

МРНТИ 18.49.01

Г.Ю. Саитова¹, А.Б. Самарбаева¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

РОЛЬ ТВОРЧЕСКИХ СОЮЗОВ В СОЗДАНИИ КРУПНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ФОРМ В БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЯХ КАЗАХСТАНА

Аннотация

Данная статья посвящена вопросам создания крупных хореографических форм силами творческого союза композитора и балетмейстера. Рассмотрены балетные спектакли казахстанских хореографов: «Фрески» композитора Т.Мынбаева, хореография З.Райбаева; «Батыры» А.Исаковой и Б.Аюханова; «Вечный огонь» С.Еркимбекова в редакции М.Тлеубаева (1985 г.) и В.Гончарова (2010 г.). Авторы проанализировали процесс работы в создании балета, поиск новых форм, содержание сюжета, танцевальные характеристики. Раскрыли взаимосвязь синтеза драматургических приемов музыки, хореографии и сценария (либретто). Особое внимание уделено проблемам тенденции развития творческого союза композитора и балетмейстера. На основе проведенного исследования авторы приходят к следующим выводам: творческий тандем композитора, хореографа, а также либреттиста и сценографа на сегодняшний день переживает кризис. Это объясняется тем, что существуют различные объективные причины (отсутствие больших площадок, материальная зависимость, недоверие молодым композиторам и хореографам), а возможно, еще не родились гении.

Ключевые слова: балет, композитор, балетмейстер, творческий союз, интерпретация, музыкальная и балетная драматургия.

Г.Ю. Саитова¹, А.Б. Самарбаева¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

ҚАЗАҚСТАН БАЛЕТ СПЕКТАКЛЬДЕРІНДЕГІ ІРІ ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ФОРМАЛАРДЫ ЖАСАУДАҒЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ОДАҚТАРДЫҢ РОЛІ

Аннотация

Мақала, балетмейстер және композиторлар шығармашылық одағының күшімен ірі хореографиялық формаларын құру мәселесіне арналған. Композитор Т.Мыңбаевтың "Фрески", Хореографиясы - З.Райбаев; А.Исакова мен Б.Аюхановтардың "Батырлары"; М.Тлеубаев (1985 жылы) пен В.Гончарова (2010) редакциясындағы С.Еркімбековтың "Мәңгілік от" шығармасы сияқты қазақстандық хореографтардың балеттері қарастырылған. Авторлар балет қоюдағы жұмыс үрдісін, сюжет мазмұнын, би сипаттамасын, жаңа формаларды сараптады. Музыка, сценарий (либретто) және хореографияның драматургиялық әдістері синтезінің өзара байланыстары айқындалды. Композиторлар мен балетмейстерлердің шығармашылық одағын дамыту тенденцияларының мәселелеріне ерекше көңіл бөлінген. Қарастырылған авторлардың зерттеулері нәтижесінде, композитор, хореографтардың шығармашылық тандемі, сонымен қатар, либреттист және сценографтың бүгінгі хал-ахуалы дағдарысты жағдайда екені айқындалды. Бұл әр түрлі

объективті себептердің болуымен түсіндіріледі (үлкен аймақтың болмауы, материалды тәуелділік, жас хореограф пен композиторларға деген сенбеушілік), мүмкін кемеңгер дүниеге әлі келмегендігінен болар...

Тірек сөздер: балет, композитор, балетмейстер, шығармашылық одақ, интерпретация, музыка және балет драматургиясы.

G.Y. Saitova¹, A.B. Samarbayeva¹

¹*Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)*

THE ROLE OF THE CREATIVE UNIONS IN CREATING THE LARGEST CHOREOGRAPHIC FORMS IN BALLETS OF KAZAKHSTAN

Annotation

This article is devoted to the establishment of major forms of dance by the efforts of creative union of composers and choreographers. Kazakh choreographers have reviewed various ballet performances: "Murals" composed by T. Mynbaev, choreography by Z. Raibayev; "Warriors" by A. Isakov and B. Ayuhanov; "Eternal flame" by S. Erkimbekov in the edition of M. Tleubayev (1985) and V. Goncharov (2010). The authors have analyzed the process of the work in the creation of ballet, the search for new forms, content of the story and dance performances.

