

УДК 792.8

Д. Д. Уразымбетов

НОВАТОРСКИЕ ПОИСКИ М. ТЛЕУБАЕВА
В НАЦИОНАЛЬНОМ БАЛЕТЕ «АКСАК КУЛАН»

Новаторские поиски и попытки осмысления пластического решения национального танца на профессиональной академической сцене проводились практически с самого основания казахского музыкально-театрального искусства в 30-х гг. XX столетия. Так, в Казахском Государственном Академическом Театре Оперы и Балета имени Абая (Алма-Ата) стали если не крупными, то важными ступенями в «академизации» казахского фольклорного танца и его синтеза с классическим балетом танцевальные спектакли: «Калкаман и Мамыр» В. Великанова — А. Жукова (1938), «Весна» И. Надирова — А. Чекрыгина (1940), «Камбар и Назым» В. Великанова — М. Моисеева (1950), «Джунгарские ворота» Л. Степанова — Ю. Ковалева (1957), «Легенда о белой птице» Г. Жубановой — Д. Абирова, З. Райбаева (1966), «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» Е. Брусиловского — Д. Абирова (1971).

Балет Алмаса Серкебаева «Аксак кулан»¹ в постановке Минтая Тлеубаева (выпускника Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского — Корсакова) и в сценографии Эрнста Гейдебрехта обозначил некий перелом, оказав своей музыкальной и хореографической эстетикой значимое влияние на дальнейшее развитие казахского балета. Его премьера состоялась 14 января 1976 г. [1; с. 17] на сцене ГАТОБ им. Абая (см. рис. 1).

Легенда «Хромой кулан» гласит: «Сын хана, нарушив запрет отца, тайком уезжает на охоту. Он встречает стадо куланов и ранит копьём вожака. Разъяренный Хромой кулан ударом копыта убивает юношу. Не дождавшись сына с охоты, хан объявляет, что тому, кто придет к нему с «естірту» — вестью о смерти — вольют расплавленный свинец в рот. Долго никто не осмеливается, но наконец, к хану приходит старый домбрист. В звуках домбры и ее плачевном напеве хан слышит трагическую весть: “Сын твой умер, несчастный хан”. Он приказывает залить расплавленным свинцом домбру. С тех она имеет дырку на верхней деке» [2, с. 254–255].

Мавзолей Джучи-хана сохранился на берегу древней казахской реки Кара-Кенгир в Джезказганской области, а «Аксак кулан» остается одной из прекрасных легенд устной традиции казахской степи, воспевающих силу и бессмертие искусства. Впервые кюй был записан музыкантом-этнографом Александром Затаевичем. Ромен Роллан в письме к нему писал: «Я, как и Вы, был поражен силою трогательного настроения, которое довольно простыми средствами вызывает легенда об “Аксак кулане”»².

¹ «Ақсақ құлан» — в пер. с казахского «Хромой кулан».

² Цит. по: *Миненко В. М., Момынов П. М.* Краткий курс музыкальной литературы Казахстана. Часть I (Казахская народная музыка). — Алма-Ата: Жалын, 1978. С. 62.



Рис. 1. Авторы спектакля «Аксак кулан» — композитор А. Серкебаев, художник Э. Гейдебрехт, балетмейстер М. Тлеубаев (1976)

Жанр легенды-кюя³ характеризуется как «синкретическая форма, в которой отдельные эпизоды легенды иллюстрируются музыкальными фрагментами» [3, с. 158]. Так, в звучании «Аксак кулана» воплощается действие музыканта в тот момент, когда он сообщает о смерти. При этом в кюе не сразу наступает развязка, ситуация постепенно нагнетается, что «делает его концовку особенно эффектной» [4, с. 126].

