

Эмиль АЗИЗОВ

Диссертант Бакинской Хореографической Академии

E-mail: emil_aziz@mail.ru

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ БАЛЕТА «БАБЕК»

Резюме: В статье представлен анализ хореографической концепции балета «Бабек» Акишина Ализаде в постановке известных азербайджанских балетмейстеров Рафиги Ахундовой и Максуда Мамедова. Раскрывается общий принцип формирования балетного спектакля, особенности хореографической лексики, композиционная специфика отдельных сцен, поиски новых решений в концепции азербайджанского балетного спектакля (органичного синтеза элементов классического, национального и современного танца). В работе отмечается, что балетный спектакль «Бабек» стал не только первым героическим балетным эпосом, но и первым мужским балетом (с преобладанием мужского танца) на азербайджанской балетной сцене.

Ключевые слова: азербайджанский балет, «Бабек», А.Ализаде, балетмейстер, Р.Ахундова, М.Мамедов, хореографическая лексика, национальный танец, композиция

К числу наиболее значительных явлений в музыкальной культуре Азербайджана второй половины XX века явился балет «Бабек» Акшина Ализаде, ставшим не только вершинным произведением в творчестве известного азербайджанского композитора, но и первым героическим эпосом на азербайджанской балетной сцене. Как отмечает Х.Кашкай: «Новый балет представляет нам новый жанр в азербайджанском балете – жанр эпического балета. Поэтому «Бабек» Акшина Ализаде можно отнести к произведениям, развивающим классические принципы героико-эпической традиции бессмертной оперы «Кероглы» Узеира Гаджибекова» [1].

Ведущим принципом формирования балетной постановки Р.Ахундовой и М.Мамедова стало гармоничное сочетание законченных номеров с непрерывным «сквозным» музыкально-пластическим развитием. При этом лейтэлементы не только связаны с пластической характеристикой основных героев балета – Бабека, Эмира и Перишад, но и являются обобщённой характеристикой определённой группы персонажей (войск Эмира, бабекидов и жриц). К примеру, основным элементом в хореолексике мужского кордебалета (войск эмира) становится *demi-plie*, в женском кордебалете (в танцах жриц) становится *port-de-bras* с прогибом корпуса назад.

Основным достоинством хореографии Р.Ахундовой и М.Мамедова в балете «Бабек» — это великолепно найденные пластические решения. Одна из них – «цепочка» (сложные и разнообразные переплетения рук), которая каждый раз приобретает особый символично-смысловой подтекст. В самом начале, в сцене «Нашествия» — это «сцепленные» кисти поднятых рук пленниц, попавших в

смертельный круг войск Эмира. Далее — это цепко соединённые, практически не смыкающиеся руки септета (семерых) танцовщиков в развёрнутой сцене «Завешание Джавидана», которые воспринимаются как неразрывные узы «братьев по борьбе» (обобщённый образ «спянных» одной борьбой и одной судьбой воинов).

Руки размыкаются лишь после передачи Джавиданом меча в руки Бабека и после этого символического жеста, бывший предводитель уходит в «тень вечности» (после передачи меча исполнитель партии Джавидана прячется за спиной одного из воинов). Шесть исполнителей уходят за кулисы, представляя одинокую фигуру Бабека с мечом на вытянутых руках. «Крупный план» титульного героя, «застывшего» одинокой фигурой по середине сцены вносит символический подтекст: теперь будущее народа в руках нового предводителя.

Следует отметить также оригинальную композиционную структуру первого акта балета: сразу после передачи меча, следует сольный танец, своего рода монолог главного героя - «Клятва Бабека». Данный приём (ансамблевые «цепочки») балетмейстеры также используют и в финале сцене «Бабек среди узников. Восстание» - спаенные в ансамблевые «цепочки» смешенного кордебалета (квинтеты, квартеты) пленники покидают сцену, чтобы принять свой смертельный бой.

Особо отметим, что если в сцене «Пленение Бабека» балетмейстеры непосредственно вводят сценический атрибут — цепь, которая опутывает Бабека и из которой главный герой тщетно пытается вырваться, то уже в финальной сцене балетного спектакля - «Казнь Бабека. Бессмертие», «живая» цепь мужского кордебалета становится символом бессмертной славы Бабека и его сторонников, а также единство народа. Своего рода «спаянность» мужского кордебалета в финале постановки (после сцены «Казнь Бабека»), напоминающая по своей структуре и хореографическому рисунку сцену «Клятва Джавидана» из первого акта (движение клином с центральным персонажем с мечом в руках) можно трактовать как клятву бабекидов и народа до конца бороться за свою свободу.

