

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское
учреждение «Российский институт истории искусств»

На правах рукописи

Уразымбетов Дамир Дуйсенович

**БАЛЕТНЫЕ СПЕКТАКЛИ МИНТАЯ ТЛЕУБАЕВА В КОНТЕКСТЕ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА**

Специальность 17.00.09 — Теория и история искусства

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Федорченко Ольга Анатольевна,
кандидат искусствоведения

Санкт-Петербург

2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. Становление творческой личности Минтая Тлеубаева	15
1. 1. Формирование традиций профессионального казахского балетного театра (1930-е – 1970-е годы)	15
1. 2. М. Тлеубаев — ученик алматинского хореографического училища. Исполнительская деятельность (1947–1967).....	22
1. 3. Годы учебы в Ленинградской консерватории (1968–1974).....	25
1. 4. Художественная деятельность М. Тлеубаева в КазССР — Республике Казахстан (1975–2009).....	31
Глава 2. Балетные спектакли Минтая Тлеубаева на сцене ГАТОБ им. Абая	34
2. 1. Балет А. Серкебаева «Аксак кулан» в постановке М. Тлеубаева как попытка создания казахского национального балета	34
2. 2. Патриотическая тематика в творчестве М. Тлеубаева на примере его балета «Вечный огонь».....	53
2. 3. Рок-опера-балет А. Серкебаева «Брат мой, Маугли» как новаторское решение синтетического балетного спектакля	59
2. 4. Постановки М. Тлеубаевым балетов академического направления в контексте развития репертуарной политики ГАТОБ им. Абая.....	76
2. 4. 1. «Классическая симфония»	77
2. 4. 2. «Прощание с Петербургом»	83
2. 4. 3. «Дама с камелиями»	88

Глава 3. Концепт детства как генеральная тема в творчестве Минтая Тлеубаева.....	97
3. 1. Жанр детского балета на сцене Государственного академического театра оперы и балета им. Абая.....	97
3. 2. Спектакль «Золотой ключик» М. Тлеубаева как начало освоения детской темы.....	112
3. 3. Воплощение волшебного мира в балете М. Чулаки «Русская сказка» в постановке М. Тлеубаева.....	121
3. 4. Спектакль «Три поросенка» как выражение режиссерских принципов М. Тлеубаева.....	130
3. 5. Балет И. Морозова «Доктор Айболит» в интерпретации М. Тлеубаева.....	137
3. 6. Хореографические миниатюры М. Тлеубаева в Алматинском хореографическом училище им. А. В. Селезнева.....	143
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	163
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ.....	169
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....	182
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	183
<i>Приложение 1.</i> Список балетных спектаклей в постановке М. Тлеубаева и установленные в ходе данного исследования даты их премьеры.....	183
<i>Приложение 2.</i> Авторские либретто М. Тлеубаева.....	184
<i>Приложение 3.</i> Список хореографических сцен в операх в постановке М. Тлеубаева.....	185
<i>Приложение 4.</i> Хореографические миниатюры М. Тлеубаева в Алматинском хореографическом училище им. А. В. Селезнева.....	186

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования.

Диссертация посвящена деятельности Минтая Женельевича Тлеубаева (1947–2009) — балетмейстера, режиссера, педагога, заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, лауреата премии Ленинского комсомола, профессора, члена Союза театральных деятелей Казахстана. Он автор значимых работ для балетного театра, таких как «Аксак кулан», «Брат мой, Маугли», «Русская сказка», «Классическая симфония». Тлеубаев внес вклад в искусство не только своей страны, но и других стран, осуществив различные постановки в России, Беларуси, Киргизии, Узбекистане, Китае, Японии.

Став частью культуры Казахстана советского и постсоветского периодов, Тлеубаев занял в ней свою особую нишу. Он создал двенадцать балетных спектаклей, поставил танцы в семнадцати операх, был режиссером-постановщиком более ста театрализованных представлений и концертных программ, сочинил несколько десятков хореографических миниатюр. Как педагог Тлеубаев воспитал восемь поколений режиссеров-хореографов и осуществил выпуск многих солистов оперы.

Расцвет его творчества заключен в период с 1974 по 2009 гг. Проблемы национального хореографического искусства, занимавшие Тлеубаева на протяжении всей его творческой жизни, рассматривались им в опоре на художественный опыт классического танца, советской режиссуры драматического театра и театрализованных массовых представлений. Стремясь соединить в своих хореографических постановках традиции казахского танца с академической балетной школой, он нашел гармоничный баланс между характерными народными элементами и каноническими формами в балетных спектаклях, которые ставил с 1972 по 1991 гг.

На профессиональное становление Тлеубаева влияние оказали выдающиеся мастера. Его преподавателями в Алма-Ате были А. В. Селезнев,

Э. А. Усин и Б. Г. Аюханов; в Ленинграде — Ф. В. Лопухов, П. А. Гусев, Г. Д. Алексидзе, И. Д. Гликман, Ю. И. Слонимский. Их педагогический талант способствовал формированию у Тлеубаева хореографического стиля и режиссерского мастерства, которые ярче всего проявились в его балетных спектаклях для детей.

Жанровый диапазон постановок Тлеубаева был достаточно широк: это и *сказочные балеты* («Золотой ключик», 1974; «Русская сказка», 1975; «Брат мой, Маугли», 1982; «Доктор Айболит», 1987; «Три поросенка», 1988), и *казахский национальный балет* («Аксак кулан», 1975), и *историко-патриотический балет* («Вечный огонь», 1985), и *романтические балеты* («Дама с камелиями», 1989; «Прощание с Петербургом», 1988). Выбирая сюжеты для своих будущих спектаклей, балетмейстер, как правило, отдавал предпочтение известным литературным произведениям, ранее не имевшим интерпретаций в хореографическом театре, либо не обретшим канонических версий. Среди них были и оригинальные авторские замыслы и сценарии. Мир хореографической образности Тлеубаева основывался на метафорическом, поэтическом отражении действительности¹.

Особое место в творческом наследии Тлеубаева занимали балетные спектакли и хореографические миниатюры для детей. Язык его детских постановок был лишен нарочитой дидактики и назидательности. Он, постигая «детскую душу», создал по-настоящему детские произведения, которые своим долгожительством и успехом у юных зрителей доказали собственную состоятельность.

В 1980-х Тлеубаев обратился к монументальным площадным формам, подобным массовым театрализованным действиям, которые в свое время создавали хореографы И. А. Моисеев, В. А. Варковицкий. Помимо постановок массовых зрелищ, он самореализовывался и в работе над камерными формами хореографических миниатюр. Это повлекло за собой

¹ Валукин М. Е. Мужской классический танец: эволюция во времени. М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2014. С. 146.

создание балетмейстером учебно-концертного репертуара Алматинского хореографического училища им. А. В. Селезнева (далее — АХУ), что делали далеко не все балетмейстеры.

На сегодняшний день в искусствоведении не представлено ни одного комплексного фундаментального исследования, целостно осмысляющего творчество Тлеубаева. Сложившаяся и завершенная картина жизни балетмейстера, творческие рамки которой заключены в последнюю четверть XX – начало XXI вв., позволяет определить его вклад в хореографическое искусство Казахстана как значительный. Все вышеперечисленное и определяет **актуальность настоящего исследования**. Необходимо детальное рассмотрение его постановок балетных спектаклей на сцене ГАТОБ им. Абая, методов и подходов к репетиционному процессу в работе с исполнителями. Постановки Тлеубаева, так или иначе, оказали влияние на творчество хореографов, режиссеров и драматургов Ж. Н. Капесова, В. П. Шевченко, В. А. Гончарова, Г. У. Туткибаевой, Б. Г. Каирбекова, Л. В. Ким, А. Т. Алишевой, К. И. Ажиевой, Г. Н. Габбасовой, А. А. Садыковой и других.

В диссертации рассмотрены балетные спектакли, поставленные Тлеубаевым в период с 1974 по 1991 годы в Оперной студии консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и ГАТОБ им. Абая, впоследствии перенесенные на многие сцены России, Беларуси, Киргизии, Узбекистана, а также хореографические миниатюры, созданные им для АХУ, ставшие классикой детского танцевального наследия Казахстана.

Степень разработанности темы.

Вопросы творчества Тлеубаева в казахстанском балетоведении недостаточно изучены. Научные труды Л. П. Сарыновой², С. А. Кузембаевой³ по вопросам истории казахского балетного искусства, освещают события в музыкальном театре страны до начала 1980-х годов и мало затрагивают

² Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. Алма-Ата: Наука, 1976.

³ Кузембаева С. А. Воспеть прекрасное. Алма-Ата: Онер, 1982.

творческую деятельность Тлеубаева, однако анализируют ту художественную среду, в которой он развивался как творец. Отдельную группу исследований представляют научно-теоретические и практико-методологические труды Ф. В. Лопухова⁴, Г. Д. Алексидзе⁵, Э. С. Барутчевой⁶, которые отражают мнения и пути, по которым двигался Тлеубаев, будучи их учеником.

Среди малочисленных работ по истории и теории детского балета следует выделить кандидатскую диссертацию Л. В. Сизовой «Детские балеты советских композиторов в системе жанров музыки для детей» (Киев, 1988)⁷. Автор исследования рассматривает развитие детского балета через ретроспективу музыкальных произведений, написанных для юных слушателей от XIX в. до середины XX в. Среди недавних работ, обращенных к детской теме, можно выделить статьи Р. Ю. Вагабова «Детская тема в балете»⁸, П. А. Базарона «Особенности постановки детского хореографического спектакля»⁹, К. О. Джумагалиевой «К опыту постановки детского балета “Алиса и ее необычайные приключения”»¹⁰. В них авторы обозначили основные проблемы, связанные с хореографическими произведениями для исполнителей и зрителей младшего возраста.

Несмотря на определенные достижения, в казахстанском балетоведении полностью отсутствуют научные работы, посвященные анализу постановок Тлеубаева в АХУ. Они своей художественной значимостью и любовью у зрителя определили репертуарный фонд балетной школы на многие годы и остаются ценным достоянием и сегодня.

⁴ Лопухов Ф. В. Хореографические откровения / Ред. и вступ. ст. Г. Н. Добровольской. М.: Искусство, 1972.

⁵ Алексидзе Г. Д. Балет в меняющемся мире. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2008.

⁶ Барутчева Э. С. Георгий Алексидзе: хореограф Божьей милостью. СПб.: Сударыня, 2005.

⁷ Сизова Л. В. Детские балеты советских композиторов в системе жанров музыки для детей : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 1988. 26 с.

⁸ Вагабов Р. Ю. Детская тема в балете // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2012. №1. С. 139–142.

⁹ Базарон П. А. Особенности постановки детского хореографического спектакля // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. №7 (48). С. 78–86.

¹⁰ Джумагалиева К. О. К опыту постановки детского балета «Алиса и ее необычайные приключения» // Наука и жизнь Казахстана. 2018. №1 (54). С. 148–153.

Творческая деятельность Тлеубаева и его и балетные постановки освещались в периодической печати: в журналах «Советский балет», «Музыкальная жизнь», «Театральная жизнь», «Театральный Ленинград»; газетах «Советская культура», «Вечерний Ленинград», «Ленинградская правда», «Казахстанская правда», «Вечерняя Алма-Ата». В них содержатся информационно-хроникальные статьи, обзоры, отзывы о спектаклях в Казахстане и гастролях ГАТОБ им. Абая в России.

В жанре воспоминаний написана книга Л. М. Кремер и А. И. Уразгалиевой «Прошлое и настоящее хореографического искусства Казахстана»¹¹, куда включен небольшой биографический очерк о Тлеубаеве. В сборнике статей «Спасибо, Мастер!»¹², созданном под общей редакцией Л. А. Тихоновой, также представлены материалы, в основном, мемуарного характера, не содержащие аналитики. Они интересны как свидетельства современников Тлеубаева и добавляют штрихи к характеристике его личности.

В 2010 году в КазНАИ им. Т. К. Жургенова (далее — КазНАИ) М. С. Муталиевой защищена магистерская диссертация «Творческая и педагогическая деятельность М. Ж. Тлеубаева»¹³ (научный руководитель О. Б. Шубладзе). Исследователем применен описательный метод без углубленного анализа, систематического обобщения и выстраивания классификации творческих работ хореографа в балетном искусстве.

Все указанные труды оказали автору диссертации несомненную помощь при осмыслении им творчества Тлеубаева и создании целостной картины его вклада в культуру Казахстана.

¹¹ Кремер Л. М., Уразгалиева А. И. Прошлое и настоящее хореографического искусства Казахстана. Алматы: КазГосЖенПУ, 2009.

¹² Спасибо, Мастер! / Под общ. ред. Л. Тихоновой. Алматы: «Полиграфия-сервис К°», 2012.

¹³ Муталиева М. С. Творческая и педагогическая деятельность М. Ж. Тлеубаева : дисс. ... магистра искусств. Алматы, 2009.

Объект исследования — творчество Тлеубаева в контексте хореографического искусства Казахстана.

Предмет исследования — спектакли и хореографические миниатюры Тлеубаева.

Материалы исследования — биографические и критические монографии о балетном искусстве Казахстана, рецензии в периодике и журналах, фото-, аудио-, видеоматериалы о жизни и творчестве Тлеубаева.

Цель исследования — анализ художественно-эстетического своеобразия балетмейстерской деятельности Тлеубаева в ГАТОБ им. Абая.

Достижение цели предполагает решение ряда **следующих задач**:

1. Систематизация источниковой базы для изучения балетного творчества Тлеубаева, представленной документами, фото-, аудио- и видеоматериалами, воспоминаниями современников, доступными печатными и рукописными архивными источниками;

2. Анализ балетных спектаклей Тлеубаева, сочиненных для детей, и определение их роли в его творчестве;

3. Определение значимости хореографических миниатюр Тлеубаева, поставленных им в АХУ им. А. В. Селезнева в исполнительско-творческом воспитании будущих артистов балета;

4. Анализ специфики постановочных принципов Тлеубаева в его работе над спектаклями с артистами балета и учащимися хореографических школ;

5. Осмысление роли творчества Тлеубаева в контексте культуры Казахстана.

Источниковая база исследования.

Сложность в осмыслении целостной картины Тлеубаева обусловлена тем, что факты своей творческой жизни он сам практически не записывал, либо фиксировал условно. Такая ситуация повлекла за собой множество значительных разночтений в датах, событиях и деталях производственного процесса в его постановках. Исключение составляют лишь некоторые сохранившиеся рукописи либретто и сценарных набросков, которые

частично были воплощены на сцене. Поэтому понадобились скрупулезные архивные изыскания для выстраивания целостной картины пути Тлеубаева в искусстве.

Основу исследования составили материалы государственных и частных архивов и музейных фондов: официальные документы, эпистолярное наследие, рукописи сценариев и либретто, материалы периодической печати, монографии, фотографии и видеозаписи¹⁴. Многие из перечисленного впервые вводятся автором диссертации в научный оборот. Были изучены материалы следующих архивов: Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, Казахского Государственного академического театра оперы и балета им. Абая, Алматинского хореографического училища им. А. В. Селезнева, Центрального государственного архива кинофотодокументов и видеозаписей Республики Казахстан (Алматы), Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь (Минск), Челябинского государственного театра оперы и балета им. М. И. Глинки и Театра «Балет Москва».

Неоценимую помощь автору в его работе над диссертацией оказали частные личные архивы супруги Тлеубаева — Светланы Николаевны Тищенко и его сыновей — Марата и Майлена. Они сохранили рукописи балетных либретто и сценариев режиссера, фотографии, письма, документы, индивидуальные учебные планы, трудовые книжки.

Особую роль в исследовании сыграли воспоминания артистов балета, хореографов, педагогов — современников Тлеубаева, бывших участниками его постановок. Они раскрыли в беседе с автором диссертации важные исторические сведения о его творчестве в ГАТОБ им. Абая и АХУ, дав им свою личностную оценку.

¹⁴ Основная проблема в изучении творческой деятельности Тлеубаева состоит в том, что в годы его работы в ГАТОБ им. Абая спектакли не записывались на видео, а те, что записывались — сохранились частично. Среди двенадцати поставленных им балетов существует только шесть записей: «Золотой ключик» в ленинградской и московской постановках, I действие «Аксак кулана», «Три поросенка», I действие «Вечного огня» и вариация Табаки из балета «Брат мой, Маугли», I действие «Дамы с камелиями».

В 2010 году казахстанским культурно-познавательным телеканалом «Мәдениет» («Культура») АО Агентства «Хабар» («Известия») был снят документальный телевизионный фильм, посвященный Глеубаеву. Автором сценария выступила А. Садыкова, режиссером — Ж. Оспанова, ведущей программы была Ф. Мусина. Фильм показал центральные биографические и творческие факты жизни балетмейстера на основе архивных фотографий, видеоматериалов и интервью с коллегами Глеубаева — Д. Т. Накиповым, И. Н. Гуляевой, А. Н. Медведевым, К. М. Мажикеевым, Р. Х. Байсеитовой, С. Н. Тищенко.

Методологической основой диссертации стал комплекс методов, направленных на теоретико-методическое и научно-практическое осмысление творчества Глеубаева. В настоящей работе главный акцент сделан на изучении архивов с использованием обобщения, экспертных оценок, типологических сопоставлений на основе историко-хронологического, аналитического, сравнительного, источниковедческого методов и интервьюирования.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в следующем:

1. Создана документально подтвержденная и отраженная в воспоминаниях современников картина творчества Глеубаева в области постановок балетных спектаклей и хореографических миниатюр;

2. Впервые представлена хронологическая ретроспектива балетов Глеубаева для детей в качестве магистральной линии его творчества с подробным анализом четырех спектаклей: «Золотой ключик», «Русская сказка», «Три поросенка» и «Доктор Айболит»;

3. Проанализированы и введены в научный оборот восстановленные по воспоминаниям современников наименования и содержание хореографических миниатюр, созданных Глеубаевым для учебного репертуара АХУ;

4. Уточнены даты премьер балетных спектаклей и хореографических миниатюр Тлеубаева;

5. Введены в научный оборот неизвестные факты деятельности Тлеубаева в России и Казахстане, извлеченные из редких архивных источников.

Основные положения, выносимые на защиту.

- Реконструирована биография М. Ж. Тлеубаева для определения условий, в которых проходило становление и формирование личности балетмейстера. На основе изучения архивных документов и материалов периодической печати и подробно рассмотрена его деятельность в Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, Государственном академическом театре оперы и балета им. Абая, Алматинском хореографическом училище им. А. В. Селезнева;

- Определены художественные векторы развития казахского балета, впервые намеченные Тлеубаевым. Он обогатил театральную культуру Казахстана эстетически значимым репертуаром в различных тематических и хореографических направлениях, будучи в течение пятнадцати лет в должности балетмейстера (пять из них в качестве главного балетмейстера) ведущего музыкального театра страны — ГАТОБ им. Абая;

- Опираясь на лучшие достижения танцевального искусства России и Казахстана, Тлеубаев искал новые средства эстетической выразительности и обновления хореографической лексики. Это привело к формированию творческого метода балетмейстера и особенностей его пластического мышления, которые повлекли за собой синтез классического и национального танца, внедрение хореографом в балетные спектакли приемов драматического театра, предоставление возможности исполнителям вариантного интерпретирования сценического текста;

- Концепция детской темы представлена как генеральная в творчестве Тлеубаева. Детские танцы, как и балеты для юных зрителей, создавались им

в течении всей жизни. Его постановки для детей отличались ясной драматургией, в них доминировало игровое начало, хореография подчинялась оригинальному режиссерскому замыслу и носила действенный характер, персонажи наделялись точными пластическими характеристиками.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Материалы и выводы диссертации могут служить источниковедческой и научной основой для балетоведческих исследований, связанных с историей хореографического искусства Казахстана и с творчеством Тлеубаева. Исследование будет вспомогательным источником для практической деятельности режиссеров и балетмейстеров.

Апробация исследования.

Диссертация поэтапно обсуждалась на секторе источниковедения Российского института истории искусств и кафедре режиссуры хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова. Опубликован ряд статей в журналах и научных сборниках, в том числе и в изданиях из перечня ведущих рецензируемых научных журналов, рекомендуемых ВАК. По теме исследования автором сделаны доклады на круглом столе «Творчество Минтая Тлеубаева в хореографическом искусстве Казахстана» (21 фев. 2017 г., АХУ, Алматы), на международной научно-практической конференции «Вопросы хореографического искусства и образования конца XX – начала XXI вв.» (4 апр. 2017 г., КазНАИ, Алматы) и на Неделе науки «Жургеновские чтения» (11 апр. 2018 г., КазНАИ, Алматы).

Опубликован ряд статей в журналах и научных сборниках, в том числе и в изданиях, рекомендуемых ВАК:

1. *Уразымбетов, Д. Д.* Новаторские поиски Минтая Тлеубаева в национальном балете «Аксак Кулан» / Д. Д. Уразымбетов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2016. №45. — С. 51–61.

2. *Уразымбетов Д. Д.* Балет М. Вайнберга «Золотой ключик» в постановке М. Тлеубаева / Д. Д. Уразымбетов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2017. №1 (48). — С. 58–66.

3. *Уразымбетов, Д. Д.* Спектакль «Три поросенка» как выражение режиссерского кредо балетмейстера Минтая Тлеубаева / Д. Д. Уразымбетов // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, 2017. №3 (32). — С. 112–116.

4. *Уразымбетов, Д. Д.* Вопросы этики и дидактики в балете М. Тлеубаева «Доктор Айболит» / Д. Д. Уразымбетов // Наука и жизнь Казахстана. — Астана, 2018. №1 (54). — С. 145–147.

5. *Уразымбетов, Д. Д.* Празднование 70-летия Минтая Тлеубаева в Алматы / Д. Д. Уразымбетов // Вопросы хореографического искусства и образования конца XX – начала XXI вв. : материалы международной научно-практической конференции Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова. — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2017. — С. 47–53 (0,8 п. л.).

6. *Уразымбетов, Д. Д.* Патриотическая тематика в творчестве М. Тлеубаева на примере его балета «Вечный огонь» / Д. Д. Уразымбетов // Пути развития современного театрального искусства Казахстана : материалы международной научно-практической конференции Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова. — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2017. — С. 196–200 (0,6 п. л.).

Структура исследования.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников и приложений. Общее количество страниц — 181 (с приложениями 186).

ГЛАВА 1. СТАНОВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

МИНТАЯ ТЛЕУБАЕВА

1. 1. Формирование традиций профессионального казахского балетного театра (1930-е – 1970-е годы)

Многогранное современное балетное искусство Казахстана развивалось в преемственной связи с прошлым и обогащалось влиянием зарубежной культуры. Впитав в себя достижения европейского и русского балета, хореографическое искусство республики за восемьдесят четыре года существования расцвело в полной мере и располагает четырьмя крупными музыкальными театрами.

Казахстанская культура опирается на многовековые синкретичные традиции кочевников, в которых нераздельно слиты инструментальное, песенно-поэтическое, танцевальное и зрелищно-игровое начала. Исполнительскую манеру инструменталистов, певцов, танцоров, сказителей отличали яркая индивидуальность, импровизационность, состязательность.

В свое время Казахстану, ставшему союзной республикой, предстояло освоить новые неведомые культуре номадов жанры — симфонии, оперы, балета — не утратив при этом национальной своеобразности. В 30-х годах XX века осуществлялась колоссальная программа синтеза культур, приобщения широких кругов населения к массовым жанрам искусства. Стране предстояло создать школу классического танца, где формировались бы кадры артистов балета; бережно сохранять и изучать национальный танцевальный фольклор; привить зрителям вкус к чуждым ранее жанрам музыкально-театрального искусства.

Отсчет деятельности первого музыкального театра страны — ГАТОБ им. Абая — принято считать с 1934 года, когда в Алма-Ате были поставлены музыкально-драматические спектакли «Айман-Шолпан», «Шуга» и «Кыз Жибек» на основе народных мелодий. В них значительна роль народных

сценических танцев. Они наметили пути дальнейшего развития оперного и балетного жанров в Казахстане.

Профессиональная балетная труппа родилась в результате слияния коллектива передвижного театра оперы и балета Куйбышевского края с местной музыкальной студией под руководством М. П. Арцибашевой. В 1934 году открывается хореографическое училище (первый руководитель — А. Александров).

В 1936 году, когда студия окрепла и ее состав насчитывал более ста человек, балетмейстер из Свердловска Ю. П. Ковалев поставил спектакли «Половецкие пляски» и «Коппелию»¹⁵ (прошла пять раз). В 1937 году руководитель балетной труппы Л. А. Жуков на основе русской и национальной трупп возобновляет «Коппелию» и ставит «Лебединое озеро».

Репертуарная политика в ГАТОБ им. Абая проводилась в традиционном для советского искусства направлении. Основу составляли спектакли академической и советской классики («Коппелия», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Бахчисарайский фонтан»). Создание национальных балетных спектаклей являлось не менее актуальной задачей. Если ранее различными хореографами (А. Исмаиловым, М. Арцибашевой и др.) осуществлялись постановки казахских танцев, то во время создания профессионального музыкального театра встал вопрос о национальных спектаклях — балетах на сюжеты народных легенд в обработках казахстанских писателей и либреттистов с использованием национальной фольклорной хореографии: «Калкаман и Мамыр» В. Великанова — А. Жукова (1938), «Весна» И. Надирова — А. Чекрыгина (1940), «Камбар и Назым» В. Великанова — М. Моисеева (1950), «Джунгарские ворота» Л. Степанова — Ю. Ковалева (1957). Тогда были сделаны шаги к синтезу классического и казахского танцев, и позднее это вылилось в формирование новой хореографической

¹⁵ Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. С. 56.

лексики. Все названные спектакли не стали репертуарными в силу того, что в них еще не был найден код синтеза классического и национального танцев, в то время как в одном из первых спектаклей «Кыз Жибек» (1934) балетмейстер А. Александров нашел баланс между классическим и казахским танцем, что способствовало успеху постановки. «Найдя в фольклоре главные образные мотивы и приемы выражение национального характера, чувства, он искусно строит комбинации, расцветивает народный танец богатством сценических “па”... Появляются новые для казахского балета движения, взятые из классического танца. Смело варьируются самые разнообразные переменные ходы, повороты, а в парном танце появляются поддержки¹⁶. Однако еще не скоро был найден синтез национального и классического танца.

В годы Великой Отечественной войны Алма-Ата стала одним из культурных центров страны, куда были эвакуированы выдающиеся личности советской культуры М. Зощенко, Н. Сац, Ю. Завадский, Г. Уланова, С. Эйзенштейн и многие другие. Здесь им была предоставлены возможности для творческой работы. С. Прокофьев работал над оперой «Война и мир» и казахской оперой «Хай Бузай», над балетом «Золушка», над музыкой для к/ф С. Эйзенштейна «Иван Грозный». Г. Уланова трудилась в театре оперы и балета им. Абая. Она исполняла главные партии в балетах, осуществляла постановки спектаклей, передавая свой опыт молодым балеринам в театре и в хореографическом училище, где с 1937 по 1961 годы руководил выпускник ленинградской школы А. Селезнев.

Новый послевоенный этап начался с восстановления народного хозяйства и развития экономики. На подъеме находилась и культура. В 1944 году в Алма-Ате открывается консерватория, в 1954 году — создана Государственная капелла, в 1956 году — ансамбль песни и танца, в 1957 году — симфонический оркестр и другие профессиональные музыкальные

¹⁶ Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. С. 45–46.

коллективы¹⁷. Все это способствовало увеличению исполнителей, талантливых композиторов, певцов, инструменталистов, артистов ансамблей. На сцене казахского музыкального театра получили сценическую жизнь многие балетные произведения советских композиторов: «Доктор Айболит» И. Морозова (1950), «Красный цветок» (1950) и «Медный всадник» (1955) Р. Глиэра, «Юность» (1952) и «Русская сказка» (1975) М. Чулаки, «Берег счастья» А. Спадавекиа (1953), «Шурале» Ф. Яруллина (1956), «Старик Хоттабыч» А. Зацепина (1961), «Легенда о любви» А. Меликова (1963) и другие. За каждой постановкой стояли судьбы и личности, талантливые художники и исполнители.

В 1950–60-х годах инициативу в создании нового репертуара для ГАТОБ им. Абая взял на себя первый казахский балетмейстер Д. Абиров. В указанные десятилетия продолжались попытки создания национального балета, которые сочетались с популяризацией классического наследия¹⁸. При этом национальный репертуар развивался в двух отдельно стоящих направлениях: интерпретация литературных источников — народных казахских легенд, сказок и пр. и сюжетов, отражающих советскую действительность. Деятельность мастеров казахской балетной сцены неуклонно совершенствовалась и обогащалась. Она складывалась «из самых разнообразных творческих устремлений, отразивших разные взгляды на специфику современной национальной музыки»¹⁹, артистических сил и балетмейстерских поисков.

Впервые казахстанские хореографы приблизились к выражению симфонического начала музыки и содержательной танцевальности в балете Г. Жубановой «Легенда о белой птице» (1966), где были художественно соединены в одно целое два спектакля «Акканат» и «Хиросима». Преодолев художественные трудности и творческие разногласия в воплощении замысла

¹⁷ Кузембаева С. А. Воспеть прекрасное. С. 33.

¹⁸ Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. С. 92.

¹⁹ Там же. С. 118.

балетов, сценарист А. Мамбетов, хореографы Д. Абиров и З. Райбаев создали свои вариации спектакля. Однако, по мнению Л. П. Сарыновой, «боязнь специфической условности танца... для создания образной правды ограничились возможности хореографии, обеднив ее формы и композиции»²⁰.

Развитие фольклорного танца продолжилось в спектакле «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» Е. Брусиловского — Д. Абирова (1971). В нем рецензенты единогласно пришли к мнению, что главный недостаток спектакля выразился в недоработке сценарной драматургии, что понизило художественный уровень балета.

В 1967 году Булат Аюханов создал ансамбль «Молодой балет Алма-Аты». Стремительно нарабатывая камерный репертуар, он объездил со своим коллективом всю страну, побывал за рубежом и заявил о себе, как о новаторе, экспериментаторе и ревнивце блюстителе традиций классического танца и национальной культуры. Поставив большое количество концертных композиций и одноактных балетов, Б. Аюханов осуществил весомый вклад в развитие малых форм в казахском балете. Одним из этапных спектаклей, который продолжил поиски «в области гармоничного синтеза классического и народного танцев и интерпретации национального эпоса средствами пластического театра»²¹, стал «Кыз Жибек»²². К его редакции Б. Аюханов прибегал пять раз: «В своей работе над “Кыз Жибек” я опирался на постановку М. Ф. Моисеевым балета “Камбар и Назым”, в котором притягательными моментами были простота казахского народного танца, “поднятого на пуанты”, конкретность и сжатость сюжетного повествования, ярко проявлявшиеся глубина и искренность чувств героев»²³. Главной задачей для хореографа в балете «Кыз Жибек» было гармоничное соединение

²⁰ Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. С. 124.

²¹ Жумасейтова Г. Т. Хореография Казахстана. Период независимости. Алматы: Жибек жолы, 2014. С. 137.

²² В переводе с казахского языка — «Девушка Жибек».

²³ Аюханов Б. Г. Мой балет. Мой балет. Алма-Ата: Онер, 1988. С. 68.

классического и фольклорного танца, «что должно было придать колорит всему действию эпоса»²⁴.

Новое время в казахском балете в 1970–80-е годы в ГАТОБ им. Абая отмечено свежими тенденциями: «сочетанием различных стилевых направлений»²⁵, осваивались национальная и современная тематики, расширился репертуар, появились яркие артистические индивидуальности. Экзаменом на творческую зрелость стала постановка балета А. Хачатуряна «Спартак» в редакции З. Райбаева (1974). Композитор, присутствовавший на премьере, высоко оценил хореографию Райбаева, «воплотившую лучшие черты современного танцевального искусства, исполнительский уровень оркестра театра под управлением Т. Османова»²⁶. В спектакле блеснул звездный состав исполнителей: Спартак — Рамазан Бапов, Фригия — Зарема Кастеева, Красс — Эдуард Мальбеков, Эгина — Людмила Рудакова. Р. Бапов стал одним из выдающихся исполнителей в балетном искусстве Казахстана, войдя в его историю как единственный, кто получил звание народного артиста СССР (1979).

Тенденция сближения и освоения различных танцевальных культур, с конечной целью формирования стилевого единообразия, продолжала оставаться и в последующие годы. Но связь с фольклором меняется: «казахский балет, взяв на вооружение классический танец со всем богатством его возможностей, теперь уже реформирует классику, придавая ей национальный колорит»²⁷. Изменениям в эстетике национального балета способствовали постановки, в которых хореографы освоили глубинные фольклорные корни, а также патриотико-героическую тему: «Аксак кулан» А. Серкебаева — М. Тлеубаева (1975), «Алия» М. Сагатова — Ж. Байдаралина (1978), «Фрески» Т. Мынбаева — З. Райбаева (1981), «Вечный огонь» С. Еркимбекова — М. Тлеубаева (1985). В своем творчестве

²⁴ Жумасеитова Г. Хореография Казахстана. Период независимости. С. 136.

²⁵ Кузембаева С. А. Воспеть прекрасное. С. 85.

²⁶ Там же. С. 88.

²⁷ Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. С. 116.

они определили новую пластическую основу синтеза классического и казахского танца для прорастания в современной республике стиля неказахской хореографии. Он выражается в опоре на классический, национальный и современный танец с глубоким погружением в самобытную культуру казахского народа.

Л. П. Сарынова писала, как вместе со всем многонациональным хореографическим искусством казахский балет шел вперед, борясь «за единство эстетического и этического, за тот сердечный интеллектуализм в балетном искусстве, которому свойственно средствами условного танцевального языка создавать обобщения, утверждающие все прогрессивное как прекрасное, все реакционное как безобразное»²⁸.

В период 1970–80-х годов на сцене ГАТОБ им. Абая казахские балетмейстеры начинают активные поиски в области оригинальных балетов. «В любом из этих балетов можно найти нити, связующие его с прошлыми созданиями советского балета, и в то же время в любом из них есть то, что принято называть творческим новаторством»²⁹. Шли классические, современные, национальные и детские спектакли — «Жизель», «Дон Кихот», «Корсар», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Раймонда», «Шопениана», «Бахчисарайский фонтан», «Барышня и хулиган», «Спартак», «Аксак кулан», «Фрески», «Три поросенка», «Вечный огонь», «Брат мой, Маугли», «Доктор Айболит», «Сильфида», «Юнона» и «Авось», «Тщетная предосторожность» и ряд других.

Появление Тлеубаева в должности балетмейстера в ГАТОБ им. Абая обозначило новый вектор развития музыкального театра Казахстана, в котором он сыграл не последнюю роль. Но сначала следует обратиться к истокам личности Тлеубаева, чтобы проследить развитие его творческого потенциала и профессиональных взглядов в искусстве.

²⁸ Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. С. 139.

²⁹ Жумасейтова Г. Т. Страницы казахского балета. С. 33.

1. 1. М. Тлеубаев — ученик алматинского хореографического училища. Исполнительская деятельность (1947–1967)

Минтай³⁰ Женельевич Тлеубаев родился 3 января 1947 года в Алма-Ате в семье проводника поезда Женеля Турганова и пианистки, педагога Толкун Тлеубаевой. По казахской традиции мальчика отдали в степной аул на воспитание родителям матери. Дедушка и бабушка привили внуку любовь к окружающему миру, уважение к старшим и стремление к труду, что навсегда останется в его жизненных приоритетах, составляя основу его личностного развития.

В музыкальную школу Тлеубаева не взяли, но мать, видевшая в нем огромный творческий потенциал, мечтала воплотить в сыне свою детскую мечту. Сама когда-то учившаяся танцевать, она в 1958 году отдала сына в Алма-Атинское государственное хореографическое училище. Пытливый ум и постоянная дисциплина выделяли Тлеубаева среди сверстников. По воспоминаниям его одноклассницы, партнерши, ныне педагога АХУ И. Н. Гуляевой, «на одном из отчетных концертов по музыкальным предметам Минтай показал себя эмоциональным и ярким исполнителем»³¹. Уже тогда он стал выявлять лидерские качества в коллективе.

Ему повезло, что важную для балетмейстера школу классического танца он прошел у больших мастеров. Начальные три года обучения Тлеубаеву преподавал выпускник Ленинградского хореографического училища Александр Владимирович Селезнев (1906–1961). Про своего первого балетного педагога Тлеубаев рассказывал: «Дядя Саша (так звали между собой А. В. Селезнева его воспитанники. — Д. У.) был для меня всем: учителем, наставником, отцом, примером. Благодаря ему я поверил в свои

³⁰ В переводе с казахского языка имя «Мын тай» означает «тысячный жеребенок».

³¹ Минтай Тлеубаев. Документальная телевизионная программа «Легенды и мифы Оперного» / Авт. сценария А. Садыкова; реж. Ж. Оспан; вед. Ф. Мусина. Алматы: казахстанский культурно-познавательный телеканал «Мәдениет» АО Агенства «Хабар». 2012. 1 вк.

силы»³². В средних классах классику у Тлеубаева вел выпускник ленинградской школы Эльдос Ашимович Усин (1938–2009). Последние три года обучения на старших курсах училища классический танец преподавал Булат Газизович Аюханов (род. в 1938), который был художественным руководителем балетной школы. Аюханов стажировался в 1955–1957 в ленинградском училище, а в 1959–1964 он обучался на балетмейстерском отделении Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского в Москве в классе Р. В. Захарова.

Аюханов много ставил сам. В 1966 на отчетном концерте АГХУ ученик восьмого класса Тлеубаев успешно исполнил сольный танец «Лесная быль» на музыку С. Губайдуллиной и солировал в постановке «Танец с саблями» из балета «Гаянэ» с Т. Аринбасаровой (балетмейстер Аюханов). Таким образом, Тлеубаев на протяжении восьми лет впитывал стиль и культуру ленинградской балетной школы.

В 1967 году он окончил училище технически оснащенным, сильным характерным танцовщиком. В первом отделении отчетного концерта Тлеубаев исполнял партию Бекежана (на пару с А. Семьяновым) в балете «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского в постановке Аюханова. Во втором отделении — вариацию Базиля из третьего акта балета «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Танец табунщиков» на музыку Н. Тлендиева с А. Семьяновым, Б. Ешмухамбетовым и В. Усмановым и народный индийский танец «Конда» в постановке Э. Грикуровой. Ученик танцевал вдвоем с педагогом его постановку «Испанская самбра» на музыку Х. Кабестьяне³³.

В характеристике от 21 июня 1967 года, подписанной директором училища Ш. Жиенкуловой, художественным руководителем К. Жакиповой и педагогом выпускного класса Б. Аюхановым, выпускник АГХУ Тлеубаев был аттестован положительно. Ниже почерком Аюханова приписка:

³² Спасибо, Мастер! / Под общ. ред. Л. Тихоновой. Алматы: «Полиграфия-сервис К°», 2012. С. 7.

³³ Программа Отчетного концерта Алматинского государственного хореографического училища, 1967 // Архив АХУ им. А. В. Селезнева. Ф. 2. Д. 2. Оп. 1.

«Обладает профессиональными данными, исполнительен, аккуратен, вдумчив, устремлен, серьезен... Пример младшим товарищам, помощник старшим»³⁴. Разница в возрасте между учеником и учителем была девять лет. С годами она сгладилась, и десятилетие спустя, уже после смерти Тлеубаева, Аюханов так аттестовал своего ученика: «Очень яркий представитель нашей творческой интеллигенции, хваткий, сообразительный, яркий, нетерпимый, нетерпеливый, очень активный. Могу сказать, Минтай — это редкий тип ученика, которого надо *подучивать*, а не *учить*, потому что он брал инициативу в свои руки. Он был человеком достаточно самостоятельных взглядов. Для него жизнь и искусство — это одно и то же»³⁵.

В 1967 году Аюханов основал хореографический ансамбль «Молодой балет Алма-Аты», куда приглашает выпускников училища. В число артистов труппы с 1 августа 1967 зачислен и Тлеубаев.

Гастролировали они много: Аюханов поставил несколько концертных программ. Среди хореографических миниатюр, исполнявшихся Тлеубаевым, были Ритуальный индийский танец, который он танцевал на своем выпускном; «Самбра» — квартетом с В. Усмановым, А. Семьяновым, Б. Аюхановым; «Танец огня» Де Фальи с В. Усмановым, танец джигитов «Балбыраун» Курмангазы-Брусилковского с Б. Ешмухамбетовым, В. Усмановым, А. Тягуновым, А. Семьяновым, Б. Аюхановым³⁶.

Молодой артист отдавался танцу с душой. «Он был человеком, который умел дарить себя. Это не каждый может, — вспоминал его наставник Аюханов. — Он дарил свои планы, не жадничал. Танец “Конда” сделал его знаменитым. Когда он был в классе, я чувствовал себя уверенней, потому что он был *еще одним* человеком, который любил свою профессию. Он был Артистом с большой буквы. Его можно было сравнивать с мастерами

³⁴ Характеристика выпускника Государственного хореографического училища Тлеубаева Минтая. — Алма-Ата, 1967 // Личный архив Майлена Минтаевича Тлеубаева.

³⁵ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Б. Г. Аюхановым. Алматы. 2017. 10 янв.

³⁶ Программа выступления «Молодого балета Алма-Аты», 1967 // Архив АХУ им. А. В. Селезнева. Ф. 2. Ед. хр. 2. Л. 1.

ленинградского и московского балета. Наш, так сказать, живорожденный мастер, национальный герой. Я отвечаю за свои слова»³⁷. Имея перед глазами пример постановочных работ Аюханова, Тлеубаев изъявил желание учиться мастерству балетмейстера на кафедре хореографии в ЛГК.

1. 2. Годы учебы в Ленинградской консерватории (1968–1974)

В 1950–60-е годы в балетном Ленинграде появились спектакли, которые новыми экспериментальными поисками перевернули представление о танце. Ю. Григорович в 1957 году ставит на сцене ГАТОБ им. С. М. Кирова «Каменный цветок» С. Прокофьева, в 1961 году — «Легенду о любви» А. Меликова; И. Бельский — в 1959 году — «Берег надежды» А. Петрова и в 1961 году — «Ленинградскую симфонию» на музыку первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Это были громкие премьеры, заявившие об их авторах как о хореографах-новаторах. Потом последовали годы застоя, когда репертуар включал в себя лишь академическую «старую» классику. Ведущие артисты Кировского театра (Алла Осипенко, Ирина Колпакова, Габриэла Комлева, Никита Долгушин, Наталья Макарова, Юрий Соловьев и другие) испытывали творческое неудовлетворение. Они активно участвовали в удивительном художественном эксперименте этих лет — «Вечерах камерной музыки и балета», которые проходили на сцене Филармонии. Их душой был Георгий Алексидзе (1941–2008). Балетмейстер ориентировался на тесную связь с традицией, вместе с тем поощряя поиски нового — «сам человек беспокойный, он всемерно активизировал творческую энергию у коллег»³⁸. Алексидзе находился в эпицентре культурной жизни Ленинграда, сумев объединить и убедить соратников — композиторов, артистов, художников, музыковедов. Он ставил элитарные, интеллектуальные миниатюры на

³⁷ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Б. Г. Аюхановым. Алматы. 2017. 10 янв.

³⁸ Баругчева Э. С. Георгий Алексидзе: хореограф Божьей милостью. СПб.: Сударыня, 2005. С. 34.

музыку классиков и современников, давая показательный пример своим студентам.

Именно в эти годы (1962) открывается кафедра хореографии в ЛГК. Идейным вдохновителем балетмейстерского образования в Ленинграде был патриарх русского балета начала XX века Федор Васильевич Лопухов (1886–1973), основатель кафедры. Главный принцип обучения заключался в *углубленном изучении музыкальных дисциплин*. Ф. В. Лопухов, основоположник танц-симфонии, «вырвавший» балетмейстерское дело из «когтей» драмтеатра, считал, что только постигая основы музыкальной грамоты, можно стать профессиональным постановщиком. Среди качеств, необходимых хореографу Лопухов выделял, в первую очередь, дарование, потом — музыкальные познания «почти что в объеме теоретико-композиторского факультета консерватории, ибо вся работа балетмейстера зиждется на музыке»³⁹. О важности музыки для постановщика писал И. Стравинский, посетивший с гастролями СССР в 1962 году: «Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи в первую очередь музыкантом»⁴⁰.

Именно в класс Алексидзе в ЛГК поступает Тлеубаев в 1968-ом. В год поступления Тлеубаева заведующим кафедрой стал Петр Гусев. Профессорско-преподавательский состав кафедры блистал такими именами, как Нина Анисимова, Игорь Бельский, Ольга Берг, Нинель Петрова, Юрий Гамалей, Юрий Слонимский.

Алексидзе, обнаруживший в себе педагогический дар, продолжал традиции, заложенные Лопуховым. По мнению музыковеда Э. С. Барутчевой, важнейшей точкой отсчета в творческой концепции и мировоззрении любого балетмейстера остается соотношение музыки и хореографии⁴¹ — сегодня это вполне привычная всем взаимосвязь акустического и визуального рядов.

³⁹ Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. С. 148.

⁴⁰ Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 68.

⁴¹ Барутчева Э. С. Георгий Алексидзе: хореограф Божьей милостью. С. 7.