В 1975 г. авторы спектакля «Аксак кулан» делают *новый шаг* в казахском искусстве. Кюй как жанр традиционной казахской культуры издавна волновал твор-

³ Кюй — казахская народная инструментальная пьеса, в которой находят отражение эпические сказания, сказки и легенды. Для кюя характерны простая, смешанная и переменная метрика, а также разнообразные формы: от простого наигрывания до многочастотных построений типа рондо. Музыка кюев может включать в себя частицы пентатонных звукорядов и основана на диатонике. Лучшими из образцов являются произведения выдающихся кюйши и композиторов Курмангазы Сагырбаева, Даулеткеря Шигаева, Таттимбета Сагангапулы, Ыхласа Дукунова, Дины Нурпеисовой, Сугура Алиулы и др.

У различных народов слово «кюй» означает разное, но примерно схожее: у казахов и киргизов (кюу) — жанры инструментальные, у татар и башкир (кюй) — как инструментальные, так и песенные, у алтайцев (кай) — эпическое сказание (См. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. — Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С 189.).

ческое воображение М. Тлеубаева. Будучи абитуриентом консерватории, он сочинил хореографическую композицию на народный кюй «Аксак киик»⁴ для своего вступительного экзамена. Наверняка, Тлеубаев ставил танец, основываясь на фольклорных движениях, представив комиссии народный казахский танец как своеобразную композицию. От постановки молодого абитуриента был в восторге член комиссии, его будущий педагог Георгий Алексидзе [5, с. 13]. Именно отсюда, по нашему мнению, берет исток последующее возвращение М. Тлеубаева к народному кюю, но в уже крупной форме целостного балетного спектакля.

В процессе создания либретто режиссер и сценарист Тураш Ибраев и балетмейстер столкнулись с проблемой отсутствия развернутой драматургии событий в народной легенде. «Здесь нет прямого столкновения борющихся сил — захватчиков и угнетенных» [6], потому необходимо было развить танцевальные образы, в принципе отстоящие друг от друга. Т. Ибраев вводит новых персонажей, выстраивает конфликт и общую композицию спектакля на контрастных характерах балетных героев. Старый домбрист из легенды в балете становится молодым кюйши Кербугой, появляется образ Баршагуль — его музы.

В 1978 г. балетмейстер создает вторую версию спектакля специально для гастролей в Большом театре (г. Москва)⁵. Как режиссер и музыкант М. Тлеубаев понимал, что в новой версии спектакля нужна более действенная, целостная и динамичная драматургия, потому он сокращает длинный пролог к 1-му акту и добавляет нового персонажа — куланенка.

Музыка А. Серкебаева — ярко-театральная, образная, танцевальная; она звучит современно, чему немало способствуют вкрапления композитором джазовых ритмических и гармонических моделей. Партитура А. Серкебаева [7] представляет собой соединение общеевропейской музыкальной традиции и казахской народной музыки, что в целом определяет музыкальный синтез, предполагающий и побуждающий к подобному синтезу и в хореографической лексике.

Соединение и обобщение академических и традиционных образцов музыкального творчества характерно для творчества композиторов — выходцев из республик СССР. К таковым относятся «Спартак» А. Хачатуряна (1956), который стал одним из канонических образцов симфонического балета; «Фатых» Н. Жиганова (1943), где «музыкальная стилистика исходит из традиционных для татарского песенного и танцевального фольклора мелодических и ритмических формул, пентатонных ладовых оборотов» [8, с. 227]; а также «Шурале» Ф. Яруллина — Л. В. Якобсона (1941). М. Тлеубаев, относившийся с искренним восхищением к творчеству Якобсона, «брал на вооружение» миниатюры и крупные «полотна» старшего коллеги, приближавшего классический балет к жизни,

⁴ «Аксак киик» — в пер. с казахского «Хромая косуля».

⁵ По свидетельству супруги балетмейстера С. Тищенко, «Аксак кулан» был лично выбран для просмотра ныне правящим шведским королем Карлом XVI Густавом, который в тот момент находился с официальным визитом в СССР. Существует документальный кинофильм Г. Боброва «Высокие гости из Швеции в СССР» (1978) о данном визите короля и королевы, где показаны фрагменты балета в исполнении Р. Байсеитовой и Ю. Васюченко.

