

Каблова Т.Б.

аспірант НАКККіМ

Національна академія
керівних кадрів культури і мистецтв
м.Київ

К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА ДРАМАТУРГИИ БАЛЕТА «ПЕТРУШКА» И. СТРАВИНСКОГО (С ПОЗИЦИИ ФЕНОМЕНА ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ)

Аннотация. Данная статья посвящена вопросам анализа драматургической концепции балета «Петрушка» И.Стравинского. Автор рассматривает драматургию балета, опираясь на принцип золотого сечения, как основу произведения искусства.

Ключевые слова: золотое сечение, драматургия, балет.

Анотація. Каблова Т. Б. До проблеми аналізу драматургії балету «Петрушка» І. Стравинського (з позиції феномену золотого перетину). Дана стаття присвячена питання аналізу драматургічної концепції балету «Петрушка» І.Стравинського. Автор розглядає драматургію балету, спираючись на принцип золотого перетину, як основу твору мистецтва.

Ключові слова: золотий перетин, драматургія, балет.

Annotation. Kablova T. To the problem of analysis of dramaturgy of ballet «Petrushka» I. Stravinsky (from the perspective of the phenomenon of the golden section). This article is devoted to the analysis of the dramatic concept of the ballet «Petrushka» by I.Stravinsky. The author considers the dramatic ballet based on the principle of the golden section as a basis of works of art.

Keywords: golden section, dramatic, ballet

Постановка проблемы. Творчество И.Ф. Стравинского — знаковое явление музыкальной культуры XX столетия неисчерпаемое по силе художественного воздействия. Композитор не только открыл новые горизонты в музыкальном искусстве, но и обобщил такое важнейшее свойство культурной парадигмы эпохи, как стилистическое многообразие.

Балет «Петрушка» И.Стравинского одно из ярчайших произведений композитора, на данный момент находится в сценическом забвении. Попытки его восстановления, неоднократно предпринимавшиеся в лучших театрах мира, неизменно заканчивались фиаско. Балет – вид синтетического музыкально-театрального искусства, сочетающего музыку, хореографию, изобразительное искусство, при ведущей роли хореографии. Отсюда он выступает как образец соавторства композитора, балетмейстера и художника. Понимание драматургии – основа верного толкования нотного текста автора. В связи с этим большое значение приобретает единое понимание драматургической концепции произведения, которая заложена, прежде всего, в музыкальном нотном тексте. Вполне возможно, что именно не понимание драматургии балета стало причиной неприятия его зрителем. Исходя из этого необходимым становится выявление некой основы, акцента концепции, которая могла бы организовать все драматургические линии балета. Роль такой основы может выполнить золотое сечение как балета в целом, так и отдельных картин.

Степень изученности. Феномен музыки Стравинского еще при жизни композитора приковывал к себе заинтересованное внимание исследователей. Балет «Петрушка» изучается как неотъемлемая часть мировосприятия композитора. Наиболее фундаментальными стали труды таких ученых как: Н. Kirchmeyer, H.Strobel, R. Taruskin, R. Vlad, S. Walsh, E. Whaite, которые рассматривают жизненный путь Стравинского сквозь призму его творчества.

Исследователями акцентируется важная мысль многообразии художественных концепций, представленное в произведениях композитора, не исключает существования «глубинных основ», составляющих «ось» концептуального содержания его музыки.

В контексте проблемы посвященной драматургии балета «Петрушка» следует отметить следующие работы.

Б.Асафьев в своей книге «О балете» пишет об особенностях стиля композитора в балете «Петрушка». Рассуждая о драматургии балета, исследователь обращает внимание на психологический конфликт, отмечает столкновение света, праздника с мраком и тьмой. Подчеркивает символичность Фокуса. Именно в нем видит он смысл всего балета. «Словно в очерченном заклятом кругу, бьются и сталкиваются люди, не имея ни сил, ни догадки вырваться на волю; в слепой ненависти живут они и грызут друг друга, пока смерть не придет на помощь и не похитит одного или нескольких»[1,с.56].

Б.Ярустовский в монографии посвященной И.Ф. Стравинскому дает достаточно полный анализ всему произведению, определяет два ведущих

Надійшла до редакції 18.10.2011

драматургических образа балета: образ гомонящей праздной толпы, который находится в процессе множественного расслоения на массовые и индивидуальные персонажи и трагический образ Петрушки. Он трактует «Потешные сцены» с точки зрения романтической драмы. При этом подчеркивает, что особенностью драматургии становится то, что «во многом романтические ситуации раскрыты в балете совсем не по - романтически» [2, с. 35]. Например, сцена убийства Петрушки подана сжата и экономно. «Вместо разлива и «смакования» чувства – комплекс drobных, лаконично сменяемых эпизодов» [2, с. 73].

