

ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКИ І ТАНЦЮ У ТВОРЧОСТІ ДЖ. БАЛАНЧІНА

Пензева Н. Л., пошукувач

Харківська державна академія культури

Анотація. Досліджується практика взаємодії музики і танцю у творчості Дж. Баланчіна.

Ключові слова: балетна музика, танець в балеті, хореографічна класика, Дж. Баланчін.

Аннотация. Пензева Н. Л. **Взаимодействие музыки и танца в творчестве Дж. Баланчина.** Исследуется практика взаимодействия музыки и танца в творчестве Дж. Баланчина.

Ключевые слова: балетная музыка, танец в балете, хореографическая классика, Дж. Баланчин.

Annotation. Penzeva N. L. **Interaction of music and dance in creativity G. Balanchin.** Practice of interaction of music and dance in creativity G. Balanchin is investigated.

Key words: ballet music, dance in ballet, choreographic classics, G. Balanchin.

Постановка проблеми дослідження. Дж. Баланчін (Баланчівадзе) – балетмейстер російського походження, який виріс у постать світового масштабу завдяки своїй непересічній творчій діяльності. Витоки стилю Дж. Баланчіна знаходяться у російському культурному просторі початку ХХ ст. Своєрідним, насамперед, був підхід Баланчіна до сутності музики. Він вимагав професійного володіння нею, не був ілюстративним, як у багатьох інших хореографів. Обдарований, як музикант, Баланчін прагнув відтворити зоровий еквівалент музиці на зразках класичної спадщини та знайшов багато нових хореографічних прийомів, які пізніше використовувалися в балетних експериментах ХХ ст. та одержали (слідом за музичним стилем) назву неокласики.

Аналіз досліджень та публікацій з теми. Тема “Баланчін та музика” є наскрізною у багатьох сучасних дослідженнях творчості видатного балетмейстера. Певні паралелі можна провести між двома книгами в формі діалогів: “Игорь Стравинский. Диалоги (с Крафтом-Н. П.)”, вперше виданій у 1959 р. (російський переклад 1971 р.) та книгою С. Волкова “Страсти по Чайковскому. Разговоры с Дж. Баланчиным” (російське видання 2001 р.). У обох докладно розглянуто ставлення композитора та балетмейстера до балетної музики, зокрема Дж. Баланчіна – до музики Стравінського, а самого композитора – до відтворення музики пластичними засобами у творчості Баланчіна. Безперечним є зближення художніх позицій двох видатних митців, сутність якої полягає у аналогах пластичних якостей двох суміжних мистецтв.

Автор даного дослідження у своїй магістерській роботі “Оновлення лексики класичного танцю у творчості Дж. Баланчіна”, детально розглядала початковий етап творчого становлення Г. М. Баланчівадзе (Баланчіна) на прикладі численних спогадів його сучасників, зокрема Ю. І. Слонімського, С. Г. Григор’єва, С. В. Стуколкіної, досліджень Л. Кернстайна, Є. Я. Суриц, В. М. Гаєвського та ін. Кожний з перелічених авторів так чи інакше торкається теми “Баланчін і музика”, проте без тих фундаментальних узагальнень, які б могли вичерпно пояснити народження та розвиток творчого методу видатного балетмейстера.

Мета дослідження: знайти характерні особливості взаємодії хореографії та музики у творчості Дж. Баланчіна (Г. М. Баланчівадзе) з огляду на видовищну та виконавську практику естетики неокласицизму.

Результати дослідження. Уроки учнівства, виступаючи на сцені Маріїнського театру, Баланчін міг досягнути грандіозний пам’ятник музично-танцювального мистецтва, створений Чайковським та Петіпа – “Спляча красуня”. Хореографія Петіпа була свого роду енциклопедією театрального танцю – класичного, напівкласичного, характерного, жанрово-побутового та ін.

Для Баланчівадзе, який народився та виріс у музичному середовищі, “Спляча красуня” була близька тим, що об’єднала два мистецтва, які жили досі нарізно: музика вела танець за собою й у повній злагоді вторила йому. Хореографія, в свою чергу, звучала пластичним відлунням музики.

Лейттема “Сплячої красуні”, що звучить у музиці, знаходила відтворення у хореографії, відповідала тому, що поступово стало провідним мотивом композицій Баланчіна та його поглядом на мистецтво балету – музика в союзі з танцем затверджувала красу та піднесеність буття. Чайковський в “Сплячій красуні” більше, ніж в інших балетах, за висловленням самого Баланчіна, “робить нас щасливими” [1, с. 48].