наполнявшего образы своих героев подлинными человеческими чувствами и живыми страстями [9, с. 98].

Для композитора А. Серкебаева балет «Аксак-кулан» — первый опыт в музыкальном театре, «в целом удачный, хотя индивидуальность автора еще не до конца проявляет себя в данном сочинении» [10, с. 10]. Композитор берет за основу фабулы балета народный кюй «Аксак кулан» и разрабатывает его звучание в различных лейтмотивах на протяжении всей партитуры. Иначе говоря, *из музыки рождается сюжет*. По мнению театроведа С. Пономаревой, музыка «уже сама по себе подсказывала танцевальное новаторство» [6]. Мы уверены, именно тесное творческое сотрудничество балетмейстера с композитором дало плодотворное решение в нотной партитуре, потому что М. Тлеубаев имел музыкальное образование и знал как режиссер, что ему нужно видеть в конечном результате.

Воплощать легенду на балетной сцене, тем более ту, где задействованы исторические персонажи — кропотливая работа. Многократно пересказанная из уст в уста, легенда насыщается и приобретает новые краски. Думается, что именно в балетных образах удалось запечатлеть дух народа и особенным образом поэтизировать его языком танца, хотя до А. Серкебаева кюй «Аксак кулан» интерпретировался в таких жанрах казахской музыкальной культуры как опера («Кыз-Жибек» Е. Брусиловского, 1934), симфоническая поэма («Аксак кулан» Г. Жубановой, 1953), хоровая поэма («Аксак кулан» М. Мангитаева, 1969). Но в жанре балета данный сюжет воплощен впервые именно Серкебаевым. Новизна его творческих устремлений в нотном тексте получает по-настоящему современное осмысление, «растворяясь в развернутых, драматически и психологически насыщенных сценах-картинах. Музыка балета богата различными нюансами в обрисовке благородного акына Кербуги, жестокого завоевателя Джучи-хана, его необузданного сына Хана-Зада, нежной Баршагуль и лстивых придворных» [11, с. 89]. Чувствуется особо трепетное отношение композитора к прорисовкам образов легких степных скакунов — куланов. Органичны, по мнению С. Кузембаевой, лейтинтонации свободолюбивого народа, вражеского нашествия, трагического возмездия, любви Кербуги [11, с. 89]. Известно, что наличие музыкальных и наряду с ними хореографических лейттем *способствует успеху балетного спектакля. То есть, создавая лейттемы в балетном спектакле, композитор или хореограф обуславливают фундаментальную основу, которая предопределяет положительную реакцию зрителя и узнаваемость им образов в спектакле.* Тематические арки и драматургические репризы способствуют «цементированию» формы спектакля, а художественно схожее решение пролога и эпилога придает спектаклю «Аксак кулан» лаконичную завершенность и философскую обобщенность. В них утверждается величие природы, ее красота и неизбежность, метафорически выраженные образами степных куланов: сценами с их участием начинается и заканчивается спектакль.

Сценография Э. Гейдебрехта лапидарна, проста и выразительна как костюмами, так и декорациями, соответствующими замыслу балетмейстера. За счет использования нескольких «задников» значительно видоизменяется общая атмосфера спектакля. Как отмечает С. Кузембаева, в сценографии «отчетливо просле-

живается основная сюжетно-сценическая идея балета» [11, с. 89], выраженная резко контрастным противостоянием образов Кербуги и Джучи-хана, а в философском плане — в противостоянии силы власти и силы искусства.

В 1-ом действии сюжет разворачивается на фоне бескрайних степей, во 2-ом — в мрачном шатре на фоне высоких курганов. На всю ширину одного из задников нарисована большая ритуальная маска — образ, который достаточно емко, выразительно и символично отражает характеры отрицательных персонажей балета. Семантика цвета является ярким драматургическим приемом в сценографии Э. Гейдебрехта. Преобладающие в одеяниях Джучи-Хана и его приближенных красные и черные тона олицетворяют собой смерть и горе, а черный паукообразный шатер врагов тревожно диссонирует с зеленовато-голубым фоном вольной степи. Костюмы кордебалета повторяют стиль общего декоративного оформления: куланы одеты в серые трико и купальники; костюмы воинов снабжены металлическими щитами и ремешками, украшениями, в них преобладает коричнево-черный и красный цвет.

