МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ
складені старшим викладачем Н. А. Івановою-Георгієвською

ДРАМАТУРГИЧЕСКИ-СМЫСЛОВАЯ СПЕЦИФИКА ОДНОАКТНОГО БАЛЕТА

Один из путей к раскрытию механизмов смыслообразования балетного спектакля, которым двигалось большинство исследователей, – это попытка определения степени участия каждого из элементов балета, имеющего синтетическую природу, в формировании его драматургии, находящей свое выражение в сюжетном и композиционном построении балетного текста. При этом драматургическая роль элементов балетного спектакля понимается по-разному. В одном случае основой драматургии полагается сценарный проект, а остальные части балета, прежде всего музыка и хореография, получают прикладное предназначение выражать смысл литературной первоосновы [4; 9]. В других случаях такой основой драматургии считают музыку, предопределяющую не только метро-ритмическое построение танца и всего сценического действия, но и смысловое наполнение разворачивающихся перед зрителем пластических картин [2; 7; 8]. Существует, наконец, точка зрения, в соответствии с которой танцевальные элементы в рамках системы хореографической лексики сами по себе обладают законченным смыслом, который они реализуют в конкретных балетных постановках, вносящих лишь некоторые дополнительные смысловые обертоны в значение движений и поз. Здесь хореография считается смыслово-драматургической основой балетной постановки и фактически сводится на нет драматургическая роль сценарного проекта, да и значимость музыки становится подсобно-вторичной [3]. Мне представляется наиболее плодотворным такое понимание драматургии балета, которое в качестве драматургической основы называет не один из рассмотренных элементов балета – литературный сценарный проект, музыку и хореографию, – а сложную, многообразную систему взаимоотношений между ними, когда становление сценария спектакля, рождение его драматургии происходит не *до* , а *в процессе* его постановки и когда порождаемый таким образом смысл находит выражение в целостном композиционно-смысловом построении балетного спектакля [5; 6]. Смысл никогда не предопределен исчерпывающим образом каким-либо элементом текста, он возникает только в процессе взаимодействия всех, даже самых незначимых частей, причем смысл целого способен трансформировать исходные значения отдельных компонентов. Из движения этих взаимовлияний и вырастает то художественно-смысловое единство, которое раскрывается нам при восприятии текста. Такая трактовка драматургической природы балета может рассматриваться как универсальная, однако только на ее основании не может быть вполне достигнута полнота понимания смысловой и драматургической специфики *одноактного балетного спектакля* . Одноактные балетные спектакли представлены, как и многоактные, двумя разновидностями: сюжетными и бессюжетными балетами. Безусловно, обе разновидности одноактного балета имеют драматургические характеристики. И если подобное утверждение легко принимается по отношению к сюжетным балетам, поскольку часто осуществляют отождествление драматургичности и сюжетности, то признание драматургичности бессюжетных балетных спектаклей происходит не столь легко и часто. Если же под драматургией понимать не только развитие непосредственного действия, связанного с некоторыми конкретными событиями сюжета, а и внутреннее смысловое развитие, некую художественно-смысловую динамику, порождаемую сцеплениями

композиционных элементов музыкально-хореографически- изобразительного текста, тогда следует признать наличие драматургии бессюжетного балета. Ведь каждая хореографическая постановка выражает определенный смысл, даже если не содержит в себе повествования о событиях или их драматического изображения, и динамика этого смыслового ряда и должна пониматься как драматургия балетной постановки. По отношению к сюжетным спектаклям понятие драматургии тоже значительно превосходит по своему объему понятие сюжета, так как включает в себя не только развитие действия, но и указанную смысловую динамику, выражающуюся не только в сюжете, а и в многообразных чертах композиционного построения балетного текста. Среди одноактных балетных спектаклей нет единообразия в характере составляющих балет компонентов. В качестве сценарного проекта спектакля может использоваться «готовый» первоисточник, а может быть создан специальный литературный проект для данной постановки; бессюжетный спектакль в качестве сценария может иметь некое самое общее описание того, что получит затем сценическое воплощение, или вообще обходиться без сценарного проекта. Для создания спектакля может специально сочиняться музыка, но балет может также ставиться на основе существующего музыкального произведения, как программного, так и непрограммного. Причем, возможны, разумеется, и различные «пересекающиеся» случаи из названных. В каждом из случаев постановки балета процесс смыслообразования будет специфичен, что предопределяется характером компонентов спектакля и особенностями взаимоотношений между ними. Обратимся к рассмотрению взаимодействия элементов одноактного балета в таких разных постановочных случаях. Начнем с, пожалуй, самого простого для нашего исследования балетной драматургии примера, когда имеется хорошо известный литературный первоисточник, положенный в основу сценарного проекта спектакля, широко известная музыкальная первооснова, переработанная специально для балетной постановки, и когда хореографии, на первый взгляд, ничего другого не оставалось, как воплощать смыслы того, что создавалось именно для данного спектакля – речь идет о «Кармен-сюите» (музыка Бизе-Щедрина, хореография А.Алонсо, спектакль ГАБТ СССР)*

