

**СЦЕНИЧЕСКИЕ И ЭКРАННЫЕ КОНЦЕПЦИИ  
РЕЖИССЕРСКОГО ПРОЧТЕНИЯ БАЛЕТНОГО ЖАНРА  
(на примере балета А.Мдивани “Страсти /Рогнеда/”)**

Проблема сценического и экранного режиссерского прочтения балетного жанра непосредственно связана с проблемой интерпретации художественного текста, которая находится в русле новейших исследований современной науки и представлена в искусствоведении как практически мало разработанное направление.

Среди исследователей, изучающих данную проблематику, – Ж.Бекбосынова, М.Гореликова, С.Наборщикова, Н.Агафонова, Е.Бондарева, Т.Кешелова, Е.Ногайбаева-Брайтмен, Ю.Чурко, Т.Мушинская и др. Ими решено немало вопросов, касающихся понимания художественного текста, его интерпретации, особенностей воплощения театральных постановок на экране.

Так, в своих работах Ю.Чурко освещает пути развития современного танцевального искусства, рассматривает формы и методы интерпретации фольклора, творчество наиболее талантливых и ярких хореографов, анализирует лучшие зарубежные и отечественные балетные произведения. С.Наборщикова изучает особенности интерпретации литературного произведения в балете, выявляя специфику балетного жанра. Т.Кешелова рассматривает фильмы-балеты и их выразительные средства в общей системе экранных искусств. Е.Ногайбаева-Брайтмен выделяет основные этапы в истории развития музыкального театра (оперы) на экране, характеризует главные разновидности подобных экранизаций. Е.Бондарева в монографии “Кінематограф і літаратура: творы беларускіх пісьменнікаў на экране” теоретически обосновывает понятие экранизации, исследует принципы и формы трансформации литературных образов в кинематографические, останавливаясь, прежде всего, на экранизациях произведений Я.Купалы, Я.Коласа, К.Крапивы, В.Быкова, В.Короткевича и других белорусских писателей.

Однако все эти работы посвящены изучению отдельных аспектов творческого переосмысления (режиссером, композитором, балетмейстером) литературного первоисточника. Комплексного же исследования, в котором рассматривались бы особенности преобразования художественного текста в произведения музыкально-театральных жанров и их экранные версии (в частности, сценические

и экранные концепции режиссерского прочтения балетного жанра), практически не существует. Целью данной работы стало выявление специфики режиссерского прочтения (интерпретации) балетного жанра на сцене и на экране (на примере балета А.Мдивани “Страсти /Рогнеда/”).

Как известно, при интерпретации литературно-художественного текста, при переводе его в другие виды искусства необходимо учитывать, с одной стороны, особенности вновь образующихся музыкально-театральных (опера, балет) или экранных (кинофильм, видео-, телеверсия и др.) жанров, в которые трансформируется первоначальный текст, с другой – форму их (новых жанров) сценического или экранного воплощения. Процесс “перевода” литературного первоисточника на иной – музыкально-театральный, кинематографический – язык проходит следующие этапы: создание либретто (киносценарий), сочинение музыки (партитура), режиссерское прочтение (постановка, киносъемка) и актерское воплощение (исполнительство) – и в опере, и в балете, и в кино. Однако в балете этот процесс усложняется [4; 5].

Интерпретация художественного текста в балете – это перевод содержания (словесного текста) в иную знаковую систему, где нет слова, но есть визуальный ряд – пластический и музыкальный. В свою очередь сценарий балета не имеет такого основополагающего значения, как, например, либретто в опере. Он лишь контурно намечает развитие хореографического действия, что обусловлено спецификой балетного жанра. Поэтому хореографическая и – шире – постановочная интерпретация балетного произведения оказывается более свободной по отношению к музыкальному тексту, нежели в опере, в которой есть слово [5].

Несмотря на специфические различия музыкального и хореографического жанров, музыка и хореография близки друг другу, что заключается в условности их языка, в способности передавать сложный мир переживаний непосредственно, без помощи слова, и показывать эмоциональный мир человека в его развитии, динамике и движении, поскольку “именно музыка, ведя к симфонизации танца, помогает отразить сложный внутренний мир человека, протянуть “сквозную” линию хореографического действия, найти обобщенно-поэтические решения” [8, с. 157].

