

УДК 94 (47).083

ОТРАЖЕНИЕ ОСНОВНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА В РУССКОМ БАЛЕТЕ

© 2010 В.Н. Нестеров

Педагогический институт Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского

Поступила в редакцию 08.04.2010

В статье анализируются новые тенденции и работы крупных художников, композиторов, мыслителей Серебряного века, оказавших непосредственное влияние на развитие отечественного балета первой трети XX века. В рассматриваемый исторический период окончательно сформировалось и утвердилось мнение о балете как о синтетическом искусстве.

Ключевые слова: балет, синтетическое искусство.

В истории отечественной культуры рубеж XIX-XX вв. и начало XX века характеризуются появлением новых идей, форм, преобладанием столкновений и конфликтных тенденций в различных жанрах искусства. Балетные спектакли первой трети XX века, в которых звучала музыка И. Стравинского, Н. Черепнина, С. Прокофьева, можно было видеть хореографию М. Фокина, Ж. Баланчина, Ф. Лопухова, наслаждаться художественным оформлением таких мастеров, как А. Бенуа, Н. Рерих, Л. Бакст и др., кажется, были обречены на огромный успех. Очевидно, что они в значительной степени повлияли на развитие как отечественного, так и мирового балета. Между тем многие из них ушли с современной сцены или знакомы сейчас лишь небольшому числу профессионалов.

Общепризнано, что в балетах первой трети XX века рождались крупнейшие музыкальные и художественные открытия всего столетия. В чём же заключается причина этого феномена? К тому времени тип традиционного зрелищного многоактного балета, с пантомимными сценами и каноническими формами классического танца устарел. Чтобы соответствовать эстетической концепции Серебряного века, балету необходимы были реформы. И вот в новаторских поисках М. Фокина, В. Нижинского, Ж. Баланчина постепенно начинают проявлять себя новые тенденции балета: метафоричность, бессюжетность, полифоничность, свободная ритмопластика и др.

Большое значение для осмысления новых тенденций имеют теоретические работы крупных художников и мыслителей Серебряного века. Так, например, в статье “Формы искусства” Андрей Белый выдвинул мысль о том, что “близостью к музыке определяется достоинство формы искусства, стремящейся посредством об-

разов передать безобразную непосредственность музыки. Каждый вид искусства стремится выразить в образах нечто типичное, вечное, независимое от места и времени. В музыке наиболее удачно выражаются эти волнения вечности... Отсюда мы понимаем смысл выражения, которое часто употребляют художники: “уметь увидеть”. Умение видеть есть умение понимать в образах их вечный смысл, их идею”. Как бы продолжая эту мысль, А. Бенуа назвал балет “красноречивейшим из зрелищ, которое позволяет выявляться таким двум превосходнейшим проводникам мысли, как музыкальный звук и жест во всей полноте и глубине, не навязывая им слов, всегда сковывающих мысли, низводящих их с неба на землю”.¹

Под влиянием новых идей художественной группы “Мир искусства” углубилась зрелищная сторона балета. Во многом это было связано с блестящими творческими достижениями антрепризы Дягилева. В основу сценографии балета мирискусники положили целостную концепцию спектакля. Сценография создавалась в расчёте на хореографию, на движения танцора, его сценический костюм стал своеобразным движущимся мазком, подчинённым музыке и согласованным с композицией танца. Само перемещение красочных костюмов, по замыслу авторов, уже создавало цветовую атмосферу спектакля. Благодаря этому “костюмному конфликту”, который можно наблюдать в балетах М. Фокина, ритм сценографии обрёл внутреннюю связность и развитие. Был найден новый принцип, заключающийся в том, что цветовая гамма костюмов, подчинялась общей цветовой гамме и должна была создавать “музыку цвета”. Сценография балетов “Русских сезонов” явилась воплощением музыкальной и хореографической драматургии, стала важной ступенью в создании балетной сценографии.