Среди монографических работ, посвященных отдельным этапам творческой эволюции художника необходимо выделить книгу И.Вершиной «Ранние балеты Стравинского». Автор дает очень подробную характеристику как всего балета в целом, так и отдельных персонажей. Петрушка предстает как одинокий герой, чьи человеческие чувства оказываются бесильными против пустоты и мещанского блеска. Кроме этого, автор акцентирует внимание на толпе – как олицетворении всего бездушного и пустого, которое только трагедия, смерть Петрушки выводит из пьяного веселья [3, с. 110-128].

Таким образом, исследователи делают акцент на романтические тенденции в драматургии балета. Изучение золотого сечения как основы драматургической концепции балета «Петрушка» не получило должного исследования в музыковедческой литературе, что обусловило актуальность исследования.

Целью данной работы является рассмотрение основ драматургии балета с позиций золотого сечения как основополагающего фактора развития.

Для выполнения данной цели поставлены следующие задачи: анализ основных драматургических линий балета; рассмотрение основных зон золотого сечения как основы драматургии балета «Петрушка».

Драматургия балета предстает как сложное единство двух противоположных начал: человеческого и кукольного. Условность театрального действия обусловила синтез различных жанровых и смысловых элементов: романтической истории и фольклорного представления, русского народного театра Петрушки и персонажей итальянской комедии масок. Мир людей и мир кукол существуют у Стравинского в едином пространстве масленичного гуляния. Эти два потока – становятся центральными явными контрастирующими друг другу линиями драматургии балета, на фоне которых вычлняются более тонкие уровни драматургической концепции.

Рассмотрим подробнее. Драматургия балета проявляется на двух основных уровнях: контрастная (в том числе и контраст персонажей) и сквозная. Сквозная драматургия заключается, прежде всего, в отсутствии пауз между картинами – все четыре картины балета идут без перерыва. Они напоминают части симфонии: I - Allegro, II - медленная, III - аналогичная симфоническому скерцо, IV-финал. Следует также подчеркнуть множество развитых лейтсистем, лейттонов, ладов, характерных определенному образу, состоянию, настроению. «Узнаваемым и значимым

фрагментом» того или иного эпизода становится не мелодия, а жанровые зарисовки балета («Русская», танец балерины, танец Балерины и Арапа, площадные пляски из четвертой картины) [2, с.148-164]. Гармония и лад здесь, отмечает Асафьев, предельно семантизированы. Средства же музыкально-сценической выразительности внутренне поляризованы: с одной стороны, ладовая эзотерическая углубленность сочинения, с другой - броский, нарочитый открытый сценический и жанровый показ «страстей» площадного свойства [1, с.54-65].

Контрастная драматургия находит свое проявления в нескольких плоскостях. Прежде всего, необходимо отметить контраст между картинами: первая картина и четвертая массовые, вторая и третья камерные. Внутри картины: противопоставление образов, персонажей на уровне одного номера (яркий пример третья картина, двух-трехдольный вальс Арапа и Балерины на фоне которого слышны крики подглядывающего Петрушки), каждый имеет свою, отличную от других ладово-тональную лейтсистему. Здесь необходимо отметить, что существует и контраст внутри реального мира людей. Народ выступает как взаимодействие толпы, народной массы и ее отдельных представителей (купец с цыганкой, кучера, кормилицы, ряженые и как кульминация всего действия – черт) [3, с. 130-134].

При рассмотрении драматургии балета с точки зрения принципа золотого сечения необходимо найти зоны золотого сечения, которые могут служить драматургическими «вехами» согласно определению Э.Розенова [4].

Зона золотого сечения первой картины (см. партитура ц. 32, т.7)— оживление кукол. Здесь происходит концентрирование внимания на чувственном аспекте, который характерен людям, а не куклам. Куклы, превратившись в людей стали чувствовать каждый в своей мере. Другими словами, это своеобразная экспозиция основных героев балета и их чувств. В этот момент происходит расщепление драмы для стороннего свидетеля (зрителя, слушателя), образ толпы так и не имеет возможности увидеть кукол людьми. Именно этот момент формирует переход из жанра драмы в трагедию.

Золотое сечение второй картины (там же, ц.55 т.5) – страдания Петрушки, ожидание ним Балерины. Автор обращает внимание на то, что Петрушка – это уже не кукла, это глубоко переживающий свое внешнее уродство человек, который болезненно ощущает свое несоответствие образу любимой. Пространство золотого сечения убеждает нас в несомненности существования в «реальном» бытии героя. Петрушка становится неким противовесом всей праздности и жадности, которая проявляется и в доносящемся шуме улицы, и в образе Балерины, и в образе Фокусника.