Вместе с тем соотношение хореографического и музыкально-драматического элементов (в балете) способствует возникновению различных вариантов постановки (интерпретаций). В случае, когда

хореограф берет на себя функцию композитора, он уже готовой музыкой “озвучивает” собственную концепцию. Но может быть и другой путь: когда балетмейстер переводит в пластический ряд не сам первоисточник, а его музыкальное “пересоздание”, он совершает двойной перевод, в результате чего “отдаляет” балетный текст от оригинала [4]. Примером подобного рода постановочной интерпретации, где речь идет о двух художественных текстах – собственно музыкальном и хореографическом, – является постановка балета В.Елизарьева “Страсти (Рогнеда)” на музыку А.Мдивани<sup>1</sup>, состоявшаяся в 1995 г. и ставшая важным событием в театральной жизни Беларуси, за которую в 1996 г. хореографу и автору либретто были вручены премия имени Евстигнея Мировича, престижная международная премия “Бенуа де ля данс”, а группе создателей спектакля присуждена Государственная премия Республики Беларусь [7].

Впервые на музыкальной сцене – в балетном театре – была воплощена тема принятия христианства – события IX – X вв. (сюжет балета основан на сказаниях о княжне Полоцкой Рогнеде). Обращение к такой далекой истории не случаен. 90-е гг. XX ст. в культуре Беларуси – это период возрождения национального самосознания, период особого интереса к собственной истории, что не могло не отразиться на выборе темы нового сценического произведения.

Авторы балета “Страсти (Рогнеда)” создали яркий, эффектный спектакль с напряженно развивающимся действием, с богатыми костюмами и декорациями. Музыка балета наполнена динамикой, энергией, драматическим напряжением. Драматургия ее строится на сквозном проведении нескольких главных лейтмотивов, среди которых – “решительная, властная, порой жесткая, оригинальная по метроритмике тема Владимира и разноплановая, развивающаяся от светлой лирики к насыщенному трагизму тема Рогнеды. Драматическую характеристику в музыке получает образ разрушаемого Полоцка, торжественную – Византии ...” [9, с. 137].

В хореографии балетмейстер опирается в основном на язык классического танца, но при этом вводит в него фольклорные славянские элементы (согнутый носок ноги, опора на пятки, “выворотные” движения), кроме того, хореограф-постановщик некоторые сцены решает средствами пантомимы (сцена рассказа Анны о пути Христа на Голгофу – “Голгофа, снятие с креста,

---

<sup>1</sup> Либретто и хореография В.Елизарьева, сценография и костюмы В.Окунева, С.Шалейниковой.

оплакивание Сына Божьего”, а также сцены со слепыми старцами, предсказывающими будущее). В построении балета В.Елизарьев использует не только хореографические приемы, он обращается к принципу кинематографического монтажа сцен, сопоставляя контрастные (эмоциональные и смысловые) эпизоды, что усиливает их психологическое воздействие на зрителя [7; 9].

Спектакль “Страсти (Рогнеда)” состоит из двух частей (актов) с программными названиями: “Страсти по Рогнеде” и “Путь к покаянию”, в каждой из которых есть своя эмоциональная и смысловая кульминация, устремленная к общему финалу. Первая – сцена мести Владимира и пожара Полоцка: многочисленные убийства, отданная на поругание Рогнеда, убитые Рогволод, его жена и сыновья, ослепленный Ярополк, сожженный город – “все живое оскорблено, растоптано, уничтожено” [7]. И не случайно первый акт спектакля получил название “Страсти по Рогнеде”, в центре которого судьба главной героини. Вторая кульминация – сцена крещения Руси, где отражается “извечная трагедия народа, у которого, как и у Рогнеды, нет выбора, которого насильно, плетью заставляют принять идеи доброты, милосердия...” [7, с. 30]. Во втором действии авторы хореографической постановки выходят на более широкие философские обобщения, связанные с идеями христианства. В финале балета (сцены “Покаяние” и “Возрождение Полоцка”) воплощена философская идея христианского всепрощения.

