—	Государственный академический Большой театр России (Москва, 1776).
ГАТТ РК	—	Государственный академический театр танца Республики Казахстан (Алма-Ата, 1967).
ГИТИС им. А. В. Луначарского	—	Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского (Москва, 1878). Сегодня данное учебное заведение называется Российским институтом театрального искусства – «ГИТИС».
КазНТОБ им. Абая	—	Казахский национальный театр оперы и балета имени Абая (Алма-Ата, 1934).
КазНАХ	—	Казахская национальная академия хореографии (Астана, 2015).
МХТ	—	Московский художественный театр (Москва, 1898). В 1987 году он разделился на два театра, которые впоследствии получили официальные наименования: Московский Художественный академический театр им. М. Горького и новый театр — Московский Художественный академический театр им. А. П. Чехова.
НТОБ им. К. Байсеитовой	—	Национальный театр оперы и балета имени Куляш Байсеитовой (Астана, 2000–2013). В связи с открытием Государственного театра оперы и балета «Астана опера» 2013 году НТОБ им. К. Байсеитовой прекратил свое существование. Оркестр, оперная и балетная труппы были переведены в новый театр.
СССР	—	Союз Советских Социалистических Республик (1922–1991).
США	—	Соединенные Штаты Америки.

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика работы.

Данное диссертационное исследование посвящено всестороннему анализу методологии режиссуры в мировом хореографическом искусстве, а также национальных балетах казахстанских хореографов, поставленных в 2005–2017 годах. В основе содержания, формы и системы выразительных средств современного национального балета Казахстана заложена не только специфика традиционного казахского искусства, но и эстетические принципы самых различных направлений мировой хореографии, которые в свою очередь определяют методологию режиссуры балетного спектакля.

Рассмотренный в данном исследовании период независимости Казахстана характеризуется активным и разносторонним освоением отечественными балетмейстерами современных жанров, стилей, школ и направлений зарубежной хореографии, путем органичной интеграции новых методов и подходов режиссуры в национальные балеты с учетом специфики казахского хореографического искусства. Автор рассматривает национальные спектакли казахстанских хореографов через призму их методологии режиссуры, ее особенностей, а также прослеживает развитие казахского балета в контексте ведущих тенденции мирового хореографического искусства.

Актуальность темы исследования.

В XIX и XX столетиях успех балетного спектакля часто определялся звездным составом исполнителей. Потому хореограф Ф. Тальони ставил балеты специально для своей дочери Марии, Ж. Перро — для К. Гризи, А. Бурнонвиль — для Л. Гран, А. Сен-Леон — для Ф. Черритто, М. Фокин — для А. Павловой, В. Нижинского, Т. Карсавиной, М. Бежар — для Х. Дона, Дж. Кранко, К. Макмиллан, Дж. Ноймайер — для М. Хайде и т. д. Однако в тесной связи с растущим влиянием современного танца, с присущей ему субъективностью авторского взгляда постановщика и балетный театр со второй половины прошлого века стал характеризоваться в большей степени как авторский. Потому сегодня роль хореографа в нем значительно возросла. Теперь балетмейстер чаще всего становится главной звездой балетной труппы или театра. Хореографы успешно формируют уникальный репертуар, способный принести конкретному театру мировую известность (Дж. Кранко, Дж. Ноймайер, И. Килиан, У. Форсайт, К. Макмиллан, М. Бежар, П. Бауш, М. Эк, А. Хан, О. Нахарин). Стремление балетмейстеров к индивидуалистическому самовыражению, освобождению от строгости установленных канонов балетного академизма XIX века, поиску новизны замысла, форм и выразительных средств, привело балет к освоению не только самых различных стилей, техник и школ танца, но и к новому обращению к разным направлениям и стилям в искусстве. Потому сегодня содержание, форма, художественные средства хореографического спектакля могут определяться эстетическими принципами сразу нескольких ведущих тенденций, направлений или стилей. Эклектичность, полистилистика стали определяющей характеристикой балетного театра, начиная с эпохи постмодернизма. Хореографы, владеющие разными техниками танца способны

строить спектакли из нескольких стилевых слоев и выражать свои замыслы в сложных метафорически насыщенных картинах балетов.

Разветвление хореографического искусства XX века на множество направлений и стилей (модерн, экспрессионизм, неоклассицизм, драмбалет, симфонизм, абстракционизм, постмодернизм) с одной стороны небывало обогатило балетный театр, с другой же стороны значительно усложнило методологию художественного творчества хореографов. Каждое из перечисленных направлений танцевального искусства сформировало собственную эстетическую программу. Это в свою очередь определяло и методологию режиссуры балетного спектакля. Например, в танце модерн и немецком экспрессионизме первостепенной задачей считается свободное самовыражение танцовщика через движение; в симфонизме и отчасти неоклассицизме главное место отводится музыке, которая становится определяющей в структуре танцевального действия; драмбалет способствовал сближению режиссуры драматического театра с балетным; абстракционизм провозглашает танец как самостоятельное художественное явление спектакля, которое не нуждается ни в сюжетной, ни в музыкальной мотивировке; а постмодернизм уравнивает все известные направления и стили хореографии, строя балетный спектакль на основе синтеза их эстетических принципов, постановочных методов и подходов, а также режиссерских приемов. При этом каждое направление устанавливает свой определенный круг тем, ряд наиболее подходящих по направлению и формам музыкальных произведений, методов сочинения хореографии и ее взаимодействия с другими компонентами балета, а также живописного оформления. Таким образом, методология режиссуры современного балета становится одним из наиболее многоаспектных и сложных для научного анализа явлений хореографического искусства начала XXI столетия.

В связи со всем вышеизложенным **актуальность темы** данного диссертационного исследования заключается в предпринятой впервые попытке выявить характеристики влияния мирового хореографического искусства на развитие современного казахского балетного театра путем анализа методологии режиссуры национальных балетов казахстанских хореографов, поставленных в 2005–2017 годы.

Степень изученности проблемы.

Проблемы режиссуры в балете рассматривали такие авторы, как Ф. В. Лопухов [85, 86, 87], Р. В. Захаров [111, 112, 113], В. М. Гаевский [80, 81], В. Ю. Никитин [39, 40], J. Lawson [22, 23, 24], M. Bremser [29], Г. Н. Добровольская [104, 105, 106, 107, 108], К. Я. Голейзовский [115], Ю. Ю. Рязанова [44].

Вопросы синтеза литературы, музыки, хореографии, живописи в балете рассматривали Ю. И. Слонимский [61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68], В. В. Ванслов [102, 103], Ю. Б. Абдоков [47], В. М. Красовская [70, 71, 72], С. В. Лаврова [48, 49], В. Haggin [25], S. Jordan [31], Ю. Ю. Рязанова [44, 151], М. В. Переверзева [45], А. В. Епишин [52], А. А. Иванов [53], В. Я. Светлов [74], Е. В. Панова [88],

А. Чужой, Е. А. Тумина [120], А. Т. Веллингтон [145], Н. В. Аргамакова [147], Е. В. Кисеева [149], А. А. Иванов [152].

Основы сценарной, музыкальной и живописной режиссуры в балете XVIII столетия исследовали В. М. Красовская [4, 6], М. Е. Perugini [3], Д. Г. Ломтев [5], D. Lynham [7], М. Н. Winter [8], I. Guest [9, 10], Р. Michaut [11], В. М. Пасютинская [1], Д. З. Хазиева [16, 18], Л. В. Кириллина [19]. Особую ценность представляют публикации известных балетмейстеров и теоретиков танца эпохи Просвещения Дж. Уивера [2], Ж. Ж. Новерра [13, 14, 15], Г. Анджелини [18].

Дивертисментность и архитектоника в балетах классического наследия проанализированы в работах таких авторов, как А. А. Плещеев [73], В. Я. Светлов [74], А. Я. Левинсон [12], С. Н. Худеков [75], Л. Д. Блок [76], Ю. А. Бахрушин [77], С. В. Катанова [89], О. А. Петров [78], А. П. Демидов [79], Е. В. Панова [88], В. М. Гаевский [80, 81], А. М. Полубенцев [94], Ф. В. Лопухов-младший [91], Б. А. Илларионов [92, 93]. В определении методологии режиссуры балетного академизма большое значение имеют мемуары выдающихся хореографов М. И. Петипа [83], М. М. Фокина [84], известной балерины Е. О. Вазем [82] и других.

Специфика драматических и симфонических балетов XX века рассматривалась в работах Ю. И. Слонимского [65, 66], В. М. Красовской [71, 98], Ф. В. Лопухова [85, 86, 87], Р. В. Захарова [111, 112, 113], В. М. Гаевского [80, 81, 109], П. М. Карпа [99, 100], В. В. Ванслова [102, 103], Е. Я. Суриц [101], Г. Н. Добровольской [104, 105, 106, 107, 108], Б. А. Львова-Анохина [110]. Большой фактологической основой послужили опубликованные материалы, воспоминания, статьи и мемуары известных советских балетмейстеров А. А. Горского [114], К. Я. Голейзовского [115], Л. М. Лавровского [116], А. Б. Мессерера [117], М. М. Плисецкой [118] и других.

Становление и развитие неоклассицизма, экспрессионизма, модернизма и абстракционизма в балете исследовали Н. П. Рославлева [123], С. В. Лаврова [48, 49], О. Н. Полисадова [122], К. К. Bradley [124], А. А. Кайдановская [125], R. Climenhaga [126], В. И. Максимов [127], М. Н. Погребняк [128], О. А. Виноградова [129], Н. А. Де Ла Торре [130], В. М. Гаевский и П. Д. Гершензон [131] и другие.

Проблемы современной режиссуры балета изучали авторы F. Reyna [20], A. Haskell [21], J. Lawson [22, 23, 24], B. Haggin [25], S. Gordon [26], J. Anderson [27, 28], M. Bremser [29], S. Au [30], S. Jordan [31], C. Lee [32], N. Raynolds & M. McCormick [33], R. Gottlieb [34], M. Naughtin [35], Е. Я. Суриц [36], Е. В. Васенина [37, 38], В. Ю. Никитин [39, 40], Е. Л. Озджевиз [41], Т. А. Кудрявцева [43], Ю. Ю. Рязанова [44], М. В. Переверзева [45], Г. А. Комаров [46], Ю. Б. Абдоков [47], С. В. Лаврова [48, 49], Ю. М. Чурко [54] и другие.

Особенности национальных балетов казахстанских хореографов XX – начала XXI века рассматривались в работах Л. П. Сарыновой [95], С. А. Кузембаевой [160], Ш. Б. Жиенкуловой [155, 156, 157], Д. Т. Абирова [158, 159], О. В. Всеволодской-Голушкевич [161, 162], Б. Г. Аюханова [136, 138, 163,

164], Г. Т. Жумасеитовой [97, 133], Ф. Б. Мусиной, Л. А. Мамбетовой [170], А. Б. Шанкибаевой [169], А. К. Кульбековой [165], Т. О. Изим [166, 167, 168], Л. А. Жуйковой [96], А. А. Садыковой [172, 173], А. Т. Молдахметовой [171] и других.

Достижения современного мирового и казахстанского балетоведения позволяют составить целостную картину развития хореографического искусства от истоков до начала XXI века. Отчетливо выделены ключевые характеристики творчества известных хореографов. Однако методология режиссуры национальных балетов в контексте влияния ведущих тенденций, направлений и стилей мировой хореографии не раскрыта и не становилась темой отдельного исследования.

Объект исследования — методология режиссуры в различных направлениях и стилях мирового хореографического искусства.

Предмет исследования — методология режиссуры национальных балетов казахстанских хореографов 2005–2017 годов, в контексте современных тенденций развития мирового хореографического искусства.

Цель исследования — комплексный междисциплинарный анализ методологии режиссуры в казахском национальном балете начала XXI века в контексте тенденций развития различных направлений зарубежного танцевального искусства.

Задачи исследования:

- 1) рассмотреть становление балета как самостоятельного искусства в XVIII веке через призму сценарной, живописной и музыкальной режиссуры;
- 2) проанализировать и выделить характеристики современной режиссуры балета в контексте взаимовлияния драматургии, музыки, хореографии и визуальных технологий;
- 3) исследовать дивертисментность и архитектоничность как ключевые принципы режиссуры балетов классического наследия;
- 4) раскрыть драматургию и музыку как структурообразующие компоненты в драматических и симфонических балетах советской эпохи;
- 5) определить специфику экспериментальной режиссуры хореографического неоклассицизма, экспрессионизма, модернизма и абстракционизма;
- 6) рассмотреть мир персонажей и структуру действия в балете «Элкисса»;
- 7) проанализировать смещение драматургических акцентов как режиссерских подход к новому прочтению легенды о «Кыз Жибек»;
- 8) изучить синтез постановочных принципов режиссуры хореографического симфонизма и современного танца в балете «Жезтырнак»;
- 9) проанализировать методы адаптации глобальных тенденций современной режиссуры в национальном балете.

Методологической базой для анализа стал синтез разных балетоведческих теорий конца XX века: теория музыкально-хореографической драматургии балета Ю. И. Слонимского в сочетании с теорией о синтетической сущности балета В. В. Вансловова и теорией о музыкальной поэтике балета Ю. Б. Абдокова. Данные теории охватывают разные аспекты методологии режиссуры

балета. Ю. И. Слонимский рассматривает музыкально-хореографическую драматургию в балетах XIX века. Его теория не применялась при анализе спектаклей XX – начала XXI столетия. Работа Ю. Б. Абдокова затрагивает разные формы взаимовлияния лишь музыки и хореографии. Потому драматургия и оформление остаются за гранью его научных интересов. Закономерности взаимодействия всех компонентов балета (драматургии, музыки, хореографии, оформления) рассматриваются в теории В. В. Ванслова о синтетической сущности балета. Однако Ванслов раскрывает свою работу на примере творчества только советских хореографов. В данном случае под научный анализ не попадают спектакли зарубежных балетмейстеров. Таким образом, для комплексного анализа методологии режиссуры в хореографическом искусстве XVIII, XIX, XX и начала XXI веков необходим синтез перечисленных теорий.

В определении понятия «методология режиссуры в балете» автор опирался на разработки следующих исследователей: Ф. В. Лопухова [85, 86, 87], Ю. И. Слонимского [61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68], В. М. Красовской [4, 6, 71, 98], Р. В. Захарова [111, 112, 113], П. М. Карпа [99, 100], В. В. Ванслова [102, 103], N. Reynolds & M. McCormick [33], M. Bremser [29], В. Ю. Никитина [39, 40].

При изучении истоков сценарной, музыкальной и живописной режиссуры в балете XVIII века, автор опирался на публикации известных балетмейстеров и теоретиков танца эпохи Просвещения Дж. Уивера [2], Ж. Ж. Новерра [13, 14, 15], Г. Анджолини [18], а также на исследования В. М. Красовской [4, 6], М. Е. Perugini [3], Д. Г. Ломтева [5], D. Lynham [7], М. Н. Winter [8], I. Guest [9, 10], P. Michaut [11], А. Я. Левинсона [12] и других.

Осмыслению эстетики и художественных особенностей балетного театра XIX века способствовали мемуары выдающихся хореографов М. И. Петипа [83], М. М. Фокина [84], и труды балетоведов А. А. Плещеева [73], В. Я. Светлова [74], Ю. И. Слонимского [61, 62, 63, 64, 67, 68], I. Guest [9, 10, 55, 56, 57, 58, 59], Ю. А. Бахрушина [77], Ф. В. Лопухова [85, 86, 87], В. М. Красовской [69, 70, 72], О. А. Петрова [78], Е. В. Пановой [88], В. М. Гаевского [80, 81] и других.

Характеристику балетного театра XX века с многообразием различных направлений и методов режиссуры, удалось составить благодаря работам Р. В. Захарова [111, 112, 113], П. М. Карпа [99, 100], В. В. Ванслова [102, 103], Е. Я. Суриц [36], Г. Н. Добровольской [104, 105, 106, 107, 108], Н. П. Рославлевой [123], С. В. Лавровой [48, 49], О. Н. Полисадовой [122], К. К. Bradley [124], R. Climenhaga [126], В. И. Максимова [127], О. А. Виноградовой [129], Н. А. Де Ла Торре [130], В. М. Гаевского и П. Д. Гершензона [131] и других.

Для раскрытия режиссерских методов казахстанских хореографов в контексте истории и тенденций развития казахского балета автор опирался на исследования Л. П. Сарыновой [95], С. А. Кузембаевой [160], Ш. Б. Жиенкуловой [155, 156, 157], Д. Т. Абирова [158, 159], О. В. Всеволодской-Голушкевич [161, 162], Б. Г. Аюханова [136, 138, 163, 164], Г. Т. Жумасеитовой [97, 133], Ф. Б. Мусиной, Л. А. Мамбетовой [170], А. Б. Шанкибаевой [169], А. К. Кульбековой [165], Т. О. Изим [166, 167, 168],

Л. А. Жуйковой [96], А. Т. Молдахметовой [171], А. А. Садыковой [172, 173] и других.

В диссертации были применены различные комбинации следующих **методов исследования:**

1) **ретроспективный анализ и кросскультурный подход** применяются в данной работе для отслеживания причинно-следственных связей формирования и развития методологии режиссуры балета от его истоков до начала XXI века, а также для определения и сравнения характеристик различных периодов развития культуры, господствующих идеологий в искусстве и тенденций, а также их влияния на методологию режиссуры балета;

2) **структурный и компаративный анализ** позволили изучить строение действия в балетах, соотношения сцен и эпизодов, а также их роли в драматургии всего спектакля. Удалось рассмотреть структурно-синтетические компоненты балета (драматургию, музыку, хореографию и оформление) и сравнить режиссерские методы их синтеза. Также были выявлены концептуальные сходства и различия в режиссерских подходах казахстанских и зарубежных хореографов;

3) **стилистический анализ и интервьюирование** способствовали выявлению системы устойчивых форм, выразительных средств и режиссерских методов в определенных стилях и направлениях хореографического искусства. Интервью с казахстанскими хореографами позволили раскрыть особенности их режиссерских подходов и методов, форм и выразительных средств в аспекте структурных и стилевых особенностей казахских национальных балетов;

4) **визуальный и герменевтический методы** позволили проанализировать видеозаписи балетов с целью выявления методов и подходов режиссуры, их связей с разными стилями хореографического искусства, а также изучить современные визуальные элементы балетов (видео-, фото-проекции), чтобы раскрыть их содержание и влияние на смысловой контекст балета.

Источниками исследования стали видеозаписи национальных балетов казахстанских хореографов 2005–2017 годов, тексты либретто, сценариев предоставленные самими постановщиками, а также различные записи и тексты интервью с хореографами, документальные видео о национальных балетах, рассматриваемых в данном диссертационном исследовании.

Хронологические рамки научной работы ограничены периодом с 2005 по 2017 годы. После распада СССР независимый Казахстан переживал кризис, который отразился и на искусстве конца XX века. В период 1990-х годов после постановки «Каракоз» Г. А. Жубановой до начала XXI столетия в отечественном хореографическом искусстве не появилось ни одного казахского балета. Первым национальным танцевальным спектаклем периода независимости Казахстана стал «Жезтырнак» (2005) в постановке Г. В. Адамовой. В рамках выбранного исторического периода последним является балет «Тұран дала — қыран дала» А. А. Садыковой, финальная версия которого с доработками по части визуального сопровождения была показана в 2017 году. Данная работа не претендует на охват всех национальных балетов, поставленных в период независимости Казахстана. В качестве объекта исследования были выбраны спектакли казахстанских

хореографов с выраженной национальной спецификой. Таким образом, в список казахских балетов не вошли «Тлеп и Сарыкыз» (2009) американского хореографа М. Саппингтон, «Алем» (2014) российского хореографа Н. В. Дмитриевского, а также «Каракоз» (2015) в постановке австрийского хореографа В. А. Усманова.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что впервые:

1) становление балета как самостоятельного искусства в XVIII веке рассмотрено через призму сценарной, живописной и музыкальной режиссуры, что позволило проследить истоки и закономерности формирования режиссуры хореографического искусства;

2) проанализирована методология современной режиссуры балета в контексте взаимовлияния драматургии, музыки, хореографии и визуальных технологий, что позволяет рассматривать режиссуру спектаклей XXI века в контексте синтеза искусств;

3) дивертисментность, архитектоничность раскрыты как ключевые принципы режиссуры балетов классического наследия, что позволяет использовать эти категории как критерии анализа постановок: насколько сохраняется архитектоника формы или дивертисментная структура, и каким образом они трансформируются в современной режиссуре;

4) драматургия и музыка проанализированы как структурообразующие компоненты в драматических и симфонических балетах советской эпохи, что дает возможность проследить, как в современной режиссуре от этих принципов либо отталкиваются (переходя к ненарративности, фрагментарности), либо переосмысляют их;

5) определены особенности экспериментальной режиссуры хореографического неоклассицизма, экспрессионизма, модернизма и абстракционизма, что дает возможность показать современный балет как результат синтеза и переосмысления различных экспериментальных методов режиссуры;

6) рассмотрены мир персонажей, архитектоника и дивертисментная структура действия балета «Элкисса» в контексте методологии режиссуры балетного академизма, что раскрывает особенности образного и драматургического строя балета, показывая его как синтез национального содержания и академической формы;

7) смещение драматургических акцентов проанализировано как режиссерский подход к новому прочтению легенды о «Кыз Жибек», что позволяет обосновать, что современная режиссура национального балета выходит за пределы традиционной иллюстративности и оперирует интерпретационными подходами, свойственными театру эпохи постмодернизма;

8) раскрыт синтез постановочных принципов режиссуры хореографического симфонизма и современного танца в балете «Жезтырнак», что показывает, как классическая традиция хореографического симфонизма (структурная цельность, масштабность форм) соединяется с пластическими и драматургическими поисками современного танца (фрагментарность, экспрессивность, пластическая свобода);

9) ненарративность, компиляция и полистилистика проанализированы как адаптированные методы современной режиссуры в балетах казахстанских хореографов, что демонстрирует, как казахстанские хореографы осваивают и адаптируют глобальные тенденции (ненарративность, полистилистику, компилятивность), создавая собственные варианты современной балетной режиссуры.

Положения, выносимые на защиту:

1) Ключевая реформа балетного спектакля XVIII века заключалась в утверждении сюжетной целостности, когда драматическое действие становится основой композиции и подчиняет себе хореографический и музыкальный материал. Выразительная хореография превращается в средство раскрытия характеров и драматургических коллизий, что знаменует переход к психологически мотивированному танцевальному жесту. Музыкально-пластический синтез усиливает единство действия: музыка определяет ритмическую, интонационную и образную структуру танца, что в дальнейшем станет основой симфонизации балета. Живописное оформление сцены создает пространственно-зрелищную среду и усиливает образный строй произведения.

Эти процессы в совокупности сформировали фундаментальные основы балетной драматургии, где действие выстраивается по законам театральной логики, а также заложили методологические предпосылки для развития режиссуры: сценарной (построение драматургии спектакля), музыкальной (организация партитуры в единстве с хореографией) и живописной (создающей визуальную атмосферу). Потому именно XVIII век можно рассматривать как этап рождения целостной системы балетного театра, в которой синтез музыки, пластики и живописи получает режиссерское осмысление и становится основой для дальнейшей эволюции балетного искусства в XIX–XX веках.

2) Современная режиссура балета характеризуется эклектичностью и фрагментарностью, обусловленными синтезом разнородных художественных методов, авторскими интерпретациями сюжета, компиляцией музыкальных произведений, активным использованием мультимедийных средств и стилистическим смешением разных техник танца. Доминирующий принцип драматургии — это формальный эксперимент, который главенствует над содержательной целостностью, что приводит к размытости образов, утрате сюжетной логики и преобладанию эстетики кича и эпатажа.

3) Режиссура балетов классического наследия строится на основе сказочных сюжетов, архитектурности системы персонажей, дивертисментности действия и сюитности музыкальной формы. В рамках этой модели закладываются истоки симфонизма в балетной режиссуре, тогда как элементы «белого» (симфонического) балета применялись лишь частично, выступая как компонент, а не как доминирующий принцип драматургии.

4) В драматических балетах преобладает литературоцентрическая модель построения спектакля, при которой все синтетические компоненты — музыка, хореография, мизансцены — подчиняются сценарию, что приводит к дисбалансу между синтетическими компонентами балета. Композиционной основой служит сюитно-симфоническая партитура, а пантомима и танец мотивированы

бытовыми обстоятельствами. Для данных балетов характерны отказ от «белого балета», отсутствие метафоричности, символики и смысловой многослойности, что определяет их как произведения с линейной, однозначной драматургической структурой.

5) В режиссуре симфонизма и неоклассицизма балет строится на доминировании музыкальной драматургии симфонического типа, которая определяет структуру, образную систему и выразительные формы хореографии. Все синтетические компоненты спектакля подчиняются музыкальной логике, танец занимает подчиненную позицию, а поиск музыкально-хореографического синтеза осуществляется через обобщённые формы, отказ от линейного повествования (антинарративность), компиляцию и стилистические аллюзии. Симфоническая музыка выступает организующим началом в ладотональном, образном и метроритмическом единстве с пластическим решением балета.

6) Экспрессионизм и танец модерн знаменуют собой этап радикального пересмотра хореографических принципов, характеризующийся освобождением танца от традиционных канонов театральной хореографии и разрыва синтетической связи с сюжетом, музыкой и сценографией. В центре внимания оказываются выразительность внутренних состояний, эмоциональное воздействие на зрителя и эпизодичность сценической конструкции. Происходит переориентация на социально-политическую проблематику и утверждение автономии танца как самодостаточной художественной формы, что приводит к утрате интегративного синтеза сценарных, музыкальных и визуальных компонентов сценического действия.

7) В эстетике хореографического абстракционизма происходит радикальная десемантизация танца, которая сопровождается полной утратой связи с литературным, музыкальным и живописным началом. Танец утверждается как самодовлеющая форма, свободная от нарратива, эмоционального выражения и рациональной мысли, что приводит к формализации пластического языка и акценту на абстрактную хореографическую разработку. Формируется формалистская парадигма сценического действия, основанная на абстрактной пластике, самоиронии, расплывчатой метафорике и фрагментарности образов. Утрата художественного синтеза с музыкой и драматургией компенсируется визуально-зрелищными средствами (световые эффекты, видео- и фото-проекции), что не восполняет выразительный дефицит, а приводит к снижению выразительности, музыкальной примитивизации и потере содержательной глубины художественного образа.

8) Балет «Эликсса» отличается строгой последовательностью действия и опорой на дивертисментную структуру. Сценарий, созданный на основе мотивов героических эпосов, органично адаптирован к жанру балета-сказки. Театральные эффекты (танец мотыльков с волшебной тканью, вознесение Айши и младенца) встроены в драматургию и подчинены эстетике сказочного нарратива. II акт характеризуется насыщенностью и динамикой, однако преобладание дивертисмента ограничивает развитие конфликта и образа главного героя: Арыстан лишен эмоционально-психологического и музыкально-хореографического развития. В результате иерархия персонажей, свойственная

академизму XIX века, утрачивает структурную архитектуру. Обращение Салаватова, Гончарова и Окунева к форме классического балета отражает осознанный выбор методологии режиссуры, выдержанной в стилистике академизма без привлечения современных мультимедийных технологий. При этом архитектура мира персонажей оказывается менее строгой, чем в классических образцах.

9) В балете «Кыз-Жибек и Бекежан» Аюханов впервые в истории казахстанского балета переносит драматургический акцент на антагониста. Сюжет развернут как история духовного падения Бекежана, что отражает новаторство авторской концепции. Постановка основана на принципах драмбалета: четкая структура, последовательное развитие действия, переработка первого и второго актов для выделения роли главного персонажа. Однако перераспределение музыкального материала привело к утрате цельной кульминации и ограничило симфоническое развитие действия.

Спектакль сочетает методы режиссуры драмбалета и хореографического симфонизма, что приближает его к модели психологического спектакля. Пантомима и драматически мотивированная хореография становятся ведущими средствами выразительности. Танцевальная лексика строится на соединении классического с элементами казахского национального танца.

Аскетичное оформление, ограниченное светом и костюмами, использует цветовую символику для выражения иерархии персонажей. Постановка фиксирует переход к новому этапу национальной режиссуры, основанной на синтезе традиции и психологизации действия.

10) В балете «Жезтырнак» А. Адамова применила синтез постановочных принципов режиссуры хореографического симфонизма и современного танца, что свидетельствует о формировании нового типа режиссерского мышления. Постановка демонстрирует соединение структурной цельности, масштабности формы и сквозного развития образов, присущих симфонизму, с пластической свободой, фрагментарностью и экспрессивностью современной хореографии. Адамова сочетает постановочные методы академизма, драмбалета и модернистской режиссуры. Она применяет принципы развития главной и побочной партий в танце, импровизации и анализа внутреннего состояния персонажа. Полистилистика хореографии спектакля органично сочетает классический, современный и казахский танец, что усиливает выразительность сценического действия. Обращение к таким современным приемам, как монтаж и жанровая игра с эстетикой ужаса, расширяет выразительные границы балета.

11) Современная режиссура балета в Казахстане демонстрирует адаптацию глобальных тенденций современного театра — ненарративности, компилятивности и полистилистики — на национальной почве. В балетах Авахри («Жусан»), Туткибаевой («Легенды великой степи») и Садыковой («Тұран дала — Қыран дала») формируется новый режиссерский язык, основанный на отказе от линейной событийности; на синтезе классического, казахского и современного танца; применении видеопроекций и мультимедийных технологий как смыслообразующих средств. Постмодернистская методология режиссуры проявляется в контрастной

структуре эпизодов, полифоническом развитии танца, компилятивном музыкальном материале и использовании приемов кинематографического монтажа. В хореографии усиливается метафоричность и символизм, пластика становится инструментом философского осмысления темы. В творчестве казахстанских хореографов утверждается новая модель балетной режиссуры, соединяющая национальную традицию с универсальными художественными принципами мирового современного хореографического искусства.

Теоретическая и практическая значимость осуществленного исследования заключается в том, что материалы диссертационной работы могут применяться в рамках исследований в областях истории хореографического искусства и современного танца, а также художественных концепций, стилей и тенденции развития мирового современного хореографического искусства, использоваться при создании учебных курсов и пособий по различным специальностям хореографии, а также в практической и творческой деятельности педагогов и балетмейстеров.

Апробация.

Отдельные части подразделов диссертационного исследования публиковались в статьях, опубликованных автором в научных журналах, рекомендованных Комитетом по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан. Одна статья опубликована в международном рецензируемом журнале.

Структура диссертационной работы определяется целями и задачами и состоит из Введения, трех Разделов, включающих девять Подразделов, Заключение, Списка использованных источников, состоящего из 175 наименований. Объем диссертации — 129 страниц.

1. ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АНАЛИЗА РЕЖИССУРЫ В БАЛЕТЕ

1.1. Становление балета в танцевальной культуре XVIII века через призму сценарной, живописной и музыкальной режиссуры

Эпоха Просвещения ознаменовала процессы демократизации западноевропейского общества в свете научной революции. Гуманизм и рационализм науки стал противостоять религиозному мистическому пониманию природы. Ученые и философы эпохи стремились популяризировать знание, считая, что оно должно принадлежать всем, а не только просвещенному меньшинству. Перемены в общественном сознании повлияли и на придворное искусство. Появились первые открытые общественные театры, доступные простонародью. В связи с приходом нового зрителя сменилась и репертуарная политика театров: на сценах появились простые реалистичные сюжеты. Данные процессы отразились и на хореографическом искусстве. «Деятели эпохи Просвещения видели в театре могучее действенное средство пропаганды передовых идей просветительской философии. Придворно-аристократическому бессодержательному балету они противопоставили свою, новую эстетическую программу: осмысленность, действенность, содержательность» [1, с. 14].

Балет, отделившись от оперы, встал на пути самостоятельного развития. В стремлении утвердиться в качестве искусства, равного другим, хореография обращалась к серьезным сюжетам. При этом следует учитывать, что высшим театральным жанром XVIII столетия считалась трагедия. В предпринятых попытках возвыситься хореография обращалась к выходящим из моды драматического театра сюжетам античной мифологии. В стройном действии греческих трагедий балетмейстеры теперь сталкивали героев, раскрывали страсти в различных ситуациях. Укрепление сценарной драматургии балета выдвинуло новые требования и к музыке. В дивертисментах с выходами *entrées* эпохи Ж.-Б. Люлли фигурные танцы выстраивали в контрастную сюиту. При этом хореограф или исполнители могли менять распорядок номеров по собственному желанию. Теперь от музыки требовалась упорядоченная композиция, раскрывающая страсти характеров, стройное развитие действия, замысла балетмейстера.

Содержательность как составляющая эстетики балета эпохи Просвещения отразилась на классификации театральной хореографии. Как известно, профессиональный танец того периода делился на три основные категории:

- 1) благородный (*dance noble*);
- 2) низкий (гротесково-виртуозный);
- 3) действенный (пантомима).

Гротесково-виртуозный танец чаще применялся в комедийных балетах, а благородный и действенный — в трагедиях, что способствовало четкому разграничению между жанрами. В хореографической композиции эпизода чувства героев, действенные ситуации отображались с помощью пантомимы.

Благородный танец возникал лишь в тех частях, где для него имелась простая бытовая мотивировка.

Одним из важнейших достижений хореографии XVIII века можно считать отделение балета от оперы. На протяжении первой половины столетия в разных западноевропейских странах предпринимались попытки осуществить постановку самостоятельного балетного спектакля, воплощенного средствами хореографии и пантомимы. Среди хореографов-новаторов, предвосхитивших реформы Жан Жоржа Новерра (1727–1810), можно выделить Джона Уивера, Джона Рича, Мари Салле, Франца Хильфердинга. Концептуальные основы их режиссуры хореографических спектаклей послужили подспорьем для дальнейшего развития балета.

Одними из первых самостоятельных хореографических спектаклей XVIII столетия можно считать «Любовные похождения Марса и Венеры» (1717) и «Миф об Орфее и Эвридике» (1718), поставленные английским балетмейстером Джоном Уивером. В программе к первому спектаклю хореограф писал о том, что постановка осуществлена в подражание пантомимам древних греков и римлян, искусство которых представляло для Уивера особый интерес. Выстраивая мифологические сюжеты в последовательном развитии пантомимно-танцевальных картин, хореограф, соответственно тогдашним возможностям танца, отводил в спектаклях главное место пантомиме. Уивер считал, что виртуозный танец способен лишь отображать чувства и характеры героев, в то время как пантомима раскрывает замысел и сюжет балета в целом. Постановки Уивера — первые самостоятельные хореографические спектакли, в которых действие подчинялось последовательному развитию замысла, а логика поступков героев соответствовала их характерам. Хореограф разъяснял истоки своих подходов к режиссуре в нескольких публикациях. Так, по словам Уивера, «мастер своего искусства, должен не только обладать универсальными познаниями в танцах, но и прикладывать себя к учебе, и конфедерации всех персонажей; но также иметь такое музыкальное мастерство, как, по крайней мере, уметь давать указания музыкальному мастеру для сочинения его арий; судить, хорошо ли такая музыка выражает его идеи; применимо ли это к его замыслу; и хорошо ли адаптировано к персонажам, которых он будет изображать» [2, с. 143]. Таким образом, можно заключить, что режиссура Уивера охватывала не только сценарный, но и музыкальный аспект драматургии.

Джон Рич (1691–1761) — английским актер и режиссер, современник Уивера, в своих пантомимно-танцевальных представлениях стремился подбирать музыку, которая соответствовала бы по своему образному содержанию действию, происходящему на сцене. «Он осознавал ценность хорошего монтажа, его постановки были великолепно поставлены и почти всегда имели успех» [3, с. 122]. Правоммерно при этом предположить, что его опыт можно отнести к первым самостоятельным попыткам балетмейстера выстроить музыкальную драматургию спектакля из компиляции различных произведений.

С английской театральной сценой тесно связано имя известной французской танцовщицы и хореографа Мари Салле (1707–1756). Свои новаторские балеты она ставила сначала на более демократичной и открытой к новшествам

лондонской сцене. Добиваясь успеха и признания в Англии, Салле затем представляла постановки и в Париже. Среди известных балетов Мари Салле «Пигмалион» и «Бахус и Ариадна» (1734). Советский критик Вера Михайловна Красовская (1915–1999) в монографии «Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: от истоков до середины XVIII века» (1979) [4] предполагала, что балерина могла опираться на постановки Джона Уивера, которые она смотрела в детстве. Исключая оперу (арии) из своих постановок, Салле, тем не менее, не отказывалась от декламации. Потому выразительными средствами ее произведений были пантомима, речь и музыка. Примечательной здесь видится, что в пометках на партитуре балета «Пигмалион» композитор Жан-Жозеф Муре (1682–1738) конспектировал развитие сюжета и выстраивал, таким образом, музыку соответственно сценарной драматургии постановки.

В первой половине XVIII века попытки утвердить на сцене самостоятельный балетный спектакль предпринимал и выдающийся австрийский балетмейстер Франц Хильфердинг (1710–1768). Он «ставил разнообразные по жанру спектакли — от характерных сцен из городского быта до мифологической и лирической тематики» [5, с. 220]. В комедийном жанре Хильфердингу удалось добиться значительных успехов. Балетмейстер стремился очистить комедии от штампов классицизма и тривиальности: однообразных неприхотливых выходов Арлекина или Пьеро с Коломбиной и других подобных сценок. Исключив привычных зрителям персонажей итальянской комедии *dell'arte*, Хильфердинг впервые вывел на сцену простых крестьян. Обращаясь к фольклору, балетмейстер обогащал короткие мимические сцены хореографией с элементами различных народно-характерных танцев, расширяя тем самым лексический запас театральной хореографии.

В своих первых серьезных балетах «Британник», «Идомей», «Альзира, или Американцы» (1742) Хильфердингу не удалось пройти дальше предшественников: Уивера, Рича и Салле. Пантомима и благородный танец соотносились по аналогичной концепции — действие спектакля двигала пантомима, а академический фигурный танец — лишь красиво обрамлял сюжетные перипетии. Однако достижением Хильфердинга стало упомянутое ранее обновление хореографической лексики балета. За счет обогащения танцевального языка балетмейстер углублял характеры людей, отображающиеся в широком чувственно-эмоциональном диапазоне их реакций. Чтобы полноценно раскрыть этот аспект в танце Хильфердинг, как и Мари Салле в свое время, упразднил маски, тем самым установив новые требования к артистам. Отныне в его балетах исполнители должны были выступать, сочетая технику академического танца с актерской выразительностью.

Обобщая вышесказанное, можно отметить, что в самостоятельных балетах первой половины XVIII столетия наметились два ключевых подхода к постановке спектаклей:

- 1) на основе сценарной режиссуры;
- 2) на основе музыкальной режиссуры.

Оба подхода редко встречались в чистом виде. Порой в борьбе за первенство данные разновидности режиссуры соединялись, чтобы образовать сбалансированный союз.

В связи с этим можно утверждать, что «одна из важных особенностей балетного театра второй половины XVIII века — развитие искусства балетмейстера. Это было естественно: утверждался вид спектакля, для которого требовался уже не просто опытный танцмейстер, но хореограф-режиссер» [6, с. 149]. Выход балета на самостоятельный путь развития предъявил хореографам эпохи целый ряд новых требований, которые были связаны непосредственно с синтетической сущностью танцевального искусства. Балетмейстер должен был знать, как античную мифологию, так и современную литературу, а также специфику драматургии, чтобы черпать из сюжетов источники для хореографических спектаклей. Познания в изобразительном искусстве также становятся обязательными для балетмейстера. Изучая картины и различные фрески, хореограф должен был освоить композицию различных групп персонажей, особенности игры света и тени, цветового решения полотна, чтобы применять полученные знания в постановке живописных картин балета. Особенно заметно углубилась связь музыки и танца. Если раньше номера в бессюжетных вставных дивертисментах опер свободно компоновались, менялись местами по прихотям танцовщиков, то теперь последовательное развитие действия требовало такой же логики и структурированности музыкальных номеров.

В эту эпоху одним из самых ярких талантов западноевропейского балетного театра стал Жан Жорж Новерр (1727–1810). В теории и практике этого балетмейстера, так или иначе, нашли свое воплощение описанные выше характеристики режиссуры балетного спектакля. Новерру были известны не все предпринятые до него попытки поставить самостоятельный балет. Так, например, о творчестве Хильфердинга, а также своего современника Гаспаро Анджолини, он узнал не сразу. Однако Новерру удалось систематически обобщить и обогатить достижения балетного театра XVIII столетия. Особенно ярко это проявилось в его теории — «Письмах о танце» (1760). В сравнение с этим, практика Новерра-реформатора шла тернистым путем через многочисленные препятствия: одолевая консерватизм Парижской академии музыки, интриги злопыхателей, а иногда и вступая в противоречия с собственной теорией.

На сегодняшний день в балетоведении дальнего и ближнего зарубежья о Новерре написано немало. Исследователи D. Lynham [7], M. H. Winter [8], I. Guest [9, 10], P. Michaut [11], А. Я. Левинсон [12], И. И. Соллертинский [13], Ю. И. Слонимский [14], В. М. Красовская [4, 6] изучали самые различные аспекты жизни и творчества выдающегося балетмейстера. В связи с этим автору надлежит лишь лаконично обозначить ключевые аспекты балетной режиссуры Новерра путем анализа ее синтетических компонентов.

Начать следует с сюжетной основы балетов Новерра. Как известно дебют хореографа состоялся в комедийном жанре постановкой «Китайского праздника» (1754). Несмотря на небывалый успех и последовавшее приглашение

в Лондон, Новерр, следуя идеалам эпохи, отказался от этого жанра и решил посвятить себя созданию танцевально-пантомимных трагедий (уже упомянутого высшего литературного жанра XVIII столетия). Именно через обращение к трагедии Новерру виделось возвышение балета и его путь к завоеванию достойного места среди других искусств. Потому хореограф ставил спектакли преимущественно по сюжетам античных мифов. Изучая литературу и драму, в частности, реформатор путем сравнительного анализа с балетом выявлял те особенности сюжетов, которые могут быть пригодны для перевода на пластический язык. Так, вычерчивая специфику выразительности хореографии, Новерр считал, что пантомима и танец способны отображать сильные страсти, чувства героев. Потому для сценической интерпретации подходящими становились лишь те части античных трагедий, где есть подобные сцены. Следуя тенденции эпохи, рационалистическому подходу к человеческим эмоциям, требованию простоты и правды, хореограф стремился подчинить логике поступки персонажей, привести их мотивы в соответствие с характерами. По словам самого Новерра, «задача балетмейстера — отыскать и выбрать в мифологии контрастирующие черты» [15, с. 135].

Главным выразительным средством балетного спектакля хореограф считал пантомиму, которую с развитием своих теоретических воззрений он стал называть действенным танцем. Пантомиму балетмейстер противопоставлял главенствующему тогда виртуозному танцу, который, по мнению Новерра, ничего не выражал и поражал зрителей, хоть и эффектной, но бессодержательной акробатической сложностью, требующей лишь технического мастерства танцовщика. Консерватизм Парижской оперы, приверженность традициям, установленным в эпоху Жан-Батиста Люлли и Пьера Бошана, стала непреодолимым препятствием для новатора Новерра. Его пантомимные балеты требовали актерского мастерства, эмоциональной выразительности исполнителей. Здесь же можно провести логическую нить к изменению театрального костюма. Считая, что танец должен живописать страсти людские, Новерр, как и его предшественники Салле и Хильфердинг, отказался от маски, так как последняя лишала исполнителя одного из главных орудий выразительности — мимики. От маски можно провести логическую нить к театральному костюму. В отношении одежд танцовщиков Новерр проявлял большую умеренность, чем Салле. Выступая за реалистичность костюма, он все же был против чрезмерного на то время обнажения, в котором одежда могла быть в точности похожа на античные туники.