Третья картина — своеобразное скерцо балетно-симфонического цикла. В ней преобладает жанровое начало, отчасти связанное с атмосферой улицы, с шарманочно - вальсовой стихией. Зона золотого сечения (см.партитура ц. 74) это момент любовного танца

Арапа и Балерины, где в музыке есть связь с мотивом переживания Петрушки.

Четвертая картина – танец ряженых (Маска черта). Золотое сечение картины (там же, ц.118) – появление маски черта, как предвестника трагедии в царящем хаосе. Он как бы увлекает толпу в безумный и бессмысленный танец. Черт заигрывает с толпой как пластически-осязаемая маска Судьбы.

При этом золотое сечение всего балета (там же, ц.90) – это момент смешения человеческого и кукольного. Появление в толпе ряженых, как элемента трансцендентального, становится неким антиподом человеческих чувств кукол, кукольностью людей. Если до этого праздничная толпа была лишь фоном, то здесь два мира, два театра пересекаются и сливаются воедино.

Таким образом, золотое сечение не попадает на теоретически главную кульминацию балета – сцену убийства Петрушки. Золотое сечение концентрирует весь драматизм действия на бездушной толпе, ее погруженность в свое праздничное состояние. И лишь маска черта – способна всколыхнуть в ней страх. Его появление как - бы показывает им двойственность человеческого бытия.

При достаточно большом количестве драматургических линий, балет не потеряет своей целостности. Во многом это обусловлено тем, что ни одна из линий не идет в отрыве от других, постоянное присутствие (явное или скрытое) создает концептуально - единое полотно. Даже в камерных сценах («У Петрушки», «У Арапа») слышится гул толпы, ее негласное присутствие. Таким образом, можно выделить два основных полюса, которые входят друг в друга, и при этом ярко контрастируют между собой: гуляющая толпа и ожившие куклы.

Выводы и дальнейшие перспективы. Можно сделать вывод, что зоны золотого сечения, как картин, так и всего балета создают целостный образ, который хотя и переключается с романтическими тенденциями одинокой личности, все же акцентирует внимание на пустой бездушной Толпе. Таким образом, на первый

план выходит значение массовых сцен. Смещается представление о трагедийности в балете. Если традиционно при анализе драматургии балета понимание трагедийности связывалось с убийством главного героя, то рассматривая драматургическую концепцию балета с точки зрения золотого сечения, трагедийность заключается в поведении Толпы, народной массы, которая погрязла в своих эгоистических чувствах.

Таким образом, золотое сечение дает базовое понимание драматургии произведения, раскрывает истинную идею автора, логику развития процессов, взаимосвязей в них. Именно с помощью обнаружения зон золотого сечения, их взаимосвязи между собой, можно достигнуть понимания той единой драматургической концепции, которая сделает процесс постижения произведения синтетического характера доступным слушателю, зрителю, исполнителю. Рассмотрение золотого сечения на уровне лейттем, номеров, сцен балета «Петрушка» И.Стравинского, а также отдельно взятых персонажей с их музыкальной характеристикой требует более тщательного подхода и изучение в дальнейших исследованиях.

Литература:

1. Асафьев Б. О балете / Б.Асафьев // Статьи. Рецензии. Воспоминания.— Л.: Музыка, 1974. – 296 с.
2. Ярустовский Б. Игорь Стравинский / Б.Ярустовский // 2-е изд. испр. и доп. – М., 1969.— 320 с.
3. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского / И. Вершинина – М., 1967. – 222 с.
4. Розенов Э.К. Закон золотого сечения в поэзии и музыке / Э.К. Розенов // Статьи о музыке. Избранное / Э.К. Розенов; сост., вст.ст., коммент. Н.Н. Соколова; общ.ред. В.В. Протопопова. – М.: Музыка, 1982. – С. 119-157.
5. Kirchmeyer H. Igor Stravinsky. Regensburg, 1958. – 792 s.
6. Strobel H. Igor Stravinsky. Zurich, 1956. – 93 s.
7. Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. Vol. 1-2. Los Angeles: University California Press, 1996.
8. Vlad R. Stravinsky: Nuova edizione. Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1973. — 376 s.
9. Walsth S. Stravinsky: A Creative Spring. Russia and France, 1882-1934. New York: Alfred A. Knopf, 1999. – 597p.
10. White E. Stravinsky. The composer and his Works. London, 1966. – 608 p.