The relationship between the synthesis methods of dramatic music, choreography and script (libretto) was disclosed. Particular attention was paid to the problems of development trends of the creative union of the composers and choreographers. Based on the study, the authors came to the following conclusions: creative tandem of composer, choreographer, librettist and stage designer are in crisis today. This is due to the fact that there are various objective reasons (lack of large areas, financial dependence, lack of confidence to young composers and choreographers), and may be a genius has not been born yet.

Keywords: ballet, composer, choreographer, artistic association, interpretation, music and ballet drama.

Вступление

В создании любого балетного спектакля большую роль играет взаимосвязь всех компонентов, в синтезе которых возникают уникальные произведения. Это группа единомышленников, связанная общей целью для достижения лучшего результата. Мы называем их творческими союзами. «Общеизвестно, что в балете наличествует нерасторжимое триединство литературы, как носительницы смысла, музыки и движения» [1, 4].

В творческие союзы объединяются профессиональные деятели искусства. Их задача состоит в создании произведений высокого идейно-художественного уровня. Независимо от специфики того вида искусства, которое определяет деятельность члена творческого союза, будь то художник, музыкант, балетмейстер или либреттист, все они преследуют общие цели и интересы. Успех балета напрямую зависит от того, насколько объединены усилия всех союзников, работающих над одним проектом.

На сегодняшний день актуальной является проблема причины «долголетия» одних балетов и сценического забвения других.

Авторы монографии «Репертуарная политика балетных спектаклей ГАТОБ (1934-2014) им. Абая и вопросы балетного симфонизма» Л.А. Жуйкова и Д.Б. Есентаева исследуют и делают попытку определения «долголетия» и забвения хореографических постановок [2]. Еще в 70-х годах XX века известный балетовед, театральный критик Ю.И. Слонимский отмечал: «Отличная музыка и отличный сценарий сами по себе не обеспечивают ни успеха, ни долголетия балета... Создавая балет, все его авторы должны действовать в интересах хореографии, способствуя ее содержательности, подсказывая ее форму и структуру исходя из индивидуальных особенностей балетмейстера, сочиняющего новый спектакль» [3, 11].

В данной статье попытаемся рассмотреть проблемы творческого союза и его всех компонентов в создании крупных хореографических форм на примере балетов казахстанских хореографов: «Фрески» композитора Т.Мынбаева, хореография З.Райбаева и «Вечный огонь» С.Еркимбекова в редакции М.Тлеубаева (1985 г.) и В.Гончарова (2010 г.). Несмотря на то, что некоторые балеты анализировались и рассматривались искусствоведами Казахстана Л.Сарыновой, Г.Жумасеитовой, некоторые аспекты создания вышеперечисленных полотен остается на сегодняшний день актуальным.

Цель – исследовать и изучить значимость творческого содружества творческих деятелей в создании крупных отечественных балетных спектаклей; обозначить тенденции дальнейшего развития союза композитор – балетмейстер.

Для этого необходимо решить следующие задачи:

- выявить единство внутреннего содержания сценарного текста, музыки и пластического языка балета;
- раскрыть применение инновационных технологий в балетных спектаклях;
- осмыслить связь взаимоотношений традиционного и современного хореографического искусства в крупных хореографических формах балетов Казахстана.

Методы исследования

Методологической основой исследования стал комплексный подход. Для достижения раскрытия содержания темы исследования применялись исторические, научные, сравнительные методы.

Используются:

- методы теоретико-искусствоведческого анализа;
- сравнительно-сопоставительный метод;
- эмпирический метод (интервьюирование).

Обзор литературы по теме

В своей работе мы опираемся на методологические основы литературных первоисточников, научные публикации в журналах, исследовательские диссертации, теоретическо-методические справочники, интернет ресурсы и встречи с мэтрами музыкального и хореографического искусства Казахстана.

Авторами были изучены исследовательские труды народного артиста КазССР Д.Абировова и заслуженного деятеля искусств Казахстана А.Исмаилова, кандидата искусствоведения Л.П.Сарыновой, доктора искусствоведения С.А.Кузембаевой, кандидата искусствоведения Г.Т.Жумасеитовой, народного артиста РК Б.Г.Аюханова, диссертационная работа (рукопись) А. А.Садыковой.

Для выявления особенности взаимосвязи музыкальной и балетной драматургии были изучены работы Л.А.Жуйковой, написанные в соавторстве с Д.Есентаевой, «Музыкальной поэтики хореографии» Ю.Абдокова.

