

*Д. Д. Уразымбетов***БАЛЕТ М. ВАЙНБЕРГА «ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК»
В ПОСТАНОВКЕ М. ТЛЕУБАЕВА**

Сказка «Приключения Пиноккио. История деревянной куклы» (1881), опубликованная Карло Коллоди в последние годы его жизни, претворилась в волшебных метаморфозах повести-сказки «Золотой ключик, или приключения Буратино» Алексея Николаевича Толстого (1935). Русский писатель работал над книгой с 1923 г., и когда она вышла в печать, то была встречена читателем с восторгом, несмотря на ее вторичность, указанную литературоведом Мироном Петровским. Но время нахождения двух произведений в искусстве решило иначе: сказка А. Н. Толстого стала «первоисточником», заслонив собой оригинал в советском пространстве. «Обаяние сказки беспримерно и неотразимо. Воспоминание о ней полно томящих загадок. Одна из них — загадочность самого обаяния сказки», — писал М. Петровский [1, с. 217].

В 1935–1936 гг. Толстой переделал повесть в пьесу для Центрального Детского театра (ныне РАМТ) по личной убедительной просьбе Н. И. Сац¹. Она настолько была увлечена идеей воплощения «Золотого ключика» на сцене детского театра, что даже ездила в Царское село к автору книги. Позже Сац вспоминала о своем впечатлении от прочтения книги о приключениях Буратино так: «Ее яркие, динамичные образы, казалось, сами просятся из книжки на сцену... Человек, который написал такую сказку, светится со страниц своей книги [2, с. 303–304]. В итоге сказка Толстого и постановка Сац вылились в «контрасты образов, калейдоскоп приключений, яркое солнце, сменяющее зловещую тьму ночи, сочный юмор, неожиданность событий, яркую выразительность каждого образа» [2, с. 309–310]. Нельзя исключать, что именно благодаря Сац и ее организаторскому таланту «Золотой ключик» «пошел в мир» и пьеса была только «первым звеном этого проекта» [3]. Позже автор повести о Буратино напишет сценарий фильма (1937), поставленный режиссером А. Птушко (1939). Персонажи «Золотого ключика» А. Толстого и «Пиноккио» К. Коллоди вошли в культуру: в кино, в драматический, музыкальный и кукольный театры, в настольные и компьютерные игры, в детские игрушки, даже в пищевую промышленность (лимонад и конфеты) и всегда пользуются популярностью не только у детской, но и у взрослой аудитории.

¹ Наталья Ильинична Сац (1903–1993) — первая в мире женщина — оперный режиссер, писательница, театральный деятель. Ее имя также славно тем, что она создала шесть детских театров, среди которых первый в мире драматический театр для детей и первый в мире музыкальный театр для детей. В годы Великой Отечественной войны находилась в Алма-Ате как жена изменника родины И. Я. Вейцера. В 1944 г. осуществила постановку оперы «Чио-Чио-Сан» в алматинском театре оперы и балета, а в 1945 г. ее усилиями был открыт первый в Казахстане Алма-Атинский театр юного зрителя, сегодня носящий ее имя.

В хореографическом искусстве сказка Толстого впервые воплотилась в музыке М. С. Вайнберга² (1955). Но не сразу на нее поставили балет. Сначала, в 1957 г., появился спектакль Г. Г. Алмасаде³ «Золотой ключик» на музыку Б. И. Зейдмана⁴ в Театре оперы и балета имени Ахундова (Баку). Партитура Вайнберга была поставлена на балетной сцене в 1962 г. в Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко в хореографии Н. Г. Гришиной.

