

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК[378:792. 54] (575.2)

СТАНОВЛЕНИЕ КЫРГЫЗСКОГО БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА В 30-40-Е ГОДЫ XX В.

DOI: [10.31618/ESU.2413-9335.2019.6.69.511](https://doi.org/10.31618/ESU.2413-9335.2019.6.69.511)

Уланова А. А.

Аспирантка

*Санкт – Петербургский государственный институт культуры
г. Санкт – Петербург, Россия*

FORMATION OF KYRGYZ BALLET ART IN THE 30-40S OF XX CENTURY.

Ulanova A

St. Petersburg state University of culture

АННОТАЦИЯ

Рассматривается проблема зарождения и развития профессионального балетного искусства кыргызов в 30-40-е годы XX в. Воссоздание традиций национальных плясок и освоение основ классического танца происходило одновременно. Поэтому не случайны, в период становления кыргызский национальный балет в исторически короткий срок проделал путь от скромных попыток воссоздания народного танца, до высоких образцов национальной культуры.

ANNOTATION

Discusses problem of origin and development of professional ballet art of the Kyrgyz people in the 30-40-ies of XX century revival of national dances and mastering the basics of classical dance occurred simultaneously. Therefore, it is no coincidence that during the formation of the Kyrgyz national ballet in a historically short period of time has gone from modest attempts to recreate folk dance, to high samples of national culture.

Ключевые слова: хореография; профессиональный театр; актеры; композиторы; балетмейстер, кыргызский балетный театр 30-40-х годов XX в., балетмейстер Н. Еленин, Н.Холфин.

Key words: choreography; professional theatre; actors; composers; choreographers, Kyrgyz ballet theatre of 30-40-ies of XX century, choreographer N. Elenin, N. Holfin.

Кыргызское балетное искусство является составной частью национальной духовной культуры Кыргызстана. Она многосложна и многосоставна, включает в себя самостоятельное искусство и профессиональную хореографию, своеобразной вершиной которой является Кыргызский национальный театр оперы и балета, созданный во время, когда Кыргызстан был в составе Союза Социалистических Республик.

История свидетельствует, что до Великой Октябрьской социалистической революции в Кыргызстане религиозные предрассудки запрещали мусульманам театральное действие, танцы, живопись. Да и в исторических условиях в прошлом у кыргызского народа из-за кочевого образа жизни не могло сложиться танцевальное искусство, но в повествованиях сказителей эпоса «Манас»,¹ в свидетельствах путешественников, рассказывающих о музыкальной культуре кыргызов, имелись сведения и упоминания о танцевальном, плясовом характере национального фольклора кыргызов. Кыргызцы сопровождали мелодию всевозможными движениями, обогащая мимикой, жестами, забавными трюками, таким

образом, передавая содержание музыкального произведения [1. с.9].

Важным этапом в становлении кыргызского национального музыкального и сценического искусства, в том числе балетного стала Октябрьская социалистическая революция, которая открыла кыргызскому народу широкие возможности для развития своей национальной культуры. Они возникли в процессе кардинальных экономических, политических и культурных преобразований, в ходе проводимой в жизнь принятой X съездом РКП(б) программы ликвидации фактического неравенства ряда наций и народностей нашей страны.

Становление балетного искусства, как и всей социалистической культуры в Кыргызстане осуществлялось под руководством партийной организации, которая, претворяя в жизнь решения съездов партий, резолюций ЦК ВКП(б), рассматривала проблемы театра, балетного искусства как важную составную часть культурной революции, видела в нем действенную силу, способную идейно и эстетически воспитывать трудящихся. В решениях Всесоюзного совещания при ЦК ВКП(б) по вопросам развития театров

¹«Манас» – эпос кыргызов, энциклопедическое собрание всех кыргызских мифов, сказок, преданий, приведенное к одному времени и

сгруппированное около одного лица – богатыря Манаса.