Особо важное значение для нас имели труды:

- по балетоведению Э.Г. Есыревой, Р. Х. Уразгильдеева, Г.Д. Лебедевой, Р.С. Зарипова, Е.Р. Валяевой, О.Н. Макаровой;

- по традиционной культуре Казахстана Е.Д. Турсунова, А.Б. Шанкибаевой.

Создание балетного спектакля – процесс сложный и длительный и начинается, чаще всего, не с музыки, не с сочинения танцев, а с написания либретто. Но встречаются и такие случаи, когда музыкальный материал рождается раньше, в отличие от либретто. Одним из таких произведений является национальный балет «Фрески», написанный в XX веке композиторским пером Т.Мынбаева.



Рисунок 1. Адажио из балета Фрески. Музыка Т. Мынбаева, хореография З. Райбаева

В статье о балете «Фрески» магистр искусств, преподаватель КазНАИ им. Т.Жургенова А.Садыкова пишет о том, что изначально существовала симфоническая поэма Т.Мынбаева, и либретто было написано именно исходя из музыкального материала. В своем эксклюзивном интервью З.Райбаев рассказал А.Садыковой, как он пришел к написанию балетного либретто для «Фресок». «...Дома перечитал уйму исторических и художественных книг. Остановился на «Глиняной книге» Олжаса Сулейменова, с которым был дружески знаком ещё с 50-х годов и поэзию которого любил и знал. Музыка «Фресок» Мынбаева соприкасалась с тематикой «Глиняной книги», она помогла мне сформировать концепцию спектакля в виде девяти картин, объединенных музыкальным вступлением к каждой картине, словно нитью, на которую нанизаны бусы-фрески. В либретто, написанном мной по «Глиняной книге», предстали история, жизнь, быт древних скифов, населявших территорию Казахстана в IV-VI веках» [4, 164]. Сама же А.Садыкова приходит к выводу, что такие человеческие качества З.Райбаева, как искренность и смелость исполнения, которыми определил когда-то балетмейстера О.Сулейменов, привели его на верный путь не только в создании балетного сценария, но и в творческом процессе, в целом. «Либретто З.Райбаева лапидарно, лаконично, но ёмко. Каждая фреска имеет название и поэтический эпиграф, создающий эмоциональный настрой и выражающий саму суть воплощаемых событий» [4, 165]. Она повествует об интересных фактах, связанных непосредственно с работой балетмейстера с художником-декоратором. Анализируя слова С.Кузембаевой и опираясь на собственные исследования, молодой ученый отмечает, что «З.Райбаев проникается строгой глубиной графики Е.Сидоркина, в своей сценографии «Фресок» постигшего дух далекой эпохи. Она задала тон балетной пластичности, позволила перевести графический язык в ясный художественный жест, танец» [4, 164]. Рассматривая музыкальные аспекты балета, А.Садыкова пишет, что для простого восприятия и хореографического воплощения она достаточно сложна, и это лишний раз убеждает в профессионализме балетмейстера З.Райбаева.

На основе изученных материалов, просмотренных видео записей, в том числе балета «Фрески», во время проведения круглого стола, посвященного памяти З.Райбаева, мы еще раз убедились, что фактурное содержание балетной музыки Т.Мынбаева рассматривалось З.Райбаевым через призму оркестрового своеобразия музыкальной палитры. Здесь уместно процитировать слова Ю.Абдокова, утверждающего, что «сложный, оркестрово-фактурный язык партитуры..., рождавшейся в тесном

творческом сотрудничестве композитора и балетмейстера, трансформирован... в художественно адекватное поэтическое полотно» [5, 62].

