

постановки. Если прежде балет старательно стремился к правдоподобию, то теперь напротив, балетмейстеры стараются сыграть на его условности, что помогает зрителю стать соучастником происходящего на сцене. Балетмейстеры этим приемом будят зрительское воображение, его фантазию, ассоциативное мышление. “Условность хореографического искусства тяготеет к обобщению. Здесь, как нигде, остра проблема контактов нового с каноническим в лексике, драматургической форме, в сюжетной композиции; проблема эта решается не сразу, а исподволь, от эксперимента к эксперименту, от спектакля к спектаклю. Тут чаще, чем в драматическом театре, возникают “швы” между уже апробированными пластическими приемами и тем новым, что отвечает духу времени” [1, 107].

Балет "Дама с камелиями" Д.Верди - В.Милова, поставлен хореографом М.Тлеубаевым на сцене театра оперы и балета им.Абая. Хореограф задумывается здесь о сущности любви, о поисках в ней духовной близости, которые так характерны для любящих друг друга мужчины и женщины. Не роковой обольстительницей, не жрицей свободной любви предстает перед зрителями Виолетта, а трагической героиней, сильной и честной натурой по отношению к тем, кого она любит. Характер глубоко индивидуальный, она становится жертвой социальных предрассудков высшего французского света.

Либретто балета написано по мотивам оперного варианта Ф.Пиаве в редакции П.Узакова. Оркестровая транскрипция оперной музыки Д.Верди сделана В.Миловым. Художник-постановщик С.Фесько. Эта постановка знаменательна для казахского балетного театра тем, что в создании балета участвовали единомышленники из нескольких центральноазиатских республик. Идея создания такого балета принадлежала прославленной узбекской балерине Б.Кариевой. Вторая часть работы - либретто и сценография также были выполнены ее соотечественниками. Само же хореографическое воплощение на нашей сцене мы увидели в постановке казахского балетмейстера. Разнообразен также был исполнительский состав роли Виолетты в премьерных спектаклях. Первыми исполнительницами стали Б.Кариева, Р.Байсеитова и А.Токомбаева - прима-балерины, ведущие танцовщицы своих театров. Каждая из них нашла свои индивидуально-неповторимые краски в решении этого образа.

В балетной версии знаменитой оперной постановки почти полностью сохранены все сюжетные коллизии и перипетии. Но в данном случае самими постановщиками обозначено, что основой балета явилась не оперная версия, а пьеса А.Дюма-сына. Когда речь идет о балетном спектакле на тему литературного произведения, стало нормой сопоставлять удачу со степенью раскрытия образов источника и хореографической версии. Как правило, делается вывод, чем дальше отошел хореограф от прямого следования произведению писателя, тем вернее выбран путь к решению темы на балетной сцене. Практически речь идет о путях и системе перевода с

языка одного искусства на язык другого. И потому мы ограничимся лишь версией либреттиста.

Обращение балетмейстеров к музыке сочинений, не предназначенных для балетного театра, стало повсеместно приметой балетмейстерского творчества конца XX века. К этой идее их приводит, очевидно, желание оторваться от фабулы, определенно замыкающей творческую фантазию в рамках балетных форм, а также потребность высказаться по поводу того, что осталось за чертой, но тревожило сердце художника, заставляя пристально вглядываться в прошлое и думать о будущем. В данном случае балетмейстер обратился к сочинению, имеющему свою яркую драматургию, пронизанному симфонизмом. И путь подстраивания музыкального материала к хореографическому, выбранный М.Тлеубаевым и композитором В.Миловым, привел к некоторым потерям, к которым можно отнести купюры в музыкальной ткани, а также несовпадение звукового и зрительного ряда в некоторых моментах. Более гармоничное взаимодействие музыки и хореографии сложилось бы, если балетмейстер принял за данность драматургию, разработанную Д.Верди. Нельзя не отметить работу В.Милова, в новой трактовке музыки есть яркие драматические места, благодаря которым по-новому воспринимаешь музыку Д.Верди. Заменив человеческий голос в опере на инструментальный, он высветил музыкальную мысль первоисточника, сделав ее стержневой, а не аккомпанирующей, как прежде.

Оформление художника С.Фесько предстает органичным хореографической драматургии. Здесь сценография не замещает балетмейстера, предлагая живую активную сценографию, где "танцуют" занавесы и фантастические атрибуты буфетории, как стало модно в последние десятилетия. В спектакле "Дама с камелиями" художник предстает традиционалистом. Его корректное, отмеченное прекрасным вкусом оформление создает лишь среду обитания героев, атмосферу салонов высшего света. Все сдержанно, аскетично. Но лаконизм колорита обрачивается сочной, броской театральностью. Яркой театральности подчинена и хореография балета.