отмечалось, «центр тяжести советской театральной политики по отношению к театру нацменьшинств должен быть перемещен в сторону создания репертуара, содействия росту новых театральных сил, оказания на деле руководящей и материальной помощи строительству театра нацменьшинств и устранения мелкобуржуазных влияний, отражающихся на театре» [2, с.81-82].

Но осуществление данного решения деятелями национального искусства затруднялось в связи с необходимостью возрождения кыргызского танцевального фольклора, на основе которого необходимо было в дальнейшем развить сценический народный танец, подготовить балетные кадры, организовать хореографическое училище и создать национальный репертуар, либретто.

Немаловажной считалась и работа по воспитанию широкой зрительской аудитории, которая воспримет неизвестные ей формы профессионального балетного искусства. Каждая из этих взаимосвязанных задач, требовала от кыргызского комитета эффективных планов и решений. Поэтому, руководствуясь решением от 11 октября 1926 г., Кыргызский областной комитет ВКП(б) принял постановление для начала «об учреждении национальной студии для подготовки работников сцены» [3, л.26].

Учрежденная студия начала свою работу 1 ноября 1926 года, куда были приняты способные юноши и девушки из разных регионов Кыргызстана. Фактически, она заложила основу для создания Кыргызского государственного национального театра, на базе которого был основан Кыргызский государственный музыкально – драматический театр, ставший в 1942 году Кыргызским театром оперы и балета.

Руководителем театральной студии был назначен приглашенный из Москвы сотрудник театра, актер, режиссер, музыкант Николай Николаевич Еленин (1892 - 1944)², получивший образование в Милане (Италия), до этого закончивший два курса филологического факультета Одесского университета. На второй год существования студии он ввел преподавание пластики, танцев, которые проходили шесть раз в неделю, два раза в неделю студенты-актеры посещали балетный класс, т.е. из учеников студии выделился специальный балетный класс с несколькими балетными номерами [4, с. 63-64].

Вскоре вслед за студией танцев появилась художественная самодеятельность. В клубах, школах, детских домах появились многочисленные кружки танца, которые приобщали к творчеству тысячи трудящихся. А проходившие конкурсы, олимпиады самодеятельного искусства города Фрунзе (название столицы Кыргызской ССР) помогали выявлять народные таланты. Танцевальная группа театра формировалась из участников художественной самодеятельности и к концу 1928 года насчитывала около семидесяти

человек. Возглавил танцевальный коллектив один из талантливых балетмейстеров Москвы Николай Сергеевич Холфин.

Для создания кыргызского танца Н. Холфин использовал народные игры, бытовые обряды и обычаи кыргызов, военные упражнения и др. Также учитывались и своеобразие национального костюма, специфика народного орнамента, богатая музыкальная культура Кыргызстана [5, с.111].

Становление фольклорной хореографии давалось с трудом. Постепенное воссоздание традиции национальных плясок происходило при одновременном освоении сложных законов классического танца.

К 1930 г. театральная студия была преобразована в государственный театр, а его труппа в основном состояла из воспитанников студии и участников художественной самодеятельности.

Летом, 1934 года, кыргызские участники танцевальной самодеятельности приняли участие в среднеазиатской музыкально-художественной олимпиаде, проводимой в Ташкенте. Молодежь, проявившая на олимпиаде способности к танцу, была отправлена в Ленинградский хореографический техникум для специального обучения. Вслед за первой группой, были набраны и другие, на младшие курсы, начавшие обучение в 1935—1937 годах. Курс обучения на национальном отделении хореографического техникума был рассчитан на семь лет. Все учащиеся обеспечивались стипендиями, а кыргызская группа училища полностью содержалась за счет государства. Профессиональные артисты, подготовленные в Ленинграде, появились на кыргызской сцене только в годы Великой Отечественной войны [5, с. 110].

Кыргызский областной комитет ВКП(б) 7 октября 1936 г. принял постановление «О дальнейших путях развития Киргостеатра», в котором отмечалось, что «Кыргызский театр на ближайшее время должен развиваться как музыкально-драматический театр, т. е. в его репертуар должны преимущественно включаться пьесы, насыщенные музыкой, пением, танцами, народными играми» [5, с. 76]. Однако, национальных кадров в области балетного искусства также не хватало, поэтому 1 января 1940 г. при кыргызском музыкальном театре была открыта хореографическая студия на 30 человек, ставшая в будущем прообразом национальной балетной школы [10, с.26].