Барутчева, написавшая монографию об Алексидзе и близко общавшаяся с ним, рассказывала, что педагоги выделяли Тлеубаева как талантливую и перспективного студента. Они видели в нем достойного продолжателя дела кафедры⁴². Его художественное взросление проходило в атмосфере творческого поиска преподавателей, где эксперимент стоял на первом месте. Алексидзе прививал своим студентам высокую культуру хореографического мышления, веру в классический танец, чистоту помыслов, желание и умение проникнуть в самую суть, глубинные пласты музыки⁴³. Многие студенты усвоили от своего педагога, который показывал пример выполнения работы «не формально, погружаясь в изучение материала»⁴⁴.

Идеи Лопухова о танцевальном симфонизме были восприняты Тлеубаевым органично — его мать была профессиональным музыкантом, и азы музыки он постиг еще в детстве. Будучи балетмейстером, он мог «внимательно следить за вступлением каждого нового голоса в полифоническом сочинении, стремиться постигнуть принцип хореографической полифонии»⁴⁵.

Много внимания на своих занятиях Алексидзе уделял творческому наследию Михаила Фокина, Леонида Мясина, Александра Горского, Касьяна Голейзовского, Леонида Яковсона, предлагая студентам изучать их постановки, понимать их и анализировать. Студенты Алексидзе также сочиняли либретто. При этом педагог настаивал на том, чтобы зритель понимал все без написанного текста. Он говорил: «Балетное либретто — это картины, которые разворачиваются на основе симфонических форм танца»⁴⁶. Впоследствии Тлеубаев стал автором собственных либретто, по которым осуществлял постановки спектаклей.

⁴² Уразымбетов Д. Д. Беседа с Э. С. Барутчевой. СПб. 2016. 12 нояб.

⁴³ Барутчева Э. С. Георгий Алексидзе: хореограф Божьей милостью. С. 23–24.

⁴⁴ Там же. С. 41.

⁴⁵ Там же. С. 51.

⁴⁶ Там же. С. 53.

На лекциях в консерватории студенты изучали хореографию в контексте других смежных искусств: истории художественной культуры, истории драматического и оперного театра, живописи, скульптуры, образцов поэзии и прозы. Все свободное от учебы и постановок время Тлеубаев посвящал посещению музеев, театров, экскурсиям по памятным местам Ленинграда.

В годы учебы в Ленинграде Тлеубаев много ставил в различных творческих коллективах. С 1/III–1971 по 12/XI–1973 годы он руководил студией народного танца в Клубе ЛГУ. В Оперной студии консерватории в музыкальной сказке «Красная шапочка» М. Раухвергера (1971) Тлеубаев был постановщиком танцев, сочинил свою версию «Болеро» М. Равеля (1971). В том же году он получил приглашение на постановку балета «Аистенок» Д. Клебанова в детском театре Дворца культуры им. Горького. Для постановки Тлеубаев написал собственное либретто. Все это давало ценный постановочный опыт молодому хореографу, готовя его к большой работе над спектаклем «Золотой ключик» М. Вайнберга (1974)⁴⁷.

Годы учебы подходили к концу. Дипломной работой стали номера, сочиненные для спектакля московского Мюзик-холла «“Красная стрела” прибывает в Москву». Тлеубаеву принадлежали следующие композиции:

1. «Люстры» на музыку Г. Гладкова;
2. «Лошадки» на музыку А. Мажукова;
3. «Водоросли», «Танец с дельфинами», «Спортивный танец» на музыку Ю. Саульского;
4. Фантазия на испанскую тему на народную музыку;
5. «Вагончики» на музыку Ю. Саульского;
6. Танцевальное сопровождение фельетона «Мода» на музыку В. Рубашевского.

Художественный совет Московского мюзик-холла, в числе которого были С. Звягина, П. Хомский, М. Жванецкий, С. Мандель 1 августа 1973

⁴⁷ Подробнее о спектакле: см. параграф 3. 2. настоящей диссертации.

аттестовал работу Тлеубаева: «Все... постановки отличаются интересной выдумкой балетмейстера, [являются] оригинальными по композиции, ярко индивидуальными по лексике, в которой умело сочетаются элементы классического танца, народно-характерного и пантомимы»⁴⁸.

Директор Московского мюзик-холла, главный балетмейстер театра Сусанна Звягина написала заведующему кафедрой Петру Гусеву положительное письмо о его выпускнике: «Дирекция и художественное руководство... просят Вас довести до сведения руководства консерватории высокий отзыв, полученный Тлеубаевым в Москве, благодаря его полезной и интересной работе»⁴⁹.

Протокол заседания Государственной экзаменационной комиссии от 3 сентября 1973 года гласил: «М. Тлеубаев сочинил и поставил в новой программе Московского Мюзик-холла шесть массовых танцевальных номеров классических, народно-характерных и гротесковых. По времени и художественной значимости это целое отделение балетного концерта»⁵⁰. Комиссия, председателем которой был Борис Брегвадзе, в составе Петра Гусева, Аскольда Макарова, Игоря Бельского, Ольги Берг, единогласно проголосовала за оценку «отлично».

В письме к матери осенью 1973 года, когда ему предстоял призыв в армию, Тлеубаев писал: «Я поставил два номера. Один для Всероссийского конкурса, а другой — для Всесоюзного конкурса. <...> Я ходил и говорил Серебрякову, чтобы он сделал мне отсрочку, но он ничего не смог сделать и меня забрали в армию с 15 ноября [1973 года]»⁵¹. Он служил в балетной труппе Ансамбля песни и пляски Ленинграда до 11/ХІІ–1974 года. В составе коллектива он ездил на гастроли. Тлеубаев писал: «С 15 января [ансамбль]

⁴⁸ Протоколы заседания государственной экзаменационной комиссии факультета балетмейстеров за 1973/1974 уч. год // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 1965. Б. п.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Письма М. Тлеубаева к матери. Ленинград и Ленинградская область, 1973–74 гг. // Личный архив Майлена Минтаевича Тлеубаева.

едет в Австралию, а затем в Японию на 3 месяца. Я тоже поеду»⁵². После службы его пригласили работать в Ленинградскую консерваторию преподавателем дисциплины «Искусство хореографа». В личном деле Тлеубаева, хранящемся в архиве консерватории, сделана запись, что 12/ХІІ–1974 года он был временно принят «на почасовую оплату преподавателем кафедры балетмейстеров с нагр. 400 ч. в год»⁵³. Параллельно с этим он продолжал ставить хореографические миниатюры и программы концертов в различных ленинградских коллективах и Оперной студии консерватории.

Министерство культуры Казахстана было весьма заинтересовано в молодом специалисте. В одной из телеграмм Тлеубаева приглашали на должность главного балетмейстера в государственный ансамбль песни и танца КазССР. Позже пришла телеграмма, адресованная ректору П. А. Серебрякову за подписью замминистра культуры Еркимбекова: «Минкультуры Казахстана *настаивает* (курсив мой. — Д. У.) [на] приезде [на] работу выпускника Минт[ая Тлеуб]аева согласно месту назначения». На обратной стороне листа значится карандашом: «Ответ выслан 17/V–73 года (Гусев)»⁵⁴. Видимо, Тлеубаев решил не ехать — у него была семья в Ленинграде, складывалась творческая деятельность, открывающая хорошие перспективы.

Но 30 января 1975 в консерваторию приходит очередное официальное письмо: «Учитывая необеспеченность учреждений искусства балетмейстерскими кадрами, Министерство культуры КазССР просит Вас направить выпускника вашей консерватории Тлеубаева Минтая в распоряжение Министерства культуры КазССР. Балетмейстер Тлеубаев М. будет использован по специальности в Казахском академическом театре оперы и балета им. Абая... Убедительно просим помочь в выезде

⁵² Письма М. Тлеубаева к матери.

⁵³ Личные карточки профессорско-преподавательского состава, рабочих, служащих оперной студии. 1975 год. Т—Я // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 2167. Б. п.

⁵⁴ Личные дела студентов 1973 год. Т—У // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 434. Б. п.

Тлеубаева М. на постоянную работу в Казахстан. Министр М. Б. Базарбаев»⁵⁵. 5 апреля 1975 года Тлеубаев уволился по собственному желанию из консерватории, приняв решение переехать в Алма-Ату.

1. 3. Художественная деятельность М. Тлеубаева в КазССР — Республике Казахстан (1975–2009)

В родной город Тлеубаев вернулся с массой творческих идей, обогащенный знаниями и опытом. Ленинградская консерватория сформировала в нем профессиональную школу, эстетический вкус и критерии творчества.

Тлеубаев работал в ГАТОБ им. Абая с 1975 по 1990 годы, осуществив на его сцене постановку девяти балетов и восемнадцати танцев в оперных спектаклях, включая балетный акт в опере «Фауст» Гуно⁵⁶. Помимо этого, он создал много хореографических миниатюр для АХУ и для других балетных школ страны и детских танцевальных коллективов. В 1985 году Тлеубаев (вместе с С.А. Михлиным) руководил группой казахстанских постановщиков на XII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве.

После ухода из ГАТОБ им. Абая в 1990 году, Тлеубаев продолжил свою деятельность в качестве режиссера и балетмейстера больших массовых мероприятий. Он был главным режиссером и главным балетмейстером свыше 100 массовых мероприятий, среди которых: XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов (Москва, 1985), «Презентация новой столицы» (Астана, 1998), инаугурация президента Казахстана Н. Назарбаева (Астана, 2006), «Год Абая в России» (Москва, 2006), ШОС (Шанхай, 2006), X сессия Ассамблеи народа Казахстана, Открытие «Года Казахстана на Украине» (2007), 1500-летие г. Туркестан, Дни культуры Казахстана в КНР (Пекин),

⁵⁵ Личные дела студентов 1973 год. Т—У // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 434. Б. п.

⁵⁶ В репертуаре театра постановка Тлеубаева сохраняется до сих пор.

Фестиваль культуры Казахстана в Японии (2008), 200-летие Махамбета (Атырау) и многих других⁵⁷. В эти постановки он вносил множество оригинальных находок и приемов, демонстрируя умение работать с большим количеством людей, организовывать слаженную и четкую работу команды.

В 1993 году Тлеубаев стоял у истоков основания фольклорно-хореографического ансамбля «Аққу»⁵⁸ при Карагандинской областной филармонии, где осуществил постановку целой концертной программы. Среди них были «Аққу» («Лебедь») на музыку Сугира Алиулы, «Ыңғайтөк» («Легкий») на народную мелодию «Сары өзен» («Желтая река»), «Киіз басу» («Кошмоваление») на музыку Н. Тлендиева, «Қос алқа» («Два ожерелья») на музыку Даулеткерей Шигайулы, «Балбыраун» на музыку Курмангазы Сағырбайулы, «Карлығаш» («Ласточка») на музыку Ахмета Жубанова и другие композиции. «Аққу» до сих пор живет в карагандинском ансамбле. Помимо этого вел в КНК им. Курмангазы курс пластического воспитания будущим солистам оперы.

К передаче богатого балетмейстерского опыта молодому поколению Тлеубаев пришел не сразу. В 1994 году он в возрасте 47 лет был приглашен мастером курса по искусству балетмейстера в Высшую школу хореографии (ныне факультет хореографии в КазНАИ им. Т. К. Жургенова). Там он работал до конца жизни, выпустив двадцать восемь режиссеров-хореографов. Последний курс, среди студентов которого был и автор диссертации, увы, довести до конца Тлеубаеву не удалось: он скончался после тяжелой болезни в 2009 году.

3 февраля 1984 года Тлеубаеву было присвоено почетное звание «Заслуженный деятель искусств Казахской ССР». Он стал одной из наиболее видных фигур в балетмейстерском искусстве Казахстана. Народная артистка СССР, балерина Айсулу Токомбаева вспоминала время работы с ним: «Это человек, который беззаветно был предан профессии, очень любил ее и

⁵⁷ Спасибо, Мастер! С. 135.

⁵⁸ «Аққу» в переводе с казахского — «Лебедь».

относился к ней так самозабвенно, что это естественно передавалось тем, кто находился с ним рядом. Воспоминания о нем остались очень теплые, очень сердечные, но где-то грустные, потому что его рядом с нами нет»⁵⁹.

⁵⁹ Уразымбетов Д. Д. Беседа с А. А. Токомбаевой. Алматы. 2015. 25 нояб.

ГЛАВА 2. БАЛЕТНЫЕ СПЕКТАКЛИ

МИНТАЯ ТЛЕУБАЕВА НА СЦЕНЕ ГАТОБ ИМ. АБАЯ

2. 1. Балет А. Серкебаева «Аксак кулан» в постановке М. Тлеубаева как попытка создания казахского национального балета

Премьера одного из этапных спектаклей в музыкальном театре Казахстана — балета Алмаса Серкебаева «Аксак кулан»⁶⁰ в постановке Минтая Тлеубаева и в сценографии Эрнста Гейдебрехта состоялась 14 декабря 1975 года на сцене ГАТОБ им. Абая⁶¹. Точная дата премьеры спектакля установлена автором исследования в результате сопоставления различных источников. Ранее дата премьеры указывалась 14 января 1976 года⁶² (по версии Л. Сарыновой и Г. Жумасеитовой⁶³). Однако программа балета, выпущенная к спектаклю, датируется 1975 годом. Театральная практика показывает, что программы издаются к дате выхода спектакля. Эту же дату подтверждает участник постановки Д. Накипов⁶⁴. (Отметим, что в таком случае Тлеубаев практически одновременно с «Аксак куланом» работал над балетом «Русская сказка» М. Чулаки в ГАТОБ им. Абая, речь о котором будет идти в параграфе 3. 3.). Балет «Аксак кулан» обозначил некий перелом, оказав своей музыкальной и хореографической эстетикой значимое влияние на дальнейшее развитие казахского балета.

Спектакль поставлен по мотивам известной народной легенды: «Сын хана, нарушив запрет отца, тайком уезжает на охоту. Он встречает стадо куланов и ранит копьем вожака. Разъяренный Хромой кулан ударом копыта убивает юношу. Не дождавшись сына с охоты, хан объявляет, что тому, кто придет к нему с естірту — вестью о смерти — вольют расплавленный свинец

⁶⁰ «Аксак құлан» в переводе с казахского языка — «Хромой кулан».

⁶¹ Кузембаева С. Воспеть прекрасное. С. 88.

⁶² Сарынова Л. Аксак кулан // Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 17.

⁶³ Жумасеитова Г. Страницы казахского балета. 2001. С. 17.

⁶⁴ Накипов Л. Патриот страны танцы // Central Asia Monitor. 2010. №50–51 (314–315). 24–30 дек.

в рот. Долго никто не осмеливается, но наконец, к хану приходит старый домбрист. В звуках домбры и ее плачевном напеве хан слышит трагическую весть: “Сын твой умер, несчастный хан”. Он приказывает залить расплавленным свинцом домбру. С тех пор она имеет дырку на верхней деке»⁶⁵.

До того, как легенда была воплощена на балетной сцене, в 1968 году на студии «Казахфильм» известный советский режиссер-мультипликатор Амен Хайдаров (1923–2015) создал девятиминутный мультфильм «Аксак кулан»⁶⁶. Прежде, чем обратиться к рассмотрению балета, обозначим некоторые схожие детали между театральной и телевизионной постановками. Действие в анимационном фильме разворачивалось лаконично. Музыка Нургисы Тлендиева (1925–1998) скорее реалистично, чем метафорично, передавала детали легенды. В анимационном варианте слуги, посланные правителем на поиски сына, находят акына. Он оплакивает своих родных, которых поработило и уничтожило войско ужасного правителя. Чтобы избежать расправы над собой (по легенде Чингиз-хан приказал залить свинцом горло черному вестнику), воины перекладывают эту «заботу» на акына, насильно отправляя его к хану. Акын в юрте повелителя в полном молчании поведал о случившемся звуками домбры. В балете же — акын и вожак куланов представлены режиссером как один персонаж, который действует в зависимости от ситуации.

В фильме в стаде пасущихся куланов бегают куланенок, который появится и в балете Тлеубаева (по его инициативе). В фильме показывается, как Хан-Зада (наследный принц) гнался за куланами, хладнокровно пуская в них стрелы и как получил в итоге за это возмездие от родителя-кулана за убитого куланенка. Появление военачальника в спектакле было представлено

⁶⁵ Казахские сказки. Алма-Ата: Казахстанское издательство художественной литературы, 1932. Т. 2. С. 254–255.

⁶⁶ «Аксак кулан» (анимационный фильм). Алматы, 1968. URL: <http://www.kazakhfilmstudios.kz/movies/6047/>. Дата обращения: 06.06.2017. Д. У.: Композитором выступил Н. Тлендиев (1925–1998), оператором — С. Артемов, художником — Д. Джумабеков.

так же, как и в мультфильме: слуги подходят к входу в юрту и открывают с двух сторон дверь, за которой уже стоит Чингиз-хан. Интересно в фильме представлена тема погони: Хан-Зада изображен в виде надвигающегося, все пожирающего огня (как метафора грубой физической силы), но ему дает отпор вода, текущая в реке (как метафора сил природы). Эта идея нашла свое воплощение и в балетном спектакле. Вход в ставку-покои хана обозначается очень схожим рисунком (над дверью) с тем, который был в декорации Э. Гейдебрехта: в мультфильме — лицо с двумя злобными глазами (в балете — с тремя), большими зубами и носом.

Глеубаев не мог не видеть мультфильма, он всегда скрупулезно и тщательно подходил к своим постановкам. Потому вполне закономерно, что некоторые идеи мультфильма параллельно раскрываются в балете, но уже нетривиальным пластическим языком.

Значение спектакля «Аксак кулан» состоит в том, что в 1975 году его авторы делают *новый шаг* в казахском танцевальном искусстве. Они используют народный кюй⁶⁷ в качестве музыкального источника и источника сюжета балета. Кюй стал сквозной темой, стержневым лейтмотивом музыкально-пластической фабулы спектакля о диких лошадях — куланах (звучание кюя в своей основе содержит тему скачки). Собственно, сам жанр легенды-кюя характеризуется как «синкретическая форма, в которой отдельные эпизоды легенды иллюстрируются музыкальными фрагментами»⁶⁸. Так, в звучании «Аксак кулана» воплощается древний мир эпоса — охота на куланов, действие музыканта в тот момент, когда он

⁶⁷ Кюй — казахская народная инструментальная пьеса, в которой находят отражение эпические сказания, сказки и легенды. Для кюя характерны простая, смешанная и переменная метрика, а также разнообразные формы: от простого наигрывания до многочастотных построений типа рондо. Музыка кюев может включать в себя частицы пентатонных звукорядов и основана на диатонике. Лучшими из образцов являются произведения выдающихся кюйши и композиторов Курмангазы Сагырбаева, Даулеткерей Шигаева, Таттимбета Сагангапова, Ыхласа Дукунова, Дины Нурпеисовой, Сугура Алиева и др. У различных народов слово «кюй» означает разное, но примерно схожее: у казахов и киргизов (кюю) — жанры инструментальные, у татар и башкир (кюй) — как инструментальные, так и песенные, у алтайцев (кай) — эпическое сказание. См. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 189.

⁶⁸ Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. С. 158.

сообщает о смерти. При этом в кюе не сразу наступает развязка, ситуация постепенно нагнетается, что «делает его концовку особенно эффектной»⁶⁹.

Впервые кюй «Аксак кулан» был записан в двадцатые годы прошлого века выдающимся музыкантом-этнографом Александром Викторовичем Затаевичем (1869–1936). Ромен Роллан в письме к Затаевичу писал: «Я, как и Вы, был поражен силою трогательного настроения, которое довольно простыми средствами вызывает легенда об “Аксак кулане”»⁷⁰.

До А. Серкебаева кюй «Аксак кулан» интерпретировался в таких жанрах казахской музыкальной культуры как опера («Кыз-Жибек» Е. Брусиловского, 1934), симфоническая поэма («Аксак кулан» Г. Жубановой, 1953), хоровая поэма («Аксак кулан» М. Мангитаева, 1969). В этом ряду балет Серкебаева-Тлеубаева занял достойное место. Композитор вспоминал, что идею написания балета о хромом кулане ему подала Г. А. Жубанова⁷¹.

Для Серкебаева «Аксак кулан» — первый опыт в музыкальном театре, и как писал очевидец А. Александров: «в целом удачный, хотя индивидуальность автора еще не до конца проявляет себя в данном сочинении»⁷². Здесь важно отметить сотворческий подход композитора и хореографа, где они оба находили творческие решения, приемлемые для сцены.

Воплощать легенду в балете, тем более ту, где действуют исторические персонажи — сложная работа. Многократно пересказанная из уст в уста, легенда в музыкальной партитуре насыщается философским смыслом и обретает новые краски. Именно в балетных образах удалось запечатлеть дух народа и особенным образом поэтизировать его языком танца.

Композитор, представивший собственное симфоническое видение темы кюя и его драматургии, разработал его звучание в различных лейтмотивах на

⁶⁹ Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. Алма-Ата: Наука, 1966. С. 126.

⁷⁰ Цит. по: Роллан Р. О казахской музыке // Казахстанская правда. 1984. 5 фев.

⁷¹ Галкина Г. Алмас Серкебаев: Я домой приехал! // Новое поколение. 2008. 11 янв. / URL: http://www.np.kz/people/243-ja_domojj_priekhal.html (Дата обращения: 8.07.2017).

⁷² Александров А. Этапы творческих завоеваний // Музыкальная жизнь. 1978. №17. С. 19.

протяжении всей партитуры. Из мелодии рождался сюжет. По мнению театроведа С. Пономаревой, музыка «уже сама по себе подсказывала танцевальное новаторство»⁷³ — ярко-театральная, образная, танцевальная, она звучит современно, чему немало способствуют вкрапления джазовых ритмических и гармонических моделей. Партитура Серкебаева⁷⁴ представляет собой соединение общеевропейской музыкальной традиции и казахских народных напевов, что в целом определяет музыкальный синтез, предполагающий и побуждающий к подобному синтезу и в хореографической лексике. Новизна творческих устремлений композитора в нотном тексте получает по-настоящему современное осмысление, «растворяясь в развернутых, драматически и психологически насыщенных сценах-картинах. Музыка балета богата различными нюансами в обрисовке благородного акына Кербуги, жестокого завоевателя Джучи-хана, его необузданного сына Хана-Зада, нежной Баршагуль и льстивых придворных»⁷⁵. Чувствуется особо трепетное отношение композитора к прорисовкам образов легких степных скакунов — куланов. Органичны, по мнению музыковеда С. Кузембаевой, лейт-интонации свобододлюбивого народа, вражеского нашествия, трагического возмездия, любви Кербуги⁷⁶. Это способствовало симфоничности балета, в котором хореографические лейттемы развивались исходя из музыкальных. Создавая лейттемы в спектакле (музыкальные или хореографические), композитор и балетмейстер обуславливали развивающуюся и варьирующуюся фундаментальную основу, которая предопределяла узнаваемость образов и соответственно положительную реакцию восприятия у зрителя. Тематические арки и драматургические репризы содействовали «цементированию» формы спектакля. Яркий пример — художественно

⁷³ Пономарева С. Легенда и история. Балет «Аксак кулан» в постановке Казахского государственного Ордена Ленина академического театра оперы и балета имени Абая // Черноморская здравница. 1978. №126. С. 8.

⁷⁴ Серкебаев А. Аксак кулан. Партитура. Алматы: Өнер, 2009. 368 с.

⁷⁵ Кузембаева С. А. Воспеть прекрасное. С. 89.

⁷⁶ Там же.

схожее решение Пролога и Эпилога. Спектакль начинался и заканчивался танцевальными сценами с участием степных куланов в исполнении артистов кордебалета. В этих сценах утверждалось величие природы, ее красота и неизбывность. «Закольцевавшие» спектакль сцены Пролога и Эпилога придавали балету драматургическую завершенность и философскую обобщенность.

Манера художника Э. Гейдебрехта, оформившего «Аксак кулан», лапидарна, проста и выразительна в решении костюмов и декораций, соответствующих замыслу балетмейстера. За счет использования нескольких задников видоизменялась атмосфера спектакля. Как отмечает С. Кузембаева, в сценографии «отчетливо прослеживается основная сюжетно-сценическая идея балета»⁷⁷, выраженная резко контрастным противостоянием образов Кербуги и Джучи-хана, а в философском плане — в противостоянии силы власти и силы искусства.

Сюжет разворачивался на фоне бескрайних степей — в декорациях это волнообразные дуги, одновременно имитирующие ковыль, птиц и горы. Здесь Гейдебрехт приблизился к соприкасающейся с атмосферой балета прозе Чингиза Айтматова: «То проплывало в журавлиной выси над юртами весеннее кочевье нежных дымчато-голубых облаков; то проносились по гудящей земле с топотом и ржаньем табуны на летние выпасы... то в степи за рекой опускалось в заросли сияя солнце, и одинокий далекий всадник на огнистой кайме горизонта, казалось, скакал за ним — ему рукой подать до солнца — и тоже тонул в зарослях и сумерках»⁷⁸.

На другом заднике художник изобразил мрачный шатер на фоне высоких курганов, на всю ширину которого нарисована большая маска (позаимствованная из мультфильма «Аксак кулан»). Этот декоративный образ емко, выразительно и символично отражал характеры отрицательных персонажей балета. Семантика цвета являлась сильным драматургическим

⁷⁷ Кузембаева С. А. Воспеть прекрасное. С.89.

⁷⁸ Айтматов Ч. Джамия. Повести. Алматы: Атамур, 2004. С. 85.

приемом в сценографии Гейдебрехта. Преобладающие в одеяниях Джучи-хана и его приближенных красные и черные тона олицетворяли собой смерть и горе, а черный паукообразный шатер врагов тревожно диссонировал с зеленовато-голубым фоном вольной степи. Костюмы кордебалета соответствовали стилю общего сценографического оформления: куланы были одеты в серые комбинезоны; облачения воинов состояли из красно-коричневых и черно-серых ремешков, перетянутых на груди, запястьях и коленях. Помимо этого, они снабжены металлическими щитами и кинжалами.

В процессе создания либретто сценарист Тураш Ибраев и балетмейстер Тлеубаев столкнулись с проблемой отсутствия развернутой драматургии событий в народной легенде. «Здесь нет прямого столкновения борющихся сил — захватчиков и угнетенных»⁷⁹, потому необходимо было развить танцевальные образы, противостоящие друг другу. Либреттист и хореограф ввели новые персонажи, выстроили конфликт и общую композицию спектакля, предполагая контраст ключевых центральных образов. Старый домбрист из легенды в балете стал молодым кюйши — Кербугой, появился образ девушки — музы степи и акына — Баршагуль, вводится танцующий куланенок, Чингиз-хан не используется как персонаж — вместо него — Джучи-хан (его сын).

Начальный этап работы над балетом можно зафиксировать по наброскам ключевых эпизодов в эскизе, сделанном Тлеубаевым на одном листе бумаги⁸⁰. Исходя из соображений его содержания, видимо, этот эскиз предназначался для композитора, либреттиста и художника. Среди действующих лиц значатся кюйши и Песпе (девушка), Чингиз-хан и Жоша-хан. Далее перечисляются основные «тезисы» действия:

⁷⁹ Пономарева С. Легенда и история. Балет «Аксак кулан» в постановке Казахского государственного Ордена Ленина академического театра оперы и балета имени Абая // Черноморская здравница. 1978. №126. С. 8.

⁸⁰ Эскиз-набросок к балету «Аксак кулан». №1 // Личный архив Майлена Минтаевича Тлеубаева.

1. Пролог. Степь. Чингиз-хан. Шатры. Народ, который он выгоняет. Девушка — Песпе.
2. Юрта хана. Борьба с куланами и гибель хана.
3. Ритуальный танец — свинец в домбру.
4. Клятва Чингиза — уничтожить куланов.
5. Дуэт Песпе и девушек. Оживление домбры.
6. Народ, славящий кюйши.

В другом наброске больше персонажей: Песпе, Акын, Хан, Сын, Беркут, Тысячники (один из них Лазутчик), Куланы, Куланенок, Воины⁸¹. Помимо этого, Тлеубаев уже наметил конкретные составы исполнителей.

Впоследствии для премьерного спектакля в 1975 году либретто обрело развернутый литературный сюжет, изменились имена главных героев. В окончательной программе спектакля значатся Кербуга и вожак воинов, Баршагуль, Джучи-хан, Хан-Зада.

В 1978 году балетмейстер создал вторую версию спектакля специально для гастролей театра в Большом театре (Москва). По свидетельству супруги балетмейстера С. Н. Тищенко, «Аксак кулан» был выбран комиссией Большого театра и Министерства культуры СССР для показа шведскому королю Карлу XVI Густаву, который в тот момент находился с официальным визитом в СССР. Фрагмент того спектакля (в исполнении Р. Байсеитовой и Ю. Васюченко⁸²) можно увидеть в сохранившемся документальном кинофильме Г. Боброва «Высокие гости из Швеции в СССР» (1978), посвященном визиту.

Как режиссер и музыкант Тлеубаев понимал, что в новой версии спектакля нужна более действенная, целостная и динамичная драматургия. Потому он сократил излишне длинное либретто и сделал в нем изменения. Рассмотрим различия двух вариантов балета «Аксак кулан».

⁸¹ Эскиз-набросок к балету «Аксак кулан» №2 // Личный архив Майлена Минтаевича Тлеубаева.

⁸² Уразымбетов Д. Д. Беседа со С. Н. Тищенко. Алматы. 2016. 16 янв.

Спектакль 1975 года начинается с Пролога, где парит одинокий беркут. Среди этой тишины проносится испугнутое стадо куланов. За ними появляется Хан-Зада — внук грозного повелителя монгольских полчищ Чингиза, сын жестокого и беспощадного Джучи-хана. Он встречается с куланом — вожаком стаи. Хан-Зада ранит в ногу степного скакуна, и тот бесстрашно кидается на врага природы.

В I действии хана одолевают мрачные думы. Воины сгоняют к его юрте народ, чтобы порадовать повелителя доброй вестью, но народ безмолвствует. Среди людей находится и юная, запуганная воинами Баршагуль, которую спас любимец народа — акын Кербуга. Их дуэтом заканчивается единственная картина I действия.

II действие продолжается уже в шатре хана. Перед ним танцуют наложницы. Рядом стоит медный котел с кипящим расплавленным свинцом. Ничто не радует повелителя — девяносто дней, как нет сына, наследника престола. Джучи-хан томится тяжелыми предчувствиями в ожидании новостей, а окружающие страшатся сообщить ему ужасную весть. Тут в шатер входит Кербуга. Он начинает играть на домбре, музыкой рассказывая замороженному слушающему хану о том, что случилось. Грозный повелитель понимает язык домбры — он видит картины природы, погоню за куланами и смерть сына. Хан свирепеет и приказывает казнить акына. Тот молча подает ему домбру — не он, а она рассказала печальную весть о гибели в степи молодого охотника. Разъяренный и подавленный Джучи-хан велит залить домбру свинцом.

В Эпilogue встречаются Кербуга и Баршагуль. От их чувства любви оживает, казалось бы, обреченная домбра. Музыка народа, как и сам народ, вечна и бессмертна.

Во второй редакции балета (1978) в Прологе остался только беркут. I действие хореограф разбил на три картины (была одна). В первой — мирные стада куланов, среди них Баршагуль и Кербуга; во второй — воины Джучи-хана; в третьей — появляется сам Хан-Зада, который убивает

куланенка. Воины хана гонятся за Баршагуль. Потом появляется Джучи-хан. Сцена военной пляски. После него Хан-Зада отправляется на новую охоту.

II действие осталось прежним. Изменился Эпилог: снова появляется парящий над степью беркут из Пролога; пасущиеся куланы, среди которых остаются Кербуга и Баршагуль.

Сохранившаяся видеозапись I действия спектакля позволяет проанализировать режиссерское мышление и хореографическое мастерство Тлеубаева. Большим подспорьем в настоящем исследовании стали и три альбомных страницы так называемого сценарного плана, написанного режиссером в 2000-х годах в жанре воспоминаний-размышлений. Всего в нем числится 24 пункта, соответствующих эпизодам балета⁸³.

Начинается спектакль с хореографической прелюдии — сцены парения Беркута (в исполнении И. Гуляевой) над землей. Он не постоянно взмахивает руками, как это обычно представляют балетмейстеры, а широко распахивает «крылья», удерживая их в таком состоянии. Танец «передает и метафору полета, и ощущение надвигающихся кровавых событий»⁸⁴. Амбивалентность образа беркута заложена в основу режиссерского решения: он — «символ степи, свободного гордого полета и в то же время беспощадный хищник»⁸⁵. Тема Беркута, появляющаяся также и в финале балета, наполнена метафорическими аллюзиями, воплощенными через танец: в начале спектакля беркут парит, не только предвещая некую угрозу, но и демонстрируя обычную жизнь степи. В танце Беркут «оглядывает» всю степь, набрасывается на воображаемую добычу и, добив ее, снова устремляется в поисках новой жертвы. В конце балета появление Беркута означает завершение кровавых событий и торжество степи, то есть триумф

⁸³ Тлеубаев М. Ж. Заметки о балетном спектакле «Аксак кулан». Размышления и комментарии. Алматы: Рукопись, 2000-е. 3 с.

⁸⁴ Жумасейтова Г. Страницы казахского балета. С. 17. Д. У.: Танец Беркута исполняли в разных составах Л. Акылбекова, И. Гуляева, Ф. Жулимбетова.

⁸⁵ Тлеубаев М. Ж. Заметки о балетном спектакле «Аксак кулан». Размышления и комментарии. С. 1.

природы, с ее устремлением в вечность. Жизнь продолжается по кругу — согласно религии тенгрианства кочевников Великой Степи.

Уже с первого танцевального эпизода балетмейстер заявил зрителю об основных лексических направлениях спектакля: на классическую основу он «накладывал» пантомиму и изобразительные реалистические движения, взятые из быта и повадок животных. «У него живой балетмейстерский почерк, его танцы осмысленны, изобретательны, их пространственный рисунок отличается четкими переливчатыми линиями»⁸⁶. Кроме классического танца, пантомимы, акробатических движений хореограф использовал казахские лексические элементы, что придало не только национальную достоверность, но и жизненную правдоподобность персонажам спектакля. Поясним: основные элементы казахского танца строятся на движениях рук: *айналма* (круговые повороты кистей к себе и от себя), *толқыма-шалқыма* (волнообразные движения корпуса), *қол сілтеу* (встряхивание кистей), *жалын* (языки пламени), *қайнар булақ* (родничок), *толқын* (волна) и др. Большинство из названных движений олицетворяют сакральный для казахского народа (и многих других народов) *круг*, так как исполняются в круговом движении и потому органичны в контексте тенгрианского мироощущения кочевников с его бесконечностью хода жизни.

Стадо пасущихся куланов в замысле хореографа воплощало звучащую музыкальную тему радости жизни: грациозные движения артистов кордебалета подражали повадкам резвых животных. Их образ — главная антитеза миру разрушения и насилия Джучи-хана. Здесь, по мнению казахстанского балетоведа Ф. Б. Мусиной, Тлеубаев «использовал емкий поэтический символ — образ скакуна, который смыкается с очень важным в структуре национального сознания казахов понятием — понятием пространства». Она поясняет: «Образ всадника не нов для балетной сцены. Достаточно широко он представлен и в народных плясках — “Каражорга”,

⁸⁶ Эльяш Н. В союзе с классикой // Советская культура. 1978. 23 июня. С. 7.

“Жоргалау”, “Жоргана еликтеу”, “Тепенкок”»⁸⁷. Искусствовед Г. Гачев писал: «Конь для кочевника представляет собой космос естественно-природный, ведомый, несомый в крови, исходное состояние мира»⁸⁸.

Хореографическая партитура спектакля изобиловала массовыми сценами и дуэтами, мастерски решенными балетмейстером через сложный, образно-поэтический язык, индивидуализирующий каждый персонаж⁸⁹. В пластических рисунках кордебалета возникала полная иллюзия степной картины. Об этом писал Константин Сергеев, делясь впечатлениями о ленинградских гастролях казахского театра: «Особенно изобретательно решение кордебалета — легких подобных ветру, куланов, мужского массового танца — полчищ завоевателей, сметающих на своем пути все живое»⁹⁰.

На основе балетмейстерского синтеза элементов классики, казахского танца и бытовых движений кордебалет у Тлеубаева становился активной театральной силой спектакля, ярко запоминающейся и характеризующей суть балета. При этом хореограф поставил танцы куланов на пуантах, где «быстрый перебор ног перекликается с цокотом копыт быстроногих куланов»⁹¹, сплетая причудливые рисунки. Попеременные стелющиеся жете куланов в диагонали из двух верхних кулис или наоборот создают образ пространства⁹². Здесь же балетмейстер ввел второстепенный персонаж — куланенка. Его исполняла ученица АХУ М. Агишева (А. Жумагалиева, Г. Чайка в других составах). Хореографический текст куланенка похож на танец взрослых куланов, но он угловат, не уверен в своих шагах.

Лирический образ Баршагуль являл собой дух степи, природы. Хореограф в своих заметках пояснял: «скорее, она — его [Кербуги] домбра,

⁸⁷ Мусина Ф. Б. Становление и развитие казахского балетного театра : дипл. работа. РАТИ. Театроведческий факультет. Кафедра истории театра России. М.: 1997. С. 36.

⁸⁸ Гачев Г. Национальные образы мира. М.: Советский писатель, 1988. С. 64.

⁸⁹ Бурханов С. Гармония мастерства и вдохновения // Вечерний Ташкент. 1988. 16 июля.

⁹⁰ Сергеев К. Рассказано языком танца // Ленинградская правда. 1981. 18 июля. С. 3.

⁹¹ Жумасейтова Г. Страницы казахского балета. С. 14.

⁹² Мусина Ф. Б. Становление и развитие казахского балетного театра. С. 37.

его Песня»⁹³, а заодно и мечта — символ народного счастья, что в европейском понимании можно обозначить *музой*. Отношения их с Кербугой воспринимаются как метафора отношений художника и искусства. Но именно благодаря образу Баршагуль выстраивалась лирическая линия спектакля. Девушку словно «колеблет ветром, она летит, подвластная порыву. Она тонко ощущает его малейшее дуновение, самый тихий возглас окружающей ее природы»⁹⁴. Душой степи, ее светлой, радостной песнью она представляла в сценическом воплощении Р. Байсеитовой. Эта партия очень подходила типу и физическим данным балерины, олицетворившей образ светлой души, «рожденной первым лучом солнца, упавшим на степные травы»⁹⁵.

Adagio Кербуги и Баршагуль — важный, но не ключевой эпизод спектакля. Хореограф не акцентировал особого внимания на этом дуэте в контексте сюжетного действия балета. Но именно на это Adagio многие исследователи и специалисты хореографического искусства обратили внимание. Рассмотрим их мнения. Наставник и коллега Тлеубаева Б. Аюханов, будучи очевидцем постановочного процесса, заметил: «Минтаю хотелось быстро осуществить все, что он задумал. Я рекомендовал ему: “Мысленно представь себя посторонним зрителем и посмотри на свою постановку — где проскочил, где не заметил”. Но в итоге Adagio не дотянуло по объему масштабности, драматургии и сценическому воплощению дуэта до самой легенды»⁹⁶. Так же и А. Александров считал, что, несмотря на всю слаженность и техническую отточенность их дуэта, Кербуга и Баршагуль «выглядели менее индивидуализированными персонажами»⁹⁷. Его замечание можно понимать в том смысле, что дуэт главных героев не выглядел персонификацией самобытной национальной казахской лексики, а являлся

⁹³ Тлеубаев М. Ж. Заметки о балетном спектакле «Аксак кулан». С. 1.

⁹⁴ Михайлов С. Легенда, воплощенная в танце // Вечерний Ленинград. 1981. №159. С. 6.

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Б. Г. Аюхановым. Алматы. 2016. 12 янв.

⁹⁷ Александров А. Этапы творческих завоеваний // Музыкальная жизнь. 1978. №17. С. 19.

простым академическим *adagio*. По мнению Г. Жумасеитовой, «сам образ простой казахской девушки Баршагуль, развитие их любви с Кербугой недостаточно раскрыты в балете»⁹⁸. Мы знаем, что Кербуга — это кюйши, народный поэт, а Баршагуль — муза, его песня, поэтому наверняка необходимо какое-то развитие их дуэтной линии, *не забывая*, что это не любовный, но *творческий дуэт*. Однако же С. Михайлов сомневается, «нужна ли в балете еще и эта линия? Думается, нет смысла усложнять текст, перегружать его. Поэтическое, аллегорическое звучание присуще “Аксак кулану” и без демонстративной лирики»⁹⁹. Следует отметить, что здесь более обосновано сомнение С. Михайлова, чем утверждение Г. Жумасеитовой. Как правило, именно *Adagio* становится кульминацией балета, поэтическим началом лирической линии, взаимоотношений главных героев, потому ему было уделено столько внимания рецензентами. Танец, поставленный Тлеубаевым, начинался с игры Кербуги на домбре, то есть, он как будто бы вызывал свою музу. Дуэт содержал много высоких поддержек, что символизировало отношение Кербуги к своей музе и вообще к искусству. Такие поддержки придавали возвышенность и одухотворенность *adagio*, что усиливалось кантиленной парящей музыкой Серкебаева.

Народный поэт, кюйши Кербуга предстал перед зрителем сложной и эмоционально наполненной личностью. Его образ, вдумчиво вылепленный Юрием Васюченко¹⁰⁰, отличался величественной красотой, смелостью, достоинством. Танец Кербуги поставлен так, что героическая и лирическая темы переплетаются в нем, воплощая противостояние жестокому миру Джучи-хана. Мужественное благородство кюйши утверждалось с первого его появления на сцене, а к концу спектакля возвышалось до высокой доблести и патетики. Однако в I действии у Кербуги практически отсутствовал танец (за исключением пантомимных сцен и *adagio* с Баршагуль) и, судя по всему,

⁹⁸ Жумасеитова Г. Т. Страницы казахского балета. С. 20.

⁹⁹ Михайлов С. Легенда, воплощенная в танце // Вечерний Ленинград. 1981. №159. С. 6.

¹⁰⁰ Исполнителем премьеры в 1975 году был Э. Мальбеков. В других составах эту роль исполняли Б. Ешмухамбетов, Т. Нуркалиев.

его хореографическое воплощение не было широко развернуто Тлеубаевым. Во II действии он появлялся в эпизоде «Вестник»: «после некоторых церемониальных движений он начинает играть на своей домбре, перенося свой рассказ в степь»¹⁰¹. В конце спектакля они снова танцуют вместе с Баршагуль.

Очень важна в балете тема народа. По замечанию Н. И. Эльяша, в музыке «тема народа, тема высокого гуманизма звучит мощно, широко и требует зримого воплощения... И оно-то, думается, и должно было быть связано с реальным показом народа. Этого не хватает спектаклю»¹⁰². Возможно, в своем замечании балетовед имел в виду само присутствие народа на сцене. Высказывание Эльяша — вполне в духе советской эстетики, ставившей идею народности во главу угла. Хотя мы склонны думать, что балетмейстер и композитор предполагали дать идею народности через контроверзу силы власти и силы искусства. В любом случае — у каждого зрителя во время или после спектакля возникает своя собственная рефлексия и коннотация.

Противостояние силам природы в образах ордынцев и их предводителей Тлеубаев решил в гротесковом ключе, не пренебрегая возможностями классического танца. Он воплотил жестоких, коварных захватчиков Джучихана и его сына Хана-Зада в «острой», «изломанной» хореографии, не боясь показать грубую сущность облика завоевателей. Рецензенты писали: «В восточных сценах балетмейстер прекрасно чувствует тему, нигде не прибегает к изведенным краскам. И в танцах, и в костюмах переданы не только великолепие Востока, но и суровость, жестокость нравов его правителей»¹⁰³. Их танец экспрессивен и полон властной силы. Хан-Зада, будучи на охоте, упивается самолюбованием. Музыкальная тема помогает продемонстрировать в лексике его упоение собой, сочетаемое с мощной силой

¹⁰¹ Тлеубаев М. Ж. Заметки о балетном спектакле «Аксак кулан». С. 2.

¹⁰² Эльяш Н. Страницы истории // Театральная жизнь. 1978. № 22. Ноябрь. С. 22.

¹⁰³ Там же.

и страстью к победе. Воинственный, смелый, но полный неумолимой свирепости, Хан-Зада в интерпретации К. Мажикеева¹⁰⁴ техничен, бравурен и раскован¹⁰⁵. Участник постановки Д. Накипов вспоминал: «Ставил он [Тлеубаев] этот балет яростно, как будто шел на приступ только ему известной крепости. Жесткий и требовательный стиль его работы над хореографией я ощутил на самом себе, будучи исполнителем партии Хан-Зада... Партия была трудной, на грани физических возможностей любого танцовщика, но Минтай был неумолим»¹⁰⁶. Исполнитель роли Джучи-хана А. Медведев¹⁰⁷ создал образ грозного, мощного властителя, наделенного жестокостью и умом. Вызывая восхищение безрассудной отвагой, «он напоминает своей “паучьей” пластикой некое фантастическое чудовище»¹⁰⁸. Но в то же время Джучи-хан раним, когда речь идет о его сыне и такая черта наделяет его образ человечностью.

Спектакль строился на антитезе двух образных сфер: мира кюйши Кербуги и мира завоевателя Джучи-хана. Параллельно развивалась и тема гуманизма, превращающая «дворцовую трагедию в философски значительное повествование, связанное с *вольнлюбивым духом народа, с его бесстрашием, с величием природы, ее гармонией, нарушать которую ради алчных интересов никому не позволено*» (курсив мой — Д. У.)¹⁰⁹. В сюжете «Аксак кулана» природа и искусство выше человеческой силы — куланы и кюйши с музой находились рядом в финальной сцене, торжественно

¹⁰⁴ В других составах эту роль исполняли Д. Накипов, У. Мирсеидов, А. Буркитбаев.