Балет обладает сложной пластической партитурой, что создается за счет хореографического многоголосия. Так, уединенные сцены Виолетты и Альфреда камерны не только по режиссуре, но и в решении хореографии. А их сцены в кругу гостей, на бал-маскараде, напротив, решены в калейдоскопе движений и причудливых мизансцен. Все внимание постановщика сосредоточено на теме Виолетты, теме беззащитности женщины в обществе, где благополучие одних строится на унижении других. А хореографическая лексика построена на полутонах, плавных движениях, в некоторой степени изломанных по форме. У нее нет высоких арабесков, нет бравады вращений, каскадов больших прыжков. Таким задуман хореографический рисунок роли, вызывая взволнованный интерес зрителей к судьбе этой хрупкой, незащищенной женщины. Партия построена на нюансах движений, где важное

значение приобретает "партитура рук", удивительно красноречивая в сочетании с мимической игрой.

В балете много дуэтов, выстроенных необычно и каждый раз по-новому. У М.Глеубаева в этих разных дуэтах раскрываются перипетии фабулы и психологические мотивы. Спектакль не иллюстрирует знаменитую мелодраму, а чисто по-балетному рассказывает о настоящей любви, способной на самопожертвование. Соло Виолетты во II картине - монолог метания чувств - достигает высшей точки по воздействию. Порывы движения взвиваются в непредсказуемом хаосе линий. Виолетта мечется в стремлении выполнить обещание, данное отцу Альфреда и своими истинными чувствами. Запоминается ее трио с Альфредом и Бароном во II действии. В нем прочитывается клубок взаимоотношений соперников. "Ноша любви" мечется от одного к другому, но власть рассудка и долга берет верх над чувствами. Незабываема сцена бала, в которой Альфред швыряет деньги, и купюры, точно зловещие птицы, ложатся вокруг Виолетты. И вновь очерчен замкнутый круг одиночества, незащитности оскорбленного существа.

По-разному рисовали эту главную тему балета три исполнительницы роли Виолетты. Напряженный драматизм действия, глубина психологической характеристики поставили перед исполнительницами этой партии очень непростые задачи.

Более близко к разрешению этой задачи подошла Б.Кариева. Мы наблюдали не просто предельное погружение в хореографический материал, не просто актерскую наполненность, а умение пропустить партию через духовную субстанцию своего сознания. Танцовщица зримо показывает ту жизненную дистанцию, которую прошла Виолетта Валери, передавая пластикой движения нюансы ее психологического состояния. Для каждой паузы, для каждого перехода найдена своя пластика - особый рисунок движений рук, особые повороты корпуса и головы. Невозможно забыть, как Б.Кариева - Виолетта обыгрывала мимикой и пантомимой последнюю сцену. В ее выразительной позе и на лице читались все оттенки одновременно - и надежда, и любовь, и крушение мечты, и последний просветленный миг жизни. Жаль, что в балерине была лишь некоторая техническая инертность, что вполне объяснимо возрастом, это было время ее последних сценических выступлений.

Виолетта А.Токомбаевой запомнилась как образ не столько трагический, сколько поэтичная одухотворенная натура. Умение балерины мыслить длительными пластическими построениями удивляло. В ее танце особую роль приобретают связующие элементы лексики, которые выполняются на одном дыхании для воплощения непрерывности кантилены, тончайших переливов одного движения в другое.

Р.Байсеитова – в то время ведущая солистка казахского балета, зрелый мастер, соответственно, ей подвластна передача тончайших чувств в нюансах, в той или иной интонации. Ее Виолетта не боится быть некрасивой, быть слабой, нуждаться в покровительстве. Ее танцевальные стоны искажают стройность фигуры, крушат основы танцевальной поэзии.

Авторам балета удалось создать трогательный красивый балет. Провозглашенный еще Каарелом Ирдом "театр танцевальной драмы" продолжает свою жизнь на сцене казахского балетного театра. Балет "Дама с камелиями" в постановке М.Глеубаева современен по хореографическому воплощению и звучанию. Гармония и выразительность постановки, где основой хореографического языка стал классический танец во всем своем многообразии, не требует каких-либо аргументов в современности. Современна и актуальна сама тема, она близка сегодняшнему зрителю своей нравственной проблематикой.

Сегодняшний казахский балет, наравне с другими видами искусства, отражает явления и катаклизмы начала XXI века. В новых условиях иными становятся отношения человека с окружающим миром, соответственно меняется и проблематика искусства. И казахские хореографы в своих постановках реализуют потребность высказаться по этим животрепещущим вопросам, осмысливая серьезные проблемы в балетах.

1. Чернова Н. Большой театр и современная тема в 1940-1950-х г. В сб. Музыка и хореография современного балета. Л.: Музыка, 1987.

“Әшекейлі әйел” пьесасының хореографиялық көрінісі мақаласында бұл балеттің қойылымына қазақ хореографтарының әдеби шығарманы интерпретациялауға талпыныс жасау принциптері қарастырылды.