На протяжении всей балетной постановки, Р.Ахундова и М.Мамедов, помимо классической хореолексики, используют и элементы, движения современного хореографического языка *contemporary dance*. Это выражается в применении балетмейстерами оригинальных акробатических поддержек. В качестве примера отметим построение рисунка «живой пирамиды» мужским кордебалетом: на вытянутых прямых руках в поддержке возвышается фигура Джавидана с вытянутым мечом в руках. Таким образом получается своеобразный эффект «двойного меча» - в руках кордебалета Джавидан застывает прямо, словно меч и сам поднимает меч над головой остриём в верх. Также нельзя не отметить целый ряд оригинальных акробатических поддержек во втором любовном дуэте Бабека и Перишад (сцена «Прощание Бабека с Перишад»).

Также современная хореопластика выражается в применении балетмейстерами элементов партерной техники *flying low*: в эпизоде построения смешанным кордебалетом образ солнца на полу сцены в «Празднике Бабекидов», а так-

же в сольной вариации Бабека в сцене «Прощания Бабека с Перишад». (Основоположником техники *flying low* (дословно с английского языка «низкий полет») является американский танцор венесуэльского происхождения Дэвид Замбрано (David Zambrano). Основа данной техники – это движения на полу с помощью которых отрабатываются основные принципы *contemporary dance* в том числе сжатие и расслабление, изоляция, спиральность, перетекание, падение и т. п.)

Следует особо отметить, что балетный спектакль «Бабек» стал не только первым героическим балетным эпосом, но и первым мужским балетом (с преобладанием мужского танца) на азербайджанской балетной сцене. Балетная постановка не только изобилует вышеупомянутыми развёрнутыми сценами с участием мужского кордебалета (сцены «Нашествие», «Завещание Джавидана», «Клятва Бабека», две развёрнутые сцены боя, «Казнь Бабека»), но и сольными монологами, вариациями двух противников – Бабека и Эмира.

Несмотря на то, что основу всех сольных мужских номеров становится классический танец, азербайджанские балетмейстеры создали индивидуальные портретные характеристики главных героев, наделяя их особыми танцевально-пластическими решениями. Если в основе танцев Бабека – полётные прыжковые вариации: *grand jete*, *double saut de basque en dedans*, *jete cloche*, *jete en tournant en manège*, то хореография Эмира строится на «приземлённой» лексике - *tours chaines* при сжатых к телу локтях и собранных в кулак кистей рук, выдающих его гнев.

Следует особо подчеркнуть, что в балете в полной мере раскрывается неповторимая красота азербайджанского танцевального искусства, чему способствует великолепная музыка А.Ализаде. Мотивы народных танцев, песен, мугамные интонации пронизывают всю музыкальную партитуру балета. Среди ярких характерных народных танцевально-ритмических основ балета отметим танцы «Яллы» (хороводно-игровой танец) в сцене «Праздник Бабекидов», «Джанги» (героический, боевой танец) в развёрнутых батальных сценах, а также в сценах, характеризующих Бабека и его сторонников (к примеру, «Клятва Бабека»).

Многообразно, в плане музыкальной характеристики, отмечены лирические сцены. Мугамные интонации «Раст» и «Сегях» становятся основой первого любовного дуэта Бабека и Перишад, а музыкальной основой сцены «Прощания Бабека с Перишад» становится трансформированный вариант мужского танца «Мирзаи». «Фольклор трактуется балетмейстерами как отражение извечных, освящённых временем обычаев, древних ритуалов. Народная танцевальная лексика осознаётся постановщиками как некие художественные каноны, выражающие дух народа, его восприятие мира. Однако максимальное приближение к оригиналу отнюдь не означает для хореографов культ этнографизма. Напротив, здесь ощутим творческий, а не музейно-охранительский подход, так как элементы народных танцев подвергаются существенным видоизменениям, корректируемые современным уровнем пластического мышления» [2, с. 42].