¹⁰⁵ Здесь можно уловить сходство образов Джучи-хана и Хана-Зада с Ханом Гиреем и его военачальником Нурали из балета Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» в постановке Р. Захарова. Оба хана — властные, жестокие завоеватели, поработители, а их приспешники — юркие и бесстрашные воины. Во втором акте у М. Тлеубаева наложницы развлекают Джучи-хана, пытаясь отвлечь от тяжких дум о сыне; у Р. Захарова любимая жена Зарема и другие наложницы услаждают танцами хана Гирея, влюбленного в пленницу Марию. Музыковед В. Миненко предложил параллель между музыкальной темой Джучи-хана в «Аксак кулане» и балладой Ф. Шуберта «Лесной царь», обосновывая это тем, что в обоих случаях «ритм скачки только усиливает, делает рельефнее трагедию главного героя произведения». См. Миненко В. М., Момынов П. М. Краткий курс музыкальной литературы Казахстана. Часть I (Казахская народная музыка). Алма-Ата: Жалын, 1978. С. 65.

¹⁰⁶ Накипов Л. Патриот страны танцы // Central Asia Monitor. 2010. №50–51 (314–315). 24–30 дек.

¹⁰⁷ Б. Валиев, И. Данилин, Э. Мальбеков исполняли партию Джучи-хана в других составах.

¹⁰⁸ А. Этапы творческих завоеваний // Музыкальная жизнь. 1978. №17. С. 19.

¹⁰⁹ Эльяш Н. Страницы истории // Театральная жизнь. 1978. № 22. Нояб. С. 22.

провозглашая свое единение. Балет обладал ясной и выразительной простотой сценического воплощения — такие качества были изначально свойственны творчеству Тлеубаева, подчеркивали особенность его режиссерского мышления: увидеть в тривиальном возвышенное и выразить его стильно, ярко и значимо.

Пластическое решение балета «Аксак кулан» было, безусловно, новаторским. Балетмейстер отступил от традиционной интерпретации хореографами лексики национального танца, которые только «вкрапляли» определенные элементы плясовых фольклорных движений в классические позиции рук, ног и положения корпуса. Избегая механического соединения классического танца и народного, привычные элементы которого использовало большинство хореографов ранее, Тлеубаев тяготел к классическому танцу, насыщая его казахской национальной образностью и раскрывая философскую глубину кюя.

Кюй как жанр традиционной культуры издавна волновал творческое воображение Тлеубаева. Будучи абитуриентом консерватории, он сочинил хореографическую композицию на народный кюй «Ақсақ киік»¹¹⁰ для своего вступительного экзамена. Хореограф ставил казахский танец, основываясь на фольклорных движениях. Миниатюра была благосклонно встречена приемной комиссией, в числе которой присутствовал и его будущий педагог Алексидзе¹¹¹. Именно отсюда берет исток последующее возвращение Тлеубаева к народному кюю, но в уже крупной форме балетного спектакля. Таким образом, балетмейстер явил широкой публике¹¹² свой первый опыт синтеза национального и классического танца, базирующегося на первоисточнике — народной легенде. Характеризуя балетные образы, он добивался органичного слияния двух разных стилистических направлений танца, то есть стремился показать «новый лик искусства, обусловленный

¹¹⁰ «Ақсақ киік» в переводе с казахского языка — «Хромая косуля».

¹¹¹ Спасибо, Мастер! С. 13.

¹¹² Балет был показан в Алма-Ате, Москве, Ленинграде, Ярославле, Сочи и других городах СССР.

жизнью сегодняшнего дня»¹¹³. И «звучащая» легенда придает классическому балету высокую культуру и богатство выражения с помощью национального танца, являя единение традиций и новаторства.

Н. Эльяш заметил, что в спектакле «Аксак кулан» «еще встречаются танцевальные формулы, позы, движения явно подражательного характера»¹¹⁴. Это можно отнести к недостаткам тогда только начинающего свой путь хореографа крупных балетных форм. В последующих спектаклях («Вечный огонь» С. Еркимбекова, 1985; «Классическая симфония» С. Прокофьева, 1987; «Прощание с Петербургом» на музыку И. Штрауса, 1988 и др.) Тлеубаев будет находить новые пути танцевальных решений, у него сформируется собственный стиль, основанный на балетном симфонизме. То есть на том, к чему стремился Федор Лопухов. В подтверждение симфонического мышления Тлеубаева, проявившегося довольно рано, А. Соколов-Каминский тонко подметил, что хореографический автор спектакля «Аксак кулан» «несомненно, — сторонник осмысления основного конфликта в приемах симфонического танца. Используя присущее фольклору противопоставление добра и зла, хореограф развивает действие как борьбу этих двух взаимоисключающих начал и соответствующих танцевальных пластов»¹¹⁵. При этом Тлеубаев не пренебрегал театрализацией, броско подчеркивая контрастность пластического решения и уповая на зрелищность¹¹⁶. Полифоничность изложения хореографических комбинаций и рисунков, своеобразный пластический язык героев и образное решение выделяют «Аксак кулан» среди национальных балетов, созданных в Казахстане.

¹¹³ Ванслов В. В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. С. 168.

¹¹⁴ Эльяш Н. В союзе с классикой // Советская культура. 1978. №50 (5162). 23 июня. С. 7.

¹¹⁵ Соколов А. Осваивая традиции // Вечерний Ленинград. 1981. 30 июля. С. 3.

¹¹⁶ Соколов-Каминский А. А. Расширяя жанровые границы // Соколов-Каминский А. А. Советский балет сегодня. С. 99.

«Аксак кулан» шел на сцене ГАТОБ им. Абая 17 лет — до ноября 1992 года¹¹⁷. Его неоднократно показывали во время гастролей по городам СССР, где зрительские овации и критические рецензии подтвердили востребованность и художественную значимость спектакля. В 2000-х годах Серкебаев, живущий ныне в Америке, приезжал и сделал новую музыкальную редакцию, выпустив в алматинском издательстве «Онер» партитуру и клавиш. Тлеубаев хотел восстановить свой балет, но обстоятельства не сложились.

Хореограф поставил спектакль на национальную тему, созвучный своей архитектурой с академической традицией постановки классического балета. В нем были сольные и дуэтные танцы, массовые кордебалетные сцены, драматизм развития, контрастная композиция хореографических эпизодов, а также пластические решения при солидном «арсенале» классического, национального, пантомимного, характерного танцев. При этом идея национального балета в нем не выпячивалась, она была внятно представлена в музыкально-хореографическом развитии спектакля. Перечисленные факторы позволяют определить спектакль Тлеубаева достойным репертуарного фонда казахского музыкального театра. По прошествии сорока лет со дня премьеры «Аксак кулан» на музыку Серкебаева не потерял своей актуальности и был бы интересен и современному зрителю.

Заметим, что мавзолей Джучи-хана до наших дней сохранился на берегу древней казахской реки Кара-Кенгир в Джезказганской области, а кюй «Аксак кулан» остается одной из прекрасных легенд устной традиции казахской степи, воспевающих силу и бессмертие искусства.

Поиски Тлеубаева в новаторском осмыслении проблем национального балета реализовались в его спектакле «Аксак кулан», где, по словам К.

¹¹⁷ По свидетельству заслуженного деятеля Казахстана, премьеры балета ГАТОБ имени Абая с 1993 по 2014 гг. Дмитрия Валентиновича Сушкова, ныне декана факультета хореографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова.

Сергеев, балетмейстер «нашел выразительные средства, в которых классическая хореография удачно сочетается с элементами народного танца»¹¹⁸. Тлеубаев первым в истории казахского балета положил народный кюй в основу спектакля. Единение двух эстетических направлений танца в поступательном развитии казахской хореографии и по сей день продолжается, внося новое дыхание в жизнь народных легенд и сказаний, которыми так богата Великая Степь.

2. 2. Патриотическая тема в творчестве М. Тлеубаева на примере балета «Вечный огонь»

Патриотическим балетам свойственен широкий круг тем: революционные, посвященные Великой Отечественной войне, абстрактные или сюжетные, повествующие о современности, литературе, борьбе за мир во всем мире и т.п. Без них не обходились и спектакли на сцене ГАТОБ им. Абая, где в советское время патриотической тематике уделялось пристальное внимание. Балеты «Красный цветок» Р. Глиэра в постановке М. Моисеева (1950), «Юность» М. Чулаки в постановке Д. Абирова (1952), «Дорогой дружбы» Н. Тлендиева, Л. Степанова, Е. Манаева в постановке Д. Абирова, Ю. Ковалева, Р. Захарова (1958) отразили различные искания балетмейстеров в области героико-патриотических сюжетов¹¹⁹. В 1963 году сценарист и режиссер А. Мамбетов и композитор Г. Жубанова предложили постановщикам Д. Абирову, З. Райбаеву и Б. Аюханову спектакль «Легенда о белой птице», состоящий из трех одноактных балетов, так называемых хореографических триптихов «Акканат» («Белокрылая»), «Хиросима», «Чайка». В итоге Д. Абировым и З. Райбаевым были поставлены лишь две первые части балета «Акканат» и «Хиросима». В 1978 году балетмейстер Ж.

¹¹⁸ Сергеев К. По ступеням мастерства (Балетные спектакли Казахского театра оперы и балета им. Абая) // Советская культура. 1981. 7 авг. С. 5.

¹¹⁹ Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. С. 47.

Байдаралин поставил на сцене ГАТОБ им. Абая свой первый спектакль «Алия» на музыку М. Сагатова. Эта постановка отражала историю Героя Советского Союза Алии Молдагуловой (1925–1944).

Еще одним спектаклем, посвященном событиям Великой Отечественной войны, стал балет «Вечный огонь» Серика Еркимбекова¹²⁰ в постановке Тлеубаева. Для режиссера он явился новой областью освоения национальной патриотической тематики на балетной сцене. Хотя тема спектакля не была новой: вспомним Седьмую симфонию Бельского (1961) — балет, рассказывающий о трагических событиях языком пластических символов. Между балетами Бельского и Тлеубаева пролегла дистанция почти в 25 лет. Безусловно, герой диссертации испытал влияние Бельского и симфонического балета, который культивировали Лопухов и Алексидзе. Премьера «Вечного огня», состоявшаяся в 1985 году в год 40-летия Победы, была посвящена матерям, потерявшим своих сыновей.

В либретто, написанном солистом балета Д. Накиповым, главные действующие лица символически обобщены — Неизвестный солдат, Мать, Любимая, Ровесники и Ровесницы. В Прологе у Вечного огня на могиле появляется скорбящая Мать. Перед ее глазами встает последний бой сына. В I действии она вспоминает, как рос ее единственный ребенок, как он играл со сверстниками. Но внезапно пришла война. Мать благословляет защитников хранить огонь родного очага. II действие демонстрирует картину встречи-прощания Неизвестного солдата с любимой, которая остается его ждать. Она провожает его в путь, ставший для него последним. В Эпilogue спектакля Мать, окруженная бело-черными птицами скорби, помнит и ждет своего сына. Вечный огонь памяти будет гореть всегда.

Музыку балета «Вечный огонь» написал С. Еркимбеков. Это был его дебют в жанре балета¹²¹. У композитора, приверженца классических

¹²⁰ Серик Жексембекович Еркимбеков (р. в 1958) — композитор, профессор, сын композитора Жексембека Еркимбекова.

¹²¹ С ним балетмейстер также работал над хореографической миниатюрой «Тас Аруак» («Каменный идол»), которую исполняли Антон Богов и Майлен Тлеубаев.

устоявшихся форм, «принципы формообразования сопряжены с собственными музыкально-философскими концепциями»¹²², выраженными в обращении к строю казахских песен и кюев. Музыка Еркимбекова пронизана народным национальным духом, когда «влияние черт казахского мелоса прослеживается как в передаче образов, так и в интонационном складе, в ладофункциональной стороне и в особенностях метрики»¹²³. То есть в ней есть и широта дыхания, и мелодичность, и оригинальность преломления национальной песни в симфоническом исполнении¹²⁴. Еркимбеков не цитирует народный первоисточник, а выражает его через сущностные особенности фразировок и интонаций, типичных для казахского фольклора.

Знаменательно обращение композитора к мотиву песни «Жас-казак» («Молодой казах») не только как к материалу, но и как дань памяти погибшему музыканту. Ее написал композитор-фронтвик Рамазан Елебаев, героически погибший на войне. Это песня-символ, песня-призыв, зовущая воинов к доблести и мужеству. От нее протягивается смысловая арка к финалу спектакля, когда в момент кульминации звучания реквиема по погибшим композитор вводит женский хор с солирующим сопрано, отсылающий к поэтике казахского национального обряда «жоқтау»¹²⁵.

Эмоциональная наполненность, драматический пафос и ярко выраженная национальная окрашенность музыки Еркимбекова были для балетмейстера Глеубаева путеводными ориентирами при ее хореографическом воплощении. В ЦГА КФДЗ сохранилась видеозапись I действия спектакля «Вечный огонь», позволяющая определить важнейшие

¹²² Нусупова А., Нусипжанова Н. «Голубой минарет» Серика Еркимбекова: образно-художественная концепция // Республиканский общественно-политический журнал «Мысль». 2014. № 11. С. 81.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Мусина Ф. Б. Становление и развитие казахского балетного театра. С. 40.

¹²⁵ «Жоқтау» в переводе с казахского «плач». Это древний лиро-эпический жанр казахской поэзии, посвященный оплакиванию народных героев.

черты стиля хореографа при воплощении партитуры композитора в пластические образы.

Тлеубаеву было важно создать спектакль, который был бы близок всем, кого коснулась война, спектакль, который напоминал бы о том, что это не должно повториться. Поэтому высокую трагедийную ноту балета он задал сразу — с Пролога. К Вечному огню, находящемуся в центре сцены приходит Мать в белых одеждах. Ее окружают фигуры в костюмах черного цвета с белыми головными уборами. Они олицетворяют скорбь. Мать вспоминает своего сына, его детство и юношество перед тем, как он ушел в свой последний путь. Судьба Матери в балете сфокусировала в себе трагические судьбы всех тех матерей, чьи сыны ушли на войну и не вернулись оттуда. Исполнительница роли Матери Р. Байсеитова вспоминала: «Порой тяжело было даже танцевать — настолько нас захлестывал накал эмоций и чувств»¹²⁶. Танец Байсеитовой отличала поэтическая одухотворенность, нежность материнской любви. Впечатлял ее дуэт с сыном. Эта сцена особенно удалась балетмейстеру, «подсказанная традицией казахской национальной этики воспитания, своеобразной атмосферой отношений и такта, щадящих хрупкий мир детства»¹²⁷. Руки балерины источали материнское тепло, искренние переживания, графично передавая ее эмоции. Создавая эту сцену, хореограф говорил в ней и о своей любви к матери, с которой у него всегда были особенно теплые отношения.

Средствами хореографической лексики Тлеубаев выразил радость юности и полет мечты у молодых ребят. «В высоких парящих прыжках юноши рассекают пространство, закручивают его в спираль, перечеркивают диагоналями, соревнуясь в силе и ловкости»¹²⁸. Это игра, знакомая с детства, воплощающая смелость, дерзость и вдохновенность молодости, создает

¹²⁶ Уразымбетов Д. Д. Беседа Р. Х. Байсеитовой. Алматы. 2016. 21 янв.

¹²⁷ Асенова К. Быть летописцем эпохи // Советский балет. 1986. №3. С. 10.

¹²⁸ Мусина Ф. Б. Становление и развитие казахского балетного театра. С. 39.

атмосферу беззаботного счастья. Танцы главного героя¹²⁹ и его ровесников построены на классических прыжках. Их вариации передают дух состязательности и «столь милых сердцу казаха конных соревнований»¹³⁰. Характер солдата строился балетмейстером на чувстве любви к жизни, к матери, к любимой, к Родине. Он по-сыновьи почителен, восторженно-трепетен и мужественен. Однако, по мнению балетоведа Г. Жумасеитовой, он «лишен психологической разработки»¹³¹, причиной чего могла стать обобщенность сюжета, где образ Солдата решался в цепи следующих друг за другом картин балета.

Пришла война... Тлеубаев создал знаковую атмосферу сцены боя. Он не показывал врага. Его отсутствие компенсировалось батальными жестами бойцов, передвижениями, ползанием, прыжками, бросками, передающими картину боя советских солдат с фашистами. Музыковед К. Асенова писала: «С особой обожженностью сердца воспринимаются образы невест-вдов и ровесников Неизвестного солдата как некий обобщенный портрет довоенного поколения, полного дерзновенных мечтаний и созидательного порыва, поколения, сгоревшего в горниле войны»¹³².

Лирично и знаменательно адажио Любимой с Неизвестным солдатом — их танец символизирует молодость, исковерканную войной. Пластика девушки в ее сольных вариациях отличается «трепетной тревожностью. Как птица печали тоскует она. Негромки ее движения»¹³³. Так выстроено II действие балета, которое оканчивалось реквиемом, воспринимаемым как завещание павших ныне живущим.

Спектакль оформил художник Нурлан Рымжанов. Условность декораций подразумевала практически пустое пространство сцены. На сцене

¹²⁹ Неизвестного солдата исполняли Ерболат Асылгазинов, Бахытжан Смагулов и другие солисты балета ГАТОБ им. Абая.

¹³⁰ Мусина Ф. Б. Становление и развитие казахского балетного театра. С. 39.

¹³¹ Жумасеитова Г. Страницы казахского балета. С. 24.

¹³² Асенова К. Быть летописцем эпохи. С. 10.

¹³³ Жумасеитова Г. Страницы казахского балета. С. 24.

в I действии — бытовой пейзаж казахского аула, вечный огонь и стела из трех частей, которые то поднимались, то склонялись в траурной скорби; во II действии — картина степи. Декорации дополняли неяркие и неброские цвета костюмов. Костюм Матери состоял из ниспадающего белого платья, где условный капюшон на голове означал кемешек¹³⁴. Белый цвет нес одновременно и мотив скорби, и мотив чистоты. Сочетаясь с пластической основой, костюм Матери становился драматургически активным элементом спектакля «Вечный огонь», воссоздавая «национальный женский костюм и одновременно лик мадонны»¹³⁵. У друзей главного героя — балетное трико и рубашки, напоминающие «нежную гамму утренней зари»¹³⁶ — они персикового, голубого, белого цветов. Важную семантическую нагрузку несли газовые шарфы, которые трансформировались по ходу пластического решения, передавая то очертания спящих верблюдиц, то фату невесты, то полог траура, покрывающий женщину, которая получила весть о гибели любимого. Другой реквизит отсутствовал. Аскетичная сценография оправдана, потому что она соответствовала специфике балетного спектакля, «которому свойственна смена настроений, динамика психологического климата»¹³⁷. Балетовед Ф. Мусина подчеркивала: «Сложное звучание световой партитуры заменяет живописность декораций»¹³⁸.

В 1987 году Тлеубаев перенес «Вечный огонь» для ансамбля танца «Кустанайские зори» (г. Кустанай). Премьеру исполнили солисты ГАТОБ им. Абая Раушан Байсеитова (Мать) и Бахытжан Смагулов (Неизвестный Солдат).

Балет «Вечный огонь» Тлеубаева построен на классическом танце. Национальные образы в нем присутствовали в танцах Любимой, в

¹³⁴ Кемешек — женский головной убор, плотно облегающий голову и закрывающий шею, грудь, плечи. Верхняя его часть представляет тюрбан. Кемешек носят замужние женщины. Украшения, детали, форма, способы ношения различаются в зависимости от места проживания и родовой принадлежности женщины.

¹³⁵ Жумасейтова Г. Страницы казахского балета. С. 24.

¹³⁶ Мусина Ф. Б. Становление и развитие казахского балетного театра. С. 39.

¹³⁷ Асенова К. Быть летописцем эпохи // Советский балет. 1986. №3. С. 10.

¹³⁸ Мусина Ф. Б. Становление и развитие казахского балетного театра. С. 39.

музыкальной основе, в состязательных играх юношей. В спектакле были воссозданы образы советских людей, живущих во время войны и переживших ее. Драматичный балет, созданный Тлеубаевым, вызывал сопереживание у зрителя, доказывая своей музыкальной и хореографической основой свою художественную состоятельность.

Через 25 лет, 4 мая 2010 года в НТОБ им. К. Байсеитовой (Астана) состоялась новая премьера балета «Вечный огонь» в оригинальной хореографии В. А. Гончарова¹³⁹. Это было стремление создать новый спектакль без оглядки на постановку Тлеубаева. Гончаров ставил его в присущей ему манере, приближенной к фантастическому мышлению. Среди действующих лиц: Мать, Сын Земного Воина, Голубая Надежда, Юноши, Девушки, Светлое воинство, Темные силы, Новое поколение. В отличие от Тлеубаева, Гончаров создал контрастные Светлому воинству Темные силы. Остальной состав артистов балета и содержание в целом схожи с первой постановкой.

Патриотическая тематика в дальнейшем еще будет занимать важное место в творчестве Тлеубаева. Она получит воплощение в больших театрализованных представлениях, которые он ставил к различным праздничным событиям страны.

2. 3. Рок-опера-балет А. Серкебаева «Брат мой, Маугли» как новаторское решение синтетического балетного спектакля

Феномен микста жанров известен давно. Так, оперы-балеты в Европе писали Ж.-Б. Люлли, Ж. Рамо, А. Кампра, Дж. Пуччини; в России они

¹³⁹ Вячеслав Андреевич Гончаров (род. в 1951) — солист ансамбля классического танца «Молодой балет Алма-Аты» (1969–1984), солист балета ГАТОБ им. Абая (1984–1989), казахстанский балетмейстер и режиссер массовых мероприятий, преподаватель кафедры «Режиссура хореографии» КазНАИ им. Т. К. Жургенова. Будучи артистом балета ГАТОБ им. Абая, в 1980-х годах он исполнял партию одного из Ровесников в балете Тлеубаева.

известны по произведениям А. С. Даргомыжского, Н. А. Римского-Корсакова и других. В своих опусах композиторы соединяли два больших музыкально-театральных жанра в одно сценическое действие. Вспомним и о том, что у И. Стравинского был ряд сочинений, близких к опере-балету. Однако он их называл «веселое представление с пением и музыкой» («Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», 1916)¹⁴⁰, «балет с пением» в одном действии на основе тем и фрагментов Дж. Б. Перголези («Пульчинелла», 1920)¹⁴¹, «русские хореографические сцены с пением» и музыкой на русские народные тексты («Свадебка», 1923)¹⁴².

С 60-х годов XX века в СССР с падением «железного занавеса» в музыкальном искусстве наблюдалось встречное движение академических жанров и массовой культуры. Оно тогда было авангардным, а ныне в XXI веке воспринимается уже как обыденное повсеместное явление. В начале 1970-х годов студенты кафедры хореографии Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова — Г. Майоров, В. Елизарьев (класс Бельского), Б. Эйфман, М. Тлеубаев (класс Алексидзе) и другие начинающие хореографы были погружены в ту авангардную музыкально-театральную культуру 1960-х годов, которая их окружала. В 1964 году Л. Якобсон в ГАТОБ им. Кирова поставил балет «Двенадцать» Б. Тищенко, Николай Боярчиков — «Трех мушкетеров» В. Баснера в МАЛЕГОТе. В 1967 году Майя Плисецкая и Альберто Алонсо показали «Кармен-сюиту» Бизе–Щедрина в Большом театре Москвы. Через год там же Юрий Григорович представил интерпретацию «Спартака» А. Хачатуряна в блестящем созвездии четырех солистов — В. Васильева, Е. Максимовой, М. Лиепы и Н. Сорокиной. В музыкальном театре продолжились хореографические поиски на музыку современных композиторов: в 1971 году в ГАТОБ им. Кирова Наталья Касаткина и Владимир Василёв осуществили постановку

¹⁴⁰ Стравинский И. Хроника. Поэтика. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. С. 332.

¹⁴¹ Там же. С. 333.

¹⁴² Там же.

балета «Сотворение мира» А. Петрова; в 1972 году в Большом театре М. Плисецкая, Н. Рыженко и В. Смирнов-Голованов показали «Анну Каренину» Р. Щедрина; в 1974 году в МАЛЕГОТе Олег Виноградов и Юрий Любимов поставили «Ярославну» Б. Тищенко. Было на что равняться, от чего приходиться в творческое волнение.

Эстетика рок-музыки пришла в СССР во второй половине XX века и стала ведущей в творчестве А. Рыбникова, А. Журбина, Г. Гладкова, М. Таривердиева. Музыковед А. Л. Порфирьева подчеркивает, что культура рока, как и культура романтизма, поначалу почти всецело была достоянием молодых¹⁴³. Как правило, именно молодежь ставит перед собой новые вопросы, не заданные старшим поколением, часто не соглашается с устоявшимися канонами. Так, Иосиф Бродский писал: «...в 28 лет человек с мозгами всегда немножко декадент»¹⁴⁴.

Рок-опера — детище музыкального западного искусства XX века. Одними из первых шедевров этого жанра стали рок-оперы «Томми» в исполнении группы «The Who» (1969) и «Иисус Христос — суперзвезда» Э. Ллойда Уэббера и Т. Райса (1970). Появление рок-оперы на Западе было подхвачено советскими композиторами: А. Журбин пишет «Орфея и Эвридику» (1975), А. Рыбников «Звезду и смерть Хоакина Мурьеты» (1976) и «“Юнону” и “Авось”» (1980), которые по своей художественной значимости ничуть не уступали западным образцам.

Постижение рок-музыки становится увлекательнейшим занятием для советской молодежи тех лет. Она была включена и в круг художественных интересов Тлеубаева, отличающихся значительной широтой. Так, в своих студенческих опусах (1971–1973) он обращался к музыке советских композиторов, своих современников. Хореограф ставил «Четырехголосную фугу» Р. Щедрина, «Лошадок» А. Мажукова, «Люстры» Г. Гладкова,

¹⁴³ Порфирьева А. Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера: Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1985. С. 123–126.

¹⁴⁴ Бродский И. Набережная неисцелимых / И. Бродский. Власть стихий: стихотворения, эссе. СПб.: Лениздат, Книжная лаборатория, 2016. С. 781.

«Летний сад» О. Хромушина, «Поэму на японскую тему» В. Буяновского, «Рассвет на Неве или Воспоминание» Л. Балая, «Поезд» Ю. Саульского¹⁴⁵.

Освоение жанра рок-оперы в Казахстане относят к 1980 году, когда композитор Т. Мухамеджанов¹⁴⁶ написал рок-оперу «Жерұйық» («Земля обетованная») на либретто К. Мырзалиева¹⁴⁷. Ее в концертном варианте исполнил популярный в то время ВИА «Дос-Мукасан» на сцене Дворца им. Ленина (сегодня Дворец Республики) в Алма-Ате. Около двух лет ВИА включал рок-оперу Т. Мухамеджанова в свои выступления.

Таким образом, публика была в какой-то степени подготовлена к новшеству в казахском театральном искусстве — премьере рок-оперы-балета композитора Серкебаева «Брат мой, Маугли» в постановке балетмейстера Тлеубаева, либретто Накипова и сценографии Эрнста Гейдебрехта, состоявшейся 29 апреля 1982 года¹⁴⁸ в ГАТОБ им. Абая. Она была резонансной.

Громкость постановки с оттенком скандальности обуславливалась и непривычной для академического театра авангардной музыкой, и свободной современной хореографической пластикой, и включением стихотворного текста в балет. Участник премьеры и исполнитель одной из главных партий Эдуард Мальбеков вспоминал, что спектакль вызвал возмущение и недовольство у определенной части публики, приверженной академическим традициям классического балета. Это объяснялось тем, что жанр рок-оперы-

¹⁴⁵ Индивидуальный план студента Тлеубаева М. Ж. (Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 1968–1973) // Личный архив Майлена Минтаевича Тлеубаева.

¹⁴⁶ Тулеген Мухамеджанович Мухамеджанов (р. 1948) — казахстанский композитор, лауреат Государственной премии Республики Казахстан, заслуженный деятель Казахстана.

¹⁴⁷ Сюжет рок-оперы основан на легенде о поиске земли обетованной. Степной философ Асан Кайгы находит ее в центре древней горной области — Сарыарки. 14–15 сентября 2013 года на сцене Дворца мира и согласия в г. Астана (Казахстан) состоялась новая премьера теперь уже театрализованной постановки данной рок-оперы в постановке режиссера Ю. Александрова и художника В. Окунева (Россия).

¹⁴⁸ В Списке творческих работ Тлеубаева значится неверный 1984 год постановки — см.: Список творческих работ заслуженного деятеля искусств Республики Казахстан Тлеубаева Минтая Женельевича. Алматы: Министерство культуры Республики Казахстан, 1995. №3. 25 сент. // Личный архив С. Н. Тищенко. Д. У.: Источник с подлинной датой: Сарынова Л. П. Список постановок в ГАТОБ им. Абая // Архив АХУ им. А. В. Селезнева. Ф. 1. О. 2. Д. 15. Папка №7. 14 с.

балета в Казахстане был апробирован впервые. Оперы-балеты уже существовали давно, как и рок-оперы. А сплести столь яркие самостоятельные жанры воедино дерзнул Серкебаев. Возможно, ему это удалось. Впрочем, искусствовед Л. В. Сизова склонялась к выводу о том, что «Брат мой, Маугли» «точнее всего следует определить, как рок-балет»¹⁴⁹.

Рассмотрим некоторые особенности этого уникального синтеза. Рок-опера-балет — жанр, в котором скрещиваются три пласта: «проблематика “серьезной” оперы, пластика балета и дерзновенность, броскость рок-музыки»¹⁵⁰.

Музыка Серкебаева написана в манере эстрадных опусов конца 70-х годов XX века, несущей в себе «приметы большого искусства»¹⁵¹. Будучи композитором академического направления, Серкебаев в рок-опере-балете «Брат мой, Маугли» опробовал себя в новом качестве, когда эстрадная стилистика выступала не как выразительное средство, а как основа *всего* сочинения. Партитура композитора являет собой сложное синтетическое полотно, предполагающее и использование инструментов симфонического оркестра, и инструментов, которые входят в состав рок-группы (электрогитара, бас-гитара, синтезатор, ритм-группа). Помимо этого, в партитуру введены вокальные партии солистов и хора, который выступает участником ансамблевых сцен, а также колористически окрашивает, «опевает» лейттемы балета (например, тему джунглей). Композитор Жолан Дастенов подчеркивая смелые творческие устремления своего коллеги, отмечал жанровую необычность и неординарность решения оркестрового колорита: «щедро использованные композитором электромузыкальные

¹⁴⁹ Сизова Л. В. Рок–опера–балет А. Серкебаева «Брат мой, Маугли» // 70 лет советской музыки... С. 141.

¹⁵⁰ Мануйлов М. Балет А. Серкебаева «Брат мой, Маугли» в Казахском театре оперы и балета имени Абая // Советский балет. 1983. №6. С. 24. Д. У.: Здесь и далее автор диссертации будет обращаться к статье этого автора как к фактологическому источнику, так как, к сожалению, осталось малое количество печатных свидетельств о спектакле «Брат мой, Маугли».

¹⁵¹ Там же.

инструменты, синтезаторы, batteriaфоны удачно вплетаются в общую звуковую структуру произведения»¹⁵².

М. Мануйлов отмечал, что в партитуре Серкебаева «порою прослеживается вторичность, некоторая “стертость”, стилистическая чересполосица, недостаточно последовательное сквозное развитие тематического материала»¹⁵³. Вместе с тем он указывал, что у композитора выпукло прорисованы портреты основных персонажей и в целом музыка отличается большой мелодической щедростью. По мнению А. Ключева, музыка Серкебаева впечатляла «лаконичной эмоциональностью и проникновенным лиризмом, разнообразием звуковых оттенков. Гармонично сочетаются в ней хор и сольные арии, дуэты и речитативы»¹⁵⁴.

Авторы спектакля стремились приблизить театрализованное представление к запросам самой широкой зрительской аудитории. Композитор Серкебаев и либреттист Накипов не стали прямо иллюстрировать основные сюжетные ходы сказки о Маугли, они расширили идею рождения и развития духовного и гуманистического начала в человеке. Сказочная литературная основа Р. Киплинга о человеческом детеныше способствовала размышлению авторов спектакля о современном мире, о судьбах человечества. Серкебаев, Накипов и Тлеубаев по-своему расширяли понимание литературного первоисточника, акцентировали внимание на его философском подтексте. «Они говорят в своем произведении о духовном становлении человека, выступают против всех форм насилия, диктаторства, расизма»¹⁵⁵, стремясь художественным языком выразить идеи пацифизма без излишней прямолинейности. Патетико-романтическая приподнятость усиливалась новым персонажем – в спектакле появилась девушка Синта, живущая в деревне. Она олицетворяла возвышенность и одухотворенность,

¹⁵² Дастенов Ж. Молодые голоса // Музыкальная жизнь. 1983. №22. С. 22.

¹⁵³ Мануйлов М. Балет А. Серкебаева «Брат мой, Маугли» в Казахском театре оперы и балета имени Абая // Советский балет. 1983. №6. С. 24.

¹⁵⁴ Ключев А. Не погаси огня // Вечерняя Алма-Ата. 1982. С. 5.

¹⁵⁵ Розанов А. Танцует Маугли // Музыкальная жизнь. 1983. №23. С. 5.

лиричность и красоту. А. Ключев считает, что «этот образ очень важен в раскрытии главной оптимистической идеи произведения: конечного торжества света над тьмой»¹⁵⁶.

Ю. Слонимский писал, что «репродукция природы или литературного образа может обернуться фальшью в балете»¹⁵⁷. Адаптируя «Книгу джунглей» к балетному перформансу, постановщики сознательно пошли на сокращение некоторых персонажей (Бандар-Логи, Балу, Хатхи, Акела). Это довольно частое явление в музыкальном театре, потому что литература и балет — самодостаточные организмы, имеющие свою специфику: то, что закономерно и необходимо в прозе или драме, будет восприниматься на балетной сцене как переизбыточность.

«Книга джунглей» Редьярда Киплинга впервые опубликована в 1893–94 годах. Представляя собой социально-психологическое произведение, она содержит явные намеки на человеческое общество. Книга полна самых различных характеров — от одиозных до положительных, сосуществующих в хрупком равновесии, чреватом непредсказуемыми взрывами. Самовлюбленные и наглые Бандар-Логи, мудрый Каа, старый и педантичный Балу, неспешный и закрытый Хатхи, стая оголтелых рыжих собак из Декана, справедливый и смелый вожак волков Акела — в них очевидна коннотация людских образов. Именно благодаря многоликости «Книги джунглей» правомерен отклик на нее самых различных режиссеров и композиторов, представляющих свои интерпретации киплингской сказки в кинематографе и музыкально-драматическом искусстве. При этом «Книга джунглей» — сложное произведение с многочисленными сюжетными ответвлениями, где взаимоотношения героев тесно переплетаются в некоей системе идей и мотиваций поступков героев. Киплинг создал образ Маугли на контаминации трех составляющих: человеческого детеныша, предводителя стаи и героя-освободителя. Он становится представителем двух параллельных миров, в

¹⁵⁶ Ключев А. Не погаси огня // Вечерняя Алма-Ата. 1982. С. 5.

¹⁵⁷ Слонимский Ю. И. В честь танца. М.: Искусство, 1968. С. 187.

которых джунгли выступают обычным лесом и универсумом со своей историей, миропорядком и Законом¹⁵⁸.

В советское время религиозно-мистического осмысления книги Киплинга не могло быть априори. Но социальная тема «Человек и окружающее его общество» была приемлема, что и отразили композиторы Ш. Чалаев в опере «Маугли» (1976), Ю. Корнаков в балете «Владыка джунглей» (1980).

В театральной программе спектакля «Брат мой, Маугли» обозначен как «рок-балет в двух действиях с прологом»¹⁵⁹. По ней можно частично восстановить его действие, а также это можно сделать, обращаясь к сохранившейся музыкальной записи спектакля. Из своего архива ее любезно предоставил Марат — старший сын Глеубаева.

В Прологе говорилось, что в Джунгли пришла ночь Великого Зноя. Появляется Синта — луч надежды. Выходит стая вместе с Маугли, который, скорее всего, был заявлен небольшой хореографической вариацией, потому что в музыке звучит его песня. Затем следует песня Табаки, в которой он сеет сомнение среди стаи, спрашивая, нужен ли ей человек.

После Пролога следует I действие. Молодой юноша терзается сомнениями и неясными предчувствиями о своей будущей жизни и видит девушку в белом одеянии. Это Синта. Они знакомятся. За ними наблюдает шакал. «Опасаясь открыто выступить против Маугли, Табаки находит себе союзника в лице Шерхана, убедив его в том, что присутствие Маугли в стае опасно». Тигр празднует свое величие. Стая запугана, «никто из нас не хочет смерти. Но умирает день. С ним солнце гаснет в нас». Но Маугли и Синта верят в новый день, «озаренный огнем любви»¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Слободнюк Е. С. Место и роль человека в художественном бытии «Книг Джунглей» Р. Киплинга // Пушкинские чтения. 2012. №12. С. 300–302.

¹⁵⁹ Возможно, это было опечаткой, а возможно и закономерным подтверждением мысли Л. В. Сизовой, приводимой выше.

¹⁶⁰ Программа к рок-балету «Брат мой, Маугли». Алматы, 1984. Личный архив автора.

II действие, так же, как и I, предваряется Прологом. Стая собирается на ночную охоту. Это решающая битва, где Маугли должен выбрать, кем он будет — волком или человеком. Появляются Шерхан с Табаки. В музыке и спектакле они — явные антагонисты волчьего приемыша, считающие, что звери — высшее сословие в Джунглях и мире. Стая выбирает тигра вожаком и преграждает путь Маугли. Появляется мудрый и старый Каа (скорее всего, он был выражен либо сценографически, либо символически, так как в либретто исполнитель его роли не значится). Звучит протяжный голос питона, который громогласным шепотом разговаривает с Табаки и предрекает крах его замыслов: «Все небо уже заполнено светлым дождем. Утро будет зеленым!»¹⁶¹ Появляются Маугли и Синта. Они танцуют и поют вместе. В либретто спектакля читаем: «Высоко поднимает Маугли огонь, доверенный ему Синтой. Зеленое утро Весны встает над Джунглями. Стая принимает песню Маугли и вслед за ним начинается Весенний Бег»¹⁶².

Если судить по либретто и аудиозаписи, то можно сказать, что в постановке спектакля «Брат мой, Маугли» в ГАТОБ им. Абая герои Киплинга отчасти символизировали размышления авторов спектакля о жизни и обществе. При этом история Маугли и событий в джунглях напрямую не демонстрировалась. Она лишь косвенно освещала события рассказов о человеческом детеныше, предполагая зрительскую осведомленность о первоисточнике.

К хореографическому воплощению своей музыки композитор привлек Тлеубаева, работающего в должности балетмейстера в ГАТОБ им. Абая. Ему понравилась музыка, потому что отвечала его заинтересованности в новых формах театрального представления. Хореографу удалось увлечь труппу театра творческим горением. «Брат мой, Маугли» не был предусмотрен репертуарным планом, Тлеубаев готовил спектакль, репетируя с артистами

¹⁶¹ Серкебаев А. Рок–опера–балет «Брат мой, Маугли» // Личный архив сына Минтая Тлеубаева Марата Минтаевича Тлеубаева. 1 мк.

¹⁶² Спасибо, Мастер! С. 28.

балета в неурочное время. Впервые творческий состав представил рок-оперу-балет художественному совету в момент, когда он находился в завершающей стадии подготовки. Балетмейстерская увлеченность спектаклем в постановочном процессе определила хореографические и актерские находки «Брата моего, Маугли». Сочетая приемы классического и эстрадного танца, Тлеубаев говорил о любви, о том, как главный герой борется разумом и сердцем с темными силами Джунглей. Опираясь на лирическую возвышенность мелодики, вызывающе-острую импульсивную ритмику, яркость оркестровки музыки Серкебаева, балетмейстер весьма точно прочувствовал образный строй его произведения. Он создал современный хореографический спектакль, где в разнообразной танцевальной пластике индивидуализировались герои Киплинга.

Рецензенты и очевидцы постановки отмечали, что органичное слияние музыкального и танцевального начал явилось большой удачей создателей рок-оперы-балета. Здесь надо оговорить, что о значении *слова* в спектакле рецензенты не ведут речи. Сам замысел балета заключал в себе хореографическую природу будущего спектакля, а стихотворный текст стремился занять ведущую роль. При выразительности танцевального начала невольно возникало их соперничество. Отсюда правомерен вопрос М. Мануйлова, «не потому ли ощущаются некоторая чужеродность и необязательность стихотворного текста, поэтично, но несколько назойливо комментирующего происходящее?»¹⁶³. Музыковед А. Розанов также отмечает, что «стихи либреттиста Д. Накипова местами удачны, но часто тяжеловесны, высокопарны. Не нашлось толкового редактора, чтобы выделить ценное, и балет получился... многословным»¹⁶⁴. Вербальная составляющая в спектакле, действительно, была велика. Накипов позже вспоминал: «Минтай поначалу не соглашался на поэтический текст, считая

¹⁶³ Мануйлов М. Балет А. Серкебаева «Брат мой, Маугли» в Казахском театре оперы и балета имени Абая // Советский балет. 1983. №6. С. 25.

¹⁶⁴ Розанов А. Танцует Маугли // Музыкальная жизнь. 1983. №23. С. 5.

его излишним. Но так как мы тесно работали втроем — композитор, либреттист и балетмейстер, нам удалось его уговорить, потому что мы были очень увлечены замыслом»¹⁶⁵. Так какова же приоритетная составляющая в спектакле «Брат мой, Маугли» — танец, слово или музыка? Представляется, что это хореография, потому что ей отданы важнейшие смысловые фрагменты спектакля, которые решаются не языком песни, а языком танца. В постановке танец предстает доминирующей художественной системой, что вполне соотносится с творческой индивидуальностью Тлеубаева. Становится понятным акцент режиссера на хореографию, что подтверждает и А. Розанов, заявляющий, что «успех спектакля — в танце»¹⁶⁶.

Касаясь проблемы соотношения слова и танца, важно отметить следующий момент: когда два уровня (звуковой и пластический) соединяются на сцене и текстуальность, параллельная музыке, влияет на хореографию, подобный симбиоз создает дополнительную сложность восприятия. Артисты балета, исполняющие свои партии не только как танцоры, но и как драматические актеры, вынуждены осмысливать вербальную информацию, и зрители должны рефлексировать одновременно на слово и на хореографию. В случае с «Братом моим, Маугли» необходимо было найти баланс в режиссуре спектакля. Судя по репертуарной судьбе постановки, его не удалось осуществить в полной мере. Но механизм поисков оптимального сосуществования жанров в одном спектакле был запущен. Потому закономерно, что через пять лет после премьеры «Брата моего, Маугли» в 1987 году на сцене ГАТОБ им. Абая появилось более удачное в отношении баланса между танцем, словом и музыкой представление. А. Дементьев¹⁶⁷ в продолжение традиции, заложенной Тлеубаевым, поставил ритм-рок-балет А. Рыбникова «“Юнона” и “Авось”». В нем музыкально-текстовое начало порой превосходит по своей глубине

¹⁶⁵ Минтай Тлеубаев. Документальная телевизионная программа «Легенды и мифы Оперного».

¹⁶⁶ Мануйлов М. Балет А. Серкебаева «Брат мой, Маугли» в Казахском театре оперы и балета имени Абая. С. 25.

¹⁶⁷ Александр Александрович Дементьев (1941–2000) — советский и российский балетмейстер.

хореографическое содержание. Хотя здесь нельзя не отметить актерское воплощение партий, что играло роль и в балете Серкебаева. Так почему «Юнона» и «Авось» идет до сих пор, а «Брат мой, Маугли» сошел со сцены? Премьер балета Дмитрий Сушков, размышляя о постановках Тлеубаева, считает, что «если артист не думает на сцене, спектакль распадается на составные его части»¹⁶⁸. Гармоничному сочетанию компонентов балета способствует талантливость, профессионализм и интеллектуальная оснащенность его исполнителей. Вероятно, недостаток этих качеств и был причиной выпадения из репертуара «Брата моего, Маугли», который был рассчитан на конкретных исполнителей — М. Кадырову, М. Каракулову, Д. Накипова, Б. Байтемирова, К. Мажикеева, Э. Мальбекова, Б. Ешмухамбетова, А. Медведева. Другие же исполнители, видимо, не «дотягивали» до их уровня.

В режиссерской драматургии и хореографии балетмейстер, как и автор литературной основы спектакля, размышлял об устройстве земного бытия. По мнению Ю. Кагарлицкого, «в изображенном Р. Кипплингом жестоком мире, где властвуют дарвиновские законы естественного отбора, есть и этическое начало. Именно оно, воплотившись в Закон Джунглей, и объединяет животное царство, мешает ему стать просто полем борьбы “всех против всех”»¹⁶⁹. При этом основной акцент был сделан на противостоянии Шерхана и Маугли. Обращаясь к сюжету Р. Кипплинга, режиссер спектакля ставил во главу угла этическое начало сказки о романтическом герое, о противостоянии добра и зла, что и определило общую тональность театрального представления. И если время от времени аллегория повествования в сказке Кипплинга обретает значительную философичность, то в рок-опере-балете «Брат мой, Маугли» Серкебаева–Накипова–Тлеубаева

¹⁶⁸ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Д. В. Сушковым. СПб. 2016. 8 нояб. Д. У.: «Юнона» и «Авось» в 2018 году сняли с репертуара ГАТОБ им. Абая.