Говоря о качествах, необходимых балетмейстеру, Новерр указывал, что хореографу будет, несомненно, полезно изучать музыку. Устанавливая закономерность союза музыки и танца, Новерр считал, что «хорошо сочиненная музыка должна живописать, должна говорить; танец, подражая звукам, будет эхом, повторяющим все, что выскажет музыка» [15, с. 103]. Балетмейстер указывал не просто на метроритмическое, но и на содержательно-смысловое единство двух искусств, без которого невозможна художественная выразительность танца.

Однако главным для Новерра было влияние живописи, с образцами которой он познакомился в многочисленных галереях по всей Европе. Декорации и костюмы должны контрастировать между собой, а не сливаться. При этом слишком пестрые костюмы должны прийти в живописное единство с декорацией. Чтобы добиться реалистичности линейной перспективы на сцене, Новерр предлагал ставить исполнителей кордебалета низкого роста на задние линии, а высоких — выдвигать вперед. Следуя за живописью, Новерр считал, что хореограф должен учиться у изобразительных искусств композиции, расстановке персонажей на сценической площадке, распределению света и тени, единства цветового решения декораций, на которых яркие костюмы смогут подчеркнуть артистов. «Казалось бы, Новерр последовательно подчинял музыку задачам изобразительной режиссуры, поскольку вообще полагал принцип изобразительности ведущим началом своего творчества» [6, с. 93–94]. Однако и принципы **живописной режиссуры** Новерра положительно сказались на музыкально-хореографическом синтезе. Хореограф запрещал перестановку танцевальных номеров в своих балетах, как это нередко делали танцовщики Парижской оперы. Новерру необходимо было последовательное тематическое развитие музыкального полотна, на котором он мог бы разворачивать действие сменяющих друг друга картин. Систематичность и широта его теоретических взглядов на балет, а также многолетняя реформаторская деятельность, охватившая практически всю Европу, в совокупности позволяют утверждать, что «НOVERр — едва ли не первый практик европейского театра XVIII века, вплотную подошедший к идее сценической режиссуры» [6, с. 99].

Выдающимся современником Новерра был итальянский балетмейстер Гаспаро Анджолини (1731–1803) — ученик Франца Хильфердинга, сменивший его на посту главного балетмейстера в Вене. Анджолини, также, как и многие хореографы эпохи, стремился утвердить право балета как сценического представления на самостоятельность. Потому его эстетические принципы в широком смысле были в русле общей тенденции эпохи. Например, отношение хореографа к танцу было сходным с установившейся классификацией благородного, низкого и действенного. Балетмейстер отдавал предпочтение пантомиме как искусству, способному отобразить чувства и сюжетные перипетии, а также замысел постановки. Однако Анджолини не подчеркивал так рьяно бессодержательность механического (благородного) танца. Напротив, в своих теоретических воззрениях он видел развитие балета в органическом синтезе технического и действенного танца. «Виртуозный танец, исполненный без маски, с определенным чувством и характером приобрел особую выразительность и получил название “*bella danza*” — прекрасного танца» [16, с. 198]. Так Анджолини видел перспективу театральной хореографии.

Расширяя жанровую палитру балетного спектакля, Анджолини предложил четыре разновидности постановок: гротескный, комический, полухарактерный и высокий. Признавая трагедию высоким образцом, при этом хореограф относился к комическому жанру не так сурово, как это делали его предшественники. Потому именно Анджолини одним из первых в режиссуре балетного спектакля удалось расширить подход, добиться синтеза жанров. Впервые хореограф

осуществил это в балете «Дон Жуан, или Пир с каменным гостем» (1761) на музыку К. В. Глюка. Взяв за основу пьесу Мольера, хореограф классифицировал постановку как «испанскую трагикомедию». По словам Красовской, «действие строилось в жанре комедии, с оглядкой на обычаи и нравы реальной жизни, а развязка принадлежала трагедии, где элементы фантастики сгущали нравственную суть замысла» [6, с. 155]. Если в первом акте Дон Жуан убивал командора в его доме, то во втором — насмеялся над статуей командора, пришедшего гостем на пир Дон Жуана. «Действие в балете показывается с помощью постепенно обострившегося противопоставления эмоциональных сфер, с помощью тонально-гармонического, метрического и динамического контраста, который постепенно усиливается к концу произведения» [17, с. 126]. Анджолини обращался к гротескным приемам итальянской комедии *dell'arte*, чтобы усилить контраст между актами перед развязкой. Третий акт завершается танцем фурий, которые уносят Дон Жуана в ад. Вопреки существовавшим строгим разграничениям между дивертисментным танцем и действенной пантомимой, Анджолини удалось в финале балета поставить пляску фурий как действенный кульминационный эпизод, который разрешает конфликт и завершает действие спектакля чисто хореографическими средствами. Важно отметить, что такой пусть и единичный, но, несомненно, новаторский метод балетмейстера в постановке подсказала музыка Глюка. Здесь мы подходим к главному принципу режиссуры Анджолини, связанному с его видением роли музыки в балетном спектакле.

Не следует забывать, что Анджолини сам был композитором и нередко сочинял музыку своих балетов. Потому при работе с Глюком он, в отличие от Новерра, не настаивал на абсолютном главенстве хореографа-постановщика. Излагая свою теорию, он написал об этом в «Письмах Гаспаро Анджолини господину Новерру о пантомимных балетах» (1773). Говоря о спектакле «Дон Жуан» на музыку Глюка, хореограф вспоминал: «Я попытался избавиться от всех сильных предубеждений, сложил с себя ярмо власти тирана, отказался от пылкого подражания и отвоевал красоту природы в искусстве, выбрав это в качестве ориентира, а эту музыку в качестве образца» [18, с. 17]. Таким образом, Анджолини можно считать одним из первых хореографов, который вступил в равноправный союз с композитором, ведь до этого в традиции балетного театра было не подвергаемое сомнению господство, а порой и диктаторство балетмейстера. «Композитор играл в балете XVIII века сугубо подчиненную роль; автором произведения, безусловно, считался хореограф, который считал себя вправе перекраивать музыку и вставлять в нее фрагменты из других произведений, не спрашивая ничьего согласия, а то и вовсе заменять одну партитуру другой при полном сохранении хореографии» [19, с. 27].

Новый подход Анджолини и Глюка углубил союз двух искусств, расширил и укрепил права музыки в качестве выразительного средства балетного спектакля. Глюку, на основе сценария с простым ясным сюжетом и последовательно развивающимся действием, удалось создать новый тип балетной музыки, в которой впервые нашли свое воплощение идеи, послужившие основой его дальнейшей оперной реформы. Прежде всего, Глюк

привел музыку в содержательно-смысловое единство со сценарием. Чтобы добиться этого он отказался от большого количества эффектных танцевальных дивертисментов, которые не несли действенной нагрузки, а чрезмерно замедляли ход событий. Монологи, диалоги, вариации главных героев должны были органично включаться в действие, обязательно развивать его, отображать динамично сменяющиеся страсти персонажей. Бессодержательные, не обоснованные логикой развития сюжета танцы должны были либо уступить место пантомиме, либо органично слиться с ней, чтобы воплотить в себе хореографическое повествование. Вероятно, потому Анджолини, выразившему полное согласие с музыкальным замыслом Глюка, удалось в финале балета поставить действенную пляску фурий. Опыт работы с Глюком помог Анджолини сформировать собственные принципы балетной режиссуры, в которой музыкальная драматургия считалась основой хореографического действия.

Непреходящей ценностью для балетоведения обладает литературное наследие Новерра и Анджолини. Несмотря на полемику, возникшую между хореографами, оба, опираясь на эстетику эпохи Просвещения, стремились утвердить за балетом право на самостоятельность и возвысить его как искусство, равное литературе, музыке и живописи. На практике балетмейстеры шли к одной цели, однако выбирали для этого порой совершенно разные пути и средства выразительности.

Одним из первых и ключевых различий в подходах, из которого вырастают и прочие расхождения, можно считать выбор жанра и понимание рамок его допустимых возможностей в эпоху Просвещения. Новерр отдавал предпочтение античным трагедиям. Исходя из разработанных самим же принципов живописной режиссуры балета, он считал, что в спектакле, как и в изобразительном искусстве, допустимо обращаться к аллегорическим персонажам: Время (часы), Ветер, Огонь, Справедливость, Ярость и т. п. Новерр, обращаясь к аллегории как к режиссерскому приему, включал подобных героев в постановку. В широком смысле хореограф противостоял рационализму эпохи, считая, что балет призван отображать по сути своей иррациональные страсти, сильные чувства. Рассудочность Просвещения была для Новерра не применима в хореографии. Отсюда он выводил допустимость вольной интерпретации сюжетного источника. На первый план Новерр ставил именно живописную танцевальную пантомиму, а не сюжет или музыку спектакля.

Иных принципов придерживался Анджолини. Для хореографической постановки балетмейстер выбирал современные комедии и трагедии. Соблюдая строгие рамки классицизма, он считал обязательным сохранение триединства времени, места и действия спектакля. Стараясь не отклоняться от замысла драматурга, Анджолини считал, что в балете можно показать лишь определенный эпизод литературного произведения, отражающий основной замысел автора. По мнению хореографа, в любой постановке следовало придерживаться стройности: балет должен был иметь начало, середину и конец, которыми порой пренебрегал Новерр. Анджолини критиковал французского хореографа за отсутствие строгой сюжетной последовательности действия. Для итальянца нельзя было заканчивать первый акт и начинать следующий без

сюжетной обоснованности такого решения. Отличия в режиссуре балетмейстеров распространялись и на выбор персонажей. Предпочитая реализм, Анджолини считал, что не стоит злоупотреблять применением фантастических (мифических, аллегорических) существ. В своем стремлении к простоте, правде и подражанию природе, по мнению хореографа лучше было ограничиться реалистическим сюжетом.

В полемике Новерра и Анджолини также нашли отражение и различные взгляды на балетную музыку. В данном вопросе свое преимущество подчеркивал профессиональный музыкант Анджолини, который критиковал Новерра за резкие высказывания в адрес композитора Жан-Батиста Люлли. Здесь итальянец подходил к оценке музыкального наследия Люлли с исторической позиции. Если француз считал музыку Люлли скучной и бесхарактерной, то Анджолини рассматривал ее в рамках эпохи Барокко и с учетом возможностей того времени. Исходя из этого, итальянский балетмейстер также противостоял Новерру в критике бессодержательного технического танца эпохи Барокко. Анджолини пояснял, что во времена Пьера Бошана еще не было пантомимы, в числе возродивших которую он, кстати, признавал Новерра. Потому балеты XVII века могли строиться только в виде виртуозных танцевальных дивертисментов оперного спектакля.

Говоря о современном балете, оба хореографа сходились в необходимости будущим балетмейстерам изучать музыку, что, несомненно, совершенствует их профессиональную компетентность. Однако рассматривая функциональные аспекты музыкально-хореографического синтеза, они формулировали различные концептуальные подходы. Новерр, хоть и не противоречил в идеях стройности и последовательной тематической разработки, все же требовал от музыки в первую очередь способности живописать страсти героев. Новерр, провозглашая в качестве ведущего принцип живописной изобразительной режиссуры хореографии, стремился подчинить музыку ее задачам. Анджолини же считал, что хореография должна, прежде всего, отображать образы, заложенные композитором в музыкальную структуру. Иными словами, Анджолини признавал в балете главенство не столько сценария, сколько музыки.

Полемика двух крупнейших практиков и теоретиков балетного театра XVIII столетия произвела большой резонанс и охватила всю Европу. Хореографы среднего звена и множество эпигонов разделились на два лагеря. Распространяя заветы Новерра и Анджолини, они при этом обострили разногласия, которые сегодня не выглядят столь диаметрально противоположными, если учитывать ключевые тенденции эпохи. Оба хореографа, в конечном счете, утверждали право балета как отдельного музыкально-театрального представления на самостоятельность. И Новерр, и Анджолини, включая их предшественников Уивера, Рича, Салле, Хильфердинга:

- 1) придали балетному спектаклю стройность, логическую последовательность развития сюжета;
- 2) привели поступки героев в соответствие с их характерами;
- 3) усовершенствовали костюмы, избавившись от лишних элементов;

4) способствовали углублению музыкально-хореографического синтеза, расширению прав музыки и ее выразительных средств в балете;

5) обогатили пластический язык пантомимы и лексику театральной хореографии и т. д.

Достижения обоих балетмейстеров нашли свое продолжение в хореографическом искусстве начала XIX века. Принципы балетной режиссуры Новерра были подхвачены его талантливым последователем Шарлем Луи Дидло (1767–1837), который также отдавал предпочтение анакреонтическим сюжетам, обладал неиссякаемой хореографической фантазией и стремился к яркой театральности сценических эффектов.

Тенденции, заложенные в **музыкальной режиссуре** балетов Анджолини, нашли свое отражение в творчестве другого известного итальянского хореографа Сальваторе Вигано (1769–1821). Обращаясь к реалистичным сюжетам современных пьес, а также произведениям Шекспира, он стал одним из основателей хореодрамы начала XIX века.

В дальнейшем эпоха Романтизма окончательно закрепила балет как самостоятельный вид театрального искусства. Расширяется жанровый диапазон спектаклей. В поисках сюжета балет обратился к современной прозе и поэзии (произведениям Виктора Гюго, Джорджа Гордона Байрона, Теофиля Готье, Генриха Гейне, Иоганна Вольфганга фон Гёте и других).

Законы строгого разграничения благородного (классического), комического (виртуозного), характерного и действенного танца нарушаются. Соединив перечисленные разновидности театральной хореографии, Огюст Вестрис одним из первых расширил ее выразительные возможности и сформировал новый стиль танца, основой которого стал метод синтеза. О том, какие тенденции появились в связи с дальнейшим развитием балета в XIX, XX и начале XXI века будет сказано во Второй части исследования.

1.2. Методология современной режиссуры балета: взаимовлияние драматургии, музыки, хореографии и визуальных технологий

Одной из отличительных черт современного балетного театра можно считать жанровое и стилистическое многообразие, поиски истоков которого уводят нас ко второй половине прошлого столетия. К середине XX века танец модерн, который по своей идеологической сути изначально противостоял строгости рамок классического, обрел кристаллизованные черты стиля, определенный круг тем, конкретные принципы построения хореографической лексики, взаимодействия с музыкой и сценическим пространством. Развитие художественных форм и средств выразительности танца модерн повлекло за собой канонизацию его основополагающих постановочных методов, что в свою очередь привело к постепенной утрате новизны. Желание обновить устаревающие принципы хореографии привело постановщиков (постмодернизма) к синтезу различных танцевальных направлений, поискам нового хореографического языка. Различные техники танца модерн вступали в симбиоз с классическим и обогатили лексику театральной хореографии. Таким

путем балетный театр вступил в новую эпоху постмодернизма, в которой нарастающее размытие границ между различными стилями, жанрами, направлениями и школами танца стало его определяющей характеристикой.

Среди западноевропейских и американских исследователей и критиков балета второй половины XX века можно выделить таких музыковедов, историков и теоретиков танца как Ferdinando Reyna [20], Arnold Haskell [21], Joan Lawson [22, 23, 24], Bernard Haggin [25], Suzanne Gordon [26], Jack Anderson [27, 28], Martha Bremser [29], Susan Au [30], Stephanie Jordan [31], Carol Lee [32], Nancy Reynolds & Malcolm McCormick [33], Robert Gottlieb [34], Matthew Naughtin [35] и других.

Из ряда исследователей современного танца и балетного театра второй половины XX – начала XXI века, публикующих работы на русском языке, можно выделить труды Е. Я. Суриц [36], Е. В. Васениной [37, 38], В. Ю. Никитина [39, 40], Е. Л. Озджевиз [41], сборник статей «Современный танец: дискурс и практики» (2017) [42], а также многочисленные статьи в журналах «Балет», «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» и альманахе Российского института театрального искусства – ГИТИС «Театр. Живопись. Кино. Музыка». На исследования вышеперечисленных авторов и новейшие публикации в периодических изданиях автор опирается в данном подразделе диссертации.

Во второй половине XX столетия симбиоз классического балета и современного танца привел к обогащению выразительных средств хореографического искусства, его танцевального языка, а также открытию новых режиссерских подходов к постановке балетного спектакля. Одним из первых на данном пути можно назвать балет Хосе Лимона «Павана Мавра» (1949). «Именно с этого произведения началось медленное встречное движение modern dance и классического танца (то есть собственно балета), до того функционировавших автономно, в частности, поворот танца модерн навстречу балетному театру и первая попытка проникновения в балет танца модерн» [43, с. 319]. Это повлекло за собой разрушение прежних строго ограниченных постановочных принципов. Новизна и оригинальность авторского замысла балета, углубленный психологизм и противоположная ему абстрактность, поиск индивидуального стиля, языка, системы выразительных средств — все это стало одной из главных тенденций хореографического искусства постмодернизма.

Изменилось и само содержание понятия «балетный спектакль». В конце XIX века балеты имели сюжет, систему персонажей, написанную специально для постановки музыку, а главным выразительным средством спектакля являлся классический танец. Во второй половине прошлого столетия к ряду балетных спектаклей стали относить совершенно непохожие друг на друга произведения: бессюжетные постановки Дж. Баланчина, драматические балеты западноевропейских и советских хореографов (Ф. Аштона, К. Макмиллана, Дж. Кранко, Р. Захарова, Л. Лавровского и других), синтетические спектакли М. Бежара, М. Морриса, И. Килиана, У. Форсайта, а также новые версии балетов классического наследия (М. Эка, Дж. Ноймайера,

М. Борна, А. Хана). Можно сказать, что к жанру балета теперь причисляют все спектакли, в которых замысел постановки раскрывается средствами танца.

Отход от строгих жанрово-стилистических рамок, конкретных постановочных принципов, традиционной литературоцентристской или музыкалoцентристской режиссуры балета привел к творческой свободе хореографов, многообразию форм и выразительных средств спектаклей, в которых смешались самые различные приемы и решения. Потому привычная классификация хореографических постановок по форме, жанровым и стилевым характеристикам утратила актуальность. Вместо этого современное балетоведение выдвинуло и закрепило предложение различать спектакли по индивидуальному авторскому почерку хореографа, который в XX веке стал ярчайшим показателем ключевых отличительных характеристик полнометражных и камерных балетов.

Индивидуализация подходов и методов постановки спектакля сделала балетный театр постмодернизма принципиально авторским. Главным критерием, на который опираются постановщики, является личное субъективное видение-замысел хореографа. Для его воплощения балетмейстер может выбирать самые разнообразные средства: начиная с отказа от сюжетной фабулы, музыки или оформления до применения монтажа партитуры, состоящей из разных произведений и смешения нескольких направлений танца (классического, народного, современного и других) для создания оригинального хореографического языка спектакля, отвечающего раскрытию замысла. Таким образом, балетмейстер либо каждый раз создает неповторимый художественный мир спектакля, обладающий уникальным стилем, формой и специально созданными для него выразительными средствами (как это делал М. Фокин), либо применяет свой почерк в ряде постановок. Потому балетовед Ю. Ю. Рязанова утверждает, что во втором случае «собственный язык и определенные средства выразительности разрабатываются уже на протяжении всего творческого пути балетмейстера вне зависимости от темы его постановок. Примеры такого балетмейстерского стиля и излюбленных приемов можно проследить в творчестве Дж. Баланчина, Ю. Григоровича, Дж. Ноймайера, Б. Эйфмана, Х. ван Манена» и многих других [44, с. 94–95].

Стремление к свободному творческому самовыражению, освобождению хореографии от догматизма классического балета и танца модерн привело постмодернистов к отрицанию любых ограничений. Одним из первых и самых влиятельных хореографов на этом пути стал Мерс Каннингем (1919–2009). Его новаторские поиски, несомненно, оказали влияние не только на современный танец, но и на балетный театр второй половины XX века. Хореограф, в стремлении освободить танец от стереотипов, правил и ограничений предыдущих культурных традиций, шел к тотальному исключению субъективного опыта постановщика. Сотрудничая с композитором Джоном Кейджем (1912–1992), Каннингем применил принцип случайности — алеаторику, взятую из музыкального искусства — при отборе движений для своих спектаклей. Создавая хореографический текст постановки, он разделял движения на отдельные компоненты (ритм, положение тела, продолжительность

движения), затем собирал воедино эти элементы наугад. Принцип случайности стал главным постановочным методом Каннингема. При этом случай определял не только сочинение танца, но и взаимодействие всех компонентов спектакля: музыки, оформления, хореографии. Кейдж и Каннингем одними из первых утвердили независимость искусств в танцевальных спектаклях. Отрицая их взаимовлияние, композитор, художник и хореограф сводили музыку, живопись и хореографию в постановке как независимые элементы. Освобождая танец от традиций, влияния музыки, сюжетного подтекста и личного опыта, Каннингем утвердил суть хореографии, которая заключалась в эксперименте с движением, расширением его различных вариантов в пространстве и времени. «На своем творческом пути хореограф отказался от традиционного типа образно-эмоциональной выразительности в пользу принципиально нового содержания хореографического спектакля. Каннингем и Кейдж избегали “литературности” и “описательности” художественного произведения, которое не должно иметь никакого сюжета, не должно ни о чем повествовать и ничего не выражать. Содержанием музыки должна была быть музыка, танца — танец, живописи — живопись» [45, с. 81]. Таким образом, в ряд режиссерских методов постановки балета вошел еще один новаторский подход, который исключил господство синтеза сценария, музыки и хореографии.

Можно говорить, что балетный театр постмодернизма не просто отрицает культурные традиции предыдущих эпох, а скорее уравнивает все без исключения средства, методы и принципы постановки балета: от строгих стилевых рамок академизма XIX столетия до новейших техник работы с движением, пространством, энергией, весом тела и т. п.

Отсутствие ограничений привело балетный театр к смешению ранее несовместимых постановочных методов и подходов. Существовавший как альтернатива классического балета танец модерн вошел в ряд выразительных средств театральной хореографии. В одном спектакле теперь можно было услышать произведения композиторов различных эпох, звуки природы, городской шум, электронную музыку, а также синтез нескольких направлений танца. Хореографы, чьи спектакли считались успешными, приглашались в различные театры для постановки своих балетов. Таким образом, еще одной отличительной характеристикой постмодернизма стало постепенное стирание культурных и национальных границ.

Стремление выйти за привычные рамки коснулось и гендерных аспектов хореографии — переосмысления грани между мужскими и женскими ролями в балете. Например, в «Лебедином озере» версии Мэтью Борна партию лебедей исполняет мужской кордебалет, а в «Болеро» Морис Бежар в разное время доверял главную роль танцовщику Хорхе Дону, балеринам Майе Плисецкой, Сильви Гиллем и другим. Также пересмотру подвергся подход хореографа к возрастному аспекту артистов балета. Одним из ярких примеров расширения возрастных рамок карьеры танцовщиков стал Нидерландский театр танца III, основанный Иржи Килианом в 1991 и специально созданный для артистов старше 40 лет. Творчество данной труппы показало новый взгляд на традиционное понимание профессиональной пригодности артистов балета.

В связи с выходом балетного театра за пределы традиций, свержением догматических канонов и авторитетов, расширением и уравниванием всех художественных средств, стилей, жанров и форм появляются различные проблемы. «Эталонов, которые могли бы служить мерилем совершенства подлинно новаторских произведений, не существует. Неудивительно поэтому, что извечная проблема “соответствия формы и содержания” в современном искусстве вновь обрела свою актуальность. То, насколько новые танцевально-пластические средства выражают новую тему (или новое осмысление традиционной) — по-прежнему основной объективный критерий художественных достоинств произведения. Создать подлинно новаторское сегодня и легче (ничто не сковывает творческой фантазии хореографа), и неизмеримо труднее, поскольку значительно возросли требования именно к форме, к её адекватности замыслу хореографа» [46, с. 5].

К ведущим тенденциям и принципам в современной режиссуре балета можно отнести полистилистику, эклектику, коллаж, компиляцию. Структура спектаклей постоянно усложняется — балетмейстеры создают множество стилевых слоев из различных направлений танца, интегрируют отсылки на другие произведения искусства, пародийно, иронично цитируют фрагменты балетов классического наследия. Ряд выразительных средств балетного спектакля расширяется. В синтезируемые классический танец и направления современной хореографии включаются элементы народного, традиционного восточного танца, акробатики и джаза (примеры М. Бежар, И. Килиан, А. Хан). Кроме того, хореографы при сочинении танцевальной ткани балета обращаются к импровизации, у которой на сегодняшний день есть собственные различные авторские методы работы с движением (М. Каннингем, У. Макгрегор, У. Форсайт, С. Пэкстон и другие).

В балетном театре постмодернизма отношения музыки и танца также достигли многообразия подходов. Истоки данной тенденции уводят нас к концу XIX века, когда хореографическое искусство пришло к новаторской симфонизации балетной музыки и открылись пути для дальнейшего развития музыкально-хореографического синтеза. Отношения музыки и танца тщательно штудированы современным композитором и исследователем Ю. Б. Абдоковым. В монографии «Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора» (2009) [47] автор подробно анализирует различные методы работы хореографов с музыкальными произведениями. Подразделяя исследование на четыре главы, Абдоков рассматривает хореографическое воплощение:

- 1) мелодики, гармонии, фактуры и полифонии;
- 2) метра, ритма, темпа;
- 3) соотношение оркестровки и хореографии;
- 4) вопросы интерпретации не театральной музыки в современной хореографии.

Впервые в монографии Абдокова проанализировано большое количество постановок выдающихся хореографов XX века: от М. Фокина и Дж. Баланчина до Н. Дуато и Ж. К. Майо. При широчайшем охвате сотен постановок Абдоков

ставит перед собой конкретную цель — раскрыть особенности методов каждого хореографа и показать тем самым многообразие подходов к интерпретации музыки. Концентрируя свое внимание на музыкально-хореографическом синтезе, он подходит к анализу и с глубоким пониманием художественных процессов в балете XX века, и с критическим, беспристрастным и открытым взглядом на все возможные варианты танцевального воплощения музыки, не отрицая и не оценивая ничего субъективно.

Если в конце XIX века композиторы специально писали музыку для балета, а в первой половине XX столетия хореографы обратились к не театральным произведениям (как к чисто инструментальным, так и к вокально-инструментальным), то во второй половине прошлого века круг музыкальных интересов балетмейстеров расширился еще больше и включил церковную, национальную, эстрадную, электронную музыку, и даже звуки природы, городского шума и т. п. Вместе с тем, изменились и подходы балетмейстеров к работе с музыкальным материалом. Хореографы как Каннингем и Форсайт, предпочитают работать с одним композитором, который пишет музыку специально для их постановок. При этом «композитор создает определенный акустический ландшафт для хореографии, а хореограф в этом звуковом пространстве выстраивает движения» [48, с. 135]. Другие же компилируют партитуру балета из различных сочинений одного или нескольких композиторов. Кроме того, определенное музыкальное произведение может стать для хореографа источником творческого импульса, дать впечатление как основу замысла. Однако саму постановку балетмейстер может осуществить на другую музыку иного композитора.

Абдоков рассматривает интерпретацию различных аспектов музыкальных произведений как ключевой аспект синтеза двух искусств. Однако английский музыковед и балетовед Stephanie Jordan [31] смотрит на взаимоотношения танца и музыки несколько по-иному. Она рассматривает интерпретацию как режиссерский метод сочинения хореографии, в котором танец может отображать образно-смысловую, метроритмическую структуру музыки в наиболее полном соответствии, или воплощать собственное содержание через параллелизм, или контрастно противостоять музыке.

При этом существует еще один немаловажный фактор, определяющий подходы балетмейстеров к работе с музыкальным материалом — это степень сюжетности постановки. Например, Р. Пети, Ф. Аштон, К. Макмиллан, Дж. Кранко, Дж. Ноймайер, Ю. Григорович могли компилировать музыку, приводя ее в соответствие с режиссерским замыслом, сценарием спектакля. В иных случаях, Дж. Баланчин, И. Килиан, М. Бежар, Д. Ноймайер исходили из принципа музыкальной режиссуры бессюжетного балета, в которой хореографическая драматургия полностью подчинена главенству музыки, ставшей «основным импульсом, отправной точкой» [49, с. 31]. И наконец, в третьем методе М. Каннингем, Л. Якобсон, У. Макгрегор, У. Форсайт, О. Нахарин опирались на эксперимент с самим движением и его разработкой. В этом случае ни сюжет, ни музыка не определяют режиссуру постановки — ее утверждает танец.

«На сегодняшний день существует масса методов и приемов, раскрывающих хореографическую тему, которые выбирают для себя балетмейстеры в зависимости от жанра и вида их произведения» [50, с. 93]. Потому немаловажным будет отметить ключевые подходы к разработке хореографического текста балета. Здесь также ведущей сегодня стало стремление к полной свободе, которая достигается путем размытия границ между видами, направлениями и школами танца. Хореографы формируют лексику балета из многосоставного сплава всевозможных техник танца. При этом не следует интерпретировать данный подход как отрицание традиций балетного театра. Напротив, основательное владение широким спектром различных форм танца, накопленных хореографическим искусством за несколько веков, дает современным балетмейстерам возможность свободно оперировать движением и его вариантами в процессе создания образов. При этом можно выделить несколько общих направлений, в рамках которых разрабатывается лексика балетного спектакля:

1) неоклассическая хореография (Дж. Баланчин, Ф. Аштон, К. Макмиллан, Дж. Кранко, ранний Дж. Ноймайер);

2) симбиоз классического и различных техник танца модерн (М. Эк, И. Килиан, Дж. Ноймайер, М. Борн, Н. Дуато, М. Моррис, Б. Эйфман, А. Ратманский);

3) абстрактный и концептуальный танец (М. Каннингем, У. Форсайт, У. МакГрегор, О. Нахарин, А. Хан, А. Прельжокаж).

В первой категории «Неоклассическая хореография» можно заметить два основных подхода к исходному импульсу по созданию хореографической ткани спектаклей. У Дж. Баланчина, как это не раз отмечалось музыковедами и балетоведами, музыка служит определяющим источником вдохновения. У Ф. Аштона, К. Макмиллана, Дж. Кранко, (автор говорит о сюжетных постановках) музыка и хореография исходят из повествовательных задач отображения сюжетной канвы спектакля. Общим при этом становится обращение к классическому танцу как к основе хореографической лексики. Балетмейстеры, оставаясь в рамках его ключевых канонов, расширяют выразительные возможности классического танца, придавая больше свободы положениям и движениям ног, рук, корпуса.

Во второй категории симбиоза классического и современного танца наблюдается большее разнообразие подходов к сочинению хореографической лексики. В формальном аспекте удлиненные линии, плавность, виртуозность и патетика классического танца органично соединяются с экспрессивностью, психологизмом, криволинейностью и изломами в позировках, формах и движениях современного танца. При этом усложняется пространственная организация хореографического текста, его ассоциативная, метафорическая содержательность, а также отношение танца к музыке, который «мыслится или как параллельный музыке, или как вполне самостоятельный, образующий с ней сложную полиритмическую структуру» [46, с. 71]. Таким образом, хореография в балетах М. Эка, И. Килиана, Дж. Ноймайера, М. Борна, Н. Дуато, М. Морриса, Б. Эйфмана, А. Ратманского образует стилевую и содержательно сложную

многослойную ткань, которая может повествовательно (иногда пародийно) отображать сюжетные перипетии, исходить из особенностей образной, мелодической или метроритмической структуры музыки и т. д.

Абстрактная и концептуальная хореография имеет свои схожие в ключевых аспектах принципы сочинения танца. Единицей мышления хореографа здесь является движение, а его всесторонняя разработка — центром художественного творчества. Одним из методов эксперимента с движением в абстрактной и концептуальной хореографии является импровизация, открывающая всестороннюю свободу самовыражения и исполнителя, и балетмейстера. При этом музыка получает второстепенную функцию, выступая, по выражению музыковеда С. В. Лавровой, в роли акустического ландшафта, а сюжет вовсе исключается. Однако общие принципы драматургии (экспозиция, завязка, кульминация, развязка) могут сохраняться или свободно интерпретируются, переставляются в структуре постановки самым неожиданным образом. Так, хореограф может начать постановку с развязки, а закончить балет кульминацией.

Так как движение имеет свои законы развития, при сочинении такой хореографии балетмейстер может идти интуитивным путем, обращаясь к подсознанию, чувственному восприятию стимулов, исходящих из начальной формы движения-импульса. Одним из первых теоретиков танца, который искал ответ на вопрос, где истоки движения, можно считать Рудольфа фон Лабана (1879–1958). По его мнению, «импульс, активизирующий наши нервы и мышцы, порождается внутренним побуждением» [51, с. 83]. Однако среди источников художественного поиска хореографа могут быть и внешние факторы: впечатления от различных событий, прослушивания музыки, просмотра картины, фильма и многое другое.

При интуитивной разработке вариантов развития движения и переводе их в последовательную цепь, не менее важным становится умение хореографа воплощать целостный художественный образ в танцевальной комбинации. В связи с этим исследователь современной хореографии Вадим Юрьевич Никитин дает свое определение абстрактного танца и его места в хореографическом искусстве постмодернизма. По его мнению, «абстрактным танец можно назвать тогда, когда он создает нечто, что концентрирует общие качества или свойства нескольких объектов. Возможно абстрагировать форму и образы, причем не только человеческие, но и природные. Абстрактный танец предполагает, что хореограф абстрагирует мысль об одном или нескольких понятиях, или объектах и показывает их с помощью движений, которые сохраняют отдаленное сходство с этими понятиями или объектами. Именно абстрактный танец — основной жанр танца эпохи постмодерна» [40, с. 324].

Особняком в современной режиссуре балета стоят вопросы интерпретации классического наследия. История хореографического искусства указывает на целый ряд различных постановок: от незначительных редакций, близких к первоисточнику до оригинальных спектаклей, в которых меняются персонажи, их хореографическая лексика, перестраивается драматургия и т. д. Среди работ, наиболее ярко отображающих постмодернистское авторское видение балетной классики, можно выделить оригинальные постановки Мориса Бежара, Юрия

Григоровича, Джона Ноймайера, Матса Эка, Мэтью Борна, Фредрика Ридмана, Акрам Хана и других.

Из наиболее известных работ Мориса Бежара выделяются «Весна священная» (1959), «Жар-птица» (1970), «Щелкунчик» (1999). В первом из них хореограф стремился перевести древний славянский национальный ритуал в область более широкой общечеловеческой категории любви. Интерпретируя музыку И. Ф. Стравинского в таком ключе, Бежар последовательно развивает в спектакле «Весна священная» зарождение чувств от первой любви к необузданным животным страстям. В следующем балете «остроумной игрой представляется подмена главной героини “Жар-птицы” исполнителем-мужчиной» [52, с. 208]. Главным же замыслом «Жар-птицы» Бежара становится борьба за свободу, гибель и возрождение (символически отсылающей к образу феникса). В автобиографической постановке «Щелкунчика» Бежар полностью перекроил драматургию, ввел новых персонажей, обширно применил ассоциативный ряд, отсылающий зрителя к детству хореографа, синтезировал разнообразную танцевальную лексику с выразительными средствами танцтеатра.

Наиболее близкими по стилю к первоисточникам считаются постановки Юрия Николаевича Григоровича «Спящей красавицы» (1963), «Щелкунчика» (1966) и «Лебединого озера» (1969). Хореограф сохраняет партитуру и сценарии балетов практически без изменений, лишь добавляя нюансы, которые способствуют усилению драматургии. Так, в «Лебедином озере» Григорович вводит парад невест на музыку дивертисмента характерных танцев III акта. Таким образом, сюита национальных танцев глубже связывается с сюжетной перипетией всего спектакля. Григорович не обходит стороной и современные тенденции к психологизации. Потому Ротбарт в его версии «Лебединого озера» выступает как темный двойник Зигфрида, что углубляет внутренние противоречия главного героя и переводят их в философский план. Усиливая конфликт в «Спящей красавице», хореограф подчеркнуто делит картины балета на два плана — реальности и сказки. Кроме того, Григорович в присущей себе манере усложняет партию антагониста — феи Карабос, придавая ее хореографии ярко выраженную характерность. В «Щелкунчике» балетмейстер последовательно избегает примет быта, усиливая сказочность и романтичность спектакля с помощью глубокой разработки роли Дроссельмейера. Данный режиссерский подход в дальнейшем был подхвачен и Бежаром и Ноймайером в их версиях «Щелкунчика». При всем новаторстве Григорович сохраняет главные идеи композитора П. И. Чайковского, которые можно лаконично выразить борьбой добра и зла. Выдержанная в едином стиле классическая хореография Григоровича делает его ближе всех к М. Петипа и Л. Иванову. Потому его постановки можно понимать, как в большей степени постклассические, нежели как постмодернистские.

Среди постановок Джона Ноймайера множество работ на тему классического наследия: «Жар птица» (1970), «Щелкунчик» (1971), «Весна священная» (1972), «Иллюзии как Лебединое озеро» (1976) «Спящая красавица» (1978), «Дон Кихот» (1979), «Петрушка» (1982), «Жизель» (1983, 2000). Однако

одним из наиболее известных и знаковых сегодня считается балет «Иллюзии как Лебединое озеро» (1976), в котором Джон Ноймайер проводит психологическую параллель между жизнями сказочного принца Зигфрида и реального короля Людвига II Баварского. Балетмейстер переставил порядок музыкальных номеров произведения Чайковского, чтобы привести партитуру в соответствие со своими режиссерскими замыслами. В спектакле применены сцены-цитаты из второго акта классической версии Л. Иванова. Кроме того, Ноймайер, также, как и Григорович, обратился к приему ввода двойника главного героя с целью психологизации финала спектакля.

Спектакли Матса Эка «Жизель» (1982), «Лебединое озеро» (1987), «Спящая красавица» (1996) можно считать одними из ярчайших образцов новой режиссуры постмодернизма. Балетмейстер не только обновляет хореографический язык спектаклей, но и трансформирует их содержание, связывая судьбы героев с проблемами современной жизни. Если во втором акте «Жизели» балетмейстер перемещает действие в психиатрическую лечебницу, то в «Спящей красавице» игла символизирует наркотическую зависимость Авроры, от которой ее в финале спектакля спасает возлюбленный. «Лебединое озеро» в версии хореографа смещает акцент на личность Зигфрида и его непростые отношения с матерью. Потому режиссура Матса Эка приводит хореографическое искусство второй половины XX века к новой интерпретации классических балетов: меняя место и время действия, органично интегрируя символы и метафоры, он обнаруживает в старинных сюжетах и музыке широкий диапазон содержательности, который поддается постмодернистской трактовке. Если говорить об особенностях танцевальной лексики, то «ирония — характерный элемент хореографии Эка, в которой сильные образы и драматические ситуации часто контрастируют с короткими юмористическими эпизодами» [29, с. 131].

В подходе к единству места, времени и действия на Матса Эка может быть похоже видение Мэтью Борна. Он также переносит действие своих спектаклей «Лебединое озеро» (1995), «КарМэн» (2000), «Щелкунчик» (2002) в современность. Отчетливо характеристика режиссуры Борна прослеживается в его самой известной работе — «Лебедином озере». Здесь Борн стремился не только обновить танцевальный язык, связать ситуации с современностью, но и расширить, также, как и Бежар, понимание гендерных аспектов исполнительского искусства. Роль белого лебедя и стаи Борн отдал мужскому составу.

Концептуальное сходство с переменой места и времени действия есть и в работе еще одного британского хореографа Акрам Хана. В балете «Жизель» (2016), поставленном для труппы «Английского национального балета», хореограф переносит действие на ткацкую фабрику. Главный социальный конфликт возникает между мигрантами-работниками и хозяевами фабрики, в центре противоречий трагическая любовь Альберта и Жизели.

Обобщая вышесказанное о современной трактовке балетов классического наследия, можно отметить, что хореографы вносят изменения в сюжет, музыку, не говоря о хореографии, которую ставят заново. Также выделяется общая для

большинства постановщиков углубленная психологизация, обращение к подсознанию, темной стороне личности, двойнику главного героя и т. п. режиссерские приемы. Обновление танцевальной лексики оригинальных версий классических балетов приводит хореографов к созданию многослойного насыщенного культурным контекстом языка, в котором ярко отражаются пародийные цитаты из оригинальных постановок, метафоры, аллюзии, а также синтезируются разные стили и направления танца. Все это дает сложный сплав, который тогда становится понятным, когда зритель имеет «культурный багаж» — определенные знания об истории развития хореографического искусства.

В заключение всего вышесказанного можно отметить, что современная режиссура балета в подавляющем большинстве случаев подразумевает воплощение авторского субъективного видения замысла. Потому «в современном балете главным и единственным создателем спектакля зачастую является хореограф-постановщик... Он сочиняет либретто, подбирает и компилирует музыку, создает главное — хореографический текст. Он один — хореограф-режиссёр — и отвечает за успех спектакля» [53, с. 107].

В работе над сценарием у балетмейстеров есть несколько путей. Если в замыслах хореографа сюжетный спектакль, основанный на литературном произведении, то здесь представляется традиционный метод подготовки сценария будущего спектакля. Однако в интерпретации литературного первоисточника сегодня у постановщиков больше свободы: проведение параллелей с другими произведениями, свободная расстановка ключевых событий и т. д. (Р. Пети, Ф. Аштон, М. Бежар, К. Макмиллан, Дж. Кранко, Дж. Ноймайер, Ю. Григорович, М. Эк, Б. Эйфман, М. Борн). В случае постановки абстрактного, бессюжетного балета функциональная характеристика сценария значительно снижается. В таких постановках ключевым импульсом служит эксперимент с природой движения, его длительности во времени и пространстве. Потому мысль хореографа ведется движением, а не наоборот. Либретто подобных спектаклей, как правило, пишется в финальной части постановочной работы, когда балет обретает отчетливое содержание и форму, основанную на интуитивной, ассоциативной разработке хореографической лексики (Дж. Баланчин, М. Каннингем, Л. Якобсон, У. Форсайт, И. Килиан).

Музыка в современной режиссуре балета также имеет ряд принципиально различных функциональных ролей. Если у Дж. Баланчина и И. Килиана она является основой хореографии, то у Ф. Аштона, К. Макмиллана, Дж. Кранко, Дж. Ноймайера, Б. Эйфмана компиляция различных музыкальных произведений способствует режиссерскому воплощению драматических перипетий сюжета балета. Кроме того, сегодня есть отдельная категория абстрактных спектаклей, где хореография и музыка независимы друг от друга (М. Каннингем), либо для танца создается акустический ландшафт (У. Форсайт, О. Нахарин).

О режиссуре хореографического искусства периода постмодернизма было сказано достаточно, потому далее следует отметить роль художественного оформления и современных технологий. Насыщение современных балетов символикой и метафорами открывает пути для их перевода в пространство декораций, фоновых фото-, видеопроекций. При этом костюмы действующих

лиц, участников балетных спектаклей становятся все более аскетичными, минималистичными. Положительным аспектом данной тенденции можно считать то, что это позволяет исполнителям двигаться свободнее, что в свою очередь снимает с балетмейстера ограничения при разработке хореографических образов и их танцевальной лексики.