Данные видоизменения относятся как к хореографической лексике, так и к структуре народного танца. В качестве примера можно привести вышеупомя-

нутую сцену «Праздник бабекидов», в которой балетмейстеры, своеобразно преломляют танцевальную структуру и хореолексику «Яллы».

Следует отметить, что это вторая постановка Р.Ахундовой и М.Мамедова танца «Яллы», представленная в новом хореографическом преломлении. Ещё в 1969 году азербайджанские балетмейстеры впервые обратились к танцевальной композиции «Яллы» в которой впервые осуществили попытку «симфонизации народных танцевальных мотивов» (термин Л.Шихлинской). И в каждой постановке танца «Яллы» (и в качестве отдельной хореографической миниатюры, и в сцене «Праздник бабекидов» из балета «Бабек»), балетмейстеры, органично синтезируя «наиболее распространённые формы «Яллы», создали свою обобщённо-сценическую редакцию этого древнего азербайджанского танца. Однако танец, сохранив свою фольклорную основу, был переосмыслен Р.Ахундовой и М.Мамедовым в целостную танцевальную картину, подчинённую законам сценическо-хореографического воплощения. Прежде всего, народный танец был переведён ими в систему приёмов и лексики классического танца. «Яллы» буквально встал на пальцы. Массовый по своей изначальной сущности, он сохранил и на сцене этот характер. Но выходящие из его круга солисты обрели более насыщенные танцевальные характеристики, отчего вся композиция выглядела более разнообразной и многокрасочно» [3, с.152-153].

Как известно, танец «Яллы», по своему художественному содержанию разделяется на два вида: «игровой» и как танец, связанный с выражением эмоции радости. В данной сцене балетмейстеры, в структуре представленного танцевальной композиции, гармонично сочетают игровую и эмоциональную природу этого древнего азербайджанского танца с шуточной. Так, после хороводного движения, смешанный кордебалет распадается на две части – женскую и мужскую. Далее происходит шуточный «спор» между девушками и юношами (кокетливое лёгкое «подёргивание» - подъём плечами у девушек (Данное характерное движение балетмейстеры использовали в танце девушек с Айшой в постановке «Семь красавиц») и решительное ответное движение плеч вперёд-назад у юношей) и шуточный парный танец Бабека и Перишад (в окружении кордебалета) в среднем разделе. И завершается танцевальная композиция первоначальным традиционным для танца «Яллы» хороводным движением.

Для усиление игрового характера танцевальной композиции, в хореографической лексике, помимо вышеупомянутых движений рук и плеч, балетмейстеры вводят дополнительные притопы (четвертной притоп с подскоком и после краткой паузы следует тройной притоп), которые повторяют ритмический рисунок танца.

Также следует отметить, что несмотря на то, что акцент в балетной постановке «Бабек» сосредоточен на мужском и коллективном танцах, лирическая образность отмечена особой поэтической символикой. Каждый выход женского кордебалета – будь то образ надломленных пленниц (в сцене «Нашествия»); лукавый, кокетливый женский танцевальный эпизод (в сцене «Праздник бабекидов») или фантастически завораживающий танец жриц – хранительниц священного огня в

сцене «Обряд у огня» (плавные завораживающие движения танцовщиц с «огоньками» в руках, словно находящихся в трансе) – представляет собой отдельные картины, органично вплетённые в пластическую «вязь» балетного спектакля.

Нельзя не отметить и оригинальные особенности хореографического решения второго любовного Adagio в сцене «Прощание Бабека с Перишад». Красивые, смелые и изобретательные силовые поддержки, характеризующие чувственные объятия влюблённых, рожают ощущение трепетности и наполненного драматизмом затаённого предчувствия, что это последняя встреча Бабека и Перишад. Танец построен не только на элементах сложнейших положений тел и поддержках, но и на плавных, неспешных переходах из одного дуэтного положения в другое. Скульптурная красота каждой позы, каждого движения (будь то простой шаг или поворот головы) способствует раскрытию любовных чувств героев и гнетущего состояния, предчувствия их скорой разлуки.

Следует отметить, что начиная с постановки «Бабек» Р.Ахундовой и М.Мамедова, в азербайджанском балетном спектакле массовые (кордебалетные) сцены приобретают многомерную смысловую нагрузку – кордебалет становится полноправным действенным участником в развитии сценического действия, а не просто сопереживающим фоном.