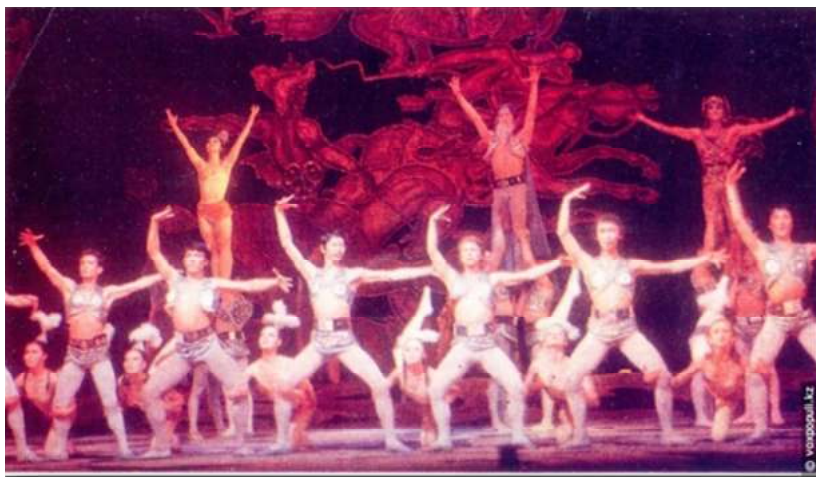


Рисунок 2. Балет Фрески. Музыка Т.Мынбаева, хореография З.Райбаева

В труде Г.Жумасеитовой, отмечая плодотворную работу балетмейстера, композитора, художника и солистов, называет результат творческого союза весьма убедительным. Автор пишет: «Балет «Фрески» ошеломляет яркостью, красочностью сценического действия, экспрессией и лаконизмом. Но яркость и красота эта не во внешних атрибутах, а именно в решении и осмыслении самой темы, напряженного драматизма в кульминационных моментах. Три важнейших компонента – музыка, танец и художественное оформление гармонично слились в единое целое» [6, 21]. Также она подчеркивает современный стиль балета, который проявляется в пластике и хореографическом решении балетмейстера, в музыке, сценографии и костюмах. Однако, говорит и том, что в каждом из художественных приемов обязательно прослеживается национальный колорит. Исследователь закрепляет свою мысль и цитирует С.Кузембаеву, которая уделяет внимание музыке балета «Фрески»: «Партитура балета насыщена также особыми исполнительскими приемами. Таким образом, композитор, обращаясь к древнему сюжету, воплощает его современным языком» [6, 22].

Этот слаженный тандем предвещал долгую сценическую жизнь балета «Фрески», но к сожалению, прогноз оказался ошибочным. В краткой статье нет возможности проанализировать причины недолговечности данного балета. Хотелось бы, чтобы к

наследию национальных балетов хореографического искусства Казахстана подходили не как к застывшему прошлому, а как к шедеврам, созданных мастерами отечественного балета. «Хореографы, чья одаренность позволяет новые хореографические решения, могут и должны это делать творчески смело и дерзновенно» [5, 10].

Еще одним результатом творческого содружества либреттиста, композитора и балетмейстера является балет «Вечный огонь». Беседа с композитором, мы узнали много интересных фактов. Оказывается, в 1984 году в Ленинграде на пленуме молодых композиторов СССР С.Еркимбеков посетил знаменитое Пискаревское кладбище, где захоронены жертвы блокады Ленинграда и воины Ленинградского фронта. «Шел по аллее кладбища, в безмолвной тишине слышалось лишь легкое колыхание деревьев, и в голове моей зазвучала мелодия. Под впечатлением мемориала я уже тогда написал музыку, которая впоследствии стала прологом балета «Вечный огонь», - вспоминает Серик Жексенбекович. По его словам, в 1985 году он подал заявку в театр. Поручением руководства хореографом-постановщиком балета был назначен М.Глеубаев. Автором либретто выступил Д.Накипов.

В холодные осенние и зимние вечера они собирались дома у композитора, и уже спустя 8 месяцев балет обрел жизнь.

Образно-художественное содержание музыки дал импульс Д.Накипову в сочинении сценария балета. Либреттист принимал активное участие в постановочном процессе, присутствовал на оркестровке музыкального материала, посещал репетиции балета.

Музыку С.Еркимбеков оркестровал сам в композиторском доме творчества «Турген». Композитор упоминает, что специфика спектакля заключается в том, что в нем не присутствуют бытовые сцены, балет написан в аллегоричной, обобщенной форме. Вот что пишет музыковед-исследователь Харламова Т.В. о постановке и музыке балета: «Балетный спектакль относится к эпико-философскому жанру, передающему воспоминания о событиях прошлых лет через призму современного взгляда на события того времени, трагедии Великой отечественной войны.