В 1973 г. Оперная студия консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова отмечала свой 50-летний юбилей. К тому времени она существовала как самостоятельный музыкальный театр, имеющий репертуар и традиции. В Ленинграде тогда не было детского музыкального театра, поэтому функцию эстетического воспитания юного поколения студия взяла на себя. В ее репертуаре среди детских спектаклей были «Волк и семеро козлят» М. Ковалю и «Красная шапочка» М. Раухвергера. Оперная студия имела в штате артистов оперы, оркестр, хор и балетную труппу, став творческой платформой для художественных исканий многих начинающих режиссеров, балетмейстеров, музыкантов. За истекшие 50 лет на сцене оперной студии начинали свой путь в искусство Евгений Мравинский (1903–1988), Александр Мелик-Пашаев (1905–1964), Евгений Нестеренко, Юрий Темирканов, Владимир Атлантов, Ирина Богачева, Елена Образцова (1939–2015), Марис Янсонс, Сергей Лейферкус, Валерий Гергиев, Анна Нетребко и многие другие выдающиеся личности.

В балетной труппе Оперной студии консерватории под руководством заслуженной артистки РСФСР Нины Рубеновны Миримановой (1917–2011) из-за недостаточности детских музыкальных спектаклей принимается решение о постановке балета «Золотой ключик» Вайнберга с назначением Минтая Тлеубаева (1947–2009) балетмейстером. Почему выбор пал именно на него? За годы обучения в консерватории он зарекомендовал себя как один из лучших студентов мастера Г. Д. Алексидзе. М. Тлеубаев имел солидную музыкальную подготовку, что для хореографа крайне важно: в ленинградской консерватории большую роль в становлении будущих балетмейстеров играли профильные музыкальные кафедры. Тлеубаев хорошо владел фортепиано, изучив множество клавиров — балетных и оперных, а также сборники фортепианных пьес зарубежных и советских композиторов. В результате таких трудов в творческом багаже молодого балетмейстера в 1972–1973-е гг. уже были студенческие постановки на музыку И. С. Баха, Д. Скарлатти, Л. В. Бетховена, Ф. Шуберта, И. Альбениса, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Р. Щедрина, П. Хиндемита, М. Равеля, А. Мажукова, Г. Гладкова, М. Раухвергера и других

² Моисей (Мечислав) Самуилович Вайнберг (1919–1996) — польский, советский и российский композитор, народный артист РСФСР (1980), лауреат Государственной премии СССР (1990). Автор 22 симфоний, 7 опер, 8 концертов, многочисленных камерных произведений, музыки к кинофильмам, спектаклям, мультфильмам.

³ Гамэр Гаджиагаа кызы Алмасаде (1915–2006) — первая азербайджанская советская балерина, балетмейстер и педагог, народная артистка СССР (1959).

⁴ Борис Исаакович Зейдман (1908–1981) — советский композитор и музыкальный педагог, заслуженный деятель искусств Азербайджанской ССР (1956) и Узбекской ССР (1964).

композиторов⁵ [4]. Ко времени постановки «Золотого ключика» в оперной студии он уже хореографически оформил оперу «Красная шапочка» М. Раухвергера, а также поставил «Болеро» М. Равеля, сам написав к балету либретто (1972).

Первым крупным спектаклем М. Тлеубаева явился «Золотой ключик», который повествует об истории Буратино и его друзей через хореографический текст, наполненный классическим танцем, гротеском и пантомимой. Впоследствии именно в детской теме он добьется наибольших успехов и она выведет его на высокий профессиональный уровень *балетмейстера для детей*, подвластный далеко не каждому.

Идея спектакля «Золотой ключик» заключается в борьбе добрых сил с жестокостью и коварством, где одерживает победу светлое и жизнеутверждающее начало. Параллельно развивается вторая идея о вечном помощнике и спутнике человека — искусстве⁶. Балет несет в себе важную смысловую функцию воспитания молодого поколения, но преподносится она ненавязчиво и без строгих назиданий. По мнению М. Алпатова, «высокие художественные качества музыки и либретто воплощены в хореографическом решении спектакля» [5, с. 4]. В дебютном балете Тлеубаева можно заметить черты стиля будущего режиссера детских спектаклей, выраженные в яркой театральности и музыкальности постановки, доступности преподнесения материала, неизбывной фантазийности хореографического мышления. Хореограф обладал легким и солнечным мироощущением, что проявлялось в его спектаклях. При том факте, что «парадигма сценического пространства предполагает существование границы между смотрящим и смотрямым» [6, с. 111], Тлеубаев сознательно стирал эту черту для того, чтобы балет был доступнее для ребенка, чтобы активизировать по ходу спектакля.