Центральными образами спектакля (антагонистическими по своей сути) в соответствии с режиссерской концепцией В.Елизарьева являются образы Владимира и Рогнеды. Владимир на сцене предстает красивым, самовлюбленным, уверенным в себе, безжалостным человеком, который не остановится ни перед чем для достижения цели. Жестокость руководит его поступками. Образ главного героя в первой половине спектакля – это апология зла, насилия и разрушения. Ярко-красный костюм Владимира колористически усиливает ощущение психологической агрессии. В свою очередь Рогнеда олицетворяет прекрасный мир девичьих грез, искренности чувств, нежности, целомудренности и духовности.

Образная характеристика главных героев, целостность их восприятия дополняются и средствами колористического решения их костюмов. Красный цвет, который акцентируется в одежде Владимира, – символ пролитой крови, пламени пожаров, а также “воплощение неукротимых, не подвластных разуму желаний” [7, с. 27]. Белый цвет, преобладающий в одежде главной героини в первом

действии, олицетворяет ее чистый внутренний духовный мир. Во второй же половине спектакля Рогнеда-Горислава уже в черном одеянии – это “зримое воплощение испепеленной души, которая пребывает в вечном трауре и вечном горе” [7, с. 29].

Сквозь призму трагической судьбы Рогнеды воспринимается и трагическая судьба белорусского народа, который на протяжении многих веков стремился к независимости. Сквозной нитью через весь спектакль проходят образы слепых старцев – своеобразная персонификация образа Судьбы, непредсказуемой, неумолимой и жестокой [2].

Таким образом, стержнем хореографической концепции В.Елизарьева является столкновение двух противоположных начал: женского (Рогнеда) и мужского (Владимир), внутреннего “светлого” (духовности) и внешнего “темного” (насилия, тяжести грехов), – через (столкновение) которые авторы балета “Страсти” в финале спектакля выходят на уровень философского обобщения, воплощения идей христианства (доброты, милосердия и всепрощения), его главных заповедей.

В свою очередь перевод художественного текста в экранные виды искусства (условно обозначим его как экранизацию) – это преобразование средствами кинематографа произведений литературы (роман, повесть, сказание и т.п.), театра драматического (пьеса) и музыкального (опера и балет) в киноверсию, т.е. художественный фильм. При переводе (трансформации) музыкально-драматических и сценических текстов, которые, в свою очередь, являются интерпретацией литературного первоисточника, в кино-, теле- или видеoverсию совершается двойной перевод по отношению к первоисточнику [1].

Как считает Е.Л.Бондарева, “экранизация – всегда субъективное восприятие произведения, которое обновляется, видение и чувство того, что в нем отражено. Это некоторая *версия* событий, конфликтов, уже однажды зафиксированных словом или сценически-музыкальными средствами, при обновлении они неизбежно в чем-то изменяются, *частично или совсем не совпадают* (выделено мной. – А.К.) с индивидуальным восприятием экранизируемого произведения” [1, с. 9].

Известно, что каждый вид искусства имеет свой язык, и поэтому, когда содержание произведения одного рода (искусства) переносится в иной, происходит сложный процесс разрушения существующей образности и превращение ее в другую. В результате чего важным

условием экранизации является “кинематографичность мышления” (С.Эйзенштейн) создателей фильма – сценариста, режиссера, оператора, художника, – способных на кинематографическую трансформацию первоначального текста, т.е. являющихся не иллюстраторами, а сотворцами произведения [1].

Вместе с тем исследователи считают оптимальной экранизацией ту, при которой создается экранный аналог литературному или сценическому тексту, т. е. средствами кино обновляются содержание, образы, коллизии первоисточника, передается мироощущение его автора.

