

Асель, её бывший муж Ильяс, муж настоящий – Байтемир, разлучница Кадича. Тем самым создаются сюжетные схемы 2-х любовных треугольников: 1. Асель-Ильяс-Кадича; 2. Асель-Байтемир-Ильяс. Остальные персонажи не персонифицируются, а составляют массовый фон/3/: в зависимости от поступков главных действующих лиц, создают атмосферу то радости, то негодования. Главная героиня Асель представлена в различных эмоциональных состояниях:

Асель счастливая (№3 Асель и Ильяс);

Асель страдающая (№7 Отчаяние Асель, №24 Горе одинокой Асель);

Асель ревнующая (№22 Встреча Ильяса с Асель и Кадичей);

Асель счастливая (№34 Дуэт Асель и Байтемира).

Внешне, казалось бы, к героине возвращается прежнее состояние счастья, но как непохожа после пережитых страданий она на ту, прежнюю, наивно-люблённую Асель.

Таким образом, сюжет для балета требует осмысления особого рода, ведь, если сила писателя в слове, то балетмейстер обращается к зрителю посредством танца. В данном случае основная идея сохранена, показаны характеры людей в различных психо-эмоциональных преломлениях, их судьбы, и нельзя сказать, что в новой трактовке допущены сокращения и упрощения. Большая роль принадлежит и музыке, ведь «... наличие музыки, раскрывающей сюжетные и психологические мотивировки поступков и внутреннюю связь различных этапов сценического действия, позволяет в балете во многих случаях отразить лишь узловые точки сюжета, обходясь без «служебных», с драматургической точки зрения эпизодов»/4/.

Рассмотрим в качестве другого примера особенности «Чернушки», написанной по мотивам одноименной повести С.Ахундова азербайджанским композитором А.Аббасовым/5/. В произведении показаны те страдания, унижения, которые ждут бедного человека в мире несправедливости, жестокосердия и социального неравенства. Либреттисты, сохранив основную линию жизни девочки по имени Чернушка, тем не менее внесли существенные изменения. Эта «перекройка» сюжета predetermined стремлением усилить социальный мотив. Взаимоотношения Чернушки с Парвиз-беком (его образ отсутствует в оригинале) усиливают социальный конфликт, ярко очерчивая неравенство двух миров – богатых и бедных. С другой стороны, введение данного персонажа диктовалось и спецификой балетного сюжетосложения, для которого характерна парность персонажей, предопределяющая, в свою очередь, использование специфических форм, в частности, Адажио. Многие детали рассказа изменены/6/, но трагическая развязка остаётся неизменной: Чернушка ценой своей жизни спасает жизнь Агджи-ханум.

Главное действующее лицо – Чернушка, бездомная сирота - сталкивается с миром богатых,

олицетворением которого выступают Периджан-ханум, Парвиз-бек, Бегок-ханум и др. Лишь Агджи-ханум, дочь хозяйки, несмотря на разницу в положении, завязывает искреннюю дружбу с Чернушкой. Контраст двух миров выражен и в композиции балетного либретто/7/: горький рассказ Чернушки о своей судьбе сменяется празднованием дня рождения Агджи-ханум или действие в хижине садовника Пири переносится во двор богатой помещицы усадьбы. Но наряду с внешним контрастированием осуществлено противопоставление внутреннего мира героев: Чернушки, идущей на самопожертвование, и Парвиз-бека, совершающего подлое предательство.

В следующую группу сюжетов, получивших наибольшее распространение в советском балетном театре, должны быть включены собственно исторические, которые, в свою очередь, можно разделить по следующим группам: сюжеты из далёкого прошлого и современные исторические сюжеты. Наибольший интерес представляет отражение современности. Ограничимся в качестве примеров двумя сюжетами на тему Великой Отечественной войны. Речь идёт о «Материнском поле» К.Молдабасанова/8/ и «Алие» М.Сагатова/9/.

Балет «Материнское поле» написан по мотивам одноименной повести Ч.Айтматова, сюжет «Алии» разработан самим хореографом на основе достоверных фактов.

Айтматовская повесть – исповедь старой матери, но Толгонай не только олицетворяет образ матери, Толгонай – это образ-символ. Повествование ведётся как разговор матери с полем: Толгонай не верит тому, что столько вынесла, и ждёт подтверждений, «свидетельств» поля, которое всё видело. В сюжете балета эти немаловажные разговоры Толгонай с Матерью-Землёй сохранены с той же периодической повторностью. В то же время вполне оправданно, что отдельные эпизоды из жизни Толгонай не были включены в либретто. Тем самым либреттисты придали целому общественно-значимый тон. С оглядкой на семью Толгонай показали перенесённую войной горе и страдание всего народа. Недаром композитор, опираясь на либреттный текст, вводит партию хора: «...в музыке балета-оратории ощущается стремление выйти за узко национальные рамки и в столкновении ярко контрастных тем воплотить обобщённые образы человеческой трагедии и человеческого счастья»/10/.