Для Баланчіна як хореографа Чайковський був одним з небагатьох композиторів, що започаткували розквіт хореографії ХХ століття. І це підтвердилося пізніше в книзі С. Волкова “Страсти за Чайковським”, де автор багато й докладно розмовляв з Баланчіним про улюбленого композитора.

Якими ж саме були професійні стосунки Баланчіна з музикою? Влітку 1919 року він подав заяву в консерваторію про допуск його до випробувань по

класу фортепіано і був прийнятий у клас професора С. Ф. Цурмюллен. Учениця Ф. О. Лешетицького, запрошена в консерваторію М. Г. Рубінштейном, вона дуже високо цінувала піаністичне обдарування Баланчіна, відзначаючи в 1922 р. його “слух, ритм, гарні руки й пальці, талант і музикальність” [там само].

Баланчіну довелося працювати у скрутних обставинах. Балетна діяльність його дуже стомлювала. Перші півтора роки він не мав свого інструменту, грав узимку в нетопленому театральному залі, іноді навіть у рукавичках. Незважаючи на це, Баланчін відвідував класи гармонії, вивчав контрапункт і композицію, складав музику, найчастіше імпровізуючи її легко, швидко, начебто черпав з незліченних заготівель. Писав твори для фортепіано, вокалу і танцю, для мелодекламації. Суттєво, що танці на свою музику він ставив рідко й користувався найчастіше творами композиторів XIX – початку XX століття.

Працюючи в театрі, Баланчін нерідко випробував себе як скрипаль, валторніст, ударник, сурмач. І завжди музика підкорялася йому, незважаючи на труднощі освоєння будь-якого інструменту. Судячи з того, що залишилося у пам’яті артистів старшого покоління, музика Баланчіна “не відрізнялася оригінальністю й новизною. Скоріше це були ремінісценції в дусі Шопена, Чайковського, Рахманінова, Скрябіна, Аренського” [там само].

Консерваторія і театр вимагали роботи на повну потужність. Знамениті танцівники остаточно вирішували зробитися балетмейстерами не раніше 23-25 років. А йому вже у 16-17 хотілося ставити танці. Зробити вибір між професією музиканта, артиста й балетмейстера виявилось непросто.

Вибір було зроблено лише у 1923 році. Баланчін перервав навчання в консерваторії. Музична творчість і виконавство були для нього не самоціллю, а скоріше засобом виявлення пластичних імпульсів, що ворухилися в глибинах фантазії й вимагали виходу назовні. Тим він і відрізнявся від переважної більшості артистів і балетмейстерів: інші слухали музику в живому звучанні – у виконанні оркестру, рояля, а він “читав” її, тобто, дивлячись у ноти, внутрішнім слухом відтворював її звучання. Це було лише початком того, що зробилося надалі основою його повсякденної практики.

Б. В. Асаф’єв ставився із прихильністю до перших досвідів Баланчіна, стверджуючи, що “музика – енергія, у неї прекрасні можливості перетворитися із чутного в зриме. Історія високої хореографії – це вгадане сценічне втілення музичної форми” [2, с. 45].

Ця думка має безпосереднє відношення до характеру творчості Баланчіна. Танці виникали в його уяві, вимагаючи негайного втілення. Інша справа, що без попереднього обмірковування й наступної розробки, його “мелодії” іноді залишалися в постановках начерками, часом не погодженими стилістично. “Але легкість їх “самозародження” зачаровувала, - згадає Слонимський. - Особливо, якщо його танцювальні образи з’являлися, як прямий відгук на улюблену музику. Тоді вони здобували більшу цілісність, чітку структуру. Танцювальні образи викликали до життя виконання партій, складених і для себе безпосередньо, і для інших” [1, с.48].

“Я навчився танцювати, рухатися, я був закоханий у музику, і раптово захотів, своєї черги, змусити рухатися танцівників”, згадував Джордж Баланчін. А любов до музики була не менш діяльною, ніж любов до танцю. Баланчін рідко звертався до улюбленої хореографами романтичної музики минулого (Шопен, Ліст) і частіше до музики сучасних йому композиторів, насамперед, І. Стравінського.