В связи со всем вышесказанным можно отметить, что на развитие современного балетного театра оказали влияние не только внутренние факторы развития (эксперимента с движением), но и связь с другими искусствами, входящими в балетный театр как синтетические компоненты спектаклей. Хореография второй половины XX столетия, как и в прежние времена, обращалась к достижениям других искусств. «У музыки она взяла полифонию, принципы симфонической драматургии; у кино — монтаж, рапид, крупный план; у скульптуры — позировку, образные реминисценции и т. д. Теперь, очевидно, пришло время влияния телевидения с его мозаичностью, непредсказуемостью документалистики» [54, с. 48], а также современных визуальных технологий, которые можно считать новым синтетическим компонентом спектаклей, одним из выразительных средств балетного театра конца XX – начала XXI века.

ВЫВОДЫ ПО 1 РАЗДЕЛУ

Первый раздел диссертационного исследования посвящен изучению теоретико-методологических аспектов режиссуры в балете. В первом подразделе «Становление балета в танцевальной культуре XVIII века через призму сценарной, живописной и музыкальной режиссуры» автор рассматривает творческое и теоретическое наследие известных хореографов эпохи Просвещения, периода, когда балет встал на путь самостоятельного развития в качестве отдельного театрального представления с собственным сюжетом, музыкой, хореографией и живописным оформлением. Это выдвинуло перед практикой и теорией хореографического искусства новые требования. Так, хореографы Дж. Уивер, Дж. Рич, М. Салле, Ф. Хильфердинг, Ж. Ж. Новерр, Г. Анджолини и другие придали балетному спектаклю стройность, логическую последовательность развития сюжета; привели поступки героев в соответствие с их характерами; усовершенствовали костюмы, избавившись от лишних элементов; способствовали углублению музыкально-хореографического синтеза, расширению прав музыки и ее выразительных средств в балете; обогатили пластический язык пантомимы и лексику театральной хореографии. Во втором подразделе «Методология современной режиссуры балета: взаимовлияния драматургии, музыки, хореографии и визуальных технологий» исследован отход от строгих жанрово-стилистических рамок, конкретных постановочных принципов, традиционной литературоцентристской или музыкалоцентристской режиссуры балета, который привел к творческой свободе хореографов, многообразию форм и выразительных средств спектаклей. В постановках смешались самые различные приемы и решения. Полистилистика и метафоричность стали одними из специфических свойств хореографического искусства конца XX – начала XXI века.

2. МЕТОДОЛОГИЯ РЕЖИССУРЫ ЗАРУБЕЖНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

2. 1. Дивертисментность и архитектурность как принципы режиссуры классических балетов (академизм)

Изложение материала в данном подразделе, как и во всей второй части диссертационного исследования, выстроено в хронологической последовательности. Автор анализирует особенности режиссуры хореографии в контексте развития мирового балета последних двух столетий. Данный подраздел посвящен ключевым аспектам методологии режиссуры балетов классического наследия. Первоочередным в связи с обращением к ряду спектаклей прошлого становится внесение ясности в определение и границы понятия «балеты классического наследия». Критики, историки и теоретики в XX веке часто употребляли данную дефиницию, ее четкое определение в многочисленных исследованиях порой ускользает от конкретики. Деятели хореографического искусства понимают, о чем идет речь, когда используется понятие «балеты классического наследия». Однако широкий круг читателей может испытывать затруднение из-за отсутствия его точного определения. Сегодня под термином «классическое наследие» подразумеваются преимущественно спектакли XIX века, хотя среди них можно встретить и такое старинное произведение как «Тщетная предосторожность» (1789) французского хореографа эпохи Просвещения Жана Доберваля (1742–1806), и балеты Михаила Фокина — хореографа XX века. При этом лучшими образцами классического наследия сегодня принято считать балеты Филиппо Тальони, Августа Бурнонвиля, Жана Коралли, Жюля Перро, Жозефа Мазилье, Артура Сен-Леона, Мариуса Петипа, Льва Иванова. Творчеству перечисленных балетмейстеров посвящено множество работ исследователей ближнего и дальнего зарубежья. Из ряда западноевропейских критиков можно отметить Айвора Геста (1920–2018), большая часть исследований которого посвящены французскому балету XIX века [10, 55, 56, 57, 58, 59]. А среди последних монографий западных балетоведов можно выделить работу оксфордского исследователя Надин Мейснер «Marius Petipa: The Emperor's Ballet Master» (2019) [60]. Это первый фундаментальный труд о Мариусе Петипа, основанный на российских источниках, написанный на английском языке и охватывающий всю его творческую жизнь от гастролей по западной Европе до его ухода из Мариинского театра при руководстве Владимира Аркадьевича Теляковского (1860–1924).

Интенсивное развитие хореографического искусства пришлось на вторую половину XIX века. При этом ключевую роль сыграл русский балет. Потому наиболее близкими к первоисточникам и первыми исследователями спектаклей классического наследия стали российские и советские критики, историки хореографического искусства. Среди них выделяются работы одного из основателей советского балетоведения Юрия Иосифовича Слонимского (1902–1978), который специализировался преимущественно на балетном театре XIX

века [61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68], известного исследователя Веры Михайловны Красовской (1915–1999), которой удалось осветить историю западноевропейского и русского балета от истоков до начала XX столетия [4, 6, 69, 70, 71, 72]. Ценные критические размышления можно найти в публикациях А. А. Плещеева [73], В. Я. Светлова [74], А. Я. Левинсона [12], С. Н. Худекова [75], Л. Д. Блок [76], Ю. А. Бахрушина [77], А. О. Петрова [78], А. П. Демидова [79], В. М. Гаевского [80, 81], автобиографических, мемуарных публикациях Е. О. Вазем [82], М. И. Петипа [83], М. М. Фокина [84], Ф. В. Лопухова [85, 86, 87] и других выдающихся деятелей балетного театра.

В рамках данного подраздела автор рассматривает спектакли классического наследия, которые сохранились в подлинном или восстановленном по оригиналу виде. Потому в списке балетов можно назвать «Сильфиду» версий Ф. Тальони и А. Бурнонвиля, «Жизель» Ж. Коралли, Ж. Перро, М. Петипа, «Эсмеральду» и «Па-де-катр» Ж. Перро, «Маркитантку» А. Сен-Леона, «Пахиту» Ж. Мазилье, «Корсар» Ж. Перро, «Дон Кихот» М. Петипа и А. Горского, «Коппелию» А. Сен-Леона, «Дочь фараона», «Баядерку», «Спящую красавицу», «Раймонду», «Арлекинаду» М. Петипа, «Щелкунчик», «Лебединое озеро» М. Петипа и Л. Иванова, «Шопениану» М. Фокина. В данный список автор включил лишь один балет М. Фокина, так как «Шопениана» по стилю ближе всех стоит к эстетике балетного театра XIX столетия. Логика изложения материала в данном подразделе основана на последовательном анализе общих и индивидуальных характеристик сюжетов, музыки, мира персонажей и хореографии, перечисленных ранее спектаклей. Также автором рассматривается влияние эстетики классического наследия на казахский балетный театр.

Анализ сюжетной основы спектаклей классического наследия позволяет выделить в них три ключевые категории:

- 1) сказочные, с элементами фантастики: «Сильфида», «Жизель», «Баядерка», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Лебединое озеро» и «Раймонда»;
- 2) реалистические: «Эсмеральда», «Маркитантка», «Пахита», «Корсар», «Дон Кихот», «Коппелия», «Дочь фараона» и «Арлекинада»;
- 3) бессюжетные: «Па-де-катр» и «Шопениана».

В первой категории спектаклей прослеживается влияние Романтизма. В ряде балетов сюжеты основаны на старинных легендах и мифах, которые либреттист мог обогатить необходимыми подробностями, чтобы наилучшим образом адаптировать сценарий под специфику хореографического спектакля. Действие балетов «Сильфида», «Жизель», «Баядерка», «Лебединое озеро» разделяют акты на реалистические и фантастические (потусторонние). Если в I акте «Сильфиды», «Жизели», «Баядерки» и I, III актах «Лебединого озера» зритель видит мир людей со страстями, обманом и предательством, то в последующих актах балетмейстеры переносили действие в заколдованные леса, озеро, потусторонний мир, в котором главные герои борются за достижение патетической неземной любви. Таким образом, драматургия данных балетов строилась на контрастном противопоставлении актов (недостижимой мечты и действительности). Именно эта характеристика отличает главную особенность

их режиссуры. Один из крупнейших исследователей классического наследия Ю. И. Слонимский в публикации «Драматургия балетного театра XIX века» (2016) обобщенно выделял ключевые особенности фабул спектаклей классического наследия. По его словам, «“жизнь человеческого духа”, поиски героями балетов заветного, часто недостижимого счастья, борьба за него составляют и сегодня ведущую линию балетного театра» [67, с. 26]. Справедливо было бы отнести эти слова и к содержанию спектаклей «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Раймонда».

Во второй категории балетов с реалистическим сюжетом можно отметить спектакли как лирико-драматические («Эсмеральда», «Маркизанта», «Пахита», «Корсар» и «Дочь фараона»), так и комедийные («Дон Кихот», «Коппелия» и «Арлекинада»). Среди них «Эсмеральда», «Корсар», «Дон Кихот» опираются на сюжетные мотивы больших литературных произведений В. Гюго, Дж. Г. Байрона, М. де Сервантеса. В первых двух балетах хореограф Ж. Перро адаптирует сюжетные перипетии, отбирая наиболее значимые и действенные эпизоды литературных первоисточников, подходящих для хореографической инсценировки. При этом Ж. Перро стремился строго придерживаться фабул романа «Собор Парижской Богоматери» и поэмы «Корсар». В отличие от него Мариус Петипа в спектакле «Дон Кихот» обращается к более свободной интерпретации мотивов одноименного романа М. де Сервантеса. Он лишь заимствует главных героев — Дон Кихота и Санчо Панса, чтобы поместить их в центре комедийной истории о цирюльнике Базиле и его возлюбленной Китри. При этом Дон Кихот и Санчо Панса органично входят в мир персонажей балета и становятся не просто созерцателями действия, но и его участниками, которые способны менять ход событий.

При обращении к реализму, хореографы все же не обходились от лирико-патетических отступлений, порой переводя действие целого акта в картины грез и мечтаний («Пахита», «Дон Кихот», «Коппелия»). Здесь в действие спектакля интегрировались сны героев, как отголосок уходящих тенденций балетного Романтизма первой половины XIX столетия.

В третьей категории классического наследия бессюжетные балеты «Па-де-катр» и «Шопениана». Оба спектакля объединяют абстрактные вариации на тему сильфид. И Ж. Перро, и М. Фокин ставили свои балеты, развивая отвлеченную мысль о впечатлениях от спектакля Филиппо Тальони «Сильфида», от известного образа Марии Тальони, которая считалась иконой среди балерин эпохи Романтизма. Схожим для обоих балетмейстеров здесь можно считать замысел, а также структуру постановок — цикл танцев разных исполнителей. У Ж. Перро это были вариации, специально поставленные для четырех выдающихся балерин эпохи: Л. Гран К. Гризи, Ф. Черрито, М. Тальони. Следовательно, замысел хореографа исходил из задач отвлеченного отображения образа сильфиды через хореографию, специально поставленную с учетом природных способностей каждой исполнительницы. В отличие от него, для М. Фокина источником вдохновения послужили музыкальные произведения Ф. Шопена, на что указывает собственно название балета. О музыке балетов классического наследия следует сказать отдельно.

Одной из ключевых причин структурной однообразности балетов XIX столетия можно считать ведущие тенденции и методы работы над постановками тех времен, «когда балетные партитуры уже не компоновались капельмейстерами из различных готовых номеров и отрывков, а сочинялись по определенному плану-сценарию» [69, с. 236]. Хореографы составляли композиционный план на основе программы будущего спектакля. В нем постановщик давал подробное описание места и времени действия, всех картин и их длительности, характера музыки, количества действующих лиц (участников каждой сцены) и их образных характеристик, особенностей декораций и костюмов и т. п.

Следует подробнее остановиться на методах работы балетмейстера с композитором, который сочиняет музыку будущего балета по упомянутому плану-заказу хореографа. Среди известных композиторов XIX века, сочинявших музыку спектаклей классического наследия Ж.-М. Шнейцхоффер, Г. Левенсхольд, А. Адан, Э. Дельдевез, Ц. Пуни, Л. Минкус, Л. Делиб, Р. Дриго, П. И. Чайковский, А. К. Глазунов. При работе с балетмейстером композиторы могли опираться не только на композиционный план, но и на заметки постановщика о предпочитаемой музыке:

- 1) хореограф мог указать характер музыки;
- 2) музыкальный размер;
- 3) необходимое количество тактов или длительность определенных сцен, а также подробно описать действие, которое происходит в это время;
- 4) привести нотные примеры уже известных произведений;
- 5) показать танцевальные элементы.

При этом образная содержательность музыки уходила на второй план, а главным требованием балетмейстеров была ее дансантичность. Об этом в своей диссертации «Балеты Людвиг Минкуса в контексте отечественной музыкально-театральной культуры второй половины XIX века» (2019) говорит исследователь Е. В. Панова. Она определяет термин дансантичность как «совокупность формальных качеств музыки, делающих ее удобной для танца. Она способствует слиянию музыки и танца в единое художественное целое. Дансантичность характеризуется ясностью метроритмической организации, подчеркнутой акцентировкой сильных долей в мелодии и в аккомпанементе, четкостью применения метроритмических, фактурных, мелодико-интонационных формул различных жанров, замедлений и ускорений темпа, соответствующих характеру танца, широким применением пассажей, приводящих к сильным долям и синкопам, а также пауз, предвещающих начало новой хореографической фразы, квадратностью и симметрией композиционной структуры» [88, с. 34]. Следует добавить, что в XIX столетии развитие танца и пантомимы еще не достигло того уровня, на котором можно было бы одолеть их раздельное применение в балетном спектакле. Потому дансантичной в данном аспекте могла считаться музыка, в которой пантомимные (развивающие сюжет) и чисто хореографические сцены писались композиторами как четко разделенные номера. При этом можно заметить, что формы дансантичной музыки во многом определялись формами танцевальными, среди которых самыми

распространенными были *Grand pas*, *Pas de deux*, *Pas de trois*, *Pas de quatre* и т. д. Структура данных форм была схожей и отличалась лишь количеством исполнителей, а также числом сольных вариаций соответственно. В нее входили:

- 1) *Entrée* (выход исполнителей);
- 2) *Adagio* (медленная часть с участием всех исполнителей);
- 3) Вариации (отдельные для каждого исполнителя);
- 4) Кода (виртуозная завершающая часть).

Как правило, *Grand pas* или *Pas de deux* главных героев в балетах XIX столетия являлось хореографической кульминацией всего спектакля, за которой следовал общий финал-кода с участием всех персонажей. Потому балетмейстеры подготавливали такую вершину, подводя к ней предшествующим циклом различных танцев. Таким образом, режиссура хореографического действия в балетах классического наследия требовала преимущественно сюитной, дивертисментной музыки. Одним из методов работы над партитурой было освоение и переработка песенно-танцевальных мелодий музыки разных народностей. Обращение композиторов к фольклору как к источнику исходило из вошедших в моду в первой половине XIX века характерных танцев. Такие балерины как Фанни Эльслер и Франческа Черрито прославились на театральной сцене исполнением испанской качучи и итальянской тарантеллы и других народных танцев. Постепенно народный танец, стилизованный по канонам классического, стал входить в структуру хореографического действия балета. Так, в «Сильфиде» в версиях Ф. Тальони, А. Бурнонвиля присутствуют элементы шотландского танца, «Пахите» Ж. Мазилье и «Дон Кихоте» М. Петипа — испанского, «Коппелии» А. Сен-Леона и «Раймонде» А. Глазунова — венгерского танца. А в балетах П. И. Чайковского «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Лебединое озеро» дивертисмент, состоящий из цикла различных народно-характерных танцев, занимал практически весь акт.

Говоря о Чайковском, нельзя не упомянуть об исторической реформе балетной музыки, которую композитор совершил в конце XIX столетия. В работе над спектаклями «Спящая красавица» и «Щелкунчик» Чайковский тесно сотрудничал с балетмейстером Мариусом Петипа. Композитор опирался на проверенные временем традиционные методы хореографа, который предоставил подробные режиссерские планы будущих постановок. При этом композитору удалось впервые новаторски привести балетную музыку к симфонизму. «Музыка Чайковского преобразила характер и содержание хореографического спектакля: вместо развлекательного, внешне эффектного зрелища родилось глубоко правдивое, реалистическое повествование о человеческих судьбах, где вдохновенно прославлялись верность любящих сердец, сильные и страстные чувства, свет и радость жизни» [89, с. 25].

Из списка перечисленных хореографов XIX века выделяется имя Мариуса Петипа, так как он «фактически закрепил и упорядочил своими работами основы классического балета, академического танца, которые до него существовали в разрозненном виде» [90, с. 57]. Потому следует обозначить характеристики творчества предшественников Петипа, а также их отражение в постановках создателя балетного академизма конца XIX столетия. Например, некоторые

черты хореографии выдающегося датского балетмейстера Августа Бурнонвиля (1805–1879) можно встретить у Петипа. Последний часто посещал уроки Христиана Иогансона — ученика Бурнонвиля — в балетной школе, чтобы черпать танцевальные находки из его класса.

Отчетливую связь между Петипа и его предшественниками устанавливают воспоминания его современницы, балерины Екатерины Оттовны Вазем (1848–1937). В своих мемуарах она давала емкие характеристики трех французских балетмейстеров XIX века Жюля Перро, Артура Сен-Леона и Мариуса Петипа, работавших в Санкт-Петербурге. Первого из них Вазем охарактеризовала как «балетного драматурга», умело подчиняющего хореографию спектакля задачам развития действия, сюжета. В отличие от него Сен-Леон ставил танец в главу угла. Потому для его постановок избирались простые, незамысловатые сценарии, которые подходили в качестве логически оправданного повода для сольных и массовых танцев. Подходя к лаконичной характеристике третьего балетмейстера, Вазем утверждала, что «по своему хореографическому содержанию балеты Петипа были, в сущности, также дивертисментны, как и балеты Сен-Леона, но только здесь дивертисмент был крепче сшит сюжетной нитью» [82, с. 66]. В связи с этим критически оценивали творчество Петипа другие исследователи. Примером может послужить цитата из книги «Шестьдесят лет в балете» (1966) Ф. В. Лопухова, который также сравнивал французских балетмейстеров прошлого. По мнению Лопухова, у Мариуса Петипа, в отличие от его наставника Жюля Перро, «сюжеты новых балетов оскудели, сценической разработке их он частенько (хотя и не всегда) не придавал большого значения. Зато его танцы полны умных и перспективных находок, которым можно только завидовать» [86, с. 102–103]. В связи с критикой сценарной составляющей постановок Петипа высказывался известный советский историк балета Юрий Алексеевич Бахрушин (1896–1973). Изучая первый период балетмейстерского творчества Петипа в России, Ю. А. Бахрушин утверждал, что хореограф «ограничивался лишь тем, что брал в основу либретто реалистическую фабулу и последовательно исключал из своих постановок элементы фантастики, придавая им чисто дивертисментный характер» [77, с. 153]. Вероятнее всего Петипа стремился преодолеть устаревающие на то время эстетические принципы балетного Романтизма, представителем которого был его наставник Ж. Перро.

Ю. И. Слонимский в своей монографии «Мастера балета» (1937), посвященной хореографам XIX века, работавшим в России, также приводит критический анализ творчества Петипа. «Нисхождение классического танца в России, — писал Слонимский, — настолько своеобразно, что оно сопровождается в конце прошлого столетия подобием расцвета дивертисментного балета, монументального и пышного, культивируемого Мариусом Петипа» [62, с. 13]. Не случайно одной из первых и определяющих структуру спектаклей классического наследия характеристик является дивертисментность. Обозначим тут же, что данная черта присуща в большей или меньшей степени постановкам Тальони, Бурнонвиля, Коралли, Перро, Мазилье и Сен-Леона. Во многих балетах XIX столетия были обязательны целые акты-

дивертисменты, апофеозом которых, как это уже упоминалось, становились большие *Pas de deux* главных героев.

Сосредоточенность автора на постановках Петипа аргументируется тем фактом, что большинство спектаклей своих предшественников редактировал (ставил заново) именно Мариус Петипа. Таким образом, до нашего времени дошли балеты «Жизель», «Эсмеральда», «Пахита», «Корсар» в версии Петипа. Во вступительной статье к мемуарам балетмейстера Ю. И. Слонимский выделил его поздние работы и написал: «В “Спящей красавице” Петипа создал подлинную энциклопедию классического танца. Здесь обрели новую жизнь давно забытые находки его предшественников и современников, перефразированные, развитые Петипа в соответствии с образами спектакля и личным опытом. Многообразие танцевальных форм достигло исключительных масштабов» [83, с. 17–18].

Спектакли классического наследия отличаются структурированностью хореографии, чему уделяется большое внимание балетоведения как XX, так и XXI века. Среди современных исследователей к этому вопросу обращаются Б. А. Илларионов в статье «Структура хореографического действия в “Спящей красавице” М. И. Петипа» (2017) и Ф. В. Лопухов-младший (внук хореографа) в публикации «Классическое наследие в профессиональной подготовке хореографов и балетмейстеров-репетиторов» (2018). Отвечая на вопрос, что такое хореографическая структура, Ф. В. Лопухов-младший дает следующее определение: «Последовательность чередования сложных и простых движений; соответствие этих движений характеру образа; грамотное использование репетиционных подготовок; гармоничное сочетание и чередование сольных и массовых танцев и сцен; в сюжетных спектаклях — сочетание танцевальных и мимических эпизодов; и, конечно, соответствие всего этого музыкальному материалу» [91, с. 188].

Определяющей особенностью хореографической структуры в балетах классического наследия (Тальони, Мазилье, Коралли, Перро, Сен-Леона, Петипа) является иерархия персонажей, в центре которой балерина. Данную тенденцию в первой половине XX века описал Ю. И. Слонимский [62, с. 240], в конце столетия — Вадим Моисеевич Гаевский в монографии «Дом Петипа» (2000). «Поэтика архитектурности в балетах Петипа подчиняет решительно все — и общую схему, и пространственное решение отдельных эпизодов. Даже балерина в системе Петипа архитектурна. К ней сходятся линии мизансцен...» [81, с. 38]. Большинство исследователей отмечают структуру спектакля, подчиненную балерине, в постановках Сен-Леона и Петипа. Однако автор считает, что к этому списку можно также добавить, подходящие по концепции, балеты Тальони, Мазилье, Коралли и Перро. В XXI веке отмеченную балетоведами тенденцию архитектурности действия в классических балетах изучает и стремится развивать Б. А. Илларионов. В его уже упомянутой статье предлагается расширенный список особенностей хореографической структуры балетов XIX столетия, среди которых он приводит в пример «Корсар», «Баядерку», «Спящую красавицу», «Лебединое озеро». Илларионов выявляет общность в данных балетах, выраженную наличием больших многофигурных

композиций, а также классических форм: *Grand pas*, *Pas d'action*, *Pas de deux*, *Pas de trois*, *Pas de quatre* и т. п. Кроме того исследователь предлагает свое видение иерархии персонажей. «Большинство балетов Петипа, — пишет Илларионов, — с точки зрения иерархии персонажей подобна пирамиде: миманс, кордебалет, корифеи, солистки и солисты — пьедестал для балерины» [92, с. 23].

Анализируя структурные особенности постановок М. И. Петипа, балетовед В. М. Красовская отмечает иные свойства. Она сравнивает акты балетов Петипа с частями симфоний, которые могут звучать и как самостоятельные завершенные формы, и как частицы, образующие единое произведение. При этом Красовская отмечает подчиненность хореографического действия строгому распорядку, а также наличие «вершин» в каждом действии. «Внутри своего акта такие кульминации обычно подготовлены или окружены классическими, или характерными танцами дивертисментного порядка» [71, с. 155].

Тенденция добавления циклов характерных танцев в сюитной форме также восходит к творчеству А. Сен-Леона, от которого Петипа перенял эту традицию. В середине XIX века Сен-Леон стал обращаться к фольклору, чтобы обогатить свои спектакли стилизованными танцами разных народов. Как правило, он брал несколько аутентичных движений из народных плясок, затем видоизменял их в соответствии с канонами классического танца, подчиняя их выворотности, позициям рук и ног и т. д. Петипа, подхватив находки Сен-Леона, придал им структурированность. Потому в его балетах дивертисменты характерных танцев последовательно, подчиняясь распорядку, ведут действие акта к *Grand pas* главных героев. «У Петипа характерные танцы исполняют, как правило, второстепенные персонажи, часто это просто безымянные солисты, выходящие на сцену только для исполнения конкретного номера» [93, с. 111]. Придать данной форме хореографии развитие, путем более глубокого симбиоза классического и народного танца, Петипа удалось в своей поздней постановке — балете «Раймонда» (1898) Александра Константиновича Глазунова (1865–1936).

Важным и всегда актуальным остается вопрос о роли классического наследия в современном балете. Как известно, в начале XX века с приходом советской власти был поставлен вопрос об отказе от спектаклей минувшего столетия как пережитков феодального общества. Однако деятелям искусства, среди которых ярким защитником классического наследия тогда выступил Ф. В. Лопухов, удалось отстоять спектакли прошлого. Сегодня известный педагог и балетмейстер Александр Михайлович Полубенцев в своей статье «Проблемы сохранения классического наследия» (2017) вновь обращается к данной теме в свете анализа современных постановок и редакций старинных спектаклей. По мнению исследователя, «балеты наследия, столь любимые артистами и зрителями — фундамент репертуара балетного театра» [94, с. 120]. Этим спектаклям принадлежит особое место и в истории казахского балета.

Балеты классического наследия никогда не покидали репертуар КазНТОБ им. Абая — старейшего балетного театра Казахстана, с которым связана многолетняя история казахского хореографического искусства. Первым балетным спектаклем, показанным на его сцене, стала «Коппелия» (1937) Л. Делиба в постановке Юрия Павловича Ковалева (1906–1972). В те времена

«прочная и неразрывная связь с традициями русского театра была опорой в создании национального балета» [95, с. 139]. Возможно потому, история казахского балета началась с премьеры спектакля из ряда классического наследия. Позже в репертуаре театра появились такие шедевры как «Лебединое озеро», «Раймонда», «Жизель», «Дон Кихот», «Спящая красавица», «Эсмеральда», «Шопениана», «Баядерка», «Сильфида», «Тщетная предосторожность», «Корсар» и другие.

Отдельное исследование репертуарной политике КазНТОБ им. Абая посвятили казахстанские балетоведы Л. А. Жуйкова и Д. Б. Есентаева [96]. По словам авторов, в репертуаре этого театра всегда отводилось место проверенным временем балетам классического наследия, которые к тому же неизменно востребованы зрителями, пользуются успехом и сегодня. Кроме того, отдельное внимание на функциональные задачи классического наследия в казахском хореографическом искусстве обращает исследователь Г. Т. Жумасеитова. По замечанию балетоведа, «работа над классическими спектаклями в казахском балетном театре не прекращалась никогда. В периоды поисков и творческого затишья в работе казахских хореографов классика оставалась спасительной соломинкой в репертуаре театра, ее школой в повышении профессионализма, ее визитной карточкой» [97, с. 61]. Здесь можно расширить тезис, разделив функции классических балетов на две основные категории:

- 1) совершенствование исполнительского мастерства артистов балета;
- 2) освоение методологии режиссуры классических балетов XIX века с целью развития профессиональных балетмейстерских навыков хореографов.

В первом случае балеты наследия служат школой повышения уровня исполнительского мастерства. Речь идет не только о театрах, но и о репертуаре АХУ им. Александра Селезнева, а также КазНАХ. В учебных театрах балетных школ Казахстана отрывки из балетов классического наследия служат одним из лучших энциклопедических примеров для подготовки будущих артистов балета к работе в профессиональных труппах и театрах. Учащиеся регулярно исполняют *Pas de deux* и вариации из различных спектаклей в рамках классных и дипломных работ, а также сценической практики.

Во втором случае балеты XIX столетия становятся образцом классической методологии постановки балетного спектакля, в которой есть свои четко выверенные и соответствующие эстетике эпохи подходы, методы и режиссерские приемы. Как к источнику творческих поисков, к балетам классического наследия в отечественном театре обращались не только приглашенные хореографы, но и казахские балетмейстеры:

- 1) «Эсмеральда» (1953) в постановке Д. Т. Абирова;
- 2) «Шопениана» (1962) и «Раймонда» (1984) в постановке З. М. Райбаева;
- 3) «Лебединое озеро» (1985) в постановке Б. Г. Аюханова;
- 4) «Тщетная предосторожность» (1987) в постановке Р. С. Бапова;
- 5) «Баядерка» (2007) в постановке Т. А. Нуркалиева и Г. И. Бурибаевой;
- 6) «Щелкунчик» (2010) и «Копелия» (2017) в постановке Г. У. Туткибаевой;
- 7) «Корсар» (2018) в постановке А. А. Асылмуратовой.

При всем многообразии и полистилистике в режиссерских, балетмейстерских постановочных решениях и приемах в эпоху постмодернизма, овладение методологией режиссуры спектаклей классического наследия являлось для балетмейстерской школы Казахстана одной из основ при освоении профессии хореографа. Сегодня постановочные подходы и принципы, взятые из классического наследия, активно применяются казахстанскими балетмейстерами на практике. В заключение следует обобщить и выделить ключевые характеристики методологии классической режиссуры балетов XIX столетия:

1) разработка программы (автором может быть сам балетмейстер), композиционного плана-проекта будущего спектакля, включающего подробное описание места и времени действия, характеристики, количества и длительности каждой картины, количества действующих лиц и участников каждой сцены, описание образных характеристик действующих лиц;

2) консультация с композитором, когда балетмейстер сообщает действие, происходящее в каждой сцене спектакля, характер, указывает длительность, предпочтительный музыкальный размер, количество тактов каждого эпизода, показывает композитору танцевальные элементы и нотные примеры предпочтительной музыки (при необходимости);

3) работа с художником-постановщиком и художником по костюмам, где хореограф предоставляет описания места и времени действия каждой картины, взятых из композиционного плана, эскизов декораций и костюмов (если необходимо), указывает на предпочтительное световое решение каждой сцены спектакля, включая цвет, яркость, использование различной техники сцены.

Многое из методологии режиссуры классического наследия было применено в советском балете, под непосредственным влиянием которого находилось казахстанское хореографическое искусство. Об особенностях режиссуры балета советского периода написано в следующем подразделе.

2. 2. Драматургия и музыка как структурообразующие компоненты драматических и симфонических балетов советской эпохи

Становление советского балетного театра приходится на сложный переломный период начала XX века. Война и революция, смена власти привели к глубокому экономическому кризису. Балетные театры страны, которые содержались за счет казенных средств, лишились прежнего объема финансовой поддержки. Это послужило одной из причин эмиграции многих талантливых хореографов (М. Фокина, С. Лифаря, Л. Мясина, Дж. Баланчина) и артистов балета (Н. Легата, А. Павловой, М. Кшесинской, Т. Карсавиной, А. Обухова, О. Спесивцевой и других). Несмотря на все материальные и кадровые затруднения, спектакли давались в прежнем объеме. Однако с постепенным обретением идеологически отчетливой культурной политики нового советского государства все острее звучала проблема отношения к классическому наследию прежней эпохи. Искусство СССР встало на путь соцреализма, с позиции которого балет царской России стал восприниматься как пережиток буржуазного

общества. Это породило почву для критики и ожесточенных споров в периодике 20-х годов прошлого столетия. В ряду защитников наследия Ф. Тальони, А. Бурнонвиля, Ж. Перро, А. Сен-Леона, М. Петипа, М. Фокина оказались такие видные деятели хореографического искусства как А. Ваганова, Ф. Лопухов, А. Ширяев и другие. И все же «сохраняя спектакли Петипа как ценность наследия, не забывали об их отнюдь не демократическом происхождении. “Придворный балет” и его главное средство — классический танец расценивались как искусство чисто декоративное и бессмысленное. Содержательность же постепенно стали отождествлять с сюжетностью. Внимание переключалось на драматическое действие как наиболее прямое выражение содержания произведения. Поэтому хореографы видели спасение балета в его драматизации» [98, с. 104]. Так, процессы идеологической борьбы, формирования нового вектора развития советского балета привели к рождению драмбалета (хореодрамы) — разновидности балетных спектаклей, в которых драматическая игра исполнителей стала равным танцу выразительным средством.

Среди исследователей советского балета сегодня можно выделить имена таких известных историков, теоретиков и критиков хореографического искусства как Ю. И. Слонимский [65, 66, 67], В. М. Красовская [71, 98], П. М. Карп [99, 100], Е. Я. Суриц [101], В. В. Ванслов [102, 103], Г. Н. Добровольская [104, 105, 106, 107, 108], В. М. Гаевский [80, 81, 109], Б. А. Львов-Анохин [110] и других. Особый вклад в развитие советского балетоведения внесли монографии и учебники выдающихся хореографов Ф. В. Лопухова [85, 86, 87] и Р. В. Захарова [111, 112, 113], в которых, опираясь на балетмейстерскую практику, они сформулировали и изложили свои исторически и теоретически значимые взгляды на эстетику советского балетного театра. Фактологической ценностью обладают мемуары, публикации статей, писем и прочих документов выдающихся артистов и хореографов А. А. Горского [114], К. Я. Голейзовского [115], Л. М. Лавровского [116], А. Б. Мессерера [117], М. М. Плисецкой [118] и других.

Истоки методологии режиссуры советского драмбалета можно заметить в художественных процессах хореографического искусства начала XX столетия. Это время перемен, когда принципы режиссуры балетного академизма XIX века были признаны устаревшими, а хореографы нового поколения только начали поиски современных постановочных концепций и методов. В ряду молодых и талантливых балетмейстеров в то время были хореографы «Русских сезонов» С. П. Дягилева: М. Фокин, В. Нижинский, Л. Мясин, Б. Нижинская, С. Лифарь, Дж. Баланчин. Особняком от этого списка стоит имя Александра Алексеевича Горского (1871–1924) — одного из первых балетмейстеров, которые приняли советскую власть с надеждой отбросить оковы традиций и получить заветную творческую свободу.

Рассматривая творчество А. А. Горского с позиции режиссуры советского драмбалета, нельзя не остановиться на конъюнктуре русского театрального искусства той эпохи. В конце XIX – начале XX века в отличие от Петербурга московские театры (Горский работал в московском ГАБТ) служили в качестве

экспериментальных площадок, на которых деятели искусств могли осуществлять поиски новых форм и средств выразительности. Своими смелыми экспериментами в то время выделялся МХТ — Московский художественный театр. Новаторские постановки МХТ позиционировались как манифест против устаревших порядков и средств театра XIX столетия. Спектакли, которые тогда смотрел Горский, произвели большое впечатление на балетмейстера новыми режиссерскими подходами и заинтересовали его. После встреч с деятелями МХТ хореограф встал на путь усиления драматической режиссуры и элементов реализма в своих постановках. Это проявилось уже в балете «Жизель» (1918). На роль главной героини Горский выбрал балерину не лирического, а в большей степени характерного амплуа Марию Рейзен (1892–1969). Кроме того, хореограф сократил танцевальные сцены, не отвечающие развитию сюжета, и расширил пантомимное действие, передающее страсти героев. Таким образом он стремился усилить драму реальных переживаний Жизели и сместить в режиссуре балета акцент со второго на первый акт, что полностью противоречило концептуальной основе классической версии спектакля.

В балете «Щелкунчик» (1919) Горский добивался единства сквозного действия путем переработки сценария спектакля. Потому он решил отказаться от персонажа феи Драже и поместил в центре постановки Клару, главную героиню, на которой сконцентрировано все действие балета. Добиваясь единства, хореограф решил разделить спектакль на три акта: в первом реальный мир Клары, во втором — сказочный, в третьем — преображенная реальность. Однако версия «Щелкунчика» Горского обладала и недостатками. Усиление режиссуры, сквозного действия привело к потерям в музыкально-хореографической драматургии. Танцевальная лексика спектакля уступала содержательности и мелодическому богатству произведения Чайковского. Принцип симфонического развития мотивов не применялся Горским на практике. Философские обобщения музыки композитора не были раскрыты в достаточной мере хореографией спектакля.

При работе над новой версией «Лебединого озера» (1920), Горский сблизился с В. И. Немировичем-Данченко и даже привлек его как режиссера к работе. Постановщики стремились усилить действенность танцевальных и пантомимных сцен, чтобы каждый эпизод отвечал развитию сюжетной линии и эмоциональной выразительности героев. Горский и Немирович-Данченко разделили партию Одетты – Одиллии между двумя балеринами, чтобы таким образом четче разделить в балете добро (Зигфрид, Одетта и лебеди) и зло (Ротбарт, Одиллия и их свита). Подобное режиссерское решение позволило строить спектакль на контрастном столкновении противоборствующих персонажей. К счастливому финалу спектакля постановщики решили добавить сумасшествие Одиллии, что не находило опоры в музыке Чайковского. Таким образом, Горский вновь, пусть и не в такой степени как в Щелкунчике, вступил в противоречие с музыкальной драматургией спектакля. Тем не менее, «советский балет многим обязан Горскому. Он возродил хореографическую драму, которая через 10 лет после его смерти вновь узнала расцвет, став на время даже главенствующим жанром. И хотя “балеты-пьесы” Р. В. Захарова и

Л. М. Лавровского были созданы в Ленинграде, их прямыми предшественниками были постановки не только М. М. Фокина, но и А. А. Горского, в частности его “мимодрамы”» [114, с. 72].

1930–1950-е годы можно считать периодом расцвета советского **драмбалета**. В это время были созданы лучшие образцы этого направления, в числе которых «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Тарас Бульба» (1941), «Золушка» (1945) в постановке Р. В. Захарова, «Кавказский пленник» (1938), «Ромео и Джульетта» (1940) в постановке Л. М. Лавровского.

Спектакли данного жанра в рамках социалистического реализма должны были обладать, прежде всего, гуманистической, идейной содержательностью. Истоки данной тенденции можно заметить в концептуальном противостоянии режиссуре балетного академизма XIX столетия, сюжеты которого в большинстве случаев отличались простым замыслом. С одной стороны, этот подход ограничивал круг тем советских постановок:

1) исключались бессюжетные спектакли, на которые с эстетических позиций соцреализма стали смотреть как на формалистические и бессодержательные;

2) произведения с сюжетом должны были иметь революционную тематику, социальную подоплеку с главными героями из простонародья, которые борются за человеческое счастье и побеждают.

С другой же стороны при выборе сюжета драмбалет стал обращаться к шедеврам мировой художественной литературы и поэзии, что можно было бы считать большим шагом вперед в развитии хореографического искусства. Однако в методологии режиссуры подобных спектаклей наметился литературоцентристский подход. Сюжетная канва, сценарий, приемы драматической режиссуры заняли доминирующее положение при создании спектаклей, сместив хореографию — главное выразительное средство балета — на второй план. При этом одной из главных задач драмбалета была адаптация хореографического искусства под вкус нового советского зрителя. Именно для этого к постановке спектаклей хореодрамы приглашались такие известные режиссеры как С. Э. Радлов, Н. В. Петров, Э. И. Каплан и другие. Основными целями приглашенных режиссеров были:

1) укрепление сквозного действия и простоты его развития, чтобы сделать его более доступным для понимания зрителей;

2) ясность мотивов поступков действующих лиц;

3) усиление драматургического значения массовых сцен спектаклей.

Таким путем советский балет видоизменялся, исключая сложные метафоры, символы, становясь реалистичным и доступным для широкого круга любителей и профессионалов. Выдающимся представителем хореодрамы был Ростислав Владимирович Захаров (1907–1984), который своей балетмейстерской практикой внес неоценимый вклад в развитие данного жанра. Наряду с этим не меньшую ценность для автора представляют педагогическая и научно-исследовательская работа Р. В. Захарова. По его инициативе на режиссерском факультете ГИТИСа им А. В. Луначарского в 1946 году была открыта кафедра хореографии. Впервые профессионалы танцевального искусства стали получать

высшее образование в сферах педагогики хореографии и балетмейстерского искусства. Захаров тесно сочетал свою педагогическую деятельность по подготовке хореографов с научно-исследовательской работой. Потому ему удалось сформулировать и опубликовать монографии и учебники по искусству балетмейстера. В методологии режиссуры балета Захаров подхватывал многие методы и подходы своих предшественников. Его способы работы над новым спектаклем во многом были схожи с методологией балетного академизма XIX века. Например, Захаров в своей книге «Искусство балетмейстера» (1954) делит процесс работы над балетом на пять основных этапов:

1) возникновение (у драматурга или балетмейстера) замысла постановки и ее формулировка в программе с указанием времени, места действия, персонажей и краткого изложения событий;

2) создание балетмейстером композиционного плана (музыкально-хореографического сценария), в котором указано количество сцен соответственно будущим музыкальным номерам. Для каждой сцены определяются происходящие события, точное количество действующих лиц, место с описанием декораций, точный хронометраж, включающий характер музыки, количество тактов, желательный музыкальный размер, подходящий нотный пример в качестве примера.

3) сочинение композитором музыки балета при консультациях с балетмейстером;

4) сочинение хореографом всех сцен балета под написанную музыку;

5) постановочная работа хореографа с балетной труппой театра, консультации с дирижером и присутствие на оркестровых репетициях, консультации с художниками-декораторами, художниками по костюмам, осветителями сцены.

По данной цепи звеньев можно увидеть значительные сходства в методологии художественного творчества хореографов балетного академизма и советского драмбалета, что подчеркивает преемственность подходов между эпохами. На первый взгляд при этом ускользает разница в методологии режиссуры двух эстетически различных периодов в развитии хореографического искусства. Определение данных различий кроется в углублении в содержание понятия «методология режиссуры», которая включает не только конкретные и общие для той или иной эпохи методы подходы и приемы постановки балетного спектакля, но и зависит от главенствующих эстетических принципов определенного исторического периода развития искусства в целом. Потому главным отличием методологии режиссуры советского драмбалета стало усиление роли драматической режиссуры, призванной сделать балет более внятным для широко круга зрителей, стремление к содержательности, выбор определенного круга тем, соответствующих советской идеологии. Это определило и дальнейшие изменения в методологии режиссуры драмбалета. По определению самого Захарова обращение к драматической режиссуре было закономерным и положительным шагом. При этом хореограф указывал на негативные последствия злоупотребления этим преимуществом. «Главной задачей при сочинении балета является создание драматургии в музыке и

хореографии. Кроме композитора и балетмейстера, этого никто сделать не может. Поэтому режиссер драмы, не знающий специфики музыкальной и хореографической драматургии, не являясь специалистом в области музыкально-театрального искусства, может быть лишь хорошим советчиком, но никак не творцом музыкально-хореографического произведения. История балета показывает, что лучшие хореографы прошлого были в одном лице и драматургами, и режиссерами, и танцмейстерами, что и выражалось в понятии «балетмейстер»» [111, с. 137].