Спектакль строится на антитезе двух образных сфер: мира кюйши Кербуги и мира завоевателя Джучи-хана. В их противостоянии и попеременном сценическом движении балетмейстер выстраивает хореографическую лексику. М. Тлеубаев развивает параллельно и гуманистическую тему, превращающую «дворцовую трагедию в философски значительное повествование, связанное с *вольнo-любивым духом народа, с его бесстрашием, с величием природы, ее гармонией, нарушать которую ради алчных интересов никому не позволено*» (курсив наш — Д. У.) [12]. В сюжете «Аксак кулан» природа и искусство выше человеческой силы — куланы и кюйши с музой находятся рядом в финальной сцене, торжественно провозглашая свое единение. Балет обладает ясной и выразительной простотой сценического воплощения — такие качества были изначально свойственны творчеству М. Тлеубаева, подчеркивали особенность его режиссерского мышления: *увидеть на сцене порой тривиальное, но суметь выразить его стильно, выукло и актуально*.

Хореографическое решение балета «Аксак кулан» было, безусловно, новаторским. Балетмейстер отступил от традиционной интерпретации его предшественниками лексики национального танца, которые только «вкрапляли» и добавляли определенные элементы плясовых фольклорных движений к классическим позициям рук, ног и позам. Стараясь избежать механического соединения классического танца и народного, привычные элементы которого использовало большинство хореографов ранее, Тлеубаев ставит спектакль, исходя из философской глубины кюя. Таким образом, балетмейстер являет широкой публике⁶ свой первый опыт синтеза национального и классического танца, базирующегося на первоисточнике — народной легенде. Характеризуя балетные образы, он добивается органичного слияния двух разных эстетических направлений танца, то есть показать «новый лик искусства, обусловленный жизнью сегодняшнего дня» [13, с. 168]. *И «звучащая»*

⁶ Балет был показан в Алма-Ате, Москве, Ленинграде, Ярославле, Сочи и других городах СССР.

легенда придает классическому балету высокую культуру и богатство выражения с помощью национального танца, единения традиций и новаторства.

Начинается спектакль с хореографической прелюдии — сцены парения беркута над землей. В исполнении Л. Акылбековой (Л. Ли, Ф. Жулимбетовой и И. Гуляевой в других составах) «танец передает и метафору полета, и ощущение надвигающихся кровавых событий» [14, с. 17]. Амбивалентность образа Беркута заложена в основу режиссерского решения: он — «символ степи, свободного гордого полета и в то же время беспощадный хищник» [15]. Тема беркута, возникающая также и в финале, наполнена метафорическими аллюзиями: в начале спектакля беркут парит, предвещая некую угрозу, но и демонстрируя мирную жизнь степи, а в конце — он означает завершение кровавых событий и торжество степи, то есть триумф природы, с ее устремлением в вечность.

Уже с первого танцевального эпизода балетмейстер заявляет зрителю об основных лексических направлениях спектакля: на классическую основу он нанизывает пантомиму и бытовые движения. «У него живой балетмейстерский почерк, его танцы осмысленны, изобретательны, их пространственный рисунок отличается четкими переливчатыми линиями» [16]. Кроме классического танца, пантомимы, бытовых и акробатических движений хореограф использует казахские лексические элементы, что придало не только национальную, но и реалистическую достоверность персонажам спектакля. Поясним: основные элементы казахского танца строятся на движениях рук: **айналма** (круговые повороты кистей к себе и от себя), **толқыма-шалқыма** (волнообразные движения корпуса), **қол сілтеу** (встряхивание кистей), **жалын** (языки пламени), **қайнар булақ** (родничок), **толқын** (волна) и др. Большинство из движений олицетворяют сакральный для казахского народа (и многих других народов) *круг*, так как исполняются в круговом движении и потому связаны в контексте тенгрианского мироощущения кочевников с бесконечностью хода жизни.