¹⁶⁹ Кагарлицкий Ю. О писателях-сказочниках и мире детства // Библиотека мировой литературы для детей. М.: Детская литература, 1983. Т. 40. С. 15.

она, можно сказать, травестирована в мир реальных героев: их чувств, их страстей, их отношений.

Спектакль «Брат мой, Маугли» шел под фонограмму¹⁷⁰. Музыкально-инструментальная группа «Арай» и дирижер Т. Абдрашев записали ее с эстрадными певцами Акжолом Мейрбековым (Маугли), Н. Вильдановым (Табаки), Б. Абдрахмановым (Шерхан), Р. Рымбаевой (Синта)¹⁷¹. Однако же, как отмечал очевидец постановки А. Ключев, от того, что музыкальное и вокальное сопровождение спектакля шло в записи, снижался «театральный эффект непосредственного восприятия и контакт оркестра и певцов с залом»¹⁷².

В гармонии с музыкой и хореографией оформил спектакль Э. Гейдебрехт. Его непретенциозная и лаконичная сценография усиливала восприятие музыки и хореографии. Джунгли воплощены художником в метафоричных декорациях: вьющиеся линии и свисающие лианы, выполненные в зеленых и темных оттенках. Костюмы героев не нагружены излишней «анималистичностью». Наоборот, они «человечны», лапидарны и помогали актерам в создании образов. Например: эластичный комбинезон белого цвета, повторяющий фигуру у Синты и белое трико у Маугли, темный комбинезон у Табаки, пятнистое трико и облегающий верх в сетку у Шерхана. Декорации не трансформировались. Их пластический код создавал атмосферу джунглей, подчеркивая драматургию и режиссуру Глеубаева. При этом они в полной мере соответствовали условности оформления балетного спектакля.

Хореографическое содержание спектакля практически невозстановимо. К сожалению, не существует полной видеозаписи «Брата моего, Маугли» в

¹⁷⁰ Данная запись была использована в 1985 году хореографом Жанатом Байдаралиным, поставившим музыкальный фильм «Брат мой, Маугли». Он опирался на сценарий Накипова. Съемки проходили в живописной местности Чарынских каньонов (в 195 км восточнее Алма-Аты). В рамках данного исследования нет возможности останавливаться на данном проекте, его изучение требует самостоятельного анализа.

¹⁷¹ Спасибо, Мастер! С. 26.

¹⁷² Ключев А. Не погаси огня // Вечерняя Алма-Ата. 1982. С. 5.

постановке Тлеубаева, и мы можем судить о ней со слов современников, рецензентов и единственного сохранившегося видеофрагмента — вариации Табаки «Так ему и надо» в исполнении Э. Мальбекова¹⁷³. Мальбеков вспоминал: образ Маугли «точно лег на внешность Накипова; его пластичность и гибкость соответствовали герою, и все это вкупе работало на образ»¹⁷⁴. Положительно отзывались о нем и рецензенты: облик Маугли «отмечен такими качествами, как благородство, героико-романтическая приподнятость душевных порывов, действенность»¹⁷⁵. Маугли в исполнении Накипова окрылен радостью жизни, красив, силен, смел, но и дерзок. Его партия выстроена на большом количестве прыжков, что, собственно, характерно для человека «из джунглей». Не забудем, что артист был автором текста либретто. Может, поэтому ему удалось глубже понять образ главного героя?

Партия Синты пленяла зрителя — легкая, ясная, с лирическим выражением чувства любви в линиях танца. Особое внимание Тлеубаев уделил проникновенным поэтическим дуэтам Маугли и Синты¹⁷⁶. Они отличались кантиленностью хореографической лексики, что и выделяло их из «потока привычных для современной эстрады попевок короткого дыхания»¹⁷⁷. При этом Мануйлов замечает, что в музыкальном отношении не происходило качественных изменений, отображавших перемены в судьбах персонажей. Но зато, по мнению Э. Мальбекова, неизменность лейттемы Серкебаева компенсирована хореографическим симфонизмом¹⁷⁸. В постановке Тлеубаева три лирических дуэта Маугли и Синты становились

¹⁷³ «Танцует Эдуард Мальбеков». Фильм киностудии «Казахтелефильм». Архив №4973. ЦГА КФДЗ, 1983. Целиком спектакль в официальной кинохронике не снимали вообще. Такая ситуация несохранности или незапечатленности видеоматериала является большим пробелом в казахском балете советского периода.

¹⁷⁴ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Э. Д. Мальбековым. Алматы. 2016. 4 сент.

¹⁷⁵ Мануйлов М. Балет А. Серкебаева «Брат мой, Маугли» в Казахском театре оперы и балета имени Абая // Советский балет. 1983. №6. С. 25.

¹⁷⁶ Первый состав: Маугли — Дюсенбек Накипов, Синта — Майра Кадырова. Второй состав: Маугли — Б. Байтемиров, Синта — Мансия Каракулова.

¹⁷⁷ Мануйлов М. Балет А. Серкебаева «Брат мой, Маугли» в Казахском театре оперы и балета имени Абая // Советский балет. 1983. №6. С. 25.

¹⁷⁸ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Э. Д. Мальбековым. Алматы. 2016. 4 сент.

ярким утверждением красоты и любви. Ансамбли главных героев, решенных классическим танцем, были насыщены прыжками, высокими поддержками и выразительностью непрерывной линии «говорящих» рук героев.

Контрастным им в музыкальном и хореографическом отношении предстали образы Шерхана и Табаки¹⁷⁹, поставленные в стилистике гротесково-характерного танца. Свободная, изящная, «аристократическая» пластика величественно возвышала тигра. А шакал в постановке Тлеубаева — плебей, он явлен как колоритный, острохарактерный персонаж. Мальбеков артистично и ярко воплотил партию Табаки. В своей вариации он создал образ смекалистого и в нужных моментах подобострастного персонажа. Согласимся с мнением Жумасеитовой, которая считает, что «любая танцевальная фраза Табаки не нуждается в вокальных пояснениях, в его танцах они кажутся излишними»¹⁸⁰. Мальбеков вспоминал об этой партии так: «Я, скажем прямо, кайфовал, исполняя роль Табаки! Она была удивительно органичной и яркой. Тлеубаев дал очень хороший хореографический материал для работы: богатая лексика, разнообразие движений. Помню, у нас был грандиозный дуэт шакала Табаки и тигра Шерхана в конце первого акта¹⁸¹. Минут десять мы скакали, умирали буквально (от напряжения) из-за обилия прыжков и пробежек, но всегда наш эпизод проходил под гром аплодисментов зрителей. Это было просто здорово найдено Минтаем Женельевичем!»¹⁸² И в самом деле: сложный язык танца, созданный балетмейстером, требовал от исполнителей физической выносливости, артистической выразительности и технической виртуозности.

Не все рецензенты приняли финал спектакля: «Выйдя из джунглей, приняв человеческие обличья, Стая лишается характерности, танцы

¹⁷⁹ Первый состав: Шерхан — Бауыржан Ешмухамбетов, Табаки — Эдуард Мальбеков. Второй состав: Шерхан — Александр Медведев, Табаки — Кайрат Мажикеев.

¹⁸⁰ Жумасеитова Г. Страницы казахского балета. С. 39.

¹⁸¹ Дуэт, написанный в стиле кантри, назывался «Мы высшее сословие...».

¹⁸² Уразымбетов Д. Д. Беседа с Э. Д. Мальбековым. Алматы. 2016. 4 сент.

становятся похожими на массовые физкультурные упражнения»¹⁸³. Но в этом и состояла задумка хореографа. Ведь и сказка Р. Кипплинга написана о животных, которые демонстрируют людские черты. Тлеубаев воплотил идею антропоморфности, как выражена она, скажем, в баснях. Ему важно было через хореографическое претворение литературного произведения сказать правду об обществе, в котором мы живем.

А. Ключев отмечает, что массовые сцены поставлены изобретательно: «кордебалет поражает то мягкой грацией, то необузданной силой»¹⁸⁴. Таким образом, языком танца балетмейстер обобщил мысль Кипплинга о трансляции универсальных идей Хаоса, Творения и Становления¹⁸⁵. Возможно, сам того не подозревая, Тлеубаев определил семиотическое пространство, которое, в свою очередь, выявило контаминацию невербальных начал спектакля. То есть знаковая система балета, сотканная из музыки, текста и хореографии, достигла состояния полной гармонии, слияния ее составляющих. И она повлияла на зрителя, всколыхнула в нем чувства, о которых говорят создатели спектакля, представив аудитории современное ему социальное и, возможно, политическое состояние общества. Д. Накипов вспоминал: «Тогда было особое время... Это была эпоха прямой угрозы третьей мировой ядерной войны. Мы это все ощущали, и потому решили сделать такой спектакль, где тревога о земном пути будет главной темой»¹⁸⁶.

Так или иначе, несмотря на его успешность у зрителя, рок-опера-балет «Брат мой, Маугли» в ГАТОБ им. Абая шел мало — по воспоминаниям артистов театра, примерно до 1990 года, когда Тлеубаев покинул театр.

30 сентября 2016 года на открытии выставки «Балет Казахстана: страницы истории» в арт-пространстве «Art Lane» (Алматы) ее куратор А. А. Садыкова — заведующая музеем АХУ им. Селезнева — представила к

¹⁸³ Розанов А. Танцует Маугли // Музыкальная жизнь. 1983. №23. С. 5.

¹⁸⁴ Ключев А. Не погаси огня // Вечерняя Алма-Ата. 1982. С. 5.

¹⁸⁵ Уразымбетов Д. Семиотические аспекты хореографии // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2015. №1. С. 109.

¹⁸⁶ Минтай Тлеубаев. Документальная телевизионная программа «Легенды и мифы Оперного».

премьере документальный фильм «Балет Казахстана: страницы истории». В нем есть кадры из рок-оперы-балета «Брат мой, Маугли». Впечатленная великолепным исполнением партии Табаки, публика приветствовала присутствовавшего на премьере Эдуарда Мальбекова. В этих аплодисментах – признание актерского и танцевального мастерства артиста Мальбекова и хореографического таланта Тлеубаева.

Интересно было бы в XXI веке представить «Брата моего, Маугли», увидеть реакцию на него современной молодежи, ведь в кинематографе произведение Киплинга продолжает оставаться востребованным. Если переработать аранжировки Серкебаева на современный лад, возможно, дополнить музыку некоторыми партиями (например, Багиры и Бандар-Логов); если создать новую драматургическую композицию (к счастью, сегодня здравствуют авторы музыки и либретто) и сочинить новую хореографию, то рок-опера-балет «Брат мой, Маугли» был бы актуален на новом витке развития общества, когда идеология советских времен уже далеко позади. Ведь все равно не ослабевают интерес к теме поиска человеком самого себя, к теме «одного из толпы», к теме разноликого людского общества. Если подытожить вопрос о жанровых поисках авторов спектакля с позиций сегодняшнего дня, то можно заключить, что это был «высокий» мюзикл с доминированием хореографического начала.

Спектакль Тлеубаева в свое время сыграл особую роль в балетном искусстве Казахстана и обозначил вектор его поступательного развития. Он пригласил юношеское поколение зрителей в театр, которому импонировали и необычная форма балета, и современные ритмы рока. Через поэтику спектакля «Брат мой, Маугли» его создатели заставили задуматься о поисках себя, об обществе, о взаимоотношениях людей и о многом другом.

2. 4. Постановки М. Тлеубаевым балетов академического направления в контексте развития репертуарной политики ГАТОБ им. Абая

Тлеубаев работал в ГАТОБ им. Абая с 1975 по 1990 годы. В течение пяти последних лет — в должности главного балетмейстера, радея о неуклонном развитии балетной труппы. О творческих поисках, отношении к профессии и проблемах хореографического искусства Тлеубаев писал в журнале «Советский балет» в 1988 году¹⁸⁷. Он поднимал вопрос о призывном возрасте молодых актеров балета, о сложности одновременного ведения балетного и оперного репертуара одними и теми же исполнителями, о жилищных проблемах для артистов. Текст статьи эмоционален и смел — за ним встают переживания автора за родной театр. В публикации Тлеубаев рассуждал также о необходимости общения с коллегами из центральных трупп, что советским периферийным театрам важно знакомиться с искусством зарубежных мастеров¹⁸⁸. Потому у него в планах было приглашение Б. Эйфмана для постановок его оригинальных спектаклей «Мастер и Маргарита», «Идиот»¹⁸⁹, что обеспечило бы культурное взаимообогащение и наличие современных спектаклей в афише ГАТОБ им. Абая. Несмотря на присутствие в репертуаре балетной труппы своего «Аксак кулана» (1975) и райбаевских «Фресок» (1981), Тлеубаев считал, что необходимо более активно обращаться к фольклорным пластам отечественной культуры, что «животрепещущей проблемой является создание национальных балетов»¹⁹⁰. Вопросы, поднимавшиеся режиссером 30 лет назад, актуальны и сегодня, несмотря на истекшие четверть века и смену политических эпох.

¹⁸⁷ Тлеубаев М. Найти возможности для творчества // Советский балет. 1988. №3. С. 15.

¹⁸⁸ Там же.

¹⁸⁹ Абишева Г. Штраус, вальс, Петербург // Вечерняя Алма-Ата. 1988. №74. 30 мар.

¹⁹⁰ Там же.

Сам Тлеубаев создал в конце 1980-х «Классическую симфонию» С. Прокофьева (1987), «Прощание с Петербургом» И. Штрауса-сына (1988), «Даму с камелиями» Дж. Верди – В. Милова (1989), отмеченные высокой ясностью музыкального первоисточника, обуславливающего соответствующий строй хореографического языка. До этих постановок Тлеубаев работал над спектаклями, направленность которых составляла национальную, сказочную, детскую, юношеско-романтическую, героико-патриотическую тематики. В новых спектаклях он продемонстрировал еще одну грань своего мастерства — хореографа классического балета — без примесей национальной лексики и модерн-танца, что было характерно для его предыдущих постановок. Таким образом, Тлеубаев еще раз подтвердил свой статус постоянно экспериментирующего специалиста, которому подвластны музыкальные «истории» («Классическая симфония»), романтические грезы («Прощание с Петербургом») и мелодрама («Дама с камелиями»), воплощенные средствами классического танца.

2. 4. 1. «Классическая симфония»

За всю историю ГАТОБ им. Абая прокофьевские мелодии лишь трижды прозвучали на его сцене¹⁹¹. Впервые к его музыке обратился З. М. Райбаев¹⁹², поставивший детский балет по симфонической сказке «Петя и волк» 9 декабря 1979 года. Затем была «Классическая симфония» в 1987 году в хореографической версии Тлеубаева. И в 2010 году алматинцы увидели «Ромео и Джульетту» в постановке Ю. Н. Григоровича. Хотя С. Прокофьева

¹⁹¹ Помимо постановок на музыку С. Прокофьева в ГАТОБ им. Абая, они осуществлялись в ГАТТ РК (ранее «Молодой балет Алма-Аты»). Среди них балеты «Игрок» Б. Мягкова на музыку сюиты «Четыре портрета и развязка» (1978), «Блудный сын» М. Мурдмаа (1978), «Скифская сюита» Б. Аюханова (1990, 2017) и хореографические миниатюры в постановке Б. Аюханова «Сцена у балкона» из балета «Ромео и Джульетта» (1965), «Вальс Наташи Ростовской» на музыку из оперы «Война и мир» (дата неизвестна), «Звездный вальс» из балета «Золушка» (дата неизвестна). Сегодня в Казахстане идет балет «Ромео и Джульетта» в постановке Ш. Жюда в ГТОБ «Астана Опера» (2013).

¹⁹² Заурбек Мулдагалиевич Райбаев (1932–2011) — народный артист КазССР, балетмейстер, более 40 лет работал в ГАТОБ им. Абая. Считается одним из выдающихся хореографов Казахстана.

многое связывает с Алма-Атой, как и Михаила Зощенко, Наталью Сац, Галину Уланову, Юрия Завадского, Сергея Эйзенштейна и многих других выдающихся личностей советской культуры. В годы Великой Отечественной войны они находились в Алма-Ате в эвакуации, которая предоставила им возможность интенсивно творчески трудиться. Здесь Прокофьев продолжал работать над балетом «Золушка», над музыкой для к/ф Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный», над оперой «Война и мир», а после знакомства с казахской традиционной музыкой даже начал создавать лирико-комическую оперу «Хай Бузай», основанную на традиционном фольклоре.

Уже со своего дипломного Первого фортепианного концерта (1912) Прокофьев явил себя дерзко новаторским, авангардно мыслящим композитором. Его музыку к балету «Ала и Лоллий» («Скифская сюита», 1915) не решился взять в репертуар «Русских сезонов» даже любивший эпатировать публику Сергей Дягилев. В момент работы над Первой симфонией в 1916–1917 гг. все ожидали от Прокофьева какой-то сверхсовременной партитуры. Но он снова удивил публику, написав «Классическую симфонию» (op. 25). Ее первое исполнение под руководством автора состоялось 8 апреля 1918 года в Петрограде¹⁹³. Четырехчастная энергичная ре-мажорная симфония (Allegro, Larghetto, Gavotta: Non troppo allegro, Finale: Molto vivace) по характеру близка любимому Прокофьевым гайдновскому стилю — веселому, оптимистичному, жизнеутверждающему. Название ее возникло «из озорства, чтобы “подразнить гусей” и в тайной надежде, что, в конечном счете, обыграю я, если симфония так классической и окажется»¹⁹⁴, — как позже вспоминал Прокофьев. Однако уже тогда двадцатилетний композитор наметил в ней такие новые особенности музыкального стиля, что позже критики назовут симфонию одним из первых неоклассических сочинений.

¹⁹³ Прокофьев С. С. Автобиография. 2-е изд., доп. М.: Советский композитор, 1982. С. 564. Д. У.: Л. Михеева указывает другую дату — 21 апреля. См.: Л. Михеева. Классическая симфония // Кенигсберг А. К., Михеева Л. В. 111 симфоний. СПб: Культ-информ-пресс, 2000. С. 579.

¹⁹⁴ Там же. С. 564.

Композитор написал семь балетных партитур. Но и многие другие его произведения танцевальны. Они являют собой синтетичность, выросшую «на основе глубокого и гибкого взаимопроникновения театральной и инструментальной сфер его творчества»¹⁹⁵.

Надо отметить, что изначально музыка Первой симфонии не предназначалась Прокофьевым для танца. Хотя она и содержала дансатные жанры (полонез, менуэт, гавот). Видимо, поэтому «Классическая симфония» очень быстро нашла свои различные хореографические воплощения — почти в один голос все балетмейстеры утверждали ее сквозную танцевальность, ритмичность и полетность. Впервые в 1931 году в театре «Пигаль» в Париже «Классическую симфонию» поставил хореограф Т. Славинский совместно с художником М. Ларионовым¹⁹⁶. В конце 1930-х годов Б. Бартолин поставил симфонию на труппу «Балет юности» в Париже. В Ленинграде постановку Первой симфонии осуществил в 1961 году К. Боярский на сцене МАЛЕГОТа. Интерпретацию «Классической симфонии», приобретающую большую популярность и идущую по сей день, создал в 1966 году Л. Лавровский. Это была его последняя работа, которая до сих пор сохраняется в репертуаре Московского академического хореографического училища¹⁹⁷.

Балетмейстер Алексидзе в годы обучения у него Тлеубаева в ленинградской консерватории ставил балет Прокофьева «Скифская сюита» (1969) для труппы Мариинского театра, а также «Классическую симфонию» в Вильнюсском театре оперы и балета (1972) и Тбилисском театре оперы и

¹⁹⁵ Жуйкова Л. А. Фортепианные сонаты Прокофьева // Материалы международной научно-практической конференции «Казахское и венгерское кино и телевидение: самоидентификация, современность и историческое наследие», посвященной 70-летию ЮНЕСКО. Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2015. С. 298.

¹⁹⁶ В таком союзе они уже работали в 1921 году над балетом С. Прокофьева «Сказка про шута» для труппы «Русского балета Дягилева».

¹⁹⁷ «Классическая симфония» числится не только в репертуаре МГАХ. В мае 2016 года силами АХУ им. А. В. Селезнева на отчетном концерте в ГАТОБ им. Абая она была показана в хореографии Л. М. Лавровского и редакции М. Л. Лавровского. В июне 2017 г. учащиеся АРБ им. А. Я. Вагановой исполнили этот же балет в постановке Н. М. Цискаридзе на сцене Мариинского театра в рамках ежегодного отчетного концерта Академии.

балета им. Палиашвили (1973)¹⁹⁸. Алексидзе «с удивительным мастерством и нескрываемым художественным наслаждением повторил путь Прокофьева»¹⁹⁹, поставив балет о праздничности, возвышенности, грациозности классицистского искусства, — писала исследователь творчества балетмейстера Э. С. Барутчева. Следуя «озорству в партитуре», он «озорничал» и на сцене. Балетмейстер по-своему мог «“вторить” общей форме, “вкусным” кадансам»²⁰⁰ симфонии. Хореографическую фантазию Алексидзе будили акцентированная упругая ритмика музыки, размашистость мелодических скачков, и четкая «бисерность» мелких длительностей. Тлеубаев, видевший постановку Алексидзе, решил создать свой парафраз «Классической симфонии» на сцене ГАТОБ им. Абая. Казахский хореограф привнес в свой балет искрящийся юмор, игривую танцевальность, гротесковые штрихи, безудержность задора, отталкиваясь от прокофьевской музыки. Аюханов вспоминал: «Я ему сказал как-то: “Никогда не пренебрегай той музыкой, что нас кормит в балете — это классическая”. Его “Классическая симфония” Прокофьева — это пример добропорядочного хореографа, который знает толк в музыке, обладает вкусом, владеет ситуацией»²⁰¹.

К сожалению, о спектакле Тлеубаева сохранилась только немногословная программа к балету и восторженные воспоминания исполнителей и очевидцев. В существующей литературе²⁰² спектаклю «Классической симфонии» посвящено лишь несколько строк. Попытаемся воссоздать образ утраченного балета.

Его постановка была рассчитана на камерный состав солистов. Тлеубаев использовал для спектакля три части симфонии (первую, вторую и

¹⁹⁸ Алексидзе Г. Д. Балет в меняющемся мире. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2008. С. 161.

¹⁹⁹ Барутчева Э. С. Георгий Алексидзе: хореограф Божьей милостью. С. 82.

²⁰⁰ Там же.

²⁰¹ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Б. Г. Аюхановым. Алматы. 2017. 10 янв.

²⁰² См. Жумасейтова Г. Страницы казахского балета. С. 35; Кремер Л. М., Уразгалиева А. И. Прошлое и настоящее хореографического искусства Казахстана. Алматы: КазГосЖенПУ, 2009. С. 44; Спасибо, Мастер! С. 24.

четвертую). Среди действующих лиц значатся: дирижер, ведущие, оркестр. Балетмейстер, написав собственное либретто (которое не сохранилось), ввел сюжетную линию или контекст. Артисты балета изображали дирижера и разные группы инструментов оркестра — они как будто бы исполняли симфонию, воспроизводя жизнь оркестра во время выступления. Как когда-то у Алексидзе в его камерных вечерах «в качестве сюжета выступали сами музыка и танец, обобщенные хореографические аналоги музыки, подчеркнуто театрализованные действия, выразительные монологи»²⁰³. При этом хореограф, как вспоминал исполнитель партии Дирижера Мурат Тукуев, «сохранил формы классического балетного спектакля с солистами-двойками, четверками, восьмерками. Первая часть — общая для всех артистов, у дирижера были сольные танцевальные фрагменты. Вторая часть — адажио для двух пар. Третья часть (четвертая из симфонии) — кода»²⁰⁴. Основой балета служил классический танец и пантомимные движения (например, пластика Дирижера, который иногда мог попадать в комические ситуации или вводить в них артистов). Костюмы в оформлении художника Л. Кужель были стандартными для балета — у мужчин колеты и трико, у женщин — длинные пачки.

Балерина Гульжан Туткибаева вспоминала: «Я принимала участие в рождении спектакля как артистка балета. Это была интересная работа. Мы солировали с Бахытжаном Смагуловым. Всегда ценно и трепетно, когда на тебя ставят новую хореографию. Сама задумка, насколько я понимала тогда как исполнительница, заключалась в интерпретации “Классической симфонии” на балетный язык. Мы олицетворяли инструменты, их образы. Одно дело показать жизнь оркестра, другое — суть симфонии. Мы как будто были инструментами, или может быть даже нотами. То есть, по концепции Тлеубаева, артисты балета *одушевляли музыку через хореографический язык* (курсив мой. — Д. У.) Четвертую часть мы даже возили в рамках концертной

²⁰³ Барутчева Э. С. Георгий Алексидзе: хореограф Божьей милостью. С. 30.

²⁰⁴ Уразымбетов Д. Д. Беседа с М. О. Тукуевым. Алматы. 2016. 22 янв.

программы на открывшийся в 1991 году Международный театральный фестиваль “Мальта”»²⁰⁵.

Таким образом, фрагмент спектакля сохранялся в репертуаре вплоть до 1991 года, представляя публике еще один шедевр творческого горения казахстанского хореографа. Прокофьев, написав четвертую часть, «зачеркнул первую версию со всеми ее материалами и сочинил новую, ...чтобы в ней отсутствовали минорные аккорды»²⁰⁶. Такой финал — искрящийся и стремительный, как и первая часть, возвращал зрителя к «безостановочному кружению»²⁰⁷. Артисты балета вдохновенно танцевали, их исполнение было «одухотворенным, эмоциональным, образным, что точно соответствовало музыке, звучащей в оркестре, который руководил дирижер Р. Салаватов»²⁰⁸.

Премьера балета Тлеубаева состоялась 6 ноября 1987 года в ГАТОБ им. Абая. В ней были задействованы ведущие артисты труппы²⁰⁹. Супруга балетмейстера С. Н. Тищенко вспоминала, что Алексидзе приезжал на премьеру в Алма-Ату, придя в восторг от постановки своего ученика, одобрил ее²¹⁰. Именно о таком симфонизме Алексидзе и говорил (на уроках в консерватории), понятие которого заключал в певучести и моторности: когда хореографические фразы и периоды образуют собой моторное предложение и фразовую кантилену во времени²¹¹.

²⁰⁵ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Г. У. Туткибаевой. Алматы. 2017. 29 июня.

²⁰⁶ Прокофьев С. С. Автобиография. С. 564.

²⁰⁷ Михеева Л. Классическая симфония. С. 580.

²⁰⁸ Спасибо, Мастер! С. 24.

²⁰⁹ Б. Смагулов, М. Тукеев, А. Бестембаев, А. Буркитбаев, В. Гончаров, Т. Нуркалиев, Ж. Картамысов, Д. Тубольцев, Г. Туткибаева, А. Аскарбекова, Л. Ли, Ш. Мусаханова, Г. Булгарцева, Л. Макарцева, Р. Тулегенова, А. Жумагалиева, М. Каракулова и другие.

²¹⁰ Уразымбетов Д. Д. Беседа со С. Н. Тищенко. Алматы. 2016. 15 янв.

²¹¹ Алексидзе Г. Д. Балет в меняющемся мире. С. 76.

2. 4. 2. «Прощание с Петербургом»

14 февраля 1988 года на сцене ГАТОБ им. Абая состоялась премьера спектакля «Прощание с Петербургом» на музыку Иоганна Штрауса-сына в постановке Тлеубаева²¹². По словам хореографа, к созданию балета его побудил фильм «Прощание с Петербургом» (1972, реж. Ян Фрид). В спектакле он сочинил собственное либретто, следуя линии развития фильма, но не повторяя ее. Возможно, постановка с такой тематикой была связана и с личной жизнью Тлеубаева, который прожил в Ленинграде почти шесть лет, и он мог в своем балете выразить ностальгию по городу своей молодости.

И. Штраус-сын (1825–1899) работал в Северной Пальмире около десяти лет. Композитор выступал на сцене Павловского музыкального вокзала. Там, в пригороде Петербурга в 1858 году он, тридцатидвухлетний, встретил свою незабываемую любовь — Ольгу Смирницкую. Тлеубаев говорил в интервью: «Я хотел показать духовный мир великого композитора Иоганна Штрауса, его прекрасную и одухотворенную любовь. Талант, вступая в противоборство с грозной силой власти, богатства, денег, серости, выходит из борьбы побежденным, потому что он одинок и беззащитен. Но невозможно победить любовь. Только она вечна и непреходяща»²¹³.

В СССР музыку отца и сына Штраусов любили. Люди с восторгом смотрели фильм «Большой вальс» (1938). 5 ноября 1960 года в ГАТОБе им. Абая состоялась премьера балета «Большой вальс»²¹⁴ в постановке А. Шульгиной²¹⁵. Музыкальной основой спектакля стали партитуры Иоганна Штрауса-отца, действие происходило в Вене²¹⁶. В балете же Тлеубаева

²¹² Премьерный спектакль шел в следующем составе: Мурат Адырхаев (Иоганн Штраус), Гульжан Туткибаева (Ольга Смирницкая), Людмила Ли (Полина Сверчкова).

²¹³ Абишева Г. Штраус, вальс, Петербург // Вечерняя Алма-Ата. 1988. №74. 30 мар.

²¹⁴ Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. С. 151.

²¹⁵ Алла Николаевна Шульгина (1929–2011) — балетмейстер, педагог, засл. деят. искусств РСФСР.

²¹⁶ Спектакль шел в театре до 1972 года. Источник: Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. С. 151–155.

представлена романтическая история Штрауса-сына, пережитая им в Петербурге.

Название спектакля родилось от одноименного фильма и вальса Штрауса «Прощание с Петербургом». В основу либретто легли реальные события, пережитые композитором в России. Среди действующих лиц спектакля – Иоганн Штраус, Ольга Смирницкая, Полина Сверчкова (подруга Ольги), генерал Смирницкий (отец Ольги), Евдокия Акимовна Смирницкая (мать Ольги), гусары, жандарм, студент, мажордом (авторы не называют имени Лейброка), музы.

Сюжет балета состоит из III действий. I акт начинался в Павловске, где в экспозиции спектакля появлялись главные герои Иоганн и Ольга. Во II действии хореограф представил бал в доме генерала Смирницкого²¹⁷. Иоганн просил руки Ольги, но родители девушки были категорически против. III действие снова показывало аллею Павловского парка, где тайно от всех встречались влюбленные. На этой печальной ноте заканчивался балет.

По словам Глеубаева, он специально ездил в Ленинград для работы в архивах Театральной библиотеки и Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина. Вполне вероятно, что он посетил Павловский вокзал. В его личной библиотеке была книга Евгения Мейлиха «Иоганн Штраус. Из истории венского вальса»²¹⁸, которую Глеубаев, несомненно, внимательно изучил, готовясь к спектаклю. Там в пятой главе «Иоганн Штраус в России. Вершина творчества» описывается знакомство и встречи венского композитора и дочери российского генерала, воссоздается атмосфера Павловска и проходивших там концертов.

В течение нескольких месяцев Глеубаев вместе с концертмейстером Светланой Тищенко составляли партитуру балета из вальсов, полек, кадрили, маршей, фрагментов из оперетт Штрауса. Получившаяся музыкальная композиция включила в себя польки «Нева», «Ольга»,

²¹⁷ Для сравнения — в фильме Смирницкий практически не фигурирует.

²¹⁸ См. Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса. Л.: 1975.

«Проказница», «Петербургская кадрили», «Воспоминание о Павловске», «Петербургские дамы», вальсы «Русская деревня», «Дорожное приключение» и, как квинтэссенция сюжета — «Прощание с Петербургом». Авторами были выбраны произведения, написанные композитором под впечатлением от пребывания в городе на Неве. Правда, Тлеубаев не удержался от вкрапления музыки вальса «На прекрасном Голубом Дунае», хотя он был написан после пребывания Штрауса в Петербурге²¹⁹. Но для него важно было, чтобы музыка соответствовала сюжету о романтической любви Штрауса, чтобы она органично «вплеталась» в драматургию спектакля. Изящество и танцевальность мелодий композитора вдохновляли балетмейстера. Пластический язык спектакля был изыскан и выразителен, как и музыка Штрауса. Исследуя хореографическую партитуру, казахстанский историк балета Г. Жумасеитова отмечает «тонкий вкус и глубокое знание штраусовского материала в отборе музыки для балета», но, по ее мнению, фрагментарность не позволила создать единое поле музыкальной драматургии²²⁰. Видимо, что под «фрагментарностью» балетовед имела в виду автономно существующие целостные музыкальные произведения Штрауса, не связанные между собой единой нитью драматургического развития, но тем не менее, вошедшими в спектакль. Но это вполне естественно для хореографического представления, основой которого является музыкальная компиляция. Как бы там ни было, в итоговом варианте балета упоминаемая «фрагментарность» музыки сыграла отрицательную роль в монолитности спектакля.

Главный герой балета Тлеубаева — «пределно светский, он был неизменно учтив, любезен, галантен... Очень чувствительный, романтический он мечтал о большой, светлой любви, возвышенном чувстве»²²¹. Лицо Ольги

²¹⁹ Этот вальс сохранен в репертуаре балетной труппы ГАТОБ им. Абая. Он был исполнен 22 февраля 2017 года на Вечере памяти, посвященном 70-летию Минтая Тлеубаева, на сцене Казахской государственной филармонии им. Жамбыла.

²²⁰ Жумасеитова Г. Страницы казахского балета. С. 47.

²²¹ Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса. С. 93.

«украшали выразительные черные глаза, на плечи спадали пышные шелковистые кудри — красавицей ее нельзя было назвать. Но в ее облике выделась неотразимая прелесть непосредственности, удивительное сочетание внутренней серьезности и девичьей шаловливости»²²².

Журналист Л. Антонова отмечала, что в спектакле доминирует вальс, «ведущий героев от их первой встречи до часа расставания»²²³, что вполне закономерно, поскольку балет построен на истории из жизни «короля вальсов». Различные эмоциональные грани музыки подчеркивают душевное состояние влюбленных, погруженных в атмосферу массового веселья, на фоне которого определяется судьба героев. Фабула развивалась в точно сочиненных мизансценах, выстроенных по законам драматического театра (например, сцена на балу генерала, где мать Ольги замечала странное поведение дочери и заезжего капельмейстера и требовала объяснений). При этом рецензенты отмечали, что в спектакле «неоправданно мало сольных номеров, дуэтных танцев»²²⁴, что, возможно, помешало артистам выразить себя полноценно. Замечание вполне резонное. Вместе с тем нельзя не отметить, что изобретательно поставленные массовые сцены столь разнохарактерны, что давали кордебалету проявить себя в разных ипостасях.

Искусству пантомимы в «Прощании с Петербургом» Тлеубаев уделял большое внимание. Алексидзе как-то записал: «Визуальная сила обладает магией запоминания, и от нее трудно избавиться»²²⁵. Привязка к фильму была неизбежна для балетмейстера. Ведь в кино пантомима является важным выразительным средством, которое помогает зрительскому восприятию. Память об увиденном, как правило, глубоко проникает в сознание и часто создает определенные преграды в ином жанровом воплощении одной и той же идеи. Так могло произойти и в балетной интерпретации сюжета фильма «Прощание с Петербургом». Пантомима в спектакле, ясная, основанная на

²²² Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса. С. 93.

²²³ Антонова Л. Прощание с Петербургом // Комсомолец Узбекистана. 1988. 4 июля.

²²⁴ Там же.

²²⁵ Алексидзе Г. Д. Школа балетмейстера. М.: Рос. акад. театр. искусства — ГИТИС, 2011. С. 65.

бытовом жесте, преломленном через балетную пластику, поясняла действие. К ней относится и прием статики, которая «является кульминацией браваурного танцевального действия. Этот прием заявлен с самого начала и оправдывает себя до финала»²²⁶ — первая встреча Иоганна и Ольги, объяснение в любви в конце первого действия и др. Герои замирают, когда действие вокруг них продолжается, либо все персонажи на сцене впадают в рапид. То есть статика становится неким когнитивным диссонансом, резко разграничивающим эмоциональный тонус спектакля. Она стала важным драматургическим приемом, в основе которого лежит принцип контраста, усиливающий зрительское восприятие.

Что касается сценографии, то, по мнению Л. Антоновой, сценография спектакля (художник-постановщик Г. Исмаилова) заметно снижала его художественные достоинства. Она писала: «хотелось бы больше нежных и светлых тонов»²²⁷. Если говорить о костюмах, то сохранившиеся в архиве фотографии спектакля свидетельствуют, что платья дам и одежды кавалеров вполне соответствовали стилистике балета.

Спектакль «Прощание с Петербургом» быстро ушел из репертуара ГАТОБ им. Абая. Возможно, одной из причин его короткой сценической жизни была «рыхлая» драматургия. В ней ощущался недостаточный конфликт героев, отсутствие дополнительных персонажей, которые могли бы повлиять на перипетии сюжетной линии. Два главных персонажа в балетном спектакле, действующие согласованно и в совместных интересах, не могут создать интриги, даже если у них существует некая разобщенность в действиях. «Лоскутность» музыкального материала несколько снизила планку тлеубаевского спектакля «Прощание с Петербургом», который больше походил (из-за музыки) на хорошо отрежиссированный концерт вальсов с полноценными мизансценическими вставками.

²²⁶ Жумасейтова Г. Страницы казахского балета. С. 48.

²²⁷ Антонова Л. Прощание с Петербургом // Комсомолец Узбекистана. 1988. 4 июля.

В 1988 году, когда шла работа над спектаклем, не была известна переписка Штрауса с Ольгой, считавшаяся утерянной. В 2005 году на русском языке вышла в свет книга австрийского журналиста Томаса Айгнера «Иоганн Штраус — Ольга Смирнитская. 100 писем о любви»²²⁸, где представлены копии писем композитора к дочери генерала, обнаруженные автором в одном из венских архивов²²⁹. Увы, в 1988 году их попросту не существовало еще в научном обороте, потому Глеубаев не мог с ними ознакомиться. Конечно, зная их, балетмейстер мог бы создать сценическую историю более объемной и документальной.

2. 4. 3. «Дама с камелиями»

Вопрос о том, как танцевать оперные произведения, уже неоднократно поднимался. Музыковед Е. Лузанова писала: «Вокальная природа тематизма и собственно пение в балете обогащают его множеством внешних красок и внутренних штрихов»²³⁰. Транскрипции знаменитых опер удачно воплощались в балете: «Кармен-сюита» Ж. Бизе–Р. Щедрина, балетмейстер А. Алонсо (1967), «Веселая вдова» Ф. Легара–Дж. Ланчбери, балетмейстер Р. Хайнд (1975), «Порги и Бесс» Дж. Гершвина–М. Одзели, балетмейстер М. Лавровский (1983) и другие. Жанр «оперного балета» популярен и сегодня: «Любовный напиток» — «Аморе буффо» Г. Доницетти–А. Троицкого (2013), балетмейстер В. Самодуров, «Тристан и Изольда» Р. Вагнера (2013), балетмейстер Р. Обадиа. Они завоевывали своего зрителя новым прочтением, сконцентрированным на центральных эмоциональных, психологических и социальных проблемах главных героев.

²²⁸ См. Айгнер Т. Иоганн Штраус — Ольга Смирнитская. 100 писем о любви / пер. с нем. О. Айгнер. Москва: Время, 2005.

²²⁹ Вероятно, речь идет об Австрийском государственном архиве (Österreichisches Staatsarchiv). В книге Т. Айгнера не указывается точный источник.

²³⁰ Лузанова Е. Сцены частной жизни? Балет «Дама с камелиями на музыку Д. Верди в Кыргызском театре оперы и балета // Советский балет. 1992. №3. С. 11.

Роман «Дама с камелиями» А. Дюма (1848) выдержал массу интерпретаций в различных жанрах искусства, среди которого опере Дж. Верди «Травиата» (1853) принадлежит главенствующее место. Писатель был благодарен композитору за то, что он обессмертил его имя благодаря своей музыке. Одним из первых к хореографическому истолкованию произведения французского писателя в 1963 году обратился английский балетмейстер Фредерик Аштон в спектакле «Маргарита и Арман» на музыку Ф. Листа. Он поставил балет специально для дуэта Марго Фонтейн и Рудольфа Нуреева. Известный многим спектакль «Дама с камелиями» на музыку Ф. Шопена впервые в 1978 году поставил американо-немецкий балетмейстер Джон Ноймайер (новая редакция создана в 1981 году).

В конце мая 1989 года на сцене ГАТОБ им. Абая состоялась премьера балета Тлеубаева «Дама с камелиями» на музыку из оперы Верди «Травиата» в транскрипции композитора Владимира Милова²³¹. Идея спектакля родилась у балерины Бернары Кариевой, которая предложила Тлеубаеву поставить балет по произведению Дюма. Спектакль являл собой уникальный проект, создававшийся специально для трех балерин казахского, узбекского и киргизского оперного театров — народной артистки КазССР Раушан Байсеитовой, народной артистки СССР Бернары Кариевой и народной артистки СССР Айсулу Токомбаевой. Они по очереди на протяжении трех вечеров танцевали главную партию.

Балетмейстера прельщало успешное сотрудничество с солистами нескольких театров: «Ведь мы на удивление разобщены. Хорошо знаем, что делается в театрах Москвы и Ленинграда, и совсем не знаем, как живут театры Ашхабада или Душанбе. Между нами должна быть творческая

²³¹ После него известны еще две постановки: в 2001 году московские балетмейстеры Н. Касаткина и В. Василёв, написав свое либретто, поставили балет «Травиата» к 100-летию со дня смерти Дж. Верди в музыкальной инструментовке П. Сальникова. В 2010 году петербургский балетмейстер А. Полубенцев осуществил постановку балета «Дама с камелиями» по собственному либретто.

соревновательность, открытость»²³². Спектакль «Дама с камелиями» был поставлен в четырех театрах — Казахском ГАТОБ им. Абая (1989), Узбекском ГАБТ им. А. Навои (1991), Кыргызском национальном ордена Ленина АТОБ им. А. Малдыбаева (1991) и Челябинском ГАТОБ им. М. Глинки (1991).

Композитором Миловым была сохранена последовательность музыкального материала оперы «Травиата» в ее транскрипции на балет. Е. Лузанова отмечала, что «некоторые оперные формы удачно транспонированы в балетные: арии Виолетты — в ее хореографические монологи, “Застольная” в бравурную вариацию Альфреда, дуэты — в адажио»²³³. Практически нетронутыми остались балльные и характерные танцы из оперы. «Ретушь» В. Милова заключалась в некоторых сокращениях, осторожном введении современных тембровых и музыкально-гармонических средств. Лузанова считает, что автору балетной редакции музыки осторожность не позволила «проявить собственный творческий темперамент, поднять “температуру” партитуры (выражение Р. Щедрина), компенсирующую отсутствие оперного слова»²³⁴.

Спектакли в Алма-Ате и Ташкенте оформил художник ГАБТ им. Навои С. Фесько. Сценография была простой, изысканной и выражала возвышенную романтику балета. Колористическая составляющая декораций соответствовала внутреннему состоянию героев, их поступкам, образу мыслей. «Сценография не замещает балетмейстера, предлагая живую активную сценографию, где “танцуют” занавесы и фантастические атрибуты бутафории»²³⁵. В Киргизии художником-постановщиком выступил В. Кужель, создавший «типажи и интерьеры эпохи Июньской монархии (1840-е годы)», где они были показаны «через призму... О. Ренуара, Э. Мане,

²³² Тлеубаев М. Найти возможности для творчества // Советский балет. 1988. №3. С. 15.

²³³ Лузанова Е. Сцены частной жизни? // Советский балет. 1992. №3. С. 11.

²³⁴ Там же. С. 11.

²³⁵ Жумасейтова Г. Т. Развитие современного направления в казахской хореографии // Вестник КазНУ. Серия филологическая. 2010. №4–5. С. 383.

Э. Дега, А. Сислея и К. Писсарро»²³⁶. В Челябинске балет оформил Т. Дидишвили, создав красочную палитру интерьеров, напоминавших кадры из фильма-оперы «Травиата» Ф. Дзеффирелли (1982). Но обилие реалистической бутафории, портретов, гирлянд цветов, зелени садов заслоняло собой игру артистов. Аскетизм танца и избыточность сценографического оформления не выстраивались в гармоническом равновесии.

Для спектакля Глеубаев взял за основу либретто Ф. Пиаве в редакции П. Узакова. В нем сохранена лишь основная фабула оперы, освобожденная от бытовых подробностей и побочных персонажей, при минимуме действующих лиц: Виолетта, Альфред, Жермон — отец Альфреда, Барон.

Спектакль состоял из II действий, каждое из которых поделено на две картины. В первой картине экспонировались главные герои, познакомившиеся на балу у Виолетты. Во второй — куртизанка уезжает с Бароном в Париж, оставив в отчаянии Альфреда. Третья картина демонстрирует маскарадное веселье, карточный стол и эмоциональные объяснения главных героев. В четвертой картине показывается недолгое счастье влюбленных.

В балете «Дама с камелиями» гораздо более важна была актерская игра, чем академический техницизм. Дуэты были поставлены экспрессивно, действенно, а монологические «арии» главных героев — выстроены на активном смысловом действии. Хореограф представил свои размышления о сути любви, «о поисках в ней духовной близости, которые так характерны для любящих друг друга мужчины и женщины»²³⁷. Герои получили тонкую психологическую разработку, что позволило солистам глубже раскрыть свою индивидуальность в сплаве с собственными трактовками партий.

²³⁶ Лузанова Е. Сцены частной жизни?.. // Советский балет. 1992. №3. С. 11.