Рисунок 3. Балет Вечный огонь. Музыка С.Еркимбекова, хореография В.Гончарова

Образы главных героев максимально обобщены, в чём проявляется способность С. Еркимбекова «сокровенное возвысить до общечеловеческого». Содержательная, образно-психологическая сторона музыки передает глубокие мысли и чувства философско-обобщенного характера. Вдохновенно показана сцена «Адажио» любви на рассвете перед вторжением тёмных сил – «Вокализ», проникновенно воспевающий возвышенную красоту чувств, где раскрывается стремление к жизни, способное преодолеть многое. В нем мы слышим «плач Вселенной», безысходную печаль и скорбь, и в то же время торжество любви, а значит и торжество жизни! И все эти эмоции, во всех тонкостях их проявлений прекрасно переданы композитором» [7]. Однако в своем труде кандидат искусствоведения Жумасейтова Г.Т. говорит о том, что: «При всех достоинствах, у С.Еркимбекова чувствуется слабость музыкальной драматургии, отсутствие яркости и сочности в палитре звучащих мелодий, что, естественно, передается и хореографии» [6, 24].

Богатейшая образная поэтическая музыка стала объектом хореопластического воплощения, синтезом изобразительного и эмоционального решения балетмейстера М.Глеубаева. «Тема подвига, как сути нравственной природы человека, убедительно прозвучала в той постановке» [8, 111].

Серик Жексенбекович продолжает: «Я имел честь работать с таким балетмейстером! Он не давал возможности отдыхать. Признаюсь, многие композиторы с ленцой, и я так же, однако Минтай Жанельевич заставлял работать. От него появлялись импульсы, побуждавшие во мне работу». Так же композитор отмечает, что во время постановочного процесса балетмейстер работал с артистами, не только оттачивая хореографию, но и воспитывал в них актерское мастерство. Балетмейстер и

композитор работали слаженно и прислушивались друг к другу, часто встречались, вносили коррективы, высказывали свои пожелания.

Интересен такой факт: когда композитор в своем воображении представлял совершенно иную музыку для адажио, Минтай Жанельевич настоял именно на адажио из ранее написанного фортепианного концерта С.Еркимбекова. Композитор признается, что действительно, это адажио весьма гармонично «вписалось» в балет. Принцип драматургического построения адажио – прием взгляда через воспоминания. Момент, когда влюбленные танцуют танец любви, и вдруг на кульминации девушка взлетает верх и вдруг падает, говорит о том, что все это иллюзия. Счастье оборвалось.

Известно, что «Вечный огонь» имеет и вторую редакцию в постановке балетмейстера В.А. Гончарова (2010 г.). Здесь же хотелось бы отметить, что в отличие от первой постановки, вторая редакция балета подверглась некоторым изменениям. Эти изменения коснулись и либретто спектакля. Во второй редакции Д.Накипов написал поэтический текст, который вошел в «Вечный огонь». Театровед Г.Жумасеитова обращает внимание, что «Д.Накипов – автор первого варианта балета «Вечный огонь» – подверг значительной переработке либретто: он убрал бытовые подробности, требовавшие пантомимного изложения, отсекал все второстепенное и пересмотрел сюжет в соответствии с требованием времени» [8, 112]. Также, по мнению исследователя, само содержание либретто стало более лаконичным по структуре, но и привело к изменениям в музыке балета. Перемены сказались и на хореографическом решении балетмейстера В.Гончарова.

В совместной работе композитора С.Еркимбекова с балетмейстером В.Гончаровым в постановочном процессе обстояло немного иначе: из-за расстояния между городами композитор (Астана) и режиссер-хореограф (Алматы) имели возможность лишь созваниваться и переписываться по интернету. В редакции В.Гончарова постановка была представлена в форме одноактного балета-оратории (М.Тлеубаева два акта, пролог, эпилог). Образ возлюбленной был передан не персонифицировано, а в виде танца девушек. Также балетмейстер В.Гончаров ввел сцену «Пьета», тем самым обобщая трагедию не только нашего народа, а всего мира. Рельефно и колоритно выделены образы отрицательных героев с помощью масок с изображением черепов. Стоит отметить, что у М.Тлеубаева кордебалет постоянно присутствовал на сцене, а Гончаров сделал больший акцент на главного героя, показав его как сына, возлюбленного и солдата. Еще одной новизной редакции

Вячеслава Андреевича Гончарова оказалось введение поэтического текста и хора.

Композитор указывает на тот факт, что В.Гончарова не переделал балет, а лишь расширил рамки масштабности. Авторы статьи не разделяют мнение композитора, так как в первой редакции это был балет в двух актах с прологом и эпилогом, а во второй редакции – одноактный балет-оратория, что говорит за себя. Через призму современного взгляда балетмейстер В.Гончаров не только сократил балет, он нашел своеобразное пластическое разрешение оркестровой партитуры С.Еркимбекова, отвечающие вкусам и взглядам зрителя XXI века. И как говорилось выше, оба балетмейстера по-своему и очень убедительно подошли к постановке «Вечного огня». Это служит ярким примером тесной взаимосвязи музыки, литературы и хореографии, являющимся фундаментом творческого союза композитора, либреттиста и балетмейстера.