В течение долгого времени «Золотой ключик» не сходил с афиш в Ленинграде (см. рис. 1 на с. 61), а в 1992 г. был заново поставлен Тлеубаевым, уже зрелым мастером, для московских театров «Русский камерный балет “Москва”»⁷ (см. рис. 2 на с. 61) и «Классический балет XXI век» (см. рис. 3 на с. 61). Таким образом, спектаклю была суждена долгая сценическая жизнь — с 1974 по 2012 гг.

Осуществим попытку реконструкции и раскрыем его композиционное и драматургическое содержание по трем сохранившимся видеозаписям: в исполнении Оперной студии Консерватории (увы, не датированной⁸), Камерного балета «Москва» (1994 и 2010). Именно по ним сегодня можно восстановить спектакль, доказавший успехом у зрителя свою жизнестойкость.

⁵ Данные взяты из Индивидуального плана студента Тлеубаева М. Ж. (Ленинградская орден Ленина государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1968–1973), хранящемся в личном архиве младшего сына Минтая Тлеубаева — Майлена Минтаевича Тлеубаева.

⁶ Подобные идеи М. Тлеубаева еще более ярко проявятся в балете А. Серкебаева «Аксак кулан» (1976), который в 1981 г. покажут на этой же сцене.

⁷ В исполнении Камерного балета «Москва» спектакль был показан во многих театрах России и ближнего зарубежья. Труппа гастролировала в ЮАР, Израиле, Китае.

⁸ Видеозапись получена из личного архива М. Ж. Тлеубаева, переданного его супругой Светланой Николаевной Тищенко.



Рис. 1. Буратино — Г. М. Абайдулов, папа Карло — Э. А. Смирнов. Оперная студия консерватории. Ленинград, 1974.



Рис. 2. «Золотой ключик». Русский камерный балет «Москва». Москва, 2000-е.



Рис. 3. «Золотой ключик». «Классический балет XXI век». Москва, 2000-е.

«Золотой ключик» Б. М. Ва
Вайнберга.
[Оперная студия Консерватории
Л.]
«Золотой ключик». [О предше-
ствующей премьере балета]
Театральный Ленинград, 1974,
№ 6, 7-13 янв., с. 5.

Тлеубаев Минтай.
Алпатов М.
Буратино танцует... [«Золотой
ключик» в постановке выпускника
балетмейстерского отделения Кон-
серватории.]
Смена, 1975, 23 января, № 19,
с. 4.

«Золотой ключик» Б. М.
Вайнберга.
[Оперная студия Консервато-
рии Л.]
Балик М.
Почтительно — без поуче-
ний.
Ленингр. правда, 1974,
18 июня, № 141, с. 3.

Итак, премьера «Золотого ключика» в Оперной студии консерватории состоялась 27 апреля 1974 г. Вопрос о точной дате премьеры удалось успешно разрешить благодаря сохранившимся письмам Тлеубаева к матери Толкун Тлеубаевой в годы его обучения в консерватории. Диплом выпускника консерватории он получил за постановку номеров в Московском мюзик-холле с квалификацией «балетмейстер-постановщик». Спектакль «Золотой ключик» Тлеубаев начинает ставить в Оперной студии консерватории, но не успевает окончить в связи с приходом повестки из военкомата. С 15 ноября 1973 г. по 11 декабря 1974 г. он находился на службе в рядах Советской армии в военном ансамбле песни и пляски. В письме домой в Алма-Ату мы читаем: «И когда я буду служить в Ленинграде, то каждый вечер буду свободен — мне будут давать увольнительные домой, тогда я и доставлю спектакль». Ему оставались финальные сцены. В одном из писем Тлеубаев пишет, что «сдача будет 29 апреля. А премьера где-то в мае месяце»⁹. В другом письме он на-

зывает новую дату: «Спектакль я доставил. 27 апреля будет премьера. Я не буду на ней, у нас поездка (с армейским ансамблем — Д. У.)» [7]. Эту же дату подтверждает статья Т. Крамаровой «Спектакль, который нравится детям и взрослым», где автор пишет, что премьера балета состоялась «в канун майских праздников» [8]. Существуют также источники с неверной датой. Например, согласно статье в Советской балетной энциклопедии премьера «Золотого ключика» состоялась 1 декабря 1970 г. [9, с. 212]. По другим сведениям — в марте 1974 г. [10, с. 5].