²³⁷ Жумасейтова Г. Т. Развитие современного направления в казахской хореографии // Вестник КазНУ. 2010. №4–5. С. 383.

Критик Л. Пелевина подчеркивала, что в «Даме с камелиями» «много интересных балетмейстерских находок»²³⁸. Образ Виолетты, вспыхнувшей «большой и нежной любовью и физически угасшей на руках возлюбленного»²³⁹ решен в «хореографических полутонах». Ее партия лишена технических сложностей — «нет бравады вращений, каскадов больших прыжков»²⁴⁰. Балетмейстер создал для Виолетты особенную пластическую партитуру, где главной становятся движения рук и корпуса (*port-de-bras*).

Р. Байсеитова в своем толковании образа «резко обозначает грани чувств своей героини. Искрящееся веселье, беззаботность сменяются безоглядной, всепоглощающей любовью. Она безудержна в порыве страсти и сдержанна в момент отречения от любимого»²⁴¹.

Такой трактовке близки ахматовские строки:

«Завтра утро меня разбудит,
И никто меня не осудит,
И в лицо мне смеяться будет
Заоконная синева»²⁴².

Образ Альфреда решен Тлеубаевым очень выразительно пластично. В исполнении Б. Смагулова главный герой выдержан в стилистике контраста чувств — от безудержной любви до безудержного отчаяния.

Б. Кариева в образе Виолетты говорила на несколько ином пластическом языке. Ее дама полусвета легка, блистательна, но это «глубоко тоскующая женщина, опаленная любовью». Она находилась как будто бы за гранью реальности. И потому так естественны для нее были порывы возвышенных чувств и так оправдана смерть. Альфред в исполнении ее партнера —

²³⁸ Пелевина Л. Три Виолетты в одном балете. Содружество театров: подлинное или вынужденное? // Комсомолец Узбекистана. 1989. 30 мая.

²³⁹ Там же.

²⁴⁰ Жумасеитова Г. Т. Развитие современного направления в казахской хореографии. С. 383–384.

²⁴¹ Пелевина Л. Три Виолетты в одном балете... // Комсомолец Узбекистана. 1989. 30 мая.

²⁴² Ахматова А. А. Поэма без героя // А. Ахматова. Стихотворения и поэмы. М.: Эксмо, 2009. С. 391.

Д. Тубольцева — более сдержан, чем Альфред Б. Смагулова. У него трактовка партии подчинялась рассудку, утонченности и благородству манер.

А. Токомбаева в образе Виолетты воплотила страстную и сильную личность, способную на жертвенное отречение во имя любви. Балерина органично жила в стиле мелодрамы. Дочь оперной актрисы, она с детства была знакома с оперой, главную партию в которой исполняла ее мать. А. Токомбаева рассказывала: «Совсем не случайно, что ближе к концу моей творческой деятельности на сцене я решила станцевать эту партию Виолетты. Я попросила нашего главного балетмейстера Урана Сарбагишева поставить этот спектакль у нас. Он согласился и Глеубаев приехал во Фрунзе (ныне Бишкек. — Д. У.). Балетом “Дама с камелиями” я попрощалась со сценой в день 25-летия своей творческой деятельности»²⁴³.

Партнером А. Токомбаевой в Алма-Ате был М. Адырхаев, а на кыргызской сцене с ней танцевал А. Нуртазин — танцовщик с благородной манерой исполнения, молодой и порывистый Альфред, который искренен и в добрых поступках, и в заблуждениях.

Г. Жумасеитова отмечает, что «балет обладает сложной пластической партитурой, что создается за счет хореографического многоголосия». Здесь, несомненно, говорится о принципе танцевального симфонизма. В балете много дуэтов, которые так любил сочинять хореограф. Он их симфонически развивал, каждый раз демонстрируя по ходу спектакля новое лирическое раскрытие пластических диалогов. В них обнаруживала себя фабула постановки, наполненная психологическими нюансировками, которые согласно балетной условности несут повествование о настоящей жертвенной любви: «уединенные сцены Виолетты и Альфреда камерны не только по режиссуре, но и в решении хореографии. А их сцены в кругу гостей, на балемаскараде, напротив, решены в калейдоскопе движений и причудливых

²⁴³ Уразымбетов Д. Д. Беседа с А. А. Токомбаевой. Алматы. 2015. 25 нояб.

мизансцен»²⁴⁴. Полифоническая структура танца в балете «Дама с камелиями» определяет мышление Тлеубаева-режиссера, который сосредотачивал основное внимание на главной героине — Виолетте.

«Массовые сцены гостей на балах, — как писала А. Щелкунова, — кратки и просты по хореографическому тексту. Удачно решены танцы кордебалета, прослеживается редкая музыкальность балетмейстера»²⁴⁵. Она также писала о сценах балета: «запечатленные хореографией Тлеубаева, они подобны листкам дневника героя»²⁴⁶. Рецензент отмечала, что «и зрители, и профессионалы по достоинству оценили творчество казахского хореографа, его стремление к “пластической режиссуре”, его умение “говорить” со своей аудиторией простым, но образным языком»²⁴⁷.

Участники постановки, критики и свидетели отмечали талантливость Тлеубаева в переводе литературного произведения Дюма на язык хореографического искусства. «Спектакль, все компоненты которого подобраны тщательно и со вкусом, убеждает, что перед нами подлинная драма, за которую так боролся Верди в своей оперной реформе, а Чайковский и Петипа — в балетной»²⁴⁸. Балет «Дама с камелиями» стал лирической зарисовкой о встрече, разлуке, любви и смерти, отражая внутренний мир героев.

Говоря о балетах академического направления в творчестве Тлеубаева упомянем, что в 1978 году хореограф задумывал поставить балет по знаменитой пьесе Шекспира «Укрощение строптивой». Об этом вспоминал заслуженный артист России и Казахстана Юрий Васюченко: «Мы ведь не только над “Аксак куланом” работали. В 1978 году Минтай начал ставить “Укрощение строптивой” на музыку А. Исаковой. Мы с ним очень много сделали фрагментов вариационных, но, к сожалению, не получилось. По-

²⁴⁴ Жумасейтова Г. Т. Развитие современного направления в казахской хореографии // Вестник КазНУ. 2010. №4–5. С. 383.

²⁴⁵ Щелкунова А. Прощание с Виолеттой. И с балетом? // Вечерний Челябинск. 1992. 9 янв. С. 3.

²⁴⁶ Там же.

²⁴⁷ Щелкунова А. Челябинские сезоны Тлеубаева // Балет. 1992. №2. С. 32.

²⁴⁸ Лузанова Е. Сцены частной жизни? // Советский балет. 1992. №3. С. 11.

моему, тогда зарубили музыку, а он ставил так интересно! Вообще он был редкой души человеком — удивительным, добрым, отзывчивым. Он никогда не грубил, не злился. Сейчас таких хореографов от Бога просто нет. Многие ставят, получают премии на конкурсах, но мы-то все это видим, все — не то»²⁴⁹.

В конце 1980-х репертуар ГАТОБ им. Абая пополнился оригинальными романтическими спектаклями Тлеубаева, рожденными на стыке хореодрамы, действенного балета и симфонического танца, проявив новые грани творческого мышления Тлеубаева. Они не остались незамеченными зрителем, профессионалами и прессой. Как правило, он ставил балеты без оглядки на известные хореографические шедевры, создавая собственные оригинальные трактовки литературных сюжетов.

Творческая личность Тлеубаева формировалась под влиянием педагогов и хореографов советского балета — А. В. Селезнева, Э. А. Усина, Б. Г. Аюханова, Ф. В. Лопухова, Л. В. Якобсона, Ю. Н. Григоровича, И. Д. Бельского, П. А. Гусева, Г. Д. Алексидзе. Первой образовательной базой для него стало АГХУ, затем — ЛГК где он получил квалификацию балетмейстера-постановщика. Опыт и достижения своих педагогов талантливый ученик продолжал и развивал в своем творчестве.

Одной из ключевых постановок, с которыми ассоциируется имя Тлеубаева, стал балет А. Серкебаева «Аксак кулан» (1975). В нем он воссоздал казахский национальный дух с помощью удачно найденных пластических решений, общее решение которых можно характеризовать как действенный балет. Поиски в области патриотической тематики на балетной сцене привели Тлеубаева к балету «Вечный огонь» С. Еркимбекова (1985), где он задал высокую трагедийную ноту драматического балетного

²⁴⁹ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Ю. В. Васюченко. Алматы. 2016. 23 нояб.

спектакля, вызывая сопереживание у зрителя средствами классического танца и актерской игры.

Новым словом в казахском хореографическом искусстве стала премьера рок-оперы-балета А. Серкебаева «Брат мой, Маугли» (1982) по мотивам «Книги джунглей» Р. Кипплинга. В нем соседствовали музыка, слово, песня и танец. Взаимодействуя друг с другом, эти звенья определили жанр спектакля в поэтике «высокого мюзикла» романтико-пацифистского толка. Новаторское прочтение произведения Кипплинга не могло остаться незамеченным: оно вызвало споры *pro et contra* в театральном мире Казахстана. Супруга Тлеубаева С. Н. Тищенко вспоминала: «Адажио Синты и Маугли в исполнении Мансии Каракуловой и Дюсенбека Накипова было показано на международном конкурсе артистов балета в Москве, где жюри долго совещалось по поводу сосуществования вокала, музыки и хореографии в балете. Но так и не пришло к однозначному мнению»²⁵⁰.

В конце 1980-х Тлеубаев создает новые балеты «Классическая симфония» С. Прокофьева (1987), «Прощание с Петербургом» И. Штрауссына (1988), «Дама с камелиями» Дж. Верди–В. Милова (1989). Оригинальностью трактовки сюжета была отмечена, в частности, «Классическая симфония».

Режиссерское и хореографическое решения балетных спектаклей Тлеубаева были по преимуществу оригинальными. Он пополнял своими спектаклями репертуар ГАТОБ им. Абая, как человек и балетмейстер, которому была небезразлична судьба культуры Казахстана, обеспечивая его разножанровыми постановками. Тлеубаев делал все от него зависящее для популяризации хореографического искусства, для привлечения зрителя в театр, особенно юного зрителя.

²⁵⁰ Уразымбетов Д. Д. Беседа со С. Н. Тищенко. Алматы. 2017. 24 февр.

ГЛАВА 3. КОНЦЕПТ ДЕТСТВА КАК ГЕНЕРАЛЬНАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ МИНТАЯ ТЛЕУБАЕВА

3. 1. Жанр детского балета на сцене Казахского Государственного академического театра оперы и балета им. Абая

В наше время вопросу воспитания детского поколения, на первый взгляд, уделяется достаточное внимание и существует богатый спектр мероприятий и возможностей, которые воплощаются в игровых комнатах в торговых центрах и различных специальных школах для самых маленьких, где детей учат мыслить и пр. Но, тем не менее, дети безвыходно пребывают в новом урбанизированном мире, напичканном техникой. Он затянул и взрослых. И все вместе они погрузились в цифровое пространство, которое стало второй реальностью жизни. Возможно, это необратимый процесс — не так далеко то время, когда все перейдет в виртуальные симулякры. Уже сегодня все покупается через смартфон или компьютер, причем любые товары заказывать можно из дома и разных уголков земного шара. Билеты в театр покупаются в интернете. Нивелируется та душевная приподнятость, когда родители с ребенком отправлялись к театральным кассам, чтобы купить билеты на спектакль, а потом предвкушали момент сценического представления. Основатель детского театра в Петрограде А. А. Брянцев писал: «Театральное волнение всегда было мощным фактором воздействия на сознание человека, в том числе и на ребенка»²⁵¹.

Вдумаемся — насколько сегодня актуальным является наблюдение Л. В. Сизовой, которая в 1980-е годы заметила, что «родители в не меньшей степени, чем их дети, нуждаются... в приобщении к большому искусству»²⁵². Именно культурное поле родителей во многом определяет мировоззрение

²⁵¹ Брянцев А. А. Воспоминания. Статьи... С. 124.

²⁵² Сизова Л. В. Детские балеты советских композиторов в системе жанров музыки для детей... С. 2.

детей. Основательница детского театра в Москве и в Алма-Ате Н. И. Сац писала: «Дети приходят на спектакли за полчаса, а то и за час до начала... Еще накануне мысль о посещении театра вытесняет другие мысли, радостно будоражит во сне»²⁵³.

Один из важнейших путей приобщения ребенка к прекрасному — балетный театр. Он являет собой синтез различных жанров искусства — музыки, танца, живописи, архитектуры и др. Режиссеры, ставя спектакли или снимая кино для детской аудитории, ориентируются и на взрослых. Потому что родители приводят своих детей в театр и погружаются вместе с ними в его атмосферу. Не случайно Л. В. Сизова называет детский театр «маленьким зеркалом» взрослого, потому что взрослый человек будто оглядывается на свое детство, вспоминает себя в нем.

Детский театр, как и взрослый, эволюционирует и имеет свои тенденции развития. А. А. Брянцев считал, что театре для юных зрителей «должны объединиться художники сцены, умеющие мыслить как педагоги с педагогами, способными чувствовать как художники»²⁵⁴. Позже Л. В. Сизова выделяла в детском театре важность двух составляющих — художественной и педагогической²⁵⁵. Таким образом, необходимо подчеркнуть, что спецификой детского балетного театра является его неразрывная связь с художественными, развлекательными и педагогическими задачами.

Сизова, одна из первых исследователей детского балета, провела большую работу по изучению генезиса балетного театра для детей и его характерных стилевых особенностей. Здесь вспомним, что дети выходили на сцену еще в Древней Греции в составе общих театральных зрелищ. Их участие было непрямым в городских карнавалах Средневековья и последующих эпох. Следовательно, традиция участия детей в сценических представлениях была заложена издавна.

²⁵³ Сац Н. И. Дети приходят в театр. М.: Искусство, 1961. С. 11.

²⁵⁴ Брянцев А. А. Воспоминания... С. 103.

²⁵⁵ Сизова Л. В. У истоков детского балета. Архив Российской государственной библиотеки. НПД 4/137, НПД 4/138. М., 1987. С. 2.

Происхождение детского балета, по мнению Сизовой, восходит к детской опере, драматическому театру и камерной музыке многих зарубежных и русских композиторов. Говоря о музыке, можно констатировать: круг композиций, доступных детскому восприятию, гораздо шире, чем само количество творений, написанных композиторами специально для детей²⁵⁶. Так, в произведениях «Альбом для юношества» Р. Шумана (1848), «Игры для детей» Ж. Бизе (1871), «Карнавал животных» К. Сен-Санса (1886), «Картинки с выставки» М. Мусоргского (1874), «Детский альбом» П. Чайковского (1878) и других композициях отражаются темы, которые явились первыми яркими заявками на процесс театрализации детского танца. Позже появляются балеты «Ящик с игрушками» К. Дебюсси (1913), «Матушка Гусыня» («Сон Флорины», 1908), опера-балет «Дитя и волшебство» М. Равеля (1925). Это были единичные случаи в западно-европейской музыке, но в них наметилась важная тенденция «тяготения детского балета к сказочным сюжетам, ориентация на литературную сказку»²⁵⁷. В указанных произведениях многомерно развивалась детская тема — с позиций животного, волшебного, бытового, игрового мира, что наиболее близко подрастающему поколению. Таким образом, детский балет, накапливая опыт и черты других театральных форм, стал самостоятельным искусством. Стоит дополнить мысль, что в развитии репертуара театра для молодых зрителей сказочные сюжеты предназначались маленьким детям, исторические произведения — среднему школьному возрасту, а классика — для юношества.

По мнению Сизовой, предшественниками детского балета являются партитуры «Щелкунчика» и «Спящей красавицы» Чайковского, где прочно связаны «сказочные образы, свободные от любовной интриги, со сферой характерного танца»²⁵⁸. Именно Чайковский заложил музыкальные основы

²⁵⁶ Более подробно об этом см.: Сизова Л. В. У истоков детского балета. С. 4–16.

²⁵⁷ Там же. С. 7.

²⁵⁸ Сизова Л. В. Детские балеты советских композиторов в системе жанров музыки для детей. С. 10.

волшебного мира сказки, на которые впоследствии будут опираться композиторы советского периода.

Одним из первых детских балетов можно считать спектакль в московском Большом театре в 1837 году: «для бенефиса характерного танцовщика и первого мимического актера Н. А. Пешкова был поставлен пантомимный балет в одном действии и четырех картинах “Мальчик с пальчик”. Музыка принадлежала А. Е. Варламову и А. С. Гурьянову, хореография — Ф. Гюлленъ»²⁵⁹.

Самостоятельным видом искусства детский балет стал в 1920-е в СССР, когда появились первые постановки К. Голейзовского «Песочные старички» на музыку Р. Шумана (1918) и «Макс и Мориц» на музыку Л. Шитте (1919), а также балет А. Горского «Вечно живые цветы» на музыку русских и зарубежных композиторов (1922). В 1930-е годы были созданы первые советские балетные партитуры для детей: «Три толстяка» В. Оранского (1935) и «Аистенок» Д. Клебанова (1937). В 1940-е С. Прокофьев пишет балет «Золушка» (1940–1945), а В. Юровский — «Алые паруса» (1942), которые изначально не предназначались для детей, но стали важными, как и сочинения военной тематики, для «поколения, лишённого мирной юности» в период тяжелых испытаний страны²⁶⁰.

Образы детства привлекали С. Прокофьева (Первый фортепианный концерт), Д. Шостаковича (Второй фортепианный концерт), Д. Кабалевского (триада юношеских концертов). Их произведениям свойственны определенные родственные черты — «общий оптимистический настрой, внимание к лирической сфере, стремление к конкретности музыкальных образов, тенденция к театрализации инструментальных форм, лаконизм

²⁵⁹ Красовская В. М. В середине века // Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. 2-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. С. 339–340.

²⁶⁰ Сизова Л. В. Детские балеты советских композиторов в системе жанров музыки для детей. С. 14.

высказывания»²⁶¹. Отметим, что особенно С. Прокофьеву (как и М. Равелю) было присуще детское мироощущение. Он творил в эпоху драмбалета. Исходя из этого, имеет смысл указать, что принципы хореодрамы весьма важны для детского балета, который а priori должен быть фабульным. Потому что для ребенка существует определенный порог абстрактности, который он не может преодолеть. Таким образом, режиссерская разработка балетного сценария является важным принципом драматургии детского балета.

Проблема детских спектаклей существовала всегда. Детская тема в «балете всегда располагалась обиняком, и, видимо, решение ее требует особо тщательного подхода», как считает балетмейстер и критик Р. Ю. Вагабов²⁶². В детском балете сложные философские проблемы не следует поднимать — ребенок-зритель не искушен. Более насущны балеты, выполняющие познавательную, воспитательную и развлекательную функции. Все эти элементарные компоненты необходимы для правильного восприятия детьми событий, происходящих на балетной сцене. Часто бывает, что балетмейстеры перегружают хореографический текст, усложняют его излишней технической насыщенностью, «вторым планом», «подтекстами». Это контрпродуктивно, потому что в спектаклях для детей «важна чистота изложения, ибо недосказанность, тем более завуалированность, не для них, следящих за прямым действием, и чье непосредственное восприятие уловит дидактику, если она изложена четко»²⁶³.

Одним из первых примеров советского детского балета, где музыкальный язык слагается из осязаемого сближения с масскультурой, был «Доктор Айболит» И. Морозова (1947). Именно он стал «образцом

²⁶¹ Сизова Л. В. Детские балеты советских композиторов в системе жанров музыки для детей. С. 16.

²⁶² Вагабов Р. Ю. Детская тема в балете // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2012. №1. С. 139.

²⁶³ Там же.

своеобразного контакта академического жанра... со сферой популярной музыки»²⁶⁴.

Как показывает опыт, любимые детьми спектакли (драматические, музыкальные, балетные), отличаются следующими чертами:

- доминирующая сказочность;
- занимательность сюжета;
- важность игрового начала;
- желательность комической составляющей;
- обращение к интонациям и жанрам музыкального быта;
- присутствие музыкальной изобразительности;
- роль пластики как одного из главных компонентов в раскрытии эмоциональной и содержательной сторон балета²⁶⁵.

Жанр детского балета предполагает простоту драматургии, несложность техники танца и мягкий юмор. Именно из таких звеньев должен состоять спектакль, предназначенный для детского восприятия. Всем этим эстетическим параметрам отвечают спектакли М. Тлеубаева «Золотой ключик» (1974), «Русская сказка» (1975), «Три поросенка» (1983), «Доктор Айболит» (1987), которые будут рассматриваться ниже в этой главе.

В репертуаре ГАТОБ им. Абая первым балетом с комическим и сказочным сюжетом стал спектакль «Коппелия» Л. Делиба в постановке Ю. П. Ковалева²⁶⁶. Его премьера состоялась 17 мая 1937 года²⁶⁷ в исполнении артистов балетного коллектива передвижного театра Куйбышевского края, приехавшего в Алма-Ату в 1935 году. Через два года, 17 октября 1939 года, состоялась премьера балета «Конек-Горбунок» Ц. Пуни в постановке Ковалева. Еще одним спектаклем на комический сюжет был балет

²⁶⁴ Сизова Л. В. Детские балеты советских композиторов в системе жанров музыки для детей. С. 18.

²⁶⁵ Там же. С. 23–24.

²⁶⁶ Юрий Павлович Ковалёв (1906–1972) — советский артист, балетмейстер, заслуженный артист КазССР (1946).

²⁶⁷ Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. С. 143.

«Соперницы» П. Гертеля в обработке А. Мосолова и постановке балетмейстера Ю. Н. Рейнке (премьера 8 мая 1949 года).

14 января 1950 года был показан «чисто» детский балетный спектакль «Доктор Айболит» И. Морозова в хореографии М. Моисеева²⁶⁸. Балет надолго вошел в репертуар казахского театра и шел вплоть до 1987 года.

14 декабря 1956 года состоялся показ спектакля «Шурале» Ф. Яруллина, где Д. Т. Абиров²⁶⁹ представил свою версию известного балета, впервые поставленного Л. В. Якобсоном в Татарском театре оперы и балета в 1945 году. Балет «Шурале» сохранялся в репертуаре в течение 14 театральных сезонов и прошел 88 раз. Он шел бы и дальше, если бы, по свидетельству солистки балета Н. Н. Гудочкиной, «не сгорели декорации»²⁷⁰.

8 декабря 1961 года на сцене ГАТОБ им. Абая состоялась премьера спектакля Д. Т. Абирова «Старик Хоттабыч» на музыку А. С. Зацепина²⁷¹. Хореограф сам написал либретто по мотивам сказочной повести Л. Лагина. Балет был красочным, с элементами феерии. Вот как описывает его сценографическое решение К. Айткалиева в своей статье «Балетмейстерское мастерство Даурена Абирова»: «Замечательны панорамы города Москвы, виды реки в оформлении художника В. Семизорова. Виды восточного базара, путешествие Вольки и Хоттабыча на волшебном ковре оставили незабываемое впечатление в сердцах юных зрителей. Этот балет стал большим и прекрасным подарком театра для детей столицы»²⁷². Балет имел успех и долгое время шел на сцене Казахского ГАТОБ им. Абая.

²⁶⁸ Михаил Федорович Моисеев (1882–1955) — советский артист балета и балетмейстер, заслуженный артист РСФСР (1948).

²⁶⁹ Даурен Тастанбекович Абиров (1923–2001) — советский артист балета, первый казахстанский балетмейстер, народный артист Казахской ССР (1984), профессор, кандидат искусствоведения (1979).

²⁷⁰ Цит. по: Жуйкова Л. А., Есентаева Д. Б. Репертуарная политика балетных спектаклей ГАТОБ им. Абая и вопросы балетного симфонизма. Алматы: Асыл кітап, 2016. С. 17.

²⁷¹ Александр Сергеевич Зацепин (род. в 1926) — советский и российский композитор, народный артист Российской Федерации. Получил известность как автор музыки ко многим популярным фильмам. А. С. Зацепин выпускник Алма-Атинской консерватории им. Курмангазы. Его балет «Старик Хоттабыч» был его дипломной работой.

²⁷² Айткалиева К. Балетмейстерское мастерство Даурена Абирова / URL: <https://library.wksu.kz/> (Дата обращения: 02.03.17).

9 декабря 1979 года состоялась премьера балета З. М. Райбаева «Петя и волк» на музыку симфонической сказки Прокофьева. По воспоминаниям артистки балета ГАТОБ им. Абая в 1983–2006 годах К. Джумагалиевой, «балет начинался с чтения текста и на сцену выходил главный герой сказки Петя. Он был представлен бодрой музыкальной темой, исполняемой группой струнных инструментов. На Пете — рубашка, пионерский галстук и коротенькие штанишки. Он с задором исполнял свою вариацию. Не у всех персонажей были отдельные вариации, но балетмейстер мастерски представил появление каждого персонажа на сцене через характерные движения того или иного образа. Например, уточка делала шаги, переваливаясь с боку на бок под “кряканье” гобоя. Под “порхающие” звуки флейты появлялась Птичка, делая руками характерные легкие движения. Удачный дизайн костюмов дополнял образы персонажей»²⁷³. Однако, спектакль «Петя и волк» недолго шел в репертуаре театра. Ему, к сожалению, не хватило цельности сюжетных линий, которые психологически были бы доступны для детского зрителя.

Вслед за М. Моисеевым, Д. Абировым, З. Райбаевым, балетмейстер М. Тлеубаев успешно продолжил политику создания детских балетов на сцене ГАТОБ им. Абая. В 1975 году он поставил «Русскую сказку» М. Чулаки, в 1982 году — «Трех поросят» С. Кибировой, а в 1987 году — «Доктора Айболита» И. Морозова. Благодаря зрелищности, динамизму развертывания действия и юмору эти спектакли завоевали огромный успех у юного зрителя. Они были любимы и артистами балета, исполнявшими их. В спектаклях Тлеубаева они сполна смогли раскрыть танцевальные, драматические и комедийные таланты, заслужив симпатии детского зрителя.

Особняком стоит рок-опера-балет «Брат мой, Маугли» А. Серкебаева в постановке Тлеубаева (1982), где нашли отражение темы, более близкие юношеству, чем детям младшего возраста. Но он органично вписывался

²⁷³ Уразымбетов Д. Д. Беседа с К. О. Джумагалиевой. Астана. 2017. 5 мар.

в программу воспитания подрастающего поколения, развития его мировоззренческого кругозора от детства к юности, логично перетекая из темы детства в юношескую.

В 1996 году Райбаев осуществил постановку балета «Дракон и ласточка» (композитор Б. Кыдырбек). Это была одна из первых попыток создания детского национального балета на сюжет казахской народной сказки «Почему у ласточки хвост рожками». Музыка, по мнению Г. Жумасеитовой, «танцевальна», однако, она не стала определяющим фактором в «ориентации на ярко выраженную национальную характеристику. Отсюда и отсутствие какого-либо намека на национальное своеобразие в хореографическом решении спектакля»²⁷⁴. Спектакль «не вызывает потрясения, а просто предоставляет возможность сопереживания героям, вызывая искренние чувства у зрителей»²⁷⁵. Райбаев дал яркие пластические характеристики главным персонажам — Ласточке, Комару, Дракону и др., но «хореографическое воплощение второстепенных персонажей обнаруживает некоторый схематизм, а порой и стилистическую непоследовательность»²⁷⁶. Балет «Дракон и ласточка» был показан лишь несколько раз, а затем сошел со сцены. Одна из основных причин неудачи спектакля состояла в том, что в нем «преобладал некий унифицированный набор танцевальных движений, ставших штампом национальных танцев, кочующих из спектакля в спектакль»²⁷⁷. К тому же в те годы началась большая реконструкция ГАТОБ им. Абая и театр был вынужден выступать то на сцене Дворца Республики, то на сцене АХБК, стараясь сохранить хотя бы классический репертуар.

В хореографическом пространстве Казахстана помимо постановок детских балетов на сцене ГАТОБ им. Абая были и постановки на других сценических площадках. И прежде всего надо обратиться к истории постановок в АХУ, так как именно отсюда, от первой балетной школы

²⁷⁴ Жумасеитова Г. Страницы казахского балета. С. 46.

²⁷⁵ Там же. С. 44.

²⁷⁶ Там же. С. 45.

²⁷⁷ Там же. С. 46.

Казахстана, берет начало детский танец. Обозначим спектакли, которые так или иначе соприкасались с тематикой, приближенной к детскому восприятию. В 1944 году А. В. Селезнев²⁷⁸ поставил балет «Тщетная предосторожность», а в 1954 году — «Спящую красавицу». В последующие годы спектаклей на детскую тематику не было за исключением хореографических миниатюр Тлеубаева, о которых речь будет в параграфе 2.6²⁷⁹. Училище давало ежегодные отчетные концерты, участвовало в различных мероприятиях, дети ездили на международные балетные конкурсы. В 2006 году в честь 100-летнего юбилея Александра Селезнева приглашенный хореограф Евгений Гырниц (Молдавия) ставит вновь «Тщетную предосторожность»²⁸⁰.

Особо следует отметить балетмейстерские опыты для детей В. А. Гончарова. В рамках проведения отчетных концертов АХУ он три года подряд ставил спектакли для юных артистов. Это был уникальный эксперимент – каждый год для учащихся казахской хореографической школы создавался новый спектакль! 15 мая 2000 года состоялась премьера его балета «Рожденные в вечности» на музыку А. Вьетана, созданного в стилистике современной хореографии в исполнении студентов выпускного курса.

19 мая 2001 года был показан спектакль В. Гончарова «Волшебные колокольчики» на музыку И. Байера²⁸¹. Здесь хореограф уже конкретно ориентировался на младшие, средние и старшие классы, оперируя лексикой классического танца. Постановка была успешной.

²⁷⁸ Александр Владимирович Селезнев (1906–1961) — выпускник Ленинградского театрального училища, народный артист КазССР, солист балета ГАТОБ им. Абая, художественный руководитель и педагог училища, балетмейстер. С 1988 года Алматинское хореографическое училище с честью носит его имя.

²⁷⁹ В 1967 году состоялась премьера балета «Кыз-Жибек» на музыку Е. Брусиловского в постановке Ш. Жиенкуловой и Б. Аюханова. В 1987 году Ж. Байдаралин поставил рок-балет «XX век». В 1995–1997 хореограф П. Ноэль вела в училище занятия по современной хореографии. Она осуществила постановку двух спектаклей «Опущенный взгляд» и «Подмигивания» на музыку Ф. Гласса.

²⁸⁰ Қазақстан хореографиясының алтын бесігі: училище тарихы / Бас ред. А. Ж. Қалиева. Алматы: Литера, 2016. Б. 212–281.

²⁸¹ Идея музыкального материала для балета принадлежала Э. Г. Есыревой.

Третьей постановкой В. Гончарова для алматинского училища стал балет «Исчезающие мгновения» на музыку В. Моцарта, премьера которого состоялась 15 мая 2002 года. 23 марта 2006 на сцене НТОБ им. К. Байсеитовой состоялась премьера балета «Алкисса» Р. Салаватова. По воспоминаниям В. Гончарова, спектакль создавался «легко, непринужденно, на творческой волне с композитором», что немаловажно для успешной постановки²⁸². Через два года 20 марта 2008 года зрители Астаны увидели премьеру балета-сказки Р. Салаватова «Кыс киялы»²⁸³. Заслуженная артистка КазССР Наталья Гончарова вспоминала: «Хореография в его балетах была оригинальной, не похожей на почерк других балетмейстеров. Он долго и упорно искал ее, тщательно готовился к постановкам. Характерные номера в балетах Вячеслава Андреевича были настолько смешными, что все зрители дружно смеялись, “ухохатывались”»²⁸⁴.

6 ноября 2009 года по инициативе директора АХУ Карлыгаш Мурзахановой²⁸⁵ состоялось открытие Казахстанского театра юных артистов балета «Орлеу». Руководству школы функционирование театра виделось в «эстетическом, интеллектуальном, культурном и нравственно-духовном направлениях»²⁸⁶. К открытию театра Наталья Воскресенская и Николай Лактионов поставили для учащихся балетную сцену «Танцы часов» из оперы «Джоконда» А. Понкьелли и хореографическую миниатюру «Лебедь» К. Сен-Санса. Они положили начало репертуару нового театра, задав высокий уровень будущих балетных постановок.

Уже через два года, 20 декабря 2010 года на сцене Театра юных артистов балета «Орлеу» АХУ состоялась премьера казахского детского балета «Ер

²⁸² Уразымбетов Д. Д. Беседа с В. А. Гончаровым. Алматы. 2017. 25 апр.

²⁸³ «Кыс киялы» в переводе с каз. — «Зимняя фантазия». Балет поставлен по мотивам сказки «Снежная королева» Г. Х. Андерсена. Адаптацию сюжета и либретто написал Д. Накипов. 20 декабря 2011 года В. Гончаров с небольшими изменениями в хореографии перенес балет «Кыс киялы» в Южно-Казахстанский областной театр оперы и балета (г. Чимкент) с новым названием «Карлы Ханым» («Снежная королева»).

²⁸⁴ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Н. Л. Гончаровой. Алматы. 2017. 24 апр.

²⁸⁵ Карлыгаш Ибрайхановна Мурзаханова (1956–2011) — директор АХУ им. А. В. Селезнева (2007–2011), заслуженный деятель Казахстана, кандидат филологических наук.

²⁸⁶ Қазақстан хореографиясының алтын бесігі: училище тарихы. Б. 316.

Тостик»²⁸⁷ Бейбута Дальденбаева в постановке Гульнары Адамовой²⁸⁸. В этом спектакле хореографическое решение строилось на синтезе классического, современного и казахского танца. Большим плюсом было участие в спектакле ста учащихся от младших до старших классов. Цель постановки была в «обеспечении учащихся постоянной сценической практикой», но главная ее задача состояла в том, «чтобы детская аудитория могла приобщиться к духовным истокам нашего народа»²⁸⁹. Эта цель была достигнута.

8 декабря 2011 года на сцене Театра юных артистов балета «Орлеу» состоялась премьера балета «Возрождение» Ермека Кусенова в постановке Майры Кадыровой и Александра Медведева. Он стал новым опытом «сочетания хореографии с методическими принципами обучения учащихся всех возрастов»²⁹⁰ — постановщиками были учтены программные движения в поступательном развитии для каждой танцующей группы. Балет был показан несколько раз в рамках училищных концертов и вывозился на гастроли в Караганду и Астану.

18 мая 2013 года в Театре юных артистов балета «Орлеу» была показана премьера детского балетного спектакля «Дюймовочка» на музыку С. Прокофьева и В. Гаврилина в постановке Д. Уразымбетова. В балете задействовано около девяноста учащихся школы от второго до пятого года обучения. Спектакль строился на классическом и гротесковом танце, где известные образы Г. Х. Андерсена (лягушки, кроты, мыши, эльфы, ласточки) интерпретировались автором постановки аллегорически с обращением к людским нравам и характерам, порокам и достоинствам.

В цитируемой выше работе Сизовой не затрагиваются балеты, которые исполняют сами дети (детская самодеятельность), так как автор считает, что

²⁸⁷ «Ер Тостик» — имя героя балета. Казахское написание «Ер Тостік».

²⁸⁸ Гульнара Владимировна Адамова — заслуженный деятель Казахстана, основатель, художественный руководитель и балетмейстер Театра современного танца «Самрук».

²⁸⁹ Қазақстан хореографиясының алтын бесігі: училище тарихы. Б. 321.

²⁹⁰ Там же. Б. 326.

в таких спектаклях «жанровые признаки выражены весьма слабо»²⁹¹. Однако же, если говорить о творчестве детей с позиций сегодняшнего дня, то можно утверждать, что этот тезис исследователя не во всех случаях актуален. Тому подтверждением стал показ 27 мая 2012 года детского балетного спектакля «Алиса и ее необычайные приключения» по мотивам сказки Л. Кэрролла на музыку Дж. Уильямса, П. Дойла, Н. Хупера, А. Деспла в постановке Д. Уразымбетова в театре танца «Renaissance» в Конгресс-холле (Астана). 22 сентября 2012 года он был представлен во Дворце культуры горняков (Караганда), 28 сентября 2012 года — в ГАТОБ им. Абая²⁹². В балете «Алиса и ее необычайные приключения» хореограф, по мнению критиков, «органично соединил классический, историко-бытовой, модерн и спортивный балетный танец»²⁹³. Такая многожанровость лексики отвечала удачному совпадению с образами, задействованными в сказке, и способствовала целостности драматургии. Это стало залогом успеха у зрителей²⁹⁴.

1 декабря 2012 года в Астане на сцене НТОБ состоялась премьера детского балета «Маленький волшебник Ерлік Бақа» Нурасыла Нуридина в постановке Гульмиры и Гульнары Габбасовых на базе хореографического отделения Казахского национального университета искусств²⁹⁵. Основное пластическое направление спектакля — модерн-танец, так как сестры Габбасовы являются одними из основоположников современного танца в Казахстане, и их творческий путь напрямую связан с модерном.

27 ноября 2016 года на сцене ГАТОБ им. Абая состоялась премьера этно-балета в неоказахской хореографии «Туран дала — кыран дала»

²⁹¹ Сизова Л. В. Детские балеты советских композиторов в системе жанров музыки для детей. С. 4.

²⁹² Джумагалиева К. О. К опыту постановки детского балета «Алиса и ее необычайные приключения» // Наука и жизнь Казахстана. 2018. №1 (54). С. 148–153.

²⁹³ Джумагалиева К. О. К вопросам постановки детского балета «Алиса и ее необычайные приключения»: Дипл. работа. КазНАИ им. Т. К. Жургенова. Факультет хореографии. Алматы, 2016. С. 33.

²⁹⁴ Машнина А. В Караганде прошла премьера первого казахстанского детского балета // Новый взгляд. 2012. 23 сент. / URL: <http://www.nv.kz/2012/09/23/43664/> (Дата обращения: 15.04.2017).

²⁹⁵ О факультете хореографии / URL: <http://kaznui.kz/ru/universitet/faculties/detail.php?e=4078> (Дата обращения: 15.04.2017).

А. Садыковой на музыку Мукея, Н. Тлендиева, А. Раимкуловой и фольклорно-этнографического ансамбля «Туран» в исполнении учащихся школы. Здесь синтез классического, современного и казахского танца был проявлен автором в развернутом виде. К тому же он был поставлен на национальную тематику, что выгодно подчеркнуло его необходимость на казахстанской сцене.

Исполнителями в Театре юных артистов балета «Орлеу» являются, как правило, только учащиеся АХУ. Его репертуар состоит из отрывков, па-де-де, вариаций из классических балетов и постановок современных казахстанских хореографов. Концертные программы на сцене Театре юных артистов балета «Орлеу» в училище даются в рамках государственных и международных праздников, а также приурочиваются к юбилейным датам и торжественным событиям: конкурсам и фестивалям.

За период с 1934 по 2017 годы на сценах Алматы и Астаны поставлено более двадцати балетных спектаклей на детскую тематику. Но если в советский период политика постановок балетов для юных зрителей проводилась целенаправленно и последовательно, то в постсоветский период, детские спектакли были всего лишь разовыми акциями.

На сегодняшний день из огромного репертуара на сцене ГАТОБ им. Абая идет только «Щелкунчик», тогда как в советское время его репертуар буквально блистал обилием тлеубаевских детских балетов.

Оскудение детского репертуара вызвано многими причинами. Главная причина состоит в том, что руководство театров, как показывает афиша, не занимается целенаправленно детской репертуарной политикой, ограничиваясь постановкой балетов для взрослого зрителя. Наверное, стоит прислушаться к словам Президента Республики Казахстан — Лидера Нации Н. А. Назарбаева, который в своем Послании народу «Казахстан–2050» обозначил проблему воспитания подрастающего поколения как государственную. В Послании утверждается, что «дети — наиболее уязвимая и самая незащищенная часть нашего общества, и они не должны быть

бесправными». О любом ребенке «государство должно заботиться»²⁹⁶. Таким образом, решение проблемы культурного воспитания детей должно находиться в постоянном поле зрения руководства театров. Об этом писала еще Н. И. Сац, когда в 1918 году она взяла на себя инициативу открытия театра для детей и испытала множество трудностей, прежде чем на проблему концертов и спектаклей для юных зрителей обратило внимание правительство и только тогда «забота о художественном воспитании детей стала подлинно государственной»²⁹⁷.

В Казахстане и поныне актуален этот вопрос. Если в городах России, Киргизии, Беларуси, Италии, Германии и других странах он решается — существуют детские балетные театры, в академических театрах ставятся детские спектакли, специализированные концертные программы, то в Казахстане эта работа проводится только в рамках музыкальных представлений в ГТОБ «Астана Опера» (Астана) и музыкальных концертов в Филармонии им. Жамбыла (Алматы). Правда, традиционно проводятся ежегодные полугодовые и годовые отчетные концерты АХУ, где учащиеся танцуют программу из классического балетного репертуара, в которую включены хореографические миниатюры Тлеубаева на детскую тематику.

Балеты и хореографические миниатюры для юных зрителей стали центральной темой в творчестве Минтая Тлеубаева. Во второй главе будут рассмотрены его спектакли и хореографические миниатюры, предназначенные именно для детского восприятия, учитывающие особенности психологического мышления юных зрителей.

²⁹⁶ Послание Президента Республики Казахстан — Лидера нации Нурсултана Назарбаева народу Казахстана «Стратегия «Казахстан-2050»: новый политический курс состоявшегося государства». 14 декабря 2012 г. / URL: <https://strategy2050.kz/ru/multilanguage/> (Дата обращения: 14.01.17).

²⁹⁷ Сац Н. И. Дети приходят в театр. С. 56.

3. 2. Спектакль «Золотой ключик» М. Тлеубаева как начало освоения детской темы

Сюжет «Буратино» всегда привлекал внимание деятелей искусства. Он стал одним из знаковых образов детства, с которым, буквально с первых месяцев жизни идут малыши (книжки, изображения, картины, мультфильмы, спектакли, лимонад, конфеты, игрушки). Ее истоки обращены к сказке «Приключения Пиноккио. История деревянной куклы» (1883) Карло Коллоди, которая в волшебных метаморфозах Алексея Николаевича Толстого стала повестью-сказкой «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1935).

Писатель работал над книгой с 1923 года, и когда она вышла из печати, была встречена читателем с восторгом, несмотря на ее вторичность, указанную литературоведом Мироном Петровским. Но существование двух произведений в искусстве время по-своему решило: произведение А. Н. Толстого в советском пространстве стало «первоисточником», заслонив собой оригинал Коллоди. «Обаяние сказки беспримерно и неотразимо. Воспоминание о ней полно томящих загадок. Одна из них — загадочность самого обаяния сказки»²⁹⁸, — писал М. Петровский.

В 1935–36 годах А. Н. Толстой переделал повесть в пьесу для Центрального Детского театра (ныне РАМТ) по личной убедительной просьбе Н. И. Сац²⁹⁹. Она настолько была увлечена идеей воплощения «Золотого ключика» на сцене детского театра, что даже ездила в Царское село к автору книги. Позже Сац вспоминала о своем впечатлении от прочтения книги о приключениях Буратино так: «Ее яркие, динамичные

²⁹⁸ Петровский М. С. Книги нашего детства. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. С. 217.

²⁹⁹ Наталья Ильинична Сац (1903–1993) — первая в мире женщина оперный режиссер, писательница, театральный деятель. Она создала шесть детских театров, среди которых первый в мире драматический театр для детей и первый в мире музыкальный театр для детей. В годы Великой Отечественной войны находилась в Алма-Ате как жена изменника родины И. Я. Вейцера. В 1944 г. осуществила постановку оперы «Чио-Чио-Сан» в алматинском театре оперы и балета, а в 1945 г. ее усилиями был открыт первый в Казахстане Алма-Атинский театр юного зрителя, сегодня носящий ее имя.

образы, казалось, сами просятся из книжки на сцену... Человек, который написал такую сказку, светится со страниц своей книги³⁰⁰. Нельзя исключать, что именно благодаря Сац и ее организаторскому таланту «Золотой ключик» «пошел в мир» и пьеса была только «первым звеном этого проекта»³⁰¹. Позже автор повести о Буратино напишет сценарий фильма (1937), поставленный режиссером А. Птушко (1939).

В хореографическом искусстве сказка А. Н. Толстого впервые воплотилась в музыке балета «Золотой ключик» М. С. Вайнберга³⁰² (1955). Но не сразу на нее поставили спектакль. Сначала, в 1957 году, появилась постановка Г. Г. Алмасзаде³⁰³ «Золотой ключик» на музыку Б. И. Зейдмана³⁰⁴ в Театре оперы и балета имени Ахундова (Баку). Партитура Вайнберга была поставлена на балетной сцене в 1962 году в Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко в хореографии Н. Г. Гришиной.

В 1973 году Оперная студия консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова отмечала свой 50-летний юбилей. К тому времени она существовала как самостоятельный музыкальный театр, имеющий репертуар и традиции. В Ленинграде тогда не было детского музыкального театра, поэтому функцию эстетического воспитания юного поколения студия взяла на себя. В ее репертуаре среди детских спектаклей были «Волк и семеро козлят» М. Ковалю и «Красная шапочка» М. Раухвергера. Оперная студия имела в штате артистов оперы, оркестр, хор и балетную труппу и стала творческой платформой для художественных исканий многих начинающих режиссеров, балетмейстеров, музыкантов. За истекшие 50 лет на сцене оперной студии начинали свой путь в искусстве Е. Мравинский, А. Мелик-

³⁰⁰ Сац Н. И. Новеллы моей жизни: Автобиографическая проза. М.: Эксмо-пресс, 2001. С. 303–304.