Результаты исследования

Результаты исследования показали, что на современном этапе триединство – композитор, либреттист и балетмейстер – не работает в тесном содружестве. Это обусловлено следующими фактами:

- композиторы перестали писать музыку для балета;
- балетмейстеры используют музыкальные произведения отечественных и зарубежных композиторов и делают компиляцию к своим постановкам;
- чаще балетмейстер сам является либреттистом.

Обсуждение полученных результатов

Во время мастер-класса кандидата искусствоведения, доцента РФ Розановой О.И., прошедшего в начале 2016-2017 учебного года в НАО «Казахская национальная академия хореографии», учащимися и преподавателями было просмотрено и анализировано множество балетных спектаклей, конкурсов современной хореографии и т.д. Авторы статьи подняли вопрос о роли творческого союза в создании крупных хореографических форм и заинтересовались состоянием данной проблемы в хореографическом искусстве России. На что Ольга Ивановна ответила, что на сегодняшний день в России, к большому сожалению, балетмейстерское искусство переживает своего рода кризис. «Умерли все выдающиеся балетмейстеры, остался один только Юрий Николаевич Григорович, ему 90 лет, и он не ставит сейчас ничего, только делает варианты классики. Вот не рождаются сейчас балетмейстеры, хотя люди талантливые есть. Как вы думаете, почему? Да потому что все выдающиеся балетмейстеры работали всегда в команде. Были гениальные композиторы,

которые писали для балета, художники, литераторы, балетоведы, были советчики и критики, то есть существовали большие творческие союзы. Все эти люди обогащали друг друга и создавали шедевры. А сейчас каждый сам по себе».

Если сопоставить наше исследование и выступление балетного критика О.Розановой, напрашивается вывод: масштабы проблем хореографического искусства на современном этапе охватывают творческую деятельность танцевального мира, переживают кризис, схожий важными звеньями и этапами в создании крупных хореографических форм.

Для того, чтобы выйти из создавшейся ситуации, необходимо, на наш взгляд, создать научно-исследовательские и творческие лаборатории, которые объединят ученых и деятелей искусств.

Литература:

1. Есырева Э.Г. Балет: либретто и сценарий. – Алматы: КазНАИ им. Жургенова. – 228 с.
2. Жуйкова Л.А., Есентаева Д. Репертуарная политика балетных спектаклей ГАТОБ (1934-2014) им.Абая и вопросы балетного симфонизма. – Алматы: Асыл кітап, 2015 – 132с.
3. Жуйкова Л.А., Есентаева Д. Репертуарная политика балетных спектаклей ГАТОБ (1934-2014) им.Абая и вопросы балетного симфонизма. – Алматы: Асыл кітап, 2015 – 132с.
4. Садыкова А. Балетный спектакль «Фрески» и его роль в судьбах национальной хореографии Казахстана. – Журнал «Простор», №12, 2009. – с. 163 – 170.
5. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. – М.: МГАХ, РАТИ – ГИТИС, 2009. – 272 с.
6. Жумасейтова Г. Страницы казахского балета. – Астана: Елорда, 2001. – 144 с.
7. Харламова Т.В. Особенности национального композиторского мышления на примере творчества С. Еркимбекова // Художественная культура моего города, региона, страны: творчество, исполнительство, образование. – Магнитогорск, 2010.
8. Жумасейтова Г. Хореография Казахстана. Период независимости: монография / Г.Жумасейтова. – Алматы: Жибек жолы, 2014. – 220 с.
9. Аюханов Б. Мой балет. – Алма-Ата: Өнер, 1988. – 104 с.
10. Уразгильдеев Р.Х. Ч. Айтматов и мировой балетный театр. – Б.: Учкун, 2015. – 184 с.
11. Лебедева Г.Д. Балет: семантика и архитектоника. – СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2007. – 160 с.
12. Зарипов Р.С., Валяева Е.Р. Драматургия и композиция танца: учебно-справочное пособие. - СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. – 768 с.
13. Макарова О.Н. Национальный танец в современном балете. – СПб.: Балтийские сезоны, 2012. – 176 с.
14. Турсунов Е. Д. Происхождение носителей казахского фольклора. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 322 с.
15. Шанкибаева А. Б. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств. Монография. – Алматы: типография «ИП Волкова Н.А.», 2011. – 152 с.