Вайнберг «одобрил ленинградский вариант» [8] и осуществил новую редакцию музыкального материала, адаптированного под либретто И. Гликмана¹⁰ и Тлеубаева. Оно изложено достаточно компактно, очищено от побочных сюжетных линий

⁹ Предположительная дата написания — середина марта 1974 г.

¹⁰ Исаак Давыдович Гликман (1911–2003) — российский литературовед, театровед, либреттист, сценарист, преподаватель Санкт-Петербургской консерватории, профессор. Близкий друг и секретарь Дмитрия Шостаковича. Во время студенчества М. Тлеубаева И. Д. Гликман преподавал на его курсе историю театра.

и персонажей, и, думается, в полной мере раскрывает идею первоисточника Толстого. Но при этом либретто стало «до малейших подробностей продуманной экспозиционной основой, тем крепким фундаментом, на котором и воздвиглось здание спектакля» [8].

Музыковед М. Бялик в своей рецензии на спектакль «Золотой ключик» отмечает достоинства музыки Вайнберга, умело воплотившего в партитуре балета образы знакомых всем персонажей известной сказки Толстого про деревянного человечка. В СССР композитор известен зрителям по его плодотворному творчеству в симфоническом, камерном и оперно-балетном жанрах, а также по музыке к фильмам «Укротительница тигров» (1954), «Летят журавли» (1957), «Последний дюйм» (1958), «Царевич Проша» (1974). Отсюда следует, что именно партитура Вайнберга «оказывается хорошей стартовой площадкой для полета балетмейстерской фантазии» [11, с. 3] Тлеубаева. Музыка балета «Золотой ключик» *доступна и понятна неискушенному юному зрителю* и тем самым выполняет важную культурно-воспитательную миссию.

Сценография в оформлении Татьяны Бруни¹¹ реализована «со щедрой выдумкой и высоким вкусом, и ее намерения мастерски воплощены постановочной частью» [11, с. 3]. Она лаконична, красочна и не претенциозна, при этом сценография гармонирует с общей идеей всего спектакля, который пропитан искрящимся юмором и светлым лиризмом. Заметим, что в московской версии были другие оформители: художник-постановщик — Н. Гапонова, художник по костюмам — С. Сладковская. На наш взгляд костюмы петербургской версии гораздо интереснее, «балетнее» и изящнее — художник применила легкие пачки со свисающим подолом, удобные колеты и обтягивающее трико, выгодно подчеркивающее фигуры артистов и их движения. В московской же версии костюмы недостаточно легки и грубоваты. Они «висят» на артистах, излишне просторны и больше соответствуют драматическому спектаклю, чем балетному. Думается, что, если придется восстанавливать «Золотой ключик», то его декорации все же нуждаются в более современном прочтении, потому что в старых постановках они выглядят излишне простыми и с налетом «кукольного» театра.

Балет «Золотой ключик» состоит из двух действий, в котором есть такие картины как итальянская улочка, площадь, театр Карабаса, мастерская Карло, дворик. Реконструируя спектакль, проследим за режиссерской мыслью Тлеубаева в отношении драматургии и композиции балета. Экспозицией или Прологом в спектакле является появление на сцене сил зла — Карабаса и его слуги Дуремара, которые крадут охраняемый Солдатом золотой ключик. Балетмейстер характеризует их гротесковыми лейтдвижениями, которые повторяются в течение всего спектакля. Например, у Дуремара это острые, фраппирующие одновременные движения ноги и руки, а у Карабаса, лишённого изящества, присутствуют широкие размахивания раскрытых рук (во второй позиции).

¹¹ Татьяна Бруни (1902–2001) — советский и российский театральный художник, график и педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР (1960), лауреат Сталинской премии второй степени (1950).

