

К ВОПРОСУ О БАЛЕТНОЙ ЭСТЕТИКЕ И. СТРАВИНСКОГО И Д. БАЛАНЧИНА

Соавторство И. Стравинского и Д. Баланчина обусловлено единством эстетических и психологических истоков. Объединяет их русская культура, Петербург, эмиграция. Они оба создали свой век в искусстве – «век Стравинского и век Баланчина». Они оба традиционалисты – новаторы, чьим художественным методом является работа по модели, «ремонт старых кораблей» [1: 90-91].

Их творческая общность, в первую очередь, основывается на понимании ритма и игры, как движущей силы музыки и хореографии. Ритм-пульс, бесконечно разнообразный и прихотливый в музыке Стравинского, неизменно поражает Баланчина. У Стравинского ритм организует музыкальное время. У Баланчина музыкальное время организует время танцевальное. Стравинский не упускал случая подчеркнуть музыкальность хореографии Баланчина, Баланчин же – танцевальную природу музыки Стравинского.

Заинтересованность Баланчина в ритме остро чувствовал и Стравинский, отмечавший, что Баланчину нужен моторный импульс, а не просто балетные «па». Такой импульс, определивший уникальный баланчинский стиль пластики и классического танца, породил соавторство таких неоклассицистских балетов как «Аполлон Мусaget», «Орфей» и абстрактного балета «Агон», в котором определяющим фактором является состязание, игра.

Ключевые слова: *ритм, игра, звучащий танец, контрапункт, неоклассика.*

The co-authorship of I. Stravinsky and D. Balanchine was predetermined by common psychological and aesthetic sources. What they have in common is Russian culture, Petersburg, immigration. They both created their own epochs – “the age of Stravinsky” and “the age of Balanchine”. They are distinguished for combining tradition with innovation, their methods being “repairing ancient vessels.”

What they have in common is the similar understanding of concept of rhythm and play as moving forces of music and choreography. Balanchine admired extremely versatile music of Stravinsky. For Stravinsky the rhythm is the organizing principle of the musical time and on the contrary, for Balanchine musical time dominates of the time of dance. Stravinsky never missed a chance to emphasize the musicality of the Balanchine’s choreography and Balanchine never failed to adore the dancing quality of Stravinsky.

Balanchine’s interest in rhythm was keenly felt by Stravinsky who mentioned that Balanchine was in need for triggering impulse and not only ballet ‘pa’. This kind of impulse, predetermining

the unique style of Balanchine, gave birth to such neoclassicist ballets as “Apollo”, “Orpheus” and an abstract ballet “Agon” in which the playfulness plays an essential part.

Key words: *rhythm, play, point counter point, neoclassicism.*

Новаторское значение музыки И. Стравинского в развитии хореографии XX века бесспорно. 10 оркестровых партитур посвящены им балетному театру. 3 партитуры смешанные (балет с пением). Хореографическое воплощение получила и его симфоническая поэма “Песнь соловья”. Пристрастие Стравинского к хореографии налицо. Он восхищался классическим балетом и считал, что балет “по красоте своего строя и аристократической строгости формы как нельзя лучше отвечает моему пониманию искусства. Ибо здесь, в классическом танце, я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядка над “случайностью” [2: 156].

Интерес Стравинского к балетному театру кроется в игровом начале творчества композитора, которое доминирует во всех его произведениях как театрального, так инструментального жанров. Танец же в своих истоках воплощает игровое начало. Танец, как таковой, представляет своеобразную и особенно совершенную форму игры. Видимо, в этом кроется примат танцевального начала в музыке Стравинского. К осознанию своего призвания Стравинский пришел через встречу с С. Дягилевым, через которого и произошло сближение с балетмейстерами, которые и создали “балетный театр” Стравинского. Существенным оказалось и то, что они все родом из России: М. Фокин, брат и сестра Нижинские, Л.Мясин, Б. Романов, С. Лифарь и, наконец, Д. Баланчин (Георгий Баланчивадзе).

Стравинский познакомился с Д. Баланчиным в 1925 году, сблизился в 1928 году и впоследствии работал с ним в тесном контакте на протяжении четырёх десятилетий. “Петипа XX века” – так называли Баланчина – в новом качестве возродил столь ценимую Стравинским классическую хореографию, и эта “неоклассика” вполне соответствовала неоклассицистским идеалам композитора [1: 74].