16. Проблемы наследия в хореографическом искусстве. Сборник статей. М.: ГИТИС, 1992. – 169 с.

17. Қазақ сахна өнері. Тәуелсіздік кезеңі / Мұқан А. О. (жауапты редактор) – Алматы: «КИЕ» лингвоелтану инновациялық орталығы, 2009. – 488 б.

18. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. – М.: Искусство, 1968. – 223 с.

References:

1. Esyreva E.G. *Balet: libretto i stsenarii*. – Алматы: KazNAI im. Zhurgenova. – 228 s. (In Russ.)

2. Zhuikova L.A., Esentaeva D. *Repertuarnaia politika baletnykh spektaklei GATOB (1934-2014) im. Abaia i voprosy baletnogo simfonizma*. – Алматы: Asyl kitap, **2015** – 132s. (In Russ.)

3. Zhuikova L.A., Esentaeva D. *Repertuarnaia politika baletnykh spektaklei GATOB (1934-2014) im. Abaia i voprosy baletnogo simfonizma*. – Алматы: Asyl kitap, **2015** – 132s. (In Russ.)

4. Sadykova A. *Baletnyi spektakl' «Freski» i ego rol' v sud'bakh natsional'noi khoreografii Kazakhstana*. – Zhurnal «Prostor», №12, **2009**. – s. 163 – 170. (In Russ.)

5. Abdokov Iu.B. *Muzykal'naia poetika khoreografii: plasticheskaia interpretatsiia muzyki v khoreograficheskom iskusstve. Vzgliad kompozitora*. – М.: MGAKh, RATI – GITIS, **2009**. – 272 s. (In Russ.)

6. Zhumaseitova G. *Stranitsy kazakhskogo baleta*. – Astana: Elorda, **2001**. – 144 s. (In Russ.)

7. Kharlamova T.V. *Osobennosti natsional'nogo kompozitorskogo myshleniia na primere tvorchestva S. Erkimbekova // Khudozhestvennaia kul'tura moego goroda, regiona, strany: tvorchestvo, ispolnitel'stvo, obrazovanie*. – Magnitogorsk, **2010**. (In Russ.)

8. Zhumaseitova G. *Khoreografiia Kazakhstana. Period nezavisimosti: monografiia / G. Zhumaseitova*. – Алматы: Zhibek zholy, **2014**. – 220 s. (In Russ.)

9. Aiukhanov B. *Moi balet*. – Alma-Ata: Öner, **1988**. – 104 s. (In Russ.)

10. Urazgil'deev R.Kh. *Ch. Aitmatov i mirovoi baletnyi teatr*. – В.: Uchkun, **2015**. – 184 s. (In Russ.)

11. Lebedeva G.D. *Balet: semantika i arkhitektonika*. – SPb.: Lan', PLANETA MUZYKI, **2007**. – 160 s. (In Russ.)

12. Zaripov R.S., Valiaeva E.R. *Dramaturgiia i kompozitsiia tanttsa: uchebno-spravocnoe posobie*. – SPb.: Lan', PLANETA MUZYKI, **2015**. – 768 s. (In Russ.)

13. Makarova O.N. *Natsional'nyi tanets v sovremennom balete*. – SPb.: Baltiiskie sezony, **2012**. – 176 s. (In Russ.)

14. Tursunov E. D. *Proiskhozhdenie nositelei kazakhskogo fol'klora*. – Алматы: Daik-Press, **2004**. – 322 s. (In Russ.)

15. Shankibaeva A. B. *Kazakhskaia khoreografiia: razvitie form i khudozhestvennykh sredstv. Monografiia*. – Алматы: tipografiia «IP Volkova N.A.», **2011**. – 152 s. (In Russ.)

16. *Problemy naslediia v khoreograficheskom iskusstve*. Sbornik statei. М.: GITIS, **1992**. – 169 s. (In Russ.)

17. *Qazaq saqhna o'neri. Ta'uelsizdik kezeni / Mukhan A. O. (zhauapty redaktor) – Алматы: «КИЕ» лингвоелтану инновациялық орталығы, 2009*. – 488 б. (In Qazaq.)

18. Vanslov V. *Balety Grigorovicha i problemy khoreografii*. – М.: Искусство, **1968**. – 223 s. (In Russ.)