Подытоживая вышесказанное, отметим, что основой композиции спектакля «Бабек» является гармоничный синтез традиционной номерной структуры (с выделением контрастно-составной формы) с оригинальным осмыслением симфонических закономерностей музыкального-пластического текста. Новая для азербайджанского балетного театра сюжетная основа (героико-патриотическая тематика) и система образов (с акцентом на главный мужской образ) способствовали проявлению нового постановочного видения балетного спектакля. Это поиск органичного синтеза музыкальной и литературно-сценарной драматургии, многоплановое решение хореографического текста.

Яркий национальный колорит музыки А.Ализаде способствовал воплощению и своеобразному преломлению в балетной постановке «Бабек» структуры народного танца («Яллы», «Джанги»), а также оригинальному синтезу элементов национальной хореографической лексики с элементами классического и современного танца.

Впервые в азербайджанском балетном спектакле были введены новые балетные формы: портрет-монолог (в сцене «Клятва Бабека»), портрет-диалог (в любовных дуэтах), оригинальные ансамблевые композиции – септет (композиция из семи исполнителей) в сцене «Клятва Джавидана» и секстет (композиция из шести исполнителей) во вступительной части сцены «Обряд у огня».

Впервые раскрывшим тему народно-освободительной борьбы, балетный спектакль «Бабек» на музыку А.Ализаде в постановке Р.Ахундовой и М.Мамедова, стал важной новой вехой в развитии азербайджанского балетного театра. Его основные идейно-художественные и композиционные принципы нашли своё воплощение в первом азербайджанском балетном спектакле XXI века – «Любовь и Смерть» П.Бюльбюльоглы.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кашкай Э. Эпос и балет. Газ. «Баку», Баку, 1986, 30 мая
2. Долинская Е. Развивая традиции героического балета. // Советская музыка, 1987, № 1, с.39-42
3. Шихлинская Л. Узоры хореографических легенд азербайджанского балета. Б.: Азербайджан, 1995, 191 с.

Emil ƏZİZOV

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının dissertantı

«BABƏK» BALETİNİN XOREOQRAFİK KONSEPSİYASI

Xülasə: Məqalədə tanınmış Azərbaycanlı baletmeysterləri – Rəfiqə Axundova və Maq-sud Məmmədovun quruluşunda Aqşin Əlizadənin “Babək” baletinin xoreoqrafik kon-sepsiyasının təhlili təqdim olunur. Balet tamaşasının ümumi prinsipi, xoreoqrafik leksi-kanın xüsusiyyətləri, səhnələrin kompozisiyası, Azərbaycan baletinin konsepsiyasında (klassik, milli və müasir rəqs elementlərinin sintezi) yeni halların axtarışı aşkar edilmiş-dir. “Babək” - yalnız ilk qəhrəmanlıq balet dastanı deyil, eyni zamanda, Azərbaycan balet səhnəsində ilk kişi baletinin (kişi rəqsinin üstünlüyü ilə) olduğu qeyd edilir.

Açar sözlər: Azərbaycan baleti, Babək, A.Əlizadə, baletmeyster, R.Axundova, M.Məmmədov, xoreoqrafik leksika, milli rəqs, kompozisiya

Emil AZIZOV

Candidate for a degree of Baku Choreography Academy

CHOREOGRAPHIC CONCEPT OF THE BALLET «BABEK»

Summary: The analysis of the choreographic concept of the ballet "Babek" of Akshin Alizadeh directed by the famous Azerbaijani balletmasters Rafiqi Aukhndova and Maksud Mamedov is presented in article. The general principle of formation of a bal-let performance reveals, features of choreographic lexicon, composite features of cer-tain stages, search of new decisions in the concept of the Azerbaijani ballet perfor-mance (organic synthesis of elements of classical, national and modern dance) are re-vealed. In work it is noted, the ballet performance "Babek" became not only the first heroic ballet epos, but also the first men's ballet (with prevalence of men's dance) on the Azerbaijani ballet stage.

Keywords: Azerbaijani ballet, Babek, A.Alizadeh, balletmaster, R.Akhundova, M.Mamedov, choreographic lexicon, national dance, composition

Rəyçilər: pədoqogika üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lyudmila Həsənova;
sənətsüənəslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülker Əliyeva