

ОБ ИСКУССТВЕ ТАНЦА



Р. УРАЗГИЛЬДЕЕВ

об искусстве танца



ФРУНЗЕ «МЕКТЕП» 1981

Уразгильдеев Р. Х.

У—68 Об искусстве танца /Спецред. А. Токомбаева. — Ф.:
Мектеп, 1981. —72 с.

В книге кандидата искусствоведения Роберта Хасановича Уразгильдеева рассказывается об искусстве танца, включающем в себя народную и профессиональную хореографию, современный балльный танец. Отдельная глава посвящена национальной киргизской хореографии, возрождение которой началось после Великой Октябрьской социалистической революции.

Книга предназначена широкому кругу читателей, прежде всего, молодежи, школьникам, интересующимся танцевальным искусством.

У 90206—286
М 452 (17)—81 155. 81. 4906000000

792.5
ББК 85. 452

Рецензент У. Сарбагшиев

© Издательство «Мектеп», 1981 г.



ИЗ ИСТОРИИ ХОРЕОГРАФИИ

Музыка, песня и танец — постоянные спутники человечества на протяжении всей его многовековой истории. Невозможно назвать точную дату их возникновения. Если сейчас, в результате процесса эволюции, музыка, песня и танец стали самостоятельными видами искусства, то в далекие времена они были тесно связаны между собой, сопутствовали человеку в его повседневной жизни. Танцы в эпоху первобытнообщинного строя были тесно связаны с трудовой деятельностью. Танцами человек выражал свои поступки и действия, передавал навыки и наблюдения над окружающим миром, пересказывал события повседневной жизни. Трудовые процессы — пахота, посев семян, прополка, жатва, уборка урожая были основными темами танцев и игр.

Все танцы в то время носили массовый характер, в них участвовало целое племя. Так в танце обработки земли мужчины кольями делали ямки, женщины опускали зерно, а дети разрыхляли землю. С целью имитации различных трудовых действий, изображаемых в танце, люди стали наряжаться, используя маски из коры, ветки деревьев, применять раскрашивание и татуировку. Танец был тесно связан с песней, словом и пантомимой, то есть мимическим изображением разных сценок. Музыкальным сопровождением служили постукивания камуш-

ков, спрятанных внутри бамбуковой палки, звон колец и других украшений, а также пение.

В связи с распределением обязанностей в общине и выделением охоты, как формы труда, возникли охотничьи пляски. Исполнители наряжались и, подражая повадкам зверей и птиц, разыгрывали предстоящую охоту. Тогда не было строгого разделения на зрителей и танцующих: танцы были делом общественным, ими занимались все.

Исследователь быта североамериканского племени индейцев мандан так описывает их пляски: «Приблизительно десять или пятнадцать мандан пляшут одновременно, причем у каждого из них на голове морда бизона с рогами, а в руках лук или копье, которыми они обыкновенно бьют бизонов. Когда кто-либо из пляшущих уставал, он наклонял корпус своего тела до земли, кто-нибудь стрелял в него тупой стрелой, после чего он падал на землю, как бизон; присутствующие быстро подбегали к нему, выволакивали за ноги из круга танцующих, вытаскивали свои ножи и, совершив над ним как бы весь процесс свежевания туши, как это проделывалось с убитым бизоном, оставляли его лежать. Место этого танцора сейчас же занимал другой»¹.

Танцы были одним из средств объединения рода и племени для отражения нашествия врагов. Немалое место в жизни первобытного человека занимали ритуальные религиозные пляски. Они возникли в то время, когда люди обожествляли явления природы, поклонялись им. Эти пляски исчезают по мере познания человеком законов жизни, природы, вселяющих веру в свое могущество и силу.

Танец постепенно развивается от простейших форм к более сложным, обогащается его идейное и эмоциональное содержание. Это особенно заметно в культуре Древней Греции, прославляющей самое прекрасное на земле — человека. Великолепная скульптура и живопись, прекрасные греческие храмы и театры, величайшие памятники литературы «Илиада» и «Одиссея» — эти лучшие достижения древнегреческих художников, по словам Карла Маркса, «...ещё продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостигаемого образца...»².

В Древней Греции существовали покровительницы искусств. В мифах рассказывается, что у «отца богов и людей» Зевса

¹ Авдеев А. Происхождение театра. М.—Л., «Искусство», 1959, с. 52.

² Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве, т. 1. М., «Искусство», 1957, с. 135—136.

и богини памяти Мнемозины было девять дочерей, которых называли музами. Святилища этих богинь называли мусейонами, отсюда и происходит сегодняшнее слово музей и музыка. Музы покровительствовали разного рода искусствам и наукам. Они изображались в виде скульптурных фигур. Например, Мельпомена, муза трагедии, представляла скульптурной фигурой, держащей в руках актерскую трагическую маску, Талия — богиня комедии — изображалась с комической маской. Танцы имели свою богиню, Терпсихору, в руках которой находился музыкальный инструмент — звонкая лира, а сама богиня исполняла пляску.

В те далекие времена возник и термин — хореография (от греч. *χορεία* — пляшу, *γραφω* — пишу). Первоначально этот термин обозначал запись танца. Затем под ним стали подразумевать искусство сочинения танцев и балетов, а в конце XIX — начале XX века под этим названием объединилось танцевальное искусство в целом, а хореографом стали называть балетмейстера, постановщика танцев и балетов.

В культурной жизни древнегреческого общества особое место занимали бытовые и сценические танцы. Любое значительное событие, например, чествование героев, соревнование в честь воинской доблести, праздники победы, не обходилось без танцев. Одним из наиболее распространенных танцев, исполнявшихся на площадях и улицах во время различных праздников, была греческая пирриха. Она состояла из ряда больших сцен и сложных фигур. Обычно исполнители пляски делились на две группы, и разыгрывалась пантомима целого сражения.

В конце изображаемой битвы из рядов танцующих выходили два человека, солисты, представители двух воинственных лагерей. В руках у них были мечи, замененные впоследствии факелами, которые они бросали друг в друга. Танцор изображал сцену уклонения человека от ударов метательного орудия врага: он бросался в сторону, отступал, прыгал и нагибался к земле. Этот быстрый военный танец греки танцевали особенно увлеченно и красиво.

Танец пирриха исполнялся ансамблем танцовщиков и танцовщиц, число которых могло доходить до нескольких сот человек. Сюжеты для пиррихи брались из мифологии. Постановщики и исполнители считали главным в танце показ роскоши декораций, демонстрацию сценических эффектов. Знаменитый писатель II века нашей эры Апулей в своем романе «Метаморфозы» («Золотой осел») описывает пирриху, изображавшую суд над Парисом — троянским церевичем: «На сцене высоким искусством художника сооружена была деревянная гора, наподобие

той знаменитой Иудейской горы, которую воспел вещий Гомер; усажена она была живыми зелеными деревьями, источник, устроенный на самой вершине руками строителя, ручьями стекал по склонам, несколько козочек щипали травку, и юноша, одетый на фригийский манер в красивую верхнюю тунику и азиатский плащ, который складками ниспадал с плеч, с золотой тиарой на голове, изображал пастуха, присматривающего за стадом»³. Это был Парис. К нему в танце приближался отрок, изображавший Меркурия, и протягивал ему яблоко. Одна за другой появлялись богини: Юнона, Минерва и Венера. За каждой следовала свита. Венера, окруженная роем резвящихся мотыльков-купидонов, выступала почти обнаженная. Прекраснейшие девушки с гирляндами цветов образовали хоровод вокруг Венеры. Под нежный напев флейты богини одна за другой начинали танцы.

Пиррические пляски, как и все античные танцы, сопровождался пением и игрой на духовых инструментах. Греческие писатели, поэты и философы в своих трудах неоднократно описывали искусство танца. В их произведениях подчеркивается мысль о том, что танец имеет огромное познавательное и воспитательное значение.

Греция имела развитый театр, содержание представлений которого было вполне современным, поднимавшим вопросы, волновавшие в то время общество. Спектакли этого театра носили синтетический характер: исполнители и пели, и танцевали, и говорили под музыкальное сопровождение. Важным компонентом спектакля были танцы, причем каждый вид произведения имел свой танец. В трагедии исполнялась «Эммелия» (танцуется то, что поется). Танец состоял из движений плавных, приподнятых, соответствующих торжественно-патетическому тону спектакля. Основной танец в комедиях — «Кордак» — носил чувственный характер и состоял из резких, зачастую непристойных, движений. В сатирической драме главным был танец «Сикинида», очень похожий на «Кордак». Эти танцы исполнял мужской хор, участники которого были одеты в шкуры, с венком на голове; иногда в танцах участвовали главные герои спектакля. Исполнители танцевали по определенному рисунку, не нарушая строгих композиционных законов этих танцев.

Общественные греческие танцы были целомудренны. Танцевальное искусство занимало большое место в жизни народа. Та-

³ Апулей. Апология, или Речь в защиту самого себя от обвинения в магии. Метаморфозы в 11 книгах Флориды. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 291.

нец и гимнастика были обязательными предметами во всех учебных заведениях. В формировании эстетического вкуса древних греков искусству танца принадлежит далеко не последнее место.

В России танец также возник в глубокой древности. Среди многочисленных танцев мира русские занимают особое место.

Русскому танцу присущи благородство, величавость, сила и удаль. Связанный с прекрасной природой, русский танец особо поэтичен и напевен. Широко известна массовая народная игра масленица — веселый праздник проводов красавицы зимы и радостный призыв весны. В день Ивана Купалы молодежь искала в лесу самый красивый фантастический цветок. Нашедший цветок по поверию найдет свое счастье. В конце праздника девушки бросали венки в воду, а юноши разжигали костры и состязались в силе и ловкости. Много радости приносил праздник Первого снопа, которым крестьяне встречали урожай. Почитание солнца — «Ярила», поклонение ему нашло отражение во многих вокально-хореографических произведениях.

Особое распространение получили игры семейно-бытового типа. Одной из них является свадьба. Это поэтический обряд, продуманный народом в мельчайших деталях и подробностях. К этому обряду подбираются стихи, песни и пляски; проводится определенная последовательность обрядовых действий. Причем, каждая местность вносит в них свои особенности. В свадьбах присутствует четко выраженный театральный элемент: слова «играть свадьбу» имеют буквальное значение и осмысление. Как правило, старинные свадьбы — это массовые праздники. В свадебном обряде сохранились отголоски отношений, взглядов и обычаев крестьянского быта прежнего времени.

Среди обрядовых игр песенно-танцевального характера огромное место принадлежит хороводам. Первые русские хороводные песни были посвящены солнцу, и как бы в подражание форме солнечного диска хороводы строились по кругу. Можно без преувеличения сказать, что в хороводах отражались все стороны жизни народа. «Хоровод,— пишет академик Б. В. Асафьев,— драматическое действие, в котором разыгрываются под песню, соответственно ее тексту, сцены, выявляющие наиболее яркие черты из бытового уклада»⁴.

Тема труда занимает одно из самых центральных мест. Например, в хороводной песне «Под дубравою лен» участники собирались вместе, в круг выходила одна девушка и танцевальными движениями изображала приемы обработки льна, о которых упоминалось в песне. Она «сеяла», «полола», дергала, «стла-

⁴ Г л е б о в И. Симфонические этюды. Пг., 1922, с. 59—60.

ла», «сушила», «мяла», «чесала», «пряла» и т. д. В хороводной песне «Варили мы пиво» исполнители ее изображали, как они варили пиво, пили его, весело гуляли. Немало хороводов было посвящено темам: помещик и крестьянин, тяжелая солдатская доля, несчастная судьба русской женщины, обреченной весь век страдать. В широко известном сатирическом хороводе «Игумен» рассказывается о том, как обрадовались монахи, когда уехал их настоятель. Они принялись «скакать да плясать» и совсем забыли о своих обязанностях. Приехавший из города игумен пытается наказать их, но «смирненные иноки» на все вопросы отвечают дерзко и разбегаются, спасаясь от него.

Объединение песни, слова и танца делают хоровод широко популярным, легко доступным и любимым массовым искусством. В деревнях, особенно после уборки урожая, в хороводах принимали участие до 300—500 человек. Танцоры, разыгрывая песню, импровизировали, вычерчивая в танце неожиданный и замысловатый рисунок. То они двигались цепочкой, держась за руки или платки, то, разрывая линию, шли навстречу друг другу двумя шеренгами — «стенка на стенку», то завивали одинарный или двойной круг и устремлялись по кругу тройками.

Как правило, в хороводном танце была определенная традиционная схема движений. А вот в пляске такая система отсутствовала. Плясун создавал свою хореографическую импровизацию, обогащая танец самобытными, часто новыми движениями. Алексей Максимович Горький в книге «Детство» великолепно передает такую пляску: «...Бабушка не плясала, а словно рассказывала что-то. Вот она идет тихонько, задумавшись, покачиваясь, поглядывая вокруг из-под руки, и все ее большое тело колеблется нерешительно, ноги щупают дорогу осторожно. Остановилась, вдруг испугавшись чего-то, лицо дрогнуло, нахмурилось и тотчас засияло доброй, приветливой улыбкой. Откачнувшись в сторону, уступая кому-то дорогу, отводя рукой кого-то, опустив голову, замерла, прислушиваясь все веселее, — и вдруг ее сорвало с места, закружило вихрем, вся она стала стройней, выше ростом, и уж нельзя было глаз отвести от нее, — так буйно красива и мила становилась она в эти минуты чудесного возвращения к юности!»⁵.

Из народной среды выросли на Руси замечательные плясуны-скоморохи — талантливые пропагандисты русской поэзии, песни и танца, первые представители профессионального актерства. Слово **скоморох** может рассматриваться как производное от старославянского глагола «скомати» — шуметь, либо как арабс-

⁵ Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. Т. 13. Гослитиздат, 1951, с. 38.

кое искаженное название замаскированного шута масхара, либо от греческого простонародного «скоммарах» — мастер смехотворства. О скоморохах сохранились сведения в былинах о киевских богатырях, в первоначальной русской летописи и во многих памятниках, относящихся к IX—XI векам. Скоморохи были мастерами на все руки: они рассказывали были и сказки — «бахари-сказители», играли на различных инструментах — «гудошники-музыканты», показывали дрессированных зверей — «медвежатники», пели и плясали. Ко времени расцвета скоморошества относится возникновение русского народного театра.

Особенно хорошо скоморохи умели плясать. «Не учи плясать, я и сам скоморох», «спляшешь, да не как скоморох», — говорили в народе. Скоморохи внесли вклад в процесс становления и развития русского народного танца.

Так издревле развивался народный танец. Хоровод в каждой местности приобретал свои особенности. Северные хороводы — «ходюги», игровые хороводы, кадрили, «вофмерки» отличались величавостью, плавностью, степенностью движений. Для украинских хороводов характерен быстрый, зажигающий ритм, особая подвижность, столь показательная для характера людей, живущих на юге нашей страны. «Тимоня» — пляска средней полосы России — веселый, огневой танец, где исполнители, стремительно двигаясь по кругу, напоминают вертящуюся карусель. И сегодня этот танец можно узнать по особой постановке рук танцующих, делающих мелкие ритмические движения опущенными книзу кистями рук. Архангельская область знаменита пляской «Чижики», а Ленинградская — разнообразными кадрилями: плясками «Метелица», «Толкуша», «Топотуха». В Сибири родился танец «Подгорка», а на Урале под звуки гармони-тальянки танцуют разнообразные кадрили, в которых принимают участие от четырех до сорока пар танцоров. Во время кадрили танцующие знакомятся друг с другом, попарно и вместе исполняют различные фигуры, танцуют соло. Парни демонстрируют удалство, ухарство, мастерство в исполнении сложных колен, а девушки покоряют нежными, мягкими переходами, истинно русской красотой танца.

Старинные кадрили исполнялись под своеобразный оркестр, в состав которого входили гармошка, деревянные ложки, балалайки, колокольчики, губные гармошки и даже расчески. Танцоры исполняли кадрили с большим чувством, бодро и задорно.

Музыка, песня, танец, прочно входя в жизнь общества, существенно преобразовали весь семейно-бытовой уклад и этим способствовали перестройке общественной жизни в России. История знает такие примеры, когда «безобидные» танцы ста-

новились орудием социальной борьбы. Петр I, борясь с реакционным боярством за изменение общественной жизни в России, специальным указом в 1718 году вводит так называемые ассамблеи — своеобразные собрания людей для совместного времяпрепровождения. Ассамблеи весьма способствовали ломке домостроевских обычаев.

По новым правилам, введенным Петром, в обязанности хозяина каждого знатного дома входило время от времени освобождать место для танцев, игр и различных развлечений. Мужчины должны были брить бороды и отказываться от длинного костюма, а женщины открыть шею и руки, что по тем временам считалось делом греховным. Неумение танцевать считалось позором, и поэтому бояре выписывали себе из-за границы учителей, обязанности которых были довольно обширными. Танцмейстер должен был учить не только танцам, но и одновременно преподавать хороший тон. Он так и назывался — «преподаватель танцев, учтивости и куплиментов».

На ассамблеях были установлены строго разработанные правила поведения, манера общения с дамой в танцах и даже в поклонах. Были там и танцы быстрые, в том числе импровизационного характера. Сам Петр любил изменять фигуры, специально путать и потешаться над неумеющими танцевать, и такие забавы дорого обходились нежелающим воспринимать петровские новшества. Дело доходило до анекдотических случаев. Как-то на свадьбе, пишет его современник, «...после нескольких часов танцевания император начал со всеми стариками один танец... Их было восемь или девять пар... Император, будучи очень весел, делал одну за другой каприоли обеими ногами. Так как старики сначала путались и танец поэтому всякий раз должно было начинать снова, государь сказал, наконец, что выучит весьма скоро, и затем, протанцевав им его, объявил, что если кто теперь собьется, тот выпьет большой штрафной стакан»⁶.

Говоря об искусстве пластики и танца в прошлом, нужно отметить, что прогрессивные черты их, дошедшие до нашего времени, послужили основой для создания современного балетного спектакля.

Балетный спектакль — сложное сценическое искусство, в котором содержание выражается в танцевально-музыкальных образах. В балете тесно соединены танец, пантомима, музыка, пластика, живопись, литература.

⁶ Дневник камер-юнкера Берхольца, ч. 1. М., 1858, с. 229—230.

Балет — это самостоятельный вид искусства, который также входит в понятие «хореография». Существует большое количество видов искусства хореографии, тесно связанных между собой. Различаются классический, народный, бытовой, эстрадный, балетный, акробатический, ритмопластический и др.

Народная сокровищница танцевального искусства поистине неисчерпаема и многообразна: задумчивые русские хороводы и удалая камаринская, темпераментный индийский танец «Кумми» и огненные грузинские пляски, — да разве можно хотя бы перечислить разнообразные пляски народов мира. Как несхожи они по сюжету, мыслям и чувствам, по характеру стран и народов, указывали многие писатели и поэты. «Посмотрите, — писал Н. В. Гоголь, — народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий, у другого — бесчувственный; у одного бешеный, разгульный, у другого — спокойный; у одного напряженный, тяжелый, у другого — легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий...»⁷.