Таким образом, общий композиционно-драматургический ритм балета (как и в первоисточнике) основан на рондальности/11/, рефреном служат разговоры Толгонай с Матерью-Землёй. Следовательно, содержание раскрывается по принципу эпического сказа, где нет яркого конфликтного столкновения, а эпизоды строятся по методу контрастного сопоставления:

пролог;

1-действие-экспозиция мирных дней сельчан;

пролог;

2-действие-чёрный день;

пролог;

3-действие - начало - победа;
- конец - всеобщая скорбь;
эпилог;

Основой для «Алии» М.Сагатов послужили реальные события – подвиг молодой казахской девушки Алии Молдагуловой, героически погибшей в годы Великой Отечественной войны. В балете показано одно главное действующее лицо – Алия, и все происходящие события связаны с нею. Остальные персонажи условны – юноши, солдаты и др. Данное обстоятельство наложило отпечаток на обобщенно-условный характер монобалета.

Таким образом, эта однолинейность сюжетной канвы, без конфликтного становления, незрелости зарисовок характеров других персонажей сделал драматургически несовершенным сценарий балета/12/, а композитор М.Сагатов направил свое мастерство в процесс создания цельной композиции на данный обобщенно-условный сюжет, сохранив основной пафос произведения.

Таким образом, создание либретто на основе литературного первоисточника характеризуется сохранением в музыкальной драматургии наиболее существенных жанрово-типологических признаков литературной основы.

Отдельную группу сюжетов составляют легендарные, особенно в республиках, имеющих богатую сокровищницу народных легенд и преданий. В качестве примера рассмотрим легендарный балет таджикского композитора С.Баласаняна «Лейли и Меджнун». Старинная история, являющаяся образцом классической литературы, получила интерпретацию в творчестве крупнейших поэтов: у Низами Ганджеви, Физули Багдади, Абдурахмана Джамии, Шакарима Кудайбердиева.

Безусловно, что основная её идея – страстная взаимная любовь двух молодых людей (прозвище Меджнун означает «одержимый страстью») во всех представленных интерпретациях сохранена.

Либреттист выбирает из поэмы те сюжетные ходы, которые отвечают логике построения балетного сюжета: пара влюблённых – любовный треугольник – крушение любви, тем самым выпуская из поля зрения отдельные эпизоды первоисточника (детство Лейли и Меджнун, их окружение, например, Заит – кормилицу Меджнуна).

Но, как и в любом другом сюжете, несущем на себе отпечаток национальной принадлежности, конфликт отражает обычаи и основы мировоззрения народов Востока (в частности, неприкосновенность супружеских уз, верность жены).

Балет разворачивается в традициях эпического повествования (находящего выражение в сущностной неизменности образов главных героев, характерной темы странствия (2 акт)). Все развитие связано с основной, лирико-драматической сферой, раскры-

вающей любовные переживания, а позже и обстоятельства гибели двух молодых людей. В сюжетной композиции данная генеральная драматическая линия «обволакивается» массовыми сценами, несущими функцию оттеняющего контраста: так, чувство Лейли и Меджнуна зарождается на фоне народно-массовых сцен первого действия, связанных с празднованием Навруза, во втором действии, также массовом, представлен свадебный обряд, третье действие погружает в душевный мир Меджнуна, пятая картина четвёртого действия содержит кульминационный момент столкновения двух враждующих сторон, а шестая картина погружает во внутренний мир героев.

Таким образом, наблюдается неизбежная модификация первоисточника, которая обусловлена, прежде всего, его переводом в другой вид искусства. С другой стороны, в балетах, с четко разработанным сюжетом, вне зависимости от национальных, историко-культурных и стилевых особенностей очевидно строгое следование канонам балетного сюжетосложения.

1. Власов В.А. (1902) – советский композитор, Народный артист Киргизской ССР. Автор балетов: «Сотворение Евы» (1968), «Принцесса и сапожник» (1970), первого киргизского – совместно с В.Г.Фере «Анар» (1940), «Селькичек» (1955) других произведений.