Одним з улюблених його композиторів, як відомо, завжди залишався Чайковський. Звертаючись до творчості композиторів минувшини, Баланчін експериментував з маловідомою музикою, або тією, що здавалася нетанцювальною. Наприклад, він “відкрив” забуту Першу симфонію Ж. Бізе для створення вишуканого хореографічного твору “Симфонія до мажор”.

Можливо, краще за всіх про музикальність постановок Баланчіна сказав І. Стравінський після перегляду вистави на власну музику: “...бачити хореографію Баланчіна – це *чути музику очами* (курсив мій – Н. П.). І це зорове слухання було для мене більшим відкриттям, ніж для когось іншого. Хореографія підкреслила взаємодії, на які я майже не звертав уваги; і спектакль нагадував відвідування будівлі, плани якої я накреслив, але так і не переглянув в готовому вигляді. Баланчін підійшов до музики, пізнавши найбільш звичні аспекти мого стилю, і коли я чув, як він вхоплюється за кожне, найкрихітніше повторення ритму або підтримуючу групу, я знав, що його робота злилася із самою сутністю моєї музики” [3, с. 204].

З перших кроків артиста й балетмейстера Баланчіна досить чітко виявилось його бажання робити танець святом веселощів, радості, без рефлексії, болісних протиріч, каліцтва. Це було природною реакцією на тривалий період засилля такого роду тем у театрі Росії передреволюційного часу. Баланчін найбільш любив спектаклі гармонійно ясні, урівноважені, дихаючі спокоєм, що виражали усілякі відтінки сонячності. Хоча ноти тривоги і вболівань Чайковського, меланхолія, розлита в деяких його творах, пізніше звучали відповідно в таких постановках Баланчіна, як “Струнна серенада”, “Елегія” в “Третій сюїті” П. І. Чайковського.

В наступні десятиліття у Баланчіна переважало аполонічне сприйняття танцю, затвержене стильовими особливостями музики Стравінського. Слідом за Фокінім, хореограф вважав, що танці драматичні робити легше, ніж танці радісні, тому що останні вимагають більшої насиченості рухів та їхньої розмаїтості.

Можливо, саме тому “Спляча красуня” залишалася для нього ідеалом краси старого балету, хоча в мистецтві балетмейстера “Лебедине озеро” стояло поряд з нею. Не випадково Баланчіна на Заході почали називати “Петіпа ХХ століття”. Адже саме він у новій якості відродив класичну хореографію, яка у співробітництві з І. Стравінським отримала відповідну назву “неокласика”.

Висновки. З точки зору Баланчіна, підхід до музики вимагає насамперед професійного володіння нею. Тому він мав консерваторську підготовку, був блискучим музикантом-професіоналом, певною мірою, навіть композитором.

Баланчін свідомо підкреслював, що балет не повинен бути ілюстратором навіть цікавих, змістовних літературних першоджерел. Він має говорити сам

за себе, оскільки тіло людське й, зокрема, жіноче, також несе щиру красу. З перших кроків артиста й балетмейстера чітко виявилось бажання робити танець святом веселощів, радості, без рефлексій і болісних протиріч. Це було природною реакцією на тривалий період засилля такого роду тем у російському театрі передреволюційної пори. Баланчін найбільше любляв спектаклі гармонійно ясні, урівноважені. І обирав для цього відповідні музичні твори, серед яких, насамперед, була музика П. Чайковського та І. Стравінського – його старших співвітчизників.

Балетмейстер пропонував не гадати, кого зображує та або інша балерина, а просто насолоджуватись чистою красою її тіла, рухів. Він вважав балет найбільш поетичним та виразним мистецтвом, яке не має потреби в певному змісті, тексті. Граючи або імпровізуючи музику, Баланчін, вірогідно, займався своєрідним звукодобуванням, так само, як поет шукає музику вірша. В пластиці музики він бачив та міг фізично утілити пластику тілесних рухів. Таким є його безперечний внесок у хореографічну спадщину ХХ століття.

Література:

1. Слонимский Ю. Джордж Баланчин. Начало пути / Ю. Слонимский // Сов. балет, 1989. – №2. – С. 40-46.
2. Суриц Е. Джордж Баланчин. Истоки творчества / Е. Я. Суриц // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5 – Л., 1987. – С. 77-105.
3. Стравинский И. Хроника моей жизни / И. Стравинский. Пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной. Ред. перевода А. М. Шадрин. – Л.: Госмузиздат, 1963. – 274 с.