Стадо пасущихся куланов в замысле хореографа воплощает звучащую музыкальную тему радости жизни: поэтичные грациозные движения артистов кордебалета подражают повадкам резвых животных. Их образ становится главной антитезой миру разрушения и насилия Джучи-хана. Здесь балетмейстер синтезирует элементы классики, казахского танца и бытовых движений. Кордебалет становится активной театральной силой спектакля, ярко запоминающейся. При этом балетмейстер поставил танцы куланов на пуантах, где «быстрый перебор ног перекликается с цокотом копыт быстроногих куланов» [14, с. 18], сплетая причудливые рисунки.

М. Тлеубаев вводит второстепенный персонаж куланенка. Его исполняет ученица Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева М. Агишева (А. Жумагалиева, Г. Чайка в других составах). Хореографический текст куланенка похож на танец взрослых куланов, но он угловат, не уверен в своих шагах. Таким образом балетмейстер развивает динамику действия и косвенно затрагивает тему детства, которая становится впоследствии одной из магистральных в его творчестве.

Образ Баршагуль не вполне реален. Хореограф в своих заметках поясняет: «скорее, она — его [Кербуги] домбра, его Песня» [15, с. 1], а заодно и мечта — символ народного счастья, что в европейском понимании можно обозначить

музой. Отношения их с Кербугой воспринимаются как метафора отношений художника к творчеству, искусству. Но именно благодаря образу Баршагуль выстраивается лирическая линия спектакля. Ее словно «колеблет ветром, она летит, подвластная порыву. Она тонко ощущает его малейшее дуновение, самый тихий возглас окружающей ее природы» [17]. Душой степи, ее светлой, радостной песнью она предстает в сценическом воплощении народной артисткой Казахской ССР Раушан Байсеитовой. Эта партия очень подходила типу и физическим данным балерины, олицетворившей образ светлой души, «рожденной первым лучом солнца, упавшим на степные травы» [17] (см. рис. 2).

Adagio Кербуги и Баршагуль — важный, но не ключевой эпизод спектакля. Думается, что хореограф не акцентировал особого внимания на этом дуэте в контексте всего балета. Народный артист Казахской ССР, наставник и коллега М. Тлеубаева Булат Аюханов, будучи очевидцем постановочного процесса, заметил: «Минтаю хотелось быстро осуществить все, что он задумал. Я рекомендовал ему: “Мысленно представь себя посторонним зрителем и посмотри на свою постановку — где проскочил, где не заметил”. Но в итоге Adagio не дотянуло по объему масштабности, драматургии и сценическому воплощению дуэта до самой легенды» [18]. Так же и А. Александров считает, что, несмотря на всю слаженность и техническую отточенность их дуэта, Кербуга и Баршагуль «выглядели менее индивидуализированными персонажами» [10, с. 10]. Его замечание можно понимать таким образом, что дуэт главных героев не выглядел персонализацией самобытной национальной казахской лексики, а являлся простым академическим adagio. По мнению Г. Жумасеитовой, «сам образ простой казахской девушки Баршагуль, развитие их любви с Кербугой недостаточно раскрыты в балете» [14, с. 20]. Мы знаем, что Кербуга — это кюйши, народный поэт, а Баршагуль — муза, его песня, поэтому наверняка необходимо какое-то развитие их дуэтной линии, *не забывая*, что это не любовный, но *творческий дуэт*. Однако же С. Михайлов сомневается, «нужна ли в балете еще и эта линия? Думается, нет смысла усложнять текст, перегружать его. Поэтическое, аллегорическое звучание присуще “Аксак кулану” и без демонстративной лирики» [17]. Думается, что более обоснованы сомнения С. Михайлова, чем утверждения Г. Жумасеитовой.