Серьезным творческим экзаменом для музыкантов и артистов сценического искусства в 1937 году стала подготовка к Декаде кыргызской литературы и искусства в Москве. Для этого были поставлены первые спектакли национального театра, музыкальные драмы «Алтын кыз» (1937г.) и «Аджал ордуна» (1938г.) («Не смерть, а жизнь»), и опера «Айчурек» (1939г.), куда ввели развернутые пластические, пантомимные эпизоды, танцевальные

² Николай Николаевич Еленин музыкант

сцены и пляски, которые способствовали развитию оперного действия, помогали раскрыть сюжет и характер главных героев.

Построены они были на простых, но выразительных движениях рук и корпуса, на беге, прыжке, в сочетании с элементами танцевальных движений других народов. Некоторые из этих танцев строились на сказочном сюжете. Так, в опере «Айчурек», превращение главной героини Айчурек в лебедя основывалось на танце, в котором подруги Айчурек плавными шагами, покачиванием корпуса, волнообразными движениями рук подражали движениям птиц-лебедей. В движении охотника, стреляющего из лука в птицу, где в пластике танца лебедь превращался в девушку [5, с.111]³.

В 1938 году при филармонии были созданы хор из 30 человек и танцевальный ансамбль.

Таким образом, подготовка и первая декада кыргызского искусства, прошедшая в мае 1939 года в Москве, дала мощный стимул для дальнейшего роста музыкально – театральной культуры республики. Среди других драматических спектаклей была показана и опера «Айчурек», где поставленные балетмейстером Н. Холфиным народные танцы московская критика одобрила и в ряде рецензий было отмечено, что по подбору танцев в опере он шел по правильному пути. Именно в это время создаются оригинальные произведения оперы и балета, ставшие этапными в развитии профессионального искусства Кыргызской ССР.

Но деятели национального искусства понимали, что успех кыргызской хореографии, в первую очередь, связан с освоением классического танца, поэтому в перспективном репертуарном плане Кыргызского музыкального театра на 1939-1941 гг., был утвержден классический комедийный балет “Соперницы” на музыку композитора П. Гертеля [6, с. 67]. В январе 1940 г. был поставлен данный балет, авторами либретто были известные режиссеры МХАТ Б. Мордвинов, П. Марков, балетмейстер Н. Холфин, художник Е. Шутов [6, с. 67].

Постановщик балета Н. Холфин точно поставил в спектакле социальные акценты, определил ритм действия, научил актеров обыгрывать аксессуары. “... все до последней вещи - сундук, картины, мебель, цветы - решительно все принимает участие в действии...” [7]. Все это делалось для максимального приближения действия балета к бытовой обстановке, чтобы соответствовать уровню эстетических вкусов не только зрителей, но и самих начинающих артистов, поэтому реальные условия помогали быстрее освоиться балетным артистам на сцене.

Балет “Соперницы” стал своеобразным итогом почти четырехлетней кропотливой работы руководителей и педагогов балетного коллектива театра Н. Холфина, Ю. Михалева, В. Бакитько. Как отмечал балетмейстер В. Козлов, спектакль “явился

тем трамплином, оттолкнувшись от которого балетный коллектив создаст первый национальный кыргызский балет” [7]. Но, вышеупомянутом в перспективном репертуарном плане, говорилось и о необходимости «постановки балета на тематику из кыргызского народного эпоса и одной постановки балета на советскую кыргызскую тематику» [6, с. 67].

Для осуществления плана по написанию национального балета, композиторы В. Власов и В. Фере приступили к выбору либретто и музыки балета на кыргызскую тему.