³⁰¹ Липовецкий М. Утопия свободной марионетки, или Как сделан архетип (Перечитывая «Золотой ключик» А. Н. Толстого) // НЛО, 2003. № 60 / URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/lipov.html> (Дата обращения: 17.12.16).

³⁰² Моисей (Мечислав) Самуилович Вайнберг (1919–1996) — польский, советский и российский композитор, народный артист РСФСР (1980).

³⁰³ Гамэр Гаджагаа кызы Алмасзаде (1915–2006) — азербайджанская советская балерина, балетмейстер и педагог, народная артистка СССР (1959).

³⁰⁴ Борис Исаакович Зейдман (1908–1981) — советский композитор и музыкальный педагог.

Пашаев, Е. Нестеренко, Ю. Темирканов, В. Атлантов, И. Богачева, Е. Образцова, М. Янсонс, С. Лейферкус, В. Гергиев, А. Нетребко и многие другие выдающиеся личности.

В балетной труппе Оперной студии консерватории, которой в 1962 – 1982 гг. руководила Н. Мириманова, из-за недостаточности детских музыкальных спектаклей, в 1973 году принимается решение о постановке балета «Золотой ключик» Вайнберга с назначением Тлеубаева балетмейстером. Почему выбор пал именно на него? За годы обучения в консерватории он зарекомендовал себя как один из лучших студентов мастера Г. Д. Алексидзе. Тлеубаев имел солидную музыкальную подготовку, что для постановщика необходимо: на кафедре хореографии, где он учился, важную роль в становлении будущих балетмейстеров играли профильные музыкальные кафедры. У Тлеубаева была солидная музыкально-теоретическая подготовка. Он прекрасно играл на фортепиано, свободно читал партитуры, изучил множество оперных и балетных клавиров, а также сборников фортепианных пьес зарубежных, советских и казахских композиторов. В творческом багаже молодого балетмейстера в 1972–1973 годах уже были постановки на музыку И. С. Баха, Д. Скарлатти, Л. В. Бетховена, Ф. Шуберта, И. Альбениса, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Р. Щедрина, П. Хиндемита, М. Равеля, А. Мажукова, Г. Гладкова и других композиторов³⁰⁵. Ко времени постановки «Золотого ключика» в оперной студии он уже хореографически оформил оперу «Красная шапочка» М. Раухвергера, а также поставил «Болеро» М. Равеля, написав к балету либретто.

Первым крупным спектаклем Тлеубаева явился «Золотой ключик», который повествует об истории Буратино и его друзей через хореографический текст, наполненный классическим танцем, гротеском и

³⁰⁵ Индивидуальный план студента Тлеубаева М. Ж. (Ленинградская орден Ленина государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1968–1973) // Личный архив Майлена Минтаевича Тлеубаева.

пантомимой. Впоследствии именно в детской теме он добьется наибольших успехов, и она выведет его на высокий профессиональный уровень балетмейстера для детей, подвластный далеко не каждому.

Идея спектакля «Золотой ключик» заключается в борьбе добрых сил с жестокостью и коварством, где одерживает победу светлое и жизнеутверждающее начало. Параллельно развивается вторая идея о вечном помощнике и спутнике человека — искусстве³⁰⁶. Балет несет в себе важную смысловую функцию воспитания молодого поколения, но преподносится она ненавязчиво и без строгих назиданий. По мнению М. Алпатова, «высокие художественные качества музыки и либретто воплощены в хореографическом решении спектакля»³⁰⁷. В дебютном балете Тлеубаева можно заметить черты стиля будущего режиссера детских спектаклей, выраженные в яркой театральности и музыкальности постановки, доступности преподнесения материала, неизбывной фантазийности хореографического мышления.

В течение долгого времени «Золотой ключик» не сходил с афиш в Ленинграде, а в 1992 году был перенесен с разрешения Тлеубаева Дмитрием Сергеевым и Эдвальдом Смирновым в московские театры «Русский камерный балет “Москва”»³⁰⁸ и «Классический балет XXI век». Таким образом, спектаклю была суждена долгая сценическая жизнь — с 1974 по 2012 годы.

Попытаемся реконструировать спектакль и раскрыть его содержание по трем сохранившимся видеозаписям: в исполнении Оперной студии консерватории (увы, не датированной³⁰⁹), Камерного балета «Москва» (1994 и 2010).

³⁰⁶ Подобные идеи М. Тлеубаева еще более ярко проявятся в балете А. Серкебаева «Аксак кулан» (Дата премьеры — 1975 г.), который в 1981 г. покажут на этой же сцене.

³⁰⁷ Алпатов М. Буратино танцует // Смена. 1975. 23 янв. С. 4.

³⁰⁸ В исполнении Камерного балета «Москва» спектакль показан во многих театрах России и ближнего зарубежья. Труппа гастролировала в ЮАР, Израиле, Китае.

³⁰⁹ Видеозапись получена из личного архива М. Ж. Тлеубаева, переданного его супругой Светланой Николаевной Тищенко.

Дата премьеры «Золотого ключика» в постановке Тлеубаева в различных изданиях называется разная. Согласно статье в Советской балетной энциклопедии премьера «Золотого ключика» состоялась 1 декабря 1970 года³¹⁰, но в то время Тлеубаев был еще студентом третьего курса балетмейстерского отделения Ленинградской консерватории, и не ставил этого балета. По сведениям журнала «Театральный Ленинград», показ «Золотого ключика» в постановке Тлеубаева состоялся в марте 1974 года³¹¹.

В процессе работы над диссертацией точную дату премьеры удалось установить благодаря сохранившимся письмам Тлеубаева к матери Толкун Тлеубаевой в годы его обучения в Ленинграде. Хореограф начинает работу над спектаклем в Оперной студии консерватории в 1973 году, но не успевает окончить в связи с приходом повестки из военкомата. С 15 ноября 1973 года по 11 декабря 1974 года он находился на службе в рядах Советской армии в военном ансамбле песни и пляски. В письме домой в Алма-Ату читаем: «И когда я буду служить в Ленинграде, то каждый вечер буду свободен — мне будут давать увольнительные домой, тогда я и доставлю спектакль». Неоконченными оставались финальные сцены балета. В одном из писем Тлеубаев пишет, что «сдача будет 29 апреля. А премьера где-то в мае месяце»³¹². В другом письме он называет уже точную дату: «Спектакль я доставил. 27 апреля будет премьера. Я не буду на ней, у нас поездка [с армейским ансамблем]»³¹³. Эту же дату подтверждает статья Т. Крамаровой «Спектакль, который нравится детям и взрослым»³¹⁴. Таким образом, премьера «Золотого ключика» состоялась 27 апреля 1974 года.

Композитор Вайнберг «одобрил ленинградский вариант»³¹⁵ и осуществил новую редакцию музыкального материала, адаптированного под

³¹⁰ Балет: энциклопедия. С. 212.

³¹¹ Театральная хроника // Театральный Ленинград. 1974. №6. 7–13 фев. С 5.

³¹² Предположительная дата написания — середина марта 1974 г.

³¹³ Письма М. Тлеубаева к матери.

³¹⁴ Крамарова Т. Спектакль, который нравится детям и взрослым / Премьеры сезона // Личный арх. Майлена Минтаевича Тлеубаева. Л., 1974.

³¹⁵ Там же.

либретто И. Гликмана³¹⁶ и Тлеубаева. Оно изложено достаточно компактно, «очищено» от побочных сюжетных линий и персонажей, и потому яснее раскрывает идею первоисточника А. Толстого, став «до малейших подробностей продуманной экспозиционной основной, тем крепким фундаментом, на котором и воздвиглось здание спектакля»³¹⁷.

Музыковед М. Бялик в своей рецензии на спектакль «Золотой ключик» отмечает достоинства музыки Вайнберга, умело воплотившего в партитуре балета образы знакомых всем персонажей известной сказки А. Толстого про деревянного человечка. В СССР композитор был известен зрителям по его плодотворному творчеству в симфоническом, камерном и оперно-балетном жанрах, а также по музыке к фильмам «Укротительница тигров» (1954), «Летят журавли» (1957), «Последний дюйм» (1958), «Царевич Проша» (1974). Именно партитура Вайнберга «оказалась хорошей стартовой площадкой для полета балетмейстерской фантазии»³¹⁸ Тлеубаева.

Сценография в оформлении Татьяны Бруни³¹⁹ реализована «со щедрой выдумкой и высоким вкусом, и ее намерения мастерски воплощены постановочной частью»³²⁰. Она лаконична и красочна. Заметим, что в московской версии были другие оформители: художник-постановщик — Н. Гапонова, художник по костюмам — С. Сладковская. Можно сказать, что костюмы ленинградской версии гораздо интереснее, «балетнее» и изящнее — художница применила легкие пачки со свисающим подолом, удобные колеты и обтягивающее трико, выгодно подчеркивающее фигуры артистов и их движения. В московской же версии, судя по сохранившимся кадрам видеозаписи, костюмы недостаточно легки и грубоваты. Они «висят» на

³¹⁶ Исаак Давыдович Гликман (1911–2003) — российский литературовед, театровед, либреттист, сценарист, преподаватель Санкт-Петербургской консерватории. Во время студенчества М. Тлеубаева И. Д. Гликман преподавал на его курсе историю театра.

³¹⁷ Крамарова Т. Спектакль, который нравится детям и взрослым.

³¹⁸ Бялик М. Поучительно — без поучений // Ленинградская правда. 1974. 18 июня. С. 3.

³¹⁹ Татьяна Бруни (1902–2001) — советский и российский театральный художник, график и педагог.

³²⁰ Бялик М. Поучительно — без поучений. С. 3.

артистах, излишне просторны и больше соответствуют драматическому спектаклю, чем балетному.

Двухактный «Золотой ключик» состоял из ряда картин: «Итальянская улочка», «Площадь», «Театр Карабаса», «Мастерская Карло», «Дворик». Они сменяют друг друга, чередуясь и повторяясь согласно замыслу хореографа.

Экспозицией или Прологом в спектакле является появление на сцене сил зла — Карабаса и его слуги Дуремара, которые крадут охраняемый Солдатом золотой ключик. Балетмейстер характеризует их гротесковыми лейтдвижениями, которые повторяются в течение всего балета. Например, у Дуремара это острые, фраппирующие одновременные движения ноги и руки, а у Карабаса, лишённого изящества, присутствуют широкие размахивания раскрытых рук (во второй позиции).

Драматургическая завязка спектакля начинается в картине «Кукольный театр Карабаса» с парада-алле в исполнении марионеток (артисты кордебалета). В этой картине Тлеубаев продолжает знакомить зрителей с основными персонажами балета и решает данный эпизод «петрушечным» и классическим танцем под «дирижерство» хозяина театра. Затем следует дуэт Мальвины и Пьеро в стилистике классического танца. Можно говорить о том, что здесь герои лишены своеобразных характеристик как таковых — их движения состоят из сиссонов, ассамбле, арабесков, обводок и несложных поддержек. Но заметим, что построение танца, выдержанное в академической форме *pas-de-deux*, емко и органично переконструировано балетмейстером в один общий танец, где есть антре, адажио, вариации, а также имеется кода в исполнении солистов и кордебалета.

В последующем эпизоде, выполняющем связку, задействованы папа Карло с кукольным Буратино. Над бедным стариком издеваются Дуремар и Карабас, который разрывает куклу на части. Расстроенному Карло попадает на глаза бревно, и он решает восстановить куклу из него. Кульминацией I действия становится картина в мастерской Карло, где он вытесывает из стоящего по центру сцены бревна куклу. Бревно неожиданно

оживает при ударе по нему молотком и долотом: Карло слышит визг из бревна. Здесь Тлеубаев применил метод активизации зрителя: артист удивлен и обращается к юным равнодушным наблюдателям, не они ли это визжали? Далее из бревна «вылупляется» Буратино, который хоть и хореографически «деревянный», но *движущийся*. Карло учит его ходить, шевелить руками и головой, в результате чего Буратино танцует небольшую вариацию, потом следует его дуэт со Сверчком, решенный классическим танцем, а после главный герой убегает из дома.

Во II действии Тлеубаев представил Буратино в кукольном театре Карабаса, где он знакомился с его актерами и призывал их к побегу из неволи. Но грозный Карабас считает иначе. Он связывает Буратино и утаскивает. Последующие сцены готовят кульминацию спектакля: Карло ищет своего сына, а Дуремар указывает ему неверный путь. Артисты театра Карабаса бастуют: «Свободу Буратино!». Когда злой хозяин засыпал, Пьеро забирал у Карабаса ключ и освобождал Буратино. В кульминационном эпизоде в танцевальной «борьбе» (перебежки, кувыркания, смешные дразнилки) Буратино побеждает Карабаса. И возвращается к папе Карло с друзьями. Злодеи же пытаются попасть в театр друзей (колотят по двери), но это им не удается. Финал спектакля венчают танцы всех героев спектакля.

Большое значение в спектакле придавалось выразительной актерской игре и доходчивой пантомиме. Многие танцевальные эпизоды «Золотого ключика» решались с помощью хореографического гротеска с элементами юмористических движений. Балетмейстер проявил смелую творческую фантазию, которую он выразил в разнообразных и насыщенных пластических рисунках, как солистов, так и кордебалета. Его пантомима действенна и реалистична. Вообще отличительная особенность детских балетов Тлеубаева как раз и состоит в режиссуре хореографической пантомимы. Он считал, что юным зрителям не столько существенен танец, сколько необходимы логически развивающееся сценическое действие и сюжетный ход. Но и танец применялся хореографом в качестве важного

выразительного средства. В «Золотом ключике» Тлеубаева присутствовали и дивертисментные танцы, и вариации, и дуэты главных героев, которые указывали на исконные черты балетного спектакля и на умелое владение хореографом классическим танцем.

Дав героям «сочные» танцевальные характеристики, Тлеубаев добился успеха у ленинградского, а потом и петербургского, и московского зрителей. Буратино он наделил простой, шаловливой, изломанно-прямолинейной хореографией, которая подразумевала его «деревянность», но он всегда был трогателен и искренен. В противовес Буратино, у его антагониста Карабаса — широкие, размашистые и неуклюжие движения — он взлетал в больших прыжках, особенно когда гневался. Танцы Дуремара были исполнены подобострастия, основанного на мелких движениях. Балетмейстер широко пользовался принципом контраста при создании хореографических характеристик положительных и отрицательных персонажей балета. Так, Карабас и Дуремар решены Тлеубаевым гротескно и комично, а Мальвина и Пьеро академично и «классично», что и определяет противопоставление образов главных героев и составляет основу драматургического кода.

Сравнивая комические и лирические эпизоды, можно заключить, что последние несколько страдают излишней затянутостью дуэтов, решенных средствами классического танца (Мальвина и Пьеро, Буратино и Сверчок), что, как считает М. Алпатов, «тормозит стремительный темп действия, заданный авторами спектакля»³²¹. Возможно, такие лирические эпизоды и должны удлинять балеты, расширяя их архитектонику. Но в данном случае, дуэты в «Золотом ключике» не способствовали развитию сюжетной линии как таковой.

Лексика балета основана на классических, гротесковых и бытовых движениях. В спектакле равноправны танец и пантомима, но они предполагают хорошее актерское мастерство у артистов балета,

³²¹ Алпатов М. Буратино танцует // Смена. 1975. 23 янв. С. 4.

исполняющих его, иначе спектакль может потерять целевую обращенность к юному зрителю. В «Золотом ключике» — раннем творении Тлеубаева — намечаются следующие отличительные качества хореографа:

1. При постановке спектакля балетмейстер следовал главной идее — художественно воплотить мир детства хореографическими средствами;
2. Балет строился на синтезе классического, гротескного и пантомимного танца;

Он устанавливает контакт между артистами и зрителями, вовлекая маленьких зрителей в игру (например, аплодисментами сбить с толку Карабаса Барабаса и Дуремара). В этом Тлеубаев стирает разделительную дистанцию между сценой и залом.

Балет Вайнберга «Золотой ключик» в постановке Тлеубаева — один из немногих спектаклей, которые поддаются восстановлению в виду сохранившихся видеозаписей.

3. 3. Воплощение волшебного мира в балете М. Чулаки «Русская сказка» в постановке М. Тлеубаева

В 70-е годы XX века единственным детским балетом в репертуаре алматинского театра был «Доктор Айболит» И. Морозова в постановке М. Моисеева. Поэтому введение в репертуар еще одного детского балета было весьма желательным. Одной из первых работ Тлеубаева в ГАТОБ им. Абая стал спектакль «Русская сказка» М. Чулаки³²², премьера которого состоялась 19 октября 1975 года.

«Сказка о попе и о работнике его Балде» написана Пушкиным в 1830 году. Высмеивающая корыстолюбие и страсть к легкой наживе, с ее яркой фольклорностью и балаганностью, «Сказка» органично вошла в русскую

³²² Михаил Иванович Чулаки (1908–1989) — советский композитор, музыкально-общественный деятель, педагог, профессор, директор Большого театра СССР в 1955–1970 годах.

культуру. В XX веке она обрела экранную жизнь. В СССР было создано несколько мультфильмов по ее сюжету. Первым из них стала мультипликационная опера Д. Шостаковича «Сказка о попе и его работнике Балде» в режиссуре М. Цехановского в 1933–1936 годы³²³

Музыка носила характер народно-балаганной, карусельный, ярмарочный в стилистике русских лубочных картинок. Однако, отснятый материал режиссера был утрачен при пожаре на складе «Ленфильма», лишь сцена «Базар» сохранилась в архиве жены режиссера В. Цехановской³²⁴.

В балетной музыке пушкинскую сказку первым воплотил Чулаки. Показ спектакля «Сказка о попе и о работнике его Балде» на его музыку был осуществлен в 1940 году в Ленинградском академическом Малом театре оперы и балета в постановке балетмейстера В. А. Варковицкого³²⁵ (ассистенты В. М. Тулубьев, И. П. Васильев). В 1945 году состоялось возобновление спектакля под руководством Г. И. Исаевой, В. М. Тулубьева, Н. С. Соколова. В 1962 году в Рижском театре состоялась премьера балета под названием «Сказка о Балде» в хореографии Е. А. Тангиевой-Бирзник, выпускницы А. Я. Вагановой, главного балетмейстера Латвийского балета³²⁶.

Запоминающейся стала московская постановка Александра Дементьева на сцене Большого театра в 1972 году. Балет «Русская сказка» исполняли учащиеся Московского хореографического училища от первоклассников до выпускников. Спектакль был решен как танцевальная комедия с «искрящейся фантазией, переливами народных игр, картинами красочной

³²³ Другие экранизации мультфильмов с одноименным названием: 1940 (реж. П. Сазонов, комп. И. Ковнер), 1956 (реж. А. Каранович, комп. Н. Пейко), 1973 (реж. И. Ковалевская, комп. А. Быканов).

³²⁴ По рукописи партитуры, хранившейся в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва) в 1999 году в Большом театре Владимиром Васильевым был поставлен балет «Балда» к юбилею Пушкина, который по субъективным обстоятельствам продержался на сцене год. В 2005 году учеником композитора Вадимом Биберганом по авторским эскизам была завершена партитура и в 2006 году к 100-летию юбилею композитора Шостаковича состоялась мировая премьера записи всей музыки к «Сказке о попе и о работнике его Балде» (дир. Т. Зандерлинг).

³²⁵ Владимир Александрович Варковицкий (1915–1974) — советский артист балета, балетмейстер, педагог.

³²⁶ Балет: энциклопедия. С. 467.

русской ярмарки-гулянья»³²⁷. В представлении А. Дементьева «пляшет все: бочки и кадки, самовары и чашки, петухи и куры и даже обыкновенные баранки и печные горшки откалывают русскую»³²⁸.

В ГАТОБ им. Абая Тлеубаев поставил балет по либретто Ю. И. Слонимского³²⁹ 19 октября 1975 года. Оно было немного переделано балетмейстером на свой лад с любезного разрешения его консерваторского педагога Ю. И. Слонимского. Общая сюжетная канва произведения Пушкина, адаптированная для балета Слонимским, осталась. В постановке Тлеубаева сюжетная линия более свободно интерпретировалась и варьировалась. Изменения коснулись в первую очередь количества действий: из четырех осталось II действия, добавились Пролог и Эпилог. Тлеубаев ввел новый образ (один из главных) — Поповну³³⁰. Старый бес³³¹ (в старой версии) стал Старым чертом, Бесенок — Чертенком. Тлеубаев дописал Пролог, который начинался с подводного царства чертей, а также расширил и изменил различные эпизоды балета. Он добавил линию отношений между Балдой и поповной. Кроме того, Балда не оставался на берегу, как у Пушкина, а спускался на дно морское, поменялись также и условия состязаний. Например, в старой версии «задал Балда чертям задачу — пронести Кобылу полверсты»³³². А в новой версии либретто «кто выше дубинку кинет, тот и выиграет спор»³³³. В старой версии либретто попадья предлагала Попу отправить Балду к чертям за оброком; в новой версии к боязни Попа получить расплату от Балды добавилась его досада за то, что он «с поповной в обнимку прогуливаются, прохлаждаются, любезничают»³³⁴. Тлеубаев ввел сцену: «ухватил его [Старого черта] Балда за хвост и ну давай

³²⁷ Долгополов М. «Русская сказка» // Известия. 1972. 26 апр.

³²⁸ Матусовский М. Если бы я был маленьким... // Неделя. 1972. 9 апр.

³²⁹ Юрий Иосифович Слонимский (1902–1978) — советский историк театра, балетовед.

³³⁰ Слонимский Ю., Тлеубаев М. Либретто балета «Русская сказка» в 2-х действиях с Прологом и Эпилогом. Алма-Ата, 1975. Б. п. // Личный архив С. Н. Тищенко.

³³¹ Энтелис Л. А. 100 балетных либретто. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1971. С. 271–273.

³³² Там же.

³³³ Слонимский Ю., Тлеубаев М. Либретто балета «Русская сказка» в 2-х действиях с Прологом и Эпилогом.

³³⁴ Там же.

при всем честном подводном народе накручивать да подергивать»³³⁵. В старой версии Балда встретился с попом через год, а в новой: «ждет не дождетя своего суженого поповна. Все глаза проглядела, все слезы повыплакала... Только поп рано обрадовался. Глядит — глазам своим не верит, навстречу ему Балда...» Тлеубаев сопроводил новое либретто вставками из Пушкина и стихотворениями собственного сочинения, которые знакомили юного зрителя с инструментами оркестра (художественную редакцию текста нового либретто выполнил заведующий литературным отделом театра Н. Гринкевич):

*Зашептали робко скрипки
— мы как вешние улыбки...
Я пою не хуже вас!
Прогудел им контрабас.
— Я вступлю со всеми в бой!
Рассердился вдруг гобой,
— Почему я так покорна?
Громко всхлипнула валторна,
— Не проехать, не пройти,
Флейты сели впереди.
И сказал им дирижер
— Ни к чему весь этот спор!
Ведь в оркестре знаю я —
Все вы дружная семья!*

Тлеубаев в стихах представлял и танцевальные выходы героев балета:

*Что за ахи, что за охи?
Это — пляшут скоморохи!
Вот потеха — им не лень
Так кружиться целый день!*

³³⁵ Слонимский Ю., Тлеубаев М. Либретто балета «Русская сказка» в 2-х действиях с Прологом и Эпилогом.

*И вприпрыжку и в присядку!
 Кто им дал такую хватку?
 Дружно пляшут черт и зайка,
 Звонче тренькай балалайка!
 Заплетись наш хоровод!
 Веселись вокруг народ!
 Зазывает всех Балда —
 — Эй, честные господа!
 Балетмейстер — может даром
 Всех пропарить банным паром!*

В Прологе развлекаются черти, которые дурят попа; в первой картине зрителю представлен шумный базар, где знакомятся поп с Балдой; во второй картине показывается «хорошая жизнь» Балды дома у попа, о том, как приглянулась работнику дочка хозяина, который в гневе отправляет его за бесенком, чтобы избавиться от Балды, да потешиться над ним. В третьей картине Балда, спускаясь на морское дно, побеждает старого черта и забирает чертенка с собой; и в последней, четвертой, — поповна остается с милым ей Балдой, который дает «три щелка» попу по условленному уговору.

М. Чулаки написал ясную, пронизанную солнечными танцевальными сценами музыку с вкраплением русских народных мелодий «Барыня», «Березонька» и других, наделив каждого героя своей темой. Благодаря задорной, «искрящейся» музыкальной партитуре, определяются динамика, хореографические и драматургические акценты балета. По свидетельству Э. Мальбекова, «музыка балета очень доступна самой широкой аудитории, напевна, благодаря богатой мелодичности, использованию русского песенно-танцевального фольклора. Потому и хореография органично вошла в общую музыкальную канву»³³⁶. В спектакле в полной мере воплотились народный юмор и веселье, которыми искрилась постановка Тлеубаева. В ней черти не

³³⁶ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Э. Д. Мальбековым. Алматы. 2016. 4 сент.

пугают темной ночью — они предстают со смехом и забавами перед зрителем знойным летним днем³³⁷.

Но в «Русской сказке» Чулаки, по мнению Глеубаева, необходимы были изменения в музыкальной партитуре. Они были осуществлены дирижером и балетмейстером с большим художественным вкусом и тактом по отношению к композитору. Изменения заключались в перестановке фрагментов партитуры и купюрах некоторых эпизодов: преследовалась цель создания слаженной сюжетной линии, способствующей логическому развитию спектакля.

«Русская сказка» в декорациях Игоря Корогодина³³⁸ и костюмах Лилии Федоровой насыщена яркими картинками всех цветов радуги, где танцевали различные многочисленные персонажи балета: в действующих лицах заявлены Балда, Поп, Попадья, Поповна, Старый черт, Попенок, Чертенок, Чертовка, зайцы, цыгане, Гармонист, Кобыла и Медведь.

Костюм главного героя Балды составляли цветная рубаха, свободные штаны и сапоги, на голове — светло-рыжий парик. Поп облачен в длинную светлую рясу, на ней — крест на длинной цепочке, под рясой угадывался толстый живот. Его лоб закрывала высокая шапка, под ней — хитрые глазки-щелки и нос картошкой. Комический образ попадьи создавался высокой прической, большим носом, преувеличенным бюстом. Ее костюм: длинное пышное платье с рукавами до кистей, с рюшами и воланами. Озорной попенок отмечен конопушками на лице, одет в рубашку желтого цвета в горошек и короткие штаны. Поповна — в цветном платье с бантом на голове, на ногах пуанты. Парни-ложкари — в свободных штанах, сапогах и рубахах, повязанных поясом, а девушки-балалайки — в платьях в форме балалайки с русскими узорами и в характерных туфлях. Костюм зайцев составляли белые купальники, белые короткие юбочки, руки — лапы-варежки, головы — шапки с ушами, на ногах — пуанты. Черти были одеты в комбидрессы

³³⁷ Григорьев Б. Эта старая любимая сказка // Вечерний Ленинград. 1975. 17 нояб.

³³⁸ Игорь Николаевич Корогодин (1938–1980) — театральный художник.

светлых и темных оттенков коричневого цвета с облезлыми кусками шерсти и щеголяли длинными хвостами. На их головах красовались парики с имитацией рожек. У чертовки волосы были собраны в два пучка, из которых высывались красные рожки, на ногах — пуанты. А у Старого черта торчал только один рог.

В спектакле «Русская сказка» большую роль играло световое решение и так называемые светопроекции. Их, в силу технического оснащения ГАТОБ им. Абая в 1970-е годы, еще весьма трудно было применять в полную силу, как это возможно сегодня. Не совсем были освоены световые контрасты, переливы и прочие технические возможности, которые скорее помешали, чем помогли воплотить фантастически-реальный мир сказки. Но, несмотря на это, результат работы творческой команды оценивался положительно многочисленными отзывами свидетелей постановки, зрителей и прессы. Спектакль получился остроумным, веселым и вызвал интерес у зрителя уже на премьерном показе³³⁹.

О том, что «скуп поп — любит деньгам счет» заявлено и в программе к спектаклю, блистательно выполненной Нурланом Рымжановым. Интересно, что программа воссоздает атмосферу балета: к «нарисованным телам» персонажей из народа приставлены лица авторов постановки, шрифты «танцуют», а цветовая гамма решена в ярких желтых, оранжевых и красных цветах. Отметим, что Глеубаев, который вникал во все тонкости спектакля, проявил себя и в участии создания красочной программы.

Изначально задуманная «немногословная» хореография дает возможность артистам раскрыть образы своих персонажей с помощью драматической игры. В основе спектакля — добродушный народный юмор, который тонко чувствуют артисты и воплощают его на сцене.

Хореография основывалась на базе классического танца с внедрением русского народного танца, бытовых и гротесковых движений. Обозначим

³³⁹ Джулумбетова Г. Русская сказка на казахской сцене // Вечерняя Алма-Ата. 1975. 4 нояб.

подробности основных пластических решений Тлеубаева в балете «Русская сказка». Движения чертей хореограф построил несложно и гротескно, перемежая их пантомимными вставками (потягивание после сна, похлестывание друг друга вениками в бане и т. д.). Поп смешно семенил ногами, жадно пересчитывая свои деньги. Он — персонаж гротесковый — неповоротливый и юмористичный. Образ непослушного попенка экспонируется в его вариации прыжками, подскоками, свободными размахиваниями руками. Ярким эпизодом обучения Балдой попенка был их дуэт. Он строился следующим образом: «Выходит Балда с висячим Попенком на одной его руке и ставит перед собой. Балда показывает ему движение, Попенок повторяет (так несколько раз). При нарастании темпа в музыке оба персонажа сливаются в синхронных па и пускаются в русский перепляс. Так Балда приструнил и научил попенка уму разуму»³⁴⁰. Контрастом этому комическому дуэту выступал лирическое адажио Балды и поповны, решенное в стилистике классического танца с поддержками, пируэтами и большими прыжками. Затем еще один контраст: в гротесковом ключе построен дуэт Старого черта и чертовки. «Легкие и грациозные прыжки молодой Чертовки переплетаются с кокетливыми движения ног. Например, шаги на пуантах через *pas passé* с закрытым положением колена»³⁴¹. Старый, больной и облезлый черт норовит вместе с ней пуститься в пляс, но, увы, из-за старых болячек не может ей соответствовать. Он едва держится на ногах и его с дрожащими коленями оттаскивают черти-слуги, усаживая в кресло.

В подводном царстве балетмейстер представляет двух зайцев, которые помогают в споре Балды со старым чертом. Их вариация, исполняемая на пуантах, строилась на средних и больших прыжках — *pas glissade assemblé*, *pas jeté*, *pas grande jeté* и т. д. В мизансцене, где старый черт спорит с Балдой, Тлеубаев поставил яркую комедийную пантомимную сцену. Условие

³⁴⁰ Уразымбетов Д. Д. Беседа с К. О. Джумагалиевой. Астана. 2017. 5 мар.

³⁴¹ Там же.

сорязания Балды и старого черта заключалось в том, кто выше подбросит корягу. Первым бросал корягу черт и набивал себе шишку, сбив свой единственный рог. Вступив в спор, Балда начинал долго раскручивать дубинку. Наблюдавшие за спором черти, боясь дубинки, сначала падали на землю, затем от страха бросались врассыпную. В это время зайцы, помогая Балде, «оттаскивали дубинку, мол, она, запущенная Балдой, улетела на облака. Получается, что спор выиграл Балда и, взвалив на спину мешок с чертенком, он шел к Попу в деревню»³⁴².

Забавен был эпизод с гармонистом, который играл и вел хоровод кордебалета в манере русского народного танца. Там появлялась Кобыла (два артиста балета находились под накидкой).

Э. Мальбеков назвал спектакль «комедией положений». По его мнению, «большой успех балета связан с заслугой балетмейстера, который вроде и не являлся комедийным балетмейстером. Но все совпало. В спектакле блеснул Александр Медведев (он был Балдой), у которого обнаружился комедийный дар»³⁴³. Глеубаев акцентирует внимание на двух главных персонажах — Балде и попе. Исполнители «Русской сказки» должны были обладать хорошей техникой, свободой сценического поведения и чувством юмора. Коллектив ГАТОБ им. Абая в премьерном и последующих составах успешно справился с этой задачей, поставленной балетмейстером³⁴⁴. Спектакль шел долгое время вплоть до начавшейся реконструкции ГАТОБ им. Абая в июне 1995 года³⁴⁵.

Анализируя хореографическую лексику спектакля, автор приходит к выводу: танец и пантомима были действенными составляющими в сюжетной линии, как у главных персонажей спектакля, так и у второстепенных.

³⁴² Уразымбетов Д. Д. Беседа с К. О. Джумагалиевой. Астана. 2017. 5 мар.

³⁴³ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Э. Д. Мальбековым. Алматы. 2016. 4 сент.

³⁴⁴ Балда — А. Медведев, Поповна — Л. Макарцева, Ф. Койгельдинова, Попадья — О. Трушников, Ю. Малых, Попенок — И. Шкловская, Т. Мальбекова, Чертовка — Л. Буланкина, Л. Мажикеева, Старый черт — К. Мажикеев, Чертенок — Ж. Жалпакова, Зайцы — Ф. Светлышева, Г. Мазитова, Г. Бурибаева, Г. Шакербаева, Цыгане — Э. Мальбеков, Л. Ли, Г. Абаева, Г. Юсупова и другие.

³⁴⁵ Генеральная реконструкция продлилась до 13 декабря 2000 года. Информация взята с сайта театра / URL: <http://www.gatob.kz/o-teatre/istoriya-teatra/> (Дата обращения: 31.07.2017).

Тлеубаев создал балет, украшенный остроумными режиссерскими и пластическими находками. Это обусловило интерес и труппы, которая с удовольствием его исполняла, и зрительской аудитории, с восторгом принявшей новую постановку в театре. Спектакль Тлеубаева — это детский сказочный балет с русским национальным колоритом. Яркое фольклорное начало балета «Русская сказка» явило собой надлежащее соответствие глубоко национальной природе первоисточника Пушкина. Он продолжил магистральную линию в творчестве хореографа — работу над детской темой.

3. 5. Спектакль «Три поросенка» как выражение режиссерских принципов М. Тлеубаева

Балетный спектакль «Три поросенка» (музыка С. Кибировой, сценография Н. Рымжанова) имеет счастливую судьбу: он поставлен во многих театрах и по сей день радует и смешит разновозрастного зрителя, оказавшись одним из самых успешных и популярных детских спектаклей балетмейстера Тлеубаева³⁴⁶.

Впервые он был показан в 1983 году на сцене ГАТОБ им. Абая³⁴⁷. В 1991–1992 годах были осуществлены постановки балета в Челябинске, Красноярске, Нижнем Новгороде, Новосибирске, Петрозаводске, Донецке, Ленинграде (Россия), Бишкеке (Киргизия), Минске (Беларусь). Везде «Трех поросят» сопровождал большой успех в репертуарном рейтинге

³⁴⁶ Спасибо, Мастер! С. 35. Д. У.: Сегодня спектакль остается в репертуаре Казахского Государственного академического театра оперы и балета имени Абая, Красноярского государственного театра оперы и балета, Нижегородского государственного академического театра оперы и балета имени А. С. Пушкина, Новосибирского театра оперы и балета, Кыргызского национального ордена В. И. Ленина академического театра оперы и балета имени А. Малдыбаева (постановка народного артиста Киргизии Доктурбека Бийсеева), Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь.

³⁴⁷ В премьерные составы вошли: Ж. Джалиакова, С. Мирзабекова, К. Андоспеков, К. Мажикеев, А. Бестембаев, Р. Феоктистов, Э. Мальбеков, Т. Нуркалиев, Б. Абдрахманов, А. Максимов, У. Челекбаев, Л. Акылбекова, О. Воеводина, И. Гуляева, Г. Алиева, М. Каракулова, Л. Макарецца, С. Аскарбеков, С. Баймуханов и др.

популярности, о чем говорит количество показанных спектаклей в каждом театре. Попытаемся обозначить причины долголетия сценической жизни балета «Три поросенка».

Его музыкальная партитура в своем сценическом звучании — запоминающаяся и характерно-образная. Известно, что Тлеубаев, имеющий солидную музыкальную подготовку, тесно сотрудничал с композитором Саньят Кибировой. Вместе с ней он кропотливо и скрупулезно работал над составлением сценарного плана партитуры. Поэтому в спектакле «Три поросенка» тщательно разработаны лейттемы, которые воплощены в хореографическом действии героев балета. Все персонажи — поросята, волк, еж, бабочки, муравьи и др. — имеют свои музыкальные и хореографические лейтмотивы. Они включены в общую драматургию спектакля и в массовых сценах позволяют выделять каждого персонажа среди других. С. Кибирова удачно применила и разработала в своей партитуре известную тему Фрэнка Черчилля из мультфильма про поросят³⁴⁸, что помогло узнаванию основного музыкального лейтмотива в постановках спектакля в разных странах мира.

Сценография Н. Рымжанова в «Трех поросятах» достаточно традиционна для балета: декорации (задник, кулисы и падуги, несколько кустов, большие грибы) выполнены в ярком незамысловатом многоцветье. Вполне реалистичные бутафория и реквизит включены в общий контекст спектакля: тарелки каши, ранец, сачок для бабочек, корзинка для белки, бревно для муравьев, треугольник-линейка для ежа, валенки для волка, строительные кирпичи, грибы, цветы и другие.

Балетмейстер изначально *иначе* интерпретировал сюжет английской сказки и расставил драматургические и эмоциональные акценты, адаптируя их для детской психологии. Содержание спектакля складывалось следующим образом: Ниф, Нуф и их сестра Нафа встречаются в лесу новых друзей,

³⁴⁸ «Три поросенка» (англ. Three Little Pigs) — короткометражный мультфильм, вышедший 27 мая 1933 года в серии «Silly Symphonies» «Walt Disney Studios». Режиссер Берт Джиллетт.

которым пытаются помочь построить дом, чтобы спрятаться от голодного волка. Но пороссятам быстро надоела работа — в веселых играх они забывают об осторожности. Появляется злой, не выспавшийся волк, который гоняется за ними, чтобы съесть. Новые друзья пороссят помогают им поймать волка в капкан. Но сжалившись над ним и поняв, что их поступок не хороший, пороссята кормят волка вкусной кашей и в лесу воцаряется мир.

Тлеубаев в «Трех пороссятах» намеренно снижает академический пафос классического балетного спектакля, от которого ожидаются технические сложности и лексическая насыщенность. Но при этом «для каждого актера балетмейстер нашел выразительные пластические детали»³⁴⁹. Спектакль легко воспринимается юными зрителями, а также дает им возможность эмоционально откликнуться на перипетии в судьбе героев с помощью элементов пантомимы, буффонады и гротеска. Кроме того, придавая комизм различным ситуациям на сцене, хореограф удачно использует юмористические приемы, хорошо воспринимаемые зрителями. К примеру, спрятавшийся от волка поросенок сидит, прикрывшись мухомором, и трясется от страха вместе с «шапкой» гриба. Подошедший к «грибу» волк облакачивается на него и тоже начинает «трястись» вместе с ним. Или же трое пороссят ложатся спать, закинув ноги друг на друга. Тут к ним подскакивает воображаемая блоха, которую они «театрально передают» во сне друг другу. Последний поросенок просыпается и съедает «невкусную» блоху. Забавен и такой почти цирковой прием: пороссята, замахиваясь большим неподъемным бревном на волка, случайно попадают друг в друга.

Игровое начало пронизывает весь спектакль, являясь его главной стилистической приметой. Веселые ситуации заданы режиссером уже в программе к спектаклю, нарисованной Н. Рымжановым. Она содержит либретто, адаптированное для детского мышления, а также игру-ходилку, где герои спектакля должны дойти из одной точки в другую. До начала

³⁴⁹ Гиневич Т. Премьера — сюрприз // Вечерний Новосибирск. 1991. 17 мая.

сценического представления зритель уже окунается в увеселительную атмосферу, а после спектакля, вне стен театра, ребенок, открыв ее, может снова вернуться к любимившимся героям.

Развивая параллельно несколько сюжетных линий (эйфория бабочек, погоня волка за поросятами, постройка дома), Тлеубаев апеллировал к драматическому искусству балетных актеров. То есть в условиях насыщенной игровой стихии спектакль «Три поросенка» просто не мог состояться без актерства, благодаря которому он сценически жил, развлекал и поучал зрителя. Игровая стихия, помимо прочего, создавалась введением слова в ткань балетного представления, которое становилось вспомогательным выразительным средством. Очень важно, что балетмейстер включал зрителей в развитие сюжета: волк спрашивал (словами) у детей, куда побежали поросята. А они, втянутые в игровой процесс, стараясь не выдать ему истинное направление, с азартом указывали волку другой путь. То есть Тлеубаев заставил зрителей чувствовать себя полноправными соучастниками событий, происходящих на сцене, двигателями сюжета. Благодаря введению слова, в переломный момент предложенного события происходил диалог с залом, и дети верили в свое участие в сюжете.

Попутно отметим существенную особенность стиля Тлеубаева: в созданном им сценическом пространстве детские балеты сосуществовали в нескольких жанровых направлениях — действенном танце, хореографической пантомиме и театрализованном представлении, где активизация зрителя являлась одним из основных режиссерских приемов³⁵⁰. Таким образом, балетмейстер сознательно стирал границу между *смотрящим* и *смотряемым* — зрительным залом и сценой, учитывая эмоциональность детского восприятия, маркируя сценическую партитуру балета новыми красками через игру и реакцию зрителя. Ребенок рефлексировал на все

³⁵⁰ Тлеубаев параллельно с постановкой балетных спектаклей на сцене являлся главным режиссером и балетмейстером многих международных и республиканских театрализованных массовых представлений на различных площадках.

предельно конкретно, не камуфлируя своих чувств, и всегда заявляет о том, плохо или хорошо ему, поэтому расстановка режиссером эмоциональных акцентов в «Трех поросятах» очень важна. И Тлеубаев заранее учитывал сущность и результат детского восприятия, когда «маленькие зрители живут одной жизнью с героями»³⁵¹.

Большую долю в спектаклях Тлеубаева занимает импровизационность, которая и в «Трех поросятах» является ключевой. На репетициях рождались образы в «художественном сознании и самом творчестве режиссера через актера»³⁵². Балетмейстер позволял артистам раскладывать различные «пасьянсы» актерской игры на сцене, поэтому каждый спектакль был разным по настроению, подаче и форме. Благодаря крепкому каркасу режиссуры содержание балета лишь обогащалось импровизациями артистов в их непосредственном прочтении роли, умении растворяться в персонаже, работе в ансамбле с партнерами по сцене. В спектаклях Тлеубаева важно, чтобы танцоры были хорошими актерами и, по определению, проживали жизнь на сцене. Потому что юные зрители воспринимают все по наитию и хорошо чувствуют фальшь в игре. Недаром К. Станиславский говорил, что обыграть детей невозможно, а расхожая фраза, что «для детей нужно делать все так же, как для взрослых, только в два раза лучше», является законом для артиста балетного или любого другого жанра.

Спектакль «Три поросенка» исполняли как ведущие солисты, так и начинающие артисты всех трупп, где он был поставлен, показав удивительные результаты перевоплощения танцовщиков. Так, Т. Гиневич отмечает, что исполнители в труппе Новосибирского театра оперы и балета «были поразительно неожиданными — кто бы мог ожидать от актеров, возвращенных на академическом балетном лексиконе, такого взрыва остроумия, импровизации»³⁵³.

³⁵¹ Гиневич Т. Премьера — сюрприз // Вечерний Новосибирск. 1991. 17 мая.

³⁵² Бойкова И. И. Портрет режиссера // Семинар по театральной критике: Учебное пособие. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013. С. 199.

³⁵³ Гиневич Т. Премьера — сюрприз // Вечерний Новосибирск. 1991. 17 мая.

Режиссер наделяет балетных персонажей «Трех поросят» антропоморфными чертами. Так они становятся обладателями людской эмоциональности. Поэтому в спектакле применяется техника звукоподражания, особого звукоизвлечения и различные междометия типа «О!», «А!», всхлипывания в верхнем звуковом регистре и т.п., подражания детским реакциям. На сцене мы наблюдаем иронию в поведении героев, которая обнаруживается, когда поросята прибегают к вербальным и невербальным выражениям своих мыслей: потешаются друг над другом, смешно жестикулируют, «мультяшно» реагируют на обстоятельства. Потому важен и актуален замысел режиссера — перенести натуралистичные детские реакции на игру балетного актера/героя. Таким образом, Глеубаев наделяет персонажей «детской душой» с помощью эмоциональной культуры реагирования, тем самым приближаясь к ребенку и проникая в его сознание. В такие моменты нивелируется всякая взрослость у артиста, танцующего на сцене, и взрослого зрителя, присутствующего на спектакле, что говорит о бытовании в художественном мироощущении Глеубаева эстетики наива, то есть детской восприимчивости, когда театральное действие есть праздник. В тот момент воплощается идея чудесности и сказки, и балетное представление превращает взрослого зрителя в ребенка.

Спектакль «Три поросенка» насыщен и дидактическими элементами. Например, утром после сна Нафа делает зарядку, танцует, а Ниф с Нуфом, быстро утомившись от «бесполезного занятия», начинают отбирать друг у друга тарелку каши. Юный зритель видит, что это неправильно, и смеется над глупыми поросятами. Или в другой сцене: в то время, пока Ниф и Нуф увлекаются ловлей бабочек в огромный сачок, Нафа пытается остановить их беззаботное времяпровождение и наставляет друзей на более полезное занятие — постройку дома. Однако поросята не слушают ее. Балетмейстер высмеивает перед юным зрителем мальчишеский эгоизм и нежелание помочь сестре: Нафа несет на спине огромный, почти во весь свой рост, ранец, а Ниф и Нуф «изображают помощь», когда сами в действительности продолжают

забавляться. Таким образом, Тлеубаев полностью копирует вполне обыденную бытовую ситуацию и переносит ее на сцену.