Захаров, как и многие хореографы-симфонисты, считал, что образ хореографический в основе своей строится на образе, прежде всего, музыкальном. Тем не менее, танец в лучших образцах драмбалета равнялся с драматическим монологом, диалогом и имел под своей семантической основой мотивировку из текста литературного первоисточника. Хореография, сочиненная по подобной концепции, не имела подтекста музыкального, потому лишала спектакль симфонической музыкально-танцевальной драматургии, отходила далеко от идейных обобщений, которые предлагал симфонический балет.

Критически осмысляя достижения советской хореодрамы, известный балетовед В. М. Красовская признавала, что на заре советского балета это направление сыграло положительную роль. Драмбалет возник в противовес условной драматургии спектаклей классического наследия, среди создателей которых А. Сен-Леон и М. Петипа (в раннем творчестве) часто тяготели к дивертисментности, жертвуя порой содержательной стороной балета. Кроме того, в героическом и драматическом балете 1930–40-х годов началась переоценка народно-сценического (характерного) танца, элементов акробатики как компонентов хореографической ткани балета. Например, в балетах наследия XIX века классический и характерный танец, за редким исключением «Раймонды» (1898), использовались раздельно: первый в танцевальных характеристиках главных положительных героев, второй — в дивертисментах. Теперь же, в XX веке расширение лексических компонентов театральной хореографии осуществлялось посредством синтеза классического с элементами национального танца, добавлением акробатических поддержек, «элементов художественной гимнастики, пантомимой и обширными возможностями академического танца в целом» [119, с. 179]. Наиболее удачными примерами подобного синтеза послужили балеты «Пламя Парижа» (1932) В. И. Вайнонена, «Бахчисарайский фонтан» (1934) Р. В. Захарова, «Сердце гор» (1936) и «Лауренсия» (1939) В. М. Чабукиани и другие. К 1950-м годам XX века драмбалет терпит кризис жанра. Принципы построения подобных спектаклей, пройдя кристаллизацию, попали в ситуацию застоя. Постановки становятся более однообразными, схематичными, и менее творческими. Из всех созданных за прошедшее двадцатилетие драмбалетов в репертуаре театров задерживаются только «Бахчисарайский фонтан» (1934) Р. В. Захарова и «Ромео и Джульетта» (1940) Л. М. Лавровского — лучшие образцы данного жанра.

«Мир хореографической образности, внешне сходный с образностью драматического театра, имеет свои внутренние законы, ограничивающие эту

образность, но и дающие ей свободу самовыражения. Свободу предлагает музыка. Свобода присуща и танцу, когда тот устремляется к передаче чувств и помыслов, не отягощенных буквальной житейской достоверностью поступков» как в хореодрамах [71, с. 113]. Балетоведам В. М. Красовской, П. М. Карпу, В. В. Ванслову, хореографу-теоретику Ф. В. Лопухову выход из кризиса виделся в обращении к **симфонизму**, забытому в первой половине XX века. Одной из причин подобного отрицания было то, в СССР к термину «модернизм» относили все направления западной хореографии, которые не соответствовали соцреализму по идеологическим принципам. Потому всесторонние поиски многих хореографов США и Европы расценивались в негативном свете как явления буржуазного формалистического бессодержательного искусства. К ним же относили балеты-симфонии Дж. Баланчина и Л. Ф. Мясина. За творчеством этих эмигрировавших в США балетмейстеров антрепризы «Русские сезоны» следил балетный критик Анатолий Чужой. Анализируя постановки Фокина, Мясина, Баланчина, американский балетовед сформулировал свое определение балетного симфонизма еще в начале XX века. «Если принять определение, — писал Чужой, — что симфония — это абстрактная музыка, то симфонический балет — это абстрактный танец. Он не имеет сюжетной линии, смыслового наполнения, помимо настроения или программы, указанной композитором» [120, с. 100]. Данная цитата емко характеризует принципы режиссуры спектаклей данного направления. Американский балетный симфонизм тем и отличался от советского, что в основу его драматургии закладывался принцип не драматической, а музыкальной режиссуры. Выбирая для своих постановок симфоническую музыку, хореографы извлекали всецело хореографию из содержания, мелодической, тембровофактурной или метроритмической структуры произведений.

При этом критик Виктор Владимирович Ванслов (1923–2019) подчеркивал, что навязать непрограммному симфоническому произведению сторонний сюжет, каким бы содержательным и цельным он ни был, задача неблагоприятная и обреченная на неудачу. «Балетмейстеры вынуждены прибегать к программе, чтобы создать сценарную драматургию и построить хореографическое зрелище при ее участии. В этих случаях неизбежно происходит навязывание музыке образов и представлений, для нее необязательных, ненужных и по природе своей субъективных. Сценическое зрелище при этом всегда огрубляет музыку, совпадает с ней лишь в общих чертах и очень часто противоречит ее образно-эмоциональному строю» [103, с. 68]. Баланчин, как хореограф с профессиональным музыкальным образованием, прекрасно это понимал. Потому он решил начисто отказаться от какого-либо сюжета. Его симфонические балеты — это визуальное, хореографическое воплощение музыки, свободное от сюжетных перипетий, событийной конкретики, открытое обобщениям и символическому.

Справедливо будет сказать, что эстетические принципы балетного симфонизма Баланчина восходят к творчеству Федора Васильевича Лопухова (1886–1973). Как известно в постановке «Величия мироздания» (1923) — первой танцсимфонии Лопухова — участвовал тогда еще молодой артист балета

Георгий Баланчивадзе. Среди советских хореографов одним из первых жанр симфонизма начал разрабатывать на практике и в теории именно Лопухов. Однако просчеты при постановке того же «Величия мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена привели к резкой критике не только спектакля, но и хореографического симфонизма, как формалистического и бессодержательного направления. Потому балетмейстеру пришлось отступить от разработки нового жанра. Лопухову удалось успешно реализовать принципы симфонизма в теории, о чем говорят его монографии «Пути балетмейстера» (1925), «Шестьдесят лет в балете» (1966), «Хореографические откровения» (1972). Лопухов утверждал, что «симфонизм музыки нуждается в симфонических принципах изложения действия. Это значит, что нужно не просто читать внешнее действие: не излагать подряд, с бытовыми подробностями, что делал он, что — она, куда пошел такой-то и откуда пришла такая-то, а воплощать в танце душевные движения, изображать поступки персонажей, раскрывающие их душу» [86, с. 337]. На практике разработки хореографа удачно воплотили его ученики И. Д. Бельский и Ю. Н. Григорович.

Как это уже упоминалось ранее, балетный симфонизм в США утверждался преимущественно в бессюжетных постановках Баланчина и Мясина. Однако если они абстрагировали хореографию в сложнейших симфонических разработках, то хореографы И. Д. Бельский и Ю. Н. Григорович успешно применили симфонизм в сюжетных (содержательных) спектаклях. Большой творческой победой отмечает Ванслов постановки Бельского на музыку Седьмой и Одиннадцатой симфонии «1905 год» Д. Д. Шостаковича. «Во всех перечисленных спектаклях сюжет в целом не противоречит музыке и не навязывается ей, ибо он “задан” программой внутренне присущей ей программностью. Задача состояла лишь в том, чтобы воплотить этот сюжет не по бытовому, а в соответствии со спецификой хореографии» [102, с. 83].

Григорович в рамках того же балетного симфонизма идет несколько иным путем в музыкальном аспекте. Прежде всего, это выражается в его обращении не к самостоятельным симфониям, а специально написанной для постановки балетных спектаклей музыке. Среди работ Григоровича можно отметить «Каменный цветок» (1957), «Легенду о любви» (1961), «Спартака» (1968), «Ангару» (1977) и ряд авторских версий балетов классического наследия. Редким исключением для Григоровича является «Иван Грозный» (1975) — балет, музыкальная драматургия которого создана из различных сочинений С. С. Прокофьева. В своей методологии режиссуры балета хореограф подчиняет сценарной канве решительно все, включая музыку. Чтобы добиться сквозного действия с крепкой драматургией он порой идет на перекомпоновку партитуры. Так было при постановке «Спартака» в версии Григоровича. При этом хореограф не стремится снизить роль музыки до иллюстративности, он согласовывает каждое решение с композитором (или музыкальным редактором, как в работе над партитурой «Ивана Грозного» с М. Чулаки), чтобы добиться последовательного развития замысла в единстве, прежде всего, музыкальном. Потому можно говорить, что Григорович подхватил достижения драмбалета по усилению режиссуры, ясности действия и мотивов поступков.

При этом в разработке главного синтетического компонента своих спектаклей — хореографии — он придерживается принципов симфонического развития танцевального текста. Если в драмбалете основой хореографии служил литературный подтекст конкретной ситуации, бытовая мотивировка танцевального движения, то у Григоровича разработка и развертывание хореографического мотива героя, его партии и массовых сцен служит обобщенному отражению сложной картины жизни человека, его мыслей и мечтаний. При безупречной сценарной канве и режиссуре в балетах Григоровича танец, отображающий симфоническое повествование, занимает главенствующее положение. Он в своем творчестве «подытожил достижения русского хореографического искусства XX века, базирующегося на традиции классического балета. Творчество балетмейстера может быть условно соотнесено с понятием постклассицизма в русском хореографическом искусстве XX века» [121, с. 22–23]. При этом постклассицизм в понимании автора статьи — это синтез достижений академизма, драмбалета и симфонизма.

Значительную роль в становлении и развитии казахского хореографического искусства сыграл советский балетный театр. Среди выдающихся представителей казахской школы балетмейстерского искусства XX века следует выделить имена Д. Т. Абирова, З. М. Райбаева, Б. Г. Аюханова, М. Ж. Тлеубаева, которые подхватили достижения советского балета, творчески преломляли и развивали их в контексте национального хореографического искусства Казахстана.

Наиболее ярко эстетика и методология режиссуры драмбалета проявилась в практике ученика Р. В. Захарова, первого казахского профессионального балетмейстера Даурена Тастанбековича Абирова (1923–2001). В своих оригинальных спектаклях «Юность» (1952), «Дорогой дружбы» (1958), «Камбар и Назым» (1959) «Легенда о белой птице» (1966) балетмейстер руководствовался режиссерским методом воплощения сценарной драматургии балетов. Потому большинство действенных сцен решались с помощью пантомимы, а танец брал на себя иллюстративные функции. Следует отметить, что сценарий в постановках Абирова всегда отличался строгой последовательностью и стройностью действия. Глубокие познания специфики режиссуры позволяли умело приводить в единство все сквозное действие спектаклей, за которые брался балетмейстер. Однако, оставаясь в рамках эстетики советского драмбалета, стремление хореографа отобразить в первую очередь сценарную канву приводило Абирова к отдалению от единства сюжета с музыкально-хореографической драматургией. В балете «Легенда о белой птице» Г. А. Жубановой, симфоническая музыка композитора не нашла полноценного художественного воплощения в изобразительной, иллюстративной хореографической ткани спектакля. Осмысляя свой опыт, Абиров продолжал совершенствоваться. Потому в своем следующем оригинальном национальном балете «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» (1971) хореограф пересмотрел свои позиции. Здесь, по словам балетоведа Сарыновой, «произошла “переоценка ценностей” во взаимоотношениях слагаемых балетного спектакля. Если в прежних постановках, создавая хореографическое воплощение, балетмейстер

чаще всего опирался на сюжет, иллюстрируя его танцем, то в новой работе основой хореографических композиционных построений и вариаций являются мысли, темы, образность музыкальной драматургии, созданной на основе сюжета» [95, с. 132].

В период 1960–80-х годов в творчестве Заурбека Мулдагалиевича Райбаева (1932–2011) нашли свое воплощение принципы советского хореографического симфонизма. Балеты «Хиросима» (1966) и «Фрески» (1981) отмечены музыкальной чуткостью хореографа. Райбаеву удалось обойти прямую иллюстрацию событий и глубоко проникнуть в содержание, мелодико-интонационное богатство музыки Г. А. Жубановой и Т. К. Мынбаева. Следуя за мыслями композиторов, балетмейстер сумел добиться подлинного музыкально-хореографического синтеза: опираясь на музыку, Райбаев воплотил психологическую содержательность образов, очистил их от бытовизма и добился высокого художественного обобщения в выразительной и новаторски разнообразной хореографии.

Принципы режиссуры балетного симфонизма успешно применялись и в национальных спектаклях «Аксак кулан» (1976), «Вечный огонь» (1985) М. Ж. Тлеубаева, «Асель» (1978) Ж. К. Байдаралина. Анализируя национальные балеты второй половины XX века, балетовед Г. Т. Жумасеитов утверждает: «“Аксак кулан” в постановке М. Тлеубаева и “Фрески” З. Райбаева убедили нас в том, что казахский балет открыл дорогу к гармоничному синтезу танцевальной симфонизации и образно-содержательной хореографии» [97, с. 23].

Особняком в данном ряду выдающихся хореографов стоит Булат Газизович Аюханов. В его многогранном творчестве проявилось мастерство профессиональной режиссуры драмбалета, и стремление к хореографическому симфонизму («Кыз Жибек» версий 2007 и 2013 годов), и тяготение к камерному жанру одноактных балетов («Казахские сувениры», «Батыры», «Манкурт», «Белое облако Чингизхана»). Можно сказать, что в казахском национальном балете XX века постановки Аюханова представляют один из самых широких спектров разнообразия жанров и форм.

Применяя принципы из методологии режиссуры драмбалета, которую он осваивал у самого Захарова, хореограф устанавливает высокий уровень качества сценарной драматургии, включающий и нестандартные новаторские режиссерские решения. Ярким примером служат балеты «Гак-ку — клич лебедя» (2007) и «Кыз Жибек и Бекежан» (2013), в которых Аюханов решил пересмотреть подход к режиссерской интерпретации известного эпоса. Смещая драматургический акцент на образ Бекежана, он строит весь спектакль на глубокой психологической разработке губительных для героя чувств. Самым примечательным при этом является то, что в хореографии Аюханова применены и принципы литературной мотивировки монологов как в драмбалете, и обобщенная симфоническая разработка дуэтов на основе полифонического развития танцевальных партий Жибек и Бекежана, которые соединяются, видоизменяются, противоречат друг другу.

Отдельно следует выделить одноактную хореодраму Аюханова «Манкурт» (1990) созданную по мотивам произведения выдающегося писателя Чингиза

Торекуловича Айтматова (1928–2008). Здесь хореограф целиком опирается на методологию режиссуры драмбалета, обрисовывая характеры персонажей в конкретных обостренных конфликтных ситуациях.

В третью категорию можно отнести одноактные дивертисментные балеты «Казахские сувениры» (1967) и «Батыры» (1974), для которых Аюханов обоснованно упростил сюжетную канву до предела. Такое режиссерское решение было принято для того, чтобы освободить танец действующих лиц от сюжетного подтекста и дать волю своему хореографическому мышлению. В разнообразной разработке хореографических композиций Аюханов ведет драматургию к кульминации — вершине развития танца, которая достигается последовательным насыщением и усложнением в финале балетов.

Как видно из проведенного анализа, казахстанские хореографы не только осваивали передовой опыт русского и советского балетного театра, но и успешно преломляли и развивали две принципиально различные методологические позиции в режиссуре спектаклей.

2. 3. Экспериментальная режиссура хореографического неоклассицизма, экспрессионизма, модернизма и абстракционизма

В отличие от подраздела 1. 2., где рассматриваются особенности режиссуры балетного театра постмодернизма, здесь автор данного исследования стремится выделить и конкретизировать основные характеристики режиссуры нескольких отдельно взятых направлений современного хореографического искусства. Некоторые из них, такие как немецкий выразительный танец и танцтеатр, не были достаточно подробно рассмотрены в предыдущих частях диссертации. К тому же подраздел 1. 2. заостряет внимание на самой полистилистике, эклектике, коллаже, компилятивности, плакатности как на режиссерских приемах. Здесь же автор проанализировал конкретные элементы постмодернистского коллажа, их жанровые и стилевые отличия.

Первым в ряду указанных направлений стоит **неоклассицизм**, у которого на протяжении XX века сформировались собственные эстетические принципы и методология режиссуры балетных спектаклей. Неслучайно он стоит первым в списке — неоклассицизм эстетически ближе всех перечисленных направлений хореографии к академизму большого балета XIX века. В связи с этим в логике изложения результатов исследования данного подраздела учитывается их хронологическая последовательность.

В рамках неоклассицизма можно выделить творчество выдающихся балетмейстеров Б. Нижинской, Дж. Баланчина, Л. Мясина, Ф. Аштона, К. Макмиллана, Дж. Кранко и Дж. Ноймайера (раннего периода). В творчестве перечисленных хореографов наиболее ярко и последовательно прослеживается эстетика и методология режиссуры балетного неоклассицизма. Разумеется, постмодернизм с его полистилистикой вносит свои коррективы в практику балетмейстеров. Потому даже среди постановок таких хореографов как Серж Лифарь, Иржи Килиан и Начо Дуато можно выделить спектакли с чертами

неоклассицизма. Например, «Сюита в белом» (1943) С. Лифаря, «Симфония псалмов» (1978) И. Килиана и «Спящая красавица» (2011) Н. Дуато.

Приведенный список хореографов может вызвать вопросы, так как в классификации по направлениям балетоведение относит творчество Баланчина и Мясина к симфонизму, а сюжетные спектакли Аштона, Макмиллана, Кранко и Ноймайера — к драматическому балету. Потому следует теоретически обосновать позицию, с которой автор рассматривает и объединяет различных балетмейстеров, разные по жанру спектакли, классифицируя их творчество как неоклассицизм. Основопологающим в данном случае является критерий классификации, которым служит определение хореографического языка балетмейстеров. Объединяющим перечисленных хореографов является, прежде всего, танцевальная лексика спектаклей. При безусловной индивидуальности каждого художника, главным выразительным средством их постановок является неоклассическая хореография. Автор уже упоминал, что в данном направлении есть два основных подхода к постановке спектакля, определяющих как его содержание, так и форму:

1) музыкальная режиссура, как у Мясина, Баланчина и в бессюжетных постановках Аштона;

2) сценарная режиссура, как у Макмиллана, Кранко и Ноймайера.

В сочинениях на симфоническую музыку, Мясин и Баланчин стремились очистить танец от сюжетного подтекста, чувств и мыслей персонажей, освободить сцену от сложных декораций, а исполнителей — от сковывающих костюмов. Так, в балетах Баланчина артисты нередко появляются на сцене в репетиционной форме, а вместо живописных декораций применяется лишь смена световых решений номеров. При этом свобода в танце достигалась благодаря углублению синтеза хореографии и музыки. «Когда его выбор был свободен, он ставил то, что стало его индивидуальным стилем — бессюжетные балеты с “чистым” танцем, где каждая пластическая композиция становилась выражением музыкальной мысли и уже не могла быть от нее оторванной» [122, с. 55]. Баланчин стремился разнообразно отобразить в танце мелодикоинтонационные, темброфактурные, метроритмические, образно содержательные аспекты музыкальных произведений. Потому предполагается, что его хореография, вырастая из музыки, была подсказана неоклассицизмом сочинений И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, П. Хиндемита и других композиторов.

«Балеты Аштона, как правило, лишены программы. Он рано обнаружил склонность к созданию бессюжетных балетов, в которых передаются либо настроение, подсказанное ему музыкой, либо собственные субъективные впечатления. Сильно развитое пластическое чувство помогает ему мыслить танцевальными образами и переводить подсказанное музыкой и сюжетом на язык хореографии» [123, с. 60]. При этом Аштон также обращался к неоклассической музыке К. Ламберта, И. Стравинского, С. С. Прокофьева, У. Уолтона.

Каждый из перечисленных художников индивидуален в интерпретации музыки. При этом концептуальной общностью для балетмейстеров Мясина,

Баланчина, Аштона является музыкальная драматургия спектаклей, которая ведет мысль хореографов и развертывает общую режиссуру постановки. Еще одним важным аспектом неоклассицизма бессюжетных балетов является то, что за основу подобного спектакля берется одно сочинение композитора. Компиляция из различных произведений чаще всего исключается, так как нарушает целостность драматургии ведущего синтетического компонента балета — музыки. Эстетика неоклассицизма определяет и методологию построения спектаклей данного направления. Здесь можно обнаружить характерные стилевые ограничения. Как показывает практика, при выборе музыкальной основы спектакля хореографы обращались к определенному ряду композиторов, в творчестве которых в разной степени проявились черты неоклассицизма. Исключением здесь является лишь представитель Романтизма П. И. Чайковский, балетная музыка, которого поставила хореографию на путь симфонизма. Потому творчество композитора не только близко эстетике балетного неоклассицизма, но и стоит у его истоков. Возвращаясь к ограничениям стиля, можно предположить, что за пределами неоклассицизма стоит музыка таких композиторов, как Дж. Кейдж, Т. Виллемс, творчество которых тесно связано с хореографическим абстракционизмом.

Далее следует выделить основные характеристики методологии режиссуры сюжетных спектаклей неоклассицизма. Здесь важно отметить, что принцип обращения к музыкальным произведениям, не предназначенным для постановки хореографических спектаклей или миниатюр, был впервые предложен Айседорой Дункан в ее импровизированных выступлениях. Затем данную тенденцию среди балетных хореографов подхватил и развил Михаил Фокин: он решил компилировать партитуру из различных музыкальных произведений. Яркий пример — «Шопениана» (1907) — спектакль, партитура которого вобрала различные фортепианные произведения Фредерика Шопена. Подобный подход можно увидеть в сюжетных неоклассических балетах «Онегин» (1965), «Укрощение строптивой» (1969) Кранко, «Манон» (1974), «Майерлинг» (1978) Макмиллана, и «Дама с камелиями» (1978) Ноймайера. Исключением здесь является цельная партитура «Ромео и Джульетты» Прокофьева, оригинальные версии которой есть у каждого из перечисленных балетмейстеров.

Подчиняя музыку и хореографию задачам раскрытия сюжета, характеров и чувств персонажей, Кранко, Макмиллан и Ноймайер строили содержание и форму своих балетов на основе сценарной режиссуры постановки. При этом общим отличием становится усиление динамики действия, его психологическая драматизация. Здесь для экспрессивного выражения чувств героев балетмейстеры обращаются к неоклассической хореографии. Оставаясь в рамках ключевых канонов академизма, неоклассический танец в балетах Кранко, Макмиллана и Ноймайера расширил его выразительные возможности не только в техническом, но и эмоциональном аспекте.

Говоря о выразительности танца, следует рассмотреть еще одно направление хореографического искусства — **экспрессионизм**, который зародился в начале XX столетия в Германии. У истоков немецкого *Ausdruckstanz* стояли Рудольф фон Лабан, Мэри Вигман, Курт Йосс и другие. Это направление

в своей исходной концепции, также, как и американский танец модерн, родилось в противовес классическому балету XIX века, который считался устаревшим, зажатым в строгие рамки академизма, механистическим, утратившим актуальность и связь с современностью. Патетике, длинным линиям, изящным позам, легкости и плавности классического танца стали противопоставлять графичность, угловатость в позах и рисунке хореографии, резкость в манере исполнения движений, более свободное, насыщенное и острое отображение чувств.

Из перечисленных хореографов, Лабана историки хореографии считают одним из основоположников теории современного танца (немецкого выразительного). Он добился наибольшего успеха в анализе движения. В своей теории Лабан одним из первых выдвинул принцип самодостаточности хореографии как таковой, ее независимости от других искусств. Хореограф считал, что танец не обязан изображать сюжет литературного произведения, содержание музыки или соответствовать ее настроению и различным структурным особенностям. Смысл танца в танце, он выражает себя через движение в пространстве. Главной задачей, которую ставили перед собой пионеры хореографического экспрессионизма, было раскрепощение тела и естественное выражение чувств через движение. Потому можно сказать, что Выразительный танец — это «путешествие в область внутреннего диапазона выборов, которые есть у каждого человека, как скрытых, так и внешне выраженных. Цель состоит в том, чтобы получить доступ к палитре личных и прочувствованных установок, которые можно использовать, чтобы рассказать историю через действительно реализованного персонажа» [124, с. 32].

Приступая к анализу эстетики и методологии режиссуры хореографического экспрессионизма, следует начать с круга тем, к которым обращались Лабан, Вигман и Йосс в 1920–30-е годы. Можно заметить, что в Выразительном танце часто постановщик выступает и исполнителем собственной хореографии. При этом круг тем данного направления нередко определяется выражением художника своих переживаний по поводу различных социально значимых событий. Таким образом, эстетика экспрессионизма формировалась под впечатлением от последствий Первой мировой войны и восходящего к власти нацизма. В связи с этим многие постановки Лабана и Йосса имели антимилитаристский, политический характер. Яркий пример — известный спектакль «Зеленый стол» (1932). Во второй половине века в тематическую палитру экспрессионизма вошли идеи одиночества современного человека, а также феминизма, представленных в творчестве Пины Бауш и других хореографов. Обозначив содержательную сторону танцевального экспрессионизма, следует перейти к форме.

Лабаном разновидность постановок данного направления назывались танцтеатром. Условно говоря, теоретик стремился соединить формы драматического театра (который он изучал в молодости) с хореографией. При этом «явно выражена тенденция в сторону размытия границы театр — повседневность. Нарушения этой границы художники добиваются не только “выходом на улицу”, но и при помощи организации самого театрального

действия. Свободное перемещение зрителей и актёров, реальных и вымышленных историй в одном пространстве, приводит к их смешению» [125, с. 215].

Совмещаются также и выразительные средства театра и хореографии: в спектаклях применимы реплика, бытовой жест, танец. Если первое и последнее понятны, то бытовой жест танцтеатра требует лаконичного пояснения. Речь идет не о выразительной актерской пластике или балетной пантомиме. Танцтеатр обращается к движениям, взятым из повседневной жизни людей. Это позволяет избавиться от театральной условности, приблизить сценическое действие к реальности, следовательно, и к зрителям, которые сами того не ожидая могут стать участниками представления. Режиссерский прием «вовлечения смотрящего в действие» часто использовался в спектаклях Пины Бауш. «Выбор и размещение или оркестровка элементов на сцене создает коллажную структуру, которая раскрывает основное чувство произведения. Все части представляют собой комбинации действий, которые создают плотные взаимосвязанные пути образов, построенных на центральной идее или чувстве. Вместо того, чтобы рассказывать линейную историю с присущим ей качеством разрешения, произведения Бауш используют более свободную структуру исследования и удерживаемого напряжения... Таким образом, части представляют собой осмысление идеи, а не рассказ, и мы вовлечены в процесс чувства, вместо того чтобы нам показывать чувство или идею» [126, с. 124]. По приведенной цитате можно утверждать, что режиссура хореографического экспрессионизма свободна от привычных рамок драматургии с ее последовательностью событийного ряда и звеньев действия (экспозиции, завязки, развития, кульминации, развязки). Части спектакля в танцтеатре второй половины XX века могут свободно переставляться. При этом постановка и режиссура подобного представления предполагает уравнивание всех синтетических компонентов: сценария, танца, музыки, жеста, актерской игры и т. п. Если методология режиссуры неоклассицизма предполагает два пути — главенство музыкальной или сценарной драматургии балета, то в танцтеатре режиссуры в привычном для нас понимании не существует. Эстетика танцевального экспрессионизма определяет структуру и последовательность частей спектакля нестандартным способом и подчиняет режиссуру, прежде всего, художественной задаче погружения зрителя в сопереживание исполнителю. При этом контрастность и фрагментарность элементов Выразительного танца, в которой хореографы утверждают дискретность современной жизни, влияет и на форму всей постановки. «А организация пластического выражения отдельного исполнителя строится на автономности движения каждой части тела, что полностью соответствует экспрессионистической идее превращения человека в некую функцию, в которой доминирует один орган. Это очевидно и в экспрессионистской драматургии» [127, с. 84]. Таким образом, фрагментарность различных сцен спектакля становится одним из ведущих принципов режиссуры танцтеатра.

Далее следует обозначить то, как эстетика и методология режиссуры экспрессионизма определяет музыку спектакля. Здесь, в сравнении с

академизмом и неоклассицизмом, Выразительный танец не устанавливает строгих жанровых и стилевых рамок. Например, Лабан ставил представления без музыкального аккомпанеента, под ударные инструменты или классическую музыку. Курт Йосс большинство своих постановок осуществил в тесном сотрудничестве с композитором Фредериком Козном. В творчестве Пины Бауш также наблюдается обращение к широкой музыкальной палитре: от произведений К. В. Глюка и И. Ф. Стравинского до авангардной электронной музыки П. Анри.

Влияние экспрессионизма на балетный театр коснулось как хореографической лексики, выразительных средств, так и принципов режиссуры спектаклей. В пример можно привести синтетические постановки М. Бежара, спектакли «Нидерландского театр танца» под руководством И. Килиана, а также оригинальные версии классических балетов М. Эка. У перечисленных хореографов можно увидеть обращение к реплике, бытовому жесту и элементам Выразительного танца как к средствам выразительности хореографического спектакля.

Практически одновременно с немецким хореографическим экспрессионизмом началось формирование и развитие американского танца **модерн**. В начале XX века идеи и разработки по ритмической гимнастике Э. Жак-Далькроза, система выразительного жеста Ф. Дельсарта, свободный танец А. Дункан, творчество Л. Фуллер, а также школа искусств Р. Сен-Дени и Т. Шоуна стали основой, на которой сформировался современный танец США. Среди заявленных в данном подразделе направлений американский модернизм можно считать самым разноликим. Его крупнейшие представители М. Грэм, Д. Хамфри и Ч. Вейдман, Х. Лимон, Л. Хортон, Э. Хоукинс создавали свои авторские школы современного танца с уникальной техникой и принципами работы с движением. Однако на сегодняшний день из них самыми востребованными и близкими к балетному театру стали техники Грэм и Лимона.

Анализ методологии творчества Марты Грэм показывает, что хореограф больше всего сконцентрировался на разработке авторского танцевального языка, не акцентируя внимание на законы драматургии и музыкально-хореографического синтеза. На это у нее были свои причины, исходящие из эстетики танца модерн. Исследование методологии ее режиссуры автор начнет также, как и во всех предыдущих случаях с выбора тематики (сюжетов), музыки, а затем перейдет к хореографии и оформлению. При том, что танец модерн в своей начальной концепции должен был отображать современность, Марта Грэм стремилась говорить об этом через древние мифы. Потому среди ее постановок такие спектакли, как «Иродиада» (1944), «Пещера сердца» (1946) по мотивам мифа о Медее, «Путешествие в ночи» (1947) об Эдипе и Иокасте, «С вестью в лабиринт» (1947) об Ариадне и Тесее, «Диалог Серафимов» (1955) о Жанне Д'Арк, «Клитемнестра» (1958). Чаще всего через героинь античной мифологии Грэм выражала идеи феминизма, поднимала вопросы прав женщин. Хореограф выбирала для большинства своих произведений форму одноактного спектакля, в котором действие разворачивалось стремительно, а решение конфликта достигалось сжатием развития и развязки. «Субъективистский театр танца

М. Грэм в исследуемый период отказался от изображения на сцене реалий жизни, перенося центр своей заинтересованности с повествования (литературного произведения) на разнообразные трансформации человеческого сознательного и бессознательного. Каждый художественный образ отличался символизмом, имел соответствующую форму» [128, с. 11]. Потому привычную повествовательность в рамках законов драматургии (экспозиции, завязки, развития, кульминации и развязки) Грэм заменяла психологической последовательностью изложения событийного ряда.

При работе с музыкальным материалом Марта Грэм обращалась к творчеству самых разных композиторов: Иоганна Себастьяна Баха, Александра Скрябина, Пауля Хиндемита, Аарона Копленда, Карлоса Чавеса, Джанкарло Менотти, Германа Ройтера и других. В некоторых случаях она выбирала музыку для постановки из ранее написанных произведений одного или нескольких композиторов. В других случаях — работала с композиторами над будущей постановкой, предоставляя сценарий и т. п. Так, в сотрудничестве с Чавесом («Темный луг»), Коплендом («Весна в Аппалачах»), Менотти («С вестью в лабиринт») Грэм предоставляла сценарии, однако часто вносила в них изменения в ходе работы, что затрудняло композиторам процесс сочинения музыки.

В центре всей методологии режиссуры спектаклей Марты Грэм стоит выразительный танец, имеющий авторскую технику, систему с ключевым принципом *contract / release* (сокращение / расслабление). «Изучая природу дыхания, Марта Грэм внимательно наблюдала, как меняется форма корпуса, сокращаясь при выдохе и расслабляясь при вдохе. Следующим шагом стала разработка динамики каждого действия: сокращение корпуса становится неким импульсом, который сможет отправить тело в падение, в поворот, в прыжок и т. д. Это было примитивное использование энергии, но в то же время совершенно новый физический толчок для начала движения» [129, с. 148]. Сочиняя танец, выражающий психологически глубокие эмоции, Грэм в то же время придавала своей хореографии символический подтекст. В оформлении Грэм придерживалась аскетизма — это отсутствие обуви, декораций, работа только со световыми решениями сцен.

Хосе Лимон — один из крупнейших хореографов танца модерн третьего поколения. Краеугольным камнем его режиссуры балета также стала специфика авторской техники танца модерн, которая объединяет индивидуальный стиль и учебно-методические достижения пионеров современного танца США. Например, в технике Лимона прослеживается влияние школы Д. Хамфри и Ч. Вейдмана, техника которых основана на падении и восстановлении (*fall / recovery*). Аналогичную работу с весом тела и его тяжелой энергией хореограф включил в собственный авторский стиль танца. Кроме того, «Методическая концепция Лимона, названная им “тело как оркестр”, базируется на учении о человеческом теле, каждая часть которого выступает как инструмент оркестра. Ключевым моментом методики Лимона является целостная работа всех частей тела, которая достигается посредством освоения техники “изолирования”» [130, с. 93]. Разработанный Лимоном авторский танцевальный язык нуждался в применении на сцене. Потому хореограф с 1940-х годов начал ставить

миниатюры и спектакли. В своей балетмейстерской практике Лимон обнаружил, что наиболее подходящими, раскрывающими выразительный потенциал его техники танца являются мифологические, античные и библейские сюжеты, в которых можно было ярко выразить страсти персонажей. Потому излюбленным жанром Хосе Лимона стала драма. Примером послужили его балеты «Ла Малинче» (1949), «Павана мавра» (1949), «Антигона» (1951), «Четыре Солнца» (1951), «Предатель» (1954), «Отступник» (1959), «Демон» (1963), «Я, Одисей» (1963), «Псалмом» (1971), «Давид расплакался» (1971), «Орфей» (1972) и другие. При выборе музыкального материала, Лимон, также, как и Грэм, неограничивался, обращаясь к творчеству самых разных композиторов: от И. С. Баха и Г. Пёрселла до Э. Вила-Лобоса. При этом Лимон самостоятельно выбирал произведения и устанавливал порядок номеров, подчиняя музыку задачам хореографической драматургии и композиции.

В освобождении от догм классического балета, выработанных техник современного танца, **абстракционизм** в хореографическом искусстве проходит еще дальше. Здесь танец освобождается от всего, кроме себя: пропадает сюжет, интерпретация музыки и тесная связь с другими видами искусств. Потому методология режиссуры абстрактных балетов получила свои уникальные особенности, которые следует проанализировать подробнее. Исследуя истоки данного направления современного танцевального искусства, не следует останавливаться на новаторстве М. Каннингема, которого на практике бесспорно можно считать одним из основоположников абстракционизма. Теория и история данного направления уводит нас к началу XX века, аналитическим трудам Рудольфа фон Лабана. Он одним из первых заявил, что танец самоценен и не должен служить средством трактовки какой-либо истории или интерпретации музыкального произведения. Теория Лабана утверждала, что танец выражает себя самостоятельно. Его идеи оказали влияние не только на немецкий экспрессионизм, но и на американский модерн. Ставя танец во главу угла, хореографы первой половины XX столетия разрабатывали различные школы и техники в русле современного танца. Однако на практике в большинстве случаев постановщики ставили сюжетные, музыкальные спектакли. К концепции полной независимости компонентов танцевального представления, которые по традиционным принципам синтезировались, одним из первых пришел Мерс Каннингем. В его работах методология режиссуры опиралась на алеаторику, метод случайного выбора последовательности движений и танцевальных комбинаций. Музыка, хореография, оформление постановки создавались независимо друг от друга и сводились вместе только на премьерном показе. Потому в спектаклях Каннингема нет привычного для постсоветского и западноевропейского балета синтеза искусств и музыкально-хореографической драматургии. Режиссура подобных постановок строится на абстрактной разработке определенного образа или движения, которое служит исходным импульсом и может видоизменяться по мере его композиционного развертывания в хореографических фразах и периодах.

В конце XX века балетный театр «совершил серию мощных рывков — лексических, структурных, семантических — что радикально меняло его поэтику

и его образ. Форсайт был главным фигурантом этого неоавангардистского проекта» [131, с. 241]. Сегодня его можно считать одним из выдающихся представителей абстракционизма. Также как Мерс Канингем, он предпочитает работать с одним композитором. Потому соавтором замыслов Форсайта является Том Виллемс, сочиняющий музыку балетов хореографа. Эстетика абстракционизма определяет, как тематику, так и музыку, а также художественное оформление спектаклей. Режиссура его балетов исходит целиком и полностью от разработки движения в необычных порой парадоксальных положениях и формах. Важное место при этом занимает импровизация как метод сочинения хореографии. Когда речь идет о тематике или названиях постановок Форсайта, заметно увлечение балетмейстера игрой слов: «Artifact» (1984), «StepText» (1984), «In the Middle, Somewhat Elevated» (1987), «Limb's Theorem» (1990), «Loss of Small Detail» (1991), «The Second Detail» (1991), «Three Atmospheric Works» (1999), «Decreation» (2007), «Nowhere and Everywhere at the Same Time» (2009). Некоторым из них названия давались в ходе постановочной работы или по ее завершению. Методология режиссуры Форсайта решительно подчиняет все разработке танцевальных конструкций. Игра слов, игра с движением — ключевые понятия, на которые можно опереться при анализе его творчества. Не следует искать в постановках хореографа мысль или идею. Все что интересует Форсайта — эксперимент с движением, создание асимметричных, изменчивых комбинаций, отличающихся строгостью, геометрической чистотой форм и в то же время пластической свободой. Форсайта увлекает красота движения и вариативность его развития. Хореограф не стремится к созданию музыкально-хореографической драматургии. Музыка в его балетах по меткому замечанию музыковеда С. В. Лавровой создает акустический ландшафт для танца. Композитор при этом широко применяет звуки городского шума. Для фокусировки зрительского внимания на танце Форсайт придерживается минимализма в декорациях без лишних деталей, а костюмы, как у Баланчина, чаще всего разработаны в виде репетиционной формы.

Проанализированные в данной диссертационной работе тенденции, направления, школы и техники, художественные процессы в хореографическом искусстве в целом оказывают непосредственное влияние на казахский балетный театр. Одним из профессиональных квалификационных требований к балетмейстерам является регулярное изучение актуальных новшеств, текущих тенденций, оценка состояния танцевального искусства. Казахстанские хореографы уделяют данному аспекту особое внимание. Потому сегодня стилевые особенности неоклассицизма можно заметить в танцевальном языке Г. У. Туткибаевой и М. С. Авахри, направление танцтеатра в своеобразном национальном преломлении представлено творчеством Гм. и Гн. Габбасовых, синтез казахского, классического с элементами различных техник танца модерн применяет Г. В. Адамова, в постановках А. А. Садыковой прослеживаются традиции казахского танца и их обновление путем обращения к симбиозу с современной лексикой (постфолк).

Казахский балетный театр разрабатывает лексику национального танца не изолированно. Он открыт достижениям зарубежной хореографии. При этом творчески преломляет их в соответствии с национальной культурой. Односторонне было бы при этом сводить художественные процессы культурного обмена с зарубежным балетом лишь к обогащению танцевального языка. Казахстанские хореографы анализируют методологию режиссуры каждого из представленных в данном подразделе направлений, художественно осмысливают, чтобы творчески применить в своей практике. Так среди режиссерских методов и постановочных подходов в одном спектакле могут использоваться приемы сразу нескольких направлений, что приводит к полистилистике. Это в свою очередь говорит о проявлении постмодернизма в казахском балетном театре. Так как «постмодерн — это осознанный плюрализм художественных языков, моделей, методов даже в одном и том же произведении» [132, с. 195]. О том, какие конкретно эстетические принципы, тенденции, а также методы режиссуры различных направлений и стилей отображаются в национальных спектаклях казахстанских хореографов, будет сказано в третьей части диссертационного исследования.

ВЫВОДЫ ПО 2 РАЗДЕЛУ

Во втором разделе «Методология режиссуры зарубежного хореографического искусства и ее влияние на казахский национальный балетный театр» проанализированы особенности, а также влияние разных стилей и направлений танцевального искусства с присущей каждой из них методологией режиссуры на казахский балет. В первом подразделе «Дивертисментность, архитектоничность как принципы режиссуру классических балетов (академизм)» автор изучил и выделил такие характеристики режиссуры спектаклей данного направления, как обращение к сказочным сюжетам с противопоставлением реального и фантастического миров, дивертисментность и архитектоничность развития хореографических структур, тесно связанных с иерархией персонажей, обязательность дансантиности музыки, специально написанной по композиционному плану балетмейстера. Влияние академизма XIX века на казахский балет прослеживается через применение образцов классического наследия в практике учащихся хореографических школ, репертуарной политике балетных театров, в которых наличие спектаклей данного периода не теряет зрительского спроса. Во втором подразделе «Драматургия и музыка как структурообразующие компоненты в драматических и симфонических балетах советской эпохи» автор сравнивает методологию режиссуры двух ведущих направлений балетного театра СССР, в первом из которых прослеживается литературоцентристский подход и главенство режиссуры драматического театра, а во втором — основой балета становится музыкальное произведение, наделяющее хореографию сходными симфоническими средствами развертывания, разработки, столкновения и смешения танцевальных лейттем. В казахском балете влияние методологии режиссуры драмбалета представлено в постановках Д. Т. Абилова

и Б. Г. Аюханова, в то время как принципы симфонизма проявились в практике З. М. Райбаева, М. Ж. Тлеубаева. В третьем подразделе «Экспериментальная режиссура хореографического неоклассицизма, экспрессионизма, модернизма и абстракционизма» автор сосредотачивает внимание на конкретных особенностях методологии режиссуры отдельно взятых стилей и направлений современного танцевального искусства, которые часто синтезируются в контексте постмодернизма и теряют таким образом отчетливость собственных стиливых рамок. Направления неоклассицизма, экспрессионизма, танца модерн сегодня представлены в творчестве казахстанских хореографов Г. У. Туткибаевой, Гм. и Гн. Габбасовых, Г. В. Адамовой.