Великий русский писатель очень точно раскрыл главное в многообразии народного танцевального искусства. В исторических, экономических и социальных условиях жизни каждого народа, в образе занятий заключается то главное, что формирует национальный характер, который наиболее полно раскрывается в труде, повседневной жизни, в музыке и песнях, плясках и пластике.

Культура, искусство, театр — это всегда наиболее полное свидетельство духовной зрелости народа, нации. Это одновременно и мощное воздействие на трудящиеся массы. Это прекрасно понимали и эксплуататоры всех времен. В мрачную эпоху средневековья церковники создали свой театр. В противоположность греческому искусству, утверждающему величие дел человека, они преследовали цель убить стремление к жизни, посеять неверие в собственные силы, погасить жажду человека к творчеству. В представлениях этого театра рассказывалось о «счастливой» жизни святых, о тех муках, которые ожидают неверующих в бога, воздавалась хвала смиренным людям, верующим в загробную жизнь.

⁷ Гоголь Н. Собр. соч. В 6-ти т. Т. 6. М., Гослитиздат, 1953, с. 115.

Однако это не могло заглушить культуру, искусство народъ, жизнеутверждающие традиции которого передавались из поколения в поколение. В России, Италии, во Франции и Германии народные празднества сформировались в противовес мрачным, религиозным обрядам и торжествам. Такие праздники были особенно распространены во Франции и Германии, например, игра «Майское дерево». Участники ее, парни и девушки, радуясь приходу весны, расцвету зелени, ласковому солнышку, пели и плясали, водили хороводы. Появились первые устойчивые танцевальные формы, давшие возможность развиваться и бытовым и сценическим танцам. Одной такой первоначальной формой стал бранль — массовый народный танец, участники которого под сопровождение однообразных ударов тамбурина, звуков флейты и монотонного пения танцующих двигались все вместе, либо парами по кругу. Движения были несложными, это позволяло участвовать в танцах большому количеству людей.

Родились целые сюиты бранлей. Всех бранлей насчитывалось до трехсот, причем каждая местность вносила в танец свои движения. Бранль подразделялся на хороводный, парный, медленный и веселый. В танцах отражалась жизнь людей, полная забот, повседневной борьбы, печали и радости. Существовали бранли прачек, виноделов, башмачников, конюхов и другие. Отдельные корпорации имели свои танцы. Среди бочаров большой популярностью пользовался танец с обручем, а у военных — танец с мечами. В танцах, требовавших большой ловкости, гибкости, техничности, демонстрировалось искусство самого мастера, его умение создавать тот или иной предмет труда, либо показывались смекалка, ум и мужество воина.

Будучи простым и незатейливым, бранль стал первоисточником для всех остальных, в том числе и салонных бальных танцев. Конечно, став «придворным», бранль существенно видоизменился. Исчезли прыжки, столь характерные для народного бранля, веселость и живость народного духа были заменены чопорностью манер, галантностью поз. Исполнители этих танцев, придворные и другие особы из высших аристократических кругов, одевались в тяжелые костюмы из дорогих тканей. У дам весь рисунок танца должен был повторять длинный шлейф, а у кавалеров передвижение затрудняли огромные носки обуви. К тому же мужчины были обязаны иметь при себе шпагу и шляпу. Соответственно таким костюмам движения танца стали плавными и закругленными, отменно чопорными. Дамам не разрешалось смотреть на кавалера, а от их партнеров требовалось преувеличенное внимание и учтивость к даме. Танцы принимали характер пышных и эффектных зрелищ. В них участвовал толь-

ко особый круг придворного общества. Эти развлечения происходили примерно так, как описывает их петровский современник: «...Во всю длину танцевальной залы, при звуке самой плачевной музыки, дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга; кавалеры низко кланялись, дамы ниже приседали, сперва прямо против себя, потом поворотясь направо, потом — налево, там опять прямо, опять направо и так далее... Приседания и поклоны продолжались около получаса; наконец они прекратились, и толстый господин с букетом провозгласил, что церемониальные танцы кончились, и приказал музыкантам играть менуэт»⁸.

В противоположность таким развлечениям аристократов народные танцы продолжали привлекать широкие круги любителей петь, плясать, веселиться. Так в эпоху Французской буржуазной революции 1789 года к активной политической жизни были призваны и танцы. Именно в это время успешно развивается театральное искусство, песенно-танцевальная культура французского народа.

В Париж — центр революции — стекаются со всех областей Франции многочисленные делегации восставшего народа. Они приносят с собой свои песни и танцы, нередко воскрешая давно забытые образцы народного творчества. Очень популярными среди французов были бранль, бурре и особенно фарандола — жизнерадостный народный танец, участники которого, взявшись за руки, цепью из сотен людей бежали по улицам города. Революция создала и свои танцы, в которых ярко отражалась героика событий, воспевались храбрость и мужество восставших, их вера в идеалы справедливости и добра. Танцы в ту пору были преимущественно импровизационного характера, то есть танцующие сочиняли рисунок и движения танца по ходу праздника. Одним из таких танцев — танцем санкюлотов — стала знаменитая карманьола — веселый и живой танец, сопровождаемый песней.

Новые песни и танцы, созданные революционным народом, становятся особо популярными и быстро распространяются среди народных масс. Не случайно «Марсельеза» ровно через два месяца после создания стала национальным гимном. Также широко была известна песня-танец «Ça ira» — «это будет, это свершится», в которой выражалась надежда на скорую победу революции. Народная революционная культура существенно влияла и на музыкальный театр. Королевская академия музыки бы-

⁸ Пушкин А. С. Собр. соч. В 6-ти т. Т. 4. М., Гослитиздат, 1949. с. 22.

ла переименована в Республиканский театр искусств. Артисты балета принимали участие в уличных празднествах, а на сцене Республиканского театра появился новый жанр—патриотический балетный апофеоз. В таких представлениях синтетического плана слово, пение и танец были соединены воедино, но танец был основным компонентом этих спектаклей. Представление заканчивалось исполнением гимна, причем пел весь зал.

Народное творчество является живительным источником для развития профессионального искусства. Можно привести один из многих примеров такого воздействия. Советский балетмейстер Василий Вайнонен поставил в 1932 году на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета спектакль «Пламя Парижа». Темой для этого балета послужило свержение монархии во Франции в 1792 году и революционные выступления народных масс против тиранов. Балетмейстер много и кропотливо изучал культуру Франции того времени, знакомился с музыкой, литературой, изучал живопись, скульптуру и те описания народных празднеств, которые дошли до нашего времени. Спектакль был насыщен массовыми, народными танцами.

Фарандола возникала как танец радости и веселья народа, захватывающего замок ненавистного маркиза. Это была народная пляска, с простейшими движениями, но замысловатым и красочным рисунком танца. Балетмейстер как бы восстановил этот танец так, как его танцует народ на праздниках: парное построение, круги, кружочки, переходы, напоминающие по рисунку и кадрили, и контрданс, и любой другой массовый танец любого народа. И в то же время создавалось впечатление стихийности танца, его мгновенной импровизации. Балетмейстер точно передал танцорам позы и движения фарандолы, ее национальную характерность, типичную для французских крестьян.

Если фарандола была танцем радости и веселья, то в «Карманьоле» был передан дух возмущения, угрозы и бунта восставших крестьян. В рисунке этого танца, порывистом и буйном, не было симметричности и аккуратности построения. Это был единоклубный порыв народа, победный боевой танец. Интересно, что в этом спектакле Вайнонен поставил танец басков, никогда не видел, как он исполняется народом этой маленькой, но очень гордой страны. В мятежном, бурном танце, который исполняли трое танцоров и две танцовщицы, ярко выражалась суровая сила восставших. В нем были одновременно и сдержанность, и страстность, и нетерпеливый порыв к свободе. Много лет спустя ленинградские артисты впервые побывали с концертами во Франции и познакомили жителей Нижних Пиреней с этими танцами. Восхищенные французские зрители подтверди-

ли, что именно на таких движениях и строят свои танцы баски.

Говоря о влиянии народного искусства на балетный театр, следует сказать, что профессиональное искусство танца значительно моложе народных плясок и танцев и имеет свою периодизацию.

Слову балет порисходит от латинского *ballo*, французского *ballet* — танцюю. Как театральный жанр он зародился в Италии в середине XVI века в обстановке дворцовых празднеств. Вначале ставились небольшие одноактные балеты, которые приурочивались к каким-нибудь выдающимся событиям: дню короля, коронации, крестинам, свадьбам и т. д. Да и исполнителями таких увеселений и балетов были принцы, короли и верхушка привилегированной знати. В дальнейшем аристократы передали свое сценическое танцевальное искусство актерам. Первые профессиональные исполнители стремились сохранить все традиции танцевальной техники своих предшественников — аристократов. Они оберегали и канонизировали разработанную ими систему классического танца, тесно связанную с придворным этикетом. В этот период определились и пять основных позиций классического танца.

Развернутое положение ног в дальнейшем получило научное, анатомическое название. Благодаря ему разрабатываются тазобедренные суставы и стопы, что дает большие возможности для танцевальных движений. Поэтому выворотность ног до сих пор сохраняется в классическом танце.

Самый первый балет в России под названием «Балет об Орфее и Эвридике» был показан при дворе царя Алексея Михайловича в 1673 году. Балет того времени был синкретичен, то есть включал, кроме танцев и пантомимы, пение и декламацию. Кроме этого спектакля было поставлено еще несколько балетов, не сохранивших названий.

Дальнейшее развитие балетное искусство в России получает в первой половине XVIII века. Вначале это были оперно-балетные группы заезжих иностранцев, сыгравших лишь некоторую роль в развитии русской музыкальной культуры. Нужно особенно отметить, что молодое русское искусство, безусловно, использовало достижения итальянского, французского и немецкого театров, но русская опера и балет — явление самобытное, оно целиком связано с жизнью народа, его творчеством. Например, в ранних комических операх «Санкт-Петербургский гостиный двор», «Мельник, колдун, обманщик и сват» используются народные песни, танцы и обряды.

Первое время во главе русского балета стояли иностранные балетмейстеры. Они активно познавали самобытные националь-

ные русские пляски, народные игры и обряды. В 1738 году в Петербурге открылось первое театральное училище, которое готовило танцовщиков и танцовщиц, а также и первых балетмейстеров. Ныне — это прославленное Ленинградское государственное ордена Трудового Красного Знамени хореографическое училище имени профессора А. Я. Вагановой — кузница артистических кадров для нашей страны, а также и для многих зарубежных стран.

Московское балетное училище было основано в 1773 году. Ныне Московское ордена Трудового Красного Знамени академическое хореографическое училище является одним из старейших учебных заведений страны.

В конце XVIII — начале XIX века на отечественной сцене появляются работы первого русского балетмейстера Ивана Вальберха.

История дальнейшего развития балетного искусства России — это история постоянной борьбы реалистического и демократического направлений против бессодержательности и пустой развлекательности, это борьба прогрессивных деятелей балетного театра за выразительное актерское исполнение, против голого техницизма и «танца ради танца». Императорский двор стремился превратить балет только в развлечение, ласкающее взоры пресыщенной верхушки правящих классов, отвлечь балет от проблем и событий современности. Многие балетные спектакли носили условный, нежизненный характер. Балет более чем другие виды искусства был оторван от жизни народа. Для того, чтобы искусство стало реалистичным и прогрессивным, многие деятели русской культуры трудились самоотверженно. К числу их принадлежали И. Вальберх, И. Аблец, И. Лобанов, А. Глушковский, К. Дидло и М. Петипа, Л. Иванов, М. Фокин, А. Горский, посвятившие всю свою творческую жизнь развитию русского балета. Реалистические образы в балете создавали замечательные русские балерины — Е. Колосова, А. Истомина, о которой писал Александр Сергеевич Пушкин в своем романе в стихах «Евгений Онегин», Е. Санковская, Е. Андреянова, танцовщики Т. Бубликов, Н. Пешков, В. Гельцер, знаменитая Анна Павлова и многие другие.

А. С. Пушкин в словах «Душой исполненный полет» очень коротко, но образно охарактеризовал отличие русского балета от западноевропейского.

С каждым десятилетием русский балет поднимался на новую, более высокую ступень своего развития. Во второй половине XIX века становлению русского балета в огромной мере содействовала музыка Петра Ильича Чайковского. Композитор

в замечательных балетах «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» создал музыкальную драматургию, которая помогала постановщикам и артистам воплощать правдивые, реалистические характеры.

Талантливые произведения П. Чайковского и А. Глазунова и их последователей прочно утвердили славу русского балета как лучшего в мире.

Зарубежные зрители еще в XVIII и XIX веках познакомились с замечательным искусством русских артистов. В XX столетии славу русскому балету принесли «Русские сезоны», проходившие во Франции с 1909 по 1912 годы. К тому времени балетное искусство Западной Европы было представлено небольшими труппами при оперных театрах. Классической хореографии не было, и к искусству танца относились с пренебрежением.

Русские артисты, приезжавшие из Петербурга и Москвы, показывали изумленным парижанам небывалое зрелище. Французы увидели балеты «Шопениана», «Клеопатра», «Павильон Армиды», «Половецкие пляски», «Жар-птица», «Карнавал», «Призрак розы», «Петрушка» и другие спектакли. Кроме того, русские артисты вернули французам балет «Жизель», который был поставлен во Франции, а потом прочно забыт у себя на родине. И только русские артисты, бережно сохранив этот шедевр романтического балета, вновь показали «Жизель» зрителям.

Все журналы и газеты, даже те, которые раньше никогда не откликались на театральные события, писали о прекрасных артистах из России. Отмечая исчезновение французского балета и в то же время призывая учиться у русского балета, авторы статей говорили: «Наши композиторы балетов и хоровых сцен, декораторы, режиссеры, танцовщики и танцовщицы — все могли без ложного самолюбия получить молчаливый благородный урок. А поэты и художники могли получить лирическое и прекрасное назидание»⁹.

Историческое значение балета «Русские сезоны» заключается в том, что с помощью русских артистов в странах Западной Европы и Америки возродился классический балет и пристальный интерес к этому виду искусства.

К началу XX столетия русский балетный театр достиг вершины творческого самоопределения, выковал прочные, постоянно обновляющиеся традиции постановочного и исполнительского мастерства. Тесное содружество выдающихся композиторов и хореографов конца XIX века дало театру возможность решить такие значительные проблемы, как создание балетного симфо-

⁹ Светлов. В. Современный балет. Спб., 1911, с. 110.

низма и жанра балета-симфонии. Русский балет стал сосредоточием богатств музыки, живописи и танца. Его значение, как явления мирового масштаба, распространилось далеко за пределы России.

И все же накануне Великого Октября балет вступил в критическую пору. Будучи в значительной степени придворным зрелищем, рассчитанным на аристократический, салонный круг зрителей, ограниченным в тематике спектаклей, оторванным от современности, от поиска новых тем и выразительных средств, такой балет мог превратиться в музейное, законсервированное зрелище. И только Великая Октябрьская Социалистическая революция открыла новые пути древнему искусству хореографии.



РОЖДЕННАЯ НОВОЙ ЖИЗНЬЮ

После Великой Октябрьской социалистической революции начался новый этап в истории русского балета. Перед искусством революция поставила высокие благородные цели — служить интересам народа, воспитывать трудящихся в духе коммунизма, укреплять мир между народами.

Театры, открывшие двери для нового, рабоче-крестьянского зрителя, начали показ лучших образцов русской и зарубежной классики. Из произведений хореографии на сцене Москвы и Петрограда шли балеты П. И. Чайковского «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик», балет А. К. Глазунова «Раймонда», балет Ц. Пуни «Конек-Горбунок», из зарубежной классики — балеты «Жизель» А. Адана, «Коппелия» Л. Делиба, «Тщетная предосторожность» П. Гертеля и другие.

Обращение к классическому искусству, показ его новому, неискушенному зрителю было абсолютно закономерным и правильным решением. Еще в октябре 1920 года в своей речи на III съезде комсомола В. И. Ленин начертал пути советского искусства, сказав: «Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить. Про-

летарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»¹⁰.

Владимир Ильич Ленин особенно подчеркивал: «Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». С гордостью вспоминают балерины Виктория Кригер, Екатерина Гельцер, танцовщик Василий Тихомиров, как им приходилось выступать с танцами из классических балетов перед рабочими и крестьянами после митингов и собраний, на которых перед многотысячной массой народа выступали В. И. Ленин и Я. М. Свердлов.

В очень трудных условиях пришлось работать артистам молодого советского балета. Проблемы репертуара балетного театра были тесно связаны с поиском новых тем и выразительных средств. Нужно было показать не только классические произведения, но и представить новых, революционных героев — подлинных хозяев первого в мире молодого социалистического государства.

В решении этих сложнейших проблем было много интересного, новаторского и спорного. Уже в первую годовщину Октябрьской революции балетмейстер Московского Большого театра Александр Горский поставил одноактный балет «Стенька Разин» на музыку одноименной симфонической поэмы А. Глазунова. При некоторых недостатках этого спектакля современники отмечали его революционный, широко и полно выраженный бунтарский, народный дух.

В первое послеоктябрьское десятилетие большую и интересную работу проводили балетмейстеры А. Горьский, К. Голейзовский и Ф. Лопухов, балерины Е. Гельцер, В. Кригер, Е. Люком, М. Кандаурова, А. Абрамова, О. Мунгалова и танцовщики В. Тихомиров, А. Лопухов, В. Смольцев, Б. Шавров, Л. Жуков, П. Гусев. В те годы начала складываться советская методика преподавания классического танца под руководством А. Вагановой, В. Пономарева, А. Ширяева, А. Джури, В. Мосоловой и других.

Поиски первых советских хореографов отличались огромной

¹⁰ Ленин В. И. Задачи союзов молодежи. (Речь на III Всесоюзном съезде Российского Коммунистического Союза Молодежи 2 октября 1920 г.) Собр. соч., т. 41, с. 304—305.

разнообразием. Зачастую создавались аллегорическо-символистические спектакли, в которых трудно было понять содержание, классический танец нередко подменялся акробатическими, спортивными движениями. В борьбе за реалистический балет постепенно сформировался жанр балетной драмы. Он характеризуется развернутым сюжетом, развивающимися на протяжении всего спектакля сценическими образами, наиболее полным использованием средств музыки, танца и пантомимы.

Сама жизнь молодой советской республики, полная энтузиазма и самоотверженного строительства нового общества, подсказывала деятелям советского балета темы и образы для новых спектаклей.