Драматургическая завязка спектакля начинается с I действия, где представлен кукольный театр Карабаса в исполнении парада-алле его актерами-марионетками — артистами кордебалета. Здесь Тлеубаев продолжает знакомить зрителей с основными персонажами спектакля и решает данный эпизод «петрушечным» и классическим танцем под «дирижерство» хозяина театра. Затем следует дуэт Мальвины и Пьеро, который построен на лексике классического танца. Можно говорить о том, что здесь герои лишены своеобразных характеристик как таковых — их движения состоят из сиссонов, ассамбле, арабесков, обводок и несложных поддержек. Но заметим, что построение танца, выдержанное в академической форме *pas-de-deux*, емко переконструировано балетмейстером в один общий танец, где есть антре, адажио, вариации, а также имеется кода в исполнении солистов и кордебалета.

В последующем эпизоде, выполняющем связку, задействованы папа Карло с кукольным Буратино. Над бедным стариком издеваются Дуремар и Карабас, который разрывает куклу на части. Расстроенному Карло попадает на глаза бревно, и он решает восстановить куклу из него. Кульминацией I действия становится картина в мастерской Карло, где он вытесывает из стоящего по центру сцены бревна куклу. Бревно неожиданно оживает при ударе по нему молотком и долотом: Карло слышит визг из бревна. Здесь Тлеубаев применяет метод активизации зрителя: артист удивлен и обращается к юным равнодушным наблюдателям, не они ли это визжали? Далее из бревна «вылупляется» Буратино, который хоть и хореографически деревянный, но *движущийся*. Карло учит его ходить, шевелить руками и головой, в результате чего Буратино танцует небольшую вариацию, потом следует его дуэт со Сверчком, решенный классическим танцем, а после главный герой и вовсе убегает из дома.

Во II действии Тлеубаев представляет Буратино в кукольном театре Карабаса, где он знакомится с его актерами и призывает их к побегу из неволи. Но грозный Карабас считает иначе. Он связывает Буратино и утаскивает. Последующие сцены готовят кульминацию спектакля: Карло ищет своего сына, а Дуремар указывает ему неверный путь. Артисты театра Карабаса бастуют: «Свободу Буратино!». Злой «хозяин» засыпает после обеденного перерыва, во время которого Пьеро освобождает Буратино, и они забирают у спящего Карабаса ключик. В кульминационном эпизоде в танцевальных перебежках-борьбе Буратино побеждает Карабаса. В завязке главный герой возвращается к папе Карло с друзьями.

Таким образом, сюжетная линия балета строилась, по преимуществу, на актерской игре и пантомимном действии. Танец применяется хореографом в качестве вспомогательного выразительного средства. Он не выстраивает на нем режиссуры как таковой, в чем заключается отличительная особенность балетов Тлеубаева для детей. Мы считаем, что в этом он прав, осознавая, что юным зрителям не столько существенен *танец*, сколько необходимы *сценическое действие* и *сюжетный ход*. Отсюда и возникает, как отмечает Т. Крамарова, «сопереживание — один из драгоценных элементов театрального представления» [8]. При этом в «Золотом ключике» Тлеубаева присутствуют и дивертисментные танцы, и вариации, и дуэты главных героев, которые указывают на исконные черты балетного спектакля и на профессиональное владение хореографом классическим танцем. Здесь необ-

ходимо сделать оговорку, что в ленинградском варианте хореография поставлена гораздо интенсивнее, чем в московском. Но их разделяют 18 лет. За пройденное время Тлеубаев, видимо, пересмотрел свой взгляд на соотношение хореографии, пантомимы и драматической игры в детских спектаклях в пользу режиссуры.