6 марта 1940 года на заседании художественного совета театра главный балетмейстер Н. Холфин зачитал либретто нового балета по рассказу о подневольной красавице (Эркисиз сулуу) Анар. Результатом отмеченной работы в 1940 г. стал первый национальный кыргызский балет, написанный композиторами В. Власовым и В. Фере «Анар», премьера которого состоялась в том же году 7 ноября [8, с.26] на либретто К. Эшмамбетова и Н. Холфина. В основу которого был положен популярный в кыргызском театре сюжет о бедной девушке Анар, которой пытается завладеть знатный манап [5, с. 111].

Основная тема спектакля - это большая любовь пастуха Кадыра и красавицы Анар. В день свадьбы Анар и Кадыра джигиты манапа Багиша, ворвавшись в село, ранят Кадыра, а его возлюбленную Анар увозят в стан Багиша. Манап силой принуждает девушку выйти за него замуж. Но Кадыр с друзьями находят дорогу в стан богатого манапа Багиша и освобождают Анар.

Одну из основных ролей в нем исполнял Муратбек Рыскулов, артист драмы, не имевший специальной хореографической подготовки. Только в партиях главных героев - Анар и ее возлюбленного Кадыра - были классические танцы, например адажио в первом акте. Заглавную роль, Анар, играла юная балерина Артай Молдобаева.

Наиболее драматична последняя картина балета. Действие разыгрывается в стане манапа Багиша, в горах, на фоне мощного, поблескивающего серебром водопада, куда привез Багиш похищенную им Анар. Багиш пытается сломить ее упорство подарками, которые та с презрением отвергает. Тогда Багиш злобно объявляет, что Кадыр убит. В подтверждение своих слов он показывает чапан, снятый с Кадыра. Анар верит обману. В горе устремляется она к потоку с намерением броситься туда, но ее удерживает джигит манапа. На сцене появляется караван богатых купцов, с которыми идут переодетые друзья Кадыра. Среди товаров Анар видит шаль, некогда подаренную ей Кадыром, и принимает это как весть надежды, поданную возлюбленным. Анар исполняет танец с этой шалью, в котором выражаются ее любовь к Кадыру, мечты о нем. Балетмейстер Н.С. Холфин синтезировал в этой работе все найденное и освоенное в области сценического национального танца: танец-игра с

³ С.111 лъвов

палками, народный праздник на джайлоо (летней стоянке), сцены борьбы, конские скачки “байга”, женский хоровод, игры в лесу, комическая пляска “Так-Теке”, изящный женский “Танец с шалью” [9, с. 32]. Но это не было фотографическим воспроизведением обычаев народного быта. Н. Холфин сумел избежать повторности рисунков игровых композиций и, сохранив народный дух, претворить их более обобщенно. В спектакле было показано двадцать танцевальных композиций.

Следует отметить, что не все задачи, стоявшие перед авторами балета “Анар”, удалось решить сразу. Так, многие участники первого балетного спектакля не имели специального хореографического образования и в балетном спектакле участвовали впервые. Поэтому Н.С. Холфин утверждал, что “балет должен быть поэмой... а на первое место должны быть выдвинуты страсти, чувства людей” [1, с. 29].

Постановка первого кыргызского балета наметила определенные пути становления и роста молодого национального хореографического искусства, определила тематику и форму произведений в жанровом и стилевом направлении, манеру и характер артистической игры (в конце 1950 г. балет был восстановлен в несколько обновленной форме, рассчитанной на более высокую технику танцоров). На примере балета «Анар» деятели кыргызского искусства убедились, насколько успешен путь синтеза национальной характерной пляски и классического танца и балет можно по праву назвать спектаклем-школой для целого поколения кыргызских артистов. После открытия студии, поставленная партийными и государственными органами задача подготовить группу артистов для балетного искусства, была выполнена за четыре года. Ее выпускники составили основную балетную труппу и при постановке балета «Анар».

Но с началом Великой Отечественной войны из 22 артистов мужского состава балетной труппы 18 ушли на фронт [10, с. 26], а освободившиеся места в театре вынуждены были занять педагоги, воспитанники хореографической студии. Состав учащихся студии пополнился и некоторыми учениками Ленинградского хореографического училища, что расширило его творческие возможности.