Первым крупным достижением советской хореографии явился балет композитора Р. Глиэра «Красный мак», поставленный на сцене Большого театра Союза ССР в 1927 году балетмейстерами Л. Лащилиным и В. Тихомировым. Авторы спектакля в танцевальных образах показали героиню революционной борьбы, силу и мощь советской республики.

Впервые на балетной сцене были показаны фигуры революционных моряков. Особый восторг зрителей вызвал финал первого действия балета — танец советских матросов на музыку задорной частушки «Яблочко», которую композитор обработал в виде нескольких вариаций. «Пляска открывалась небольшим вступлением. По свистку моряки стремительно спускались с борта по раскачивающимся канатам. Они молниеносно строились, подтянутые, серьезные. Снова свисток: «Вольно!» Все лица расплывались в улыбке. Под медленно звучащую мелодию «Яблочко» шел по кругу боцман. Лихо прихлопывая, он как бы заводил остальных. Затем следовала ответная «проходка» нескольких матросов. Сдержанный, чуть суровый оттенок первой вариации несколько смягчался в последующих. Одновременно скрытая поначалу энергия становилась все более явственной, воодушевление нарастало. Ширилась и пляска, привлекая все новых участников»¹¹. Из массы танцующих выделялись солисты, которые старались перещеголять друг друга в сложных танцевальных коленцах. Всеобщее оживление вносило появление чумазого кочегара, который, стремительно спустившись по лестнице, включался во всеобщий пляс. В апофеозе этой пляски все танцующие настолько заражали своим темпераментом и жизнерадостностью, что зрительный зал отвечал бурей аплодисмен-

¹¹ Суриц Е. Хореографическое искусство двадцатых годов. М., «Искусство», 1979, с. 258.

тов. «Прекрасное, уже советское творение», — сказал об этом спектакле М. И. Калинин¹².

Танцевальный образ массы, найденный хореографами в «Красном маке», прочно утвердился на советской балетной сцене. В балете «Пламя Парижа» главное и ведущее место принадлежит революционным героям. Их танцевальная «речь» — тесное сочетание классического и народного танцев.

Балетмейстер Вахтанг Чабукиани в балете «Сердце гор», в этой драматической повести о борьбе грузинского народа против жестоких угнетателей-князей, великолепно использовав пламенные народные танцы Грузии, сумел облечь их в яркую театральную форму. Чабукиани воспроизвел двухъярусные хороводы «перхули», в которых мужчины, держась за руки, становились на плечи товарищей, как в гимнастических и военных народных играх древней Грузии. Старинный аджаро-гурийский танец «Хоруми», или «Хорони», талантливый балетмейстер превратил из обрядового военного танца в танец-призыв, в грозный призыв к восстанию. Обычно «Хоруми» исполняется группой юношей от трех до девяти человек. Под удары барабана, звучащего то осторожно, то стремительно, набатно, то торжественно-победно, исполнители воспроизводят картины выбора места перед боем, разведки сил противника, боя, показывают, как выручают раненого товарища и возвращаются с победой. В этом танце очень наглядно ощущается непреложный закон жителей гор — один за всех и все за одного. Чабукиани увеличил число участников «Хоруми», сделал его набатом, колоколом, призывающим свергнуть ненавистный строй. Став органичным компонентом в театральном спектакле, неся ясно выраженную смысловую нагрузку и развивая действие, «Хоруми» явился лейтмотивом балета «Сердце гор», символическим образом восставшего революционного народа.

Постановщик балета «Партизанские дни» В. Вайнонен, используя фольклорные танцы, создал на их основе новую, совершенно оригинальную хореографическую форму. Русская пляска, танго и фокстрот, своеобразные построения и движения в танце партизан — все было претворено и развито танцевальной фантазией балетмейстера, рождено драматизмом действия, характерами персонажей. Как неудержимый шквал, врываются партизаны, разгоняя сборище белогвардейцев. Друг за другом, с шапками наголо, партизаны неслись по сцене, образуя широкий круг. В этой сцене не было сценического боя, с выстрела-

¹² Калинин М. И. Сборник «О молодежи». М., «Молодая гвардия», 1940, с. 81.

ми, фехтованием и пр. Используя отдельные элементы казачьих плясок и театрально их претворяя, постановщик и артисты добились эффекта передачи настроения боя, сокрушительного и победоносного.

Современная героико-революционная тема раскрывалась в балетах «Соловей» Е. Крошнера, спектакле белорусского театра, в балете «Лауренсия» А. Крейна, в спектаклях «Светлана» Д. Клебанова, «Тарас Бульба» В. П. Соловьева-Седого и других произведениях.

В то же время советский балетный театр, продолжая традиции дореволюционной русской хореографии, активно ставит спектакли на сюжеты зарубежной и русской классической литературы. На балетную сцену приходят создания Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Горького, Шекспира, Лопе-де Вега, Гюго, Бальзака и многих других.

Среди балетов, в основу которых положены литературные сюжеты, самое большое место занимают «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Кавказский пленник», «Сказка о попе и работнике его Балде», «Медный всадник». Огромным и постоянным успехом пользуется балет композитора Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» в постановке балетмейстера Р. Захарова. В этом классическом спектакле советской сцены полностью раскрылось дарование величайшей актрисы современности Галины Сергеевны Улановой, создавшей подлинно пушкинский образ гордой пленницы Марии.

В балете «Ромео и Джульетта» композитора С. Прокофьева, поставленного балетмейстером Л. Лавровским, были созданы поистине шекспировские характеры талантливыми актерами Г. Улановой, К. Сергеевым, М. Габовичем, А. Ермолаевым, А. Лопуховым, С. Коренем, Л. Ильюшенко, А. Радунским.

Этими постановками утвердились спектакли нового типа, в которых все компоненты, и прежде всего танцевально-пантомимное действие, были направлены на раскрытие внутреннего содержания произведений. Искусство хореографа, соединенное с четким режиссерским мастерством, поставило перед актерами сложные сюжетно-актерские задачи. Выросли замечательные актеры, сознательно и углубленно работающие над ролью, овладевшие методом реалистического истолкования характера героя. Среди таких мастеров нужно назвать Г. С. Уланову, М. Т. Семенову, Н. М. Дудинскую, О. В. Лепёшинскую, В. М. Чабукиани, К. М. Сергеева, А. Н. Ермолаева, а позднее М. М. Плисецкую, Р. С. Стручкову, А. Е. Осипенко, Ю. Г. Кондратова, Ю. Т. Жданова и др.

Бурного расцвета достигло народное танцевальное искусство

в 30-е годы. Городские, областные, республиканские олимпиады народного творчества выявили миллионы талантливых артистов из народа. На всесоюзных праздниках народного творчества в Москве одаренные артисты из народа демонстрировали жизнеутверждающее богатство многонациональной социалистической культуры. В 1935 году в Лондоне на Всемирном фестивале народного танца советские исполнители заняли первое место. Их триумфальный успех — свидетельство достижений в области культуры первой в мире Страны Советов. Основанный в 1936 году в Москве «Театр народного творчества» стал подлинно интернациональной трибуной, способствующей показу огромной художественной палитры, которой владеют народы нашей страны. Многие талантливые народные самоучки стали первыми профессиональными артистами, основателями первых республиканских театров оперы и балета, ансамблей танца, балетных школ.

Но этот процесс был очень сложным, особенно в таких республиках, как Казахстан, Туркмения, Киргизия, в которых народная танцевальная культура веками попиралась служителями религиозного культа и буржуазией. На примере расцвета народной танцевальной культуры киргизов можно увидеть, как социализм преобразил материальную и духовную жизнь народа, открыл подлинные родники самодеятельного творчества, дал им новую, счастливую жизнь.

Своеобразен и необычен путь развития киргизской хореографии. История не сохранила законченных форм киргизского народного танца и поэтому воссоздание традиций национальных плясок и освоение сложных законов классического танца происходило одновременно. Упоминания и сведения о характере плясового национального фольклора, бытовавшего ранее у киргизов, содержатся в древнейшем народном эпосе «Манас», в свидетельствах путешественников, рассказывающих о музыкальной культуре киргизов. У киргизов есть упоминания словарных обозначений танца. Академик Юдахин К. К. приводит в «Русско-киргизском словаре» наглядные примеры: **бий** — танец, **бийлоо** — танцевать, **бийчи** — танцовщик, **бийчи киши** — танцор, **эл бийлери** — народные танцы. Эти слова широко распространены среди киргизского народа.

О том, что у киргизов были танцы, свидетельствует народная музыка, пронизанная плясовыми ритмами. В ней «есть много игривых, веселых песен, залихватски плясовых наигрышей, шуточных, юмористических образов»¹³.

¹³ Виноградов В. Киргизская народная музыка. Фрунзе, «Киргосиздат», 1958, с. 70.

И исполнители инструментальной музыки киргизов, как правило программной и изобразительной, придают большое значение моторному воспроизведению ритма, отбиваемого пальцами по струнам комуза. Мелодию они сопровождают всевозможными движениями, обогащают мимикой, жестами, забавными трюками, передавая содержание данного произведения.

Названия традиционных кюю, слагаемых музыкантами и передаваемых из поколения в поколение, дают возможность говорить о характере исполняющейся музыки (**солкулдак** — упругий, задорный, **салтанат** — пышная, торжественная).

В искусстве манасчи, в мимике и образных движениях народных потешников — куудулдаров, в ярких народных играх, обрядах существует организующее начало — ритм, включающий ряд движений, близких к танцевальным.

Есть много общего у киргизского народа с его соседями, казахами и туркменами, особенно в сфере художественного творчества. Исследователь казахского балетного театра Л. Сарынова подчеркивает, что «и туркмены, и киргизы, и казахи в до-революционное время имели свои самобытные танцы, уровень развития которых определяется экономическим, социальным и культурным уровнем нации»¹⁴. Но за столетия гнета, бесправия, нищеты были утеряны драгоценные сокровища народного художественного творчества.

Возродились они и обрели новую биографию в Советскую эпоху. Коммунистическая партия уделяет большое внимание росту материальной и духовной культуры всех национальностей и народностей, населяющих Советскую страну. XII съезд РКП (б) подчеркивал, что ряд народов, отставших в хозяйственном и культурном отношении, не в состоянии подняться без действительной и длительной помощи извне, что «... борьба за ликвидацию фактического неравенства национальностей, борьба за поднятие культурного хозяйственного уровня отсталых народов является второй очередной задачей нашей партии»¹⁵.

В области культуры и искусства это выразилось в невиданно широком развитии народного и профессионального искусства. «Социализм не только открыл трудящимся массам широкий доступ к духовным ценностям, но и сделал их непосредствен-

¹⁴ Сарынова Л. Казахский балетный театр. (Исторический очерк). Алма-Ата, Изд-во АН Казахской ССР, 1963, с. 28—29.

¹⁵ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Изд. 7, ч. 1, с. 713—714.

ными творцами культуры. Одно из ярких свидетельств того — небывалый размах художественного народного творчества»¹⁶.

О росте самодеятельного искусства можно судить хотя бы по таким цифрам. Если в первом общегородском конкурсе самодеятельного искусства в городе Фрунзе в 1932 году участвовало 165 человек, то I Всекиргизская олимпиада народного творчества 1936 года охватила около 10 000 участников, а в заключительном концерте выступили более 1000 талантливых певцов, сказителей, музыкантов, танцоров¹⁷. Такое представительное участие любителей искусства стало возможным благодаря повседневному выявлению одаренных исполнителей на колхозных, районных, городских и всереспубликанских художественных олимпиадах. В ходе этих выступлений было показано большое количество разнообразных плясок многих народов, в том числе и киргизских. «Две девушки из педрабфака, указывал рецензент, в национальных костюмах танцуют «Селькинчек». Это один из популярнейших танцев, созданных на основе народных игр»¹⁸.

Однако такие опыты были единичными, хотя и намечали определенные пути к поискам в сфере народных танцев. «Назрела необходимость в экспериментальной работе над созданием новых элементов киргизского национального танца. Это потребует, разумеется, привлечения самых крупных мастеров хореографического искусства нашего Союза», — писали композиторы В. Власов и В. Фере после проведения I Всекиргизской олимпиады¹⁹. Одним из них стал в Киргизии балетмейстер Николай Сергеевич Холфин. «Поиски народного танца, — писал он — стили и формы представляли большую трудность. Чтобы уловить его, надо было ознакомиться с киргизским орнаментом, с характерными для быта киргизов трудовыми процессами, с природными особенностями страны, одеждой, убранством жилищ и т. д. Именно здесь лежал материал для восстановления танца, для балетных композиций»²⁰.

¹⁶ Брежнев Л. И. Отчетный доклад Центрального Комитета КПСС XXIV съезду Коммунистической партии Советского Союза. М., Изд-во политической литературы, 1971, с. 110.

¹⁷ Закончился первый общегородской конкурс самодеятельного искусства. — Газ. «Советская Киргизия», 1932, 8 декабря.

¹⁸ Донской В. В летнем театре Дубового парка. — Газ. «Советская Киргизия», 1936, 18 октября.

¹⁹ Власов В., Фере В. Искусство освобожденного киргизского народа. (К итогам Всекиргизской олимпиады.) — Газ. «Советская Киргизия», 1936, 2 ноября.

²⁰ Холфин Н. В поисках народного танца. — Газ. «Известия», 1939, 22 мая.

Одним из первых национальных танцев стал «Кийиз», массовый женский танец. Постановщик Н. Холфин сумел подметить наиболее характерные движения, позы, положения рук, головы и ход ног, применяемые при обработке и создании кошмы и придал им органичную танцевальную форму, убедительную, яркую, впечатляющую. Танец стал действенным, точно воплощающим весь многотрудный процесс выделки кошмы. Движения танца, ход с каблука, переступание, взмахи рук вверх с резким опусканием кисти вниз, как бы разрабатывающие кошму, повороты, перевивания рук, словно закручивающие кошму, уминание руками с кистями, загнутыми перед собой, и так далее — все это стало основным строительным материалом лексики киргизского народного танца. Рисунок танца, характер исполнения, стиль танцевальной композиции был подсказан талантом народных умельцев, создателей тушкийизов, в которых художественные образы орнаментов конкретны, близки к природе.

Мелодия этого танца эпически сдержана в духе киргизской народной музыки, по своему строю художественных образов жизненно конкретна. Композиторы В. Власов и В. Фере чутко уловили интонационную особенность киргизской народной музыки и оригинально претворили ее в форму танцевального фрагмента. Музыка танца «Кийиз» стала не только темпо-ритмическим каркасом, но и определила образно-конкретную пластику, помогала подчеркнуть национальные оттенки танца, выявить эмоциональное начало. Безыскусственность танца «Кийиз», мягкость, пластичность «говорящих» рук исполнительниц, простота и реалистичность, жизненная достоверность происходящего в танце принесли ему единодушное признание. Танец «Кийиз» — один из пионеров национальной хореографии — широко распространен в народе и стал подлинно народной пляской.

Отличным художественным подсказом, богатейшей базой для создателей народно-сценических киргизских танцев стали разнообразные игры и развлечения, и сейчас играющие в жизни киргизского народа немалую роль. Такие народные игры, как «Джоолук таштамай» («Бросание платка»), «Думпультдок» («Игра в волков и овец»), «Жашымбек» («Игра в прятки»), «Кыз куумай» («Догони девушку»), элементы игры «Ат-чабыш», перетягивание каната — «аркан тартыш», соревнование лихих наездников, старинный бой с копьями, стали тем фундаментом, на базе которого возникли развернутые танцевальные композиции. И первые танцы киргизов: «Кийиз», «Элечеки», «Комузисты» и др. своим рисунком танца, характером исполнения, стилем танцевальной композиции воспроизводили характерные черты народа, обретшего искусство хореографии.

Определенную положительную роль в процессе воссоздания национальных плясок и танцев сыграла первая киргизская театральная студия, основанная в 1926 году. В ее задачу входило заложить основы профессионального драматического театра, подготовить артистические кадры, развивать и популяризировать драматическое искусство. В курс обучения студийцев были включены такие предметы, как мастерство актера, техника речи, сценическое движение, музыка, пластика и танцы. По свидетельству известного киргизского актера Аширалы Боталиева, студийцы много занимались классическим и характерными танцами, исполняли большое количество разнообразных танцев: венгерский, башкирский, татарский, узбекский, украинский, шуточный русский, матросский матлет, гуцульский. Зачастую юношам-студийцам приходилось исполнять танцевальные па за девушек, так как поначалу среди учащихся их было немного. Студийцы были инициаторами на многих вечерах молодежи, словом, пропагандировали искусство танца в республике.

Созданный в 30-е годы на основе студии драматический театр успешно ставил спектакли советских и зарубежных драматургов, на его сцене увидели свет первые произведения национальных авторов. Большим успехом пользовались у зрителей музыкально-драматические спектакли. Переход от драматического спектакля через музыкальную драму к опере возродил забытые в киргизском искусстве такие жанры, как массовое пение и пляска.

Возрождение киргизского танцевального фольклора шло вместе с освоением классического танца. Причем, уже в то время хореографы неустанно искали органический синтез классического и народного танцев. Они не мыслили реалистический образ в балете, лишенный национальных красок и примет. Это была пора решения сложных проблем и формирования новой эстетики балетного искусства. Многие из будущих мастеров национальной сцены обучались в центральных хореографических училищах. Крупнейшие актеры киргизского балета Бибисара Бейшеналиева, Джумакалы Арсыгулова, Нурдин Тугелов, Сапарбек Кабеков и другие — воспитанники Ленинградского академического хореографического училища. Обучаясь в Ленинграде, они знакомились с новым стилем, новой эстетикой искусства. В республике они развивали эти принципы, создавали новые спектакли, исходя из самых современных художественных критериев.

Национальные танцы, созданные на основе изучения народной жизни, обогащенные законами классической хореографии, были широко признаны народом.

Ведущие мастера советской культуры, представители брат-

ского русского народа композиторы В. Власов, В. Фере, М. Раухвергер, балетмейстеры Н. Холфин, В. Козлов, Л. Жуков, В. Литвиненко, дирижеры В. Целиковский, В. Чернов, художник Я. Штоффер, режиссер В. Васильев работали вместе с киргизскими деятелями искусств, композиторами А. Малдыбаевым, М. Абдраевым, А. Аманбаевым, А. Тулеевым, режиссерами А. Куттубаевым и О. Джетыкашкаевым, художником Г. Айтиевым, дирижером Ш. Орозовым и другими.

Большим событием в культурной жизни республики стала Первая декада киргизского искусства, проходившая в Москве с 26 мая по 4 июня 1939 года. Тысячи москвичей и гостей столицы познакомились с самобытным искусством киргизского народа. Молодой национальный музыкальный театр показывал свои спектакли на сцене Большого театра Союза ССР. Музыкальные драмы «Алтын кыз» и «Аджал ордуна», первая киргизская опера «Ай-Чурек» рассказывали об истории и сегодняшнем дне древнего киргизского народа, о том, как Великий Октябрь принес новую, прекрасную жизнь жителям далекого киргизского горного края.