Нестеров Валерий Николаевич, старший преподаватель кафедры хореографии. E-mail: valnes54@yandex.ru

Другой важной тенденцией русского балета этого периода становится доминирование музыкального начала. Роль композитора, подчинённого балетмейстеру, осталась в прошлом. Историк балета В. Красовская отмечала, что «сопоставляясь с музыкой, подчас победоносно на вид, пробовали вслед за художниками и сценаристы, хореографы и режиссёры, пришедшие в музыкальный театр из драмы. Под их соединительным натиском музыка отступала на второй план. Но такая победа над музыкой неизменно оказывалась пирровой победой»². Кульминацией этого направления стало творчество композиторов И. Стравинского, С. Прокофьева, Н. Черепнина. В их сочинениях: «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», «Шут», «Стальной скок», «Блудный сын», «Нарцис и Эхо» – хореографические формы и закономерности уже не влияют на музыку так, как это было ранее. На смену модели «детальная зависимость музыки от хореографии» приходит «максимальная независимость» и «противоборство». «Из музыки, – отмечает И.И. Солертинский, – встаёт оптическое видение – сценическая картина. Композитор – вдохновитель балетмейстера; художник – соавтор»³.

Большое внимание деятели Серебряного века обращали на стихийную силу танца. Так расцветают в хореографии балетмейстера М. Фокина и творчестве работающих с ним композиторов «оргиастические» моменты. «Оргиастическими кульминациями», насыщенными этнографическими элементами, М. Фокин пользовался в «Половецких плясках», в опере А. Бородина «Князь Игорь». Большую роль в пропаганде «оргиастического начала» сыграла деятельность знаменитого поэта Вяч. Иванова. В работе «Новая органическая эпоха и театр будущего» он констатировал неудовлетворённость современным театром и сформулировал идею нового театра как театра, помогающего приблизиться к «верховой, безусловной реальности». «Театры хоровых трагедий, комедий и мистерий, – полагал Вяч. Иванов, – должны стать очагами творческого, или пророческого, самоопределения народа; и только тогда будет окончательно разрешена проблема слияния актёров и зрителей в одно оргийное тело, когда, при живом и творческом посредстве хора, драма станет не извне приложенным зрелищем, а внутренним делом народной общины»⁴. Особое место в реализации этой идеи должен был, согласно Вяч. Иванову, занять танец. «Экстатическая пляска, пробуждающая «оргиастическое начало» в человеке и выводящая его за пределы собственной индивидуальности, к горизонтам соборной личности, – это не просто особый вид танца, но символическое воплощение «круговой пляски искусств»⁵.

В дальнейшем в рамках уже разработанной «оргиастической» лексики предпринимались попытки создания адекватного описания восприятия современного балета. Один из подобных образцов оставил выдающийся музыковед Б. Асафьев в анализе «Весны священной» И. Стравинского. «Стихия русской музыки, – писал он, – стихия пророческая, одержимая, то буйно плещущая в раздолье ритмической смены волевого напряжения и безудержного срыва, то сосредоточенно и упорно подчиняющая свои хаотические вожделения мерным колыханиям и рассудочно скованной метрической цепи. В пределах этих крайностей – наглого пляса дикой воли и аскетического подвига самообуздания, налагаемого ею на себя, – вмещаются все выдающиеся достижения современной русской музыки... Когда впервые исполнялась вещая мистерия Стравинского («Весна священная»), становилось жутко от пронизывающего соприкосновения с сокрытой от ока людского таинственной работой стихийных «сил потайных»... В восприятии музыки пляса рождалась мечта: не постиг ли Стравинский в этом поразительном синтезе действия магию стихийного ритма, создав музыку, заворачивающую и пульсирующую как бы вровень мощному ритмическому колыhaniю жизненных сил Вселенной?»⁶.

После революции 1917 г. советский балетный театр, пережив потерю многих замечательных хореографов, танцовщиков, композиторов, оставшихся за границей, продолжил поиски новых форм хореографической лексики и нового стиля. В Москве и Петрограде открылись студии А. Дункан, Л.И. Лукина, мастерская Форрегера, «Молодой балет» Баланчивадзе. «К началу 1930-х годов эксперименты во всём русском искусстве, в том числе и хореографическом, стали восприниматься властями, как нежелательное своеволие и отход от традиций. Многие студии были закрыты, начал формироваться официальный метод социалистического реализма»⁷. Во главу угла ставится лозунг «Искусство – могучее оружие политической борьбы!». Призыв к слиянию искусства с современностью влияет на развитие драматического, оперного и балетного театров. К поиску новых тем и образов обращались балетмейстеры Ф. Лопухов, К. Голейзовский. Проявляя интерес к современному искусству футуризма, конструктивизма, экспрессионизма, они ставили хореографические эксперименты на стыке жанров. В это время балет обогатился элементами спорта, акробатики и новой пластики. К началу 1930-х годов в балете формируется новый тип спектакля – драмбалет. «Термин драмбалет, – пишет Ю.Слонимский, – от сокращённого понятия «драматический балет» – появил-