3. РЕЖИССУРА В НАЦИОНАЛЬНЫХ БАЛЕТАХ КАЗАХСТАНСКИХ ХОРЕОГРАФОВ (2005–2017): МЕТОДЫ, ПОДХОДЫ, ТЕНДЕНЦИИ

3. 1. Мир персонажей и структура действия в балете «Элкисса»: влияние академизма

В данном подразделе исследования автор рассматривает балет «Элкисса» (2006) Вячеслава Андреевича Гончарова. Прежде чем приступить к анализу данного спектакля следует остановиться на аргументировании сделанного выбора, так как в творчестве балетмейстера есть и другие постановки на национальную тематику. Следует внести ясность в причины выбора только одного балета В. А. Гончарова из трех. Уже через год после постановки спектакля «Элкисса» композитор Р. С. Салаватов и хореограф В. А. Гончаров решили вновь совместно создать новый детский балет под названием «Қыс қиялы». Лаконичный анализ творчества Гончарова данного периода проведен известным балетоведом Г. Т. Жумасеитовой. В своей монографии «Хореография Казахстана. Период независимости» (2014) исследователь дает характеристику трех постановок Гончарова 2006–2010 годов. Вот как Гульнар Тазабековна характеризует спектакль «Қыс қиялы» (2007): «Создатели балета постарались по-балетному переложить сюжет сказки. Но не смогли извлечь то, что эта сказка содержит в подтексте, и, таким образом, создать новую почву, на которой словесный подтекст должен превращаться в хореографический и музыкальный текст» [133, с. 100]. Как видно из цитаты в задачи балетоведа входило лаконично и емко выделить жанровую принадлежность, а также основные недостатки балета, которые вероятнее всего стали причиной его непродолжительной жизни на сцене столичного НТОБ им. К. Байсеитовой. Для этого исследования ключевой особенностью данного балета стал его жанр. Детские балеты Казахстана, по мнению автора, — тема, которая с учетом ее особой специфики (форм и выразительных средств спектаклей) может получить самостоятельную разработку в отдельном исследовании. По той же причине автор не включил в третью часть диссертации детский балет Г. В. Адамовой «Ер Тостик» (2010), поставленный для учащихся АХУ им. Александра Селезнева.

В своем третьем спектакле «Вечный огонь» (2010) Гончаров обращается к теме Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.). Этот балет композитора С. Ж. Еркимбекова в 1985 году впервые поставил хореограф М. Ж. Тлеубаев (1947–2009). В версии Гончарова компоненты спектакля — хореография, декорации и костюмы — не имеют ярко выраженной национальной характеристики. Лишь танец Юношей в начале балета сочинен путем синтеза классического танца с положениями рук и позировками казахского танца. Однако далее Гончаров строит лексическую ткань хореографии исключительно средствами классического танца. Как и имена действующих лиц (Мать, Сын, Юноши, Девушки, Темные силы, Светлое воинство, Голубая Надежда), костюмы В. А. Окунева носят отвлеченный характер — одежды персонажей не имеют ни национальных узоров, ни украшений и выполнены минималистично с использованием только одного или двух цветов. Создатели спектакля

С. Ж. Еркимбеков, В. А. Гончаров, В. А. Окунев отдаляются от конкретики национальных черт, избрав поэтическое обобщение как основной метод создания балета.

Изложение материала в данном подразделе, как и во всей II части диссертационного исследования, выстроено в хронологической последовательности влияния тенденций на казахский балетный театр: от академизма XIX века до современного постмодернизма. Потому анализ спектаклей начинается с балета «Элкисса». Это произведение (в связи с его методологией режиссуры, стилем и формой) определяется стремлением композитора и хореографа идти путями балетов классического наследия: заветами и тенденциями, которые достались миру хореографии от мастеров большого балетного академизма XIX столетия.

«Элкисса» (2006) представляет собой двухактную дивертисментную форму балета-сказки, созданного по образцу методологии режиссуры классического наследия. Композитор и хореограф намеренно выбрали данную сюитную музыкально-хореографическую форму. Уже здесь их решение полностью относится к традиции XIX столетия. Давая обобщенную характеристику балета, можно с самого начала заявить о том, что спектакль традиционен по своей форме, выразительным средствам и содержанию. Балет отличается стройностью действия, множеством оригинальных танцевальных решений.

Действующие лица:

- 1) Хан;
- 2) Айша — жена хана;
- 3) Арыстан — сын хана (главный герой);
- 4) Айгерим — возлюбленная Арыстана;
- 5) Каракоз — ворожея хана, она же Жалмауз Кемпир;
- 6) Шоктар (угольки) — прислужники Каракоз;
- 7) Булгарский хан;
- 8) Кушанский хан.

Либретто спектакля, разработанное Ш. Альжаном и В. Гончаровым, рассказывает нам историю о рождении ханского сына, которое знаменует конец эпохи влияния злобной ворожеи на правителя. Конфликт завязывается на ненависти Каракоз к новорожденному Арыстану, которому повзрослев на чужой земле, удастся освободить свой аул от колдовства ведьмы. Рассмотрим отдельно I и II акты.

Открывается занавес. Перед зрителем три султанских шатра. В ходе действия в первом акте центральный шатер оказывается ханским. Справа от него покои Аже и Айши с младенцем. Третий шатер слева принадлежит ворожее хана. Можно предположить, что оформление предполагает расположение противодействующих образов добра и зла с двух краев сцены: Арыстана (справа) и Каракоз (слева), между которыми хранит равновесие правитель народа — Хан.

В костюмах персонажей художник Вячеслав Александрович Окунев также проявляет последовательность. Хан и его семейство (Аже, Айша, младенец) одеты в белое, что символизирует цвет добра. Цветами персонажей-антагонистов Каракоз и Шоктар были выбраны тона черного и красного.

Остальные участники спектакля имеют различные яркие сочетания цветов в костюмах. Например, Кушанских хан в бордовом, как и сопровождающие его свита, танцовщицы. Булгарский хан одет в сочетание синего и зеленого, как и его подданные. Более подробный анализ оформления балета уже приведен Г. Т. Жумасеитовой [133, с. 86–90].

Начинается экспозиция балета с танца угольков (Шоктар — 6 танцовщиц). Танец Шоктар обрамляет выходы основных действующих лиц первого акта: Аже, Хана и Каракоз. Здесь мы видим, как пляска угольков прерывается выходом Аже из правого шатра, чтобы сообщить Хану о рождении сына. Затем из центрального шатра выходит Хан, чтобы посмотреть на своего младенца. Во время описанных выходов Шоктар сворачивают свой танец в центре сцены, присаживаясь и образуя подобие горящего костра, мимо которого проходят ничего не подозревающие герои. Только при появлении Каракоз угольки не останавливают третью часть своей пляски. Они танцуют вокруг своей властительницы, то расширяя, то сужая круг, то поднимая пламя вверх, то опуская его вниз. Гончаров стремится к выражению аллегорической правдоподобности костра средствами танца. В хореографии мелкие и быстрые движения ног (*pas de bourree, pas emboite, pas assemble, pas jete, pirouettes*, разножки, подскоки, переменные ходы) в сочетании с хаотичными *port de bras* рук. Шоктар — мелкие прислужники Каракоз, потому Гончаров исключает из их лексики широкий жест и прыжки. Тем самым, низводя их значимость, хореограф придает масштабность фигуре ворожеи, главной антагонистки балета. Каракоз пытается проникнуть в шатер новорожденного сына хана, но ее останавливает Аже.

Далее следует эпизод с выходами Кушанского и Булгарского ханов, появляется Айша с младенцем в традиционной казахской колыбели «бесік». Хан приглашает гостей к своему шатру пировать. Данный эпизод строится средствами пантомимы: в них Гончаров, как и Салаватов в музыке, дает только основные хореографические лейтмотивы персонажей в чистом виде. Их разработка будет осуществлена в дивертисментной структуре первого акта, в который вошли следующие номера:

- 1) Танец Айши;
- 2) Танец Тумар;
- 3) Танец мотыльков;
- 4) Танец Кушанский;
- 5) Танец Булгарский;
- 6) Танец батыров;
- 7) Танец ханов.

Начинается цикл танцев первого действия с выхода Айши, образ которой воплощается в лирическом амплуа. Все движения героини обрамляются певучими арабесками. Тему Айши продолжает женский танец «Тумар». Название номера означает древний треугольный тюркский оберег, который защищал носителя от сглаза, болезней и темных сил. Далее дивертисмент перебивается пантомимной сценой. Булгарский и Кушанский ханы дают «бата» (благословение) с пожеланиями: слуги гостей подносят подарки. Булгарский хан

дарит волшебный клинок, Кушанский хан преподносит ящик из которого вылетают мотыльки и начинается их танец.

Практически весь танец мотыльков строится на *pas de bourree suivi*. Мелкие движения ног напоминают быстрые и короткие взмахи крыльев мотыльков. Художественное (иносказательное, символическое) отображение порхания мотыльков в большей степени отдано движениям ног. Руки служат дополнением, принимая определенные положения, они как бы дорисовывают позу, придают ей законченность. В конце вариации мотыльки раскрывают волшебную ткань — подарок младенцу, чтобы защитить его от злых умыслов недоброжелателей.

Кипчакский танец. По своей музыкальной основе (ладотонально и метроритмически) танец больше похож на кавказскую лезгинку. Гончаров сочинил танец из различных стилизованных движений народных танцев: казахского, узбекского, грузинского. Подобный синтетический метод сочинения можно аргументировать тем, что кыпчаки считаются предками многих тюркских и кавказских народов. Боковое движение головой без поворота, положения рук за затылком, которые встречаются в узбекском танце; вращения рук, скрещенных в запястьях, которые встречаются в казахском танце; мужской ход «сада мухлури» из грузинского танца [134, с. 234]. Кыпчакский танец — это череда хореографических комбинаций, контрастно динамичных (с элементами вращения, быстрых мелких движений) и статичных (позировки и т. п.).

Булгарский танец. Мужской состав кордебалета (8 артистов) торжественно несет танцовщицу на большом подносе. Несмотря на то, что танец по иерархии участвующих исполнителей делится на солистку и кордебалет, в хореографической лексике мы наблюдаем большую плотность танцевального текста у мужчин. Солистка служит украшением эпизода, однако ее хореография в сравнении с кордебалетом менее динамична и насыщена. Гончаров скорее сочинил мужской танец вокруг девушки. Она является концентрирующим ключевым звеном танца, к которому обращена вся хореография и рисунки миниатюры. В качестве основного лейтмотива Гончаров выбирает движение *pas de basque*, которое встречается в татарских танцах. Балетмейстер разрабатывает его в сочетании с различными движениями и рисунками. В этой миниатюре исполняется большой и маленький *pas de basque*, а также его разновидность *en tournant*. Этот элемент, в том или ином виде встречается практически во всех рисунках танца. Можно считать это особенностью хореографии Гончарова в данном спектакле: следуя за музыкой Салаватова, балетмейстер сочиняет танцы дивертисмента исключительно на разработке одного движения-лейтмотива, который дает импульс для каждого эпизода.

Массовый танец батыров рассчитан на шесть исполнителей. Несмотря на то, что по количеству участников такие постановки принято считать массовыми, этот эпизод по структуре напоминает скорее дивертисмент солистов: соло первой, второй и третьей пар соперников, затем общая финальная (четвертая) часть. Танец представляет собой состязание мужчин в силе и ловкости. Музыка эпизода строится как одна тема-мелодия, которая комбинируется перебивками ударных инструментов. В отличие от концепции Салаватова, Гончаров здесь впервые идет своим путем. Повторяемость мотива в музыке бессюжетного танца

обрамляется хореографическим развитием. Мы видим экспозицию и завязку в первом соло, развитие — во втором, кульминация приходится на третье соло, развязка и финал в общей части. Таким путем Гончаров постепенно наращивает сложность действия. Он использует много позировок и гимнастические поддержки, перевороты, в которых мужчины могут подбрасывать друг друга или удерживать силой. В соответствии с драматургией эпизода, сложность исполняемых трюков растет к кульминации танца. Завершается танец исполнением общей комбинации. Таким образом, Гончаров снижает значимость того, кто же победил в соревновательном танце. Хореограф объединяет исполнителей в одну единую группу. Завершается дивертисмент первого акта коротким комическим танцем трех ханов, напоминающий качание слегка захмелевших правителей, которые в конце эпизода возвращаются в свои покои.

На сцену выходит Каракоз. Мелкие *pas de bourree* (лейтмотив), с которых начинается ее танец, словно символизируют отчаянные топтания на месте. Ворожея не знает, как вернуть внимание Хана. Гончаров разбавляет мелкие движения протяженными изящными позами, в которых Каракоз начинает размышлять о мести. Ее пластика в этом эпизоде еще не отличается угловатостью, экспрессией, резкостью. Следовательно, Гончаров здесь предполагает наличие положительных человеческих черт в ворожее. Хореографический контраст между мелкими быстрыми движениями и длительными позировками можно трактовать как борьбу двух начал (добра и зла) в душе Каракоз. В конце концов, ее темная сторона берет верх, ворожея решает призвать своих прислужников Шоктар. В окружении пламени Каракоз резко меняет свой облик, превращаясь в Жалмауз Кемпир в черном одеянии. Перемены видны и в хореографии — добавляются уже упомянутые экспрессия, резкость и угловатость. Танец превращается в пляску. Жалмауз Кемпир направляет прислужников в шатер младенца. Начинается пожар, однако волшебная ткань уносит младенца и Айшу ввысь, спасая от пламени. Увидев дым, к месту пожара прибегает народ и ханы, которые пытаются схватить, а затем удержать злодейку. Однако все ряды людей один за другим падают под натиском ее чар. Жалмауз Кемпир как кукловод поднимает одним жестом людей-марионеток на ноги. В этой пантомимной сцене, имеющей гипнотический, сомнамбулический характер, она управляет заколдованными людьми. Шоктар уводят царей со сцены, а затем и весь народ. Первый акт завершается победой Жалмауз Кемпир, стоящей на середине сцены, а рядом с ней послушные, сидящие на коленях Шоктар.

I акт балета четко структурирован. Сюжет развивается последовательно. Сценаристы придали упорядоченность действию. Дивертисмент Гончарова подчинен строгой логике действия. Здесь можно провести параллель с классическими балетами Тальони, Бурнонвиля, Перро, Сен-Леона и Петипа. Хореография Гончарова следует за музыкой Салаватова, потому балетмейстер разрабатывает все танцы на основе одной мелодии-лейтмотива, в данном случае лейтдвижения (как это делали мастера XIX века). В связи со сказанным выделяется хореографическая аскетичность, схематичность. Гончаров умело находит в обряде и празднике поводы для танца. В музыке Салаватов

выстраивает кульминацию акта в борьбе Хана и всех гостей против Жалмауз Кемпир. Данный эпизод сводится хореографом исключительно к средствам пантомимы, что приводит к неожиданному спаду танцевальной динамики всего акта. В противостоянии добра и зла победу одерживает Жалмауз Кемпир. На этом завершается первый акт. Можно также сравнить мир персонажей первого акта с иерархией действующих лиц в классических балетах. Здесь есть определенное сходство со спектаклями Тальони, Мазилье, Перро, Сен-Леона и особенно Петипа. При этом главный персонаж, меняющийся психологически и хореографически — это ворожея Каракоз, представитель зла (антагонист). В аспекте наибольшего развития и насыщенности танцевального текста Каракоз становится центральным героем первого акта, что не вызывает вопросов. Ведь Гончаров последовательно ведет развитие действия к главной борьбе Каракоз с Арыстаном во втором акте. Для этого хореограф строго последовательно наращивает силу антагониста спектакля Каракоз. Здесь прослеживается сходство с классическим наследием. Однако у Петипа центр всего балета — положительная героиня. Гончаров следует в первом акте собственной логике: он сознательно разрушает иерархию художественного мира персонажей в балете, и на вершину вместо Хана поднимается ворожея, погружающая аул в сомнамбулическое оцепенение (параллель со «Спящей красавицей» Петипа).

№	Первый дивертисмент	Второй дивертисмент
1	Adagio Айши и Арыстана	Массовый казахский танец
2	Танец Шоктар	Вальс четырех пар
3	Танец волшебных фазанов	Вариации Айгерим и Арыстана
4	Танец заколдованных девушек	Большое Adagio
5	Adagio Айгерим и Арыстана	Кода

Таблица 1. Структура дивертисментов второго акта балета «Элкисса».

II акт по своей структуре сложнее первого. Здесь Гончаров сочинил два дивертисмента, обрамленные событийным рядом балета. Начало второго акта повествует о судьбе унесенных волшебной тканью младенца и Айши. Здесь мы видим три сменяющих друг друга короткие мизансцены из разных лет взросления главного героя. В первом он еще совсем мальчишка, проносится по сцене, играя с деревянными палками как с конём и плеткой. Затем герой появляется в юношеском возрасте с настоящей плеткой в руке. В третий раз выходит молодой человек в расцвете сил.

За ним на сцену приходит и Айша. Начинается *Adagio* сына и матери. Гончаров исключает динамику из данного эпизода: вся хореография *Adagio* строится на различных *tour lent* и позах *arabesque*. Подобное сознательное ограничение танцевальной лексики можно считать характерной чертой этого балета. Гончаров лишь в конце *Adagio* добавил поддержку — Арыстан несет Айшу на плече. Главный герой возмужал, он готов к свершениям. Айша приносит сыну волшебный меч и плащ. Пришло время вернуться на родные земли и освободить отца. Арыстан и Айша прибыли к юртам хана. Их земли окутаны тьмой. Перед Арыстаном появляется девушка, которая заколдована и погружена в сон.

Далее следует первый дивертисмент II акта. Главного героя окружают Шоктар. Они один за другим выходят и замыкают круг. Гончаров выбирает гротеск для отображения образа темных сил. Пластика Шоктар необычна, позировки угловаты, движения резки, сумбурны, хаотичны. Их хореография состоит преимущественно из разных подскоков, подпрыгиваний, прыжков *emboite, tour chaines* в сочетании с быстрыми движениями рук. Здесь Гончаров выдерживает стилистику их хореографии, заданную вначале спектакля. Именно такая суетливость танца угольков отнимает масштабность и значительность их образа. Угольки, окружив Арыстана, пытаются его удержать и заморозить. Главный герой разгоняет угольков в конце эпизода. Начиная с данного танца, дивертисмент приобретает сомнамбулический характер. Тема финала I акта последовательно продолжается, выдерживается здесь композитором и художниками: приглушается свет сцены, дивертисмент оформляется темно-синими тонами освещения.

Следующие посланники Жалмауз-Кемпир — два волшебных фазана, которые способны околдовать своим пением и танцами. Здесь образу красивых птиц Гончаров придает пластическое изящество: их линии певучи, позировки заимствованы из восточных танцев, движения грациозны, отсутствуют резкие переходы. Развивается музыкально-хореографический гипнотизм дивертисмента. Все в этом танце настроено на то, чтобы усыпить бдительность главного героя. Прежде всего, такой тон задает музыка Салаватова, которая похожа на безграничный мелодический поток, плавно перетекающий из одной интонации в другую. Таким же образом Гончаров строит хореопластику эпизода. Движения и позировки птиц напоминают одно неспешное единое движение, обретающее различные формы по мере развития гипнотического эффекта. Балетмейстер добавляет штрихи гротеска путем вставки птичьей походки. Создается угловатость движений присущая и уголькам, и главной злодейке Жаулмауз-Кемпир. Это объединяет персонажей зла в данном балете. К концу эпизода фазаны заводят Арыстана в круг, чтобы околдовать, главный герой засыпает.

Исполняя большое *pas de chat*, появляется Жалмауз-Кемпир. Она будит Арыстана. Под защитой волшебного плаща на него не действуют чары Жалмауз-Кемпир. Он достает меч из ножен, но ворожея предлагает Арыстану пройти последнее испытание, чтобы спасти ханство. Главный герой среди пяти одинаковых девушек должен узнать ту, которую встретил в начале своего пути. Здесь отсылку на мотивы из «Лебединого озера» выделяла исследователь Жумасеитова. Балетовед сравнивала эпизод с третьим актом балета Чайковского, в котором принц должен выбрать одну из невест.

На сцену в бисерных *pas de bourree suivi* выходят пять танцовщиц — Гончаров сразу начинает танец с движения-лейтмотива девушек. В данном балете, как можно заметить, *pas de bourree suivi* встречается и используется как лейтмотив большей части женской хореографии. Девушки в медленном танце двигаются вокруг Арыстана, который тем временем пытается узнать среди них возлюбленную. Одна за другой они покидают сцену в *pas de bourree suivi* (возвращение к началу). Среди ускользающей липовой красоты ему удастся

узнать ту единственную. Арыстан и Айгерим остаются одни на сцене. Самым примечательным здесь является то, что балетмейстер впервые во II акте отходит от схематизма хореографического эпизода. В *Adagio* зритель не увидит повторов танцевальных комбинаций. Гончаров стремится разнообразить сценическое действие, отделяя и соединяя героев во время танца. Когда герои расходятся, они объединяются хореографически, благодаря одинаковой танцевальной лексике. Таким образом, Гончаров следует тем же принципам построения романтических эпизодов, что и Аюханов. Волшебная сила любви освобождает ханство от колдовства Жалмауз-Кемпир. В пантомимном эпизоде Арыстан знакомит возлюбленную со своей матерью. Просыпаются ханы и их подданные. Происходит счастливое воссоединение семьи. Отец благословляет любовь сына и Айгерим.

Далее следует второй праздничный дивертисмент II акта (пятая картина балета). Под звуки фанфар Хан объявляет о свадебном обряде главных героев. Начинается массовый танец молодежи. Первыми появляются мужчины. Хореографическая лексика, как свойственно Гончарову в этом балете, строится на лейтмотиве, которым по выбору балетмейстера стало положение казахского танца *малдас*. Хореограф применяет его в чистом виде, а также в прыжке (прыжок с поджатыми ногами, напоминающий итальянское *assemble*). Кроме того, Гончаров комбинирует *малдас* с другими элементами казахского танца. Например, в сочетании с *желдірме* или парным движением *тартыс*. Далее следует выход девушек. Балетмейстер сфокусировался на развитии хореографического рисунка. Потому, мы видим здесь смены самых фигур: линий, кругов, как общих, так и отдельных для мужчин и девушек. Одна только срединная часть танца — выход и соло девушек — состоит из смены пяти различных хореографических рисунков. В финале все исполнители, образуя пары из девушек и мужчин, возвращаются к самому первому рисунку танца — две колонны. Гончаров не случайно выбрал именно этот рисунок. Середина сцены освобождается для выхода главных героев. Арыстан и Айгерим проходят внутри колонн, чтобы принять благословение Хана. После окончания обряда жених и невеста покидают сцену.

Начинается небольшое *Entrée*, предваряющее классическое *Grand pas*. В нем задействованы четыре пары исполнителей. Начиная с этого танца, Гончаров полностью отказывается от каких-либо национальных признаков хореографического текста и полностью переходит на классический танец в чистом виде. Две группы танцуют поочередно, иногда объединяясь в пары, чтобы исполнить поддержку, *tour lent* или прыжок. В эпизоде применены самые разные большие прыжки (*sissonne ouverte*, *tour en l'air*, *grand fouette*, *saut de basque* у мужчин; *pas de ciseaux*, *pas de bourree*, *pas de chat*, *pas glisse*, *fouette* у девушек) и вращения (*pirouettes*). Однако связующим мужскую и женскую танцевальную лексику элементом и лейтмотивом танца служит *pas assemble*. Оно встречается в большинстве комбинаций обеих групп. У мужчин в чистой форме, а также в повороте *en tournant*.

Далее следует вариация главной героини Айгерим. Ее танец сочинен в быстром темпе. Следовательно, музыкальная характеристика героини диктует и

выбор выразительных средств танца. Гончаров пользуется всеми возможными видами маленьких прыжков: *entrechat cinq*, *petit pas de chat*, *pas assemble*, *pas ballonne*, *dessus-dessous*, *cabriole*, *pas glissade*. Он умело сочетает перечисленные движения в комбинациях. Потому вариация Айгерим не грешит множеством мелких элементов. Ее энергичный танец заканчивается традиционной диагональю вращений *tour pique*, как в балетах классического наследия.

Трехчастная вариация Арыстана также сочинена по старинному образцу, в котором первая часть прыжковая (в данном случае Гончаров вставляет разножки), середина с большими пируэтами, а последняя часть — реприза (здесь исполняется *jete parter* по кругу).

В большом *Adagio* балетмейстер решил сочинить танец главных героев с участием четырех пар, исполнявших *entrée* в начале третьего акта. Они начинают данный эпизод, позже появляются Арыстан и Айгерим. Солисты и кордебалет гармонично дополняют друг друга. Здесь впервые Гончаров применил «большую многофигурную композицию» как в классических балетах XIX века. Хореограф умело переключает внимание зрителя, расставляя в нужных местах акцентированные хореографические штрихи в виде высоких поддержек или прыжков.

Кода и финал балета также традиционны. Здесь мы видим демонстрацию технически сложных, эффектных элементов танца, исполняемых артистами балета в бравурной манере. Это и *grand pirouettes* главного героя, и традиционные 32 *fouettes* солистки и т. п. Балет заканчивается всеобщим весельем, хороводом всех участников спектакля.

II акт балета «Элкисса» выглядит структурно сложнее. В *Adagio* Айши и Арыстана балетмейстер отходит от иллюстративности, решая эпизод чисто хореографически. В первом дивертисменте Салаватов и Гончаров успешно выдерживают гипнотический характер действия в оригинальных танцах. Однако здесь не отражается борьба добра и зла. Главный персонаж балета Арыстан по аналогии со спектаклями классического наследия мог бы представлять хореографический эпицентр постановки (как в архитектонике персонажей балетного академизма). Не проявлены различные стороны его характера (воинственность, мужественность, отвага, милосердие, благородство) в борьбе со злом. В дивертисменте Гончаров отдает хореографию посланникам Жалмауз Кемпир, а взаимодействие с главным героем сводится к скупой пантомиме. Образ Арыстана тускнеет, отсутствует и драматургическое развитие конфликта, ведущее к растущему накалу страстей. Лишь в финале первого *Adagio* главных героев на заднем плане показано сгорание угольков, среди которых гибнет и Жалмауз Кемпир. Потому победа над злом выглядит сжато, теряет заметность и утопает в каскаде танцев между двумя дивертисментами.

Во втором дивертисменте II акта только первый массовый танец имеет в танцевальной лексике элементы казахского танца. Все последующие номера строятся исключительно на классическом танце и представляют собой части классического *Grand pas* как в балетах наследия XIX века.

Спектакль «Элкисса» Р. С. Салаватова и В. А. Гончарова отличается строгой последовательностью действия. Немногочисленные мизансцены здесь

гармонично вписываются между танцевальными номерами дивертисмента. Сценарная основа балета также не вызывает вопросов: Ш. Альжан и В. Гончаров адаптировали мотивы народных героических эпосов под балетный сценарий. В спектакле есть оригинальные театральные решения сцен. Например, выход мотыльков из дивертисмента I акта, когда они появляются из волшебного мешка. Их танец заканчивается мгновенным разворачиванием волшебной ткани, которая появляется среди них таким же сказочным, неожиданным образом. Также и эпизод, в котором волшебная ткань уносит Айшу и младенца в небо, театрально эффектен. Все эти приемы присущие жанру сказки органично встроены в действие балета. II акт спектакля отличается дивертисментной насыщенностью. Он превосходит I акт в динамике, количестве эпизодов и событий в два раза. «Дивертисмент довлеет в балете над развернутым музыкально-танцевальным действием» [135, с. 219]. Потому не развит конфликт добра и зла, также, как и образ главного героя эпического балета-сказки. У Гончарова главный герой Арыстан не имеет ярко выраженного эмоционально-психологического, музыкально-хореографического развития. Потому строгая иерархическая структура мира персонажей, присущая академизму XIX века, теряет ясность. Обращенность Салаватова и Гончарова к форме балетов классического наследия, говорит о намеренном выборе традиционного, проверенного временем образца. Гончаров, Салаватов и Окунев строго выдерживают эстетические и стилевые рамки академизма большого балета. Они строят спектакль соответственно его методологии режиссуры: начиная от выбора тематики и создания композиционного плана, заканчивая традиционным оформлением с театральными эффектами и без применения визуальных фото-, видеопроекций. Лишь мир персонажей не получил такой же строгой архитектоничности как в классических балетах.

3. 2. Смещение драматургических акцентов как режиссерский подход к новому прочтению легенды о «Кыз Жибек»

В данном подразделе автором рассмотрены два балета Б. Г. Аюханова «“Так-ку” — клич лебедя» (2007) и «Кыз-Жибек и Бекежан» (2013). Музыка спектаклей принадлежит перу известного казахстанского и российского композитора Аиды Петровны Исаковой (1940–2012), которая писала партитуру лишь первого спектакля. Во втором балете 2013 года хореограф Аюханов предпринял попытку редактировать «“Так-ку” — клич лебедя» (2007), что привело к полному пересмотру I акта, а также изменению всей концепции балета. Потому можно сказать, что «Кыз-Жибек и Бекежан» (2013), основанный на музыке первого балета, стал самостоятельным музыкально-хореографическим произведением. Этот спектакль, прежде всего, отличается от первого примененным в нем смещением драматургических акцентов. Идея сфокусировать внимание зрителей на отношениях главной героини и второстепенного персонажа, а затем раскрыть всю психологическую палитру внутреннего мира Бекежана, его душевные муки, мотивы убийства, ревность, отчаяние, в конце концов, нравственное падение пришла к хореографу с

возвращением в труппу театра танцовщика Ерика Оспанова. Именно он в 2007 году стал первым исполнителем партии Бекенжана в балете «“Так-ку” — клич лебедя». В своей третьей книге Аюханов отмечает мастерство Оспанова, называя танцовщика «первым и лучшим Бекежаном» в истории «Молодого балета Алма-Аты». «За высочайшее актерское мастерство в роли Бекежана, — пишет хореограф, — солист балета Ерик Оспанов был удостоен звания лауреата Государственной молодежной премии “Серпер”» [136, с. 144]. Его возвращение в театр в 2012 году послужило толчком к еще одной переработке балета «Кыз-Жибек». На этот раз Аюханов решил усложнить хореографию Бекежана, чтобы раскрыть его образ глубже, сократил партию Тулегена, добавил танцевальный эпизод Дурии с Шеге (поставленный специально для солистов балета Ж. Кушербаевой и Д. Акенева), а также изменил ряд массовых сцен. Таким образом, первый балет «“Так-ку” — клич лебедя» отличается близостью своей драматургии к литературному источнику, на первом плане выступает история любви Жибек и Тулегена. Во втором спектакле «Кыз-Жибек и Бекежан» — Аюханов новаторски сместил акцент на Бекежана.

«Кыз-Жибек» — жемчужина эпоса казахского народа. В жизни и творчестве хореографа Булата Аюханова он занимает особое место. Эта тема в его балетмейстерской практике встречается в широком отрезке времени с 1967 по 2013 года. На протяжении сорока лет Аюханову удалось создать четыре совершенно разные версии балета в 1967, 1985, 2007, 2013 годах. В каждой новой постановке своего балета о Кыз-Жибек он стремился провести кристаллизацию художественных форм, драматургии, пластики и танцевальной лексики. Аюханов совершенствовал постановки, отбирал удачные моменты, исключал лишнее, добавлял новое, чтобы усовершенствовать спектакль. Усердная работа балетмейстера на тему «Кыз-Жибек» характеризует его с неожиданной стороны. Ведь он по собственному признанию не любил что-то менять в своих работах. Тем не менее, по словам хореографа: «Меняется исполнитель — меняется хореография» [137], причиной новых версий спектаклей служит то, что Аюханов при постановке балета всегда ориентируется на особенности исполнителей. Потому приемы, использованные для определенного состава труппы, не подходили для следующего поколения артистов. При этом балетовед Г. Т. Жумасеитова проанализировав постановки 1967, 1985 годов, утверждает: «Если в первом варианте у Б. Аюханова доминировали национальные народные танцы, что можно было отнести к стремлению выигрышно их популяризировать, то теперь все было по-другому. Фольклорные танцы на народные мелодии стали как бы обрамлением действия главных героев, их поступкам и чувствам. В большинстве своем они выражались классическим танцем, дополненным национальными элементами» [133, с. 138].

Казахский балет унаследовал достижения русского, советского хореографического искусства. В многогранном творчестве Б. Г. Аюханова, ученика Р. В. Захарова, проявились и методология режиссуры драмбалета, и стремление к хореографическому симфонизму, и тяготение к камерному жанру миниатюр. Тому, каким путем тенденции советского балета проявились в

постановках двух версий «Кыз-Жибек» посвящен анализ в данном подразделе исследования.

Прежде всего, следует отметить, что в своем подходе к созданию балета ««Гак-ку» — клич лебедя» (2007) Аюханов опирался целиком и полностью на общепринятые для классического и советского балета принципы построения спектакля: от написания сценария и композиционного плана до работы с композитором, постановки хореографии и участия в разработке оформления балета. Режиссура этого спектакля по первоначальному замыслу Аюханова строилась согласно традиционной трактовке эпоса, как в одноименной опере Е. Г. Брусиловского, фильме режиссера С. А. Ходжикова, спектакле Е. Н. Нурсултана. Хореограф Аюханов рассказывает историю любви Жибек и Тулегена, счастье которых разрушает Бекежан. Подготовив сценарий и композиционный план, хореограф регулярно консультировал композитора при подготовке партитуры. Аида Исакова написала симфоническую музыку балета. В основу партии Жибек лег мотив народной песни «Гак-ку». Персонажи Тулегена, Бекежана, лебедей также получили свои музыкальные характеристики. Драматургия балета построена композитором на разработке, столкновении и смешении их тем. При этом Аюханов, оставаясь в рамках методологии режиссуры драмбалета, сочинил хореографию балета, подтекст которой основан на литературной мотивировке эпизодов, сцен и ситуаций. Лишь в *Adagio* Жибек и Тулегена балетмейстер обращается к методологии режиссуры хореографического симфонизма, добиваясь патетического выражения любви с помощью обобщений и отхода от бытовизма.

««Гак-ку» — клич лебедя» (2007) — первый балет Аюханова о шелковой девушке, поставленный на музыку А. П. Исаковой. Третья версия спектакля по мотивам легенды о Кыз-Жибек — полностью новое произведение, написанное композитором специально для постановки двухактного балета. Однако даже в нем зритель сможет услышать отголоски оперы Брусиловского «Кыз-Жибек». О причинах такого решения рассказывает Аюханов. Вспоминая 2006-й год, хореограф пишет об Исаковой так: «Она полна решимости создать свой музыкальный ряд, но в балете будет три раза звучать голос первого соловья казахской оперы Куляш Байсеитовой, потому что я не представляю себе эту оперу без ее голоса» [138, с. 144]. Таким образом, можно назвать балет «Гак-ку — клич лебедя» совершенно новым самостоятельным произведением, имеющим при этом цитаты из одноименной оперы Брусиловского, примененные как художественный прием. Аюхановым поставлена хореография, сочиненная с учетом индивидуальных особенностей исполнителей. В обеих версиях балета (2007 и 2013 годов) на музыку А. П. Исаковой неизменным остается состав действующих лиц:

- 1) Жибек — девушка их рода Шекты;
- 2) Тулеген — молодой воин из рода Жагалбайлы;
- 3) Бекежан — соперник Тулегена из рода Шекты;
- 4) Шеге — певец-акын, друг Тулегена;
- 5) Дурия — подруга Жибек;
- 6) Апа — старшая представительница рода Шекты;

7) Мурдец-сказитель.

При определении жанра спектаклей «Гак-ку — клич лебедя» и «Кыз-Жибек и Бекежан» можно выделить первый как лирико-эпический, а второй в большей степени как психологический. В «Гак-ку — клич лебедя» мир героев балета выглядит уравновешенным: у Жибек, Тулегена, Бекежана, Дурии, и даже Апа есть свои четкие музыкально-танцевальные характеристики. В «Кыз-Жибек и Бекежан» Аюханов смещает музыкально-хореографический акцент на внутренний мир Бекежана, что и определило новаторство режиссуры этого балета. По утверждению Лопухова «нельзя ставить в центр спектакля отрицательные персонажи, если только это не сатирическое обозрение» [86, с. 257]. Аюханову же удалось создать впервые в истории казахского хореографического искусства балет, в центре которого отрицательный герой. Для лучшего понимания разницы в двух версиях балета, автор составил таблицу, которая пусть и схематично, отображает структуру эпизодов. Сравнивая таблицы можно проследить изменения, которые были внесены в версию 2013 года.

«Гак-ку — клич лебедя» (2007)		«Кыз-Жибек и Бекежан» (2013)	
Первый акт			
1	Мудрец	1	Мудрец
2	Монолог Бекежана		—
3	Алты каз	2	Алты каз
4	Караван: Жибек и Бекежан	3	Караван: Жибек, Бекежан и Дурия
5	Женский танец во главе с Апа	4	Танец молодежи
6	Вариация Жибек	5	Вариация Жибек
7	Танец молодежи		—
8	Адажио Жибек и Бекежана		—
9	Женский танец: участвуют Апа, Дурия		—
10	Вариация Дурии	6	Вариация Дурии
11	Появление Шеги и Тулегена (знакомство с Жибек)	7	Появление Шеги и Тулегена (знакомство с Жибек)
12	Хвастовство Бекежана		—
13	Танец молодежи с Шеги, Тулегином, Жибек и Дурией	8	Танец молодежи с Шеги, Тулегином, Жибек и Дурией
14	Вариация Жибек и дуэт с Тулегином	9	Тулеген и Жибек (только II часть дуэта)
15	Вариация Тулегена		—
16	Вариация Бекежана	10	Вариация Бекежана
17	Диалог Тулегена и Бекежана		—
18	Тулеген и Жибек, Шеги и Дурия	11	Шеги и Дурия
19	Дурия и Бекежан	12	Тулеген и Жибек (песня из одноименной оперы Брусиловского)
20	Адажио Тулегена и Жибек	13	Женский танец
21	Обмен тумарами (ревность Бекежана)	14	Обмен тумарами (песня «Гау-ку» из одноименной оперы Брусиловского)
22	Прощание Тулегена с Жибек	15	Бекежан и Жибек: Ревность
23	Жибек и Алты каз	16	Жибек и Алты каз
Второй акт			
24	Увертюра		—
25	Монолог Бекежана	17	Монолог Бекежана
26	Тулеген в пути	18	Тулеген в пути

27	Ссора с Бекежаном и убийство Тулегена	19	Убийство Тулегена
		20	Женский танец с Апа
28	Массовый танец	21	Массовый танец
29	Бекежан и Дурия	22	Бекежан и Дурия
30	Бекежан и Жибек: признание	23	Бекежан и Жибек: признание
31	Скорбь Жибек и ее смерть	24	Скорбь Жибек и ее смерть
32	Алты каз	25	Алты каз
33	Скорбь Апа и Дурии	26	Скорбь Апа и Дурии
34	Муки Бекежана	27	Муки Бекежана
35	Души Тулегена и Жибек и ином мире	28	Души Тулегена и Жибек и ином мире
36	Мудрец, Апа, Дурия, Алты каз	29	Мудрец, Апа, Дурия, Алты каз

Таблица 2. Структура эпизодов в балетах
«Гак-ку — клич лебедя» и «Кыз-Жибек и Бекежан».

Как показывает таблица, наибольшей переработке подвергся I акт балета А. П. Исаковой. В первой версии 2007 года ревность Бекежана показывается параллельно идиллическому миру любви Жибек и Тулегена. А во второй Аюханов сосредотачивает внимание зрителя на Бекежане, сокращая партии Жибек и Тулегена. Таким образом, хореограф добивается более выпуклого отображения образа второстепенного героя. Следует отметить, что Аюханов не стремится оправдать Бекежана, уравновесить его положительные и отрицательные качества. Отнюдь, хореограф показывает нравственно-духовное падение героя, как он это делал в «Преступлении и наказании» (1979). Однако здесь Бекежан не обретает покоя в искуплении как Раскольников.

Таблица также показывает, что I акт «Гак-ку — клич лебедя» был самым большим пластом балета, включающим практически 2/3 всего спектакля: 23 музыкально-хореографических эпизода из 36. Возможно потому I акт кажется нагроможденным многочисленными мелкими эпизодами. Частая и быстрая смена коротких танцевальных сцен отвлекают внимание от развития действия, сюжета и эпизоды «попросту проходят мимо сознания, лишь развеивая яркое впечатление, захватившее было нас в первое мгновение спектакля» [99, с. 183]. При этом экспозиция первой версии охватывала одиннадцать номеров до появления Тулегена и Шеге. В ней Аюханов отводит большое место отношениям Жибек и Бекежана, показывая в сценах «Каравана» и *Adagio* безответную страсть героя. Также в экспозиции балета есть три массовых танца с участием Апа — персонажа, руководящего действиями молодежи в спектакле. Массовые сцены балета применяются Аюхановым в большей степени как эпизоды, обрамляющие выходы главных героев. Во второй версии балета, под названием «Кыз-Жибек и Бекежан» Аюханов заметно сократил выходы Апа, отношения Жибек и Бекежана показал в сцене «Караван», сократил многие короткие выходы кордебалета, объединив их в два полноценных массовых танца молодежи. Таким образом, он укрупняет все мелкие массовые сцены, избавив I акт от чрезмерной детализированности, дробности структурных элементов. Заметно сокращена партия Тулегена, который в первой версии получил свою музыкально-танцевальную характеристику (вариацию), способствовал укрупнению лирико-романтических сцен в нескольких *Adagio* с Жибек, проявлял мужество и

доброжелательность в диалоге с Бекежаном. В первой версии образ Тулегена выглядит более разносторонним, развитым. Во второй версии положительный герой лишается собственной вариации, а его роль сводится преимущественно к партнерству с Жибек в лирических эпизодах.

Аюханов сокращает первый дуэт Жибек и Тулегена, решает заменить музыку последнего *Adagio* первого акта на дуэт главных героев под арию Жибек из одноименной оперы Брусиловского. В музыкальной драматургии I акта это *Adagio* служило кульминацией. После его замены из музыкальной ткани балета выпала кульминация, что нарушило целостность замысла композитора, последовательность музыкальной драматургии I акта. Кроме того, сокращению подверглась и партия Жибек: ее первая вариация показана во второй версии балета лишь отчасти, что заметно сокращает индивидуальную музыкально-хореографическую характеристику героини. Образ Жибек в варианте 2013 года отображается в основном лишь в сокращенных дуэтах с Тулегином и Бекежаном. Живописная сцена обмена тумарами в первой версии балета 2007 года создавала атмосферу сакрального священного ритуала. Этот эпизод обрамлялся присутствием всех действующих лиц: молодежи, Шеги, Дурии, Апа, благословляющих влюбленных. Даже Бекежан появлялся в этот момент — его ревность и злоба достигали своего пика, что вполне последовательно раскрывало мотивировку предстоящего убийства. То есть образ Бекежана здесь достигал накала ненависти к Тулегиному, что становится очередной последовательно выстроенной цепью событий, ведущей к кульминации страстей перед его окончательным нравственным падением. В балете «Кыз-Жибек и Бекежан» эта же сцена обмена тумарами проходит во время небольшого лирического дуэта Жибек и Тулегена под звуки песни «Гак-ку», а ревность Бекежана смещается в следующий эпизод, поставленный на музыку его первого выхода из версии балета 2007 года. Здесь мы видим, как Бекежан в последний раз пытается завоевать внимание Жибек, объясниться в любви, однако героиня прогоняет его, тем самым лишая Бекежана всякой надежды на себя.