Рис. 2. Баршагуль — Р. Байсеитова, Кербуга — Ю. Васюченко. Сцена из балета «Аксак кулан»

Народный поэт Кербуга, представленный в развернутой хореографической интерпретации, предстает перед зрителем сложной и эмоционально наполненной личностью. Вдумчиво вылепленный Ю. Васюченко (Э. Мальбеков, Б. Ешмухамбетов, Т. Нуркалиев в других составах), он отличается величественной красотой, смелостью, достоинством. Танец Кербуги поставлен так, что героическая и лирическая темы переплетаются в нем, воплощая противостояние жестокому миру Джучи-хана. Мужественное благородство кюйши утверждается с первого его появления на сцене, а к концу спектакля возвышается до высокой доблести и патетики (см. рис. 3).

Очень важна в балете тема народа. По замечанию Н. Эльяша, в музыке «тема народа, тема высокого гуманизма звучит мощно, широко и требует зримого воплощения... И оно-то, думается, и должно было быть связано с реальным показом народа. Этого не хватает спектаклю» [12]. Возможно, в своем замечании балетовед имел в виду само присутствие народа на сцене. Высказывание Н. Эльяша вполне в духе советской эстетики, ставившей идею народности во главу угла. Хотя мы склонны думать, что балетмейстер и композитор предполагали дать идею народности через контрверзу силы власти и силы искусства. В любом случае — у каждого зрителя во время или после спектакля возникает своя собственная рефлексия и коннотация.

Образы ордынцев и их предводителей Глеубаев решает в гротесковом ключе, не пренебрегая возможностями классического танца. Он воплощает жестоких,



Рис. 3. Баршагуль — Р. Байсеитова, Кербуга — Э. Мальбеков.
Финальная сцена из балета «Аксак кулан»



Рис. 4. Джучи-хан — Д. Медведев, Хан-Зада — К. Мажикеев. Сцена из балета «Аксак кулан»

коварных захватчиков Джучи-хана и его сына Хана-Зада в «острой», «изломанной» хореографии, не боясь показать грубость и «уродливую сущность облика завоевателей» [10, с. 10]. Их танец экспрессивен и полон силы. Хан-Зада, будучи на охоте, упивается самолюбованием. Музыкальная тема помогает демонстрировать в лексике его упоение собой, сочетаемое с мощной силой и страстью к победе. Воинственный, смелый, но полный неумолимой свирепости, Хан-Зада в исполнении К. Мажикеева (Д. Накипов, У. Мирсеидов, А. Буркитбаев в других составах) техничен, бравурен и раскован⁷. Исполнитель роли Джучи-хана А. Медведев (Б. Валиев, И. Данилин, Э. Мальбеков в других составах) создает образ грозного, мощного властителя, наделенного жестокостью и умом. Порой вызывающий восхищение своей безрассудной отвагой, «он напоминает своей “паучьей” пластикой некое фантастическое чудовище» [10, с. 10]. Но в то же время Джучи-хан раним, когда речь идет о его сыне и такая черта наделяет его образ человечностью (см. рис. 4).

⁷ Здесь можно уловить сходство образов Джучи-хана и Хана-Зада с Ханом Гиреем и его военачальником Нурали из балета Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» в постановке Р. Захарова. Оба хана — властные, жестокие завоеватели, поработители, а их приспешники — юркие и бесстрашные воины. Во втором акте у М. Тлеубаева наложницы развлекают Джучи-хана, пытаются отвлечь от тяжких дум о сыне; у Р. Захарова любимая жена Зарема и другие наложницы улаждают танцами хана Гирея, влюбленного в пленницу Марию.

Хореографическая партитура балета изобилует массовыми сценами и дуэтами, мастерски решенными балетмейстером через сложный, образно-поэтический язык, индивидуализирующий каждый персонаж. Рисунки кордебалета складываются таким образом, что возникает полная иллюзия степной картины. Отметим, что и в своих более поздних работах М. Тлеубаев часто обращается к образам животных (спектакли С. Кибировой «Три поросенка», 1982; А. Серкебаева «Брат мой, Маугли», 1984; И. Морозова «Доктор Айболит», 1987) и мастерски воплощает и «превращает» балетную историю в красочное, живописное представление.