На Первой декаде в Москве не было показано целого балетного спектакля. Но и в музыкальных драмах, и особенно в первой опере «Ай-Чурек», было множество танцевальных сцен, которые органично вошли в драматургическую ткань спектаклей. Так, в опере «Ай-Чурек» исполнялись пляски и игры джигитов и девушек — массовый танец «Джаш кербез», хороводный танец девушек «Джомок бий», мужская воинственная пляска джигитов «Аламан», воскрешающая ритм и характер этой народной игры, женский танец «Элечеки». А в спектаклях «Алтын кыз» («Золотая девушка») центральное место занимают жизнерадостные молодежные танцы и игры, насыщенные элементами акробатики и гимнастики, которые подчеркивают изменения, внесенные революцией в быт киргизов. Народные пластические мотивы и элементы классического танца были в спектаклях киргизского музыкального театра органически переплетены и взаимосвязаны. Так, сказочное превращение девушки Ай-Чурек в лебедя, ее прощание с подругами было показано в красивом танце самой героини и ее подруг.

Танцевальное искусство было также представлено киргизскими ребятами, воспитанниками первого национального киргизского отделения Ленинградского хореографического училища. Веселый, зажигательный танец-игра «Жмурки» и грациозный вальс А. Глазунова, исполненные юными киргизскими артистами, вызвали бурные аплодисменты зрительного зала. Авторы многочисленных статей, посвященных выступлениям киргизских артистов,

отмечали природную грацию и музыкальность, гармоничность и увлеченность исполнения танцоров. Об исполнителях танца «Кыздардын кыялы», показанного во время заключительного концерта, газета «Правда» писала: «В кругу девушек — в высоких, отливающих серебром и золотом головных уборах — медленно движутся под музыку кыяка две танцовщицы. Их руки, тонкие и гибкие, словно вычерчивают в воздухе мелодию танца, то поднимаясь высоко над головой, то приближаясь к лицу. На старинных иранских миниатюрах, расцвеченных золотом и киноварью, в отблесках зеленого и голубого, мы видели таких девушек. Но то были сказочные перы, а здесь пред нами вдруг ожила старинная сказка, родившаяся у подножья Тянь-Шаньских гор»²¹.

Подводя итоги выступления киргизских артистов в Москве, газета «Советская Киргизия» писала: «С большим триумфом прошла в столице декада киргизского искусства. Десятки тысяч москвичей испытали истинное наслаждение. Они близко познакомились с творчеством одного из талантливейших народов нашей многонациональной страны. Они как бы перенеслись на время в кыштаки и айлы Киргизии и увидели эту республику во всем великолепии ее роста и неуклонного движения вперед»²².

Сегодняшнюю Киргизию невозможно представить без самостоятельных танцевальных коллективов, ансамблей народного танца, которые успешно выступают во многих зарубежных странах мира. Теперь название «Киргизский балетный театр» широко известно среди самых широких кругов зрителей в нашей стране и за рубежом. Киргизское народное и профессиональное музыкально-хореографическое искусство развивается в тесной творческой взаимосвязи с советской музыкальной культурой. Будучи национальным по форме и социалистическим по содержанию оно интернационально по своей сущности, глубоко человечно и гуманно, воплощает особо важные, жизненные проблемы, волнующие человечество.

Профессиональное искусство, тесно связанное с народным творчеством, черпает в нем темы и образы.

Большое влияние на советский балетный театр оказывают ансамбли народного танца, формирование которых началось с середины 30-х годов. Одним из таких коллективов стал организованный в 1937 году, ныне широко известный Государственный академический ансамбль народного танца СССР под руководством лауреата Ленинской и Государственной премий, народно-

²¹ Городинский В. Заключительный концерт. — Газ. «Правда», 1939, 5 июня.

²² «Советская Киргизия», 1939, 8 июня.

го артиста СССР Игоря Александровича Моисеева. Первая композиция — русский массовый танец «Полянка». Энергия, задор, радость эмоционально окрашивали пляску, передавали ощущение свободы и счастья, превращали «Полянку» в своеобразную хореографическую поэму о жизни народа. Своеобразие этой пляски было не только в изобретательности постановщика, в национальной подлинности пластического рисунка, но и в том свежем чувстве современности, которым эта пляска была пронизана. Коллектив и его руководитель поставили перед собой цель — соединить воедино лучшие образцы народного хореографического творчества многих национальностей нашей Родины. Трудно сейчас найти такой уголок в нашей стране, где бы не были моисеевцы, где бы они не показывали свое искусство и творчески не осмысливали искусство народное. Более чем за сорокалетний путь ансамбль народного танца СССР стал широко известен не только у нас, но и за рубежом. Ансамбль танца, собирая по всей земле образцы народного танца, делает их художественным достоянием всех.

Моисеевцы не только собирают и исполняют старинные народные танцы, но и активно создают новые. В Белоруссии существовали игры и песни, в которых как бы воспроизводился процесс посадки и уборки картофеля, но танца такого не было. Моисеевцы сами осуществили постановку «Бульбы», и он вошел в историю хореографии как танец истинно народный. В «Бульбе» сохранены дух, характер и национальная основа белорусского танца, но он получил и новые черты — жизнерадостность, оптимизм.

В репертуаре ансамбля веселая, жизнерадостная киргизская народная игра «Кыз куумай» стала развернутой танцевальной композицией с захватывающим сюжетом, яркими народными характерами, темпераментными скачками и комедийными ситуациями. Танец начинается с подготовки к праздничному застолью. Участники танца строят юрту, нарядно ее убирают и украшают, веселятся по поводу отлично выполненной работы. Звучат задорные киргизские песни и наигрыши комуза, а затем начинается народная игра. Балетмейстер И. Моисеев построил ее как зажигательное соревнование в танце юношей и девушек, когда стремительно несущиеся всадники и лихие девушки то догоняют друг друга, то отстают, вызывая насмешки взбодренных зрителей. Всеобщий смех вызывает распорядитель этих соревнований, лошадь которого вдруг понесла своего незадачливого всадника совсем в противоположную сторону. Нарастает темп соревнований, все горячее и темпераментнее становятся всадники, а зрители горячо поддерживают соревную-

щихся. И все же одному из ловких джигитов удастся догнать девушку и завоевать поцелуй.

В приведенных примерах ясно ощутима примечательная черта ансамбля. В творчестве моисеевцев драматургия образа и композиция, танцевальная техника и мастерство исполнителей, музыка и костюм сливаются воедино и направлены на углубление существа народного танцевального образа. Разнообразен и обширен репертуар ансамбля. Здесь большие танцевальные сюиты, такие как русская — «Времена года», украинская — «Веснянки», молдавская сюита, хореографическая поэма «Два Первоямая» и «Партизаны», «Картинки прошлого», в которых показана старая Москва и Подмосковье, большие программы, включающие танцы славянских народов мира и целые одноактные балеты, как, например, талантливо поставленные балетмейстером «Половецкие пляски» на музыку Бородина.

В работе ансамбля, в выборе репертуара четко ощущается определенная идейная направленность. Моисеевцы берут те танцы, в которых удастся показать новое мироощущение, оптимизм, жизнеутверждающую силу советского реалистического искусства. Высокий профессионализм, блестящее владение танцевальным фольклором, смелые поиски и неизменные творческие удачи сделали ансамбль своеобразной лабораторией народных национальных танцев.

И таких коллективов много в нашей стране. Дважды Краснознаменный имени А. Александрова академический ансамбль песни и пляски Советской Армии называют «коллективным политработником», вкладывая в это определение признание заслуг ансамбля, как полпреда советского народа, его армии. Это особенно явно видно при знакомстве с откликами зарубежной прессы на выступления ансамбля. «Публика аплодировала стоя — это редкое событие в Эдмонтоне, — говорилось в одной из корреспонденций газеты «Эдмонт джорнел». — Но именно так и случилось после двух с половиной часов пения и танцев, не поддающихся никакому описанию. Сто восемьдесят русских аплодировали в унисон со зрительным залом, который требовал повторения многих номеров программы.

Танцоры Красной Армии показали не только воинскую точность, они захватили зрителей своим темпераментом. Их исключительная виртуозность и беспредельная энергия явились чем-то совершенно новым на этой сцене, и, конечно, похожего нам не придется больше увидеть, если они не придут сюда опять»²³.

²³ Александров Б. Песня открывает сердца. Сб. «Им рукоплещет мир». М., Изд-во политической литературы, 1964, с. 23—24.

Каждый концерт советских артистов за рубежом умножает многомиллионную массу друзей Советского Союза, укрепляет ряды сторонников мира. Многие известнейшие коллективы нашей страны выступают перед зарубежными зрителями. Государственный академический русский народный хор РСФСР имени М. Е. Пятницкого, Уральский народный хор, Государственный заслуженный ансамбль народного танца «Бахор» имени М. Тургунбаевой, Государственный академический заслуженный ансамбль народного танца Грузинской ССР под управлением народных артистов СССР Нино Рамишвили и Илико Сухишвили — настоящие творческие мастерские, в которых не только воскрешаются танцы прошлого, но и успешно решается тема современности, показа богатого духовного мира героя нашего времени, нового отношения к труду, к обществу.

Процесс глубокого социалистического обновления затронул давно сложившиеся формы народного танца, такие как хоровод. Коренные изменения в быту людей, формирование коммунистического мировоззрения, новое отношение к труду, дружбе, верности, любви существенным образом преобразовали и традиционные свадебные игры. В обширном репертуаре Государственного академического русского народного хора РСФСР имени М. Е. Пятницкого живут, например, обновленные нашей действительностью «Пляски на колхозной свадьбе».

В одном из колхозов двойной праздник: собран богатый урожай и играется свадьба лучших молодых колхозников — Николая и Насти. Сцена начинается с выхода гостей и жениха с невестой. После приветствий закружились хороводы, в которых то соединяют жениха и невесту, то разлучают их, замыкая в два отдельных хоровода. Из общего хоровода возникает танец, в котором Николай показывает свою ловкость, удаль, молодость, а Настя — величавость и красоту, свою любовь к жениху. Счастливый танец Николая и Насти захватил всех, и вот понеслись в стремительном вихре две подружки-ударницы и юный суворовец с двумя моряками, приехавшие на отдых в родное село. А тут еще включилась в общую пляску целая девичья бригада из соседнего колхоза вместе с удалым бригадиром, и кажется, что этой жизнерадостной пляске не будет конца. Свободен, легок и радостен их танец, в нем — поющая душа советского народа, народа-созидателя лучшего общества на земле!

Верой в свой народ, любовью к своей Родине пронизаны все танцы в концертных программах хора имени Пятницкого. Не случайно они пользуются столь огромной популярностью! «Цвети, земля», «К звездам», «Народные забавы», «Тимоня», «Под-

московные хороводы», «Камаринская», «Курские колокольчики», «Красная гвоздика» — эти и многие другие хореографические композиции созданы замечательным балетмейстером Татьяной Алексеевной Устиновой. Ее постановки любят зрители, изучают специалисты, их танцуют в народе. Более сорока лет работает в этом коллективе Устинова. И всю жизнь она остается верной главной теме — русскому народному танцу. Подлинные открытия народного танца совершает она в своих плясках. В танцах Устиновой отражаются события сегодняшнего дня, его убыстренные ритмы. Вот большая танцевальная композиция «Ивушка» — настоящая хореографическая русская былина. Недаром у нее есть и другое название «Сказ о русской земле». Былинная символика — ивушка, лебеди, сказочные добры молодцы, злые коршуны — враги народные. С их помощью балетмейстер рассказывает о времени, о своем народе, о его борьбе и победе. И за всем этим рассказом ясно ощутим протест против войны и угнетения.

Самой жизнью, духом народа, его характером и темпераментом подсказаны хореографические композиции Государственного академического заслуженного ансамбля народного танца Грузинской ССР под управлением народных артистов СССР Нино Рамишвили и Илико Сухишвили. В «Парце» — массовом хороводном танце — танцующие словно заплетают сложнейшие хороводы, бесстрашно поднимаясь по крутым горным тропинкам. Воины-мужчины кладут руки на плечи друг друга, образуя круг. Над ними, вставая на плечи исполнителей первого круга, образовывается новый, а затем и третий круг танцовщиков. В «Картули» — танце, полном сдержанного темперамента и благородства пластики, юноша и девушка, соревнуясь в неожиданных поворотах, переходах и труднейших движениях «гасма», стремятся перетанцевать друг друга, не уступить в ловкости, находчивости и благородстве. А в вихревом, головокружительного темпа, танце лихих наездников, «Мхедрули», завораживает искрометная рубка мужественных воинов. В развернутых танцевальных сценах «Карачочели» и «Кинтоури» из цикла «Старый Тифлис» юмор и патетика, лирика и ирония соединены в едином танцевальном ключе.

В шуточной пародии на грузинскую народную игру «Лело» много радости, смеха и неподдельного оптимизма. Страстно борются за обладание мячом жители двух грузинских селений: и стар и мал включились в это захватывающее соревнование, и забавные эпизоды мгновенно сменяют друг друга.

Так прославленные ансамбли, каждый по-своему, но всегда

увлеченно рассказывают нам о людях, живущих на нашей прекрасной земле, об их труде, надеждах, мечтах.

В современных народных танцах уделено много места шутке, юмору, веселью. В белорусском танце «Юрочка» рассказывается о самовлюбленном юноше, уверенном в своей неотразимости. Стремясь покорить сердца всех девушек, он ухаживает за каждой, не пропуская ни одной. Каждая вновь появившаяся девушка привлекает его внимание, и он, оставляя предыдущую, мчится навстречу новой. Уверенный в своей несомненной победе над всеми, Юрочка гордо танцует один, а в это время девушки, покинув его, появляются уже со своими юношами. Юрочка сердится и, бегая от пары к паре, пытается «отбить» девушек, но ему это не удается. Окружив его, участники танца насмешливо поют: «Ах ты, Юрочка, что не женишься, придет зимушка, куда денешься?». И Юрочка остается один.

Такая театрализованная сценичность сейчас очень характерна для постановки народных танцев и в профессиональных, и в самодеятельных коллективах. А таких ансамблей танца становится все больше в нашей стране. «Сенсационным балетом» называют Государственный Красноярский ансамбль танца. Его искусство молодо и современно, как молода и современна сегодняшняя Сибирь — земля новостроек. И артисты ансамбля в своих танцах, плясках воссоздают многокрасочную панораму жизни обновленного сибирского края. Красноярцев знают в нашей стране и за рубежом. В частности, американская пресса писала о выступлениях красноярских артистов так: «Нет ничего более захватывающего из зрелищ, которые мы видели за последние годы, чем сибирский балет. Совершенно непонятно, как такой изумительный ансамбль мог сформироваться где-то в загадочной Сибири, о которой у нас ходят пугающие легенды. Это — очаровательное и прекрасное выступление»²⁴.

«Сама сибирская удаль бурлит и плещет радостью. Поражает техническое мастерство солистов и всех участников. Действительно, ансамбль из морозной Сибири согревает нас жаром молодости, задора, дружбы», — таково мнение французской критики²⁵. А вот отзыв бразильской газеты: «Балет из Сибири — это действительно фантастический ансамбль, отличающийся необычайной красотой, объединяющий в себе очарование и эмоции. Он оправдывает то, что критика называет его одним из лучших фольклорных ансамблей мира»²⁶.

²⁴ Туманов И. Жизнеутверждение. — Газ. «Советская культура», 1979, 12 июня.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

С восторгом воспринимают концерты из Узбекистана зрители всех стран и континентов. Организованный в 1957 году выдающейся узбекской балериной Мукаррам Тургунбаевой ансамбль танца демонстрирует истинно народное искусство. В каждом танце его программы отражаются в оригинальной форме прекрасные черты характера современной узбекской женщины. И это лучше всяких слов раскрывает социалистическую новь советской женщины Востока. Сама прекрасная балерина, знавшая в совершенстве школу классического танца, Тургунбаева буквально исходила пешком каждый уголок Узбекистана, присутствуя на многочисленных праздниках, встречаясь с народными умельцами, запоминая, заучивая и записывая движения народного танца. Вместе со своими учителями, Уста Алимом и Тамарой Ханум, Мукаррам Тургунбаева создает целый ряд массовых плясок — хорезмийских, бухарских, ферганских, памирских, уйгурских, — в которых с необычайной силой выявляется своеобразие характера народа. Узбекский народ, не имевший до революции массовых танцев, принял хореографические композиции Тургунбаевой и называет их своими, народными плясками.

Разнообразны танцы, созданные талантливым хореографом: сюжетный танец «Пахта», посвященный труду хлопкоробов, и веселая «Андижанская полька», целый ряд массовых плясок с использованием элементов танца «Пилля», рассказывающего о труде ткачих, и разнообразные узбекские танцы, воспевающие гордую, величавую женскую красоту, цикл танцев «Гайратли кыз», классика узбекской современной хореографии — «Тановар», яркая хореографическая картина «Освобождение», в которой показан типичный путь узбекской женщины двадцатого столетия.

Исследователь узбекского танца Л. Авдеева так пишет об этом танце: «...Раздаются взволнованные, тревожные удары дойры, они будто кого-то предупреждают о надвигающемся несчастье, торопливо, отрывисто зовут. На сцену выбегает женщина. Конвульсивно кутаясь в серый мрачный мешок паранджи, она беспорядочно мечется, не зная, куда броситься. «Погоня!» Надо спрятаться, сжаться в комочек, чтобы не заметили, не увидели... Но чья-то сильная рука хватает слабую фигуру и пытается свалить, бросить, растоптать. Сопротивление бесполезно — круг замкнут. Одна, лицом к лицу с безжалостными врагами; медленным, безразличным жестом женщина откидывает сетку чачвана — теперь все равно! Пусть перед смертью насильники увидят, какой ненавистью горят глаза обреченной, пусть они знают что, умирая, она проклинает жизнь затворницы,

жизнь рабыни! И враги испугались этой ненависти, отступили. В отчаянии женщина хочет задушить себя косами, теми самыми косами, длинной и шелковистостью которых она так гордилась... Нет! Нельзя умирать! Долой черную сетку, долой серый мешок. Она ожесточенно топчет паранджу. Силой, энергией наливается каждый мускул тела, все быстрее и быстрее кружится в пляске радости преобразенная свободой женщина. Гордо вскинутая голова, распрямленные плечи, призывные движения рук, волевое устремление всей фигуры говорят о том, что женщина нашла свой путь к счастью!»²⁷.

Ныне Государственный заслуженный ансамбль народного танца «Бахор» носит имя своей замечательной танцовщицы и талантливого хореографа Мукаррам Тургунбаевой.