Совпадение эстетики Стравинского и Баланчина обусловлено “слышанием” хореографа взрывчатой энергией ритмов композитора, смущением “сбоев”, “разрывов” в движении музыки, внезапностью смен акцентов и динамики музыкальной фактуры. Но эти средства требуют не просто “видения” хореографом и примитивного представления о взаимосвязи музыки с танцем”, в чем упрекал В. Нижинского как постановщика “Весны священной” Стравинский, а хореографического переосмысления. Стравинский считал, что между музыкой и хореографией должно возникнуть своеобразное контрапунктическое соотношение. Требуется пластическая транскрипция ритмоформул, их преобразование в танце. Такое же видение характерно и для Баланчина. Вот некоторые из его высказываний: “Я думаю, что балет, пожалуй самое поэтическое искусство, которое настолько само выразительно, что не нуждается в определенном содержании, тексте.

Ведь в звуке, в музыкальном звуке есть смысл и без литературы, и без либретто”. Или: “Балет – настолько богатое искусство, что он не должен быть иллюстратором даже самых интересных, даже самых содержательных литературных первоисточников. Он – сам по себе и сам за себя скажет о самом себе. Балет – это цветы, это красота, это поэзия, а обо всем этом надо говорить только с позиций эстетических” [3: 17]. На заданный однажды вопрос какая разница между классическим балетом и экспрессивным танцем

ответ Баланчина был такой: “Я знаю только хороший и плохой танец. Все же остальное – только вопрос стиля и техники. Вы можете выразить замысел, танцуя босыми ногами или на пуантах. Главное – чтобы у вас было что сказать” [4: 11].

Зрительные впечатления для Стравинского весьма важны. Более того, они для него источник фантазии. Зрительные впечатления от движения, линии или рисунки часто “подсказывали” Стравинскому музыкальные замыслы. Взаимосвязь внешнего движения с внутренней энергией составляет сущность музыки Стравинского. Он не верил тем, кто слушает музыку с закрытыми глазами, он убежден, что “движения исполнителя помогают музыкальному восприятию” [2: 122]. Если представить слова в приведенной фразе получится формула, в которой заложен глубокий для Стравинского смысл: из движения тела, из жеста возникает музыка. Если у Стравинского импульсом развития является движение, у Баланчина импульсом является музыка. Вот как он описывает начало работы над каждым новым балетом: “Я узнаю музыку, выбираю её, вслушиваюсь в неё. Вот так и получается – я слушаю, слушаю и тогда у меня появляется общее представление о том, чего я хочу. Например, чем начать или чем кончить – все это мне подсказывает музыка. Сколько исполнителей, какие костюмы и т.д. Только музыка организует время” [5:261-269].

И Баланчина и Стравинского объединяло взыскательное отношение к себе, к своему труду и, как следствие, – возведенное в культ преклонение перед мастерством. Они оба имели право гордиться достигнутым и с вершины своих достижений отвергать дилетантизм. Они оба стали знаковыми фигурами XX века, стали мерилем в оценке профессионализма.

Многолетнее сотрудничество Стравинского и Баланчина началось с постановки “Аполлона Мусагета” в 1928 году. “Аполлон” – балет бессюжетный. Миф воплощен (3 музы из 9-ти) в 2-х картинах (7 эпизодов). Интерес к мифологии для Стравинского не случаен, но колорит древней Греции – условен. Начинается балет с пролога (рождение Аполлона). Следующие за этим картины представлены рядом вариаций и раздачей даров музам, вариациями каждой из муз, дуэтом Аполлона и Терпсихоры. Заключает весь балет картина восхождения на Парнас. Сравнение хореографа с Аполлоном, ведущим за собой муз – балерин, стало дежурной метафорой американских критиков. И коррективы, которые он вносил в балет с каждой новой постановкой, свидетельствуют о его непреходящем интересе к раннему творению [6: 30-31]. Балет зачаровывает рафинированностью, изяществом. В музыке балета значение мелодии выдвинуто на первый план, что по сравнению с прежними сочинениями Стравинского было новшеством для критиков. Сам композитор объясняет это не страницах “Хроники моей жизни”. Он с восхищением говорит о “культуре пения”, идущей из Италии и о своем увлечении в период создания “Аполлона” певучей трактовкой струнных, преклонением перед их звучанием” [2: 198-199].

Танцевальный образ, стилистически соответствующий музыке, вырастает из музыкального образа и взаимодействует с ним. Опираясь на классическую школу (в хореографии воплощены танцевальные движения галантного века) Баланчин обнаружил новые возможности, заключенные в системе классического танца, развил и обогатил её для адекватного раскрытия неоклассицистской партитуры Стравинского.