Многие эпизоды спектакля «Золотой ключик» решались с помощью хореографического гротеска с элементами юмористических движений. Балетмейстер проявил смелую творческую фантазию, которую он выразил в разнообразных и насыщенных пластических рисунках, как солистов, так и кордебалета. Его пантомима действенна и реалистична. Дав героям «сочные» характеристики через танец, Тлеубаев добился успеха у ленинградского, а потом и петербургского, и московского зрителей. Буратино он наделяет простой, шаловливой, изломанно-прямолинейной хореографией, которая подразумевает его «деревянность», но он всегда трогателен и искренен. В противовес Буратино у его антагониста Карабаса — широкие, размашистые и неуклюжие движения — он взлетает в больших прыжках, особенно когда пребывает в пароксизме гнева. Танцы слуги Карабаса — Дуремара — исполнены подобию страсти, основанного на мелких движениях. Балетмейстер широко пользуется принципом контраста при создании хореографических характеристик положительных и отрицательных персонажей балета. Так, Карабас и Дуремар решены Тлеубаевым гротескно и комично, а Мальвина и Пьеро академично и «классично», что и определяет противопоставление образов главных героев и составляет основу драматургического кода.

При сравнении комических и лирических эпизодов, можно заключить, что последние несколько страдают излишней затянутостью дуэтов, построенных на чистом классическом танце (Мальвина и Пьеро, Буратино и Сверчок), что, как считает М. Алпатов, «тормозит стремительный темп действия, заданный авторами спектакля» [5, с. 4]. Возможно, такие лирические эпизоды и должны удлинять балеты, расширяя их архитектуру. Но в данном случае, адажийные фрагменты в «Золотом ключике» не способствовали развитию сюжетной линии как таковой.

Итак, лексика рассмотренного балета основана на классических, гротесковых и бытовых движениях. В спектакле равноправны танец и пантомима, но они предполагают хорошее актерское мастерство у артистов балета, исполняющих его, иначе спектакль может потерять целевую обращенность к юному зрителю. Очевидно, что в «Золотом ключике» — раннем творении Тлеубаева — намечаются следующие отличительные качества хореографа:

1. режиссерское видение целостной драматургии детского спектакля, подчиненной заданной идее;
2. построение балета на синтезе классического, бытового, гротескного и пантомимного танца;
3. стремление в своем творчестве постигнуть психологию ребенка, чтобы создавать детские балеты, имеющие наибольший взаимный контакт.

Балет Вайнберга «Золотой ключик» в постановке Тлеубаева — один из немногих спектаклей, которые поддаются восстановлению ввиду сохранившихся видеозаписей. Думается, что и в наше время он должен идти на балетных сценах академических театров, потому что содержит в себе все те качества, необходимые для

воспитания подрастающего поколения и привития ему любви к театральному искусству. Он актуален и необходим детской аудитории в современную эпоху нивелирования простейших этических ценностей и доброго отношения друг к другу. К тому же он в определенной степени решит острую проблему недостаточности детских балетов на многих сценах, в том числе и в Казахском государственном академическом театре оперы и балета имени Абая.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Петровский М. С.* Книжки нашего детства. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 424 с.
2. *Сац Н. И.* Новеллы моей жизни: Автобиографическая проза. М.: Эксмо-пресс, 2001. 607 с.
3. *Липовецкий М.* Утопия свободной марионетки, или Как сделан архетип (Перечитывая «Золотой ключик» А. Н. Толстого) // НЛО, 2003. № 60. <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/lipov.html> [Дата обращения: 17.12.16].
4. Индивидуальный план студента Тлеубаева М. Ж. (Ленинградская орден Ленина государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1968–1973) // Личный арх. сына Минтая Тлеубаева — Майлена Минтаевича Тлеубаева.
5. *Алпатов М.* Буратино танцует // Смена. 1975. 23 янв. С. 4.
6. *Уразымбетов Д. Д.* Семиотические аспекты хореографии // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 106–113.
7. Письма М. Тлеубаева к матери. — Ленинград и Ленинградская область, 1973–74 гг. // Личный арх. сына М. М. Тлеубаева.
8. *Крамарова Т.* Спектакль, который нравится детям и взрослым / Премьеры сезона // Личный арх. сына М. М. Тлеубаева. Ленинград, 1974.
9. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.
10. Театральный Ленинград. 1974. № 6 (1223). 7–13 фев. С. 5.
11. *Бялик М.* Поучительно — без поучений // Ленинградская правда. 1974. № 141. 18 июня. С. 3.