Драматургия этого балета представлена прежде всего его сюжетом, выражающим движение событийной линии произведения. Хореографически-сценический ряд спектакля повествует о драматических событиях, о судьбе вольнолюбивой цыганки, о любви, преданности, ревности и т.п., что многим зрителям помнится по новелле П.Мериме, использованной в качестве основы сценария балета, или по известнейшей опере Ж.Бизе. Но конкретность характеров и событий литературной первоосновы, сохраняющаяся в значительной степени и в оперном спектакле, и в словесном сценарии балетного спектакля, в самом балете заменяется обобщенно-символической природой их выражения. Символичность спектакля в рассматриваемой редакции предопределена, как мне представляется, тем, что хореограф при создании танцевального слоя балета и при выстраивании всего изобразительно-сценического ряда постановки опирался не столько на фабулу литературной первоосновы с целью отразить в сценическом движении все ее перипетии, сколько на обобщенный смысл характера и судьбы, на некий общий драматический смысл бытия, как они воплощены в музыке, с ее языком обобщенных образов. К слову, такая направленность хореографии и всей постановки А.Алонсо была в полной мере осознана художником Б.Мессерером, отказавшимся от

---

*Здесь и далее приводятся названия театров в том варианте, в каком они существовали во время осуществления указанных постановок.

бытоподобных подробностей изобразительно-сценического оформления в пользу обобщенного образа – площадки корриды, символизирующей сущность самой жизни.

Общий символический смысл постановки предопределялся преимущественно ее музыкальной составляющей, причем, тем ее драматургическим уровнем, который выражал самый общий смысл произведения. Это позволило постановщику «Кармен-сюиты» А.Алонсо избежать подробной детализации событийного ряда повествования, которая в одноактных спектаклях оказывается чаще всего неуместной, поскольку относительно небольшая продолжительность одноактного балета не позволяет развернуть подробный рассказ без ущерба для смыслового и эстетического уровней постановки. Драматургия поставленного в Одесском академическом театре оперы и балета «Гамлета» (музыка П.Чайковского, хореография Н. Рыженко) формировалась по иной схеме. Здесь в распоряжении постановщика также был популярнейший сюжет литературного произведения Шекспира и столь же широко известное музыкальное произведение, написанное Чайковским хоть и не для балета непосредственно, а в жанре увертюры-фантазии, но на эту же тему и с таким же названием. Балетмейстер Н. Рыженко пошла по иному пути, чем А.Алонсо. Хореографически-сценическое движение в ее спектакле подчинялось задаче изобразить все сюжетно значимые сцены и события трагедии Шекспира. Поскольку таких сцен в литературном произведении достаточно много, в небольшой формат увертюры-фантазии они явно не умещались. Поэтому Н. Рыженко вынуждена была прибегать порой к весьма неожиданным для одноактного балета постановочным решениям, чтобы сохранить для балетной сцены события пьесы: выстраивался своеобразный pas d ' action , в котором перед зрителями одновременно разворачивались события, в пьесе происходящие друг за другом. По длительности это подобие подлинному действенному танцу не могло быть в этом спектакле, ограниченном временн *ы* ми рамками увертюры-фантазии, достаточным даже для того, чтобы зрители успели просто обозреть несколько пластически-танцевальных групп, каждая из которых «повествовала» о своем, не говоря уже о понимании происходящего на сцене. В остальных сценах постановки события развивались, как при ускоренном киноизображении, зато ни одно из них упущено не было! В результате такого отождествления драматургии и дурно понятой сюжетности хореография не обрела необходимой выразительности и художественной глубины, смысловой уровень всего спектакля так и не поднялся над бытовыми подробностями, отчего эстетически-ценностное значение постановки было весьма низким. Постановщику одноактного балета, думается, следует не стараться воспроизвести событийную канву литературной основы во всех ее подробностях, а выразить некоторую смысловую квинтэссенцию произведения, отобрав только особенно значимые в художественном отношении детали для включения их в ткань балетной постановки. В Одесском театре есть спектакль, который можно представить как очень удачный вариант постановки одноактного балета на основе литературного произведения, в котором автору удалось избежать указанных недостатков рассмотренного «Гамлета» – это «Павана мавра», впервые поставленная в 1949 г. Хосе Лимоном по мотивам шекспировского «Отелло». Балетмейстер использует музыку разных произведений Г.Перселла, на которую ставит для четырех персонажей: Отелло, Дездемоны, Яго и Эмилии – сюиту старинных танцев. На сцене практически отсутствуют «события» в понятном для, например, Рыженко воплощении. Развитие содержания выражается сменой настроения хореографии, ее тональности, сложным композиционным рисунком танцевальных построений, созвучных характеру музыкального ряда. Из фабульных элементов пьесы как драматургического компонента балета фигурирует, пожалуй, только платок как некий важный узнаваемый знак, достаточный для отсылки зрителя к первоисточнику, для привязывания к его драматургии. Причем, вокруг этого платка на сцене не разворачивается какая-нибудь пантомимная псевдодейственная «сюжетная» возня, а он становится органичным участником танцевальных плетений хореографа. В этом балете драматургически-смысловой слой выстраивается на основании использования композиционных

возможностей хореографического искусства. Балетмейстер умело пользуется бессюжетными танцевальными текстами и с тонким композиционным мастерством организует такой балетный текст, в котором развитие действия выражается исключительно средствами хореографии, классическим и историко-бытовым танцем. Это придает глубину драматургии балета и делает его привлекательным для уже многих поколений зрителей во всем мире. Когда-то советскому балетному театру дорого обошлось стремление к «драматизации» спектаклей в ущерб всякой бессюжетной танцевальности, изгоняемой из спектаклей. Но теперь нам, обращающимся к опыту постановок эпохи драмбалета, особенно позднего ее периода, хорошо известно, что «упразднение значимой бессюжетности ведет к обессмысливанию сюжета» [5, с.146]. В сюжетном балете, в том числе и в одноактном, совершенно невозможно выстроить драматургию в надежде только на изображение событий. Смысловая динамика одноактного балета выразительней в содержательном и эстетическом отношениях передается хореографическими средствами, призванными выражать обобщенный смысл постановки, возникающий из взаимодействия всех компонентов спектакля. Постановщику одноактного балета «Идиот» Б.Эйфману (музыка П.Чайковского, спектакль Ленинградского театра современного балета) пришлось решать, кроме прочих, сложные задачи драматургического выстраивания спектакля. Балетмейстер избрал для постановки литературный первоисточник Достоевского, имеющий собственный сюжетный слой, в качестве основы для сценарного проекта балета и музыку 6-й симфонии Чайковского, в некотором смысле программного произведения, посвященного осмыслению трагического бытия человека, подвластного силе Рока. Б.Эйфману нужно было преодолеть сложившиеся закономерные стереотипы переживания смыслов этих произведений и соединить два великих творения таким образом, чтобы ни одно из них не навязывало спектаклю только свое содержание, свой смысл и свою сюжетность. Для этого ему следовало решать в первую очередь задачу драматургического выстраивания балета, согласовывая сюжетные движения музыкального и литературного произведений и ограничивая смысловое влияние обоих на формируемый спектакль. Эйфман попытался организовать сюжетное развитие таким образом, чтобы все элементы сюжетов симфонии и литературной первоосновы если и не совпадали бы абсолютно, то сочетались бы в целостном композиционном строении. Безусловно, это сковывало его постановочные возможности, вынуждало иногда немотивированно «замедлять» ход каких-то событий, а чаще всего «подгонять» его, чтобы формируемая сценически-хореографическим действием кульминация или развязка «попала» в нужный момент музыкального ряда. В такие моменты спектакля хореография утрачивала органичность и подлинную смысловую наполненность, поскольку выполняла чисто технические, чуждые всякой художественности, функции внешнего построения сюжета. Конечно, такое использование хореографии не имеет истинной драматургической значимости. Непомерные драматургические сложности, на которые себя обрек постановщик, избрав для балета два таких насыщенных содержательно и сюжетно первоисточника, привели к закономерным в подобной ситуации несовершенствам – и драматургическим, и зрелищным, и выразительно-хореографическим. Как мне кажется, наибольшие потери здесь понесла музыка симфонии, утратившая свой универсальный трагизм вследствие «привязывания» к ней конкретного сюжета. Казалось бы, она могла стать важным драматургическим фактором становления общего смысла балетной постановки, предлагая свой обобщенный смысл в качестве глубинного подтекста балетной ткани, который стал бы драматургической основой хореографического текста. Во многих сценах балета так и происходило. Но вынужденность подчинять всю композицию балета и его драматургию конкретному сценарному проекту, насыщенному чрезмерным для одноактного балета числом персонажей и событий, обедняла в художественно-смысловом отношении

хореографически-композиционный план спектакля и схематизировала, омертвляла его драматургию. Драматургия бессюжетного балетного спектакля, думается, еще в большей степени, чем сюжетного, зависит от взаимодействия музыки и хореографии, при котором хореография не просто должна изображать все тематические, гармонические, интонационные и пр. движения музыкального ряда, а призвана выражать содержательно-смысловую квинтэссенцию музыки. Балетмейстер, создавая хореографически-сценический план спектакля и выстраивая его драматургию, должен опираться в музыке не только на непосредственно выражаемое движением, но скорее на пластически и танцевально не выраженное, на музыкальные смыслы, превращаемые в подтекст хореографического текста. (Такого рода возможности музыки были подробно изучены Б.Асафьевым [1].) Это придает балетному произведению глубину и смысловое единство, поскольку непрерывность музыкального слоя балета удерживает в рамках осмысленного целого разрозненный набор дискретных хореографических элементов. В бессюжетном балете возрастает драматургическая роль музыки. Постановки тогда могут считаться удачными, когда балетмейстерам удается, используя смысловые резервы музыки, создать такую выразительную хореографию, которая в синтезе с музыкальным слоем обеспечивает драматургическую многоплановость и универсальность. Балет может не повествовать о каких-либо событиях, предварительно словесно описанных в либретто. При этом зритель, воспринимающий *развитие самог* о *композиционного целого* , усматривает смысловую динамику балета, его драматургическую основу, не сводимую к «жизненной» событийности. Хореография в бессюжетных балетах должна не иллюстрировать и музыкальный ряд, слепо следуя за малейшими изменениями в его строении, но становиться выражением общего характера и смысла музыки, имея при этом и самостоятельные композиционные характеристики, прямо и буквально музыкой не порожденные. Музыка не только организует метро-ритмическое пространство танца, но способствует смысловому развитию всей постановки, поскольку может избавить хореографию от истолкования ее как просто бессловесного повествования, расширяя рамки ее возможных ассоциаций, становясь рычагом ассоциативного мышления. Из такого продуктивного взаимодействия музыкальной и хореографической составляющих рождается сценическое построение, имеющее отчетливые драматургические характеристики. Подобным образом действовал постановщик «Вариаций» на музыку «Вариаций на тему Гайдна» Й.Брамса – балетмейстер И.Чернышев (спектакль Одесского академического театра оперы и балета). Музыка Брамса является соединением разных вариаций, разделенных паузами и связанных в единое художественно-смысловое целое единой темой-инвариантом и постепенным извилистым движением этой темы сквозь многообразие ритмических, мелодико-гармонических и колористических форм. Чернышеву удалось создать хореографический ряд балетной постановки, умело используя вариативность танцевальных средств. Балет не имеет описанного сюжета, не повествует ни о каких конкретных событиях, но, будучи бессюжетным, выстроен по законам драматургического целого, выражая определенную смысловую динамику композиционной структуры всей сценической постановки. Эта динамика складывается из того взаимодействия музыки и танца, в которое ставит эти компоненты своего балета постановщик и которое может рассматриваться как определенный музыкально-пластический контрапункт. Хореограф сумел избежать постоянных буквальных тематических, интонационных, ритмических совпадений музыкального и хореографического рядов, добиваясь четкого согласования и схождения ишь ключевых композиционных (т.е. драматургических) моментов музыки и танца. Сталкивая возникающие «несовпадения» слышимых и видимых элементов, он провоцирует возникновение смысловой напряженности, которая разрешается в общем контексте полифонического музыкально-хореографического единства, где музыка и танец – два равноправных голоса: драматургическая и стилистическая согласованность

компонентов балетной ткани указывает на сложные, скрытые до поры, связи между элементами, прежде казавшимися не связанными друг с другом. Из движения от внешне противоречивого к внутренне согласованному возникает прекрасное гармоническое целое ясных и четких соединений. Драматургия этого становления выстроена мастерски. Чернышев, используя вариационную форму музыки, предопределяющую цикличность смыслового развития, создает композицию всей сценической постановки, в которой возникают повторы некоторых структурных элементов. Он реализует такую способность хореографического мышления, которую П.Карп называет *рифмическим мышлением* [5, с.192] , проявляющимся в способности создавать хореографические построения, в которых сходные структурно элементы оказываются не только «композиционной скрепкой», связывающей фрагменты танца во внешне единую композицию, но начинают выполнять смыслово-метафорическую функцию, указывая на содержательную связь отдаленных «рифмующихся» элементов. При этом обнаружение такой, драматургически насыщенной, связи между вариативными хореографическими частями композиции сопряжено у Чернышева с установлением определенной «рифмовки» танца и музыки. Выстраивая драматургически сложный орнамент музыкально-хореографических взаимодействий и взаимовлияний, балетмейстер добивается ясности формы и стилистической чистоты. В самом общем виде драматургически-смысловую специфичность одноактного балета можно осмыслить в рамках парадигмы художественного мышления, открытой еще греческой мыслью: есть искусство *mimesis* и искусство *poesis* . Балет как вид искусства , конечно, включает в себя элементы обоих типов. Но если многоактный сюжетный балет вполне может иметь преимуществоенно миметическую природу, то одноактный балет – явление принципиально поэтическое, основанное не на миметических законах, законах подражания жизни, а на формах поэтически-образного выражения обобщенного смысла бытия. И как только постановщики одноактных балетных спектаклей забывают, что это не просто «меньший» по формату спектакль, а что это особый, если угодно, жанр, имеющий собственные законы драматургического и, соответственно, композиционного построения, когда пренебрегают его поэтической природой, они порождают конструкцию, не дающую оснований увидеть в ней произведение искусства. Объединить же все многообразные элементы балетного спектакля в единое целое во славу Эрато, лиричнейшей из муз, позволяет, как было обнаружено в процессе размышлений об особенностях разных одноактных балетов, использование в качестве смыслового основания постановки музыки, интерпретируемой метафорически и символически. Именно музыка, понятая постановщиком как поэтическая метафора, позволяет и хореографическому языку, имеющему иконически-знаковую природу, утратить возможную подражательность жизненным жестам, да и всей композиции спектакля в целом обрести поэтическое звучание и смысл универсального значения. Многоактный балет, конечно, тоже ориентирован на драматургически-смысловой характер музыки, но в этой форме балетного спектакля большее, чем в одноактном балете, драматургическое значение приобретает сценарный проект, повествующий о событиях балета, да и музыка может реализоваться многообразнее, в том числе и в своем миметическом проявлении. Одноактному балету миметическая природа художественного мышления чужда, и это предопределяет особую драматургическую роль в нем музыки, позволяющей, благодаря своему метафорическому характеру, реализовать его поэтическую сущность.

Литература

1. Асафьев Б.В. О балете. – Л., 1974.
2. Ванслов В.В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. – М., 1971.
3. Добровольская Г.Н. Танец, пантомима, балет. – М., 1975.

4. Загайкевич М.П. Драматург ія балету. – К., 1978.
5. Карп П.М. Балет и драма.- Л., 1980.
6. Красовская В.М. Статьи о балете. – Л., 1967.
7. Лопухов Ф.В. Пути балетмейстера. – Берлин, 1925.
8. Музыка и хореография современного балета. – Л., 1974. 9. Слонимский Ю.И. В честь танца. – М., 1968.