Многие творческие работники Москвы, ранее участвовавшие в подготовке и проведении декады кыргызского искусства, в годы войны приехали во Фрунзе и приняли непосредственное участие в работе театра. Среди них были артисты балета из эвакуированных в Кыргызстан белорусских и украинских театров, что привело несмотря на военное время страны к развитию балета.

Основным балетмейстером театра был назначен В.В. Козлов, а с 1941 года в качестве второго балетмейстера в труппу театра был принят Л.М. Крамаревский [5, с. 145]. Если В.В. Козлов представлял классическую школу балета, то Л.М. Крамаревский больше интересовали народные танцы, поэтому он в основном работал над постановками балета на национальную тематику.

Первой работой Л. Крамаревского в кыргызском театре стала постановка двухактного национального балета «Селькинчек» («Качели») на музыку В. Власова и В. Фере. Сюжет балета очень прост: молодежь собралась на отдых и затевает игры вокруг качелей. Драматург К. Джантошев, автор либретто, познакомил Крамаревского с народными кыргызскими играми - свадебными и бытовыми. И на этом материале балетмейстер построил все пантомимы и танцы балета.

Премьера второго национального балета “Селькинчек” (“Качели”) В. Власова и В. Фере (либретто драматурга К. Джантошева) состоялась 6 февраля 1943 г. Несмотря на то, что одноактный “Селькинчек” был самостоятельным произведением, композиторы задумывали его как дополнение к двухактной опере “Патриоты”, которая шла в театре уже с ноября 1941 г. Позже опера “Патриоты” и балет “Селькинчек” шли в один вечер, образуя единый спектакль.

В августе 1942 г. бюро ЦК Компартии Киргизии, отметив плодотворную работу молодого театра, постановил преобразовать театр в Киргизский государственный театр оперы и балета [11, с. 169] и принял решение в 1943 во Фрунзе создать хореографическое училище [12, л.36].

30 декабря 1944 г. состоялась премьера балета М. Раухвергера “Чолпон”, ставшая вершиной творческих и профессиональных достижений в балетном искусстве. Либреттисты О. Сарыбагышев, балетмейстер-постановщик Л. Крамаревский, художник Я. Штоффер сумели показать в спектакле главную тему - тему верности и любви. В его основе лежит народная киргизская сказка о молодом мечтателе Нурдине, который гонится за призрачным счастьем в лице злой волшебницы Айдай и не замечает трогательной дружбы и преданности прелестной девушки Чолпон, дочери старого охотника, всюду следующей за ним.

Благодаря талантливому исполнению основных ролей, борющиеся начала добра и зла, были ярко противопоставлены в спектакле. Танцы актеров, первых выпускников Ленинградского хореографического техникума: Б. Бейшеналиевой (Чолпон), Д. Арсыгуловой (Айдай), Р. Уразбаева (Нурдин) свидетельствовали о высоком уровне их подготовки и техники. В этом им помогла музыка балета, очень танцевальная, четкая по ритмам и эмоциональная по восприятию [13, с. 491].

Обаятельный образ Чолпон, чистой, самоотверженной, наивной, но вместе с тем мужественной девушки, создавала балерина Б. Бейшеналиева. Коварство и злобу Айдай, скрытые за ослепительной красотой, прекрасно передала Д. Арсыгулова. Обе они вместе с Рафхат Уразбаевым, игравшим Нурдина, показали высокую технику, хороший актерский темперамент, достигли большой драматической выразительности.