Осенью 1976 года, во время проведения Дней таджикской культуры в Киргизии, фрунзенцы впервые познакомились с искусством таджикских танцоров, побывав на концертах Государственного ансамбля танца Таджикистана «Лола» («Тюльпан»). Яркие таджикские танцы «Паррон», «Шугнанка» и танцевальная сюита «Праздник тюльпанов», лирический азербайджанский танец «У ручья», темпераментный уйгурский, колоритные афганские, арабские, индийские, молдавские, хорезмские пляски свидетельствовали о встрече с высокопрофессиональным коллективом, обладающим неповторимым танцевальным многообразием и талантливыми танцорами. Созданный всего лишь десятилетие назад ансамбль «Лола» привлек к себе внимание зрителей своим высокооптимистическим искусством, глубоко народным и интернациональным.

Ровесником «Лолы» является ансамбль народного танца Киргизской филармонии имени Токтогула Сатылганова. Три года понадобилось его создателям — художественному руководителю ансамбля народному артисту Киргизской ССР Н. Тугелову и балетмейстеру-постановщику, заслуженному деятелю искусств Киргизской ССР С. Кабекову для создания самобытного, творческого коллектива и подготовки его первой концертной программы. И вот 22 апреля 1969 года для участников торжественного заседания, посвященного 99-ой годовщине со дня рождения В. И. Ленина, ансамбль танца Киргизии показал свой первый концерт.

Стройными рядами покачиваются на сцене красавцы-тюльпаны в киргизском танце-хороводе «Тюльпан». И кажется, что над степями и горами Киргизии растет и ширится песня, ведо-

²⁷ Авдеева Л. Танцевальное искусство Узбекистана. Ташкент, Гос. изд-во художественной литературы Узбекской ССР, 1960, с. 116—117.

мая наигрышем темир-комуза. А следом за этим красочным хороводом на сцене бушует темпераментная закарпатская пляска, в которой танцоры весело подшучивают над влюбленными девушкой и парнем. Башкирский танец, где лукавые девушки смеются над своими незадачливыми ухажерами, сменяется танцем «Кийиз». Он напоминает о времени, когда киргизский народный танец возрождался и органично вошел в первую музыкальную драму «Алтын кыз» в 1937 году, став началом киргизского музыкально-хореографического искусства, нового вида театрально-музыкального искусства, возникшего только в советское время.

В репертуаре ансамбля было около двадцати танцевальных композиций. Среди них особое внимание привлекали киргизский девичий танец «Каркыра и Турна», в котором девушки-танцовщицы словно стая больших, красивых журавлей порхали, как будто парили в воздухе; колоритные танцы девушек-наездниц и чабанов. Юные танцоры показали свое мастерство в русском, украинском, грузинском и молдавском танцах, в зажигательном танце киргизских мальчиков из балета «Асан-Космонавт», а также в современном молодежном киргизском танце. Впечатление праздника усиливали красочные женские костюмы в танцах «Тюльпан», «Кийиз», изумительной голубизны платья девушек в танце «Каркыра и Турна», созданные московской художницей Г. Хоменко.

Первыми артистами нового ансамбля стали выпускники Фрунзенского музыкально-хореографического училища имени Мураталы Куренкеева, а также талантливые воспитанники самодеятельных коллективов республики. Весьма характерен отзыв видной советской балерины и балетмейстера Нины Александровны Анисимовой, познакомившейся с первыми выступлениями киргизских танцоров: «Я увидела самобытный творческий коллектив артистов, воспитанных на классических традициях советской балетной школы». В этом признании крупного мастера советской хореографии нет ничего удивительного. Ведь создатели киргизского ансамбля танца — Нурдин Тугелов и Сапарбек Кабеков, известные ныне мастера танца национального театра, воспитывались в Ленинградском государственном ордена Трудового Красного Знамени академическом хореографическом училище имени профессора А. Я. Вагановой и всю свою творческую жизнь тесно связали с русской, советской хореографией.

Любители балетного искусства хорошо помнят виртуозного танцовщика и выразительного актера Нурдина Тугелова, поразившего зрителей своим огромным, мягким прыжком и техникой вращения. Н. Тугелов стал первым киргизским балетмейсте-

ром, поставившим на сцене национального театра балеты «Эсмеральда», «Доктор Айболит», «Куйручук», «Корсар», «Ромео и Джульетта» (в сценической редакции Л. М. Лавровского), «Асан-Космонавт», «Анар» (совместно с В. Козловым), «Весна в Ала-Тоо» (совместно с В. Литвиненко), танцевальные сцены в операх, концертные номера. Н. Тугелов известен как автор либретто балетов. Высшим достижением хореографа стал балет «Чолпон» — спектакль, и поныне пользующийся успехом у киргизского зрителя.

Творческая деятельность Сапарбека Кабекова многообразна и интересна. Он исполняет ведущие партии в балетных спектаклях, работает одновременно педагогом-репетитором балета, ставит танцевальные сцены в оперных спектаклях, как педагог характерного, дуэтного и классического танцев обучает студентов в музыкально-хореографическом училище, выступает как организатор массовых народных праздников; балетмейстер-постановщик работает в ансамбле танца, оказывает самую активную помощь художественной самодеятельности, словом, всю свою творческую жизнь отдает делу развития хореографического искусства республики.

Опыт и мастерство этих замечательных хореографов, их педагогический дар помогают юным танцорам ансамбля танца Киргизии совершенствовать свое мастерство, создавать свой самостоятельный творческий облик. Ныне ансамбль танца Киргизии — создатель и пропагандист танцевального фольклора киргизского народа, своеобразная лаборатория народных национальных танцев.

За годы творческой жизни ансамбля сменилось поколение артистов. Нынешний художественный руководитель ансамбля и главный балетмейстер народная артистка Киргизской ССР Э. Мадемилова активно пополняет репертуар ансамбля новыми плясками и танцами. Ее творческая жизнь также тесно связана с культурой республики. Солистка балета, исполнительница ведущих партий в спектаклях киргизского театра, Э. Мадемилова после окончания балетмейстерского факультета ГИТИСа имени А. В. Луначарского в Москве стала первой женщиной-хореографом в республике. На сцене республиканского театра она осуществила постановку балетов «Жизель», «Большой вальс», «Бахчисарайский фонтан», «Тропюю грома», «Лауренсия», «Франческа да Римини», «Испанское капричио», «Египетские ночи». Нескóлько лет Э. Мадемилова работала в Монгольской Народной Республике и в Социалистической Республике Вьетнам, помогая им создавать классический балет.

Э. Мадемилова весь свой богатый опыт отдает ансамблю тан-

ца Киргизии. Ансамбль часто выступает в городах и районах республики. С искусством танцоров знакомы свекловоды Чуйской долины и животноводы далеких, заоблачных пастбищ, их концерты с интересом смотрят хлопкоробы юга Киргизии. Ансамбль танца Киргизской ССР за большую работу по культурному обслуживанию трудящихся награжден Почетной грамотой Верховного Совета Киргизской ССР. Он побывал с концертами в Финляндии, Швеции и Франции. Но самым серьезным творческим экзаменом для ансамбля стали выступления перед участниками и гостями XXII Олимпиады в Москве.

В хореографической сюите «Дружба народов», показанной в день открытия Олимпиады на зеленом поле стадиона имени В. И. Ленина в Лужниках, участвовало свыше 16 тысяч спортсменов, участников художественной самодеятельности, профессиональных артистов. А в финале сюиты под мелодию «Калинки» и «Катюши» русский народный танец исполняли грузины и молдаване, армяне и азербайджанцы, посланцы Средней Азии, Казахстана и Прибалтики, Белоруссии и Украины. Яркий, многоцветный ковер фольклорно-хореографической сюиты «Дружба народов» в полной мере отразил расцвет многонационального искусства, нерушимую дружбу народов Страны Советов.



КИРГИЗСКИЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Советский балет — искусство многонациональное. Это одна из его главных отличительных черт.

Танцевальное искусство братских республик развивалось в Советскую эпоху. Великие традиции русской школы классического танца явились той базой, тем фундаментом, на котором развивалось национальное искусство, достигшее сегодня высокого профессионализма и идейной зрелости. Многие произведения, родившиеся на сценах братских республик, стали достоянием театров страны. Такие спектакли, как «Сердце гор», «Шурале», «Отелло», «Антоний и Клеопатра», «Семь красавиц», «Лесная песня», «Асель», «Материнское поле» вошли в золотой фонд советской хореографии. Они не только обогатили репертуар театров, но и способствовали успешному решению многих проблем, в том числе — созданию национально-самобытных образов.

Говоря о достижениях танцевальных школ братских республик, необходимо подчеркнуть, что многие из них созданы за сравнительно короткий период. Характерный тому пример — киргизский балетный театр.

Первым хореографическим спектаклем для национального театра стал веселый комедийный балет П. Гертеля «Соперницы», поставленный в 1939 году. Постановщики спектакля, балетмей-

стер Н. Холфин, художник Е. Шустов, дирижер В. Чернов стремились создать реалистический спектакль, рассказать танцем и пантомимой о борьбе бедняков с богатыми, о том, что любовь побеждает любые препятствия. Балетмейстер Н. Холфин, последователь системы воспитания актера, великого режиссера К. С. Станиславского, работая с киргизскими актерами, стремился не только изучать, осваивать и развивать традиции высокой профессиональной культуры классического танца, его пластической образности, но и воспитывать «танцующего актера», у которого техника танца помогла бы выявлению внутреннего содержания хореографического образа. Именно такое искусство было максимально доступно широкому кругу зрителей.

И действительно, спектакль «Соперницы» вызвал большой интерес зрителей. Увлеченность молодых актеров, живой ритм спектакля, понятность и доступность происходящих событий — все это способствовало успеху спектакля. Пресса отмечала одаренную Джукен Джабиеву, исполнительницу роли крестьянки Лизы, создавшую живой образ девушки из народа.

Балет «Соперницы» снискал симпатии зрителей, явился школой мастерства для молодых актеров и самими авторами справедливо рассматривался «как подготовка к большому и трудному делу по созданию киргизского балета»²⁸.

Таким балетом стал «Анар», открывший путь киргизскому балету. В постановке этого балета, осуществленного в 1940 году, участвовали композиторы В. Власов, Ф. Фере, либреттисты К. Эшмамбетов, Н. Холфин, который был и балетмейстером, дирижер В. Чернов, художник Я. Штоффер. Авторы спектакля использовали народную легенду о трагической любви киргизской девушки Анар и молодого пастуха Кадыра, соединиться которым мешает злобный, богатый манап Багиш.

Однако в ходе постановки авторы спектакля сумели показать, как бедняки, объединенные классовой ненавистью к угнетателям, восстают против богатых. Кадыр и его друзья освобождают захваченную Багишем Анар. Злобный богач, спасаясь от мести Кадыра, гибнет в водопаде.

Музыка, основанная на народных мелодиях, была доступна и близка широкому киргизскому слушателю. Она волновала драматизмом действия, отлично передавала чувства, эмоции и страсти героев. Все найденное и освоенное в области сценического национального танца балетмейстер Н. Холфин удачно соединил с элементами классического танца. В спектакль вклю-

²⁸ Холфин Н. Соперницы.— Газ. «Советская Киргизия», 1940, 4 января.

чены игры и пляски, исполняемые в лесу и на джайлоо, танцы комузистов, девушек, джигитов. Один из танцевальных номеров, комическая пляска «Так-Теке», начинается со старинной картинки, изображающей забавную пляску двух козчиков. А затем танец развивается и превращается в технически сложную, увлекательную пляску-соревнование двух танцовщиков.

Участница первой постановки балета «Анар» (1940 г.) артистка балета Ольга Терентьева рассказывает о том, что молодые артисты киргизского балета стеснялись на репетициях выражать свои чувства. Николай Сергеевич Холфин, чуткий воспитатель и опытный педагог, умело преодолевал эту стеснительность. Он начинал репетиции с различных игр и сам принимал активное участие в этих забавах. Поднималась невероятная кутерьма, все веселилось, шумели, шалили, как малые дети. И вот, выбрав момент, когда исчезало чувство неловкости, происходило своеобразное раскрепощение чувств, Холфин мягко подводил актеров к главному: «Ну, а теперь давайте репетировать». И репетиции шли очень хорошо!

Нужно отметить, что уже в балете «Анар» были намечены некоторые сложные формы танца, такие как хореографический монолог героя, формы дуэтов, танцы солистки с ансамблем, массовые композиции и так далее. Они получают свое полное развитие в дальнейших постановках киргизского балета.

Путь поисков синтеза национального характерного танца с классическим был для балета Киргизии, как и для Казахстана, Туркмени, Бурятии, Татарии, где создание балетного театра шло параллельно с возрождением народного танца, правильным и плодотворным.

Говоря об этом, нужно особенно подчеркнуть работу художников и первых актеров, воплощателей замыслов постановщиков. Первые артисты киргизского балета Дж. Джабиева, А. Молдобаева, Г. Худайбергенова, Ю. Кулдарова, З. Танина, Ф. Тулина, О. Терентьева, А. Мамакеев, Р. Уразбаев, М. Кошалиев, Д. Карагозиев, Ш. Гафаров, П. Лозовой, Е. Джусабаева, О. Курманбеков, Л. Аляс, О. Ордынский и другие стали пропагандистами классического балета, его активными агитаторами.

Киргизская классическая хореография утверждалась и в другой значительной работе — балете композитора М. Раухвергера «Чолпон», впервые показанного зрителям в декабре 1944 года. В основу либретто балета была положена киргизская народная сказка, которую однажды услышал и записал известный киргизский режиссер и сценарист Отунчу Сарбагишев. В ней рассказывалось о том, что девушка Чолпон, дочь старика-охотника, полюбила юношу Нурдина. Много разных препятствий

встает на пути влюбленных: рассерженный отец Нурдина отдает приказ помешать их счастью. Но Чолпон и Нурдин преодолевают все препятствия. Спектакль, как и сказка, утверждает, что человек должен жить на родной земле и бороться за свое счастье.

Яркая, эффектная музыка балета, своеобразные танцы, которыми насыщен весь спектакль, великолепное оформление художника Я. Штоффера, красочные костюмы — все это определило долгую сценическую жизнь спектакля.

В заглавной партии выступала молодая балерина Бибисара Бейшеналиева. Она создала характер смелой, волевой киргизской девушки, самоотверженно борющейся за своего любимого. В этой большой партии, впервые исполненной юной артисткой, наглядно выявилась черта творческого облика Бибисары Бейшеналиевой — искренность и непосредственность таланта. И для Бибисары Бейшеналиевой, и для всего молодого киргизского профессионального балетного искусства балет «Чолпон» стал настоящей утренней звездой, ознаменовавшей расцвет искусства профессионального танца на древней земле Киргизии.

Важной особенностью этого спектакля было наиболее тесное объединение элементов классической и народной хореографии. Партия злой колдуньи Айдай строилась на приемах классики. Джумакалый Арсыгулова, блестяще владевшая танцевальной техникой и великолепным актерским мастерством, создала образ властной волшебницы, во многом определив долгую сценическую жизнь этого балета. Арсыгулова исполняла главные партии в киргизских балетах, была педагогом, а затем художественным руководителем музыкально-хореографического училища. Первой из представителей хореографического искусства в республике Дж. Арсыгулова была удостоена почетного звания заслуженной артистки Киргизской ССР в 1945 году. Ее имя навечно сохранится в истории киргизского профессионального искусства.

Балетные спектакли «Анар» и «Чолпон» явились определенным этапом на пути создания национального классического балета. На фоне находок и достижений в воссоздании киргизского танца еще отчетливее выявилась необходимость дальнейшего освоения балетного классического наследия.

Поставленные в киргизском театре балеты «Раймонда» (1947), «Коппелия» (1947), «Тщетная предосторожность» (1948), «Бахчисарайский фонтан» (1948), «Лебединое озеро» (1949) открыли слушателям и зрителям музыку глубоко реалистического содержания, имеющую не только пластические, но и психологические характеристики музыкальных «портретов» глав-

ных героев. Они продемонстрировали подлинное богатство выразительного «языка» классического танца, стали отличной школой в разностороннем воспитании артистов, подсказали киргизским хореографам танцевальный стиль и лексику национальных спектаклей.

Уже в редакции балета «Анар» в 1950 году все исполнительницы ведущих и кордебалетных партий исполняли свои танцы на «пуантах». Женская часть труппы уже овладела «пальцевой» техникой. Киргизский балет продолжал успешно осваивать классику. Значительными вехами на этом пути стали балеты «Весна идет» на музыку С. Рахманинова (1953), «Эсмеральда» (1955) и балет П. И. Чайковского «Спящая красавица» (1956).

Успехи в овладении классическим наследием помогли киргизским актерам отлично подготовиться к труднейшему экзамену — II Декаде киргизской литературы и искусства, которая проходила в Москве осенью 1958 года.

II Декада отразила огромные перемены, происходящие в культурной жизни республики за почти двадцатилетний период.

Если на I Декаде киргизского искусства 1939 года в Москве выступали лишь Киргизский государственный музыкальный театр и артисты Государственной филармонии, то на II Декаде 1958 года свое искусство продемонстрировали и другие театры. Киргизский Государственный драматический театр показал жемчужину русской классики — «Грозу» А. Н. Островского, историческую драму «Курманбек» К. Джантошева, пьесу о современниках «Тар капчыгай» («Узкое ущелье») Т. Абдумомунова и другие произведения.

Республиканский русский драматический театр имени Н. К. Крупской представил на суд взыскательных зрителей «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «Мещане» М. Горького, лирическую комедию на современную тему «Свет в долине» Р. Шукрбекова.

В Малом зале консерватории состоялись концерты, в программу которых были включены камерные инструментальные произведения композиторов М. Абдраева, В. Власова, Н. Давлесова, А. Малдыбаева, К. Молдобасанова, С. Медетова, Г. Окунева, В. Фере и др. «Концерт камерной музыки», — отмечала газета «Советская культура», — свидетельствует о том, что в этом жанре композиторы республики проявляют значительную активность, совершенствуют свое мастерство и уже добились значительных успехов»²⁹.

²⁹ Рогожина Н. Новые произведения, новые исполнители. — Газ. «Советская культура», 1958, 18 октября.

С большим успехом выступал Государственный хор Киргизской ССР в столице и перед колхозниками Дмитровского района Московской области, танцевальные коллективы художественной самодеятельности, мужской вокальный квартет, солисты филармонии, Государственный оркестр народных инструментов, ансамбли комузистов и темир-комузистов. На московском ипподроме во время праздника конно-спортивных игр лучшие джигиты, спортсмены, конники республики показали борьбу на лошадях, охоту на лисицу с беркутом и другие национальные игры.