“Орфей” (1948 год), второй греческий балет Стравинского и Баланчина, отличается от холодного маньеризма “Аполлона”. Стравинский отмечал, что “тему Орфея предло-

жил Баланчин. “Вскоре он приехал в Голливуд, чтобы помочь мне разработать сюжет. Следуя Овидию и словарю греческой мифологии, мы разделили действие на три сцены и двенадцать танцевальных эпизодов, которые по нашим расчетам должны были занять около получаса” [7: 56]. Античный сюжет подсказал Стравинскому использовать древнегреческие звукоязыды и прозрачность полифонической ткани. Развивая традиции К. Монтеверди (Стравинский специально изучал его музыку и его современников) он вводит лейттемир тяжелой меди для воплощения ужасов Плутонова царства. Лира Орфея воплощена скользящим тембром арфа, приобретающим значение звукового символа. Вся оркестровая ткань прозрачна, в ней преобладают темброво-колористические звучания. Драматически впечатляющим является кульминационный эпизод, когда Орфей сбрасывает повязку с глаз, чтобы увидеть любимую: после темпераментной “вспышки” струнных оркестр внезапно замолкает и выразительная тишина создает эффект грозной неожиданности. 12 эпизодов (3 картины) балета создают симметрию. Их хореографическое содержание традиционно – сольные дуэты, кордебалет. Три оркестровые интерлюдии связывают и направляют ход действия. В целом музыка балета напевна и танцы Орфея недаром названы ариями – они тяготеют к оперной выразительности. Вместе с тем в балете использована и другая стилистика. В финале Стравинский обратился к строгому контрапункту. Стравинский гордился тем, что fuga “Апофеоз Орфея” решена в духе старинных мастеров.

“Орфей” можно представить как балет с ослабленным сюжетом. Композиция, основанная на смене, контрасте танцевальных эпизодов, представляет своего рода структуру сюиты, но сюиты особого рода, состоящей из сопряженных на разных образно-стилистических уровнях частей, своего рода “монтаж”, “конструкцию” эпизодов. Интерес Стравинского к методу монтажа подтверждается и тем, какие условия выдвигал Стравинский Баланчину во время совместной работы над “Орфеем”: “Не говори “приблизительно”. Нет ничего приблизительного. Надо уложиться в 2 минуты, 2¹⁵, 2³⁰, или в других долях секунды? Назови точное время, и я постараюсь по возможности выполнить это” [5: 268].

Двадцатиминутный балет «Агон» (1957) явился еще одним подтверждением новых эстетических исканий Стравинского и Баланчина. Он является самым совершенным творением содружества Стравинский-Баланчин с точки зрения их балетной эстетики как синтеза «зримой музыки и звучащего танца». «Агон» представляет так называемый «белый», абстрактный балет. В сущности уже «Аполлон Мусaget» был бессюжетным произведением, хотя в нем и воспроизведен колорит старинных придворных представлений галантного века. Минимальность драматического действия характеризует и «Орфей». «Агон» же полностью отвечает эстетике чистого танца. Само название балета, заимствованное их древнегреческого языка, в котором оно обозначало «суть и место соревнования». Мысль так озаглавить балет у композитора появилась после чтения греческих поэм. Большой агон (соревнование) между Эсхилом и Эврипидом в «Лягушках» Аристофана заинтересовал Стравинского концепцией соревнования. Поэтому в «Агоне» в различных хореографических комбинациях соревнуются восемь танцовщиц и четыре танцора. Число участников 12 символически воспроизводит двенадцатитонную систему Шенберга, к которой Стравинский обратился в 50-ые годы. Однако композитор допускает отступления от ортодоксальных требований системы Шенберга. Стравинский стремился доказать, что и в додекафонных произведениях он остается самим собой: «Я

слышу определенные возможности и делаю свой выбор. Этот выбор для меня возможен также при композиции с помощью серий как в любой контранпунктической форме. Само собой понятно, что я слышу гармонически и сочиняю так же, как и до сих пор. Интервалы моих серий основываются на тональности» [1: 242].