В «Трех поросятах» присутствует и цитатность: Ниф и Нуф с бабочками выполняют элементы хореографического текста *Pas de trois* из балета «Лебединое озеро», а муравьи в одной из мизансцен спектакля изображают Танец маленьких лебедей. Тем самым балетмейстер, во-первых, знакомит зрителей с классическим балетом по самым узнаваемым из него сценам, во-вторых, он преподносит это с долей юмора и пародийности, что характерно для эстетики постмодерна (пародия классики).

Нужно отметить, что воспитательную функцию (помощь окружающим, стремление к труду и т. д.) данный балет выполняет не только на большой сцене. В АХУ педагоги часто включают танцевальные и пантомимные эпизоды из спектакля «Три поросенка» в сценическую практику. Таким образом, режиссерская хореография Тлеубаева развивает не только актерское мастерство, но и хорошие привычки и навыки в поколениях юных артистов балета перед их серьезным шагом в профессию танцовщиков.

В 2008 году Тлеубаев по приглашению главного балетмейстера ГАТОБ им. Абая, народного артиста СССР Рамазана Бапова (1947–2014) возобновил свой спектакль в театре, откуда начался отсчет, можно сказать, его мирового признания. Другие театры, в репертуаре которых был и остается балет «Три поросенка», вывозили его на гастроли в разные города и страны³⁵⁴, где ему неизменно сопутствовал успех у зрителей. Спектакль сценичен, дансатен, лаконичен и заключает в себе «солнечное» мироощущение, столь близкое детям всех стран, что делает балетмейстерский стиль Тлеубаева неповторимым и своеобразным.

³⁵⁴ Минский Большой театр гастролитировал со спектаклем в Витебске, Гродно, Могилеве, а Челябинский театр оперы и балета выезжал с ним в Германию и США.

3. 4. Балет И. Морозова «Доктор Айболит» в интерпретации М. Тлеубаева

Одним из самых успешных детских спектаклей, имевшим яркую и долгую сценическую судьбу, является «Доктор Айболит» И. Морозова. Впервые этот балет по мотивам сказки К. Чуковского увидели зрители Новосибирского театра оперы и балета 20 сентября 1947 года в постановке М. Моисеева. В последующие годы «Доктор Айболит» воплощался различными балетмейстерами на многих сценах СССР и в зарубежных театрах на либретто П. Аболимова. Не обошел он и алматинскую сцену. 14 января 1950 года состоялась премьера балета в ГАТОБ им. Абая в постановке М. Моисеева³⁵⁵. С тех пор он постоянно шел в репертуаре театра.

В 1987 году Тлеубаев осуществил новую постановку «Доктора Айболита». Заслуженный артист Казахской ССР Э. Мальбеков вспоминал: «Ввиду того, что спектакль давно шел на сцене ГАТОБ им. Абая, он морально устарел: декорации пришли в негодность, развалились мизансцены и балет потерял свою театральную значимость. Надо было ставить новую версию»³⁵⁶. Тлеубаев написал собственное либретто по мотивам двух сказок К. Чуковского «Айболит» и «Бармалей». Характерной особенностью его либретто (как и в балетах «Русская сказка» и «Три поросенка») стало вкрапление стихотворений К. И. Чуковского³⁵⁷.

Сюжет балета следовал литературной сказке: доктор Айболит лечит животных, ему помогают дети Танечка и Ванечка. Когда его настигает весть о больных зверях в Африке, доктор тут же спешит к ним на помощь. Там он всех спасает, но попадает в плен к разбойникам во главе с Бармалеем. К счастью, благодарные излеченные животные не дремлют и спасают доктора с детьми. Айболит торжественно возвращается домой со своими друзьями, где

³⁵⁵ Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. С. 146.

³⁵⁶ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Э. Д. Мальбековым. Алматы. 2016. 4 сент.

³⁵⁷ Для либретто балетов «Русской сказки» (1975) и «Трех поросят» (1982) Тлеубаев сочинял собственные стихотворения.

хозяйничают его злая сестра Варвара с дрессировщиком Капитони. Доктор Айболит их разгоняет и вновь занимается спасением животных от разных хворей.

Осуществим сравнительный анализ трех версий либретто. В книгах «100 балетных либретто»³⁵⁸ и «Балетные либретто: краткое изложение содержания балетов»³⁵⁹ приводятся тексты Аболимова в разных литературных редакциях, не меняющих содержание спектакля. Количество действующих лиц — одинаковое³⁶⁰. Л. А. Энтелис дает текст без делений на действия (с пояснением в начале, что их три), а Ю. А. Розанова и С. М. Разумова разбивают либретто на четыре действия и описывают содержание балета более подробно.

Текст Тлеубаева отличается несколькими дополнениями и изменениями. Балет состоит из двух действий, в каждом из которых по две картины. В его либретто сохранены основные сюжетные перипетии, переработан первоначальный состав персонажей балета, добавлены логичные связки в сюжетной линии.

Из персонажей либретто Аболимова в либретто Тлеубаева остались Доктор Айболит, Ванечка, Танечка, Варвара, Капитони, Бармалей, Капитан и Медведь, разбойники, а также Лиса, которая присутствует во всех либретто, но указана как персонаж только у Тлеубаева. Изменения коснулись следующих образов: несколько собак, среди которых главная Авва, стали Барбосом и Болонкой; вместо одного Петуха теперь их несколько; обезьяна Чичи превратилась в Большую гориллу с обезьянками и обезьянами; Слон уменьшился до Слоненка, из нескольких ласточек осталась только одна; Сова Бумба лишилась имени, превратившись в Совушку. Полностью исчезли

³⁵⁸ Энтелис Л. А. 100 балетных либретто. С. 150–153.

³⁵⁹ Балетные либретто: краткое изложение содержания балетов / Сост. Ю. А. Розанова и С. М. Разумова. М.: Музыка, 2002. С. 102–103.

³⁶⁰ Действующие лица: Танечка. Ванечка. Доктор Айболит. Варвара, сестра доктора. Бабушка Танечки. Дедушка Ванечки. Почтальон. Капитан. Дрессировщик Капитони. Бармалей. Собака Авва. Кот Васька. Обезьяна Чичи. Сова Бумба. Утка Кика. Аист. Петух. Обезьянки. Крокодил и крокодилята. Медведь. Зайчики. Собаки. Ласточки. Жираф. Слон. Разбойники.

бабушка Танечки, дедушка Ванечки, Аист, Утка Кики, Кот Васька, Зайчики, Крокодил и крокодилята. Появились новые персонажи — Райские птицы, Африканка, Ослик, матросы. В целом новые персонажи не создали отдельных драматургических ответвлений и изменений.

Как и в большинстве случаев с постановками Тлеубаева, видеозапись «Доктора Айболита» не сохранена и, возможно, даже не существовала, так как о ней нет никаких сведений. В нашем распоряжении, помимо нескольких фотографий со спектакля и двух вариантов либретто Аболимова, две версии либретто Тлеубаева. Первая — официальная, опубликованная в программе к спектаклю; вторая — семистраничная рукопись Тлеубаева, больше напоминающая развернутый сценарий балета. В ней балетмейстер описал конкретные мизансцены спектакля, откуда можно частично восстановить ход действия, а также передвижения и пластику персонажей. Например, «на берегу лазурного моря стоит лечебница доброго доктора. <...> Ранее утро. Из домика *выбегают* доктор Айболит и *делает зарядку*» (курсив мой. — Д. У.). То есть, Тлеубаев ставил в балете мизансцену из бытовой жизни, основываясь на пантомимных и гимнастических движениях. Весь сценарий наполнен прилагательными, причастиями и глаголами, которые характеризуют эмоциональную и действенную составляющие спектакля.

Ю. А. Розанова и С. М. Разумова не дают описания, как Айболит узнает о больных зверятах Африки и как он туда попадает. У Л. А. Энтелиса новость сообщает Почтальон. У Тлеубаева весть приносит ласточка (У Чуковского «вдруг откуда-то шакал на кобыле прискакал»). Тлеубаев ввел матросов, которые на своем корабле помогали доктору добраться до Африки.

По-разному представлен захват Бармалеем доктора и его друзей. У П. Аболимова злодей врывается тогда, когда Айболит, Танечка, Ванечка и звери радуются чудесному излечению. У Тлеубаева уставшие за день спасители укладываются спать, когда появляется шайка пиратов.

Интересно представлено спасение Айболита у Тлеубаева: «Вдруг появляется очаровательная лиса. Она принесла вина. Разбойники рады. Они и

не подозревают, что это не вино, а снотворное лекарство, которое захватил с собой доктор»³⁶¹. У Л. А. Энтелиса «Лисица и Обезьяна собирают цветы, делают из них букеты и посыпают сонным порошком. В самый критический момент, когда пленникам грозит смерть, появляется Лиса и своими изящными танцами кружит голову Бармалею и его свите. Она размахивает букетом у самого носа разбойников»³⁶². Ю. А. Розанова и С. М. Разумова пишут: «В пещере появляется обаятельная и изящная Лиса. <...> Игриво танцует, Лиса время от времени дает разбойникам понюхать букет»³⁶³. В итоге злодеи засыпают. Айболит с ребятами убегают.

Важное режиссерское вмешательство коснулось кульминации спектакля. Когда проснувшийся Бармалей настигает доктора и детей, у Л. А. Энтелиса он срывается в пропасть и становится добычей крокодила. У Ю. А. Розановой и С. М. Разумовой Айболит борется с разбойником над пропастью — «жестокая схватка заканчивается гибелью Бармалея: он падает в пропасть и попадает в пасть крокодилу»³⁶⁴. Тлеубаев более лоялен к разбойнику — он придерживается первоисточника сказки Чуковского:

*Добрый доктор Айболит
Крокодилу говорит:
«Ну, пожалуйста, скорее,
Проглотите Бармалея,
Чтобы жадный Бармалей
Не хватал бы
Не глотал бы
Этих маленьких детей!»
Повернулся,
Улыбнулся,
Засмеялся*

³⁶¹ Программа к спектаклю «Доктор Айболит». Алматы, 1987. Личный архив автора.

³⁶² Энтелис Л. А. 100 балетных либретто. С. 152.

³⁶³ Балетные либретто: краткое изложение содержания. С. 103.

³⁶⁴ Там же.

*Крокодил
И злодея
Бармалея,
Словно муху,
Проглотил!»³⁶⁵*

В животе у крокодила Бармалей заливаются горькими слезами, жаль его стало Айболиту, Танечке и Ванечке, и они просят крокодила отпустить разбойника, «если он и вправду сделался добрее»³⁶⁶. Бармалей появляется из пасти уже без штанов, но в полосатых семейных трусах, вызвав добродушный смех зрителей. По рукописи Тлеубаева «в это время прибегают матросы, которые узнав, что друзья в плену, спешили к ним на помощь... <...> Доктор Айболит делает противостолбнячный укол Бармалею и тот становится добрей»³⁶⁷. То есть, Тлеубаев окончил спектакль на позитивной ноте, что было практически во всех его постановках.

Еще одна режиссерская мизансцена коснулась четвертой картины балета, когда друзья по сюжету вернулись в Ленинград. Звери обступают доктора Айболита и рассказывают ему, как в его отсутствие мучила их бессердечная Варвара. Доктор возмущен, но Варвара и Капитони обещают никогда больше не обижать животных. В рукописи Тлеубаева не все так просто: сестра и ее пособник не просто так извиняются, а лишь после появления Бармалея: «увидев его Капитони и Варвара, испугались и задрожали»³⁶⁸. В итоге все заканчивается благополучно.

Таким образом, можно отметить, что Тлеубаев в спектакле «Доктор Айболит» помимо развлекательной задачи, решил и дидактические проблемы, ненавязчиво, но неуклонно проводя эту линию. Он воспитывал на примере героев спектакля, дал возможность различения добрых и злых сил

³⁶⁵ Чуковский К. И. Айболит // Чуковский К. И. Соч. в двух томах. Т. I. М.: Правда, 1990. С. 36–37.

³⁶⁶ Программа к спектаклю «Доктор Айболит».

³⁶⁷ Тлеубаев М. Ж. Либретто балета «Доктор Айболит». Алматы, 1987. С. 6. // Личный архив С. Н. Тищенко.

³⁶⁸ Там же. С. 7.

юному зрителю и подчеркивал дружескую взаимопомощь не только среди людей, но и среди животных. При этом вся атмосфера спектакля, пантомимные движения и хореография разбавлены добродушным юмором. Балет исключал сцены насилия, намекая на доброе отношение друг к другу, на то, что все можно решить «словами, а не кулаками» (А. Линдгрэн).

Как и в своих предыдущих спектаклях, балетмейстер «видит глазами детей». По замечанию Г. Жумасеитовой, Тлеубаев «наглядно продемонстрировал, что молодая казахская труппа с успехом может пользоваться приемами сценической выразительности, невостребованных в последнее время во многих балетах»³⁶⁹. Основной акцент Тлеубаев сделал на режиссуре мизансцен, разрабатывая даже небольшие эпизодические партии так, что они имеют свое действие и линию развития: Жираф и Медведь не имеют танцевальных соло, их образы решены пантомимой и характерной «животной» пластикой. Простота хореографического решения, которое балансировало на грани игровой пантомимы, активизации зрителя и балета, способствовала оживленному восприятию спектакля. Тлеубаев создал уникальные пластические образы для персонажей, которые дополняли своими собственными интерпретациями актеры, исполнявшие роли. Пластические характеристики, точно найденные и переданные балетмейстером, сразу пробуждали у сидящих в зале чувства симпатии и антипатии к персонажам: «Варвара с самого первого появления на сцене вызывала недобрые чувства... как олицетворение зла, жестокости и бессердечия. Дрессировщик Капитони выглядел под стать ей, “подлец” с замашками аристократа»³⁷⁰. Движения Танечки и Ванечки были решены классическим танцем и пантомимой, а в их дуэтах балетмейстер применял даже акробатические трюки. Ласточка была наделена «элегантным, легким классическим танцем», а гротескная партия Лисы состояла из различных па и вращений, а также характерных мягких ходов, свойственных этому персонажу.

³⁶⁹ Жумасеитова Г. Т. Страницы казахского балета. С. 45.

³⁷⁰ Там же. С. 44.

Сценография в оформлении Л. Кужель была решена красочно и ярко, что совершенно необходимо для детского восприятия. Костюмы не пестрили лишними деталями и практически доподлинно передавали образы доброго наивного населения из сказок К. Чуковского.

Балет «Доктор Айболит» стал одним из самых успешных спектаклей М. Тлеубаева, закрепив за ним славу балетмейстера для детей.

3. 6. Хореографические миниатюры М. Тлеубаева в Алматинском хореографическом училище имени А. В. Селезнева

Поскольку Тлеубаев на протяжении всей своей творческой жизни проявлял неподдельный интерес к постановкам хореографических композиций для детей-исполнителей и к постановкам детских балетов, то поэтика его миниатюр складывалась благодаря гармоничным слагаемым — музыкальному материалу, действенному сюжетному развитию, хореографической композиции и актерской игре. По воспоминаниям современников, Тлеубаев с ранней молодости умел подружиться с любым ребенком и найти к нему подход. Балетмейстер завоевывал сердца ребят непосредственностью, искренностью, добрым юмором, потому что на равных «разговаривал» с наиболее критичным, но и наиболее благодарным исполнителем и зрителем — детской и молодежной аудиторией.

В его творчестве закономерным стало стремление к решению проблем репертуара для детей. Он мыслил масштабно: с детских миниатюр, составляющих учебно-концертный репертуар, начинается постепенный профессиональный рост будущих артистов балета. Тлеубаев по праву занимает особую нишу в танцевальном жанре хореографических миниатюр, которые в его постановках вошли в фонд казахского классического наследия.

Хореографические миниатюры Тлеубаева явились символами детского исполнительского творчества благодаря тому уникальному стилю, которому

всю жизнь следовал балетмейстер. Вкладывая в свои композиции искреннюю любовь, детскую непосредственность и большой талант, Тлеубаев освоил новое поле для учебно-концертной деятельности и экспериментальных поисков в хореографии. В это поле входило не только его родное АХУ, которое он окончил в 1967 году, но и многие детские танцевальные ансамбли, как в Казахстане, так и в России, где хореограф осуществлял свои замыслы.

В данной работе впервые анализируются и описываются учебно-концертные постановки Тлеубаева — «Королевские пингвины», «Маленькая ночная серенада», «Полонез», которые и сегодня исполняются учащимися АХУ. Для полноты картины в хронологическом порядке упомянем также те постановки, которые когда-то ставились мастером для школы, но по разным причинам не входят в современный репертуар.

Самой первой работой Тлеубаева в АХУ, осуществленной еще до его переезда в Алма-Ату из Ленинграда, можно считать правительственный заказ «**Казахского вальса**» на музыку Л. Хамиди³⁷¹, который был представлен к приезду Л. И. Брежнева в Алма-Ату в 1974 году на празднование 20-летия освоения целины. Тлеубаев осуществил постановку этой большой ансамблевой композиции для всего женского состава старших курсов. Концерт состоялся во Дворце им. Ленина (ныне Дворец Республики. — Д. У.). Главный балетмейстер Государственного Республиканского академического корейского театра Л. В. Ким вспоминает: «Минтай Женельевич приехал специально для постановки из Ленинграда. Мы все еще были студентами. Он горел энергией и поисками новых путей в творчестве. Помню, что танцевало чуть ли не все училище. Для нас пошили голубые капроновые платья с воланами и короткими камзолами. Тогда Тлеубаев еще не увлекался казахским танцем, поэтому он консультировался по движениям

³⁷¹ Латиф Хамиди (1906–1983) — советский композитор, автор музыки к гимну Казахской ССР.

с педагогом училища и ведущей солисткой балета ГАТОБ — Галиной Николаевной Сидоровой»³⁷².

В архиве АХУ сохранилось несколько фотографий хореографической композиции «**Мальчишки и девчонки**», датированных 1976-м годом. Музыка к ней написал Серкебаев. В тот период он активно сотрудничал с Тлеубаевым, они вместе работали над балетным спектаклем «Аксак кулан». Конечно, по фото трудно судить о миниатюре в целом, но, глядя на фотографии и зная, как ставил мастер, можно сказать, что композиция «Мальчишки и девчонки» была игровой, танцевальной, юмористичной. На одной фотографии группа мальчиков, расположенная в несколько рядов в шахматном порядке, сидит в *demi-plié* напротив группы девочек. Руки у них на коленях, они как будто замышляют какую-то шалость по отношению к девочкам, а девочки, сидя в таком же *plié*, смотрят на ребят настороженно. На другом фото — мальчики пожимают плечами, а девочки делают от них шаг, расположив руки на талии, как будто говоря: «Вот вам, ребята, как мы можем, а вы нет!» Друг детства Тлеубаева и педагог училища К. Н. Андосов³⁷³ вспоминал о постановке этой миниатюры: «Мальчишки дергали девчонок за косички, показывали им смешные рожицы. Минтай Женельевич в танце смог показать характер юных ребят — их неумную энергию, желание побаловаться, посмеяться друг над другом»³⁷⁴. Мальчишки были одеты в темные комбинезоны с короткими шортами и белые футболки, девочки — в клетчатые платья с белыми оборками, достигающими до середины бедра, «щеголяли» пышными бантами, завязанными в волосах. «Мальчишки и девчонки» пользовались большим зрительским успехом. Эта работа

³⁷² Уразымбетов Д. Д. Беседа с Л. В. Ким. Алматы. 2017. 31 мая.

³⁷³ Кадыркул Нысанбаевич Андосов стоял у истоков открытия Высшей школы хореографии в Алматы в 1994 году. Тогда это было первое учебное заведение в Казахстане, готовящее педагогические и балетмейстерские кадры для профессиональных хореографических коллективов. Впоследствии ВШХ вошла в состав КазНАИ им. Т. К. Жургенова и стала факультетом хореографии. К. Н. Андосов был первым деканом (1994–2011), а сегодня является профессором кафедры «Режиссура хореографии».

³⁷⁴ Уразымбетов Д. Д. Беседа с К. Н. Андосовым. Алматы. 2017. 16 мая.

Тлеубаева стала ярким эскизом к его дальнейшим разработкам детской темы в репертуаре АХУ.

Старший преподаватель кафедры «Режиссура хореографии» КазНАИ Г. Н. Габбасова поделилась своими давними детскими впечатлениями: «Помню еще об одном танце — “**Чабанчики**”. Были очень красивые костюмы, решенные капроновыми бантиками на футболках или кофточках и юбочках у девочек, у мальчиков — на шортах. Было много “рюшечек”, создающих ощущение кучерявых барашков. Но этот танец не имел такую длинную жизнь как “Пингвины”. Я даже не могу сказать, был ли он закончен полностью, исполнялся ли на сцене. Помню, что репетировался»³⁷⁵. В подтверждение ее слов К. Н. Андосов рассказал: «Музыку к “Чабанчикам” написал Алмас Ермакович Серкебаев. Тлеубаев поставил миниатюру в 1977 году. В репертуаре училища она просуществовала около двух лет и была оставлена, так как ее “перебил” невероятный успех “Пингвинов”»³⁷⁶.

В 1979 году Тлеубаев был приглашен в АХУ для постановки хореографической миниатюры «**Пингвины**» для учащихся начальных классов. Тлеубаев вспоминал: «Тема родилась неожиданно: я увидел по телевидению документальную программу — экспедицию на Антарктиду. Вот стоят полярники, а эти пингвины ходят гурьбой туда-сюда. Один упадет, другой убегает-прибегает. Их пластика, “гротесковая ходьба” легли в основу композиции. Но в танец я вкладывал другой смысл. Я хотел, чтобы учащиеся понимали, что “Пингвины” — это не просто название. Я ставил задачу глубже, что-то вроде: “Пингвинята — дружные ребята”. Они — единое сплоченное сообщество и могут друг за друга постоять. Что бы с кем ни случилось, они подбегут и будут сочувствовать. Если у кого-то что-то получилось, то все с восторгом наблюдают»³⁷⁷. Птицы, не умеющие летать, относятся к комичным персонажам животного мира, если за ними

³⁷⁵ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Гульмирой Н. Габбасовой. Алматы. 2016. 26 апр.

³⁷⁶ Уразымбетов Д. Д. Беседа с К. Н. Андосовым. Алматы. 2017. 16 мая.

³⁷⁷ Беседа М. Ж. Тлеубаева и О. Б. Шубладзе. Алматы. 2009 // Личный архив Майлена Минтаевича Тлеубаева.

внимательно понаблюдать. Потому неудивительно, что Тлеубаеву, как человеку с тонким чувством юмора, захотелось воплотить хореографическим языком увиденное в кино.

Выбор музыки для танца пал на композицию Шику Буарки «Оркестр», исполняемую советским инструментальным ансамблем «Мелодия» под управлением Георгия Гараняна³⁷⁸. Это — светлая и веселая мелодия, которая легко воспринимается и запоминается слушателем. В какой-то степени в ней присутствует постоянная «моторность», некое *perpetuum mobile*, которое присутствует и в хореографической миниатюре балетмейстера.

Педагоги-репетиторы живо подключились к постановочному процессу. По задумке хореографа, композиция начиналась с того, что на сцену выпрыгивал один пингвин, оглядывался по сторонам и звал остальных своих собратьев. Педагог классического танца Светлана Амангалиевна Наурызбаева, в классе которой учились сестры-близнецы Гульмира и Гульнара Габбасовы³⁷⁹, предложила включить их обеих в начало танца. Тлеубаев одобрил идею и ввел второго персонажа в пролог композиции. С тех пор традиция «двух пингвинов» живет и по сей день в училище.

По воспоминаниям Гульмиры Габбасовой, Тлеубаев во время репетиционного процесса «Пингвинов» снискал огромное признание среди учащихся: как только он заходил в школу то, «как “варенье” вмиг бывал облеплен “пчелками-детьми”, приветствовавшими его. Дети его обожали. Он был “ходячим мультфильмом”, потому что, работая с ребятами, Тлеубаев показывал им хореографию с присущим ему актерским мастерством,

³⁷⁸ Долгое время — вплоть до сегодняшних дней — считалось, что Г. Гаранян и был автором музыки знаменитых «Пингвинов». В ходе данного исследования удалось уточнить музыкальный первоисточник. Им оказалась песня «A Banda» («Оркестр») в исполнении бразильского певца, композитора, поэта и писателя Шику Буарки (Chico Buarque), которая была представлена в г. Сан-Паулу в 1966 году. В 1967 году Herb Alpert & the Tijuana Brass записали сингл «A Banda» (Ah Bahn-da) к альбому «Herb Alpert's Ninth». Это была одна из первых интерпретаций песни Буарки для инструментального исполнения. Учитывая, что она по многим параметрам схожа с аранжировкой Гараняна, то его авторство даже в инструментальном отношении однозначно неправомерно.

³⁷⁹ Гульмира и Гульнара Габбасовы — ныне известные в Казахстане режиссеры современной хореографии, основатели танцтеатра «Gabbasov Sisters Company». Сестры являются близнецами и этот факт послужил идеей для многих их постановок.

воплощаясь в различные образы, шутил и веселился. Он преподносил материал в игровой юмористической форме»³⁸⁰.

О первых моментах рождения номера вспоминал младший сын Тлеубаева — Майлен: «Когда папа в 2008 году приехал в Японию ставить “Пингвинов” (Майлен живет в Токио. — Д. У.), он мне расчертил, как он обычно это делал, на листе бумаги план-сетку с нумерацией. В ней он нарисовал “разводки” (расположение и перемещение исполнителей. — Д. У.) танца. Кстати, основной ход пингвинов — переваливание с ноги на ногу — придумал не отец. Его сымпровизировала мама, когда он только начинал работать над постановкой. Дело было на кухне, где мама (по профессии — артистка балета. — Д. У.) готовила ужин, а он ее спросил: “Ну, как пингины могут ходить?” И она экспромтом показала этот знаменитый теперь ход. Папа взял его за основу танца»³⁸¹.

Хореографический язык Тлеубаева живой, яркий, образный. Он ставил, объясняя каждое движение: если поворот головы, значит, надо куда-то посмотреть, если наклон, то по такой-то причине. Его методика постановки была основана на доступных объяснениях движений и их логического построения. На репетиции Тлеубаев приходил подготовленным, поэтому комбинации ставил быстро, движения и рисунки давал конкретные. Например, в его плане-рисунке в прямоугольном квадрате точками изображена масса детей в соотношении 8х5. Они расставлены по всему зеркалу сцены. Передвижение всей этой массы с помощью небольших sauté в уплотненный квадрат в центре сцены обозначено как «льдинка»³⁸². Он точно знал, чего хочет. Тлеубаев бегал между детьми и вместе с ними танцевал. Сам был одним из пингвинов, полностью вживаясь в образ, становясь действующим лицом.

³⁸⁰ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Гульмирой Н. Габбасовой. Алматы. 2016. 26 апр.

³⁸¹ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Майленом Минтаевичем Тлеубаевым. Алматы. 2016. 8 окт.

³⁸² План-рисунок хореографической композиции «Королевские пингины» // Личный архив Майлена Минтаевича Тлеубаева. Публикуется впервые.

Перечислим причины успеха хореографической миниатюры «Королевские пингвины», которая идет уже почти 40 лет:

1) **Точное попадание в «образ»** — пингвины по своей природе являются смешными в поведении птицами и благодатным «материалом» для его юмористического художественного осмысления. Практически в любом мультфильме, документальном кино и т. п. они представлены интересно, забавно и своей непосредственностью всегда вызывают улыбку у любого зрителя.

2) **Симфоничность постановки.** Во время танца хореографическая пластика развивалась, укрупнялась и варьировалась по ходу звучания музыки балетмейстером, составляя симфоническое «бесконечное» движение и развитие;

3) **Постоянство движения** — танец строится на моторном, безостановочном ритме без музыкальных и хореографических пауз. При этом пингвины то сосредотачиваются вокруг одного пингвинчика-мальчика, которому впилась в ногу заноза; то сцепившись ногами, усаживаются в два больших круга вокруг пингвинки-девочки, которая крутится в центре на одной ноге, вторую зацепив рукой; то вдруг после перемещения с помощью *sauté*, «разлетаются» в стороны, а в центре остается сидеть пингвин с поднятой ногой, недоуменно глядя в разные стороны;

4) **Многоуровневость** движений пингвинов. До Тлеубаева массовые детские танцы строились на одном уровне — все танцевали стоя и прыгая, а он ввел много приседаний, сидений на полу и на коленках. Во времена первой постановки «Пингвинов» в Казахстане еще не практиковали элементы модерна в детском танце. И введение их Тлеубаевым стало новаторским шагом: они танцевали попеременно на вытянутых ногах, на *demi-plié*, на *grand-plié*, сидя на полу, с прыжками, что придает постановке визуальный объем;

5) **Драматургически продуманная композиция танца и выстроенность поставленных комбинаций.** Композиция «Пингвинов»

имеет четкую и организованную структуру. Номер строится по всем законам драматургии: в нем есть экспозиция, завязка, развитие, кульминация и развязка. И, что представляется важным, в нем органично слиты режиссура и хореография. Все движения в хореографической миниатюре соответствуют программным требованиям обучения классическому танцу в профессиональных балетных школах. Основной набор движений, примененных Глеубаевым при построении танца таков: «пингвиний ход», *battement tendu* и *battement tendu jete* в разные стороны, *demi* и *grand-plié, sauté*. При всей своей простоте они являются четкими, игровыми, «детскими» и изящными, точно попадая в образ;

б) **Большой состав учащихся**, задействованных в композиции. 40 пингвинов (первоначальное количество) занимают все пространство сцены во время исполнения танца, то сжимая, то расширяя архитектонику пространства. И, несмотря на наличие практически всего двух основных рисунков танца (квадрат и круг), они, тем не менее, развиваются и перемещаются по строго обозначенным линиям. Для этого должна быть проведена кропотливая и внимательная работа репетиторов. За все время репертуарной жизни «Пингвинов» их репетировали многие педагоги АХУ. Первыми репетиторами были С. А. Наурызбаева и К. М. Жакипова. Сегодня танец репетируют Р. А. Лукомская, И. Н. Гуляева, С. М. Медеубаева. То есть на «Пингвинах» выросло порядка двадцати поколений младших учащихся АХУ;

7) **Точно найденные костюмы**, соответствующие внешнему облику птиц. Традиционные «черные фраки» пингвинов с белыми манишками, выполненные из лощеного атласа, модифицированы под «балетную» специфику: у детей короткие шорты, пиджачки и легкие головные уборы с «красным носом», что выгодно выделяет их на сцене. К тому же, у девочек-пингвинят предполагаются на голове небольшие банты с двух сторон.

В чем секрет успеха «Пингвинов» (впоследствии ставших «Королевскими», а после постановки в Японии «Императорскими»)? По

мнению Г. Н. Габбасовой, «важную роль сыграло большое количество игровых моментов»³⁸³. При этом в «Пингвинах» присутствуют движения, которые изучаются в программе обучения начальных классов. Их художественное прочтение в образах забавных нелетающих птиц лишний раз убеждает и детей, и педагогов, и зрителей в необходимости существования этой миниатюры в репертуаре АХУ.

В училище существует такая практика, как «возможность отдохнуть от репертуара», потому что, как ни хорош был номер «Пингвины», если его показывать на всех концертах — школьных и правительственных — то он может приестся зрителю. Исходя из таких соображений, хореографическая миниатюра Тлеубаева некоторое время не включалась в отчетные и другие концерты школы. Но и насовсем отказываться от ставшей классикой композиции было нельзя. Поэтому в 2001 году по инициативе директора училища Улана Атауллаевича Мирсеидова (1952–2013) Тлеубаев лично восстановил «Пингвинов», которые с тех пор бережно сохраняют в репертуаре школы.

Тлеубаев вспоминал: «Я ставил “Пингвинов” еще в узбекском и киргизском хореографических училищах [а также в кустанайском ансамбле танца “Карнавал”. — Д. У.]. Помимо технических задач я хотел, чтобы была игра, в которой детям все понятно. Они должны использовать полностью весь арсенал мимики: движения губами, глазами, возгласы удивления и радости. При постановке я заставлял их говорить, считать, что способствовало эмоциональному заряду»³⁸⁴. Таким образом, на основе учебно-концертного репертуара Тлеубаев давал возможность детям постепенно «входить» в профессию артистов балета.

Еще одним «всплеском» фантазии Тлеубаева предстал его танец «Сюрприз» на музыку М. Минкова³⁸⁵ к детскому телефильму «Незнайка с

³⁸³ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Гульмирой Н. Габбасовой. Алматы. 2016. 26 апр.

³⁸⁴ Беседа М. Ж. Тлеубаева и О. Б. Шубладзе. Алматы. 2009 // Личный архив Майлена Минтаевича Тлеубаева.

³⁸⁵ Марк Анатольевич Минков (1944–2012) — советский и российский композитор.

нашего двора» (Реж. Игорь Апасян и Ирина Яковлева, 1983). Балетмейстер поставил его в 1987 году. Заслуженный деятель Казахстана Д. В. Сушков вспоминал: «Я танцевал эту композицию. Минтай Женельевич впервые ставил ее на нас — учащихся второго и третьего классов (я был в третьем). Она начиналась так: две девчонки выползали из-под занавеса, потом он открывался, и все дети в разных смешных позах лежали на полу. Тут начиналось веселое танцевальное действие. У меня были такие штаны на лямках, как у Незнайки. Помню в танце ростовых кукол — слона и сову, в которых одевали артистов театра. Эту композицию мы танцевали на правительственных концертах»³⁸⁶. По разным причинам хореографическая миниатюра «Сюрприз» не имела дальнейшей сценической жизни. Но талантливость ее постановки вспоминают до сих пор.

Хореографическая миниатюра «**Маленькая ночная серенада**» на музыку I части (Allegro) Серенады №13 G-dur Моцарта была поставлена Тлеубаевым в 1989 году. «Перед постановкой я объяснил педагогу и детям, что эта хореографическая миниатюра — чистый дивертисмент, — рассказывал Тлеубаев. — Но в любом случае я старался соблюдать атмосферу той эпохи, той пластики и манеры, когда была написана музыка Моцарта. Я бы даже сказал, той рафинированной манеры»³⁸⁷. Он проводил репетиции специально для учащихся третьего класса педагога Р. А. Лукомской, где в то время занимался его младший сын Майлен. Она вспоминала, как они «работали над постановкой в течение полугода — с января по май 1989 года и подготовили ее к отчетному концерту. Тлеубаев посвятил ее своему сыну. Он так умел зажечь, все исполнял в полную ногу, что дети танцевали “на той же волне”. Сегодня на своих занятиях в училище мы обязательно учим отрывки из композиции для сценической практики, так как полностью восстановить пока что не имеем возможности за отсутствием

³⁸⁶ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Д. В. Сушковым. Алматы. 2017. 16 мая.

³⁸⁷ Беседа М. Ж. Тлеубаева и О. Б. Шубладзе. Алматы. 2009 // Личный архив Майлена Минтаевича Тлеубаева.

сильного состава мальчиков. А «Серенаду» надо исполнять очень качественно»³⁸⁸. Бессюжетная композиция длилась около пяти минут в исполнении девяти пар мальчиков и девочек — учащихся 3–4-ых классов. Хореографическая лексика «Серенады» в основном состоит из программных движений, хорошо известных детям: *battement tendu* и *battement tendu jete*, *port de bras*, *pas de bourree*, *changement de pieds*, *echarpй*, *sissonne* и других элементов классического танца. Композиция «требует хорошей выучки, техники, музыкальности и тонкого ощущения стиля “рококо”»³⁸⁹. Хореограф поставил танец, учитывая возрастные особенности и физические возможности детей. В основном миниатюра строится на ансамблевых массовых комбинациях. То разделяя, то соединяя пары, то давая девочкам небольшие фрагменты вариационного характера, то ставя мальчикам прыжковые комбинации, Тлеубаев создал композицию с несложной полифонической структурой в хореографии. Дети танцуют в парах, потом девочки замирают в позе, а в это время танцуют мальчики, то наоборот. Композиция заканчивается трюком: дети после исполнения нескольких *sissonnes*, становятся на колено, бросают ногу в *эcarté* и приставляют ее, оставаясь сидеть. Обе руки при этом находятся в третьей позиции. Для детей это нелегко исполнять, потому всегда требуется тщательная репетиторская работа.

«Серенада» привлекает насыщенными танцевальными предложениями, которые динамично развиваются по мере звучания известной музыки. При этом Тлеубаев хореографически «опевает» все мелодии, не забывая о характерных особенностях моцартовских фраз с репризами. Там, где композитор написал *forte*, балетмейстер поставил прыжковые либо зрительно «громкие» комбинации; там, где *pianissimo*, Тлеубаев умеряет «пыл» детей и они исполняют медленные, плавные, «тихие» движения. «Танец прекрасно выстроен по композиции и по хореографии. Замысел Минтая Женельевича

³⁸⁸ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Р. А. Лукомской. Алматы. 2017. 21 июня.

³⁸⁹ Уразымбетов Д. Д. Беседа с А. А. Садыковой. Алматы. 2017. 10 фев.

идеально совпал с моцартовской партитурой»³⁹⁰. Такое внимание хореографа к музыке выдает в нем тонкого музыканта, чутко и бережно старающегося зримо воплотить в танце мир моцартовских образов.

Подобную «Серенаде» постановку Тлеубаев ставил в училище на музыку в исполнении инструментального камерного ансамбля «Рококо» в 1984 году для выпускного курса, как вспоминала педагог специальных дисциплин, его партнерша по сцене И. Н. Гуляева³⁹¹. Изящный незамысловатый стиль ансамбля очень хорошо подходил для хореографической композиции на основе классического танца, делая ее легкой и возвышенной.

В 1993 году Тлеубаева пригласили открыть фольклорно-хореографический ансамбль «Акку» («Лебедь») при Карагандинской областной филармонии. По свидетельству С. Н. Тищенко, именно тогда он начал много и по-настоящему заинтересованно ставить национальные танцы³⁹². В Караганде Тлеубаев поставил танец «Акку» («Лебедь») на музыку Сугира Алиулы, «Ыңғайтөк» («Легкий», «удобный») на народную мелодию «Сары өзен» («Желтая река»), «Киізбасу» («Кошмоваление») на музыку Н. Тлендиева, «Қарлығаш» («Ласточка») на музыку А. Жубанова и другие композиции³⁹³. «Акку» до сих пор живет в карагандинском ансамбле.

Заведующая музеем АХУ с 2007 по 2017 годы А. А. Садыкова рассказывала: «Танец “Ыңғайтөк” увидели на I Республиканском конкурсе казахского танца в Алма-Ате, посвященном памяти Шары Жиенкуловой в 1992 году. По просьбе директора училища Б. У. Джантаева (1947–2007) он был поставлен в стенах нашей школы. С тех пор этот танец вошел в фонд

³⁹⁰ Уразымбетов Д. Д. Беседа с А. А. Садыковой. Алматы. 2017. 17 мая.

³⁹¹ Уразымбетов Д. Д. Беседа с И. Н. Гуляевой. Алматы. 2017. 21 мая.

³⁹² Уразымбетов Д. Д. Беседа со С. Н. Тищенко. Алматы. 2016. 16 янв. Д. У.: Он даже задумал и в Алма-Ате сделать целую сюиту казахских композиций в его современном видении. «Но тогда в Министерстве ему сказали, что денег нет даже на костюмы».

³⁹³ Рымжанов М. «Лебедь плывет по сцене» // Индустриальная Караганда. 1993. №194 (18066). 27 нояб.

казахского хореографического искусства»³⁹⁴. К сожалению, композиция «Ыңғайтөк» на время ушла из репертуара АХУ. Однако, в 2016 году в рамках подготовки к празднованию 70-летия Тлеубаева педагогом казахского танца Г. Н. Бейсеновой эта хореографическая композиция была восстановлена для учащихся алматинской балетной школы. Это ответственная работа, ведь помимо хореографического текста, самое сложное — сохранить и передать учащимся стиль танца. А у Минтая Женельевича стиль казахского танца был особенным, своеобразным — «он тонко понимал и ощущал природу женской танцевальной пластики, которой присуща скромность наряду с кокетством и элегантностью»³⁹⁵. Структура «Ыңғайтөк» «изящна, удобна и логически выстроена. Танец исполняют девять девушек, разделенных на три группы. Все они объединены одним хореографическим рисунком, который исполняется в разном порядке (полифонически). К середине танца три группы объединяются в ансамблевом движении. В финале девушки снова выстраиваются в первоначальный рисунок и продолжают свой изящный танец»³⁹⁶.

Г. Н. Бейсенова восстановила также композицию танца «**Қарлығаш**» А. Жубанова (из оперы «Абай»). Педагог народно-сценического танца Ф. Ж. Алиева, как одна из первых исполнительниц, возродила «**Қош керуен**» на музыку Н. Тлендиева, который Тлеубаев впервые поставил в талдыкурганском ансамбле танца «Алтынай».

Здесь можно сделать следующий вывод: творчеством мастера интересуются современные исполнители и постановщики, оно продолжает быть востребованным в культуре Казахстана. Хореографические композиции Тлеубаева идут в различных ансамблях республики: «Туған жер» (Петропавловск), «Жорға» (Актау), «Аққу» (Караганда), «Карнавал» (Кустанай), «Алтынай» (Талдыкурган) и в др. На сегодняшний день

³⁹⁴ Уразымбетов Д. Д. Беседа с А. А. Садыковой. Алматы. 2017. 10 фев.

³⁹⁵ Там же.

³⁹⁶ Там же.

в балетной школе Алматы идут не только детские танцы, поставленные Тлеубаевым, но и его казахские хореографические миниатюры. В них он выражал себя через найденный им особенный стиль, отличающийся изяществом и самобытностью фантазии.

В 1993 году от Министерства культуры Казахстана поступил правительственный заказ на постановку танца для празднования Дня Независимости. Для учащихся АХУ Тлеубаев осуществил постановку композиции «Тентектер» («Озорники») на музыку в казахском национальном стиле в эстрадной аранжировке Тлеса Кажгалиева³⁹⁷. Миниатюра носила яркий игровой характер, как и предыдущие его композиции «Мальчишки и девчонки», «Пингвины» и др. Одна из исполнительниц А. А. Садыкова вспоминала: «Я была в восторге, когда принесли эскизы костюмов и предложили детям выбрать понравившийся. Цветовая палитра состояла из розовых, зеленых и синих костюмов — топиков с казахским орнаментом и коротких юбочек. Волосы у нас торчали в разные стороны, как у Пеппи Длинныйчулок и закреплялись проволокой. У мальчиков были жилетки и шорты»³⁹⁸. Композиция ставилась на 32 ученика школы. Пластика была универсальной с элементами казахского и детского танца. Тлеубаев в своей миниатюре хореографически воплотил ребячество, баловство, радость жизни. «Но ведь мы и так были веселыми детьми, поэтому с созданием образа не было проблем. На сцене царствовало счастье. Мы выходили, выполняя кульбиты–колеса. Помню момент, когда по сюжету мы все уставали, падали от изнеможения. Я поднималась одна и решалась скрутить пируэты по пятой позиции. И тут на премьере танца во время верчений я падаю. Был шок, но мне удалось обыграть этот конфуз, — как будто, так и должно было быть. Потом педагоги меня за это похвалили»³⁹⁹.

³⁹⁷ Тлес Шамгонович Кажгалиев (1949–1996) — казахстанский композитор.

³⁹⁸ Уразымбетов Д. Д. Беседа с А. А. Садыковой. Алматы. 2017. 17 мая.

³⁹⁹ Там же.

В 2009 году Тлеубаев поставил свой последний танец, свою «лебединую песню». Он уже был тяжело болен, но его творческая энергия не угасала. Светлана Николаевна Тищенко, супруга Тлеубаева, вспоминала: «Рождение танца происходило на моих глазах во время дачной поездки. Я говорила Минтаю: “Может не надо уже? Отдохни”. А он отвечал: “Нет, я должен что-то оставить училищу”»⁴⁰⁰. К ним в гости приехали друзья семьи Кадыркул и Фаина Андосовы. Они и стали первыми исполнителями композиции — на них Тлеубаев пробовал и репетировал движения и рисунки нового танца. Позже он смог поехать на свое последнее режиссерское мероприятие, посвященное Дню Конституции Республики Казахстан. 30 августа 2009 года во Дворце мира и согласия в Астане состоялась премьера хореографической миниатюры «**Жасуландар балы**» («Бал суворовцев») на музыку Полонеза из третьего акта оперы «Евгений Онегин» Чайковского в исполнении учащихся АХУ. Костюмы: мальчики в фуражках, белых мундирах с красными лампасами на брюках, девочки — в голубых корсетных платьях цвета флага Казахстана с длинной пачкой до колена.

Отметим, что композиции на подобную тематику уже были ранее в репертуаре АХУ в постановках М. Ф. Моисеева и Л. В. Ким. «В начале 2000-х я ставила в училище “Танец суворовцев”, — вспоминала Л. В. Ким. — Когда Минтай Женельевич увидел мою композицию, он сказал: “А почему Вы без девочек поставили? Было бы интересно с ними”»⁴⁰¹. Тлеубаев вообще любил парные танцы: они были в его балетах «Прощание с Петербургом», «Дама с камелиями» и во многих других постановках и массовых мероприятиях он часто выстраивал композиции в парном исполнении.