Тонкими штрихами передает Бейшеналиева любовь Чолпон к Нурдину, который бросился на поиски очаровавшей его «призрачной красавицы». Утомленный долгим путем, Нурдин засыпает среди скал. Чолпон горестно склоняется над ним, не видя

средств спасти его от злых чар. Проснувшись, Нурдин принимает Чолпон, закрытую покрывалом, за призрачную красавицу и танцует с ней любовный дуэт. Но как только спадает с лица Чолпон покрывало, Нурдин отворачивается от нее, отрицательно качая головой. Грустный, он уходит со сцены в погоне за ускользающим призраком. В горе охватив руками голову, падает на колени Чолпон. Но тут же овладевает собой: переодевшись пастухом, она отныне будет всюду следовать за Нурдином в его злосчастных странствованиях. Наибольшего напряжения действие достигает в последнем акте, где Нурдин, сломив всяческие препятствия, неожиданно появляется во дворце Айдай. Застигнутая врасплох, волшебница не успевает надеть маску и принять облик «призрачной красавицы», которая обольщала Нурдина. В смятении служанки Айдай загораживают ее разноцветными покрывалами, но Нурдин смело стремится к своей цели, срывая один за другим куски шелка и высоко отбрасывая их в воздух. Служанки накидывают покрывало ему на голову, стараясь увлечь его в сторону, но и это не помогает: Нурдин вырывается из пут. Добравшись наконец до Айдай, он видит ее подлинное лицо, искаженное злобой. Обман делается дальше невозможным для Айдай, злые чары все еще действуют. Она протягивает к Нурдину руки ладонями книзу, как бы гипнотизируя его, чтобы обратить в каменное изваяние. Юноша бессильно склоняется перед волшебницей, которая уже готова поставить ногу ему на спину в знак полной победы. Но в этот миг на сцене появляется Чолпон с волшебным «сөйкө» (сережки), нагрудным украшением, которым она владела после гибели колдуньи Джаркын. Прислужницы дворца в смятении: вихрем разбегаются они в разные стороны. Соперницы - Айдай и Чолпон - стоят теперь лицом к лицу, как бы меряясь силами. Их борьба выражается стремительными турами танца, в котором обе они несутся по сцене. Собрав последние силы, Айдай бросает какое-то зелье в лицо Чолпон: девушка слепнет и в растерянности роняет «сөйкө». Борьба достигает высшего напряжения. Победа достанется тому, в чьи руки попадет теперь всемогущее «сөйкө». Айдай уже наклоняется к нему, уже протягивает руку, чтобы взять, но тут Нурдин, освободившийся от злых чар, опережает ее, торжествующий, схватывает он «сөйкө» и высоко взмахивает им в знак победы. Рушится дворец Айдай, гибнет она сама. Приложив «сөйкө» к глазам Чолпон, Нурдин возвращает ей зрение и в радостном танце выражает свою благодарность и любовь.

В балете «Чолпон» была сделана серьезная попытка соединить национальные элементы с классическим танцем, благодаря чему в последствии балет прочно вошел в репертуар театра, как одно из лучших произведений национального искусства.

Таким образом, с первых лет в киргизском балете четко выявились три основных направления – постановка классических балетов, освоение

спектаклей советских хореографов и создание оригинальных национальных произведений. Балетами «Анар» и «Чолпон» был намечен путь становления и творческого роста национальной хореографии [1, л.46].

Процесс становления киргизского балетного искусства подчинялся как общим закономерностям новой коммунистической формации, так и внутренним, имманентным законам развития самой художественной культуры. Кыргызское балетное искусство, как и остальные виды искусства возникло и развивалось на плодотворной почве интернационального сотрудничества киргизского народа с русскими творческими деятелями искусства. Особенно неопенимый вклад внесли первый директор национальной студии Н. Еленин и балетмейстер Н.С. Холфин, которые как первые зачинатели киргизского танцевального искусства не сразу нашли ключ к решению сложных творческих проблем.

В момент открытия студии молодой стране понадобились высококвалифицированные, обладавшие широким кругозором и общей музыкальной подготовкой специалисты, которые могли бы заложить теоретический и практический фундамент профессионального искусства, наметить перспективы его дальнейшего развития. И такими оказались директор студии Н. Еленин, балетмейстер Н. Холфин и др. которые пришли из среды передовых деятелей русской культуры, основываясь на вере в необходимость порученного им дела, способствуя становлению балетного искусства, внесли этим свой вклад в осуществлении ленинской национальной политики.