В партитуру балета введены дополнительные инструменты (кроме рояля и арфы это мандолина, ксилофон, кастаньеты, три там-тама), что придает звучанию необычный характер. Стравинский проявил удивительную тембровую изобретательность, показав оригинальное сочетание мандолины в контрапункте с деревянными духовыми (флейта) и арфой. Звучанием этих инструментов в абстрактность балетной графики вплетается стилизация в духе старинных французских танцев. Это относится средней части. Три части балета хореографически и темброво комбинируются следующим образом: Первая часть балета представляет пластику четырех участников (четыре квартета в трех комбинациях), что соответствует экспозиции серии в додекафонной технике, второй эпизод представлен танцем трио (две балерины и танцор), которые затем распадаются (танцор, затем две балерины) и вновь соединяются в коде. Вторая часть имеет три раздела. Первый содержит торжественную сарабанду, величавую гальярд и подвижную коду. Второй раздел состоит из двух разных бранлей. Драматургическое развитие второй части идет от величавой героики через утонченность колорита бранлей к лирическому центру *Adagio* [1: 178]. В третьей части возвращается характер музыки первой: следуют танцы из четырех дуэтов, четырех трио и в коде звучат фанфары, открывавшие балет (танец трех квартетов). Заканчивается балет небольшой кодой, в которой участвуют все 12 участников, но в середине коды балерины уходят со сцены и остаются четыре танцовщика в глубине сцены спиной к зрителю в той же позе, что и в начале балета. Соответственно и музыка заключительно эпизода представляет собой варьированную зеркальную репризу начального эпизода [8: 245]. Части балета разделены инструментальными интерлюдиями.

“Агон” можно представить как третье действие греческой балетной трилогии, первые две части которой “Аполлон Мусагет” и “Орфей”. Путь Баланчина в этой триаде последователен: все большая аскетичность снаружи, все большая страстность внутри, все более настойчивое стремление к строгой чистоте жанра. В бессюжетном “Агоне” уже нет ни пачек, ни тюников: танцовщицы одеты в профессиональные костюмы и вместе с партнерами решают строго профессиональные задачи. Стравинский также последователен в своих поисках, как и Баланчин. Вполне вероятно, что в древнегреческом искусстве и Стравинского, и Баланчина привлекала идея игры, соединения музыки и танца. Баланчин, много внимания уделивший “симфонизации” танца, говорил о Стравинском: “Он постоянно вводит элементы танца в нетанцевальную музыку. Ради танца он расширил область музыки” [5: 268].

Стравинский и Баланчин, учитывая специфику музыки и хореографии, демонстрируют общие основы этих искусств. Именно такая особенность сочиненных ими балетов, блистательный тандем композитора и хореографа как “образец любимой соавторами аполлонической триады-контроля, порядка, простоты” [6: 30] в многом определяет балетную эстетику Стравинского и Баланчина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин М. С. Игорь Стравинский. – Л-д.: Советский композитор, 1973. – 526 с.
2. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. – Л-д.: Музгиз, 1963. – 196 с.
3. Сабина М. Искания... во имя чего? // ж.» Музыкальная жизнь.» 1962, №23.– С.16-18.
4. Уолтер Сорелл. Джордж Баланчин – современный классик //ж.» Америка « 1959, № 1. –С.10-13.
5. Баланчин Дж. Танцевальный элемент в музыке Стравинского //И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М.: Советский композитор, 1985.– 376 с.
6. Наборщикова С. В. Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкального- синтеза: Автореферат диссертации доктора искусствоведения: 17.00.02-Музыкальное искусство –М.: МГК, 2010.– 49 с.
7. Стравинский И. Ф. Мысли из музыкальной поэтики //И. Ф. Статьи и материалы. – М.: Советский композитор, 1973.– 526 с.
8. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. – М.: Советский композитор, 1963.– 292 с.

УДК 159.94:18:687.016

Козубай Л.І.

(Хмельницький, Україна)

МОДА ТА АРХІТЕКТУРА: СПІЛЬНА МОВА

*Стаття присвячена питанням взаємозв'язку моди та архітектури, корені якого сягають глибин віків. Архітектура і мода існують у тісному мистецькому зв'язку, на-
дихають одна іншу, обмінюються ідеями, використовують одні й ті ж самі терміни,
архітектурна споруда захищає людину від зовнішнього світу, а одяг допомагає зберегти
внутрішній світ.*

Ключові слова: фактура, орнамент, ескіз, розмір, образ, тектоніка.

*Статья рассматривает вопросы взаимосвязи между модой и архитектурой, ко-
торая своими корнями уходит в глубину веков. Архитектура и мода существуют в
тесной связи, вдохновляют друг друга, обмениваются идеями, они также используют
одни и те же термины. Архитектурное сооружение защищает человека от воздей-
ствий внешнего мира, а одежда помогает сберечь внутренний мир.*

Ключевые слова: фактура, орнамент, эскиз, размер, образ, тектоника.

*The article deals with the problems of interconnection between fashion and architecture.
This interconnection dates back to the ancient history. Architecture and fashion exists in
close connection inspiring one another, exchanging ideas. They also use similar terms. An
architectural structure keeps a human being off the external world and clothes help him to
save the internal essence.*

Key words: texture, decorative, design, draft outline, size, artistic image, tectonics.