С особенным интересом следили москвичи и гости столицы за выступлениями Киргизского государственного ордена Ленина театра оперы и балета, показавшего балеты В. Власова, В. Фере «Анар», М. Раухвергера «Чолпон» и оперы «Опричник» П. Чайковского, «Токтогул» В. Власова, А. Малдыбаева, В. Фере. «Театр подошел к своей задаче со всей ответственностью,— писала Н. Шпиллер о спектакле «Опричник»,— прочитав партитуру этого замечательного сочинения Чайковского и правдиво воссоздав на сцене историю возвышенной и трагической любви его героев Натальи Жемчужной и опричника Андрея Морозова»³⁰.

«Для меня сегодняшний спектакль исполнен особого, глубоко волнующего значения,— делилась своими впечатлениями после премьеры оперы «Токтогул» народная артистка РСФСР Ирма Яунзем. — И это понятно: выступая в Киргизии с концертами в начале тридцатых годов, собирая и записывая там чудесные народные песни, я была свидетельницей рождения и первых шагов профессионального искусства республики»³¹.

II Декада киргизской литературы и искусства утвердила право национальной хореографии называться балетным театром Киргизии. «В классическом балетном спектакле объединяются различные виды театрального искусства, в нем участвуют многие творческие люди: либреттист, композитор, балетмейстер, режиссер, художник, дирижер и, наконец, исполнительский ансамбль, создание которого — процесс длительный и многотрудный.

Но это еще не все: чтобы такой спектакль родился, нужен умный; знающий, чуткий зритель. Все эти качества могут быть воспитаны лишь народом, достигшим высокого уровня культуры.

³⁰ Шпиллер Н. Творческая смелость. — Газ. «Советская культура», 1958, 21 октября.

³¹ Яунзем И. «Спектакль о народном герое». — «Вечерняя Москва», 1958, 15 октября.

Киргизский народ создал балетный театр в полном смысле этого понятия,— писала газета «Московская правда». В дни Декады мы познакомились с двумя его работами. Спектакли «Чолпон» и «Анар» дают право говорить о киргизском балете, как о серьезном и значительном явлении советского хореографического искусства»³².

Выступление киргизских артистов было высоко оценено Родиной. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 1 ноября 1958 года высокое звание «Народный артист СССР» было присвоено балерине Бибисаре Бейшеналиевой, певице Сайре Киизбаевой, актеру драмы и кино Муратбеку Рыскулову. Орденом Ленина было награждено 9 человек, орденом Трудового Красного Знамени — 44, орденом «Знак Почета» — 86, целый ряд деятелей литературы и искусства — медалью «За трудовое отличие». Киргизскому государственному ордену Ленина театру оперы и балета было присвоено звание академического. Киргизский драматический театр был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Столь высокое признание труда творческих работников Киргизстана явилось итогом планомерной, обширной работы деятелей искусств на протяжении всего периода существования музыкально-театрального искусства. Ко дню Декады киргизский балет насчитывал в своем репертуаре более двадцати спектаклей. Балеты «Анар» и «Чолпон» подвергались нескольким сценическим редакциям. Авторы этих спектаклей стремились к созданию произведений ярко театральных, насыщенных танцами, образным соединением классических канонов с национальным плясовым фольклором, к воплощению национально-самобытных образов героев. Гармоническая стройность, художественная законченность постановки балета «Чолпон» балетмейстера Нурдина Тугелова, мастерства Бибисары Бейшеналиевой (Айдай), Урана Сарбагисева (Нурдин), Рейны Чокоевой (Чолпон), Сапарбека Абдужалилова (Джин), эффектное декорационное оформление и костюмы художника Анатолия Арефьева заинтересовали кинематографистов. На киностудии «Ленфильм» был снят художественный фильм-балет «Чолпон» в исполнении киргизских мастеров танца. «Блестящий фильм-балет по киргизской легенде «Чолпон», — писал журнал «Советский экран», — явился, пожалуй, кульминационным пунктом искусства всей недели и в кинематографическом и в хореографи-

³² Шереметьевская Н. Национальный балет. — Газ. «Московская правда», 1958, 24 октября.

ческом отношении»³³. Фильм-балет «Чолпон» увидели также зрители многих зарубежных стран.

В киргизском балете сложились прочные исполнительские традиции в создании реалистических образов, наполненных глубокой правдой жизни, гуманистических, жизнеутверждающих. Вырос целый ряд талантливых мастеров сцены. Ведущее положение заняли танцовщицы Рейна Чокоева, Сайнат Джокобаева, Чолпон Джаманова, Алла Хандранова, а позднее Светлана Молдобасанова и Асымгюль Баева. Среди танцовщиков выделялись Борис Сулов, Сапарбек Абдужалилов, Бактыбек Арунов, Алексей Карасев, Евгений Воеводкин, Берик Алимбаев. Возглавляли отряд мастеров киргизской хореографии талантливые Бибисара Бейшеналиева и Уран Сарбагишев.

Активно работали балетмейстеры старшего поколения Н. Тугелов, С. Кабеков. Крупным достижением национального сценического искусства стала постановка шекспировского балета «Ромео и Джульетта» композитора С. Прокофьева (1962 г.). Балетмейстер Н. Тугелов, осуществивший спектакль в сценической интерпретации Л. Лавровского, дирижер А. Джумахматов, художник А. Арефьев, солисты балета Б. Бейшеналиева — Джульетта, У. Сарбагишев — Ромео, Б. Сулов — Тибальд, вся балетная труппа создали стройное захватывающее произведение, волнующее миром чувств героев, подлинно шекспировским накалом страстей и поступков. «В каждом искусстве есть произведения рядовые и этапные. К последним относится балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Стоит всячески приветствовать Киргизский театр, смело включивший в свой репертуар нелегкий балет С. Прокофьева»³⁴.

В 1959 году как балетмейстер с постановкой балета «Жизель» выступила Эркин Мадемилова, выпускница балетмейстерского факультета Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского в Москве.

Восемь балетов, танцы в операх «Манас», «Пиковая дама», «Петр I» и в других спектаклях поставила за время работы в театре Э. Мадемилова. В балете «Тропой грома» (музыка К. Караева), поставленного Э. Мадемиловой, рассказывается история трагической любви мулата Ленни и белой девушки Сари. В этом спектакле киргизский театр впервые обратился к изображению национального быта, психики, общественно-исторической атмосферы жизни негритянских народов. Балетмейс-

³³ «Советский экран», 1961, № 21, с. 8.

³⁴ Роговой М. Ромео и Джульетта.—Газ. «Советская Киргизия», 1962, 18 июня.

тер Э. Мадемилова, исполнители главных партий У. Сарбагисhev, Р. Чокоева, Р. Юсупов, Д. Джаналиева, Е. Воеводкин создали волнующий спектакль, страстный, мужественный, динамически напряженный.

Более двух десятилетий идет на сцене киргизского театра балет «Большой вальс» на музыку И. Штрауса, поставленный Э. Мадемилловой. Воссоздавая образ знаменитого «короля вальсов», композитора Иоганна Штрауса, постановщики спектакля, балетмейстер Э. Мадемилова, художник А. Арефьев, дирижер Р. Миронович, создали праздничное, театральное представление, поэтичное и изящное. На национальной сцене Э. Мадемилова поставила ряд одноактных балетов: трагическую повесть о влюбленных в балете П. Чайковского «Франческа да Римини», блестящее «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова и драматический балет на музыку композитора А. Аренского «Египетские ночи».

Постановкой одноактного балета «Барышня и хулиган» на музыку Д. Шостаковича дебютировал в 1965 году Сапарбек Абдужалилов. Ведущий солист киргизского театра С. Абдужалилов после окончания балетмейстерского факультета Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова вернулся в родной театр в качестве балетмейстера. На сцене театра он поставил балеты «Щелкунчик» П. Чайковского, «Легенда о любви» А. Меликова, «Доктор Айболит» И. Морозова, танцевальные сцены в операх «Перед бурей» М. Абдраева, «Любовный напиток» Г. Доницетти, «Тихий Дон» И. Держинского, в музыкальной комедии композитора Н. Давлесова «Аста секин, колукту» («Осторожно, невеста»). В одноактном балете на музыку М. Равеля «Болеро» художник В. Арефьев, постановщики и исполнители сумели добиться большого динамического эффекта нарастания и взрыва танцевальной стихии. Хорошо владея техникой народно-сценического танца, постановщик сумел точно передать актерам характер и стиль исполнения, а артисты блестяще исполнили замысел постановщика.

Репертуар киргизского балета существенно пополнился постановками балетов «Дон-Жуан» композитора Л. Фейгина в постановке балетмейстера А. Кузнецова и «Хореографические миниатюры» балетмейстера Л. Якобсона, а также академическими постановками балетов «Лебединое озеро», «Жизель», «Шопениана», «Спящая красавица», «Дон-Кихот».

Обращение национальной труппы к классическому наследию — это и определение правильности пути развития национального балета, и поиск новых путей. Классический танец—веч-

но живое и развивающееся искусство — открывает широчайшие возможности в интерпретации содержания, в передаче больших чувств и глубоких мыслей, ему свойственна особая сердечность, характерная для советского балета. Это наглядно проявилось в постановке балета «Шопениана» на музыку Ф. Шопена на сцене киргизского театра в 1964 году. Балетмейстер Н. Авалиани бережно восстановил хореографию Михаила Фокина, автора этого спектакля, а артисты Бибисара Бейшеналиева, Рейна Чокоева, Асымгюль Баетова, Уран Сарбагисhev воплотили особый стиль и дух неоромантического балета, создав поэтическую музыкально-хореографическую симфонию. Критика отмечала в этом спектакле хорошую станцованность, «синхронность» танца участниц массовых сцен, совершенствование пластики и выразительности танца.

Нетленная классика помогает и в работе над спектаклями современной темы. И киргизский балет, накопив определенный творческий опыт от спектаклей, построенных на сказаниях и легендах, обращается к современной тематике. Этот путь был трудным, наполненным поисками, ошибками и достижениями.

Еще в первые годы создания киргизского театра хореографы обращаются к воплощению современности, используя богатый опыт советского балетного театра. Балеты «Красный мак», «Лауренсия», «Под небом Италии», создавая образы революционных героев, а также современников зрителей, подсказывали пути и выразительные средства хореографического искусства в решении этих проблем. Конечно, важно было в этих постановках взять самое ценное для создания образа современника, не повторяя просчетов и ошибок. Одним из первых спектаклей, в котором на балетную сцену вышли современные зрители, стал одноактный балет «Селькинчек» («Качели»), поставленный в 1943 году. Авторы этого спектакля, композиторы Е. Власов, В. Фере, либреттист К. Джантошев, балетмейстеры В. Козлов, Л. Крамаревский, дирижер В. Чернов, художник Г. Чиковани как бы оттанцевали веселую, народную массовую игру. Разнообразные народные игры сменялись плясками, азартными состязаниями музыкантов, задорными танцами молодежи. Герои спектакля мало чем отличались от окружающей их молодежи. Зайнура и Сапар исполняли красивый, жизнерадостный киргизский вальс, который звучал как восторженный дуэт двух влюбленных. Финал этого небольшого спектакля был обращен ко всем: пришло известие о начале Великой Отечественной войны, и юноши-джигиты ушли на фронт.

Посвятив свое народно-игровое и танцевальное представле-

ние «Селькинчек» 25-летию Октября, авторы наметили в этом спектакле новые хореографические элементы создаваемого киргизского танца.

Интересной была попытка хореографов показать современника в большом трехактном балете «Весна в Ала-Тоо». Его авторы, композиторы В. Фере, В. Власов, либреттист П. Аболимов, балетмейстеры В. Литвиненко, Н. Тугелов, дирижер Р. Миронович, художник А. Молдохматов, обратились к важной теме становления и укрепления Советской власти в Киргизии, борьбе с басмачами, с врагами трудового киргизского народа. Надо сказать, что к этим событиям обращались многие театры, и в частности, таджикский в балете «Ду-гуль» композитора А. Ленского. Там эта тема нашла свое убедительное художественное решение.

В балете «Весна в Ала-Тоо» тоже было немало ценного. Глубоко национальная, построенная по законам развитого театрального спектакля музыка, яркое драматическое действие, лучшие артистические силы киргизского балета, страстное желание создать образ современника — все это казалось бы говорило о несомненном успехе постановки. Но постановщики не сумели выразить самые важные события «языком» танца. Спектакль был решен при помощи пантомимы и скорее напоминал спектакль драматического театра, актерам которого, действующим под музыку, автор пьесы почему-то не дал текста. Поставленный несколько раз, он был снят с репертуара театра.

Было создано немало либретто балетов на современную тему, но ни один спектакль не удавалось поставить таким образом, чтобы зрители-современники поверили современным героям сцены.

В шестидесятые-семидесятые годы Киргизский театр оперы и балета плодотворно работает над современными спектаклями. Театр становится подлинной лабораторией советских оперных и балетных спектаклей: композиторы доверяют исполнение своих произведений коллективу Киргизского театра. Целый ряд опер и балетов, впервые прозвучавших на сцене Киргизского оперного, затем получают «всесоюзную прописку». Так на сцене театра в 1965 году впервые была поставлена опера композитора А. Холминова «Оптимистическая трагедия». Постановщики спектакля, дирижер В. Руттер, режиссер В. Васильев, художник А. Арефьев, балетмейстер Р. Уразильдеев, весь коллектив театра, проявили большую волю, активность, целеустремленность в работе над оперой.

«Это без преувеличения принципиальная художественная

победа авторов музыки и труппы, осуществившей постановку. Родилась чудесная советская опера, которая вдохнула новую жизнь в одно из величайших творений отечественной драматургии,— писала газета «Советская культура».— Начало сценической жизни оперы А. Холминова счастливое. Открыл «Оптимистическую» Киргизский театр оперы и балета. Честь и хвала ему за то!»³⁵.

Тесный творческий контакт установился у театра с ведущим советским композитором К. Молчановым. На сцене театра были поставлены его оперы «Ромео, Джульетта и тьма» (1966 г.), «Неизвестный солдат» (1967 г.) — спектакль, рассказывающий о подвиге советского народа в Великой Отечественной войне. Киргизскому театру композитор доверил первое исполнение оперы «Зори здесь тихие», созданной по мотивам одноименной повести Б. Васильева, и балета «Макбет» — первого в истории театрального искусства воплощения шекспировской темы средствами хореографического искусства.

Определенных достижений добился театр в работе над операми «Джамилья» М. Раухвергера и «Сердце матери» С. Германова, либретто которых было написано по мотивам произведений киргизских писателей.

Театр добился настоящего успеха, обратившись к творчеству известного советского писателя Ч. Айтматова. Балет «Асель» на музыку В. Власова, созданный по сюжету повести «Тополек мой в красной косынке» Ч. Айтматова, стал свидетельством идейной и художественной зрелости киргизского театра. Для авторов спектакля, балетмейстера-постановщика У. Сарбагишева, художника А. Арефьева, дирижера К. Молдобасанова, артистов Б. Бейшеналиевой, С. Молдобасановой, Б. Арунова, было важным показать образы советских людей, современников, утвердить их высокий облик, чувство ответственности каждого человека за свои поступки.

Постановку этого спектакля осуществили Уран Сарбагишев, воспитанник Ленинградского хореографического училища, ведущий танцовщик театра на протяжении пятнадцати лет. Его дебют в качестве балетмейстера оказался успешным. Самым важным для хореографа является утверждение на балетной сцене современных героев. Непривычными и необычными на балетной сцене предстали персонажи, одетые в шоферские комбинезоны и солдатскую форму. Но зрители поверили им, их чувствам, поступкам, действиям и вместе с героями переживали

³⁵ Игнатъева М. Большое событие. — Газ. «Советская культура», 1965, 21 декабря.

сложные судьбы Ильяса, Асели и Байтемира. Балетмейстер сумел насытить спектакль тонкими национальными чертами, наделить главных героев индивидуальными, пластическими, выразительными танцевальными характеристиками.

Национальная тема раскрывалась хореографом как бы изнутри, в своей поэтической цельности, характере его героев. В образе главной героини балета — Асели — в исполнении Бибисары Бейшеналиевой, убедительно соединились мягкость и нежность с неподкупной твердостью, гордостью, со строгим требованием к жизни и людям.

В обширной прессе, посвященной этой постановке, отмечалось, что Бибисара Бейшеналиева в исполнении роли Асель сумела выявить черты характера женщины новой, советской эпохи, для которой общественное и личное неразрывны.

Дебют молодого хореографа Урана Сарбагишева состоялся в знаменательное в жизни советского балетного театра время. Происходило плодотворное освоение и обобщение опыта ведущих советских хореографов Ф. Лопухова, А. Горского, К. Голейзовского, Р. Захарова, Л. Лавровского, К. Сергеева, Л. Якобсона, В. Варковицкого и др. Были осуществлены постановки талантливых балетмейстеров Юрия Григоровича, Игоря Бельского и более молодых хореографов. Балеты «Каменный цветок» на музыку С. Прокофьева, «Легенда о любви» А. Меликова, «Спартак» А. Хачатуряна в постановке Юрия Григоровича, «Берег надежды» А. Петрова, «Ленинградская симфония» на музыку Д. Шостаковича в постановке И. Бельского, ряд других работ хореографов привлекали не только щедрой танцевальностью и лаконичностью своих выразительных средств, но и подчеркнутой психологичностью, раскрытием самых тонких душевных переживаний героев, показом противоречивых сторон характера, мотивировкой поступков и решений. Советский театр овладел методом пластического симфонизма, причем лучшие из постановок советских спектаклей были не только современными и реалистическими, но и обогащенными сложным соединением классического танца и национальных красок. Именно такой сложный жанр психологического спектакля стал преобладающим в советском балетном театре.

Постановкой балета «Асель» киргизские мастера танца во главе с Бибисарой Бейшеналиевой и молодым хореографом Ураном Сарбагишевым не только подвели итог многолетним поискам в воплощении современника, но и наметили новые в этом плане пути. «В своих гастрольных спектаклях,— писала газета «Советская культура» в 1970 году,— киргизские балетные актеры обнаружили подлинную хореографическую и сценичес-

кую культуру (что особенно очевидно в воплощении жемчужины мировой хореографии — балета «Жизель»), яркую театральность, умение придать танцу самобытный национальный колорит в балете «Чолпон» и, наконец, смелость и правдивость в создании образов современности, которым посвящен балет «Асель»³⁶.

Знаменательное событие произошло летом 1970 года во время отчетных выступлений киргизских артистов в Москве. Заглавную партию в балете «Асель» исполнила молодая артистка Айсулу Токомбаева. Воспитанница Ленинградской балетной школы, с первых шагов на сцене киргизского театра привлекавшая к себе внимание специалистов и зрителей, Айсулу Токомбаева создала образ женственной и горделивой киргизской женщины, не сломленной душевной драмой и переживаниями. Своей тщательной психологической разработкой образа Асели А. Токомбаева подтвердила глубокую преемственность, связь с национальным исполнительским стилем.

Дальнейшие завоевания киргизского балетного театра во многом связаны с именем талантливого хореографа Урана Сарбагишева и его актеров-единомышленников: Айсулу Токомбаевой, Арстанбека Ирсалиева, Чолпонбека Базарбаева и других одаренных артистов.