Завершается I акт вариацией Жибек, вокруг которой летят лебеди. Героиня ждет возвращения Тулегена, который отправился в родной край за благословением отца. Музыкальной особенностью ее вариации здесь является то, что тема Жибек впервые сталкивается с темой лебедей — вестников беды. Исакова разрабатывает мотивы предстоящей трагедии. Говоря о лебедях, можно отметить, что Аюханов в этом балете отражает их образ так же, как Иванов в «Лебедином озере»: *port de bras* рук, олицетворяющих крыльях птиц, подхвачены здесь без изменений. Позы *arabesque*, *attitude* также изобилуют в хореографии птиц Аюханова. При этом лебеди не выглядят инородным элементом сцен, а органично вписываются в действие балета. Лебеди символизируют весть, потому хореограф умело вставляет их выходы во всех узловых драматических моментах I и II актов, когда решается судьба главных героев:

- 1) в начале балета;
- 2) при появлении Тулегена и Шеги;
- 3) в *Adagio* Тулегена и Жибек;

- 4) при решении Бекежана об убийстве Тулегена;
- 5) в сцене обмена тумарами;
- 6) при прощании Тулегена и Жибек;
- 7) в вариации Жибек после прощания с Тулегеном;
- 8) смерти Тулегена.

При переработке I акта Аюханову удалось добиться положительных результатов. Однако изменения не обошлись и без уступок. К положительным можно отнести большую целостность эпизодов, сокращение длиннот, объединение мелких обрывистых выходов кордебалета в цельные массовые танцы, сокращение роли Апа, не несущей драматургической нагрузки, последовательное развитие зла в Бекежане, фокусировка на любовном треугольнике путем изъятия лирического эпизода Дурии и Бекежана. Очевидно, Аюханов хотел провести линию любви не только между Тулегеном и Жибек, но и между Дурией с Бекежаном. В I акте он отказывается от этого, чтобы высвободить загроможденное хореографическое действие. Но во II действии он сохранил дуэт Дурии и Бекежана. Возможно, Аюханов хотел показать альтернативную линию судьбы героя, если бы он отказался от любви к Жибек. Кроме того, в балете «Кыз-Жибек и Бекежан» Аюханов собирает музыку из разных мелких эпизодов, чтобы создать полноценную лирически игривую и весьма удачную сцену Шеге и Дурии. При многочисленных удачах переработанного I акта, самый большой урон был нанесен теме любви Тулегена и Жибек: их вариации исключены, а несколько *Adagio*, имеющих связь и развивающихся в циклической последовательности, приводящие к кульминации I действия, были частично заменены на арии из оперы. Таким образом, I акт лишился музыкально-хореографического апогея.

II действие начинается с монолога Бекежана. Основной текст, как и подтекст, его монолога остается без изменений: Бекежан высматривает и ждет Тулегена, размышляет об убийстве, пытается оценить свои решения, испытывает муки совести, но не отступает от задуманного. Аюханов лишь добавляет некоторые прыжки и вращения, чтобы усилить экспрессивность Бекежана. Однако монолог героя, как и все его выходы, строится на методологии режиссуры драмбалета. Хореография Бекежана имеет ясный литературный подтекст: посмотреть вдаль в ожидании врага; послушать землю, чтобы узнать далеко ли скачет Тулеген; подскоки, напоминающие то, как Бекежан останавливает коня; большие батманы как попытки пнуть Тулегена и т. п.

Далее на музыку вступительной увертюры хореограф поставил скачки Тулегена и Шеге, а также исключил следующий музыкальный выход Тулегена. В сцене убийства Аюханов впервые хореографически уравнивает Тулегена и Бекежана. Если ранее в балете преобладал танец антагониста, то теперь оба получают равную танцевальную лексику. Если движения Тулегена степенны и благородны, то манера Бекежана отличается резкостью и агрессией. Поняв всю тщетность своих попыток, Тулеген смотрит на свой тумар, вспоминает Жибек и решает оставить батыра. Этот момент становится решающим для Бекежана — он видит тумар Жибек на шее Тулегена, достает нож и коварно вонзает его в спину соперника. Воин в конвульсиях падает на землю, а Бекежан спешит снять с еще

живого соперника тумар. Сразу после ухода Бекежана, прилетают Алты каз. Умиравший Тулеген тянется к птицам, чтобы передать им послание для своей возлюбленной. Птицы улетают. Тулеген умирает.

Во II акте Аюханов лишь добавил женский танец на музыку Брусиловского из оперы «Кыз-Жибек». Этот эпизод по своей лексике ориентирован на работу корпуса, головы и рук: Аюханов использует всевозможные *port de bra*, движения и положения рук казахского танца, такие как *улкен, кіші жалын; толқын; қайнар бұлақ*. Данный танец отличается богатством по своему танцевальному рисунку и лексике. Однако он выглядит как вставка, заметно отличающаяся от общего стиля музыки и хореографии балета. Это единственный эпизод балета, когда женский танец исполняется в туфлях для характерного танца, тогда как все другие эпизоды с женским кордебалетом поставлены танцем на пуантах. Отталкиваясь от этого, можно заметить стилистическую разницу построения хореографии.

Аюханов также изменил следующий за ним массовый танец молодежи. В первой версии 2007 года этот эпизод скорее представлял собой поочередные выходы разных групп исполнителей: Апа и Дурии, Шеге, мужчин, девушек. Сцена выглядела разрозненно, отрывочно из-за коротких выходов, отсутствия взаимодействия исполнителей, скорых смен танцующих. Во второй версии балета 2013 года Аюханов поставил новый массовый танец, представляющий собой более собранный, структурированный, целостный хореографический праздник молодежи. Их веселье прерывает появление агрессивного Бекежана, который ищет Жибек.

Дурия решает отвлечь Бекежана. Они остаются наедине. В музыке эпизода слышится как Исакова сталкивает жизнерадостную тему Дурии с мрачной партией падшего Бекежана. Девушка пытается отвлечь и развеселить его танцем. Бекежан не может забыться с Дурией. Аюханов, следуя за музыкой, сталкивает героев хореографически. Каждая танцевальная попытка Дурии привнести радость отталкивается хореографией Бекежана, который хватается за голову, чувствуя муки совести. После совершенного преступления он думает только о том, как поскорее получить Жибек, ради которой решился на убийство. Все попытки Дурии отвлечь его оказываются тщетными. В эпизоде вновь отчетливо читается бытовая мотивировка танцевального текста.

Появляется Жибек в свадебном наряде. Бекежан тут же показывает ей тумар, подаренный Тулегену. Девушка понимает, что ее возлюбленный убит. Не обращая внимания на горе Жибек и ее плач, эгоистичный Бекежан все еще хочет ею обладать. Жибек резко взмахивает руками, словно кричит и падает вниз (*port de bras*) от безысходности. Отталкивая преступника, она пытается убежать, но Бекежан догоняет. Они долго кружатся в стремительном *tour lent*. Жибек бьет Бекежана от отчаяния, пытаясь вырваться из его рук, затем падает на землю от бессилия. В конце концов, она встает и отталкивает убийцу из последних сил, Бекежан покидает Жибек.

К главной героине приходят девушки, Апа и Дурия. Они пытаются успокоить ее, но Жибек безутешна. Они видят Жибек на высокой скале. Героиня бросается с утеса. Вновь вдалеке пролетают птицы.

Появляется мудрец. К нему бежит Бекежан, исполняя стремительные *saut de basque* в сочетании с *tour chaines*. Достигнув окончательного духовно-нравственного падения, герой мечется из стороны в сторону в *renverse*, в прыжках *monkime*, при этом хватаясь за голову. Он обращается к мудрецу, падая перед ним на колени. Развитый хореографически и раскаленный эмоционально — это самый насыщенный выход Бекежана в балете. Таким образом, Аюханов добивается кульминации II акта и всего спектакля: он отражает душевный разлом Бекежана в предельном психологическом напряжении. Достигая пика в балете, Аюханов незамедлительно дает развязку внутреннего конфликта Бекежана: Мудрец призывает образы Тулегена и Жибек, показывая в небольшом *Adagio* как души возлюбленных воссоединились в ином мире. Увидев это, Бекежан безуспешно пытается разогнать призраки.

На сцене вновь появляются Апа и Дурия, которых утешает Мудрец. Мимо них на заднем плане пролетает дух главной героини. Апа и Дурия уходят за ней. А рядом с мудрецом пролетают лебеди, которые поведают потомкам историю любви шелковой девушки Жибек и Тулегена.

Как видно из таблицы, II акт практически безраздельно отдан Бекежану — он главное действующее лицо в большинстве хореографических сцен. Аюханов показывает подлость и коварство Бекежана в ссоре и убийстве Тулегена, утрату духовного равновесия в попытке отвлечься с Дурией. Далее хореограф окончательно сокрушает последние надежды Бекежана и раскрывает его эгоизм в дуэте с безутешной Жибек. Кульминация его духовного распада отражена в вариации, обращенной к Мудрецу, а развязка балета обозначается «духовной гибелью» Бекежана в сцене дуэта воссоединившихся душ Тулегена и Жибек.

В истории казахстанского искусства Аюханов впервые интерпретировал жемчужину казахского эпоса в подобном ключе. Несмотря на распространенные принципы постановки спектаклей, в которых главное место отводится положительным героям, Аюханов новаторски показал, что и антагонист способен стать центром балетного спектакля. «Кыз-Жибек и Бекежан» — балет о нравственном падении Бекежана. Авторский замысел Аюханова состоял в том, чтобы показать легенду Кыз-Жибек через субъективный взгляд Бекежана и его духовное падение. При этом путь к реализации инновационной режиссерской идеи оказался непростым.

В принципах постановки Аюханов последовал методологии режиссуры драмбалета. Его спектакли «Гак-ку — клич лебедя», «Кыз-Жибек и Бекежан» имеют крепкую драматургию, четкую структуру развития действия, оригинальный авторский подход в интерпретации сюжетной канвы легенды. Чтобы ярче выделить Бекежана на первом плане, хореографу пришлось полностью переработать I действие и частично изменить II акт. Здесь Аюханов устранил большинство недостатков первой постановки 2007 года, но и не избежал некоторых художественных потерь при перекомпоновке музыкальных эпизодов партитуры Исаковой. Новаторская режиссура балетмейстера приводит к потере музыкально-хореографической кульминации II акта в спектакле «Кыз-Жибек и Бекежан».

Музыка Исаковой симфонична. Композитор разворачивает, разрабатывает и сталкивает партии главных героев, выстраивая тем самым музыкальную драматургию балета. Однако в хореографии Аюханов поднимается до поэтического обобщения танцевального действия лишь в патетических дуэтах Тулегена и Жибек. При этом очевидно, что Аюханов знает методологию режиссуры балетного симфонизма. В своем творчестве он уже не раз обращался к данному направлению, когда осуществлял постановки на симфоническую музыку П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, Г. Малера, Д. Д. Шостаковича, Е. Г. Брусиловского, Г. А. Жубановой и других известных композиторов. Одной из последних ярких симфонических работ Аюханова можно считать спектакль «Ленинградцы, дети мои!» (2011) на музыку I части Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича. Однако в балетах «Гак-ку — клич лебедя» и «Кыз-Жибек и Бекежан» Аюханов строит танец, преимущественно «подчиняясь прямым драматическим мотивировкам текста, но не располагая глубоким музыкальным подтекстом» [71, с. 7]. Это приводит Аюханова к бытовизму и обращению к пантомиме: в сценах, когда Бекежан слушает землю; клянется Жибек в любви; когда Тулеген протягивает Бекежану руку в знак дружбы, а он отталкивает соперника и т. п. Танцевальные движения также нередко исходят от драматической мотивировки текста. Все это не сводит произведение Аюханова к драмбалету, но и симфонизма он не достигает. Очевидно, что хореограф не стремится к жанрово-стилевой строгости. Аюханов пользуется методологией режиссуры и драмбалета, и симфонизма для воплощения своего авторского замысла.

В смешении двух наиболее ярких основных методов постановки балета советской эпохи Аюханов выходит к психологическому спектаклю. Драматический подтекст ситуаций балетмейстер переправляет в глубины внутреннего мира Бекежана и прослеживает влияние обстоятельств на его чувства и решения. В синтезе классического и казахского танца Аюханов следует вполне традиционным методам: обогащает академическую основу танца орнаментикой казахского национального (как Гончаров в балете «Элкисса» и Туткибаева в «Легендах великой степи»).

Следует также отметить, что оформление работ Аюханова всегда аскетично. Как мы знаем, это связано с гастрольной ориентированностью деятельности его театра. Потому хореографу в оформлении приходится обходиться возможностями сценического света и костюмами героев. Здесь хореограф близок, по разработке костюмов, к спектаклю «Элкисса» Гончарова. Белый цвет он отдает Мурдецу, Апа, Жибек и Тулегену — положительным персонажам. Яркие краски бежевого, желтого, коричневого, красного, голубого распределены в образах Шеге, Дурии и молодежи. Темно-красный цвет отдан Бекежану. Все костюмы украшены национальными элементами и узорами. Как видно из перечисленных цветовых характеристик героев от положительных к отрицательному персонажу все цвета темнеют: от белого и ярких цветных к темно-красному. Это созвучно с сюжетом, музыкой и хореографией отражает структуру мира персонажей балета. Тем не менее, спектаклю Аюханова не

хватает живописного декорационного оформления, который обеспечил бы художественную завершенность постановки.

Замысел хореографа о смещении драматургического акцента на второстепенного героя, ставка на Бекежана как на главное действующее лицо спектакля была предпринята и во II акте балета «Гак-ку — клич лебедя». Эта идея обрела свое более полноценное и последовательное художественное воплощение во второй версии 2013 года «Кыз-Жибек и Бекежан».

3.3. Синтез постановочных принципов хореографического симфонизма и современного танца в балете «Жезтырнак»

«Жезтырнак» можно считать первым казахским балетом, поставленным выразительными средствами современной хореографии. При подготовке спектакля балетмейстер Гульнара Владимировна Адамова обращается к традиционной методологии XX века, которая более всего подходит к строгой форме двухактного балета и имеет выверенную последовательность этапов работы: сочинение сценария, композиционного плана, музыки, хореографии, оформления.

Для создания сценария и либретто Адамова привлекла известного литературного критика, сценариста, знатока казахской мифологии Галыма Толембековича Доскена. Музыку спектакля, в соответствии с композиционным планом хореографа, написали молодые композиторы Бейбит Акош и Арман Мукатай. Хореография Гульнары Владимировны Адамовой.

Сценарий балета стал крепкой основой, на которой хореограф строит действие. Об этом Адамова вспоминает в интервью. «Супруг написал либретто — прекрасная получилась история. Это было настоящее литературное произведение, не как в балете принято, краткое изложение сюжета, а живой, яркий очень подробный и точный рассказ на 30 страниц, с выписанными образами, яркими и живыми сценами! Каждая была просто «видима», и по свету, и по состоянию героев, даже по хореографии! Драматургия была великолепна. Ну и, конечно, это была абсолютно новая история, полностью оригинальная, авторская и самобытная!» [139]. Хореограф Адамова органично адаптирует сюжет для сцены в композиционном плане спектакля. Она выстраивает структуру балета в двух действиях, имеющих практически одинаковую продолжительность, по восемь сцен в каждом акте. Так, автору сценария и постановщику удалось избежать излишней дробности действия. Драматургия балета «Жезтырнак» получилась стройной, при этом каждый эпизод спектакля стал развернутым и завершенным.

№	Первый акт	Второй акт
1	Девушка-жезтырнак	Охотник и Змея
2	Ущелье жезтырнаков	Видение Охотника
3	Заблудшие путники	Девушка-жезтырнак и ее родители
4	Нападение жезтырнаков на путников	Побоище жезтырнаков
5	Скорбь людей	Скорбь Девушки-жезтырнака
6	Выход воинов	Охотник и Девушка-жезтырнак

7	Охотник	Сущность Девушки-жезтырнака
8	Обрядовые танцы, игры перед охотой	Убийство Охотника

Таблица 3. Структура эпизодов балета «Жезтырнак».

Таблица (хоть и схематично) отображает уравновешенность актов спектакля. В распределении драматургических звеньев — экспозиции, завязки, развития, кульминации, развязки — Адамова строго последовательна. Логическая выверенность каждого эпизода, четкая хореографическая повествовательность не оставляет недосказанности, делая сюжетную линию балета предельной стройной и прозрачной (понятной зрителю). При этом вместо увертюры перед каждым актом звучит закадровый голос, рассказывающий о событиях, которые будут показаны. Танцевальная лексика Г. В. Адамовой органична, нарративна и выразительна. В спектакле «Жезтырнак» Адамова выводит танец на уровень обобщенного симфонического повествования.

Действующие лица:

- 1) Девушка-жезтырнак;
- 2) Охотник;
- 3) Старец-жезтырнак;
- 4) Путники;
- 5) Змея;
- 6) Родители-жезтырнаки;
- 7) Люди, жезтырнаки.

Примечательно то, что I акт балета начинается с ночного, темного мира жезтырнаков (экспозиция). Убийство заблудившихся Путников становится первым конфликтом людей с жезтырнаками, после которого воины решают отомстить (кульминация первого акта). Таким образом, к концу I действия торжество ночного мира жезтырнаков сменяется картиной воспрянувшего духа людского (светлого дня). В финале акта воины отправляются на охоту в ущелье жезтырнаков.

II действие в противоположность первому начинает Охотник — представитель дневного мира. При его встрече со Змеей хореограф Адамова органично создает метафорическую аллюзию на часть легенды, в которой говорится, что когда-то человек и жезтырнак были единым существом. Кроме того, хореограф при режиссуре этой сцены сознательно лишает эпизод ясности: была ли встреча Охотника со своим двойником-жезтырнаком сном (видением от укуса Змеи) или явью? Вопрос остается открытым, что позволяет балетмейстеру успешно внести в образ змеи таинственность, мистическое начало. Далее зрителя возвращают в мир жезтырнаков. На этот раз конфликт I акта получает свое развитие в сцене побоища жезтырнаков: если вторые убили только Путников, которые заблудились, то люди в ответ решили уничтожить весь род жезтырнаков. Главной героине удастся остаться в живых. Кульминацией II акта становится встреча Охотника и Девушки-жезтырнак. Лирический дуэт также можно воспринимать как символическое воссоединение двух миров: дня и ночи, света и тени. В развязке балета сущность жезтырнак берет верх и в финале она убивает Охотника. Таким образом, Адамова создает равнозначные, структурно

асимметричные акты. I действие начинают жезтырнаки, а заканчивают — люди. II акт открывает Охотник, а завершает — Девушка-жезтырнак. Если в I действии конфликт приводит к смерти Путников, то во втором — к побоищу жезтырнаков. Кроме того, финал I акта проходит под знаком торжества человеческого духа, а второй — трагическим принятием Девушки-жезтырнак своей сущности. Г. Т. Доскен и Г. В. Адамова проводят дуализм бытия, борьбу света и тьмы сквозным действием через весь спектакль.

После анализа драматургии следует остановиться на хореографии балета «Жезтырнак». «Танец как актуальное художественное высказывание предполагает изобретение собственного языка, который создает особую художественную реальность, мир Творца» [140, с. 114]. Здесь высказывание В. Ю. Никитина справедливо отнести и к творческому методу балетмейстера Адамовой. Она создает два хореографических мира, в концептуальном противопоставлении которых выдерживает принципиально разные методы танцевального сочинительства. Обобщая характеристики персонажей, можно сказать, что люди открыты, их хореография чаще всего основана на раскрытых позах, высвобождении энергии — «release». Пластика жезтырнаков скорее отображает противоположный принцип «contraction», когда исполнитель сжимает, закрывает позы, чтобы добиться напряжения. Однако описать основной принцип хореографии балета «Жезтырнак» постулатом «contraction & release» Марты Грэм было бы недостаточным. Ведь «пластический язык Адамовой характерен, прежде всего, многообразием и красочностью лексики» [38, с. 93]. Здесь балетовед Ф. Б. Мусина подразумевает сплав элементов различных техник современной хореографии, а также классического и народного танца. Подробный анализ и выявление конкретных элементов той или иной школы хореографии в танцевальной ткани балета «Жезтырнак» не представляется возможным в рамках данного исследования. Это могло бы стать отдельной темой магистерской диссертации. Однако заметим, что Адамова обращается к работе с энергией, гравитацией, перемещением веса тела, смене пространственной плоскости, спиралям и другим характерным принципам различных стилей и техник современного танца. При этом хореограф органично использует лексический материал классического и казахского танца. Исключая возможную эклектичность, можно утверждать, что ее метод синтеза различных техник и школ вырастает из глубокого понимания их сущности и специфики. Потому лексика Адамовой образует уникальный, художественно целостный танцевально-пластический язык балета «Жезтырнак». Это приводит хореографа Адамову к новшеству в казахском балете, так как «Жезтырнак» — первый национальный балет, поставленный выразительными средствами современной хореографии.

Конфликт двух начал — лирического (светлого) и экспрессивного (темного) в образе Девушки-жезтырнак Адамова задает с самого начала спектакля. Монолог главной героини начинается с лирической темы, но к концу на ее лексику накладывается экспрессивные, резкие элементы, что характеризует ее двойственную природу. Обобщение мира дня и ночи, добра и зла, светлого и темного сходится в образе главной героини спектакля.

Хаос мира жезтырнаков выражен в полифонической разработке их хореографии: на сцену один за другим выползают жезтырнаки. Каждый из исполнителей концентрируется и работает (со своим образом) в рамках своей танцевальной комбинации, обращаясь к импровизации. С появлением Старца-жезтырнака Адамова начинается гомофоническое развитие: старец упорядочивает действия сородичей и главенствует. Мрачной строгости Старца Адамова противопоставляет игривую наивность Девушки-жезтырнак, сталкивая их темы. Постепенно экспозиционный выход жезтырнаков превращается в ритуальную пляску с поклонением Старцу. Экстатический танец последовательно усиливается выразительностью современного танца, экспрессивными жестами, все более резкими движениями, отрывистыми прыжками и достигает апогея в полном главенствовании Старца. Он приказывает жезтырнакам уйти и покидает сцену вместе с ними.

Далее следует сцена Путников — юноши и девушки, которые заблудившись, случайным образом оказались в ущелье жезтырнаков. Их лирический дуэт также отличает особая лексика. Здесь Адамова обращается к классическому танцу, гармонично сочетая его с движениями казахского и танца модерн. В пластическом языке Адамовой всегда трудно определить удельный вес того или иного направления. Элементы разных стилей и школ модернизма, экспрессионизма, классики и народной хореографии уравниваются в органическом симбиозе, создающем образы.

К Путникам внезапно подкрадываются несколько жезтырнаков во главе со Старцем. Они окружают людей в зловещей пляске. Разлучая юношу и девушку, жезтырнаки сначала расправляются с ним, а затем растерзали девушку, подбрасывая ее в разные стороны. Следует добавить, что Адамова одна из первых в рамках национальной тематики обратилась не только к средствам современного танца, но и к режиссерским приемам жанра ужаса. Эстетика ужаса выдерживается и приоявляется в характеристике жезтырнаков: это темный свет, элемент неожиданности их появления (в музыке и хореографии), резкость в манере исполнения движений, экспрессивная хореография с угловатыми полусогнутыми причудливыми формами, нагнетание психологического напряжения в каждой сцене жезтырнаков, путем постепенного усиления экстатической пляски. Одежды убитых Путников обнаруживают люди. Сцена скорби решена пластикой и бытовыми жестами.

Кульминацией I акта становится развернутая танцевальная сцена молодежи аула. Здесь в мужском танце, в соло девушек, играх-состязаниях мужчин Адамова практически полностью переходит на лексику казахского народного танца в чистом виде. Чтобы отобразить национальную культуру наиболее аутентично, в своей художественной интерпретации хореограф впервые отказывается от многообразия стилей, школ и направлений хореографии, которыми владеет. Развязкой I действия становится пантомимный эпизод с выходом юного Охотника, который решил в одиночку пойти на жезтырнаков. Так, балетмейстер Адамова закладывает интригу, которая становится связующим звеном к продолжению действия в следующей картине.

II акт балета начинается с появлением Охотника под звуки кобыза. Главный герой засыпает. Внезапно перед ним появляется Змея. Самобытно решен пластический язык ее образа. Змея, то выпрыгивает, совершая бросок, то обвивает ноги и тело Охотника. Волнообразными движениями рук *толкын*, она словно нашептывает что-то в ухо юноши, гипнотизирует его. В этом дуэте безоговорочно действие ведет Змея, все зрительское внимание приковано к ней, к ее гипнотически завораживающей пластике. Содействует такому эффекту и музыка эпизода. Далее Адамова резко переключает внимание на Охотника и его внезапно появившегося двойника-жезтырнака. Адамова создает идентичный танцевальный текст для обоих, тем самым усиливая их единство метафорически. Здесь мы видим отсылку на эпизод легенды, в котором говорится, что в прошлом человек и жезтырнак были единым целым. Так и в этой сцене Охотник и двойник-жезтырнак пытаются воссоединиться. Здесь впервые скрещиваются экспрессивные движения жезтырнаков с элементами казахского танца — Адамова синтезирует хореографические языки мира людей и мира жезтырнаков.

Далее следует сцена Девушки-жезтырнак и ее родителей. В музыке эпизода отчетливо слышится двухголосие, в котором нижний хореографически отображается в лексике родителей, а верхний — отдан Девушке-жезтырнаку. Можно сказать, что Адамова следует за музыкой, создавая приземистую, полусогнутую хореографию родителей и раскрытую, тянущуюся вверх пластику Девушки-жезтырнака, которая хочет увидеть рассвет и уговаривает на это родителей.

Оригинально режиссерское решение сцены побоища жезтырнаков. Здесь зритель не увидит боя между людьми и жезтырнаками, что могло бы первым прийти на ум в качестве основы данного эпизода. Однако Адамова раскрывает трагичность ситуации в пластике умирающих жезтырнаков. Хореограф строит эпизод показом смерти, выбегающих на сцену один за другим жертв. Первым у ног Родителя-жезтырнака гибнет Старец. Мать встает на защиту Девушки-жезтырнака и гибнет от стрел людей, закрывая дочь и падая на нее. Динамичность эпизода достигается стремительными прыжками раненых жезтырнаков, которые бегут на место сбора. Некоторые из них, увидев мертвые тела, в ярости возвращаются на место сражения за мстью. Однако, в конце концов, все они, один за другим возвращаются ранеными и гибнут. Так пал род жезтырнаков. В фантастическом мире балета «Жезтырнак» крушение его темной, ночной части (смерть жезтырнаков) не проходит бесследно. Последствия трагедии Адамова покажет в финале балета.

Следующей сценой спектакля следует скорбь Девушки-жезтырнака. Страдания главной героини меняют ее хореографию: появляются резкие жесты отчаяния, метание по сцене, попытки разбудить мертвых родителей. Можно увидеть некоторые жесты-лейтмотивы Девушки-жезтырнак, которые были показаны в ее первом выходе, вначале балета. Постепенно хореографическая характеристика главной героини теряют классическую плавность и красоту удлиненных линий. В лексику последовательно проникают резкие экспрессивные жесты, угловатые позы и движения современного танца, выразительно отражающие внутреннюю надломленность героини.

Услышав приближение людей, Девушка-жезтырнак надевает накидку мертвого Старца и убегает. Появляются воины, которые отрубают кисть Старца-жезтырнака, чтобы унести ее как трофей. В данном пантомимном эпизоде Адамова вновь последовательно закладывает подтекст. Режиссерское решение хореографа усложняет отношения Добра и Зла в спектакле. Если в I акте злодеяние совершили жезтырнаки, то во втором — преступными от мотивов мести до банального эгоизма и тщеславия становятся люди.

Кульминацией II акта можно считать дуэт Охотника и Девушки-жезтырнак. В этом эпизоде главных героев совмещаются разные хореографические языки двух миров. В пластику Девушки-жезтырнака органично входят некоторые элементы и позировки казахского танца из мира людей. Если угловатость, острые линии и экспрессивность присущи жезтырнакам, то в образе главной героини преобладает пластичность. Адамова сознательно выдерживает стилистические особенности ее хореографии, которую можно считать переходной формой между танцевальной лексикой людей и жезтырнаков. Плавные, удлиненные линии арабесков, характерных лирическим героиням балетов классического наследия (Сильфиде, Жизели, Никии, Одетте, Авроре и другим) создавали образы опозитизированные, возвышенные. В отличие от этого Адамова стремится показать любовь средствами своего уникального языка, сочетающего различные техники, стили и школы современной хореографии, а также классический и казахский танцы. В многослойном сплаве классики, фольклора, экспрессионизма и модерна балетмейстер добивается не патетики любви (как в национальных балетах В. А. Гончарова, М. С. Авахри, Г. У. Туткибаевой), не накала страстей (как в спектаклях Б. Г. Аюханова), а реализма чувств.

Охотник засыпает в объятиях Девушки-жезтырнака. С наступлением ночи впервые сущность жезтырнака проявляется в главной героине — появляются медные когти, она начинает слышать голоса, которые словно нашептывают ей о мести. В музыке слышится этот шепот, вместе с которым из дымной завесы появляются жезтырнаки-голоса. Адамова метафорически отражает последнюю борьбу Девушки-жезтырнак против своей сущности. Стоящие в верхнем углу сцены жезтырнаки словно призывают ее к себе, затем указывая на спящего Охотника жестами, убеждают ее убить врага. Хореография героини мгновенно меняется: пластичность сменяется резкостью, графичные угловатые линии прослеживаются в неожиданных позах и резких прыжках. Танец Девушки обретает стилистическое единство с жезтырнаками, которые окружили ее и Охотника. Сцена получила гипнотический характер, как в начале II действия, в эпизоде со Змеей и Охотником. Общим для обеих сцен является гипнотический характер музыки. Однако здесь, в отличие от эпизода Змеи, завораживающей, усыпляющей бдительность становится лексика жезтырнаков-голосов, в унисон подталкивающих героиню к убийству человека. Хореография жезтырнаков строится на многократном повторе призывающих жестов и движений.

Охотник просыпается. Девушка-жезтырнак в это время снова надевает плащ Старца, который Адамова не случайно задействовала здесь. Эта накидка отличала Старца как лидера рода, который главенствует вначале балета. Он —

один из немногих, кто прошел путь до старости и знает, как *выживать*. После побоища жезтырнаков *выжившей* становится главная героиня, она покидает место смерти сородичей, подхватив плащ Старца-жезтырнака. Таким образом, этот атрибут обретает еще одно символическое значение. Охотник подходит к девушке, сидящей в центре сцены, чтобы раскрыть плащ и видит перед собой уже жезтырнака. Адамова, как и во всех сценах с жезтырнаками, обращается к эстетике ужаса, к режиссерским приемам данного жанра. Прежде всего, это слышно в резких звуках, растущем напряжении музыки. Также резки и неожиданны жесты и движения жезтырнака, которая теперь преследует жертву. Охотник в ужасе отчаянно пытается убежать, однако жезтырнак настигает его и беспощадно вонзает свои медные когти в грудь Охотника. На этой сцене Адамова завершает спектакль.

Отношения Добра и Зла в мире балета «Жезтырнак» сложны и неоднозначны. Жезтырнаки, представляющие ночную, темную сторону жизни, на первый взгляд могут показаться Злом, а мир людей — света дня — Добром. Однако и люди не избежали Зла, поддавшись желанию отомстить. Главная героиня балета, которая излучает стремление к свету, солнцу, добру, находится среди жезтырнаков, родом из тьмы. Таким образом, Зло совершённое в начале балета (убийство Путников) породило еще больше зла, привело к падению мира жезтырнаков, к внутреннему духовному разрушению мира Девушки-жезтырнака. Даже сила Любви не спасает персонажей спектакля. Герои балета — Девушка-жезтырнак, Охотник и другие — становятся лишь связующими элементами в бесконечной цепи Зла, которая приводит фатальному финалу спектакля.

Уникальным в балете «Жезтырнак» становится и то, что хореограф первым среди казахстанских балетмейстеров обращается к выразительным средствам и эстетике жанра ужаса. Для воплощения устрашающего образа жезтырнаков Адамова применяет не только особенную хореопластику. В понимании концептуальных особенностей ужаса в искусстве, в частности литературе и кино, автору помогли работы одного из основателей психоанализа З. Фрейда, а также современных исследователей кинематографа А. Ю. Ионова, Т. Н. Шеметовой.

Обращаясь к конкретным режиссерским приемам жанра ужаса, можно отметить следующий подход Адамовой. Одним из методов создания зловещего впечатления может служить «размытие границы между фантазией и действительностью, когда перед нами вдруг предстает нечто такое, что до сих пор считалось невозможным и принадлежащим исключительно царству фантазии» [141, с. 64]. Данная формулировка Ионова точно отражает подход хореографа Адамовой. В балете «Жезтырнак» также нарушаются границы двух миров людей и жезтырнаков. Этому же служат и отдельные сцены. Например, встреча Охотника с говорящей по-человечески Змеей. Кроме того, неслучайно в либретто Доскена указано то, что человек и жезтырнак когда-то были единым существом. Теперь же они отделены друг от друга и жезтырнаки, наподобие отрицательных персонажей ужасов, воспринимаются как нелюди. Согласно законам жанра «само их существование, — по словам Шеметовой, — территориально, как правило, вынесено за границу социального общежития, и

символично предстает пограничным к человеческому сознанию и социальному порядку» [142, с. 105].

Еще одной отсылкой к прошлому мифа является сцена встречи Охотника со своим двойником-жезтырнаком. Как это отмечалось ранее речь идет о единстве человека и жезтырнака в далеком прошлом. В данном эпизоде балетмейстер Адамова показывает стремление Охотника и двойника воссоединиться в единое целое. Характеристики такого приема описывал З. Фрейд в своей статье «Жуткое» (1911). Изучая художественную литературу, известный психоаналитик указал на следующее: «Особенность жуткого проистекает только из того, что двойник — это относящееся к преодоленным первобытным временам психики образование, впрочем, имевшее тогда более приятный смысл. Двойник стал образом ужаса» [143, с. 204]. Хореограф Адамова обращается к приемам и методам жанра ужаса, чтобы развить и усилить мистический образ жезтырнаков. Безусловно, все их выходы сопровождаются более темным приглушенным светом, неожиданными, резкими музыкально-хореографическими всплесками и особой системой танцевальной лексики присущей только жезтырнакам. То есть Адамова разграничивает миры людей и жезтырнаков не только в либретто, режиссерском плане эпизодов, но и в танце, прежде всего. Для мира людей в большей степени присущ синтез казахского, классического и танца модерн, а для жезтырнаков — создается более агрессивный, угловатый и резкий язык, основанный на соединении элементов современной хореографии. Балетмейстер разрабатывает уникальные хореографические языки двух миров, сталкивает их, скрещивает в некоторых сценах (Охотника и двойника, Охотника и Девушки-жезтырнак). Потому можно сказать, что Адамова создала особые танцевально-пластические системы балета «Жезтырнак». В их рамках она мыслит как хореограф-симфонист.

Музыку балета «Жезтырнак» создали молодые композиторы Бейбит Ақош и Арман Мукатай. Несмотря на то, что в балете звучат такие народные инструменты как кобыз, саз-сырнай, шанкобыз, композиторы не цитировали народные мелодии. В хореографии балета выдержана симфоническая разработка лейттем персонажей, разделение и столкновение противодействующих миров людей и жезтырнаков, для которых Адамова создает принципиально разные танцевальные языки. К сожалению, в музыке этого нет: отсутствует лейтмотивная система с яркими темами и их развитием, потому нет и противопоставления образов на музыкально-драматургическом уровне. Одни и те же тембры звучат в контрастных по смысловому содержанию сценах. Адамова развивает эмоционально, психологически и хореографически образы главных героев. Однако в музыкальной ткани спектакля отсутствует линия такого развития. Как мы знаем, в истории балета уже бывали случаи, когда гениальные хореографические решения позволяли причислить спектакль к шедеврам мирового балета. Примером может служить акт теней в «Баядерке» Л. Минкуса в постановке М. Петипа. Хореограф выстроил сцену, обращаясь к симфонизму. Несмотря на то, что в партитуру Л. Минкуса нельзя охарактеризовать как симфоническую. Однако в случае с «Жезтырнаком» нельзя сказать, что авторами достигается единство музыкально-хореографической драматургии. В музыке

преобладает сюитность, экспозиционный тип изложения, а в некоторых эпизодах вопли нечисти приводят к натурализму.

В данной постановке Адамовой отражены яркие достижения драматургии и хореографии современного казахстанского балета. Новаторскими можно считать сценарий Доскена, а также вырастающие из него композиционный план и хореографию Адамовой. Впервые после эпохи соцреализма в балете независимого Казахстана появилась возможность обращаться к мифологии казахского народа. Началось расширение тематики спектаклей за счет обращения к запретным в советский период пластам национальной духовной культуры. Первым в этом аспекте, а потому новаторским стал балет «Жезтырнак» поставленный в 2005 году. Его сценарий позволил балетмейстеру Адамовой разработать уникальный режиссерский план, который упорядочил драматургические звенья и эпизоды балета. Получились полностью асимметричные структуры двух актов, принципиально отличающиеся содержанием действия. Если первый акт открывает Девушка-жезтырнак, во втором — действие начинает Охотник; если в первом акте гибнут люди, то во втором — жезтырнаки; если первое действие кончается решением людей о мести, то второй — заканчивается местью жезтырнака. На основе данного композиционного плана Адамова строит две противоположные художественно целостные хореографические системы людей и жезтырнаков. Она разрабатывает, развертывает, сталкивает, скрещивает их танцевальные языки как хореограф-симфонист. Если сам принцип хореографического симфонизма, который в «Жезтырнаке» последовательно строит и выдерживает Адамова, известен нам еще с конца XIX века, то лексика ее спектакля стала новаторской на тот момент — впервые национальный балет был создан на основе выразительных средств современного танца. Еще одним не менее важным и инновационным режиссерским решением в балете «Жезтырнак» стало обращение Адамовой к эстетике жанра ужаса. Впервые в казахском балете таинственность и мистическое действие усиливается не только театральными и хореографическими выразительными средствами, но и на некоторых принципах жанра ужаса из литературы и кино. Вопросы вызвала лишь музыкальная партитура спектакля, которая стала скорее иллюстративной, нежели симфонической в отличие от хореографии данного балета.

Спектакль «Жезтырнак» Адамовой отличается стройностью драматургии, структур актов, строгой логикой расстановки ключевых узлов, звеньев сюжета, четкой иерархией персонажей, обращением к различным техникам и приемам сочинения хореографического текста. В режиссуре балета Адамова обращается к традиционным методам академизма, драмбалета их и распорядку: от создания сценария и композиционного плана до оформления. Однако в сочинении хореографического текста спектакля проявилось влияние постмодернизма: Адамова уравнивает все актуальные на сегодня направления танца от классики и фольклора до современной хореографии, чтобы применить богатство их выразительности в хореографии. При этом балетмейстер обращается к постановочным подходам из методологии режиссуры сразу нескольких направлений хореографического искусства: она создает, скрещивает, сталкивает

лейттемы героев по принципам симфонизма, обращается к импровизации, работе с движением и энергией как в танце модерн, исходит из анализа состояния персонажа и усиливает его выразительность с помощью экспрессивного танца. При этом казахский танец с присущим ему национальным колоритом органично входит в симбиоз с перечисленными направлениями и классическим танцем.

В спектакле «Жезтырнак» проявились и черты постмодернизма: в танцевальной лексике уравниваются и гармонично сочетаются элементы самых различных стилей и школ современной хореографии; полистилистика становится одним из художественных методов создания спектакля; балетмейстер обращается к приемам киноискусства, расширяя выразительные средства балетного театра, используя постановочные принципы жанра ужаса.

3. 4. Адаптация глобальных тенденций современной режиссуры в национальном балете

В данном подразделе методы современной режиссуры национального балета рассмотрены на примерах спектаклей «Жусан» (2014) М. Авахри, «Легенды великой степи» (2015) Г. Туткибаевой, «Тұран дала — қыран дала» (2017) А. Садыковой. Данные постановки можно считать наиболее яркими произведениями национального балета последних десятилетий. В них можно заметить наиболее широкий спектр современных постановочных методов и подходов, которые помогут раскрыть характеристику режиссуры казахстанского национального балета начала XXI века.

Премьера одноактного балета «Жусан» на музыку К. А. Шильдебаева, С. В. Рахманинова, А. Пярта, К. Дженкинса состоялась в конце 2014 года на сцене театра «Астана балет». Либретто спектакля написал известный кинорежиссер, сценарист и поэт Бахыт Гафуович Каирбеков. Сценографию и костюмы доверили театральному художнику Ольге Тамазиевне Шаишмелашвили. Видеодекорации разработал дизайнер Вадим Юрьевич Дуленко. Хореографию спектакля поставила главный балетмейстер театра Мукарам Сайдакимовна Абубахриева (Авахри). Балет «Жусан» можно считать новым национальным синтетическим спектаклем, в котором группа соавторов-постановщиков объединила поэтическое либретто, компилятивную партитуру, хореографию, декорации и визуальные технологии в единое произведение. Каждый из перечисленных компонентов спектакля входит в многослойный симбиоз с другими составляющими и образует новый тип балета.

Синтетическая сущность «Жусана» объединяет в себе некоторые характерные особенности музыкального и хореографического постмодернизма, в русле которого в конце XX столетия «стал доминировать одноактный балет-миниатюра <...> Эпоха постмодерна провозгласила в танце свободу от каких-либо канонов и повествований» [144, с. 190]. Одной из первых особенностей балета «Жусан» можно считать обращение к национальной истории при отсутствии повествовательности. Поэт Б. Г. Каирбеков предложил стихотворное либретто, сознательно уводя замысел балета от сюжетности и конкретики образов. В рамках данного подхода авторам, как и постановщикам «Легенд

великой степи», необходимо было найти наиболее обобщенные, крупные символические образы из истории казахской степи. Это определило и визуальную составляющую балета «Жусан». «Воспроизводя модель материального мира спектакля, сценографы создают соответствующую метафору, как в пространстве декораций, так и в костюмах» [145, с. 127]. Структура балета включила следующие эпизоды:

- 1) Пролог;
- 2) Польша;
- 3) Кентавры;
- 4) Небесный дар;
- 5) Охота;
- 6) Великий джуг;
- 7) Пробуждение;
- 8) Нашествие;
- 9) Эпилог.

В балете «Жусан» нет исторической последовательности событийного ряда. Например, сцена «Охоты» уводит зрителя к временам матриархата, следующий за ней «Великий джуг» — к началу XX столетия, а «Нашествие» можно отнести к широчайшему периоду истории от самых древних времен до XIX века. Авторы сознательно отказываются от нарративности и нарушают хронологию. При этом нельзя сказать, что в спектакле отсутствует обращение к законам драматургии. Режиссура М. С. Авахри включает последовательность эпизодов по принципу нарастающей контрастности, усиливающегося напряжения между благоденствием и судьбоносными коллизиями. Картины спектакля резонируют друг с другом в метафорическом взаимодействии. В этом можно найти «проявление постмодерна, превратившего метафоры и эмоции в смысловесущие конструкции произведения» [146, с. 40]. К концу балета хореограф выводит кульминационный накал к катарсической развязке.