По замечанию Н. Эльша в спектакле «Аксак кулан» «еще встречаются танцевальные формулы, позы, движения явно подражательного характера» [16]. Это можно отнести к недостаткам только начинающего свой путь балетмейстера крупных балетных форм. В последующих спектаклях («Вечный огонь» С. Еркимбекова, 1985; «Классическая симфония» С. Прокофьева, 1987; «Прощание с Петербургом» И. Штрауса, 1988 и др.) М. Тлеубаев будет находить новые пути танцевальных решений, у него сформируется собственный стиль и покажет его как зрелого мастера хореографического искусства. Но все же полифоничность изложения, своеобразный, оригинальный, пластический язык героев и образное решение лучших сцен «Аксак кулана» выделяют этот национальный балет. Хореограф проявил себя новатором в пластическом языке и режиссерском мышлении, соблюдая вековые традиции академического балета и сочетая их с особенностями казахского народного танца. «Аксак кулан» шел около 16 лет до ноября 1992 года на сцене ГАТОБ им. Абая⁸, а также гастролировал в разных городах СССР, где зрительские овации доказали востребованность и своеобычность спектакля.

М. Тлеубаев заложил основы, которые будут в будущем использовать его преемники и продолжатели культуры казахского танца на академической сцене и в любительских коллективах. Единение двух эстетических направлений танца и развитие казахской хореографии на академической сцене продолжают и по сей день, внося новое дыхание жизни в народные легенды и сказания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
2. Казахские сказки. Алма-Ата: Казахстанское издательство художественной литературы, 1932. Т. 2. С. 254–255.
3. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 544 с.
4. Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. Алма-Ата: Наука, 1966. 399 с.
5. Спасибо, Мастер! / Под общ. ред. Л. Тихоновой. Алматы: «Полиграфия-сервис К^о», 2012. 243 с.
6. Пономарева С. Легенда и история. Балет «Аксак кулан» в постановке Казахского государственного Ордена Ленина академического театра оперы и балета имени Абая // Черноморская здравница. 1978. № 126 (12817). С. 8.

⁸ По свидетельству Дмитрия Сушкова, заслуженного деятеля Казахстана, премьеры балета ГАТОБ имени Абая (1993–2014, декана факультета «Хореография» Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова.

7. Серкебаев А. Аксак кулан. Партитура. Алматы: Өнер, 2009. 368 с.
8. Хайрутдинова Д. Ф. Развитие татарского балета в творчестве Назиба Жиганова // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2013. № 29 (1). С. 227.
9. Смирнова Ю. С. Характерный танец в раннем творчестве В. Вайнонена и Л. Якобсона // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 98.
10. Александров А. Этапы творческих завоеваний // Музыкальная жизнь. 1978. № 17. С. 19.
11. Кузембаева С. А. Воспеть прекрасное. Алма-Ата: Өнер, 1982. 104 с.
12. Эльяш Н. Страницы истории // Музыкальная жизнь. 1978. № 22. С. 22.
13. Ванслов В. В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 192 с.
14. Жумасейтова Г. Страницы казахского балета. Астана: Елорда, 2001. 144 с.
15. Тлеубаев М. Заметки о балетном спектакле «Аксак кулан». Размышления и комментарии. Алматы: Рукопись, 2000-е. 3 с.
16. Эльяш Н. В союзе с классикой // Советская культура. 1978. № 50 (5162). С. 7.
17. Михайлов С. Легенда, воплощенная в танце // Вечерний Ленинград. № 159 (16449). 1981. С. 6.
18. Уразымбетов Д. Интервью с Б. Г. Аюхановым. Алматы, 2016. 12 янв. Личный архив автора.
19. Миненко В. М., Момынов П. М. Краткий курс музыкальной литературы Казахстана. Часть I (Казахская народная музыка). Алма-Ата: Жалын, 1978. 104 с.