Труднее было собрать балетную группу, так как народное творчество не сохранило прообразы народного танца. Случалось и другое, когда они, не находя правильного подхода к опыту инонациональной культуры, занимались не творческим освоением, а копированием отдельных ее образцов. Все эти издержки были связаны с головокружительно быстрыми темпами развития молодой киргизской танцевальной культуры, с одной стороны, и сложностью процесса творческого освоения инонационального художественного опыта - с другой.

Кыргызский национальный балет проделал путь от скромных попыток воссоздания народного танца в первых музыкальных драмах, таких как «Алтын кыз» и «Аджал ордуна» («Не смерть, а жизнь»), в опере «Айчурек», до высокого всесоюзного признания балетами «Анар», «Куйручук», «Чолпон» и т.д. в исторически короткий срок и создания киргизского театра оперы и балета.

Вышеуказанные факты позволяют охарактеризовать главный просчет при организации балетного искусства, который заключался в том, что оно возникло, не имея необходимого наследия в виде народного танца. При этом деятели искусства прекрасно понимали, что для успешного роста киргизской хореографии необходимо воспитать профессиональных

артистов, владеющих высокой культурой танца. Особенно, в этом помог Ленинградский орден Ленина и орден Трудового Красного Знамени академический хореографический техникум (ныне Академия русского балета им. А. Я. Вагановой), блестящая техника русской классической школы и впитывание лучших традиций советского реалистического балета, прочная выучка служили в дальнейшем для выпускников кыргызов самым надежным ориентиром в их повседневной деятельности. А накопленные ими знания и техника помогли заложить основы национального кыргызского балета.

Таким образом, главные положения перспективного плана развития балетного искусства кыргызов отражают на наш взгляд две основные задачи. Первая, как уже отмечалось, подготовка высококвалифицированных кадров, которые “усвоив общеевропейские законы построения балетного искусства, сумели эти законы применить в становлении национальных особенностей и тем самым дать толчок к дальнейшему ее развитию”. Вторая – содействовать развитию кыргызской драматургии так, чтобы в процессе создания репертуара появились произведения, могущие стать либреттом национального балета. Частичное осуществление этих положений привело за короткое время к становлению кыргызского балетного искусства.

Исходя из изложенного, хочется отметить, что интернациональный состав кыргызского театра оперы и балета, разнообразие репертуара, обращение к классическому наследию, возрождение танцевального фольклора и настойчивый поиск синтеза национальной

характерной пляски с классическим танцем обусловили быстрый творческий рост солистов балетного искусства. А основополагающей предпосылкой мощного взлета кыргызского балета явилась единая социально-политическая база процесса взаимодействия братских культур, позволившая кыргызским артистам ускоренно освоить громадный потенциал европейской, в особенности русской культуры в области балетного искусства.

Литература

Уразгильдеев Р.Х. Кыргызский балет. Страницы истории киргизской хореографии. - Фрунзе: Кыргызстан, 1983.

Соктоев И.А. Формирование и развитие социалистической интеллигенции Киргизстана.- Фрунзе: Илим, 1980.

ЦГА КиргССР, ф.688, оп.1, ед.хр.232, л.26

ЦГА Кирг.ССР, ф.688, оп.1, д.232, л. 63-64.

Львов Н. Кыргызский театр. Очерк истории. [Текст] / Н.Львов. - М: Искусство, -1953.- с.228

ЦГА КР. Ф. 2642. Оп. 1. Д. 10. Л. 67.

Козлов В. Соперницы // Советская Киргизия. - 1940 - 18 января.

ЦГАКР. Ф. 1603. Оп. 1. Д. 19.Л.26.

ЦГА КР. Ф. 1603. Оп. 1. Д. 36. Л. 32.

ЦГА КР. Ф. 1603. Оп. 10. Д. 17. Л. 26.

Керимбаев С. К. Советский Киргизстан в Великой Отечественной войне. 1941-1945 гг. - Фрунзе: Илим, 1985.

Архив Кыргызского филиала ИМЛ, ф.56, оп.4, д.755, л.36.

История музыки народов СССР. - М.: Сов.композитор, 1972. - Т. 3.