Хореографическая миниатюра «Жасуландар балы» блестяще осмыслена с точки зрения хореографии и режиссуры детского танца. Она поставлена с тонким балетмейстерским вкусом и любовью к детям. Это выражается

⁴⁰⁰ Уразымбетов Д. Д. Беседа со С. Н. Тищенко. — Алматы. 2017. 24 фев. Д. У.: Его желанию еще способствовал и министерский заказ к празднованию дня конституции Республики Казахстан.

⁴⁰¹ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Л. В. Ким. Алматы. 2017. 15 янв.

в компонентах, сделавших композицию невероятно популярной у зрительской аудитории:

- Многообразие интересных рисунков (диагоналей, колонн, арок, квадратов и пр.);
- Выверенность и чеканность «солдатских» поз и «польских ключей» мальчиков;
- Мягкость линий, некоторая жеманность и аккуратность движений девочек;
- Соответствие движений программным требованиям 3–4 классов балетной школы.

В начале танца можно увидеть параллели с «Пингвинами»: выбегает молодой суворовец и оглядывается по сторонам. Появляется девочка и трогает его за плечо. Мальчик делает ей поклон, и она убегает. Так выглядит пролог в композиции. Начинается дефиле, которое в исполнении детей наполняется особенным шармом аристократичного танца и дает им возможность углубиться в атмосферу торжественного бала. В конце композиции, когда все ушли с бала, синхронно маршируя под полонез Чайковского, солист достает из-под суворовской фуражки красный цветок и дарит своей даме сердца, с которой они встретились в начале бала. Девочка радуется и убегает, а парнишка, довольный произведенным эффектом, бодро подпрыгивает и чеканно покидает бал. В этой небольшой мизансцене видятся характерные для тлеубаевского почерка свойства: желание удивить, рассмешить, оставить приятное впечатление и быстро раствориться среди толпы. Это был символический жест, его прощальный знак будущим хореографам. Тлеубаев подарил свою последнюю композицию АХУ, в которой прочитывается его жизненная философия, умение радоваться жизни, блистательный хореографический стиль и активный режиссерский посыл будущим поколениям.

Среди хореографических миниатюр Тлеубаева еще известны такие: «Бозынген» Сугура, «Шашу» Е. Брусиловского, «Кос алка» А. Жубанова,

Л. Хамиди, «Звезда Аль-Хорезми» М. Бороева, «Песнь о Хиросиме» и «Икар» А. Серкебаева, «Манкурт» Н. Тлендиева, «Родина» Б. Дальденбаева, «История любви» Ф. Лэя, «Алия» С. Байтерекова. Более конкретная информация (год создания, место и исполнители) о них не сохранилась. Вполне возможно, что некоторые из них были и в АХУ.

Творчество Тлеубаева в течение всей жизни было связано с танцами для детей. Он поставил большое количество ярких хореографических миниатюр для детей-исполнителей и пять детских балетных спектаклей. Потому неудивительно и особенно трогательно, что его последней работой стала композиция именно для хореографического училища. Надо отметить, что во многом благодаря Тлеубаеву школа принимала участие в крупных мероприятиях республиканского и международного масштаба, в правительственных концертах и гастролях за рубежом. Во многих этих мероприятиях в качестве режиссера Тлеубаев работал с поэтом и сценаристом Бахытом Каирбековым, который после ухода своего друга посвятил ему стихотворение. Приводим отрывки из него⁴⁰²:

*Он ушел незаметно так — скромно,
Что забыли спросить, что же с ним?
Отчего он победы так комкал,
Что скрывал в себе, жаждой томим?*

*Мы ль не видели, как он — съедаем
Ежечасно тяжелой бедой?
Так слеза на глаза набегает
На ветру — кто ж ее замечает?
Ну, а он — как всегда — ироничный такой.*

Улыбнется, мол, я — все такой же

⁴⁰² Каирбеков Г. Проснуться птицей. Стихи. Астана: ТОО «ЦБО и МИ», 2011. С. 50–52.

Остроумный, ершистый, земной...

Но, увы, за мгновеньем тревожным

Наступил непривычный покой.

Хореографические миниатюры Тлеубаева в АХУ стали признанными среди профессионалов и любителей, среди их исполнителей и зрителей. Восстанавливая ретроспективную хронологию детских хореографических миниатюр балетмейстера, можно подвести важные черты постановочного стиля балетмейстера. Его отличали:

- соответствие движений программным требованиям обучения в балетной школе;
- определенная в каждой композиции режиссерская задумка, которая украшала танец;
- умение тонко проникать в психологическое мышление ребенка;
- детская непосредственность,
- обязательное наличие игрового начала;
- стирание грани между учебно-прикладной и художественной функциями в каждой хореографической миниатюре.

К сожалению, не все постановки сохранились в репертуаре, но память о них жива. В 2010 году в честь Тлеубаева назван Шестой балетный зал в АХУ. В тот же год в память о выдающемся балетмейстере супругой Тлеубаева Светланой Николаевной Тищенко из ее личных средств учреждена ежегодная премия имени Минтая Тлеубаева, которая вручается лучшему учащемуся младших классов АХУ.

«Есть люди, которые умеют превращать в игрушки щепки, коробочки, железяки, умеют по-своему увидеть их назначение, сделать в своем углу из этого “бросового” материала чудесные города, ожившие сказки. Есть и взрослые, которые на всю жизнь сохраняют способность по-детски радоваться тому, что они создают, до конца дней своих не теряют

влюбленности в выбранную им профессию»⁴⁰³. Эти слова в полной мере можно отнести к Тлеубаеву. Вся его творческая жизнь так или иначе была связана с детьми. На протяжении своей деятельности Тлеубаев творил для молодого поколения зрителей и исполнителей, что позволяет говорить о нем, как о *балетмейстере для детей*. Его мироощущение было приближено к восприятию жизни глазами ребенка. Он отвергал трагическую рецепцию действительности, обладая позитивным восприятием бытия. В своих спектаклях режиссер профессионально и доходчиво мог выразить дидактические идеи с юмором и изобретательной зрелищностью. Это умение позволяло ему передать в своих спектаклях образы, лишенные многосложности и наполненные ярким содержанием.

В исследовании проводится ретроспективный анализ постановок детских балетов на сцене ГАТОБ им. Абая за всю историю его существования с 1934 по 2017 гг., включая балетмейстерскую деятельность Тлеубаева с 1975 по 1990 гг. Впервые подробно анализируемые в научном контексте спектакли Тлеубаева для юных зрителей «Золотой ключик», «Русская сказка», «Три поросенка» и «Доктор Айболит» рассматривают важные стилевые приемы, выразительные средства и хореографическую лексику Тлеубаева. Приводится также список спектаклей для детей, показанных в АХУ им. А. В. Селезнева — школе, откуда берет начало детское творчество и балетное искусство страны. Особо выделяется роль Тлеубаева в создании хореографических миниатюр.

Хореографические миниатюры для детей в постановках Тлеубаева обладали следующими качествами — движения соответствовали программным требованиям обучения в балетной школе; в каждой композиции присутствовала определенная режиссерская задумка, украшающая танец, а также было обязательным наличие игрового начала, где

⁴⁰³ Сац Н. И. Дети приходят в театр. С. 237.

стиралась грань между учебно-прикладной и художественной функциями в каждой постановке.

В творчестве балетмейстера Тлеубаева тема детства выступает одной из генеральных идей. В ней он стремился к художественному воплощению волшебного мира детства хореографическими средствами на основе игрового начала.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая диссертация является первым углубленным исследованием творческой деятельности Тлеубаева, в частности его балетных спектаклей, постановка которых была осуществлена на сценах Ленинграда, Алма-Аты, Новосибирска, Челябинска, Красноярска, Нижнего Новгорода, Минска, Бишкека, Ташкента. Особое внимание уделено систематизации и анализу его хореографических миниатюр, созданных для учебно-концертного репертуара в АХУ.

Поставленные задачи, заявленные во Введении, выполнены в следующем объеме:

- Были изучены архивные аудио-, фото- и видеозаписи постановок режиссера, проведены и систематизированы беседы с их исполнителями и его современниками, а также проанализированы известные печатные и рукописные архивные источники о жизни и творчестве Тлеубаева, что обеспечило, в целом, источниковедческую базу для изучения балетного творчества хореографа, и, в частности, уточнение дат премьер его балетных спектаклей и концертных миниатюр.

- Рассмотрены этапные спектакли Тлеубаева «Аксак кулан», «Брат мой, Маугли», «Вечный огонь», «Классическая симфония», «Прощание с Петербургом», «Дама с камелиями» в их историко-культурном контексте и введены в научный оборот новые выявленные сведения об их зарубежных постановках, в том числе сопоставлены различные версии либретто и сценарных планов.

- Представлены в ретроспективе, проанализирована хореографическая лексика, выявлены основополагающие компоненты в детских спектаклях Тлеубаева «Золотой ключик», «Русская сказка», «Три поросенка», «Доктор Айболит» и определена их приоритетная роль в его творчестве;

- Систематизированы хореографические миниатюры, поставленные Тлеубаевым для учебно-концертного репертуара в АХУ им. А. В. Селезнева в качестве важнейшей части его творчества — профориентационной деятельности.

В результате выполнения поставленных задач была достигнута цель исследования — анализ художественно-эстетического своеобразия балетмейстерской деятельности Тлеубаева в ГАТОБ им. Абая, выявлены его постановочные принципы и определена темы детства как генеральная в творчестве хореографа.

За рамками изучения остались его хореографические работы в оперных спектаклях ГАТОБ им. Абая (в том числе балетный акт «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст» Ш. Гуно), неосуществленные замыслы, а также режиссерские постановки крупных театрализованных представлений, которые исчисляются многими десятками (более ста) и датируются с середины 1980-х до первой декады 2000-х годов. В текст также не вошло исследование хореографических миниатюр (в частности казахских танцев) в постановке Тлеубаева. Сегодня они достойно украшают репертуар различных коллективов по всей стране, являясь классикой национальной пластической культуры. Их анализ является отдельной самостоятельной задачей, связанной с углубленным изучением культуры и обычаев казахского народа.

Таким образом, на данном этапе исследование творчества Тлеубаева не является полностью исчерпанным, что в будущем позволяет балетоведам и искусствоведам продолжить архивные изыскания и дополнять концепцию творческой личности Тлеубаева.

Деятельность балетмейстера неотделима от культуры его страны. Его художественное наследие и сегодня является значимым для театрального искусства Казахстана. В тексте данной диссертации реконструируются сюжеты спектаклей и рассматривается ход действия в их взаимосвязи с драматургическим контекстом. Тлеубаев был гибок в решении задач при

постановке каждого конкретного спектакля в соответствии с его замыслами и идеями.

Тлеубаеву, как и его педагогу Алексидзе, близко было стремление к разножанровости, но «не от безразличной всеядности, а, наоборот, от азартного желания расширять круг собственных возможностей, решать увлекательные... задачи»⁴⁰⁴. Он ставил спектакли на новые сюжеты, которые, как правило, ранее не использовались балетным театром или не имевшим канонических интерпретаций (таких как «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спартак» и т. д.). Его спектакли были жанрово разнообразны: источниками вдохновения Тлеубаева служили народно-поэтическое творчество («Аксак кулан»), опера («Дама с камелиями»), кино («Прощание с Петербургом»), литературные сказки («Золотой ключик», «Русская сказка»), рок-музыка («Брат мой, Маугли») и др. Различие тем и сюжетов у Тлеубаева, по мнению казахстанского балетоведа Ф. Мусиной, дает возможность говорить «не о случайности находок, но об особенностях творческого мышления балетмейстера»⁴⁰⁵.

Хореограф уделял особое внимание юным зрителям и детям-исполнителям, что позволяет определить тему детства в творчестве Тлеубаева как генеральную идею. Он наделял персонажей своих спектаклей «детской душой», тем самым приближаясь к ребенку и проникая в его сознание. В такие моменты нивелируется всякая «взрослость» у артистов и зрителей, что говорит о бытовании в художественном мироощущении Тлеубаева эстетики наива. Его режиссерские принципы в постановке детских спектаклей можно сформулировать следующим образом:

- При постановке спектакля балетмейстер следовал главной идее — художественно воплотить мир детства хореографическими средствами;
- Его балеты для детей строились на синтезе классического танца с вкраплением гротеска, хореографической пантомимы и актерской игры, что

⁴⁰⁴ Барутчева Э. С. Георгий Алексидзе: хореограф Божьей милостью. С. 45.

⁴⁰⁵ Мусина Ф. Б. Становление и развитие казахского балетного театра. С. 38.

обеспечивало сосуществование нескольких жанров — действенного танца и театрализованного представления;

- Балетмейстер делал акцент на первичности игрового начала, адаптируя их под детскую психологию. Он умел тонко понимать мышление ребенка, выбирая юмор основным способом взаимодействия артистов с юным зрителем;

- Хореограф наделял персонажей животного мира антропоморфностью в традиции, идущей от народных сказок и басен. Это способствовало доходчивости его балетных образов до детского, еще сказочного мирознания;

- В своих постановках Тлеубаев следовал дидактическим принципам, отвечающим современной педагогике.

Когда-то Ахматова сказала о Пастернаке:

*Он наделен каким-то вечным детством,
Той щедростью и зоркостью светил,
И вся земля была его наследством,
И он ее со всеми разделил.*

Тлеубаеву было свойственно «вечное детство» и он проецировал его на свое творчество. Потому эстетика его балетов для юных зрителей зиждется на моцартианском мироощущении и на понимании детской психологии. Доктор искусствоведения А. М. Цукер писал о Моцарте: «Все его творчество отмечено погруженностью в реальную, земную жизнь, редким по наблюдательности визуально-осязаемым воссозданием ее конкретных деталей, подробностей, ситуаций, и, прежде всего, человеческих характеров»⁴⁰⁶. Все перечисленное применимо к личности Тлеубаева. Зная или не зная о таких свойствах, он творил в русле моцартианской эстетики.

⁴⁰⁶ Цукер А. М. Моцартианство как миф и как традиция // Моцарт и моцартианство: Сб. статей / ред.-сост. А. М. Цукер; Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. Москва: Издательский дом «Композитор», 2007. С. 31.

Искусство Тлеубаева было оптимистичным и жизнерадостным, наполненным блеском и глубиной. В спектаклях «Золотой ключик», «Русская сказка», «Аистенок», «Три поросенка», «Доктор Айболит» отличительной чертой Тлеубаева выступает незамутненный детский этос как совокупность характеров и нравов ребенка.

Балеты Тлеубаева для юных зрителей несли в себе эмоцию праздника, идею чудесности, когда каждый спектакль становился чудом превращения взрослого в ребенка. Об этом хорошо сказал Саша Черный: «И встает былое светлым раем, словно детство в солнечной пыли...»⁴⁰⁷

Коллега Тлеубаева, искусствовед Л. А. Жуйкова в беседе с автором диссертации высказала важную мысль о феномене творческой личности балетмейстера, считая, что его взгляды и режиссерские послы «основой своей имели гармонию духа, внутреннюю свободу, божественную искру таланта, щедрость сердечного дара»⁴⁰⁸.

Основой детских спектаклей Тлеубаева является игровое начало, которое способствует активизации юных зрителей. Его детские балеты не содержат скучных поучений, они воспитывают ребенка на примере ситуаций, рождающихся на сцене по ходу представления. Они полны юмора, жизнелюбия, что являлось доминирующими чертами в самом характере Тлеубаева. Он мыслил как режиссер, заранее предощущающий интересы публики и грамотно расставлял акценты в развитии сценического действия.

Всю жизнь его мироощущение было приближено к восприятию жизни глазами ребенка. Он отвергал трагическое видение действительности, обладая позитивным восприятием бытия, свойственным детской психологии. Это умение позволяло ему передать в своих спектаклях образы, лишённые многосложности, наполненные ярким содержанием.

⁴⁰⁷ Черный С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2: Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932 / Сост., подгот. текста и коммент. А. С. Иванова. М.: Эллис Лак, 1996. С. 93.

⁴⁰⁸ Уразымбетов Д. Д. Беседа с Л. А. Жуйковой. Алматы. 2017. 3 мар.

Тлеубаев выступал за сотрудничество и обмен опытом между различными театрами советского и постсоветских государств, осуществляя постановки на разных сценических площадках. На сегодняшний день его балеты идут в четырех странах мира (Казахстан, Россия, Беларусь, Киргизия), и их успешная сценическая жизнь позволяет надеяться на расширение географии тлеубаевских постановок в дальнейшем. Таким образом, творчество Тлеубаева стало связующей нитью в процессе интегрирования казахского балетного искусства в мировое художественное пространство.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Архивы

1. Архив Большого театра Беларуси. Материалы постановок М. Тлеубаева. Без пагинации.
2. Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Дело №1965. Учебная часть. Протоколы заседания государственной экзаменационной комиссии факультета балетмейстеров за 1973/1974 уч. год. *Публикуется впервые*. Без пагинации.
3. Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Дело №2167. Отдел кадров. Личные карточки профессорско-преподавательского состава, рабочих, служащих оперной студии. 1975 год. Т—Я. *Публикуется впервые*. Без пагинации.
4. Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Дело №434. Отдел кадров. Личные дела студентов 1973 год. Т—У. *Публикуется впервые*. Без пагинации.
5. Беседа М. Ж. Тлеубаева и О. Б. Шубладзе. — Алматы, 2009 // Личный архив Майлена Минтаевича Тлеубаева. *Публикуется впервые*.
6. Индивидуальный план студента Тлеубаева М. Ж. (Ленинградская орден Ленина государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 1968–1973) // Личный архив Майлена Минтаевича Тлеубаева. *Публикуется впервые*.
7. Письма М. Тлеубаева к матери. — Ленинград и Ленинградская область, 1973–74 гг. // Личный арх. Майлена Минтаевича Тлеубаева. *Публикуется впервые*.
8. План-рисунок хореографической композиции «Королевские пингвины» // Личный архив Майлена Минтаевича Тлеубаева. *Публикуется впервые*.
9. Сарынова, Л. П. Список постановок в ГАТОБ им. Абая // Архив АХУ им. А. В. Селезнева. Ф. 1. О. 2. Д. 15. Папка №7. — Алматы, 1987. — 14 с.

10. Список творческих работ заслуженного деятеля искусств Республики Казахстан Глеубаева Минтая Женельевича. — Алматы: Министерство культуры Республики Казахстан, 1995. №3. 25 сент. // Личный архив С. Н. Тищенко.
11. Эскиз-набросок к балету «Аксак кулан» №1 // Личный архив Майлена Минтаевича Глеубаева. *Публикуется впервые.*
12. Эскиз-набросок к балету «Аксак кулан» №2 // Личный архив Майлена Минтаевича Глеубаева. *Публикуется впервые.*

Монографии и диссертации

13. *Айгнер, Т.* Иоганн Штраус — Ольга Смирнитская. 100 писем о любви / пер. с нем. О. Айгнер. — М.: Время, 2005. — 235 с.
14. *Айтматов, Ч.* Джамия. Повести. — Алматы: Атамур, 2004. — 296 с.
15. *Алексидзе, Г. Д.* Балет в меняющемся мире. — СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2008. — 168 с.
16. *Аманов, Б. Ж., Мухамбетова, А. И.* Казахская традиционная музыка и XX век. — Алматы: Дайк-Пресс, 2002. — 544 с.
17. *Ахматова, А. А.* Стихотворения и поэмы. — М.: Эксмо, 2009. — 686 с. : ил.
18. *Аюханов, Б.* Мой балет. — Алма-Ата: Онер, 1988. — 104 с.
19. Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — 623 стр.
20. Балетные либретто: краткое изложение содержания балетов / Сост. Ю. А. Розанова и С. М. Разумова. — М.: Музыка, 2002. — 208 с.
21. *Барутчева, Э. С.* Георгий Алексидзе: хореограф Божьей милостью. — СПб.: Сударыня, 2005. — 208 с.
22. *Бродский, И.* Набережная неисцелимых / И. Бродский. Власть стихий: стихотворения, эссе. — СПб.: Лениздат, Книжная лаборатория, 2016. — 928 с.

23. *Брянцев, А. А.* Воспоминания. Статьи. Выступления. Дневники. Письма. — М: Всероссийское театральное общество, 1979. — 239 с.
24. *Ванслов, В. В.* Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. — Л.: Музыка, 1980. — 192 с.
25. *Гачев, Г.* Национальные образы мира. — М.: Советский писатель, 1988. — 396 с.
26. *Ерзакович, Б. Г.* Песенная культура казахского народа. — Алма-Ата: Наука, 1966. — 399 с.
27. *Джумагалиева, К. О.* К вопросам постановки детского балета «Алиса и ее необычайные приключения» : дипл. работа / Кафедра педагогики хореографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова. — Алматы, 2016. — 44 с.
28. *Жуйкова, Л. А., Есентаева, Д. Б.* Репертуарная политика балетных спектаклей ГАТОБ им. Абая и вопросы балетного симфонизма. — Алматы: Асыл кітап, 2016. — 136 с.
29. *Жумасеитова, Г.* Страницы казахского балета. — Астана: Елорда, 2001. — 144 с.
30. *Жумасеитова, Г.* Хореография Казахстана. Период независимости. — Алматы: Жибек жолы, 2014. — 220 с.
31. Здесь музыка венчает танец: 50 лет кафедре хореографии Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2013. — 320 с.
32. *Кагарлицкий, Ю.* О писателях-сказочниках и мире детства // Библиотека мировой литературы для детей. — М.: Детская литература, 1983. — 542 с.
33. Казахские сказки. — Алма-Ата: Казахстанское издательство художественной литературы, 1932. Т. 2. — С. 254–255.
34. *Каирбеков, Г.* Проснуться птицей. Стихи. — Астана: ТОО «ЦБО и МИ», 2011. — 88 с.
35. *Кенигсберг, А. К., Михеева, Л. В.* 111 симфоний. — СПб: Культ-информ-пресс, 2000. — 669 с.

36. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. 2-е изд., испр. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. — 384 с.
37. *Кремер, Л. М., Уразгалиева, А. И.* Прошлое и настоящее хореографического искусства Казахстана. — Алматы: КазГосЖенПУ, 2009. — 145 с.
38. *Кузембаева, С. А.* Воспеть прекрасное. — Алма-Ата: Онер, 1982. — 104 с.
39. Қазақстан хореографиясының алтын бесігі: училище тарихы / Бас ред. А. Ж. Қалиева. — Алматы: Литера, 2016. — 618 б.
40. *Лопухов, Ф. В.* Хореографические откровения / Ред. и вступ. ст. Г. Н. Добровольской. — М.: Искусство, 1972. — 216 с.
41. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Отв. ред.: Ю. Слонимский. — Л.: Искусство, 1971. — 448 с.
42. *Мейерхольд, В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая (1891–1917). — М.: Искусство, 1968. — 352 с.
43. *Мейлих, Е. И.* Иоганн Штраус: Из истории венского вальса. — Л.: 1975. 4-е изд., доп. — 206 с.
44. *Миненко, В. М., Момынов, П. М.* Краткий курс музыкальной литературы Казахстана. Часть I (Казахская народная музыка). — Алма-Ата: Жалын, 1978. — 104 с.
45. Моцарт и моцартианство: Сб. статей / ред.-сост. А. М. Цукер; Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. — Москва: Издательский дом «Композитор», 2007. — 288 с.
46. *Мусина, Ф. Б.* Становление и развитие казахского балетного театра : дипл. работа. / Кафедра истории театра России, театроведческий факультет РАТИ. — М.: 1997. — 53 с.
47. *Петровский, М. С.* Книги нашего детства. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 424 с.

48. *Прокофьев, С. С.* Автобиография. Изд. 2-е доп. — М.: Советский композитор, 1982. — 600 с.
49. *Сарынова, Л. П.* Балетное искусство Казахстана. — Алма-Ата: Наука, 1976. — 176 с.
50. *Сац, Н. И.* Дети приходят в театр. — М.: Искусство, 1961. — 312 с.
51. *Сац, Н. И.* Новеллы моей жизни: Автобиографическая проза. — М.: Эксмо-пресс, 2001. — 607 с.
52. Семинар по театральной критике: Учебное пособие. — СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013. — 256 с.
53. *Серкебаев, А.* Аксак кулан. Партитура. — Алматы: Өнер, 2009. — 368 с.
54. *Сизова, Л. В.* Детские балеты советских композиторов в системе жанров музыки для детей: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17. 00. 02 / Сизова Людмила Вячеславовна. — Киев, 1988. — 24 с.
55. *Сизова, Л. В.* У истоков детского балета. Архив Российской государственной библиотеки. НПД 4/137, НПД 4/138. М., 1987. — 71 с.
56. *Слонимский, Ю. И.* В честь танца. — М.: Искусство, 1968. — 372 с.
57. *Соколов-Каминский, А. А.* Советский балет сегодня. — М.: Знание, 1984. — 112 с.
58. *Соллертинский, И.* Статьи о балете. — Л.: Музыка. 1973. — 208 с.
59. Спасибо, Мастер! / Под общ. ред. Л. Тихоновой. — Алматы: «Полиграфия-сервис К°», 2012. — 243 с.
60. *Стравинский, И. Ф.* Диалоги. — Л.: Музыка, 1971. — 415 с.
61. *Стравинский, И.* Хроника. Поэтика. — М. : Центр гуманитарных инициатив, 2015. — 392 с. (Серия «Российские Пропилеи»)
62. *Чуковский, К. И.* Соч. в двух томах. Т. I. — М.: Правда, 1990. — 656 с.
63. *Энтелис, Л. А.* 100 балетных либретто. Изд. 2-е. — Л.: Музыка, 1971. — 304 с.

**Статьи в научных сборниках и материалы периодической печати
(в хронологическом порядке)**

64. *Матусовский, М.* Если бы я был маленьким... // Неделя. — 1972. — 9 апр.
65. *Алпатов, М.* Буратино танцует // Смена. — 1975. — 23 янв. — С. 4.
66. Театральная хроника // Театральный Ленинград. — 1974. — №6. — 7–13 фев. — С. 5.
67. *Крамарова, Т.* Спектакль, который нравится детям и взрослым / Премьеры сезона // Личный арх. сына М. М. Тлеубаева. Л., 1974.
68. *Бялик, М.* Поучительно — без поучений // Ленинградская правда. — 1974. — 18 июня. — С. 3.
69. *Джулумбетова, Г.* Русская сказка на казахской сцене // Вечерняя Алма-Ата. — 1975. — 4 нояб.
70. *Григорьев, Б.* Эта старая любимая сказка // Вечерний Ленинград. — 1975. — 17 нояб.
71. «Русская сказка», балет М. Чулаки в музыкальных театрах // Музыкальная жизнь. — 1975. — 1 дек. — С. 7.
72. На сцене — «Русская сказка» // Целиноградская правда. — 1975. — 5 дек.
73. *Долгополов, М.* «Русская сказка» // Известия. — 1976. — 26 апр.
74. *Гринкевич, Н.* Мир прекрасных чувств // Вечерняя Алма-Ата. — 1977. — 12 мар.
75. *Пономарева, С.* Легенда и история. Балет «Аксак кулан» в постановке Казахского государственного Ордена Ленина академического театра оперы и балета имени Абая // Черноморская здравница. — 1978. — №126. — 25 июня. — С. 8.
76. *Александров, А.* Этапы творческих завоеваний // Музыкальная жизнь. — 1978. — №17. — С. 18–19.

77. *Эльши, Н.* В союзе с классикой // Советская культура. — 1978. — 23 июня. С. 7.
78. *Эльши, Н.* Страницы истории // Театральная жизнь. — 1978. — №22. — Ноябрь. — С. 20–22.
79. *Михайлов, С.* Легенда, воплощенная в танце // Вечерний Ленинград. — 1981. — №159. — С. 6.
80. *Соколов, А.* Осваивая традиции // Вечерний Ленинград. — 1981. — 30 июля. — С. 3.
81. *Клюев, А.* Не погаси огня // Вечерняя Алма-Ата. — 1982. — 25 мая. — С. 5.
82. Брат мой, Маугли // Ленинская смена. — 1982. — 25 дек.
83. *Дастенов, Ж.* Молодые голоса // Музыкальная жизнь. — 1983. — С. 22.
84. *Сергеев, К.* По ступеням мастерства (Балетные спектакли Казахского театра опера и балета им. Абая) // Советская культура. — 1981. — 7 авг. — С. 5.
85. *Сергеев, К.* Рассказано языком танца // Ленинградская правда. — 1981. — 18 июля. — С. 3.
86. *Мануйлов, М.* Балет А. Серкебаева «Брат мой, Маугли» в Казахском театре оперы и балета имени Абая // Советский балет. — 1983. — №6. — С. 24–25.
87. *Розанов, А.* Танцует Маугли // Музыкальная жизнь. — 1983. — №23. — С. 5.
88. *Роллан, Р.* О казахской музыке // Казахстанская правда. — 1984. — 5 фев.
89. *Порфирьева, А.* Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера: Сб. науч. трудов. — Л.: ЛГИТМиК, 1985. — С. 123–126.
90. *Асенова, К.* Быть летописцем эпохи // Советский балет. — 1986. — №3. — С. 9–10.
91. *Тлеубаев М.* Краски старинного гобелена // Вечерняя Алма-Ата. — 1987. — 2 нояб. — С. 3.

92. *Гринкевич, Н.* Королю вальса посвящается // Вечерняя Алма-Ата. — 1988. — №37. — 13 фев.
93. *Абишева, Г.* Штраус, вальс, Петербург // Вечерняя Алма-Ата. — 1988. — 30 мар.
94. *Антонова, Л.* Прощание с Петербургом // Комсомолец Узбекистана. — 1988. — 4 июля.
95. *Бурханов, С.* Гармония мастерства и вдохновения // Вечерний Ташкент. — 1988. — 16 июля.
96. *Сизова, Л. В.* Рок–опера–балет А. Серкебаева «Брат мой, Маугли» // 70 лет советской музыки. Основные тенденции развития музыкальных жанров (Фольклор и композиторское творчество. Академические жанры и масскультура) / Отв. ред. и сост. Е. Б. Долинская. — М., 1988. — С. 136–143.
97. *Марьина, Т.* Затанцевал не только волк // Вечерний Челябинск. — 1990. — 29 дек.
98. *Гиневич, Т.* Премьера — сюрприз // Вечерний Новосибирск. — 1991. — 17 мая.
99. *Гиневич, Т.* Любимая сказка // Советская Сибирь. — 1991. — 24 мая.
100. *Глеубаев, М.* Найти возможности для творчества // Советский балет. — 1988. — №3. — С. 15–16.
101. *Пелевина, Л.* Три Виолетты в одном балете. Содружество театров: подлинное или вынужденное? // Комсомолец Узбекистана. — 1989. — 30 мая.
102. Театр — детям! С премьерой! // Ведомости Новосибирска. — 1991. — №6. — 1–7 июля.
103. *Щелкунова, А.* Прощание с Виолеттой. И с балетом? // Вечерний Челябинск. — 1992. — 9 янв. — С. 3.
104. *Щелкунова, А.* Челябинские сезоны Глеубаева // Балет. — 1992. — №2. — С. 32–33.

105. *Лузанова, Е.* Сцены частной жизни? Балет «Дама с камелиями на музыку Д. Верди в Кыргызском театре оперы и балета // Советский балет. — 1992. — №3. — С. 10–11.
106. *Рымжанов, М.* «Лебедь плывет по сцене» // Индустриальная Караганда. — 1993. — №194 (18066). — 27 нояб.
107. *Липовецкий, М.* Утопия свободной марионетки, или Как сделан архетип (Перечитывая «Золотой ключик» А. Н. Толстого) // НЛО. — 2003. — №60 / URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/lipov.html> (Дата обращения: 17.12.16).
108. *Жумасеитова, Г. Т.* Развитие современного направления в казахской хореографии // Вестник КазНУ. Серия филологическая. — 2010. — №4–5 (128–129). — С. 379–384.
109. *Накипов, Д.* Патриот страны танцы // Central Asia Monitor. — 2010. — №50–51 (314–315). — 24–30 дек.
110. *Слободнюк, Е. С.* Место и роль человека в художественном бытии «Книг Джунглей» Р. Киплинга // Пушкинские чтения. — 2012. — №12. — С. 300–302.
111. *Вагабов, Р. Ю.* Детская тема в балете // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. — 2012. — №1. — С. 139–142.
112. *Машина А.* В Караганде прошла премьера первого казахстанского детского балета // Новый взгляд. — 2012. — 23 сент. / URL: <http://www.nv.kz/2012/09/23/43664/> (Дата обращения: 15.04.2017).
113. *Нусупова, А., Нусипжанова, Н.* «Голубой минарет» Серика Еркимбекова: образно-художественная концепция // Республиканский общественно-политический журнал «Мысль». — 2014. — №11. — С. 77–82.
114. *Уразымбетов, Д. Д.* Семиотические аспекты хореографии // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — №1 (36). — С. 106–113.

115. *Жуйкова, Л. А.* Фортепианные сонаты Прокофьева // Казахское и венгерское кино и телевидение: самоидентификация, современность и историческое наследие : материалы международной научно-практической конференции Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, посвященной 70-летию ЮНЕСКО. — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2015. — С. 297–304.
116. *Айткалиева, К.* Балетмейстерское мастерство Даурена Абирова. — URL: <https://library.wksu.kz/> (Дата обращения: 02.03.17).
117. *Галкина, Г.* Алмас Серкебаев: Я домой приехал! // Новое поколение. 2008. 11 янв. / URL: http://www.np.kz/people/243-ja_domojj_priekhal.html (Дата обращения: 8.07.17).
118. *Джумагалиева, К. О.* К опыту постановки детского балета «Алиса и ее необычайные приключения» // Наука и жизнь Казахстана. — 2018. — №1 (54). — С. 148–153.

Беседы

119. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа Р. Х. Байсеитовой. — Алматы, 2016. — 21 янв. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
120. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с А. А. Садыковой. — Алматы, 2017. — 10 фев. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
121. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с А. А. Садыковой. — Алматы, 2017. — 16 мая. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
122. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с А. А. Токомбаевой. — Алматы, 2015. — 25 нояб. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
123. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с А. Т. Алишевой. — Алматы, 2017. — 10–11 янв. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
124. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Б. Г. Аюхановым. — Алматы, 2016. — 12 янв. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*

125. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Б. Г. Аюхановым. — Алматы, 2017. — 10 янв. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
126. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с В. А. Гончаровым. — Алматы, 2017. — 25 апр. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
127. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Г. Меирбековой. — Алматы, 2015. — 1 авг. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
128. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Г. У. Туткибаевой. — Алматы, 2017. — 29 июня. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
129. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Гульмирой Н. Габбасовой. — Алматы, 2016. 26 апр. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
130. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Д. В. Сушковым. — Алматы, 2017. — 16 мая. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
131. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Д. В. Сушковым. — СПб., 2016. — 8 нояб. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
132. *Уразымбетов Д. Д.* Беседа с И. Н. Гуляевой. Алматы, 2017. — 21 мая. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
133. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с К. Н. Андосовым. — Алматы, 2017. — 16 мая. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
134. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с К. О. Джумагалиевой. — Астана, 2017. — 5 мар. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
135. *Уразымбетов Д. Д.* Беседа с Л. А. Жуйковой. — Алматы, 2017. — 3 мар. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
136. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Л. В. Ким. — Алматы, 2017. — 15 янв. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
137. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Л. В. Ким. — Алматы, 2017. — 31 мая. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
138. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с М. О. Тукеевым. — Алматы, 2016. — 22 янв. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
139. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Майленом Минтаевичем Тлеубаевым. — Алматы, 2016. — 8 окт. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*

140. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Майленом Минтаевичем Глеубаевым. — Алматы–Токио, 2017. — 9 июля. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
141. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Н. Л. Гончаровой. — Алматы, 2017. — 24 апр. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
142. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Р. А. Лукомской. — Алматы, 2017. — 21 июня. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
143. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Р. Х. Байсеитовой. — Алматы, 2016. — 21 янв. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
144. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Э. Д. Мальбековым. — Алматы, 2016. — 4 сент. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
145. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Э. С. Барутчевой. — СПб., 2016. — 12 нояб. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
146. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа с Ю. В. Васюченко. — Алматы, 2016. — 23 нояб. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
147. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа со С. Н. Тищенко. — Алматы, 2016. — 16 янв. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*
148. *Уразымбетов, Д. Д.* Беседа со С. Н. Тищенко. — Алматы, 2017. — 24 фев. Личный архив автора. *Публикуется впервые.*

Другое

149. Послание Президента Республики Казахстан — Лидера нации Нурсултана Назарбаева народу Казахстана «Стратегия «Казахстан-2050»: новый политический курс состоявшегося государства». 2012. 14 дек. / URL: <https://strategy2050.kz/ru/multilanguage/> (Дата обращения: 14.01.17).
150. Программа к рок-балету «Брат мой, Маугли». — Алматы, 1984. Личный архив автора.
151. Программа к спектаклю «Доктор Айболит». — Алматы, 1987. Личный архив автора.

152. *Слонимский, Ю., Глеубаев, М.* «Русская сказка». Либретто балета в 2-х действиях с прологом и эпилогом. — Алма-Ата, 1975. Личный архив Светланы Тищенко.
153. *Смирнов, Э. А.* Либретто балета «Храбрый портняжка». — 6 с. // Архив факультета хореографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова.
154. *Глеубаев, М. Ж.* Заметки о балетном спектакле «Аксак кулан». Размышления и комментарии. — Алматы: Рукопись, 2000-е. — 3 с. Личный архив С. Н. Тищенко. *Публикуется впервые.*
155. *Глеубаев, М. Ж.* Либретто балета «Доктор Айболит». — Алматы, 1987. — 7 с. // Личный архив С. Н. Тищенко. *Публикуется впервые.*
156. *Глеубаев, М. Ж.* Либретто балета «Кот в сапогах». — Алма-Ата, 1979. — 5 с. // Архив факультет хореографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова.

Видео

157. «Аксак кулан» (анимационный фильм). — Алматы, 1968 / URL: <http://www.kazakhfilmstudios.kz/movies/6047/> (Дата обращения: 06.06.2017).
158. «Танцует Эдуард Мальбеков». Фильм киностудии «Казахтелефильм». Архив №4973. ЦГА КФДЗ, 1983.
159. Минтай Глеубаев. Документальная программа «Легенды и мифы Оперного» // Авт. сценария А. Садыкова; реж. Ж. Оспан ; вед. Ф. Мусина. — Алматы: телеканал «Мәдениет» АО Агенства «Хабар». 2010. — 1 вк.

Аудио

160. *Лиена, И.* Балет для детей. Дата выпуска: 20.06.2016 / URL: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programs/balletfm/19566-balet-dlya-detej> (Дата обращения: 25.06.2017).
161. *Серкебаев, А.* Рок–опера–балет «Брат мой, Маугли» // Личный архив Марата Минтаевича Глеубаева. — 1 мк.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АРБ им. А. Я. Вагановой — Академия Русского балета имени Агриппины Яковлевны Вагановой (Санкт-Петербург, 1738).

АХБК — Дворец культуры Алматинского хлопчато-бумажного комбината. Во время большой реконструкции ГАТОБ им. Абая (1995–2000) артисты со спектаклями выступали на его сцене. Сегодня там базируется Государственный академический русский театр для детей и юношества имени Натальи Ильиничны Сац (Алма-Ата, 1948).

АХУ (также АГХУ) — Алматинское (государственное) хореографическое училище имени Александра Владимировича Селезнева (Алма-Ата, 1934).

ВШХ — Высшая школа хореографии в Алматы (Алматы, 1994). В 1997 году ВШХ вошла в состав КазНАИ им. Т. К. Жургенова.

ГАБТ — Государственный академический Большой театр.

ГАСО — Государственный академический симфонический оркестр.

ГАТОБ им. Абая — Казахский Государственный академический театр оперы и балета имени Абая (Алматы, 1934).

ГТОБ «Астана опера» — Государственный театр оперы и балета «Астана опера» (Астана, 2013).

КазНАИ — Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Караевича Жургенова (Алматы, 1977).

ЛГК — Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Петербург, 1862).

МГАХ — Московская государственная академия хореографии (Москва, 1773).

НТОБ им. К. Байсеитовой — Национальный театр оперы и балета имени Куляш Байсеитовой (Астана, 2000). В 2013 году в связи с открытием ГТОБ «Астана опера» прекратил свое существование, и вся труппа переведена в новый театр.

ЦГА КФДЗ РК — Центральный государственный Архив кинофотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан (Алма-Ата, 1943).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Список балетных спектаклей в постановке М. Тлеубаева и установленные в ходе настоящего исследования точные даты их премьер.

*** помечены балеты, перенесенные в другие театры.**

№	Название	Композитор	Год	Театр
1	Болеро	М. Равель	1971	Оперная студия консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Ленинград)
2	Аистенок	Д. Клебанов	1971	Дом культуры имени М. Горького (Ленинград)
3	Золотой ключик	М. Вайнберг	1974	Оперная студия консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Ленинград)
4	Русская сказка	М. Чулаки	1975	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
5	Аксак кулан	А. Серкебаев	1975	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
	Аксак кулан (вторая редакция)	А. Серкебаев	1978	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
6	Брат мой, Маугли	А. Серкебаев	1982	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
7	Три поросенка	С. Кибирова	1983	ГАТОБ имени Абая
8	Вечный огонь	С. Еркимбеков	1985	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
9	Доктор Айболит	И. Морозов	1987	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
10	Классическая симфония	С. Прокофьев	1987	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
*	Вечный огонь	С. Еркимбеков	1987	Ансамбль «Кустанайские зори (Кустанай)
11	Прощание с Петербургом	И. Штраус	1988	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
12	Дама с камелиями	Дж. Верди — В. Милов	1989	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
*	Дама с камелиями	Дж. Верди — В. Милов	1989	Кыргызский национальный академический театр оперы и балета имени А. Малдыбаева (Бишкек)
*	Дама с камелиями	Дж. Верди —	1991	Челябинский ГАТОБ имени

		В. Милов		М. И. Глинки (Челябинск)
*	Дама с камелиями	Дж. Верди — В. Милов	1991	ГАБТ им. А. Навои (Ташкент)
*	Три поросенка	С. Кибирова	1991	Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь (Минск)
*	Три поросенка	С. Кибирова	1991	Новосибирский театра оперы и балета (Новосибирск)
*	Три поросенка	С. Кибирова	1991	Кыргызский национальный академический театр оперы и балета имени А. Малдыбаев. Постановка Д. Бийсева (Бишкек)
*	Три поросенка	С. Кибирова	1991	Красноярский ГТОБ (Красноярск)
*	Три поросенка	С. Кибирова	1991	Нижегородский ГАТОБ имени А. С. Пушкина (Нижний Новгород)
*	Золотой ключик	М. Вайнберг	1992	Русский камерный балет «Москва». Постановка Д. Сергеева, Э. Смирнова (Москва)
*	Золотой ключик	М. Вайнберг	1992	Классический балет XXI век. Постановка Д. Сергеева, Э. Смирнова (Москва)

Приложение 2. Авторские либретто М. Тлеубаева.

№	Название	Композитор	Год
1	Болеро	М. Равель	1971
2	Аистенок	Д. Клебанов	1971
3	Золотой ключик	М. Вайнберг	1974
4	Русская сказка	М. Чулаки	1975
5	Три поросенка	С. Кибирова	1983
6	Доктор Айболит	И. Морозов	1987
7	Классическая симфония	С. Прокофьев	1987
8	Прощание с Петербургом	И. Штраус	1988

Приложение 3. Список хореографических сцен в операх в постановке М. Тлеубаева.

№	Название	Композитор	Год	Театр
1	Красная шапочка	М. Раухвергер	1970	Оперная студия консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Ленинград)
2	Фауст. Балетный акт «Вальпургиева ночь»	Ш. Гуно	1977	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
3	Дударай	Е. Брусиловский	1977	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
4	Голый король	А. Бычков	1980	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
5	Песнь о целине	Е. Рахмадиев	1981	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
6	Оптимистическая трагедия	А. Холминов	1982	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
7	В бурю	Т. Хренников	1982	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
8	Аида	Дж. Верди	1983	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
9	Ахан-Сере	С. Мухамеджанов	1983	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
10	Царская невеста	Н. Римский-Корсаков	1983	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
11	Русалка	А. Даргомыжский	1984	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
12	Двадцать восемь	Г. Жубанова	1985	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
13	Садыр-Палван	К. Кужамьяров	1985	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
14	Мария Стюарт	С. Слонимский	1985	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
15	Евгений Онегин	П. Чайковский	1986	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
16	Абай	А. Жубанов, Л. Хамиди	1986	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)
17	Курмангазы	Г. Жубанова	1986	ГАТОБ имени Абая (Алма-Ата)

**Приложение 4. Хореографические миниатюры М. Тлеубаева
в Алматинском хореографическом училище им. А. В. Селезнева.**

№	Название	Композитор	Год
1	Казахский вальс	Л. Хамиди	1974
2	Мальчишки и девчонки	А. Серкебаев	1976
3	Чабанчики	А. Серкебаев	1977
4	Королевские пингвины	Ш. Буарки	1979
5	Рококо	А. Быканов	1984
6	Сюрприз	М. Минков	1987
7	Маленькая ночная серенада	В. Моцарт	1989
8	Ыңғайтөк	Народная	1992
9	Тентектер (Озорники)	Т. Кажгалиев	1993
10	«Жасуландар балы» («Бал суворовцев») — последняя постановка	П. Чайковский	2009
11	Карлыгаш	А. Жубанов	2016
12	Кош керуен	Н. Тлендиев	2016