1. Например, нереализованная идея с прицепом, предательская клевета коллеги по работе Джантая и другие причины, подтолкнувшие Ильяса к измене, не получают развития в балете.

2. В повести Ч.Айтматова «Тополёк мой в красной косынке» это Джантай, друг Алибек Джантурин и др.

3. Например, сцена кражи семян дизертирами; эпизод встречи поезда, в котором проезжал Масельбек и др.

4. Аббасов А.Д. (1020) – советский композитор и музыковед. Заслуженный деятель Азербайджанской ССР. Автор первой национальной оперы – «Кыз каласы» (1949), научных трудов и других произведений.

5. Например, обстоятельства, при которых Агжи-ханум ужалит змея; взаимоотношения хозяина усадьбы Гусейнкули-ага с Чернушкой и др.

6. В то время как в рассказе повествование дано в ином порядке.

7. Молдабасанов К. (1929) – советский композитор и дирижёр. Народный артист Киргизской ССР. Автор симфонических произведений: «Праздничная увертюра», сюиты «Мемориал» и других.

8. Сагатов М. (1939) – советский композитор, Заслуженный артист Казахской ССР. Автор произведений: «Праздничная увертюра», симфонической сюиты «Мемориал» и других произведений.

9. Крылова Л. Размышления после смотра. // Советская музыка. 1975. №2. - С.14.

10. Композитор К.Молдабасанов имитирует форму рондо, включив партию хора в пролог без изменений.

11. Постановщик и либреттист балета Ж.Байдаралин пишет: «...балет «Алия», по ряду причин не удался, хотя в Москве он был принят достаточно хорошо. Кроме отдельных режиссёрских находок, считаю, спектакль не состоялся...» //Заря. 1988. №7. - С.30.

Мақалада Ортаазиялық аймағының бірнеше балеттерінің негізінде балеттік қойылымы сюжетінің құрылуының жеке заңдылықтары жарықтандырылған.

Н. Қыстау қызы

ҚАЗАҚ ҰЛТЫНЫҢ ТҮСТЕРГЕ (РЕҢ) ТҮЙГЕН ТҮЙІНДЕРІ

ҚЫСҚАША МАЗМҰНЫ: Адамзат мәдениеті ғайптан пайда болған емес, ол халықтың сан жылдар бойынан бергі ізденістерінің жемісі. Ұлт мәдениеті де ұлттың ұлт болып қалыптасуындағы негізгі ерекшелік бұл жерде қазақ ұлтының ұлттық бояуы күшті мәдениетінің бірі болған түстерге (рең) түйген түйіндеріне тоқталамыз.

ТҮЙІН СӨЗ: Қазақ ұлты, Түс (рең), Мәдениет. Тарих-этнография ғылымдарына сүйене сөйлесек, әр қандай халықтың ұлттық салт-санасы, ата мұрасы, дағдысы, дәстүрі болмай қалуы мүмкін емес. Мәдениеті дамыған халықтың тарихы болсын немесе мәдениеті артта қалған мешеу әлсіз халықтың тарихы болсын бәрі де осылай. Тарих-этнография ғылымы қай-қашанда белгілі бір халықты зерттегенде алдымен оның ұлттық салт-санасы, дағды-дәстүрі қалай болатынын қарастырады, ал ұрпақтарымызға өз ұлтымызды танып білу үшін байырғы халықтың, ұлттық салт-санамызды, дәстүрлі наным-сенімдеріміздің қалай болтынын білуіміз керек.

Тіршілік өрісі, күн көрісі басқа халықтардан мүлдем бөлек таулы өңір, кең даланы мекен етіп төрт түлік малымен күнелтетін халқымыздың байырғы салт-сана, дағдылары өзге халықтарға ұқсамайтын өзіндік даралық ерекшеліктерімен мойындалып көзге түседі. не болсада барлығының белгілі шығу төркіні, тарихи артқы көрінісі болатыны сияқты ұлтымыздың түстерге (рең) түйген түйіндерінің өзіндік шығу төркіні бар.

Адамзат мәдениеті ол – адамзаттың сан ғасырлық әрекетінің, ғасырлар қатпарындағы қабағат харектрлі қимылдары арқылы жарыққа шыққан төл тумалары екендігі тайға таңба басқандай шындық, оны өткен әрбір тарих парақтарынан көре аламыз. Лениннің «Адамзат мәдениеті бір күнде, бір жолда көз алда пайда бола салған нәрсе емес, өздерін адамзат мәдениетінің маманымыз дейтіндердің ойлап тапқан нәрсесіде емес, ол – адам баласының Капиталистік, Феодалдык қоғамның азапты езгісінде жүріп жасаған білім қоры», - дегенді. Дарқан дала төсінде жасап адамзат мәдениет қорына өзіндік үлестер қосқан ұлтымыздың заттық мәдениет жетістіктері мен рухани мәдениет табыстарының барлығыда сан ғасырдың сарабынан не бір қасіреттен қан ұйыған қанды қырғынды, тарлан тарихтың не бір талғауынан өтіп бізге жеткен дүниелер.