Их талант раскрылся в новаторских спектаклях балетмейстера У. Сарбагишева, признанного первопроходца, создателя на национальной сцене балетов героического характера, спектаклей на современные темы.

Работы хореографа отличаются ярким, образным мышлением, богатством выразительной лексики, широким использованием различных танцевальных форм, органическим слиянием классической хореографии с национальными элементами. Эти спектакли близки молодым артистам своим динамизмом, напряженностью действия, они привлекают зрителей богатством человеческих характеров.

Балеты «Спартак» А. Хачатуряна (1969 г.) и «Прометей» Э. Аристакесяна (1971 г.) в постановке У. Сарбагишева, в исполнении А. Токомбаевой, Б. Арунова, Ч. Базарбаева, А. Ирсалиева, В. Салимбаева — это страстный поэтический гимн мужественным героям, отдавшим свою жизнь за счастье человечества.

Этой же теме посвящен балет «Бессмертие», рассказывающий о подвиге советских людей, своей жизнью защищавших

³⁶ Э л ь а ш Н. Балет Киргизии. — Газ. «Советская культура», 1970, 2 июля.

нашу Родину в годы войны. Балет был создан содружеством людей разных наций. Туркменский композитор Чары Нурымов, либреттисты Мейер Ахунбаев и Роберт Уразгильдеев, хореограф Уран Сарбагишев, художник Анатолий Арефьев, артисты Айсулу Токомбаева, Арстанбек Ирсалиев, Чолпонбек Базарбаев, вся балетная труппа взволнованно поведали о героических деяниях тех, кто отдал свою жизнь за светлое будущее людей. Героический подвиг Чолпонбая Тулебердиева, закрывшего своим телом амбразуру вражеского дзота, взятый авторами в качестве прообраза героя спектакля, стал рассказом о светлой памяти советских людей, воплощенных, говоря словами В. Маяковского, «в пароходы, в строчки и в другие долгие дела» наших современников.

Большим событием в культурной жизни всей нашей страны стала постановка киргизским театром балета-оратории «Материнское поле» композитора К. Молдобасанова. Либретто этого спектакля было создано по мотивам одноименной повести Ч. Айтматова сценаристами Мейером Ахунбаевым и Маркленом Баялиновым. Постановку осуществили балетмейстер У. Сарбагишев, художник Н. Золотарев, режиссер М. Ахунбаев, хормейстеры С. Юсупов, К. Алиев, Т. Сатиев в 1975 году.

Рассказывая о нелегкой судьбе простой киргизской женщины Толгонай, потерявшей в войну трех сыновей и мужа, повествуя о мужестве и стойкости советских людей, вынесших тяжелое испытание кровавой войны и неимоверных тягот, авторы балета утверждали величие и силу советского характера. В страстном призыве Толгонай к миру зазвучали голоса всех матерей мира. Эпический, масштабный спектакль «Материнское поле» объединил пластику и голос, развернутый танцевальный рисунок и мощное звучание хора. Сама Мать-Земля выслушивает и утешает старую, седую Толгонай и вместе с ней вспоминает дни счастливой юности, первой любви, семейного счастья. А затем дни ожидания, тяжелого труда, печали и горя. Но выстояла Толгонай, вместе со своим народом, своим самоотверженным трудом защищая Страну Советов!

В постановке этого сложнейшего произведения Уран Сарбагишев проявил себя самобытным художником, имеющим свой стиль и почерк, как подлинный мастер современного режиссерско-балетмейстерского искусства.

Настоящее мастерство в создании образов показали В. Салимбаев (Суванкул), А. Ирсалиев, Ч. Базарбаев, Б. Алимбаев (Касым), М. Асылбашев (Джайнак), Р. Ирсалиев (Маселбек), А. Баева (Алиман), А. Ирсалиев (Солдат), Б. Арунов (Чабан). Партию Толгонай исполняли Рейна Чокоева и Айсулу Токомбаева.

ва. Толгонай в исполнении Р. Чокоевой — волевая, с открытым характером. Балерина находит правдивые краски для создания цельного образа киргизской женщины.

Толгонай—Айсулу Токомбаева — мудра, строга и удивительно человечна. Талантливая балерина, владеющая всеми средствами хореографической выразительности, показала себя полным мастером перевоплощения. «Прелесть созданного ею образа кроется в естественной манере сценического поведения, в тонком понимании особенностей современного исполнительского мастерства. В спектакле «Материнское поле» А. Токомбаева предстает большой актрисой, достойной наследницей художественных традиций Бибисары Бейшеналиевой»³⁷.

В 1976 году спектакль Киргизского театра оперы и балета получил высочайшую оценку. Создатели балета-оратории «Материнское поле» народные артисты Киргизской ССР композитор и дирижер К. Молдобасанов, балетмейстер-постановщик У. Сарбагишев, исполнительницы партии Толгонай А. Токомбаева и Р. Чокоева были удостоены высокого почетного звания лауреатов Государственной премии СССР в области театрального искусства.

В этом признании — утверждение достижений всего музыкально-хореографического искусства Советского Киргизстана, творческий опыт которого по праву входит во всеобщую сокровищницу культуры нашей многонациональной советской социалистической Родины.

Балет-оратория «Материнское поле», поставленный на сценах театров Днепропетровска и Саратова, а также в социалистической Чехословакии, — спектакль о судьбе человеческой, судьбе народной.

Одной из последних премьер киргизского балета стала постановка шекспировского балета «Макбет» на музыку К. Молчанова. Балетный театр знает немало удачных спектаклей, созданных по произведениям великого английского драматурга В. Шекспира. Его «Отелло» и «Гамлет», «Ромео и Джульетта» и «Виндзорские проказницы», воплощенные в искусстве танца, стали достоянием советского балетного театра.

Но с героями балета «Макбет» зрители встретились впервые. Авторы спектакля либреттист В. Васильев и композитор К. Молчанов доверили право первой постановки киргизскому театру и его хореографу Урану Сарбагишеву. В драматичных, полных внутреннего трагизма картинах, хореограф показывает, как стремление к власти иссушает, преображает Макбета, слав-

³⁷ Эльяс Н. Балет народов СССР. М., «Знание», 1977, с. 144.

ного и сильного воина, храброго рыцаря. Макбет в трактовке балетмейстера У. Сарбагишева и в исполнении артистов Чолпонбека Базарбаева и Болота Куттубаева — человек, раздираемый сомнениями, муками совести и холодной решимости. Действия Макбета словно predetermined роковой судьбой и направляются властной, жестокой и неумолимой силой. Такой в спектакле стала леди Макбет в исполнении Айсулу Токомбаевой. В начале спектакля она предстает гордой, холодной леди, окруженной придворными дамами. Но постепенно в монологах и экспрессивных дуэтах с Макбетом раскрывается ее подлинное лицо. Власть, стремление повелевать, царствовать в этом мире — это главная цель жизни леди Макбет. Черты характера своей героини балерина раскрывает многообразно, находя нужную тональность звучания каждому поступку, действию, движению и жесту. Она воплощает самую суть шекспировского творчества: «Лица, созданные Шекспиром, существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков...»³⁸.

В финале спектакля, когда перед воспаленным воображением Макбета проносятся картины и жертвы его злодеяний, отчетливо возникает мысль о неотвратимости наказания за совершенные преступления перед человечеством.

Киргизский балет сегодня — это не только высокопрофессиональный коллектив театра, имеющий большой и содержательный репертуар спектаклей, работы известных мастеров сцены. Это и настойчивые поиски молодых балетмейстеров, часто приводящие к успеху. Солист балета киргизского театра Вахажан Салимбаев, воспитанник Фрунзенского музыкально-хореографического училища имени М. Куренкеева, на протяжении ряда лет пробовал свои силы в искусстве хореографии. Он поставил ряд концертных номеров, а затем на Всесоюзном конкурсе балетмейстеров 1976 года был удостоен третьей премии за хореографический номер «Песня» (музыка М. Бурштина), посвященный памяти чилийского борца за свободу Виктора Хары. Будучи студентом балетмейстерского факультета Ленинградской консерватории, он поставил на сцене киргизского театра балет «Мальчиш-Кибальчиш» (музыка С. Полуэктова). Интересно проявляет себя в балетмейстерском искусстве солист балета театра Мелисбек Асылбашев, осуществивший постановку одноактного балета «Кармен-сюита» Ж. Бизе — Р. Щедрина и танцев в первом акте балета «Лебединое озеро». На Всесоюзном конкурсе балетмейстеров 1980 года в Москве хореографический номер «Первый учитель» на музыку С. Полу-

³⁸ Пушкин А. Полн. собр. соч., в 10-ти т. Т. 7. М., 1951, с. 516.

эктова в постановке М. Асылбашева был удостоен второй премии.

Киргизский балетный театр насчитывает немало талантливых артистов. По праву возглавляет этот прославленный коллектив народный артист Киргизской ССР, главный балетмейстер Уран Отунчуевич Сарбагишев. Любовь и признание зрителей завоевали народная артистка Киргизской ССР, лауреат Государственной премии СССР, лауреат премии Ленинского комсомола Киргизии Айсулу Токомбаева, народный артист Киргизии Чолпонбек Базарбаев, народный артист Киргизской ССР Арстанбек Ирсалиев, заслуженная артистка Киргизской ССР Асымгюль Баева, солисты балета Чинара Таласбаева, Сауле Куватова, Светлана Щеглова, Болот Куттубаев. Вместе с ними успешно трудится одаренная молодежь — Елена Орузбаева, Светлана Тукбулатова, Галина Орузбаева, Анварбек Рыскулов, Кемель Сулайманов и другие артисты, воспитанники Ленинградского, Московского и Фрунзенского хореографических училищ.

Еще в 1940 году во Фрунзе было создано музыкальное училище. В 1943 году при училище было открыто хореографическое отделение, подготовившее большой отряд высокопрофессиональных артистов балета. Воспитанники Фрунзенского училища работают повсюду: народная артистка РСФСР и Молдавской ССР Галина Мелентьева — в Молдавии, народный артист РСФСР Игорь Шаповалов — в Пермском академическом театре оперы и балета имени П. И. Чайковского, народный артист Киргизской ССР, лауреат премии Ленинского комсомола Киргизии Чолпонбек Базарбаев, заслуженные артисты Киргизской ССР Асымгюль Баева и Борис Суслов — в Киргизском государственном ордена Ленина академическом театре оперы и балета имени А. Малдыбаева. Инга Левченко после окончания Фрунзенского училища завершила свое образование на педагогическо-балетмейстерском факультете ГИТИСа имени А. В. Луначарского и в течение почти двух десятилетий работает педагогом-репетитором киргизского балета.

Большой вклад в дело воспитания молодых артистов внесли многие педагоги. Более сорока лет отдает искусству балетной педагогики Гульбара Бакировна Даниярова, одна из первых воспитанниц Ленинградской балетной школы довоенных лет. Эстафету классического танца, знания, полученные у замечательных русских педагогов, она самозабвенно передает своим воспитанникам.

В 1980 году было открыто новое здание балетного училища

с отлично оборудованными залами для занятий, интернатом для проживания иногородних учащихся. Возглавляет училище народная артистка Киргизской ССР, лауреат Государственной премии СССР Рейна Чокоева. Ведущая балерина в прошлом, она много сил и энергии отдает делу воспитания новых артистических кадров.

Киргизскому балетному театру исполнилось более сорока лет. Путь, пройденный национальным хореографическим театром, был сложным и трудным: от первых, «младенческих» шагов киргизской хореографии по воссозданию и разработке танцевального фольклора через его развитие и обогащение, слияние законов классического танца с национальными пластическими элементами и народными красками, через утверждение балетного театра, высокопрофессионального и самобытного, к поискам в сфере современной темы, к воплощению героев, понятных и близких нашему зрителю.

На этом нелегком пути у национального балетного театра есть определенные достижения и свои просчеты. Важно при этом отметить, что деятели национального балета в своей творческой работе умело сочетают опыт мирового, русского и советского хореографического наследия с повседневными поисками в создании спектаклей о современниках. От поколения к поколению передается эстафета прогрессивных традиций в формировании репертуара, артистического состава, национальной исполнительской манеры. Спектакли киргизского балета и его замечательных актеров знают и любят многие зрители в нашей стране.

В самый трудный, начальный период, в момент поиска национальных театральных форм, утверждения нового, социалистического содержания, неоценимую братскую помощь киргизскому искусству оказали представители великого русского народа.

Это дало возможность киргизскому музыкально-театральному искусству пробудить собственные творческие силы, добиться новых высот в развитии идейного содержания и профессионального мастерства. Выросли замечательные национальные кадры режиссеров, дирижеров, художников, балетмейстеров, певцов, танцовщиков и танцовщиц.

Сегодня искусство киргизского театра — это не только часть национальной культуры социалистической Киргизии, но и нерасторжимое целое общенародной культуры многонационального советского театра, самого прогрессивного и гуманного в мире.



ИСКУССТВО, ДОСТУПНОЕ ВСЕМ

Рассказывая о богатстве хореографии, хочется подчеркнуть, что подлинным творцом его является народ. Танцы, особенно бальные,—один из наиболее популярных видов хореографического искусства.

Бальный танец, а его иногда называют общественным, бытовым, массовым, имеет большую и интересную историю, помогающую понять красоту и изящество современного танцевального искусства.

Бальные танцы—один из сложных видов искусства, являющегося способом воздействия на души людей, ареной борьбы идеологий. Зачастую случалось так, что народные танцы, попадая в аристократическую среду, не только изменяли свое название, но и подвергались существенной обработке в духе «придворного танца». Скажем, «танцем королей и королем танцев» называли менуэт в XVI—XVII веках. Сам характер его исполнения требовал особой торжественности и важности, мягко льющихся, плавных движений. Вытеснив прочие аристократические церемониальные танцы — павану, куранту и другие,—менуэт надолго становится главным танцем в «высшем свете», символом воспитанности, подготовленности к вступлению в круг аристократии. И, пожалуй, никто и не вспомнил о

том, что менуэт — бесхитростный танец, состоящий из маленьких шагов, первоначально принадлежал сельским жителям французского местечка Пуату, около Бретани.

Веселому народному французскому бранлю обязаны своим происхождением такие изысканные «потомки», как гавот, ригодон, павана, бурре, привившиеся в аристократической среде. Популярный в салонах контрданс, что в переводе с английского означает «сельская пляска», вызвал к жизни кадрили, гротеск-тер, экосез, англес.

Интересно отметить, что большинство народных танцев построено по принципу хороводного, кругового движения. Они исполнялись танцорами совместно. В танцах же аристократов строго соблюдались сословно-иерархические взаимоотношения участников. Манеры танцующих и стиль исполнения подчеркивали их аристократизм, что хорошо можно видеть на примере самого популярного танца в XVIII веке — полонезе. Основным его движением были простые шаги, мелкие и изящные. Фигуры полонеза могли быть самые разнообразные, количество участвующих не ограничивалось. От кавалера требовалось не оставлять без внимания свою даму. Обращалось особое внимание на умение партнера непринужденно держаться, легко поклониться, расстаться и вновь встретиться с дамой.

Ференц Лист в своей книге о Фридерике Шопене так описывает полонез: «Этим танцем хозяин дома открывал всякий бал... Он должен был провести всю вереницу гостей тысячью прехотливых извивов через все апартаменты... Зато возвращение их в главную залу встречалось усиленными фанфарами. Длинной змеей с отливающими всеми цветами кольцами веселая толпа, скользя по паркету, то вытягивалась во всю длину, то свертывалась, играя в своих извивах. Кавалер, становившийся во главе колонны, старался превзойти своего предшественника небывалыми комбинациями и фигурами, которые он заставлял проделывать; в границах одного зала они могли рисовать изящные арабески и даже вензеля, никоим образом не разрешалось волочиться по паркету. Поступь требовалась ритмичная, мерная, плавная, она должна была придавать всему корпусу гармоничное равновесие. Нельзя было двигаться торопливо, внезапно менять место, казаться утомленным»³⁹.

Полонез и менуэт часто исполнялись на ассамблеях, активно пропагандируемых в России Петром I и его сподвижниками. Были широко распространены танцы-шестивия. Существовал целый ритуал избрания «царицы бала», распорядителя праздника,

³⁹ Лист Ф. Ф. Шопен. М., Музгиз, 1936, с. 45—56.

который носил название маршала. В почете были танцы-игры, в которых исполнители должны были проявлять изобретательность. Скажем, в танце, напоминающем немецкий гротеск, участвовали все приглашенные на бал. Танец состоял из движений несложных, но темп музыки все время неожиданно менялся с медленного на быстрый. Танцующие имели право менять партнеров. Тон в этой игре частенько задавал сам Петр I и его семья. Поднимался шум, все приходило в движение. По знаку маршала должен был водвориться порядок. Кто к этому времени оказался без партнерши, тот должен был осушить кубок «Большого орла».

Во второй половине XVIII и начале XIX века танец прочно входит в русский быт. При этом важно отметить, что учителями бального танца были крупнейшие мастера русской балетной сцены, прославленные балетмейстеры и артисты, такие как А. Глушковский, Огюст Пуаро, А. Новицкая, Л. Стуколкин. Профессия учителя бального танца считалась важной, так как зачастую учителя танцев преподавали светские манеры поведения, являлись организаторами балов, вечеров и маскарадов, широко распространенных в русском обществе. Широкий и разнообразный репертуар бальных танцев, исполняемых в России. На танцевальных вечерах самыми модными танцами были полонез, менуэт, мазурка, французская кадрили, экосез, котильон и лансье. Молодежь с увлечением танцевала краковяк, венгерку и вальс-мазурку.

В 50-х годах XIX века особое расположение завоевал живой массовый танец — полька. Чешская полька была излюбленным танцем и у венгров, словаков и сербов. Темпераментная и ритмичная, полька заинтересовала законодателя танцевальных мод, знаменитого Целлариуса, владельца модного танцкласса в Париже. «Целлариус победил: обученные им несколько пар молодых людей в течение целого вечера танцевали неутомимо одну польку за другой, теряясь только в тех случаях, когда оркестр менял привычную мелодию. Но коль скоро оркестр возвращался к знакомой мелодии, ободрившиеся «полькеры» вновь с прежним рвением принимались доказывать преимущества нового танца. На другой день парижане сошли с ума, все бросились учиться танцевать польку. Танцмейстеры, еще не знакомые с этим танцем, неожиданно сделавшимся модным, и добросовестно отказывавшиеся обучать ему, подвергались оскорблениям», — писал очевидец столь шумного успеха этого танца⁴⁰.

В самом конце девятнадцатого века в репертуар танцеваль-

⁴⁰ Громилов С. Полька в Париже и Петербурге. СПб., 1845.