Отказ от нарративности находит отклик и в музыке спектакля, в частности в произведениях таких современных западных композиторов как Карл Дженкинс и Арво Пярт. Анализируя творчество последнего, исследователь Н. В. Аргамакова приходит к следующему выводу. «Отказ от классической парадигмы логики построения композиции (i-m-t), от событийности как таковой, создавал в минимализме эффект новизны, так как в целом был созвучен антинарративной идее новой музыки» [147, с. 47–48]. Также в партитуру балета вошли произведения известного современного казахстанского композитора Куата Абдуллаевича Шильдебаева. Одной из особенностей его многогранного творчества можно считать метафоричность, внедрение древних символов и знаков, которые преломляются в современной интерпретации. При формообразовании и выборе выразительных средств своих произведений К. А. Шильдебаев обращается к различным стилям, традициям и жанрам как европейской, так и восточной национальной музыкальной культуры. Следуя за замыслами композитора, балетмейстер Авахри стремится разносторонне отобразить в танцевальных символических обобщениях особенности музыки Шильдебаева. Второй концерт С. В. Рахманинова вошел в партитуру балета как

финальный эпизод, в котором балетмейстер находит витальный образ полыни как силы жизни, прорастающей сквозь исторические коллизии. В музыку балета также встроены звуки степного ветра, дождя, которые применяются в переходах между музыкальными номерами и дополняют художественный облик эпизодов в соответствии с содержанием сценического действия.

Начинается балет с экспозиционного представления Жусана — женский кордебалет в зеленых платьях с длинными юбками. Полынь — главный образ балета — создается пластически, с помощью различных изгибов корпуса и работы рук *port de bras*, напоминающих колыхание травы на ветру. Руки танцовщиц, словно края стеблей, в извивающейся пластике тянутся из земли вверх к небу. Данный лейтмотив Жусана задает атмосферу спектакля, становится его пластическим стержнем, погружает в художественный мир балета. При обращении к полифоническому развитию танца и его рисунка Авахри распределяет пластические мотивы полыни по нескольким группам исполнительниц, которые двигаются поочередно, создавая ощущение волнообразного пластического качания травы. Примечательно в лексике Жусана то, что хореограф строит ее на партерной пластике, работе корпуса и рук, исключая все остальные элементы танца. Авахри проявляет незаурядную фантазию и пользуется широкими выразительными возможностями *port de bras* самых различных форм. Эпизод «Пробуждение» поставлен на музыку Арво Пярта, основой художественного мышления которого «является итровертированная духовно-медитативная созерцательность» [147, с. 44]. Авахри дает разработку образа полыни в танце на пуантах: впервые добавляются различные позы *arabesque* и повороты. Танцевальная лексика данного эпизода полностью подчинена пластике рук и корпуса — она главенствует и задает направление развития каждого движения и перемещений танцовщиц в сценическом пространстве. Хореография ног выстраивается от пластики рук, задающих тон движения. Здесь Авахри впервые отказывается от полифонической структуры хореографии — принципа танцевальной многослойности (когда разные группы одновременно исполняют различную хореографию). Следуя за минимализмом в музыке Арво Пярта, балетмейстер строит пластику Жусана на монофонической разработке *port de bras*. Балетмейстер сознательно ограничивает приемы и лексику эпизода, погружение в медитативную созерцательность усиливается простотой пластического строя танца, образующего одно непрерывное движение полыни. В финале балета звучит II часть Второго концерта С. В. Рахманинова для фортепиано с оркестром. Двигаясь по сцене мелкими бисерными *pas de bourree suivi* проступают ростки Жусана. Постепенно танцовщицы заполняют все сценическое пространство. В финальной части Авахри сочетает все использованные ранее композиционные приемы. Она строит Эпилог смешанным применением гомофонического и полифонического развертывания танцевальных лейтмотивов, добавляет хореографическое эхо (когда исполнители одна за другой поочередно повторяют ту или иную комбинацию или движение), создающее волнообразное *port de bras*, выводит и добавляет исполнителей в самых различных рисунках, доводя разнообразие

композиционных решений до апогея. В катарсическом финале балета перед зрителем в своем наивысшем развитии предстает хореографический образ Жусана, олицетворяющий витальность с бесконечным циклическим возвращением к жизни. Пластический мотив Жусана проходит красной линией через весь балет в четырех эпизодах (Пролог, Полынь, Пробуждение, Эпилог) и становится его несущим драматургическим стержнем.

По прологу спектакля, который включает сцены трех юрт и лирический дуэт, можно сказать, что Авахри обращается к полифонической разработке танцевальных эпизодов, как к одному из главных режиссерских постановочных приемов. Принцип такого подхода применяется не только в «лексическом материале, но и композиционном. Придерживаясь цели самовыражения каждого танцовщика, балетмейстер в современной хореографии расщепляет пространство на зоны действия. Так, танец приобретает огромную динамику, неуловимую зрительским взглядом с первого просмотра. Идея философской мысли, таким образом, воплощается в абстрактной многоплановой форме танца» [148, с. 10]. У Авахри полифоническая разработка действия — это не только одновременная самостоятельная хореография каждого исполнителя, но и взаимодействие целостного кордебалета с солистами в лирическом дуэте. Здесь рисунок и лексика кордебалета не менее интересны, чем партии Юноши и Девушки. Авахри стремится уравновесить значимость исполнителей. Хореограф преодолевает традиционный принцип взаимодействия кордебалета и солистов: иерархическая структура, в которой первые подчиняются и дополняют вторых. Здесь мы видим непрерывное действие солистов, образующее единый развивающийся пластический дуэт, взаимодействующий с равноправным самодостаточным танцем женского кордебалета.

На дисплее заднего плана появляется колесо. Вторая картина балета названа «Кентавры» и наводит на метафорическое обобщение образа кочевников, большая часть жизни которых проходила на лошадях. На сцену в стремительных прыжках, словно скачке выходят люди в черных одеждах. Добавляется мерцание софитов, а также видеоряд, повторяющий танцевальные лейтмотивы данного эпизода. Мягкая пластика, плавные линии, певучие тающие позы Жусана обрываются резкой хореографией, непрерывно динамичной сменой групп танцовщиков и танцовщиц, проходящих по сцене в стремительных прыжках под звуки барабанной дроби. Все это создает контрастное напряжение между эпизодами. Принципиальное противопоставление картин в хореографическом аспекте, как уже упоминалось, служит основой режиссуры балета. С уходом Жусана и появлением людей, партерная пластика и изящные изгибы полыни сменяются динамичными прыжками и интенсивной сменой танцующих групп. Авахри также полифонически развивает лексику и рисунки эпизода. Хореография отличается насыщенностью большими прыжками: разработкой и комбинированием всех разновидностей больших *jete* классического танца. Лишь к финалу полифоническое разноплановое решение переходит в гомофоническое: вся масса танцующих объединяется одним рисунком и хореографией. Из центра сцены люди в прыжках-скачках движутся фронтально на зрителя. Эпизод

заканчивается резко и неожиданно. С окончанием последнего прыжка наступает затемнение.

Следующая картина «Небесный дар» начинается на фоне голубого небосвода. Дым, пущенный по полу сцены, дополняет атмосферу, напоминая облака, по которым плывет, спускаясь на землю дух. Небесный дар — это и дух-хранитель степи, и красота, овеянная в женском образе. Весь женский состав одет в белые платья с длинными юбками и широкими рукавами. Костюм скрывает движения ног, создавая впечатление плавного передвижения по сцене. Этот эпизод контрастирует с предыдущим — в нем почти нет хореографической лексики. После насыщенного плотным и динамичным танцевальным текстом эпизода картина «Небесный дар» строится исключительно на красоте и развитии рисунка. Здесь перемещения исполнительниц по сценической площадке украшается работой корпуса и рук, создаются волнообразные округлые движущиеся линии. В конце эпизода из качающегося в разные стороны круга постепенно откалываются части, он рассыпается — одна за другой танцовщицы, кружась, уходят со сцены в разные стороны.

Пятая картина балета «Охота». Видеоряд задника сменяет голубое небо на древние наскальные рисунки животных и воинов. Авахри в постановке этого эпизода разделяет исполнительниц на три группы и вновь обращается к полифонической разработке лейтмотивов каждой тройки танцовщиц. Из одной лейтпозы охотниц с луком в руках вырастает целый ряд танцевальных комбинаций. Если лексика Жусана отражает мелодический строй музыки, то четкие движения охотниц вырастают из метроритмической структуры музыкального произведения Шильдебаева. Такое соответствие достигается благодаря строго ритмизованной пластике и хореографии: отобраны только те танцевальные движения, которые способны по своему темпу исполнения полностью соответствовать ритму, заданному композитором Шильдебаевым. Примечательно, что Авахри не иллюстрирует сцену охоты погоней за добычей. Балетмейстер метафорически отражает эпизод в разработке образа охотниц и их пляски.

Картина «Великий джут» решена балетмейстером в скульптурных группах. Тема эпизода переводит зрителя из древности в начало XX века. Видеоряд показывает опустошенную степь, на заднем плане линии белой ткани (символизирующие линии жизни). Под скорбные звуки кобыза появляется группа скитальцев, уставших в пути, ищущих пристанище и спасение от голода. В противовес динамике сцены «Охоты», Авахри выстраивает картину джута статично. Здесь зритель видит различные скульптурные группы, рисунки которых вырастают одна из другой. Это мольбы о спасении, споры мужчин и женщин в поиске путей выхода из безжизненной степи. Весь эпизод выглядит как перемещение исполнителей по сцене, символизирующее отчаяние и блуждание по гиблой земле. В конце концов, белая ткань, часть за частью срывается на пол, обрывается жизнь. Вместе с ней один за другим падают (гибнут) люди.

В следующей картине «Пробуждения» слышатся звуки дождя. Появляются люди. На заднем фоне возникает проекция зеленой степи. Возрождается жизнь

на земле. Под звуки казахской народной песни «Япурай» вырастает Жусан. Здесь Авахри вновь обращается к полифонизму, разделяя танцовщиц на три группы и развертывая пластические мотивы предыдущего эпизода многопланово. Линии танцовщиц движутся по кругу, меняются местами в витиеватых рисунках. Каждая группа исполняет при этом собственный хореографический текст, в основе которого начальные лейтмотивы Жусана. Здесь впервые образ полныни разрабатывается в развернутом полифоническом многообразии. В аспекте драматургии балета Жусан, главное действующее лицо балета, эволюционирует хореографически.

Далее под остигательный ритм барабанов линии полныни внезапно пересекают мужчины. На дисплее появляется изображение дыма костров. В картине «Нашествия» люди как бы вытесняют Жусан со сцены. Здесь нет конфликта персонажей или народов, который предполагает война. Авахри последовательно, как и во всем балете, уходит от иллюстративности и строит образ «Нашествия» метафорично. После гармонизирующего степь «Пробуждения», возрождения жизни, балетмейстер вновь переводит действие в напряженно нарастающую динамику нашествия. Авахри ставит трехчастный массовый танец, в середине которого появляются воины с копьями. Лексика эпизода включает широкие выпады, резкие повороты, прыжки, жесты, скульптурные позы групп и отличается экспрессивностью. В момент музыкально-хореографической кульминации эпизода действие резко обрывается. Наступает мертвенная тишина.

На заднем фоне виднеется открытое небо, согретое солнечными лучами. В финале балета звучит II часть Второго концерта Рахманинова для фортепиано с оркестром. Постепенно посреди поднимающегося на ноги народа, двигаясь мелкими бисерными *pas de bourree suivi*, проступают ростки Жусана. Исполнителей становится все больше и больше. Постепенно Жусан заполняет все сценическое пространство. В последнем эпизоде мы вновь видим хореографию, ориентированную на пластику корпуса и рук. В катарсическом финале балета перед зрителем в своем наивысшем развитии предстает хореографический образ Жусана, олицетворяющий витальность с бесконечным циклическим возвращением к жизни.

В лаконичной характеристике балета «Жусан» можно выделить «Подчеркнутый интеллектуализм, вкус к изобретению новых способов организации хореографии, интерес к движениям из реальной жизни, тяготение к длительному погружению» [149, с. 69]. Авахри создала балет, вводящий зрителя в мир полный метафорических обобщений, смещения реального и мистического, в котором поэтическое начало, музыка, хореография и визуальные технологии составили спектакль новой формы [150, с. 215–220]. Методология режиссуры балетного постмодернизма проявилась в отказе от событийной нарративности; в поэтическом обобщении и метафоричности; структуре балета, основанной на растущем контрасте между эпизодами; полифонической разработке танцевальных сцен; хореографии, объединяющей разные направления (классический, казахский танец и современную хореографию); компилятивности партитуры спектакля и ее разнонаправленной интерпретацией (от отображения

мелодического богатства до танцевального воплощения ее метроритмической структуры); использовании видеопроекций как выразительного средства, наполненного символами и дополняющего балет как внешне, так и содержательно.

Спектакль «**Легенды великой степи**» (2015) был поставлен на сцене КазНТОБ им. Абая специально к 550-летию казахского ханства. В этом балете на музыку Г. Жубановой, Т. Кажгалиева, М. Мангитаева, М. Сагатова, А. Серкебаева, Н. Тлендиева, А. Бестыбаева органично сошлись два плана: лирический мир главных персонажей, а также героический — жизнь народа. Судьбы героев тесно переплетены с будущим их окружения. Действующие лица:

- 1) Султан;
- 2) Дочь Султана;
- 3) Молодой Батыр;
- 4) Дух степи;
- 5) Предводитель иноземного войска;
- 6) Военачальники;
- 7) Косуля.
- 8) Подруги Дочери Султана;
- 9) Народ, посланницы Духа степи, спутники Молодого Батыра, охотники, вражеское войско.

Хореограф Гульжан Усамбековна Туткибаева написала либретто, в драматургическую линию которого вошли наиболее обобщенные образы и темы из страниц казахской истории: междоусобица, вера в духов, объединение перед нашествием врага, мотивы любви и т. д. При этом судьбы героев органично вплетаются в исторические коллизии. Персонажи активно участвуют в действии балета и даже меняют ход событий.

№	Первый акт	Второй акт
1	Противоречия трех улусов	Стан иноземного войска
2	Дух степи	Предводитель иноземного войска и Дочь Султана
3	Праздник в ауле	Молодой Батыр
4	Дочь Султана и ее подруги	Молодой Батыр и Дух степи
5	Первая встреча Дочери Султана и Молодого Батыра	Объединение улусов
6	Охота	Битва
7	Свидание Дочери Султана и Молодого Батыра	Воссоединение Дочери Султана и Молодого Батыра
8	Пленение Дочери Султана лазутчиками иноземных войск	Восхождение Молодого Батыра на престол

Таблица 4. Структура эпизодов балета «Легенды великой степи»

При выявлении творческого влияния зарубежных хореографов на балетмейстерский почерк Г. У. Туткибаевой следует начать, прежде всего, с репертуарной политики КазНТОБ им. Абая, которой посвящено исследование

Л. А. Жуйковой и Д. Б. Есентаевой «Репертуарная политика ГАТОБ им. Абая (1934–2014) и вопросы балетного симфонизма» (2015).

Классическое наследие XIX и XX веков хорошо известно Туткибаевой. Она реставрирует старинные балеты на сцене КазНТОБ им. Абая, чтобы привести их в порядок, продлить сценическую жизнь, привлечь зрителей в театр. Можно добавить, что в отношении к классическому наследию прослеживается преемственность взглядов между З. М. Райбаевым и его первой ученицей — балетмейстером Г. У. Туткибаевой. Есть ли в балете «Легенды великой степи» черты классического наследия? И да, и нет. По стройности спектакля, структур актов, их уравновешенности, расстановке драматургических звеньев, иерархии персонажей этот балет можно назвать хрестоматийным. Но по методам формирования музыкальной партитуры и ее драматургии, хореографической ткани, живописному оформлению «Легенды великой степи» подхватывают известные тенденции из методологии режиссуры балетного театра постмодернизма.

Говоря о «Легендах великой степи» важно не забывать о достижениях выдающегося балетмейстера Райбаева в сфере национального балета Казахстана. Будучи балериной КазНТОБ им. Абая, Туткибаева танцевала роль главной героини Шахмат в спектакле «Фрески» (1981) на музыку Т. К. Мынбаева в постановке Райбаева и многих других работах хореографа. Постоянное профессиональное общение, участие в спектаклях и миниатюрах в качестве исполнителя, обучение балетмейстерскому ремеслу у Райбаева сыграло большую роль во взглядах Туткибаевой на балетный театр и его национальный репертуар, в частности. В свое время постановкой «Фресок» Райбаеву, сохранив лучшие достижения классического балета, удалось достичь новаторства в музыкально-пластическом воплощении темы. Постановщик, как и М. Ж. Тлеубаев в «Аксак кулане» (1976), привнес в казахский балет современные средства режиссуры и выразительности национальной хореографии. Потому в подходе к постановке «Легенд великой степи» у Туткибаевой проявляется стремление к последовательному развитию балетмейстерских традиций КазНТОБ им. Абая, а также тяготение к новым режиссерским приемам и методам.

Начать следует с музыки спектакля. Балетмейстер сначала выстраивает сценарий, драматургию, композиционный план, а затем отбирает музыку, совпадающую со сценическим действием в образносодержательном, мелодикоинтонационном, темброфактурном и метроритмическом планах. «Хореографу и музыкальному постановщику пришлось из огромного количества музыкальных сочинений казахстанских композиторов отобрать наиболее подходящие музыкальные фрагменты и номера» [151, с. 111], Компиляция музыки — один из методов режиссуры балетного неоклассицизма, следовательно, и постмодернизма. К нему как наиболее подходящему с учетом специфики замысла (сюжетного балета) и сжатых сроков обратились дирижер Е. К. Ахмедьяров и балетмейстер Г. У. Туткибаева. Следует добавить, что компилятивность партитуры спектакля предполагает скрепление музыкальных эпизодов с использованием переходов (по необходимости). Здесь можно

заметить, что Туткибаева обращается к монтажу не только как к способу скрепления партитуры, но и как художественному средству выразительности спектакля в целом. «Монтаж эпизодов, планов, событий — все эти варианты данного приема органично и довольно широко использовались в балете с середины прошлого столетия» [152, с. 293]. Туткибаева применяет кинематографический монтаж при постановке танцевальных сцен балета. Например, в сцене спора трех улусов свет поочередно переключается между представителями трех групп (улусов); эпизоде с Молодым Батыром и Духом степи герою показывается приближающееся нападение иноземцев путем переключения переднего и заднего планов. Также Гульжан Усамбековна применила монтаж в монологе плененной Дочери Султана, когда отключается свет заднего плана с иноземным войском с их Предводителем; в сцене битвы, уводя массу на задний план и тем самым концентрируя зрительское внимание на сражении Молодого Батыра с Предводителем захватчиков на переднем плане.

Компилятивность музыки, обращение к приемам кинорежиссуры позволили расширить выразительные средства спектакля «Легенды великой степи», однако они же наложили ряд условностей, с которыми балетмейстер считалась при постановочной работе. Туткибаева понимала, что нельзя добиться единого музыкально-хореографического симфонизма при компиляции различных произведений разных композиторов. Потому она избирает иной метод построения хореографического действия спектакля. Здесь «сценарий, режиссерское решение, хореографический текст и музыкальное сопровождение основаны на едином современном художественном принципе — коллаж и полистилистика» [153, с. 108].

Туткибаева сознательно использует разные стили и направления хореографии, как Адамова, Авахри, Садыкова. Это не эклектика, а полистилистика, это не чужеродные компоненты, а составные части целостной танцевальной ткани, объединенные художественным замыслом. Потому анализ балета «Легенды великой степи» с эстетических позиций музыкально-хореографического симфонизма, по мнению автора, не подходит в данном случае. Изучать постановку Г. У. Туткибаевой следует исходя из ее коллажности и полистилистики, опираясь на эстетические принципы балетного театра постмодернизма.

По словам самого балетмейстера, во II акте не хватило лишь финального массового праздничного танца. Хореограф Туткибаева не оставляет мысль подобрать соответствующую музыку и довершить художественный облик своей постановки.

Несмотря на компилятивность партитуры балета, ее полистилистику сглаживают профессионально подобранные переходы и связи, в которых чувствуется глубокое проникновение в образную суть произведений из золотого фонда музыкальной культуры Казахстана. Видна долгая и кропотливая работа авторов по подбору музыкального материала балета, его оркестровке и сведении в единое произведение. В партитуре спектакля отсутствует чужеродность звучания эпизодов. В драматургии балета обобщенные узловые моменты в истории казахского народа также образуют единую стройную сюжетную линию,

в которой полностью исключены разнородные элементы или персонажи, не способствующие усилению драматургии и динамики балета. Структура актов и развитие действия не вызывают вопросов за исключением нехватки финального праздничного танца. Туткибаева последовательно развивает I акт до кульминации в дуэте главных героев. Затем лаконично завершает первое действие вводом интриги. Во II действии хореограф решает провести кульминационный момент в середине акта, в эпизоде объединения улусов. Затем балетмейстер последовательно развязывает, разрешает конфликтные перипетии победой над врагом, воссоединением влюбленных и восхождением героя на престол.

Основой хореографии Туткибаева выбирает классический танец. Однако исторический характер спектакля обязывает балетмейстера синтезировать «элементы других танцевальных систем, в том числе народного танца и пантомимы» [154, с. 87]. Органично в танцевальной ткани балета сочетаются классический, казахский танцы, а также скульптурно-пластические позы и элементы современного танца. Пантомима в спектакле встречается нечасто, однако встраивается в танцевальную ткань органично. Хореографическую лексику всего балета можно разделить на несколько пластов. В сцене праздника в ауле хореография народа создана исключительно средствами казахского танца в чистом виде. В отличие от молодежи аула Туткибаева ставит танец главной героини и ее подруг на пуанты, соединяя элементы народной хореопластики с классической лексикой. В эпизодах войск балетмейстер показал широкие выразительные возможности мужского героического танца. Хореограф противопоставляет иноземных завоевателей с их гротескно-угловатой скупой лексикой воинам степи. В самом масштабном по размаху эпизоде объединения улусов балетмейстер отобразил самые разнообразные формы мужского танца, последовательно вырастающие из своих основополагающих лейтмотивов. Г. У. Туткибаева воплотила образно-эмоциональное содержание поэмы Н. А. Тлендиева в полифонической режиссуре сцены. Данный эпизод можно считать не только кульминацией II действия, но и вершиной всего спектакля.

Если в массовых сценах войск балетмейстер творчески преломляет методы современных хореографов-симфонистов, то в дуэтных эпизодах Туткибаева обращается к художественным приемам пластического экспрессионизма, высоким поддержкам, спиралям и скольжениям из лексики современного танца. В свидании главных героев балетмейстер насыщает *Adagio* разнообразными вращениями и поддержками, создавая патетическую кульминацию акта. Во встрече пленной Дочери Султана с деспотично-жестоким Предводителем иноземных войск хореограф предельно накаляет и заостряет весь драматизм ситуации, используя скольжения и поддержки, в которых злодей силой тащит и поднимает героиню, не выпуская из рук. В сцене воссоединения возлюбленных Туткибаева намеренно снижает эффектность и акробатичность поддержек, чтобы вывести эмоциональную зрелость, эволюцию характеров. Изменившиеся герои вновь обретают счастье.

Отдельного внимания стоит динамичный эпизод погони за Косулей. Балетмейстер добавляет черты анимализма в спектакль. Сама погоня за

животным дана как танцевальный образ охоты в трех стремительно-динамичных выходах Косули и лучников. При этом скачку Косули Туткибаева выстраивает сочетанием стремительных прыжков с животной пластикой. Хореография охотников последовательно вырастает из лейтмотивов лучников, показанных в начале балета, в споре трех улусов.

Следует отметить монологи героев, в которые закладывается драматургическая нагрузка. Здесь отображается действенный процесс формирования мотивов, определяющих решения персонажей. Таким образом, балетмейстер использует монологи в качестве узловых эпизодов, задающих направление сюжетного развития. Кроме того, в решающие моменты спектакля появляется Дух степи. Взаимодействуя с миром людей, Дух влияет на исход событий, придает сил героям, оберегает их от опасностей. Туткибаева также выделяет Духа и его посланниц лексически. Если в мире людей применяется экспрессивность, то пластика Духа степи отличается эфемерностью, воздушностью, а сцены с его участием метафоричностью.

Обращаясь к художественным приемам и постановочным методам современности, Туткибаева создает художественный облик спектакля. В «Легендах великой степи» хореограф ярко проявила и выделила отчетливые характеристики своего индивидуального балетмейстерского стиля. Безусловно, хореограф черпает некоторые постановочные решения из достижений мирового балета и кинематографа. И это, по мнению автора, верный путь к творческому развитию, к постоянному поиску и самосовершенствованию. Туткибаева демонстрирует не простое заимствование, а сложное творческое преломление опыта предыдущих поколений и создание на этой основе нового произведения. Танцевальный язык Туткибаевой отличается, прежде всего, музыкальностью. Она способна разнообразить певучие мелодические рисунки насыщенной, образно соответствующей, ритмически не противоречащей хореографией, которая вырастает из музыки и дополняет ее. Также почерк балетмейстера отличается строгой логикой в структуре танцевальных фраз: все движения в комбинациях Туткибаевой всегда вытекают из предыдущего, последовательно развиваются, образуют единую пластическую мелодию. В этом аспекте талант хореографа ярко проявляется в формировании музыкальных, исчерпывающе удобных для исполнителей, мягких связей и переходов между движениями. Развиваются хореографические структуры балетмейстера предельно строго и не допускают алогичности или случайностей. Так, по мнению автора, можно кратко охарактеризовать уникальный целостный хореографический почерк балетмейстера Туткибаевой.

В ряде сцен балетмейстер обращается к выразительным средствам и режиссерским приемам современного кинематографического искусства. Туткибаева применяет переключение между крупным и общим планом сцены. Например, в эпизоде «Стан иноземного войска», затемняя фон с воинами, Туткибаева направляет софит на Предводителя — подданные замирают, а все внимание зрителя направляется на военачальника. К аналогичному режиссерскому решению отключения фона хореограф обращается к сцене монолога плененной захватчиками Дочери Султана. Включение заднего плана

используется в эпизоде с Молодым Батыром, когда Дух степи открывает герою подсвеченные силуэты врагов в глубине сцены. Одновременное действие в двух планах отражено в картине битвы: на заднем плане идет сражение войск, на переднем — Молодого Батыра против Предводителя.

Живописное оформление органично сочетается с действием спектакля и довершает художественный облик «Легенд великой степи», В I акте на фоне зеленой степи танцует молодежь. Так как в казахском танце часто встречаются движения животного происхождения (анимализма) и жизнь кочевого общества в целом была тесно связана с природой и животным миром, в живописном оформлении также виднеются очертания птиц и скакуна. Во II действии графично, сходно с угловатой пластикой захватчиков, отображен стан иноземцев. Вся сцена окрашена в темно-красный цвет, виднеется военная атрибутика завоевателей. Символизм художественного оформления спектакля «делает шаг в сторону минимализма, в сторону крупных мазков, крупных фигур» [154, с. 88], что в свою очередь гармонирует с масштабностью хореографического мышления главного балетмейстера КазНТОБ им. Абая.

В интервью с Туткибаевой, хореограф сказала, что спектакль «Легенды великой степи» изначально был задуман как тематический, приуроченный к важной дате 550-летия казахского ханства. «Так как работа выполнялась в сжатые сроки, а ее объемы были велики, мы с авторами (дирижером-постановщиком Ерболатом Ахмедьяровым, художниками-постановщиками Софьей Тасмагамбетовой и Павлом Драгуновым) решили не экспериментировать, а пойти проверенными путями и поставить спектакль в рамках стилистики балетов классического наследия. Потому мы не претендовали на новаторство в “Легендах великой степи”» [155]. Тем не менее, это не лишает балет художественной ценности и значимости в развитии современного национального репертуара казахского балетного театра. «Легенды великой степи» получился уравновешенным практически во всех отношениях произведением (остается довершить его праздничным танцем в финале балета). Одной из главных художественных вершин спектакля, которой Туткибаевой удалось достичь, стало расширение диапазона выразительных средств мужского героического танца.

Балет «Легенды великой степи» Туткибаевой отличается стройностью драматургии, структур актов, строгой логикой расстановки ключевых узлов, звеньев сюжета, четкой иерархией персонажей. Под влиянием современной методологии режиссуры в спектакле «Легенды великой степи» расширены подходы к музыкальной драматургии балета; в танцевальной лексике уравниваются и гармонично сочетаются элементы самых различных стилей и школ современной хореографии; полистилистика становится одним из художественных методов создания спектакля; балетмейстер обращается к режиссерским приемам кинематографии, расширяя выразительные средства балетного театра, применяя монтаж, переключение между разными планами действия.

Хореограф-постановщик балета «**Тұран дала — Қыран дала**» Анвара Ариповна Садыкова определяет танцевальную лексику данного спектакля как

неоказахскую. Наряду с оригинальной этнической музыкой в современной интерпретации, визуальными технологиями в основе сценографии, в данном балете выделяется и авторская хореография, яркий самобытный стиль А. А. Садыковой. При этом в интервью хореограф всегда подчеркивает и акцентирует внимание зрителей на том, что ее индивидуальный стиль не сложился бы без внимательного изучения наследия мастеров казахстанского танцевального искусства. А. А. Садыкова утверждает, что в формировании ее почерка большое влияние оказало творческая и исследовательская деятельность Ш. Б. Жиенкуловой [156, 157, 158], Д. Т. Абирова [159] и А. М. Исмаилова [160], С. П. Сарыновой [95], С. А. Кузембаевой [161], О. В. Всеволодской-Голушкевич [162, 163], Б. Г. Аюханова [136, 138, 164, 165], З. М. Райбаева, М. Ж. Тлеубаева, Г. Н. Бейсеновой, А. К. Кульбековой [166], А. А. Тати, Т. О. Изим [167, 168, 169], Г. У. Туткибаевой, А. Б. Шанкибаевой [170], Г. В. Адамовой, Л. М. Ли, Ф. Б. Мусиной [171], Л. А. Жуйковой [96] и многих других.

Последовательность, продолжение традиций казахского танца можно прочесть уже в формулировке термина «неоказахская хореография». Приставка «нео» (новый) в данном случае предполагает не принципиально новый казахский танец, а его обновление, авторскую интерпретацию, стилизацию, основанную на лучших достижениях мастеров старшего поколения. Подробно проблемы интерпретации казахской хореографии анализирует современный исследователь А. Т. Молдахметова [172].

Преимственность традиций можно заметить в подходах Садыковой в создании новых поз, движений и элементов казахской хореографии. Как мы знаем, казахский танец, как и национальное искусство в целом, насыщен элементами зооморфического происхождения. По словам О. В. Всеволодской-Голушкевич, «в основных положениях рук сохранились реликты тотемических представлений глубокой древности, когда многие тюркоязычные народы своими тотемами считали архара, беркута, лебедя, волка» и других животных [163, с. 10]. К древнему звериному стилю и его интерпретациям в работах перечисленных исследователей Садыкова обращается при постановке картин балета «Тұран дала — Қыран дала» с шаманами, воинами, светлыми и темными силами. Данный этно-балет можно считать квинтэссенцией всех многолетних творческих, педагогических и научных изысканий Садыковой. Она синтезирует богатый материал, разработанный культурологами, этнографами, музыковедами, искусствоведами, балетоведами и многими деятелями хореографии.

Хореограф утверждает, что образцы классического наследия балета, различные ведущие школы, направления и стили — это не только основа танцевального искусства, но и творческая среда, за счет тщательного изучения которой можно разрабатывать оригинальные современные пластические языки танца. «Но для этого нужны не только знания основ хореографических школ, но и общие искусствоведческие, культурологические знания, которые помогут иметь правильное представление о том, каким должен быть балет сегодня» [173, с. 157–158].

Опираясь на традиции и достижения казахского танца, Садыкова обновляет его лексику в гармоничном синтезе различных подходов и интерпретаций.

Неслучайно на ум приходят слова первого казахского балетмейстера, одного из основателей методики преподавания казахского танца Д. Т. Абирова, который считал, что «казахский танцевальный фольклор таит в себе еще огромные богатства, которые могут способствовать дальнейшему обогащению казахских сценических танцев» [159, с. 158].

Особое внимание при этом следует уделить научным взглядам Садыковой. Одновременно с постановочным творчеством сегодня хореограф ведет исследование сущности национального в танцевальном искусстве. Для раскрытия определения и свойств «национального» она применяет сравнительный анализ и обращается к таким понятиям, как «специфический» и «сущностный». По словам хореографа, категория «специфические черты» включает национальный характер и особенности менталитета. «Сущностные черты» охватывают такие понятия, как мировоззрение, культура, этика и эстетика. «Оба понятия находятся в динамическом равновесии, при котором усиление сущностного до национально-исключительного ведет к национализму, а стирание самобытного ведёт к космополитизму. Это крайние полюсы, которых следует избегать, потому что подлинно национальное лежит в золотой середине и представляет собой равноправное единство специфического и сущностного начал» [174, с. 174]. Исходя из своих взглядов, подкрепленных научными изысканиями, она стремится в постановках к уравновешенному синтезу национальной, классической и современной хореографии.

Премьера этно-балета «Тұран дала — Қыран дала» состоялась в 2016 году на сцене учебного театра АХУ им. Александра Селезнева. Несмотря на положительные отзывы зрителей, первый показ позволил выявить те части, которые нуждаются в доработке. Хореограф Садыкова вместе с Ерболом Бисеновым внесла изменения в проекционную сценографию балета. Необходимо было настроить видеоряд таким образом, чтобы он не отвлекал внимания зрителей от сценического действия, а дополнял его. Финальная версия балета была представлена на сцене КазНТОБ им. Абая в 2017 году.

В музыкальную партитуру балета вошли произведения фольклорно-этнографического ансамбля «Туран», а также Даулеткерей, Мукея, Н. А. Тлендиева, А. Р. Раимкуловой. В спектакле звучат записи всех произведений в современной интерпретации. Например, сочинение Мукея «Косбасар», А. Р. Раимкуловой «Толгау» исполнено ансамблем «Туран», что увеличивает стилистическое единство партитуры. Сергей Лобанов и Анвара Садыкова сводили звук, добиваясь органичности переходов и целостности звучания. Несмотря на компилятивность партитуры, постановщикам, как и создателям балетов «Легенды великой степи» и «Жусан», удалось добиться целостности, а также структурировать музыкально-танцевальные эпизоды в рамках последовательного развития драматургии балета.

Либретто балета написано Дамиром Уразымбетовым. Здесь также как в сценариях спектаклей «Легенды великой степи» и «Жусан», прослеживается тенденция тяготения к художественному обобщению и метафоричности. В лаконичном либретто автор обращается к прошлому кочевников. Упоминаются жестокие сражения с захватчиками, обобщенно изложенные в борьбе Добра и

зла на земле, проводниками которых были светлые и темные шаманы. Также в либретто упоминаются древние божества Тенгри и Умай, которых кочевники считали своими прародителями. Методом художественного обобщения значимых символических образов прошлого Садыкова строит узловые эпизоды спектакля в метафорической борьбе Добра и зла.

В раскрытии хореографической лексики немаловажную роль сыграли костюмы, которые создала художник Асель Лукпанова. Она использует минимум национальных узоров, чтобы не отвлекать зрителей от танца и не терять национальный колорит. Так как в балете одной из главных тем является противостояние Добра и зла, художник по костюмам отразила это в цветовом решении костюмов персонажей. Например, образы добра — Тенгри, Умай, лебеди, светлые шаманы — получили одежды светлых цветов. Персонажи, представляющие зло — темные шаманы и захватчики — одеты в черное. В качестве костюмов оживших петроглифов были выбраны бежевые облегающие комбинезоны, которые наилучшим образом подчеркивают графичную лексику эпизода. Для образов птиц были выбраны белые костюмы, в одежду воинов аскетично встроены элементы военной символики кочевников, мотивы которых находят продолжение в их танцевальной лексике.

Довершают художественный облик балета проекционная сценография Сергея Лобанова и работа художников по свету Юлии Каракаевой, Ербола Бисенова при участии балетмейстера Анвары Садыковой. В видеоряде, сопровождающем картины спектакля мы видим петроглифы с тюркскими рунами, кобыз (музыкальный инструмент шаманов), Шанырак в дуэте Тенгри и Умай, священное древо в картине «Жоктау», балбалы и дабыл в сцене обращения к духам предков, мирное небо над землей после победы в битве. Таким образом, в ткань балета органично встраивается символика глубокой древности, которая вместе со световой партитурой придает спектаклю целостный завершенный вид.

Действие начинается с картины «Оживший петроглиф» на музыку Мукея «Косбасар» в исполнении фольклорно-этнографического ансамбля «Туран». На сцене шаман с барабаном, а на заднике видеоряд с изображением вселенной. Баксы как бы поочередно оживляет древние наскальные рисунки (женский кордебалет, разделенный на разные скульптурные группы). Хореограф комбинирует полифоническую разработку с монофонической — из единого танцевального лейтмотива и рисунка отделяются и вновь соединяются тройки танцовщиц. Следует отметить, что рисунок первого эпизода отличается простотой. Его развертывание Садыкова полностью подчиняет развитию танцевальных мотивов. Четкая и графичная лексика петроглифов вырастает из скульптурных позировок. Постепенно оживающие позы превращаются хореографом в самостоятельные пластические темы, обогащенные зооморфными элементами казахской орнаментики. Действие эпизода разворачивается на фоне динамично сменяющих друг друга изображений пробегающих животных, также напоминающих древние наскальные рисунки Чулакских гор и ущелья Тамгалы, которыми вдохновился хореограф. К концу эпизода на заднике появляются изображения шаманов, подводящих к началу следующей сцены. Танец петроглифов резко завершается возвращением к

начальным скульптурным позировкам. В это же время к середине сцены выбегают шаманы в черных и светлых одеяниях.

Начинается пляска четырех баксы, олицетворяющая образное противоборство темных и светлых шаманов древности. Под звуки кобыза, изображенного в видеоряде, начинается ритуал. В пляску добавлены некоторые положения рук казахского танца. Как известно, «в своих синкретических движениях баксы (баксы) использовал уже существующие в народном творчестве элементы танцевальной пластики, образно передающие повадки животных, птиц» [166, с. 10–11]. Потому здесь Садыкова сочетает положение рук *бүркіт қанат* с прыжками *малдас*. Постепенно ритм барабанных дробей достигает кульминации, шаманы ускоряют движение по кругу, доводя экстатическую ритуальную пляску до апогея. Замыкая круг, все они внезапно падают в центре сцены, достигая транса.

Темный видеоряд сменяется изображением нашей планеты и белого лебедя. Появляется женское божество Умай в белом одеянии. Садыкова дает характеристику Умай в многообразной пластике рук и корпуса. При этом орнаментика казахской хореографии дополняется танцем на пуантах. Если в предыдущих постановках, преимущественно советского периода, классический танец обогащался элементами народного, то у Садыковой происходит обратное. Здесь мы видим, как казахский танец, который служит основой всей лексики, обогащается классическим и неоклассическим. Появляется Тенгри в мужском образе. Дуэт божеств сопровождается видеорядом солнечного шанырака. Хореограф обращается к выразительным средствам дуэтно-классического танца, применяются различные *tour lent*, высокие прыжки и поддержки. В *Adagio* Тенгри и Умай Садыкова пользуется проверенными временем традиционными композиционными и лексическими решениями академизма.

К концу дуэта изображение солнечного шанырака сменяется лебедем. Появляются белые птицы — дети Умай, которых богиня послала на землю как проводников Добра. Под звуки кюя «Акку» Н. А. Тлендиева начинается танец белых лебедей. Садыкова обогащает танцевальную лексику оригинальными позировками, различными движениями рук и корпуса: *құс қанат*, *өрнек*, *толқын*, *шынтақ толқын* и т. п. Хореограф строит танец лебедей преимущественно разработкой пластики рук и корпуса.

Солнечное небо заполняется кучевыми облаками и изображениями черных птиц. Из четырёх углов сцены под звуки барабанных дробей выходит мужской кордебалет в черных костюмах. Начинается сцена «Нашествия» — метафорическое противостояние Добра и зла. Захватчики окружают лебедей. Пластичные и грациозные движения белых птиц противопоставляются резким выпадам темных захватчиков. Садыкова обращается к танцевальному противопоставлению образов Нашествия и лебедей. Если белые птицы, олицетворяющие Добро, хореографически стремились ввысь, то темные силы получили приземистую, угловатую и утрированно резкую танцевальную лексику. Постепенно нашествие усиливает давление и захватывает все пространство сцены. В пляске темных сил появляются прыжки *pas de basque*, *молдас*. В движениях рук прослеживаются разработки положения *құс қанат*.

Ассоциативную связь с образом ворона усиливает и видеоряд с летающими черными птицами. Дать отпор захватчикам решается Воин, который появляется в финале сцены Нашествия. Действие эпизода резко останавливается. В скульптурных группах выстроены позировки плененных птиц, захватчиков и Воина на переднем плане.

Видеоряд отображает силуэт священного дерева на фоне темных туч. Следующая картина балета «Жоктау» поставлена на музыку произведения «Толғау» А. Р. Раимкуловой в исполнении ансамбля «Туран». Созвучно образному строю музыки Садыкова сочинила женский танец. Впервые хореограф обращается к средствам выразительного танца, применяя резкие экспрессивные жесты и тягучие позировки. Исходя из замысла эпизода скорби, Садыкова исключает прыжки и вращения из лексики. Обогащая простые выпады, ритмизованные шаги и позы символической орнаментикой национальной хореографии, балетмейстер создает обобщенное художественное воплощение женской скорби. В финале эпизода в музыкальную ткань встраиваются «Слова назидания» Абая, в которых говорится о надежде на светлое будущее.

Под звуки дабыла появляются воины и шаманы. Проекция балбалов (каменных баб) переносит зрителей к следующей сцене, где баксы и воины в обрядовой пляске обращаются к духам предков (аруак). Не случайно изображения балбалов показаны в круговороте. Двигаясь по ритуальному кругу, шаманы бьют в барабаны, воины размахивают мечами. Мистический танец баксы «и его древнее родовое качество имплицитно присутствует в балете» [175, с. 65]. Постепенно все танцовщики выстраиваются в единую линию (вместе с этим и балбалы встают фронтально) и движутся вперед (на зрителя). В конце сцены шаманы и воины выкрикивают: «Аруак!», призывая дух предков перед сражением. Садыкова сознательно ограничивает лексику, упрощает сцену, сочиняя танец на основе барабанных дробей и взмахов мечей, так как следующий эпизод — самая сложная сцена всего спектакля.

Здесь постановщик обращается к принципу контрастного сочетания картин. Эпизод «Ер туран», в противовес предыдущему ритуалу, стал музыкально-хореографической кульминацией всего балета. По насыщенности и разнообразию танцевальной лексики, обилию рисунков, а также размаху сценического действия «Ер туран» — это последовательно подготовленная вершина спектакля и по своей форме, и по содержанию. Садыкова не дает прямой иллюстрации битвы, а строит сцену в виде танцевального образа воспрянувшего духом народа. В хореографии можно увидеть смену четких, резких и графичных поз, которые соединяются разнообразными пластическими переходами, стремительными прыжками и вращениями как классического, так и казахского танца. Лексика эпизода обогащается положениями зооморфического происхождения *бота мойын, қошқар мүйіз, құс қанат, бұркіт қанат*, воинскими позировками *садақ, қамшы ұстау* и т. п. Своеобразным лейтмотивом танца становится динамичное движение *ат шабыс*, которое хореограф применяет несколько раз в переходах между структурными частями эпизода. Садыкова строит рисунки танца, которые складываются в динамично сменяющиеся друг друга танцевальные фразы. Каждое хореографическое предложение построено

как небольшая законченная форма вариации, которая находит свое пластическое развитие в следующем выходе исполнителей. Зритель видит поочередную смену структурных частей (хореографии кордебалета и солистов), которые взаимодействуют, дополняют друг друга и доводят размах эпизода до апогея. Здесь ярко проявляется мастерство Садыковой в построении массовых и сольных сцен и их сочетании. Хореограф умело переключает внимание зрителей с одной группы воинов на другую, выпукло отображая танец кордебалета, а затем и солиста. Лексический запас Садыковой, который она годами впитывала от лучших мастеров казахской хореографии, используется органично, образуя динамичные, резкие и яркие танцевальные мотивы воинов-кочевников. При этом хореограф не противоречит семантическим смыслообразующим основам поз и движений казахского танца. Глубокое и всестороннее изучение разных направлений, стилей и школ хореографии дает Садыковой сбалансированное сочетание национального танца с классическим и современным в ткани балета.