Ұлттық этнографиямыздың бедерлі тақырыбынан тұратын халқымыздың түстерге түйген түйіндері жөнінде тоқталамыз: Көркемөнердің барлыққа келуі кездейсоқ құбылыс емес. Рең (түс) адам баласының өз ақыл-парасатына сүйене отырып табиғат пен адамзат қоғамынан көркемдікті сезіну, парықтау, ұнату немесе жирену, ләзаттану, еліктеу және көркемдік заңдылығына сай қайта жасау барысында барлыққа келген.

Қазақ қалқы табиғат ананың алуан рең-түс бояуын қанық біліп күнделікті өмірінде, тұрмысында және әдебиетінде, мәдениетінде түрлі наным-сенімдерге ие болып алуан түрлі әсемдіктің обыразын жаратып келе жатқандығы даусыз. Сондықтан «қазақ қалқы сұлуда дарқан, табиғат құшағында масатытай құлпырған ортаның өздеріне силаған көп түрлі реңдерінен өз көңіл ләзаттарын тауып, сол арқылы соларға сиынатын, кие тұтатын наным-сенімдік рух қалыптастырған».

Демек қазақ халқының рең-түс туралы наным-сенімдеріне тоқталар болсақ: Бұл бір жағы ұлтымыздың әр дәуірде сенген діндерімен қатысып, сабақтасып жатады. Ұлтымызды құраған ру-тайпалар өз кезінде азияға тараған барлық діндердің ықпалын қабылдап отырды. Олар ата-бабалар аруағына, көк пен жерге, жарық денелерге Күн, Ай, Жұлдыз, Тау, От, Су, Ағаш, түр-түс тектеріне табынды. Тарихи даму барысында олардың діннің нанымдарыда алма-кезек Шаматнизім, Будда діні, Нисториян діні ең соңында Исіләм діні болып ауысып отырды. Мұның ішінде Шаман діні Азия мен Европаға біршама кең таралды, бұл көп құдайлы, жаратылысты және жаратылыс құбылыстарын пір тұту негізінде қалыптасқан дін. Халқымыздың алуан түстерге табынуы, тіпті кей түстерді жақсылықтың, ізгіліктің нышаны деп біліп пір санауы немесе жаманшылыққа жорып жатқа санауы барлығы да осындай Шаманизмнің нанымның аясынан келген.

Кейбір түстерге (реңдер) атамзаманнан бергі түркі халықтарында түрлі сивмолдық мәндерді атқарған. «тарихи жазбаларда» (Ғұн баянында): «Ғұндар батысқа кілең ақбоз атты, шығысқа қара көк атты, терістікке қара атты, түстігіне сары, қызыл атты орналастырған» делінген. Міне бұл Ғұндардың төрт тарапқа (төрт төңіректе) және түстерге (реңдерге) табынумен байланысты болған. Олар бұл төрт түсті төрт тараптың баламасы деп білген, төрт түс, түрткіл дүние, күллі әлем түгел бір ниет, бір тілекте болғанда ғана ұлы іс оңына басады деп қараған. Бұнда батысты-ақ, шығысты-көк, түстікті-қызыл, терістікті-қара түспен бейнелеген.

Бұл түстік (реңдік) аталымдар қазақ халқының ішкі жан дүниесі, дүниеге көзқарасы, сенім-нанымы, салт-санасы, төл естетикалық талғамымен әркез телі, тынысты табысым табады.

Қара түс: Қара-сын есім. Қазақ ұғымында «қара» ақтың қарама-қарсы баламасы саналады, халық нанымы мен тілінде қара түс ежелден жауыздық, бақытсыздық, жексұрындық, сүреңсіздік, тасбауырлық, қайғы-қасірет, сұрқиалық, арам пиғылдың символы ретінде алынып келген. Мысалы қарабет, қараборан, қаражүз, қаралығұй т.б.

«Қорқыт ата кітабындағы» Дірсехан ұлы Бұқашхан туралы жырдағы: хандардың ханы баяндыр аспан