Что же касается экранной перекодировки балетных (или оперных) спектаклей, встречаются два основных вида их интерпретации: первый – *транскрипция* (создание художественных фильмов-балетов или фильмов-опер, предполагающих самостоятельность режиссерской интерпретации), к которой можно отнести фильмы-балеты “Дама с собачкой” на музыку Р.Щедрина (режиссер Б.Галантер, хореограф М.Плисецкая), “Поэмы” на музыку симфонических поэм Ф.Листа (режиссер Ф.Слидовкер, хореографы Б.Барановский, В.Гордеев). Второй вид – *трансляция* (телевизионная съемка театральных спектаклей, т.е. создание так называемых “кинобалетов”, “фотографирующих” сценический оригинал) [3; 6]. Примером такого рода интерпретации, предполагающей перекодировку балетного спектакля средствами кинематографа (использование монтажа, крупного плана, различных ракурсов съемки и т.п.) в видеофильм-балет, является экранная (видео) версия балетного спектакля “Страсти (Рогнеда)” (сценарий В.Елизарьева, режиссер В.Шевелевич, оператор В.Булдык, 1995 г.). В данном случае на киноплёнке фактически запечатлена сценическая версия балета. В результате можно сделать вывод, что экранная концепция режиссера В.Шевелевича полностью соответствует хореографической концепции В.Елизарьева<sup>2</sup>.

Таким образом, при интерпретации литературно-художественного текста (в данном случае сказания о княжне Полоцкой Рогнеде) в иные виды искусства необходимо учитывать, с одной стороны, специфику вновь образующихся музыкально-театральных (балетный спектакль) или экранных жанров (кино-, теле-, видеоверсия), с другой – форму

---

<sup>2</sup> Хотелось бы отметить и тот факт, что в мировом масштабе среди балетных (в том числе и оперных) “экранизаций”, как правило, преобладают видеосъемки из театров, нежели специально созданные фильмы-балеты (или оперы) и телеспектакли.

его (художественного текста) сценического или экранного воплощения. В балетном спектакле также важна и «заведомая невоспроизводимость литературного текста, заведомая неадекватность перевода, неизбежно ведущая не к “экранизации буквы”, а к “экранизации стиля” [3]. Специфику сценической концепции “Страстей” В.Елизарьева определяет органический синтез традиций классического танца, фольклорных элементов и современных средств выразительности. Все слагаемые балетной постановки – музыка, хореография, сценография – направлены на выявление главной философской концепции и драматического содержания спектакля – отражение идей христианства (доброты, милосердия и всепрощения). В свою очередь экранная (видео) версия режиссера В.Шевелевича практически полностью соответствует хореографической концепции В.Елизарьева.

---

1. *Бондарова, Е.* Кінематограф і літаратура: творы беларускіх пісьменнікаў на экране / Е.Бондарова. – Мн.: Універсітэцкае, 1993. – 175 с.

2. *Елизарьев, Валентин.* Альбом / сост. и автор текста Т.Мушинская. – Мн.: Беларусь, 1997. – 143 с.

3. *Кешелова, Т.* Фильм-балет: проблемы сопряжения средств художественной выразительности / Т.Кешелова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1986. – 23 с.

4. *Кушнир, А.* Литературный текст и его интерпретация в музыкально-театральных жанрах (на примере повести А.Пушкина “Пиковая дама”) / А.Кушнир // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання / рэдкал.: М.Пазднікаў (гал. рэд.) [і інш.]. – 2005. – № 4. – С. 28 – 32.

5. *Наборщикова, С.* Интерпретация литературного произведения в балете / С.Наборщикова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Киев, 1991. – 22 с.

6. *Ногайбаева-Брайтмен, Е.* Принципы воплощения фильма-оперы / Е.Ногайбаева-Брайтмен // Из прошлого и настоящего отечественной музыки: сб. ст. / Моск. гос. консерватория им. П.Чайковского; ред.-сост. Е.Долинская. – М., 1991. – Вып. 4. – С. 69 – 81.

7. “*Страсти*”: программа балета / сост. и автор текста Т.Мушинская. – Мн., 1995. – 49 с.

8. Чурко, Ю. “Альпийская баллада” в балете / Ю.Чурко // Неман. – 1968. – № 6. – С. 157–160.

9. Чурко, Ю. Линия, уходящая в бесконечность: субъективные заметки о современной хореографии / Ю.Чурко. – Мн.: Полымя, 1999. – 224 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