ных вечеров входят танцы падекатр, шакон, фигурный вальс, а также галоп — танец, исполнявшийся на маскарадах.

Различна судьба танцев. Одни, подобно блестящему фейерверку, вдруг взлетают на горизонте и столь быстро исчезают из памяти любителей. Другие же, появляясь неоднократно, постепенно завоевывая любовь и признательность, отличаются завидной исторической устойчивостью. Таких танцев немного, но судьба их всегда интересна и заманчива.

Вальс, один из танцев прошлого, выдержал испытание временем и сейчас остался одним из любимейших танцев. Вальс родился дважды. Появившись впервые в 1780 году, он не получил должного признания, и только XIX век открыл ему по-настоящему долгую жизнь. Пробразом вальса послужили любимейшие танцы австрийских крестьян — дреер, ленчор, лендлер. Распространившись всюду поистине с космической быстротой, вальс стал общепризнанным танцем широких демократических слоев. Родился вальс в Вене, но в разных странах он приобретал те или иные национальные черты. Английский вальс, венгерский вальс, вальс-мазурка, вальс втроем — алеман — и вальс в два па, который часто называли русским, — все эти разновидности вальса полюбили широкие круги городского населения.

В 20—30-е годы прошлого столетия вальс считался самым лирическим из всех существовавших в то время танцев.

В популяризации вальса большая роль принадлежит композиторам различных времен и поколений, создавшим мелодичную основу этого танца. «Королем вальса» называли современники венского композитора Иоганна Штрауса-младшего. Его поэтические многочисленные вальсы, своеобразная вальсовая эпопея — он написал их 447 — приносят их создателю мировую известность. «Вальсы Штрауса — это победное мировое шествие демократических музыкальных форм, оказавших огромное влияние на последующее поколение композиторов всех «рангов» и «направлений»... Это музыка, любимая миллионами, музыка, живущая до сих пор среди нас, музыка, заставляющая сверкать наши души и глаза»⁴¹.

Помимо собственной танцевальной вальсовой музыки, композиторы создают музыку тоже танцевального характера, но имеющую самостоятельное музыкальное значение и предназначенную для концертного исполнения. Седьмой вальс Шопена — тонкая психологическая миниатюра, чудесно передающая

⁴¹ Дунаевский И. О создании музыкального фильма. — Журн. «Искусство кино», 1961, № 10, с. 101.

настроение автора, его просветленную грусть и спокойную печаль. Ритмами вальса наполнены симфонические произведения, оперы и балеты Петра Ильича Чайковского. Такое введение вальсовых форм в музыкальное творчество композитора не было случайным. Чайковский искал ритмические и композиционные приемы, которые были бы близкими и понятными его современникам. Именно вальс и был наиболее доступной и сердечной музыкальной формой, царившей в быту современников композитора. Поэтому вальсы Чайковского наполнены большим содержанием, понятны и доступны каждому. Вальс, например, стал основной темой в его балете «Лебединое озеро».

В двадцатом веке жанр вальса успешно развивается в творчестве французских, русских и советских композиторов. Вальс Дебюсси отмечен чертами изящества, невыразимого очарования, особой красочности. В опере С. Прокофьева «Война и мир» звучит прекрасный и нежный вальс, рисующий чистую душу Наташи Ростовской, ее зарождающуюся любовь.

Ритмами вальса пронизаны лирические песни военных лет и песни, посвященные мирному созидательному труду советского народа. Их можно и петь и танцевать! А согретые сердечным теплом мелодии вальсов Дунаевского, жизнерадостные и певучие танцы Соловьева-Седого, Цфасмана, Ракова, Хачатуряна давно вошли в культурную жизнь советских людей. Во время повального увлечения модными ритмами, в частности твистом, известная певица Клавдия Ивановна Шульженко в одном из концертов исполнила песню Э. Колмановского «Вальс о вальсе» (стихи Е. Евтушенко). Покоренная мастерством талантливой артистки, публика потребовала трижды исполнить это произведение. Вот уж действительно вместе с певицей можно повторить слова песни «смеется вальс над всеми модами века».

Вальс до сих пор современен и его облагораживающее влияние на души людей и на вкусы трудно переоценить. В наше время он наполняется новым содержанием. В 1979 году в Доме культуры Звездного городка происходило интересное конкурсное соревнование под названием «Звездный вальс». Этим конкурсом городок космонавтов отметил десятилетие своей школы бальных танцев. Конкурс получился серьезным, представительным. На него приехали ребята из таких имеющих сильные танцевальные школы городов, как Москва, Каунас, Клайпеда, Таллин, Горький. А награждение победителей проводил летчик-космонавт СССР Герой Советского Союза В. Коваленок.

Конкурс «Звездный вальс» стал традиционным. Он входил в программу торжеств городка космонавтов, посвященных Дню космонавтики.

Рассказывая о танцах, выдержавших испытание временем, нужно вспомнить и о танго. Его называют танцем, дважды переплывшим через океан. Завезенное маврами, танго после изгнания порабощенных из Испании осталось там, а затем во времена колонизации Латинской Америки попало в Аргентину. Переработанное французским педагогом, танго через некоторое время вновь попадает в Европу. Но не сразу танго обретает признание. Одни одобряли новый танец, другие, наоборот, резко порицали его, считая непристойным.

Против танго, как в свое время против вальса, ополчились в разных странах влиятельные силы. «Русская музыкальная газета» 26 января 1914 года писала: «Высшее духовенство многих стран обратилось к своей пастве с воззваниями, предостерегающими верующих против танго и иных новейших танцев». Министр народного просвещения России разослал специальный циркуляр по всем учебным округам, в котором строжайшим образом запрещалось изучать танец «танго», посещать те танцзалы, где он преподается, ввиду «явно непристойного характера» этого танца. Проводились даже референдумы, на которых показывались новые танцы, в том числе танго, и ставился вопрос: «Нескромно ли танго?». Характерно, что на таких референдумах множество ответов было одинакового плана: «Это зависит от исполнения». Известная русская балерина Тамара Карсавина, принимая участие в обсуждении нового танца, выступила в защиту танго: «Танго весьма интересен как танец характерный, и если его исполнять без вычурностей, то он и совсем приличен»⁴². Сейчас исполнителям этого красивого, поэтичного танца, наверно, не верится, что танго могло вызывать столь ожесточенные споры.

В начале двадцатого века из музыки североамериканских негров возник фокстрот. Он нашел свое развитие в творчестве таких композиторов, как М. Равель, И. Стравинский, обогативших этот танец введением вокальной партии. Быстрый фокстрот (Квик-Степ) построен на движениях танцевального шага и шассе, танец исполняется в быстром темпе. Медленный фокстрот построен на тройном ходе, исполненном в различных вариантах. Фокстроту близок и один из модных танцев начала двадцатого века — чарльстон. Правда, в отличие от фокстрота

⁴² «Музыкальная жизнь», 1979, № 13, с. 25.

чарльстон исполняется большей частью на месте или с незначительным продвижением.

Любителям танцевального искусства необходимо овладеть не только хорошими манерами и умением танцевать, но, самое главное, уметь разбираться в танцевальных стилях, не поддаваться бездумной моде, танцам-однодневкам, иметь свое суждение, мнение и убеждение об искусстве бального танца. И тут важно не поддаться шумному успеху новомодного танца, рассмотреть подлинную сущность того или иного танцевального «феномена». В шестидесятые-семидесятые годы особо модными танцами были «буги-вуги», «рок-н-роллы», «твисты» и так далее. Американские дельцы, искусно раздувая массовые «танцпсихозы», получали громадные долларовые прибыли. Устраивались многолюдные и многочасовые состязания, победителям выдавались эффектные и дорогие призы, миллионными тиражами расходились пластинки с записями музыки танцев,— словом, во всю работала пропагандистская машина по обработке духовного облика молодежи.

У советского бального танца иная эстетика, другие задачи. Советский бальный танец, творчески развиваемый и обогащаемый, является действительно массовым, народным искусством. Красота танцевального искусства, этическое поведение танцующих, благородство внешнего и внутреннего облика, жизнерадостность и оптимизм формируют духовный мир нашего современника воспитывая в нем чувство прекрасного. В методике преподавания утверждается собственный стиль исполнения: кизнерадостный и грациозный, без нарочитости и вычурного исполнения даже таких популярных танцев, как вальс, фокстрот, танго, румба.

Вместе с тем огромное хореографическое богатство нашей многонациональной Родины является тем источником, на базе которого создаются советские современные бальные танцы. Основанные на национальных традициях с использованием современных музыкальных ритмов, эти танцы широко представляют танцевальные культуры нашей страны. Советские хореографы создали немало интересных танцев, в основном танцев определенной композиции. Бальные танцы «Полянка», «Русский лирический», «Русские узоры» развивают традиции русского лирического хоровода. В них разнообразные движения, простые шаги и шаги с ударом, шаркающий шаг и тройной притоп, припадания соединены с поворотами танцующих в парах, с мягкими, певучими движениями рук. Эти танцы исполняются легко и непринужденно. В них подчеркивается полная достоинства осанка русской девушки и внимательное отношение к ней юно-

ши. Бальные танцы «Подгорка» и «Барыня» — плясового характера. А «Сударушка», «Сурские ритмы», «Каблучки», «Лебедушка» созданы балетмейстерами в стиле русских кадрилией.

Традиции танцевального фольклора развивают бурятский танец «Буяна», украинские — «Ятраночка», «Славутянка», казахский — «Казахский бальный», грузинский «Картули», молдавский — «Любимая хора», киргизский — «Жаштык» (юность) и «Бальный танец», созданный народной артисткой СССР Бибисарой Бейшеналиевой. Все большее признание завоевывают танцы народов социалистических стран — болгарский танец «Хоп-Троп», построенный на современных танцевальных движениях, включающих элементы болгарской народной хореографии, «Венгерский чардаш» — импровизированный танец, «Венгерский бальный», разнообразные польские и румынские танцы, словацкий танец «Чардаш». Знакомству и изучению танцев народов социалистических стран в огромной мере помогают международные конкурсы. Четвертый Международный конкурс исполнителей бальных танцев социалистических стран, проходивший в Москве в декабре 1979 года, собрал рекордное количество участников и зрителей. В конкурсе выступали танцоры Народной Республики Болгарии, Венгерской Народной Республики, Германской Демократической Республики, Польской Народной Республики, Союза Советских Социалистических Республик, Чехословацкой Социалистической Республики. Впервые свое искусство показали танцоры Республики Куба. Конкурс стал подлинным танцевальным праздником, яркой демонстрацией отточенной техники и вдохновенного мастерства танцоров, выступавших по сложной программе. Танцоры исполняли танцы — медленный вальс, танго, венский вальс, медленный и быстрый фокстрот, а также танцы латиноамериканских ритмов, куда входили самба, румба, ча-ча-ча, пасодобль, джайв. Был проведен конкурс исполнителей танцев «Полька» и «Риле», новых советских бальных танцев. Успеха в этом состязании добились советские и чехословацкие танцоры.

Даже простое перечисление всего того, что создано за последнее время в области бальной хореографии, показывает, насколько широки и разнообразны поиски в создании современной танцевальной пластики. Вместе с совершенствованием уже сложившихся форм бального танца, переработкой национальных плясок, для широкого массового исполнения идут активные поиски в создании танцев в новых ритмах.

Казалось бы, танцы современных ритмов с их ярко выраженной спортивностью легки для исполнения. Но это ошибочное мнение. Эти танцы также требуют определенных хореографи-

ческих знаний. Ведь танец тесно связан с красотой, чувством меры, уверенным владением пластикой танцора. А этого не достичь без определенной подготовки. Значит, нужно учиться танцевать, а не изучать только определенные танцы и композиции.

В нашей стране очень много сделано для тех, кто любит искусство бальной хореографии. Десятки тысяч советских людей на вечерах отдыха и различных праздниках, массовых гуляниях танцуют свои любимые танцы. Во многих Дворцах культуры и школах, многочисленных клубах существуют кружки бального танца. В этих кружках и школах занятия с любителями бальной хореографии проводятся по определенным циклам, включающим обширный репертуар исполняемых танцев. Как правило, танцевальные вечера, проводимые клубами и танцплощадками, дают отличную возможность любителям закрепить полученные знания.

Юноши и девушки стремятся расширить и углубить свои познания в области бальной хореографии, они занимаются в студии бального танца. Здесь учащиеся получают обширные знания в области исполнительской культуры, знакомятся с танцами, не входящими в программу кружков и школ, в том числе с танцами историко-бытовыми и с композициями, созданными в национальных республиках. Зачастую студиицы выступают в показательных концертах. Расширенные тренировочные занятия, включающие основы классического, историко-бытового и народного танца, позволяют участникам студии точнее передавать стиль и пластику каждого танца. Широкую известность получила в нашей стране студия бального танца «Назгуль» города Фрунзе. В марте 1980 года студия провела традиционный конкурс «Современные ритмы — Фрунзе-80».

Танцоры из Москвы, Ташкента, Алма-Аты, Караганды, Чимкента, Ермака, Шевченко, Андижана и Фрунзе состязались по обширной и интересной программе исполнения европейских и латиноамериканских танцев. Авторитетное жюри, состоящее из видных специалистов, подвело итоги этого увлекательного соревнования. Первые места были присуждены юным танцорам города Фрунзе. Этот успех не был случайным. В 1964 году педагог балета Евгения Григорьевна Щербанюк создала школу бального танца. В ней стали заниматься рабочие и студенты, школьники и преподаватели. В конце каждого учебного цикла учащиеся бальной школы проходили закрытый конкурс. Наиболее одаренные становились участниками ансамбля. А затем оформилась студия «Назгуль», ведущая ныне большую работу по пропаганде бального танца. Многие выпускники «Назгуля» теперь сами организовали школы и студии бального танца.

Совсем недавно в нашей стране возникли клубы любителей бального танца. Они предоставляют неограниченный простор для развития творческой инициативы молодежи, дают возможность углубленно изучать сложные формы бального танца, создавать новые танцы, широко пропагандировать лучшие образцы, квалифицированно подбирать музыку. Да и сами участники такого клуба могут составить программу своих встреч интересно и увлекательно. Тут может быть встреча с серьезной, симфонической музыкой, рассказ об ансамблях, встречи с артистами, передовыми рабочими и, конечно, танцы. Сама обстановка таких встреч создает условия для общения. И опыт лучших клубов, таких как новосибирская «Терпсихора», наглядно доказывает это. В «Терпсихоре» не только учат танцевальному искусству бальной хореографии. Участники клуба говорят о проблемах, волнующих современников. Познавательная программа сменяется танцами, причем в общий круг выходят участники самодеятельного ансамбля бального танца и многочисленные гости. Словом, в свободной, непринужденной форме общения возникает та свобода и раскованность, которая позволяет с наслаждением и большой пользой провести вечер в клубе. Где-то на пути подобного решения сложной проблемы находятся и возникающие в последнее время многочисленные дискотеки, в программе которых большое место отведено современным бальным танцам.

Немало сделано в области популяризации бального танца, одного из сложнейших видов художественного творчества. Но еще больше предстоит сделать: надо научить молодежь танцевать. И в этом помогут демонстрации танцевальных балов по телевидению, отдельные конкурсы с небольшим составом участников, танцевальные площадки Дворцов и Домов культуры, танцевальные веранды городских садов и парков.

Полного успеха в овладении бальной хореографией можно добиться лишь при непосредственном обучении танцу. Этот процесс требует определенного времени и труда. И поэтому лучше всего знакомство с танцевальным искусством начинать с детского возраста. Занятия ритмикой, музыкой и танцами, проводимые с детьми, начиная с детского сада, приносят огромную пользу. Это способствует гармоничному, физическому и духовному формированию юношей и девушек. Они всегда подтянуты, аккуратны, энергичны, хорошо владеют чувством прекрасного.

Именно во всех классах, на всех ступенях школьного обучения необходимо заниматься музыкальным и танцевальным искусством. И опыт ряда школ Украины, Прибалтики и Россий-

ской Федерации свидетельствует о правильности и плодотворности такого пути.

Эти знания станут прочной опорой для молодежи в приобретении навыков поведения в обществе, формировании художественного вкуса и нравственных убеждений. И такое систематическое приобщение к высоким художественным образцам музыкально-хореографического искусства обогатит духовную жизнь советских людей, строителей коммунистического общества.

СОВЕДУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Авдеева Л. Танцевальное искусство Узбекистана. Ташкент. Гос. издательство художественной литературы Узбекской ССР, 1960.

Бегалиев А. и Тыдыкова Е. Современные балльные танцы. Фрунзе, «Мектеп», 1965.

Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. М., «Искусство», 1963.

Гоян Г. Национальный балет. Театральный альманах. М., ВТО, 1947.

Захаров Р. Беседы о танце. М., Профиздат, 1963.

Красовская В. Вахтанг Чабукиани. М., «Искусство», 1956.

Сарынова Л. Балетное искусство Казахстана. Алма-Ата, 1976.

Современный балльный танец. Под редакцией В. Стриганова и В. Уральской. М., «Просвещение», 1978.

Уральская В. К проблеме современной балльной хореографии.—В кн.: Народное творчество. Сб. статей. М., 1974.

Уразгильдеев Р. Бибисара Бейшеналиева. Фрунзе, «Кыргызстан», 1974.

Чурко Ю. Белорусский балет. Минск, «Наука и техника», 1966.

Шумилова Э. Национальное своеобразие балета. М., «Знание», 1976.

Эльяш Н. Балет народов СССР. М., «Знание», 1977.

СОДЕРЖАНИЕ

Из истории хореографии	3
Рожденная новой жизнью	19
Киргизский хореографический театр	41
Искусство, доступное всем	60
Советуем прочитать	71

Роберт Хасанович Уразгильдеев

ОБ ИСКУССТВЕ ТАНЦА

Спецредактор на общественных началах народная артистка
Киргизской ССР, лауреат Государственной премии СССР
А. Токомбаева

Рецензент на общественных началах народный артист Кир-
гизской ССР, лауреат Государственной премии СССР
У. Сарбагшиев

Редактор издательства А. В. Касаткина
Художник Г. И. Васильев
Художественный редактор С. Усенов
Технический редактор В. И. Комерова
Корректоры В. П. Медниская, Б. Х. Созасва

ИБ — 1885

Сдано в набор 12.11.1980 г. Подписано к печати 04.02.1981 г. Д—02835.
Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага типографская № 1. «Журнальная»
гарнитура. Печать высокая. 4,5 физич. печ. л. 4,18 условн. печ. л. 4,28
учетно-изд. л. Тираж 2000. Заказ № 437. Цена 25 коп.

Издательство «Мектеп»
720361, ГСП, г. Фрунзе, ул. Советская, 170.

Киргизполиграфкомбинат им. 50-летия Киргизской ССР
Госкомиздата Киргизской ССР.
720461, ГСП, Фрунзе, 5, ул. Жигулевская, 102.

25 коп.