In the article "Choreographic embodiment of the play "Lady with camellias" the attempt to identify the principle of interpretation of literary work by Kazakh choreographers has been done by means of analysis of the staging of this ballet.

А. С. Камалова

О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЯ СОВЕТСКОГО БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ (НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТОВ СРЕДНЕАЗИАТСКОГО РЕГИОНА)

В мировой практике в XX веке получили развитие не только балеты на определённый сюжет, но и так называемые бессюжетные балеты, где принципы построения пластической партитуры определяются закономерностями музыкальной драматургии.

В советском искусстве большое распространение получили балеты с чётко разработанным ходом действия, материал для которого черпался как из мифологии, сказок, так и из реальной жизни. При этом сказочное и легендарное содержание, предстающее в феерических спектаклях, в своем подтексте все чаще восходит к идеям, созвучным современности (например, «Конёк-Горбунок» Р.Щедрина, «Золушка» С.Прокофьева).

Одно из главных завоеваний в этом контексте – это обращение к произведениям мировой литературной классики, в которых поднимаются проблемы нравственно-этического характера: «Чайка» Р.Щедрина, «Ревизор» Б.Чайковского, «Мастер и Маргарита» А.Петрова.

Таким образом, в лучших образцах советского балета, при всём их разнообразии и, как правило, лишь внешнем отражении идеологических норм, очевидно преобладание трёх сюжетных разновидностей: исторических, легендарных и литературных. Вместе с тем при различной их тематической ориентации, большинство подчиняется строгим законам балетного сюжетосложения. Независимо от национальных, историко-культурных, стилевых особенностей проявляется повторность ситуаций, связанных со спецификой его отражения. Как известно, сюжеты воплощаются в композиции хореографического текста, и то, что не находит выражения через эмоциональный строй человека, не получает адекватного воплощения. Вследствие этого, из всех чувств, которые могут быть отражены средствами хореографии, предельно широко и многоаспектно показано чувство любви. В процессе развития советского балета, в зависимости от акцентов содержательной направленности, очевидно проявление следующих сюжетных схем:

- неразделённая любовь («Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник» Б.Асафьева, «Легенда о любви» Ф.Меликова и др.);

- любовный треугольник («Шурале» Ф.Яруллина, «Сакта свободы» А.Скултэ, «Гюльшен» С.Гаджибекова и др.);

- крушение любви («Утраченные иллюзии» Б.Асафьева, «Козы-Корпеш и Баян-сулу» Е.Брусиловского, «Анна Каренина» Р.Щедрина, «Карагоз» Г.Жубановой и др.);

Но указанные схемы под влиянием идеалов эпохи, общественно-политических установок в

концепции сюжета дополняются рядом необходимых условий:

во-первых, в их канву активно внедряется идея освободительной борьбы или борьбы за идею;

во-вторых, нередко случаи неоправданной по смыслу счастливой развязки в либретто (по сравнению, например, с первоисточником балета В.Великанова «Калкаман и Мамыр»);

в-третьих, в национальных республиках показательно преобладание фольклорного материала, в своей основе ориентированного на отражение национальных обычаев и обрядов (например, «Горянка» М.Кажлаева, «Гюльшен» С.Гаджибекова и др.).

Таким образом, данные принципы сюжетосложения характерны для всех сюжетных разновидностей балетных спектаклей. Рассмотрим обстоятельства их преломления в произведениях среднеазиатского региона бывшего постсоветского пространства.

Как уже было отмечено, в советском балетном театре той поры большое внимание уделялось литературным первоисточникам. В отличие от 1930-40-х годов в 1960-80-е годы либреттистов интересуют сюжеты с психологической разработкой образов. Внимание балетмейстеров сконцентрировано не на сюжетных перипетиях, а обращено к характерам людей, их чувствам. Не случайно, главной темой в постановках советских хореографов Ю.Григоровича, О.Виноградова стала тема нравственных исканий, психология личности. Соответственно и основная драматургическая линия для такого рода спектаклей заимствовалась из произведений, в которых авторы, тонко раскрывая нюансы человеческой души, философски осмысливают поступки людей.

Так, в основу балета В.Власова «Асель»/1/ легла повесть известного киргизского писателя Ч.Айтматова «Тополёк мой в красной косынке». Естественно, что по сравнению с первоисточником, отражены не все события, связанные с историей жизни главных героев – Асель и Ильяса. Но основная сюжетная канва лирико-психологической драмы сохранена, хотя акценты в ней смещены: если в повести Ч.Айтматова мы воспринимаем содержание через позицию пострадавшего в ней Ильяса, то в её хореографической интерпретации важны воспоминания всех трёх основных действующих лиц – Ильяса, Асель и Байтемира, приближающие к объективной оценке произошедшего.

Закономерно, что отдельные жизненные ситуации/2/, в силу специфики балета, были опущены, но в результате большее внимание уделено обрисовке портретов, взаимоотношениям главных действующих лиц. Круг действующих лиц сведён к минимуму: