

11. Ашкын Челик. Сравнительный анализ азербайджанских народных песен и их турецких исполнительских вариантов : автореф. дис. ... канд. искусств. / Челик Ашкын. – Баку, 2009.

**Мирзоева Назакет Алипаша кызы**

**УДК 7.094**

## **ЭКСПЕРИМЕНТЫ В СЦЕНОГРАФИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО БАЛЕТА**

**Постановка проблемы.** Какова специфика оформления музыкального спектакля, каковы насущные проблемы в современном музыкальном театре, кто представляет сегодня азербайджанское театральное-декорационное искусство в музыкальных театрах? Более 15 лет эти вопросы не поднимались ни азербайджанской общественностью, ни внутри профессиональной театральной музыкальной среды. А между тем, практика сегодняшнего дня такова, что необходимость профессионального всестороннего осмысления современного азербайджанского театрально-декорационного искусства в целом, и в музыкальном театре – в частности, является чрезвычайно актуальной для азербайджанских критиков. Именно в таком ключе – попытке найти ответы на эти поставленные вопросы – и разворачивается дальнейшее повествование данной статьи.

**Целью исследования** является создание полноценной картины художественно-пластических особенностей оформления музыкальных спектаклей в Азербайджане в пост-советский период.

**Методы исследования.** Исходя из проведенного анализа материала и письменных источников, был применен метод обобщения и классификации фактов. Материал подвергнут анализу как в историческом, так и художественно-стилистическом аспекте.

**Основной материал.** В качестве значительного импульса к развитию азербайджанского театра, а вместе с ним и принципов художественного оформления спектаклей, были отмечены многочисленные международные театральные фестивали, проходившие в Баку и в ближнем и дальнем зарубежье. В то же время, было подчеркнuto, что музыкальным спектаклям свойственна своя специфика, в силу которой многие проблемы, традиционно стоящие перед любой драматической театральной труппой (актуализация репертуара, применение новейших технологий, и прочее) как бы не являются существенными для них. Несмотря на то, что критика в целом не проводит принципиального разделения между художественным оформлением спектаклей в драматическом и музыкальном театрах, автор настаивает на определенной дифференциации оформления музыкальных спектаклей и связывает ее, прежде всего, с объективными законами оперного и балетного жанров. В отличие от драматического театра, в котором эксперименты в образном и техническом решении не только возможны, но и желательны, музыкальный спектакль отличается значительной степенью инертности и традиционности. Иными словами, хорошо известные, так сказать «репертуарные» спектакли оперы и балета подчинены некоей непреложной структуре оформления, так что творческая инициатива художника, как правило, может себя проявить в деталях, нюансах, сугубо художественных, языковых аспектах.

«Сюжет изначален и неотвратим, как судьба. По большому счету не стоит даже думать, хорош он или плох. Зато в своем истинном царстве, в чисто пластическом осмыслении действительности художник – полный хозяин, и лишь талант определяет границы его владений. Здесь он даже не царь – он бог, ибо сам творит свой мир по образу и подобию своего видения.

Свобода эта возвращает художника к его изначальному призванию – пластической интерпретации реальности, к действию (буквально «манипулированию») линией и цветом, пространством и фактурой, к созданию образов, быть может, характерных и типических, но тем не менее всегда новых, *своих*» [1, 14].

Конец 1980 - х – начало 90 - х годов прошли для азербайджанского театра в целом как период кризиса и застоя. Лакуна в концертной жизни Баку, образовавшаяся в указанный период стагнации, на протяжении почти двух десятилетий заполнялась деятельностью одной театральной труппы. Это – Оперная студия им. Шовкет Мамедовой, открытая при АзГосКонсерватории им. Уз. Гаджибекова в 1982 году и действующий с 1985 года в рамках этой студии Камерный балет Баку. Руководил этим балетом Рашид Ахмедов - хореограф, сценарист, режиссер, художник-постановщик. Не будет преувеличением сказать, что практически каждая постановка Рашида Ахмедова становилась большим событием в культурной жизни Баку. Единный во всех лицах, он не боится браться за «трудные» темы. Он создает спектакли по своим, оригинальным сюжетам, он берет «не танцевальную» музыку, но силой своей творческой энергии ему удается добиваться настолько убедительных результатов, что не остается сомнений в единственно правильном – его - выборе. Рашид экспериментирует с хореографией, соединяя как будто несоединимые элементы классической хореографии с современной танцевальной ритмикой, с остро актуальным по лексике балетом на основе модерн-данса, а также - с музыкой, с драматургией. Основанный им «Камерный балет Баку» - это творческая лаборатория, в которой рождается совершенно новый подход к тому, что принято называть балетным спектаклем. Одной из своих задач он видит принципиальное переосмысление традиционных критериев, норм, правил. Даже простой перечень балетных спектаклей говорит сам за себя. Это: спектакль на музыку А. Меликова из двух частей - «Помните» и «Метаморфозы» (1985), «Памяти Низами», на музыку А.Али-заде («Сельская сюита») и М.Мирзоева (фортепианные пьесы) (1986), «Восточная поэма» (Т.Бакиханов, 1988), опера С. Гаджибекова «Искендер и Чобан» (1990), балет Т.Бакиханова «Добро и Зло» (1993), балет А.Глазунова «Времена года» (1993, впервые в Азербайджане), балет на музыку К.Караева к кинофильму «Дон Кихот» (1993), хореографическая рапсодия «Баллада о ветре», композитор – И.Кафаров (1995). В репертуаре Камерного балета Баку имеются спектакли, не имеющие прецедента в мировой практике. Таковы «Карнавал животных»

(1995) на музыку К. Сен-Санса, «Искушение св. Антония» (1995) на музыку П. Хиндемита, «Воспоминания о Манфреде» на музыку третьей симфонии И. Брамса (1996), наконец, «Принцесса Грёза» (1999) на музыку Ф. Пуленка. При этом, надо заметить, что «Искушение св. Антония» П. Хиндемита в балетном исполнении звучало впервые не только в Баку, но и в мире. Крайне необычным с точки зрения классического балета был спектакль по мотивам балета Р. Штрауса «Schlagobers» («Взбитые сливки»), премьера которого состоялась в апреле 1999 года. Другое название спектакля – «Весенние колокола» - было связано с тем, что Р. Ахмедов полностью изменил содержание балета, взяв за основу знаменитую сказку Гофмана «Щелкунчик». Неотъемлемой составляющей представления стала коллекция вечерних нарядов известного азербайджанского модельера Наргиз Джамал. Народная артистка Азербайджана, лауреат Государственной премии Азербайджана Г. Гюльяхмедова-Мартынова, в свою очередь, так же отмечала, что «Оперная студия имени Ш. Мамедовой, где рождается балет, - это экспериментальный полигон для выработки свежих, непривычных ракурсов и положений, движений и композиционных групп» [2, 3].

Профессионализм, требовательность, высокие критерии качества и отсутствие страха перед новизной приемов – все это, несомненно, работает на модернизацию, на принципиальное обновление азербайджанского театрально-декорационного искусства в области музыкального театра. «...сейчас в театрально-декорационном искусстве нет единого или хотя бы лидирующего направления... Кажется, все уже найдено, никого ничем не удивишь, остается повторять и варьировать то, что было найдено ранее. Создается впечатление, что сейчас художники овладели всеми выразительными средствами, всеми стилями и формами. ...Все, кажется, поняли, что достойное искусство может обитать в любой школе и любом направлении – авангардистском или традиционном, тем более что опыт учит – то, что было вчера невиданным, сегодня становится общим местом, а то, что вчера третиновалось как отжившее и устаревшее, сегодня вдруг поворачивается новой гранью [3, 10].

В исследовании анализируются поиски музыкально-пластической эстетики в сценографии Народного художника Азербайджана Рафиса Исмаилова.

Работающий в основном в кинематографе, он оформил ряд оперных и балетных спектаклей в этом театре. Без преувеличения можно сказать, что каждый из спектаклей, созданных этим художником, по своему значению и масштабу решенных задач представляется этапным не только для истории азербайджанского музыкального театра, но и для развития азербайджанской театральной культуры в целом и азербайджанского декорационного искусства. Большое внимание в работе уделено анализу балетного спектакля на музыку П. Бюль-Бюль оглы «Любовь и смерть» (2005), который стал серьезным творческим экспериментом не только для самого художника, но и для всего азербайджанского декорационного искусства в целом.

В качестве задников здесь были применены колоссальные экраны, на которые проецировались видео-фоны, составленные как из реальных видов, так и с помощью компьютерной графики. Художник, пришедший в театр из кинематографа, определенно попытался применить здесь приемы монтажа – стремительно обновляющийся видеоряд, наложение одного изображения на другое, - что, несомненно, обогатило выразительные возможности декораций. При этом, благодаря электронным средствам оформления сценическое пространство максимально освободилось для танца, что, в свою очередь, открыло новые возможности для хореографа. В ходе проведения анализа, автор пришел к выводу, что техническое нововведение, инициированное художником, отчасти диссонировало с историческим методом самого же художника. Решение костюмов с достаточно конкретным «адресом», активное использование в них национальных традиционных типов тканей - парчи, тирмя, шелка, не говоря уже о конкретных видах одежды, наконец, общая тенденция художника к реконструированию древнейшего периода истории азербайджанского народа – все это в известной степени диссонировало с техницизированным решением декораций. Только в силу своего профессионализма и колоссального опыта, художник сумел сохранить стилистическое равновесие между традицией и новацией, и избежать анахронизма, чреватого при сочетании столь разных приемов оформления. «Синтетическое искусство театра требует от художника талант живописца, графика, ваятеля, архитектора. И театральность мышления включает в себе подобную многогранность, которая позволяет художникам разрешить труднейшие задачи, каждый раз возникающие вновь при оформлении нового спектакля» [4, 16].

Рафис Исмаилов безусловно принадлежит именно к таким, синтетически мыслящим, художникам. В спектаклях на разные темы, отражающих различные периоды истории и различные национальные культуры ему всякий раз удавалось найти органичный способ высказывания, обогащая тему энергией живописного видения, а также новой эмоцией, получающей выражение в линии и цвете.

**Выводы и перспектива.** Результаты исследования подводят к следующим выводам - общий традиционный, реалистический подход к решению декораций в ряде случаев смещается силой творческой индивидуальности ряда художников, привлекаемых к работе в музыкальном театре, в сторону более абстрактного выражения идей той или иной сцены в спектакле; в ряде случаев наблюдается попытка внедрения в художественное построение и исполнение декораций современного языка изобразительного искусства; имеют место случаи визуального обновления оформления сцены посредством внедрения технических инноваций. Процесс, начавшийся в конце 1990-х и отмеченный многими позитивными явлениями, необратим и приведет, в конце концов, к иному качеству – а именно: оформлению спектаклей посредством принципиально новых, современных средств художественной выразительности.

#### Источники и литература:

1. Кафтарадзе С. Сценография живопись для театра или театр для живописи / С. Кафтарадзе // Творчество. – 1988. – № 4. – С. 14-15.

2. Ахтямова Г. Красотой засеять души... / Г. Ахтямова // Молодежь Азербайджана. – 1993. – 5-12 июня. – С. 3.
3. Серебровский В. Заметки по поводу... / В. Серебровский // Творчество. – 1988. – № 4. – С. 10.
4. Стура Р. Соучастники / Р. Стура // Творчество. – 1988. – № 4. – С. 16-17.

**Шевчук В.Г.**

**УДК 130.2:76 (477.75)**

## **ПОЭТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО КАК ФАКТОР ПРЕОБРАЗОВАНИЯ РЕАЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ОБРАЗНОМ МИРЕ К. БОГАЕВСКОГО И М. ВОЛОШИНА**

Реальность и художественный образ, истина и ее творческое воплощение в искусстве... Эти проблемы волнуют мыслителей с древнейших времен. Кто прав: художник, творчески создающий «реальность», впервые осуществленную в его произведениях, или мастер, воссоздающий уже существующее, «отображенное» им? Кого из них назвать творцом? Что есть истинное творчество – создание оригинального (т.е. «первоначального») образа или подражание некоему первоначальному творчеству, даже и сотворенному Создателем? Кто художник: творец или фотограф? Эти вопросы порождают другие.

В эпоху зарождающейся фотографии философ-романтик Карл Кристиан Фридрих Краузе (1781 – 1832) утверждал в своих мюнхенских лекциях по эстетике: художник должен быть «внутренне свободным, богоподобным творцом и ваятелем являющегося в пространстве прекрасного – здесь пространство, согласно Канту, субъективное представление, форма представления, и вместе с тем ньютонское равномерное и пустое пространство, в которое выглядывает все прекрасное!» [Цит. по: 6, с. 172]. Философ излагает свою точку зрения на процесс творчества художника, отличный от точного воспроизведения действительности: необходимо не просто созерцать прекрасный объект, но выбрать тот единственный, «подлинно поэтический момент внутренне усмотренной материальной красоты», «зафиксировать, задержать в нем внутренне совершающееся». В этом моменте воплотиться «одномоментность времен»: «прошлое происходящего» и «пророчески высказано все грядущее – что ждет его». То есть необходимо обобщение действительности в двух направлениях: как смысла происходящего, так и «временного» обобщения («мгновение», в котором – прошлое, настоящее, будущее), выбор «точки зрения как выбор точки времени» [6].

Эти рассуждения о времени и пространстве в искусстве, о специфике создания художественного образа, сочетающего «выбор точки времени», пространство изображения и обязательно «точку зрения» художника, мы можем отнести к творческому миру М. Волошина, его акварелям, в которых мастер-творец воссоздал мир Киммерии и свой мир, выразив в нем смысл и мироощущение пространства и времени, доведя их до философских обобщений.

Итак, задача художника – выявить «подлинно поэтический момент внутренне усмотренной материальной красоты» (курсив – В. Ш.). «Поэтический момент» становится формообразующим и смыслообразующим началом, фактором и принципом преобразования «материальной красоты» в художественный образ – творение автора (художника, писателя, композитора). В выявлении внутренней сущности вещественности мира решающее значение приобретает поэтическая творческая сила. Ее раскрытие и воплощение в художественном образе становится основной задачей М. Волошина-художника, отрицающего необходимость точных живописных копий реального мира.

Австрийский писатель XIX в. Адальберт Штифтер в одном из своих писем заметил о существовании границы шириною с волосок, которая отделяет ремесленника от художника. Подразумевая под «вещью» в душе творчество, он утверждает необходимость ее наличия в душе художника. «Иногда называют ее прекрасным, поэзией, фантазией, чувством, глубиной <...> я бы хотел назвать ее божественным...». Мыслитель утверждает, что эта «вещь» (т.е. творческое поэтическое начало) присутствует в произведениях истинного художника и заключена «в целом, а не в деталях» И художник должен «вырвать сущность у вещей», т.е. изображая «зримый мир», показывать сущность, а не поверхность, за которой ничего нет [См. 6, с. 161].

Глубокие мысли о процессе художественного творчества находим у известного крымского художника К. Богаевского. В статье «О композиции» он утверждает, что, «приступая к работе, художник должен иметь сумму образов, хорошо изученных им, целый ряд впечатлений, которые надо ему «сложить», «привести в порядок для того, чтобы выразить задуманную тему» [3, с. 90]. Богаевский приводит в пример Рембрандта, который в тяжелый период своей жизни, после смерти жены и сына, пишет пейзаж «Гроза»: «Не существовало нигде и никогда ни такого города, ни такой необыкновенной грозы, ни таких хаотических гор, ни такого точно фосфорического света, как в его пейзаже. Но когда-то, в какие-то моменты жизни, в разных местах, видел художник отдельные мотивы созданной им композиции. Они сохранились в его памяти, и вот, когда безоблачно-счастливые годы в жизни Рембрандта прошли, осиротевший, одинокий, отвергнутый обществом художник вспомнил все отвечающие его настроению грозные моменты в природе и создал композицию «Гроза» [3, с. 90].

Приводя в пример процесс работы над произведением великого русского художника И. Левитана, Богаевский отметил, что этот художник вел длительную подготовительную работу – писал этюды, делал наброски с натуры, но в работе над произведением убирал все лишнее, «считал, что картина должна воздействовать на зрителя не обилием деталей, а настроением, общей красочностью гаммы и обобщенными