Видеоряд с военной атрибутикой и конницей сменяется живописным пейзажем с открытым солнечным небом и степью. На сцене появляется молодежь, которая встречает воинов. Под звуки кюя Даулеткереева «Кероглы» начинается массовый праздничный танец молодежи. Садыкова строит хореографические фразы юношей и девушек в виде танцевальных диалогов. Начатую женским составом хореографическую фразу мужчины завершают, дополняют и создают новую, которую также подхватывают девушки. Между частями эпизода Садыкова последовательно встраивает сольные танцевальные выходы всех персонажей спектакля. Постепенно вся сцена наполняется исполнителями, которые один за другим входят в два растущих круга и ускоряют движение, подводя балет к счастливому апофеозу. Жизнь циклически возвращается на круги своя. Молодежь выстраивает рисунок юрты, в центре которой Воин и Возлюбленная.

В спектакле Садыковой впервые в отечественном хореографическом искусстве применяются новые визуальные технологии в сценографии; используются современные постановочные решения в режиссуре спектакля; путем авторской интерпретации казахского танца и его синтеза с классическим и современным танцем образуется оригинальный стиль.

Среди казахстанских балетмейстеров одним из первых в 1980-е годы фото-проекции в своих постановках применял Булат Аюханов. Его основной целью было освобождение пространства сцены для исполнителей. В балетах «Жусан» и «Тұран дала — Қыран дала» впервые в сценографии казахских балетов использованы видеопроекции. В спектаклях Авахри и Садыковой функциональная составляющая визуальных технологий возросла. Видеоряд не только освобождает пространство для танца, но и получает глубокое символическое значение, дополняющее сценическое действие, усиливающее его метафорическое содержание.

В оригинальной хореографии Садыковой можно проследить доминирующее присутствие казахского танца, на основе которого строится лексика балета. При этом классический и современный танец здесь обогащают и дополняют хореографический язык балета. Тщательно изучая достижения

казахского танца, Садыкова создала его оригинальную интерпретацию, которая не противоречит его глубокой смыслообразной сути.

ВЫВОДЫ ПО 3 РАЗДЕЛУ

В третьем разделе изучены особенности режиссуры в национальных балетах казахстанских хореографов, поставленных в 2005–2017 годах. В рамках эстетики балетного академизма проанализированы иерархия персонажей и дивертисментная структура действия в спектакле В. А. Гончарова «Элкисса». Выявлен синтез методологии режиссуры драмбалета и симфонизма в спектаклях Б. Г. Аюханова по мотивам эпоса «Кыз Жибек», а также смещение драматургического акцента путем выведения второстепенного героя на первый план. Применение методов хореографического симфонизма и современного танца изучено в постановке «Жезтырнак» Г. В. Адамовой. Влияние современной режиссуры балета проанализировано в метафорической конструкции эпизодов спектаклей «Жусан» М. С. Авахри и «Тұран дала — қыран дала» А. А. Садыковой, компилятивной партитуре, во внедрении видеопроекций как динамичного выразительного средства, дополняющего смысловое содержание эпизода, оригинальной хореографической ткани, в которую органично интегрируются казахский, классический и современный танец. В балете «Легенды великой степи» Г. У. Туткибаевой своеобразно отражены принципы современной режиссуры с подчинением музыкальной компиляции сценарной основе спектакля, интеграцией режиссерских приемов кинематографического монтажа и переключения планов. Хореография балета строится синтезом неоклассического, казахского и элементов современного танца.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование методологии режиссуры в национальных балетах казахстанских хореографов позволило отчетливо выделить конкретные тенденции, постановочные принципы, подходы и режиссерские приемы, в которых отражаются сложные художественные процессы культурного взаимодействия казахского национального балетного театра с различными направлениями современного зарубежного хореографического искусства.

Достижение цели исследования, заключенной в комплексном анализе методологии режиссуры национальных балетов казахстанских хореографов, поставленных в период с 2005 по 2017 года в контексте влияния различных направлений зарубежного танцевального искусства и определении состояния современного национального балета Казахстана, опиралось на последовательное решение семи поставленных задач, решение которых привело к следующим результатам:

1) Решению задачи изучения балета как самостоятельного искусства в XVIII веке через призму сценарной, живописной и музыкальной режиссуры, способствовало обращение к обширному списку работ исследователей, а также формулировка понятий «сценарная режиссура», «живописная режиссура», «музыкальная режиссура» на основе публикаций хореографов Дж. Уивера, Ж. Ж. Новерра, Г. Анджолини, балетоведов А. Я. Левинсона, В. М. Красовской и других. В первом случае балетмейстер подчиняет сюжетной основе всю режиссуру с соответствующими постановочными решениями (требованиями к музыке, хореографии и т. д.) спектакля. Во втором случае Новерр допускал более свободную интерпретацию сюжета, а главенствующим постановочным принципом избирал сочинение танцевальных сцен по примеру живописной композиции картины, которой подчинялись остальные компоненты балета. В музыкальной режиссуре балета Г. Анджолини утвердил право на господство музыкальной драматургии, которая определяла развитие действия и формы хореографии.

2) При анализе и выделении характеристик методологии современной режиссуры балетного театра эклектичность и полистилистика в структуре и синтетических компонентах постановок отмечена многими исследователями ближнего и дальнего зарубежья как одна из главных черт постмодернизма в балете. Все доступные режиссерские подходы, постановочные методы и приемы используются в их синтезе, подчиненном идейной концепции спектакля. В балете можно строить действие, исходя из сюжетной основы (как в драмбалетах), подчинять событийный ряд музыке (неоклассицизм и симфонизм), можно совершенно отказаться от повествования (симфонизм, абстракционизм). Допустимо строение спектакля на основе глубокого синтеза драматургии, музыки, хореографии, живописи, в их равноправии или доминировании одного из них. При этом возможен и тотальный отказ от синтеза, когда режиссура спектакля строится на самостоятельной разработке и финальном сведении перечисленных компонентов, когда танец освобождается от литературной или музыкальной мотивировки, не иллюстрирует сюжет или

музыку, не отображает эмоции, а выражает сам себя в абстрактных хореографических формах и конструкциях, на фоне независимого музыкального и живописного, визуально-проекционного оформления. Современная режиссура уравнивает все выразительные средства хореографического искусства в синтетическом сплаве разных языков танца, начиная от классического и народного до экспрессионистского и абстрактного.

3) Третья задача — исследовать дивертисментность, архитектоничность как ключевые принципы в режиссуре балетов классического наследия. При ее решении отмечены, соответствующие академизму, преобладающая сказочность сюжетов; иерархия персонажей с пьедесталом для балерины; дивертисментное строение действия по композиционному плану балетмейстера, соответственно с которым пишется дансантиная музыка с наличием *Grand pas*, *Pas de deux*, *Pas de trios* или *Pas de quatre*; богатое живописное оформление, отображающее время и место действия. Влияние классического наследия выражается в репертуаре балетных школ и театров, в которых балеты XIX столетия служат платформой для совершенствования исполнительского мастерства и пользуются популярностью у зрителей.

4) Задача раскрыть драматургию и музыку как структурообразующие компоненты в драматических и симфонических балетах советской эпохи достигнута благодаря всестороннему анализу методологии режиссуры советского драмбалета с основополагающим элементом драматургии и хореографического симфонизма с главенством музыкального произведения, а также их влияния на балетмейстерское искусство отечественных хореографов. В постановках Д. Т. Абирова, Б. Г. Аюханова проявились принципы режиссуры драмбалета с крепким сценарием; музыкой, написанной по композиционному плану; литературным подтекстом в хореографии. В творчестве З. М. Райбаева, М. Ж. Тлеубаева, Ж. К. Байдаралина в разной степени отразилась методология режиссуры балетного симфонизма с опорой на музыкальную драматургию; обобщением событий и жизненных коллизий путем противопоставления Добра и зла, Жизни и Смерти; разработкой и развитием хореографических партий, их столкновением и синтезом.

5) Пятая задача — определить специфику режиссуры хореографического неоклассицизма, экспрессионизма, модернизма и абстракционизма. В неоклассицизме проявлены два ключевых метода, близких концептуально к принципам режиссуры советского драмбалета и симфонизма. Например, в балетах Дж. Баланчина неоклассическая музыка служила источником замысла и определяла все строение балета, как и формы танца. В творчестве Дж. Кранко, К. Макмиллана, раннего Дж. Ноймайера главенствует литературный сюжет и оригинальность его хореографической интерпретации преимущественно в лексике неоклассического танца. Некоторые из перечисленных характеристик нашли свое воплощение в постановках Г. У. Туткибаевой и М. С. Авахри. Найдены концептуальные сходства между хореографическим экспрессионизмом и модернизмом, общность которых заключается в стремлении к естественному выражению чувств, подчинению всех компонентов спектакля этой цели, освобождению от канонов академизма. В абстракционизме стержнем, на

котором строится режиссура балета, становится эксперимент с движением, абстрагированная разработка танца, свободного от синтетических связей с музыкой, литературой, живописью.

6) Анализ мира персонажей и структуры действия в балете «Элкисса» В. А. Гончарова в контексте методологии режиссуры балетного академизма XIX века, показал, как хореограф последовательно выдерживает строгие эстетические и стилевые рамки классического наследия. В режиссуре балета это проявилось в подготовке сказочно-эпического сюжета; сюитной музыке, соответствующей композиционному плану; дивертисментной структуре действия; классической хореографии и характерных танцах; театральных эффектах с полетом героев и т. д. При этом лишь архитектоничность мира персонажей не выдерживает академического образца с главным героем — венцом, к которому ведут все хореографические структуры спектакля.

7) Задача анализа смещения драматургических акцентов как режиссерского подхода к новому прочтению легенды о «Кыз Жибек» привела к следующим результатам. В постановках Аюханова прослеживается режиссерский прием смещения драматургических акцентов, путем выведения второстепенного героя на первый план. Персонаж Бекежана и его хореографическая характеристика становится несущим пластом балета. При построении лексики, балета, отражающей внутреннее состояние и мысли героя, Аюханов пользуется методом драмбалета с литературной мотивировкой и подтекстом танца, в котором отчетливо прослеживается внутренний монолог Бекежана. Однако в сочинении дуэтов Тулгена и Жибек, хореограф тяготеет к принципам режиссуры симфонизма с характерной постановкой и развитием лейтдвижений, патетическим обобщением любви.

8) Изучение синтеза постановочных принципов методологии режиссуры хореографического симфонизма и современного танца в балете «Жезтырнак» Г. В. Адамовой привело к следующим выводам и результатам. Хореограф обращается к разработке драматургии, композиционного плана, используя методы балетного академизма. Однако к лексике спектакля Адамова подходит с эстетических позиций танца модерн и экспрессионизма, сочетая их движения с элементами классического и казахского танцев. В основе танцевальных фраз у Адамовой может применяться как свободное выражение чувств героев, так и импровизация с внутренней концентрацией исполнителя на образе своего персонажа. При этом сложная хореографическая ткань балета организуется целостной симфонической разработкой пластических систем людей и жезтырнаков, которых Адамова на уровне симфонического обобщения сравнивает и сталкивает. Также при создании образа жезтырнаков в балете, хореограф обращается к режиссерским приемам жанра ужаса с эффектами неожиданности в музыке и хореографии, затемнением пространства, угловато-заостренной пластикой и резкостью, порывистостью экспрессивных движений.

9) При решении задачи анализа адаптации глобальных тенденций современной режиссуры в национальном балете достигнуты следующие результаты и выводы. В замысле и постановке национальных балетов значительно выросла роль хореографов. Если в рассмотренных ранее балетах

музыку писали композиторы, то в последних трех спектаклях постановщики компилировали партитуру из произведений разных композиторов. Заметна при этом роль хореографа, который должен был с помощью консультантов найти, прослушать, отобрать и выстроить музыку балета в соответствии со своим авторским замыслом. Таким образом, сама музыка постановок выделялась полистилистикой. Также стилевое многообразие, присущее постмодернизму, коснулось и хореографии. Здесь балетмейстеры уравнивают значимость различных направлений танца, используют их органичное сочетание для создания уникального хореографического языка, усиливающего драматическую насыщенность сцен, обладающего более широкими пластическими выразительными возможностями, чем средства одного стиля. Кроме того, в «Легендах великой степи» балетмейстер Туткибаева применяет режиссерские приемы кинематографического переключения планов, чтобы направить зрительское внимание с общего действия на внутреннее состояние героя и наоборот. В спектаклях «Жусан» и «Тұран дала — Қыран дала» хореографы впервые применили видеопроекции в художественном оформлении балетов. При этом визуальный ряд не только освободил сценическое пространство для хореографии, но и взял на себя часть символических обобщений, которые дополняют метафоричность сценического действия.

Казахский национальный балет XXI века — многообразное сложное явление хореографического искусства, в котором можно обнаружить художественные процессы синтеза национальной культуры с ведущими тенденциями мирового балета. В обращении к казахской традиционной культуре, устному народному творчеству, сюжетам мифологии, сказок и эпоса, использованием музыкальных произведений отечественных композиторов, разработкой хореопластического языка казахской хореографии балетмейстеры придают постановкам национальный колорит. При этом методология режиссуры хореографического искусства становится средством для воплощения замыслов, системой организации сценического действия, способом претворения содержания в формах танца. В национальных балетах казахстанских хореографов прослеживаются свойства танцевального искусства современности, с многообразием направлений, стилей и жанров: от спектаклей, выполненных в строгих рамках академизма до балетов, в которых смешение постановочных подходов разных направлений и стилей становится основой режиссуры спектакля.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. *Пасютинская В. М.* Волшебный мир танца. — Москва: Просвещение, 1985. — 223 с. с ил.
2. *Weaver, John.* Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing. — London: Printed for J. Brotherton [etc.], 1721. — 156 p.
3. *Perugini, Mark Edward.* The Art of Ballet. — London: Martin Secker, 2020. — 394 p.
4. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: от истоков до середины XVIII века. — Москва: Искусство, 1979. — 295 с., 40 л. ил.
5. *Ломтев Д. Г.* Балеты Йозефа Штарцера в России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2010. — №1. — С. 220–224.
6. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. 2-е изд., испр. — Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. — 320 с.: ил. (+ вклейка 24 с.). — (Мир культуры, истории и философии).
7. *Lynham, Derek.* The Chevalier Noverre, Father of Modern Ballet. — London: Dance Books Ltd, 1972.
8. *Winter, Marian Hannah.* The Pre-Romantic Ballet. — London: Pitman, 1974. — 306 p.
9. *Guest, Ivor.* The Romantic Ballet in England. — London: Dance Books Ltd; Facsimile edition, 2014. — 204 p.
10. *Guest, Ivor.* The Paris Opera Ballet. — London: Dance Books Ltd, 2015. — 192 p.
11. *Michaut, Pierre.* História do ballet. — São Paulo: Difusão Europeia do Livro. — 127 p.
12. *Левинсон А. Я.* Мастера балета. Очерки истории и теории танца. — Санкт-Петербург: Издание Н. В. Соловьева, 1914. — 132 с., 24 л. ил.
13. *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце. Перевод А. А. Гвоздевой, примечания и статья И. И. Соллертинского. — Ленинград: Academia, 1927. — 316 с.
14. *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце и балетах / Ред. и вступ. Статья Ю. И. Слонимского. — Ленинград; — Москва: Искусство, 1965. — 375 с., 9 л. ил.
15. *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце / Пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева. 2-е изд., испр. — Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2007. — 384 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).
16. *Хазиева Д. З.* Анджелини: об эстетике балета эпохи Просвещения // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2010. — №1 (23). — С. 195–199.
17. *Хазиева Д. З.* Музыкальная культура Вены середины XVIII века и творчество К. В. Глюка // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2010. — №2 (24). — С. 121–127.

18. *Angiolini, Gasparo*. Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi. — Gio: Batista Bianchi, 1773. — 112 p.
19. *Кириллина Л. В.* Реформаторские оперы Глюка. — Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. — 384 с.
20. *Reyna, Ferdinando*. A concise history of ballet. — New York: Grosset & Dunlap, 1965. — 255 p.
21. *Haskell, Arnold*. The Wonderful World of Dance. — Garden City, NY: Doubleday, 1969. — 96 p. illus. (part col.) 28 cm.
22. *Lawson, Joan*. A History of Ballet and Its Makers. — Binsted: Dance Books Ltd, 1973. — 215 p.
23. *Lawson, Joan*. Ballet Stories. — New York: Mayflower Books, 1978. — 96 p.
24. *Lawson, Joan*. A Balletmaker's Handbook: Sources, Vocabulary, Styles. — Abingdon: Routledge, 1991. — 160 p.
25. *Haggin, Bernard*. Music and Ballet, 1973–1983. — New York: Horizon Press, 1984. — 282 p.
26. *Gordon, Suzanne*. Off Balance: The Real World of Ballet. — New York: McGraw-Hill, 1984. — 216 p.
27. *Anderson, Jack*. Ballet & Modern Dance. — Princeton: Princeton Book Co Pub, 1993. — 299 p.
28. *Anderson, Jack*. Art Without Boundaries: The World of Modern Dance. — Iowa: University of Iowa Press, 1997. — 346 p.
29. *Bremser, Martha*. Fifty Contemporary Choreographers. — London: Routledge, 2002. — 223 p.
30. *Au, Susan*. Ballet and Modern Dance. — London: Thames & Hudson, 2002. — 224 p.
31. *Jordan, Stephanie*. Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-century Ballet. — Princeton: Princeton Book Co Pub, 2002. — 392 p.
32. *Lee, Carol*. Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution. — London: Routledge, 2002. — 384 p.
33. *Reynolds, Nancy & McCormick, Malcolm*. No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century. — New Haven: Yale University Press, 2003. — 928 p.
34. *Gottlieb, Robert*. George Balanchine: The Ballet Maker. — New York: HarperCollins, 2004. — 224 p.
35. *Naughtin, Matthew*. Ballet Music: A Handbook. — Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2014. — 470 p.
36. *Суриц Е. Я.* Балет и танец в Америке. — Издательство Уральского Университета, 2004. — 392 с.
37. *Васенина Е. В.* Российский современный танец. Диалоги. — Москва: Emergency Exit, 2005. — 262 с.
38. *Васенина Е. В.* Современный танец постсоветского пространства. — Москва: Издательство журнала «Балет», 2013. — 322 с.
39. *Никитин В. Ю.* Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. — М.: ИД «Один из лучших», 2004 — 414 с., ил.

40. *Никитин В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие. — 3-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. — 520 с.: ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).
41. *Озджевиз Е. Л.* Модерн и постмодерн в танцевальной культуре. — Саратов, 2015. — 95с.: ил.
42. Современный танец: дискурс и практики: сборник статей / под общ. ред. канд. культурологии *Н. В. Курюмовой*. — Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2017. — 157 с.
43. *Кудрявцева Т. А.* Хосе Лимон и его роль в новаторских исканиях современного театра // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2012. — №28. — С. 316–324.
44. *Рязанова Ю. Ю.* Новые средства выразительности в балетном искусстве XX века (к проблеме соотношения традиции и новаторства): дисс. канд. искусствоведения: 17.00.01. — Москва: РАТИ – ГИТИС, 2016. — 208 с.
45. *Переверзева М. В.* Хореографическая алеаторика М. Каннингема в контексте мобильных произведений искусства // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — №4 (57). — С. 71–90.
46. *Комаров Г. А.* Лики зарубежной хореографии. Сборник статей. — Свердловск: Уральского Университета, 1989. — 72 с.
47. *Абдоков Ю. Б.* Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. — Москва: МГАХ, РАТИ–ГИТИС, 2009. — 272 с.
48. *Лаврова С. В.* Хореограф – композитор: проблемы творческого взаимодействия в балете и танце постмодерн // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — №6 (59). — С. 130–146.
49. *Лаврова С. В.* Дж. Баланчин — композитор и творческий партнер композитора // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — №1 (36). — С. 31–44.
50. *Карпенко В. Н., Щегликова Н. Н., Карпенко И. А.* Балетмейстерские приемы, работающие на раскрытие тематики хореографического произведения // Вестник Науки и Творчества. — 2016. — №6 (6). — 87–94.
51. *Максимов В. И.* Хореография и сценическое движение в театре экспрессионизма // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2019. — №6 (65). — С. 78–90.
52. *Епишин А. В.* О музыкальной драматургии балетов М. Бежара в контексте эстетики постмодернизма... // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2007. — №17. — С. 199–212.
53. *Иванов А. А.* О музыкальной драматургии «Красной Жизели» Б. Эйфмана // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2010. — №2. — С. 107–120.
54. *Чурко Ю. М.* Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии. — Минск: Полымя, 1999. — 224 с.: ил.
55. *Guest, Ivor.* Fanny Cerrito: Life of a Romantic Ballerina. — London: Phoenix House, 1956. — 176 p.

56. *Guest, Ivor. Fanny Elssler.* — London: A & C Black Publishers Ltd, 1970. — 284 p.
57. *Guest, Ivor. Romantic Ballet in England.* — London: Pitman Publishing; 2nd Revised edition, 1972. — 195 p.
58. *Guest, Ivor. Jules Perrot.* — Princeton: Princeton Book Company Publishers, 1984. — 383 p.
59. *Guest, Ivor. The Romantic Ballet in Paris.* — Hampshire: Dance Books Ltd, 2008. — 472 p.
60. *Meisner Nadine. Marius Petipa: The Emperor's Ballet Master.* Oxford University Press, 2019. — 512 pp.
61. *Слонимский Ю. И. Сильфида.* — Ленинград: Academia, 1927. — 57 с.
62. *Слонимский Ю. И. Мастера балета. К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа.* — Ленинград: Искусство, 1937. — 286 с.
63. *Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени.* — Москва: Государственное музыкальное издательство (МУЗГИЗ), 1956. — 336 с.
64. *Слонимский Ю. И. Лебединое озеро П. Чайковского.* — Ленинград: Государственное музыкальное издательство (МУЗГИЗ), 1962. — 80 с. — (Сокровища Советского Балетного Театра).
65. *Слонимский Ю. И. В честь танца.* — Москва: Искусство, 1968. — 402 с.
66. *Слонимский Ю. И. Балетные строки Пушкина.* — Ленинград: Искусство, 1974. — 184 с.
67. *Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века: Учебное пособие.* — 2-е изд. стереотип. — Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. — 344 с.: ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).
68. *Слонимский Ю. И. Жизель: Учебное пособие.* — 2-е издание, стереотипное. — Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018. — 212 с.: ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).
69. *Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века.* — Москва. — Ленинград: Искусство, 1958. — 310 с.
70. *Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века.* — Москва. — Ленинград: Искусство, 1963. — 552 с.
71. *Красовская В. М. Статьи о балете.* — Ленинград: Искусство, 1967. — 340 с.
72. *Красовская В. М. История русского балета: Учебное пособие.* — Ленинград: Искусство, 1978. — 231 с., 20 л. ил.
73. *Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года / Предисл. К. А. Скальковского.* — 2-е, доп. — Санкт-Петербург: Издание Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. — 492 с.
74. *Светлов В. Я. Современный балет. Издано при непосредственном участии Л. С. Бакста.* — Санкт-Петербург: Тип. Т-ва Р. Голике и А. Вильборг, 1911. — 134 с., 67 л. ил.

75. *Худеков С. Н.* Всеобщая история танца. — Москва: Эксмо, 2010. — 608 с.: ил. — (Всеобщая история).
76. *Блок Л. Д.* Классический танец: История и современность / Вступ. ст. В. М. Гаевского. — Москва: Искусство, 1987. — 556 с.: ил., [28] л. ил. — (Русская мысль о балете).
77. *Бахрушин Ю. А.* История русского балета. — Москва: Советская Россия, 1965. — 227 с.
78. *Петров О. А.* Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. — Москва: Искусство, 1982. — 319 с., ил. — (Рус. мысль о балете).
79. *Демидов А. П.* Лебединое озеро. — Москва: Искусство, 1985. — 366 с., ил. — (Шедевры балета).
80. *Гаевский В. М.* Дивертисмент. — Москва: Искусство, 1981. — 383 с.
81. *Гаевский В. М.* Дом Петипа. — Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2000. — 432 с., 72 л. ил.
82. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884 / Под ред. и с предисл. Н. А. Шувалова. — 1-е. — Ленинград. — Москва: Искусство, 1937. — 244 с.
83. *Петипа М. И.* Материалы, воспоминания, статьи. — Ленинград: Искусство, 1971. — 448 с.
84. *Фокин М. М.* Против течения: 2-е изд., доп. и испр. / Ред. Г. Н. Добровольская — Ленинград: Искусство, 1981. — 510 с., 36 л. ил., портр.
85. *Лопухов Ф. В.* Пути балетмейстера. — Берлин: Петрополис, 1925. — 173 с.
86. *Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете. — Москва: Искусство, 1966. — 368 с.
87. *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровения. — Москва: Искусство, 1972. — 216 с.
88. *Панова Е. В.* Балеты Людвиг Минкуса в контексте отечественной музыкально-театральной культуры второй половины XIX века: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02. — Москва: РАТИ – ГИТИС, 2019. — 197 с.
89. *Катонова С. В.* Музыка в балете. — Ленинград: Музгиз, 1961. — 50 с.
90. *Никитин В. Ю.* Профессия — балетмейстер // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. — 2013. — №2–4 (11). — С. 56–68.
91. *Лопухов-младший Ф. В.* Классическое наследие в подготовке хореографов и балетмейстеров-репетиторов // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — №6 (59). — С. 187–196.
92. *Илларионов Б. А.* Структура хореографического действия в «Спящей красавице» М. И. Петипа // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — №2 (49). — С. 16–30.
93. *Илларионов Б. А.* Структурно-драматургические функции характерного танца в балетах Петипа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2019. — №2. — С. 105–116.

94. *Полубенцев А. М.* Проблемы сохранения классического наследия // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — №2 (49). — С. 120–124.
95. *Сарынова Л. П.* Балетное искусство Казахстана. — Алма-Ата: Наука, 1976. — 176 с.
96. *Жуйкова Л. А., Есентаева Д. Б.* Репертуарная политика балетных спектаклей ГАТОБ им. Абая (1934–2014) и вопросы балетного симфонизма. — Алматы: Асыл кітап, 2015. — 132 с., 149 ил.
97. *Жумасеитова Г. Т.* Страницы казахского балета. — Астана: Елорда, 2001. — 144 с.
98. Советский балетный театр. 1917–1967. — Москва: Искусство, 1976. — 376 с.: ил.
99. *Карп П. М.* О балете. — Москва: Искусство, 1967. — 225 с.
100. *Карп П. М.* Балет и драма. — Москва: Искусство, 1980. — 249 с.
101. *Суриц Е. Я.* Хореографическое искусство двадцатых годов. — Москва: Искусство, 1979. — 360 с.
102. *Ванслов В. В.* Балеты Григоровича и проблемы хореографии. Изд-е второе дополненное. — Москва: Искусство, 1971. — 304 с.
103. *Ванслов В. В.* Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. — Москва: Музыка, 1980. — 192 с.
104. *Добровольская Г. Н.* Балетмейстер Леонид Якобсон. — Москва: Искусство, 1968. — 176 с.
105. *Добровольская Г. Н.* Танец. Пантомима. Балет. — Москва: Искусство, 1975. — 128 с.
106. *Добровольская Г. Н.* Федор Лопухов. — Москва: Искусство, 1976. — 320 с.
107. *Добровольская Г. Н.* Щелкунчик. — Санкт-Петербург: МОЛ, 1996. — 200 с. — (Шедевры балета).
108. *Добровольская Г. Н.* Михаил Фокин. Русский период. — Санкт-Петербург: Гиперион, 2004. — С. 434–436. — 496 с.
109. *Гаевский В. М.* Потусторонние встречи — Москва: Новое литературное обозрение, 2019 — 272 с.
110. *Львов-Анохин Б. А.* Владимир Васильев. — Москва: ЗАО Изд-во Центр-полиграф, 1998. — 430 с.
111. *Захаров Р. В.* Искусство балетмейстера. — Москва: Искусство, 1954. — 432 с.; илл.
112. *Захаров Р. В.* Записки балетмейстера. — Москва: Искусство, 1976. — 352 с.; илл.
113. *Захаров Р. В.* Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. 2-е изд. — Москва: Искусство, 1989. — 238 с.; илл.
114. Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. Е. Суриц и Е. Белова. — Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000. — 369 с., 18 л.: ил.

115. *Голейзовский К. Я.* Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы / [Вступ. статья Н. Черновой]. — Москва: Всерос. театр о-во, 1984. — 576 с., ил., 4–5 л. ил.
116. *Лавровский Л. М.* Документы. Статьи. Воспоминания. — М.: Всерос. театр о-во, 1983. — 422 с.
117. *Мессерер А. М.* Танец. Мысль. Время / Предисл. Б. Ахмадулиной. — 2-е изд. доп. — Москва: Искусство, 1990. — 265 с.: ил.
118. *Плисецкая М. М.* Я, Майя Плисецкая... — Москва: АО «Издательство «Новости»», 1997. — 496 с.: илл.
119. *Кудрявцева Т. А.* Объединение балетных жанров начала XX века: академизм и новации (постановка проблемы) // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2010. — №2. — С. 178–188.
120. *Чужой А., Тумина Е. А.* Симфонический балет // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2016. — №4. — С. 97–118.
121. *Емельянова Г. Н.* От Постклассицизма к Постмодернизму. «Щелкунчик» П. И. Чайковского в постановке Ю. Григоровича и М. Бежара // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2019. — №5 (64). — С. 20–37.
122. *Полисадова О. Н.* С. Дягилев и Дж. Баланчин: стиль и индивидуальность // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — №1 (36). — С. 51–56.
123. *Рославлева Н. П.* Английский балет. — Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959. — 168, [2] с.: ил., [30] л. ил.
124. *Bradley, K. K.* Rudolph Laban. — Abingdon: Routledge, 2009. — 125 p.
125. *Кайдановская А. А.* Современный театр: иммерсивные постановки (перформанс, променады, интерактивность) и их влияние на преобразования театрального пространства // Architecture and Modern Information Technologies. — 2018. — №1 (42). — С. 212–226.
126. *Climenthaga, Royd.* Pina Bausch. — Abingdon: Routledge, 2009. — 154 p.
127. *Максимов В. И.* Хореография и сценическое движение в театре экспрессионизма // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2019. — №6 (65). — С. 78–90.
128. *Погребняк М. Н.* Субъективистский театр танца Марты Грехем 1920-х – 1940-х гг. // Norwegian Journal of Development of the International Science. — 2020. — №46–2. — С. 9–12.
129. *Виноградова О. А.* Семь точек зрения на танец модерн // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — №4 (51). — С. 146–154.
130. *Норма Алисия Де Ла Торре.* Хореографические новации Хосе Лимона как основа его творчества // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2013. — №3. — С. 76–95.
131. *Гаевский В. М., Гершензон П. Д.* Мариинский балет: «Чужое» и «Свое» // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2007. — №17. — С. 239–272.

132. *Рыбчак А. В.* Постмодерн как актуальная эстетическая проблема // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2009. — №21. — С. 187–203.
133. *Жумасеитова Г. Т.* Хореография Казахстана. Период независимости: монография. — Алматы: «Жибек жолы», 2014. — 220 с.+ 32 с. (цв. вклейка).
134. *Ткаченко Т. С.* Народный танец. — Москва: Искусство, 1954. — 680 с.
135. *Донина Л. Н.* Классическое хореографическое наследие XIX в. в Казанском театре: вчера и сегодня // Историческая этнология. — 2018. — Т. 3, №2. — С. 209–233.
136. *Аюханов Б. Г.* Витражи балета или pas de bourree по жизни. Книга 1. — Алматы, 2013. — 384 с.
137. *Аухадиев И. Р.* Интервью с Б. Г. Аюхановым. — Алматы. 6 апреля 2018. Личный архив автора.
138. *Аюханов Б. Г.* Витражи балета или pas de bourree по жизни. Книга 2. — Алматы, 2013. — 448 с.
139. *Уразымбетов Д. Д.* Гульнара Адамова. Двадцать лет театру Samruk // Qazaq Ballet — интернет-журнал о хореографическом искусстве Казахстана. — URL: https://qazaqballet.kz/main_articles/gulnara-adamova-dvadcat-let-teatru-samruk/ Дата публикации: 08.09.2020. — Текст: электронный (Дата обращения: 23.04.21)
140. *Никитин В. Ю.* Компетентностная модель профессионального блока при обучении артистов современного танца // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2012. — №28. — С. 98–114.
141. *Ионов А. Ю.* «Жуткое» Фрейда и жанр ужасов в кино // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. — 2015. — №3. — С. 59–67.
142. *Шеметова Т. Н.* «Ужасное» искусство: фильмы жанра слэшер (slasher) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2011. — №4. — С. 101–120.
143. *Фрейд З.* Влечения и их судьба. — Москва: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. — 432 с. (Серия «Антология мудрости»).
144. *Касиманова Л. А.* Хореографическое искусство в контексте современных концепций развития культуры // Мир науки, культуры, образования. — 2017. — №5 (66). — С. 189–191.
145. *Веллингтон А. Т.* Синтез искусств как признак современности и применение передовых медиатехнологий в театральной «Визуальной эпохе» // Историческая и социально-образовательная мысль. — 2016. — №4–1. — С. 126–129.
146. *Рыжанкова О. В.* От Марты Грэм к Охаду Нахарину: от модерна к постмодерну // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — №5 (52). — С. 35–44.
147. *Аргаманова Н. В.* Хореографические интерпретации духовно-медитативной созерцательности музыки Арво Пярта // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — №3 (56). — С. 43–59.
148. *Усачёв Ю. Ю.* Визуальная форма пластики современного танца: характеристика, особенности, поиски воплощения // Международный научно-исследовательский журнал. — 2015. — №8–5 (39). — С. 8–10.

149. *Кисеева Е. В.* Репетитивная техника как ведущий метод организации материала в музыкально-театральных постановках (на примере танца постмодерн) // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2017. — №3. — С. 64–69.
150. *Aukhadiyev I., Dosbatyrov D., Einasto H.* Modern creative methods of ballet staging and their reflection in the Kazakh ballet Zhusan // Creativity Studies, 2025. — №18(1). — С. 208–222.
151. *Жумасеитова Г. Т.* Балетмейстерское искусство Казахстана: проблемы и перспективы // Вопросы хореографического искусства и образования конца XX – начала XXI вв. // Материалы международной научно-практической конференции. — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2017. — 216 с.
152. *Рязанова Ю. Ю.* Влияние различных видов искусства на балетный театр и его выразительные средства в XX веке // Мир науки, культуры, образования. — 2014. — №2 (45). — С. 289–294.
153. *Иванов А. А.* О музыкальной драматургии «Красной Жизели» Б. Эйфмана // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2010. — №2. — С. 107–120.
154. *Васильева В. В.* Принципы символизации в балетах Ю. Григоровича (на примере балетов «Иван Грозный» и «Ромео и Джульетта» // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2010. — №2. — С. 85–92.
155. *Аухадиев И. Р.* Интервью с Г. У. Туткибаевой. — Алматы: 2020. 03 сен. Личный архив автора.
156. *Жиенкулова Ш. Б.* Тайна танца. — Алма-Ата: Онер, 1980. — 280 с.
157. *Жиенкулова Ш. Б.* Өмірім менің — өнерім: Повесть. — Алматы: Жазушы, 1983. — 216 бет.
158. *Жиенкулова Ш. Б.* Танцы друзей. — Алма-Ата: Мектеп, 1989. — 144 с.
159. *Абиров Д. Т.* История казахского танца. Учебное пособие. — Алматы, 1997. — 160 с.
160. *Абиров Д. Т., Исмаилов А. М.* Казахские народные танцы. — Алма-Ата: Онер, 1984. — 112 с.
161. *Кузембаева С. А.* Воспеть прекрасное. — Алма-Ата: Онер, 1982. — 104 с.
162. *Всеволодская-Голушкевич О. В.* Пять казахских танцев. — Алма-Ата: Онер, 1988. — 152 с.
163. *Всеволодская-Голушкевич О. В.* Школа казахского танца. — А.: Онер, 1994. — 184 с.
164. *Аюханов Б. Г.* Мой балет. — Алма-Ата: Онер, 1988. — 104 с.
165. *Аюханов Б. Г.* Биография чувств. — Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. — 336 с.
166. *Кульбекова А. К., Изим Т. О.* Теория и методика преподавания казахского танца. Учебник. — Астана, 2012. — 200 с.
167. *Ізім Т. О.* Мемлекеттік «Алтынай» би ансамблі. — Алматы: Өнер, 2010. — 112 бет.
168. *Ізім Т. О., Кульбекова А. К.* Қазақ биін оқудың теориясы мен әдістемесі. Оқулық. — Алматы: Эверо, 2015. — 192 бет.

169. *Iзім Т. О.* Қазақ және шет ел хореография өнерінің тарихи даму кезеңдері: Оқу құралы. Алматы: Мир Баспа Үйі, 2016. — 196 бет.

170. *Шанкибаева А. Б.* Казахская хореография: развитие форм и художественных средств. Монография. — Алматы, 2011. — 152 с.

171. История хореографии Казахстана: Учебник / Авт. Т. Кишкашбаев, А. Шанкибаева, Л. Мамбетова, Г. Жумасеитова, Ф. Мусина. — Алматы: ИздатМаркет, 2005. — 272 с.

172. *Молдахметова А. Т.* Режиссерская интерпретация казахского танца в хореографическом искусстве Казахстана конца XX – начала XXI века: дисс. доктора философии (PhD): 6D040600 – Режиссура. — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2020. — 164 с.

173. *Садыкова А. А.* Ведущие национальные хореографические школы — фундамент мирового балетного искусства // Манускрипт. — 2019. №5. — С. 153–158.

174. *Садыкова А. А.* Специфические и сущностные черты «национального» и их роль в танцевальной культуре казахского народа // Манускрипт. — 2019. №4. — С. 174–178.

175. *Воротынцева К. А., Маликов Е. В.* Миф и повествование в балете // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2018. — №29. — С. 63–73.

ПРИЛОЖЕНИЕ

	Стиль/направление в балете	Хореограф	Спектакли
1	Академизм	Филиппо Тальони	Сильфида (1832)
2		Август Бурнонвиль	Сильфида (1836)
3			Неаполь (1842)
4		Жозеф Мазилье	Пахита (1846)
5		Жюль Перро	Жизель (1841)
6			Ундина (1843)
7			Эсмеральда (1844)
8			Па-де-катр (1845)
9			Корсар (1856)
10		Артур Сен-Леон	Коппелия (1870)
11		Мариус Петипа	Дочь фараона (1862)
12			Дон Кихот (1869)
13			Баядерка (1877)
14			Спящая красавица (1890)
15			Щелкунчик (1892)
16			Лебединое озеро (1895)
17			Раймонда (1898)
18			Арлекинада (1900)
19		Михаил Фокин	Шопениана (1907)
20		Василий Вайнонен	Пламя Парижа (1932)
20			Щелкунчик (1934)
21	Драматический балет	Ростислав Захаров	Бахчисарайский фонтан (1934)
22		Леонид Лавровский	Ромео и Джульетта (1940)
23		Ролан Пети	Юноша и смерть (1946)
24			Собор парижской богородицы (1965)
25	Драматический балет и Неоклассицизм	Джон Кранко	Ромео и Джульетта (1962)
26			Евгений Онегин (1965)
27		Кеннет Макмиллан	Ромео и Джульетта (1965)
28			Манон (1974)
29		Джон Ноймайер	Дама с камелиями (1978)
30	Симфонизм и Неоклассицизм	Игорь Бельский	Ленинградская симфония (1961)
31		Джордж Баланчин	Аполлон Мусагет (1928)
32			Серенада (1935)
33			Хрустальный дворец (1947)
34			Четыре темперамента (1946)
35			Драгоценности (1948)
36		Иржи Килиан	Симфония псалмов (1978)
37		Уильям Форсайт	The Vertiginous Thrill of Exactitude (1996)
38	Экспрессионизм (включая танцтеатр)	Мери Вигман	Танец ведьмы (1914)
39		Курт Йосс	Зеленый стол (1932)
40			Орфей и Эвридика (1975)
41		Пина Бауш	Весна священная (1976)
42			Кафе Мюллер (1978)
43	Модернизм	Марта Грэм	Хроники (1936)
44			Путешествие в ночи (1962)

45		Дорис Хамфри	Этюд, посвященный воде (1928)
46		Хосе Лимон	Павана Мавра (1949)
47	Абстракционизм	Мерс Каннингем	Second Hand (1970)
48			Beach Birds for Camera (1993)
49			Biped (1999)
50		Иржи Килиан	Шесть танцев (1986)
51			Падшие ангелы (1989)
52			Сарабанда (1990)
53			Сладкие сны (1990)
54			Маленькая смерть (1991)
55		Уейн Макгрегор	Chroma (2006)
56		Уильям Форсайт	In the Middle, Someone Elevated (1985)
57		Алексей Ратманский	Средний дуэт (1998)
58			Сны о Японии (1998)
59			Лунный Пьеро (2008)
60		Охад Нахарин	Last Work (2015)
61		Кристал Пайт	Dark Matters (2010)
62	Постмодернизм	Джон Ноймайер	«Иллюзии как “Лебединое озеро”» (1976)
63		Матс Эк	Жизель (1982)
64			Лебединое озеро (1990)
65			Спящая красавица (1996)
66			Apartment (2000)
67			Place (2008)
68			Джульетта и Ромео (2013)
69		Мэтью Борн	Лебединое озеро (1995)
70		Борис Эйфман	Красная Жизель (1997)
71		Алексей Ратманский	Болт (2006)
72			Пламя Парижа (2010)
73		Александр Экман	Лебединое озеро (2014)
74		Фредрик Ридман	Swan Lake Reloaded (2018)
75		Анжелен Прельжокаж	Лебединое озеро (2020)
76	Национальные балеты казахстанских хореографов	Даурен Абирова	Козы Корпеш — Баян Сулу (1972)
77		Минтай Тлеубаев	Аксак кулан (1976)
78		Заурбек Райбаев	Фрески (1981)
79		Булат Аюханов	Казахские сувениры (1967)
80			Жарыс (1972)
81			Батыры (1974)
82			Гэк-ку — клич лебедя (2007)
83			Кыз Жибек и Бекежан (2013)
84		Гульнара Адамова	Жезтырнак (2005)
85		Гульжан Туткибаева	Легенды великой степи (2015)
86		Мукарам Авахри	Жусан (2014)
87			Язык любви (2016)
88		Анвар Садыкова	Тұран дала — Қыран дала (2017)

Таблица 1. Классификация стилей/направлений балета и список спектаклей, проанализированных в рамках диссертационного исследования