ся в 1920-х годах в связи с поисками действенности и драматургической содержательности танца, которые восходили к опытам А. Горского. Позже так стали называться хореографические спектакли 1930-1950-х годов, тяготевшие к сближению балета с хореографической драмой⁸.

Первым правилом создания драмбалета стал выбор в качестве первоисточника известного произведения классической литературы (А.С. Пушкина, Лопе де Вега, У. Шекспира и т.п.). Часто на постановку спектакля приглашали режиссёра драматического театра или балетмейстер уподоблялся драматическому режиссёру, который в свою очередь мыслился как создатель сценически-изобразительного текста. Художники-оформители драмбалета делали основной акцент на жизненную конкретность и историческую достоверность. В хореографии уделялось большое внимание аналогам бытовых движений, что приводило к обеднению танцевального языка. Стиралось коренное отличие хореографии как сценически-изобразительного текста балета от сценически-изобразительного текста драмы. В результате этого балетная сценография теряла свою специфику и приближалась к сценографии драматического спектакля. Опыт создания драмбалета, его анализ и многочисленные дискуссии, возникавшие в отечественном искусствознании, были чрезвычайно полезны, т.к. позволили сформулировать целый ряд важнейших эстетических положений. Стало очевидным, что идея балета, как скульптуры, - прежде всего пластическая идея. И если в драматическом театре пластические идеи сплетены с идеями, выраженными словом, то лишённому слова балету важна не столько сама по себе понятность сюжета, сколько доходчивость живущих в сюжете пластических идей. Переход от литературной драмы к пластической состоит не только в том, что пропадает слово, но и в том, что, перестав быть частью целого, отдельное движение теряет конкретность, обрётённую в контексте данного драматического спектакля, и выражает лишь некое присущее ему самому по себе обособленное свойство. Утрачивая же реальные связи с целостной картиной и своё место в ней, движения и позы становятся абстрактными. Именно поэтому балетный спектакль как особый вид искусства не может быть подменён набором отдельных драматических движений. «Опираясь на танец, балет создаёт самобытный язык, сводит к минимуму словоподобие, в идеале и вовсе освобождается от заменителей слова, а жизненные движения и позы использует не в натуральном виде, но, разложенные на обособленные танцевальные фразы, составляющие в целом специфическую систему балетного языка⁹».

Другой важный вопрос, откристаллизовавшийся в дискуссиях о драмбалете, – это вопрос о том, может ли любое литературное произведение быть выражено языком балета или его возможности в этом плане достаточно ограничены. Современное искусствоведение полагает, что различные литературные произведения в разной степени пригодны для “перевода” на язык балета. “Тем не менее – полагает доктор искусствоведения В. Ванслов, – балетному спектаклю в целом могут быть доступны любые, заключённые в литературе идеи, относящиеся к сущности и смыслу жизни. Они, в принципе, могут оплодотворить балет¹⁰”.

Говоря о музыке и хореографии балетов первой трети XX века, упущением было бы также не рассмотреть деятельность Б.В. Асафьева. Автор 28 балетов и множества работ об оперно-балетном театре, Б. Асафьев практически сформировал национальные принципы науки о современном балетном искусстве. Он буквально “обрёл себя” в жанре хореодрамы, став ведущим балетным композитором своего времени. Его работы были поставлены замечательными отечественными балетмейстерами: В. Вайноненом (“Пламя Парижа”), Р. Захаровым (“Бахчисарайский фонтан”), Л. Лавровским (“Кавказский пленник”) и др. Он оказал значительное влияние на общую атмосферу строительства балетного театра России первой половины XX века. Как музыковед Б. Асафьев изучал балет на разных этапах его исторического развития, был в ряду первых, кто понял диалектику музыкального и хореографического процесса. В области балетного языка Б.Асафьев выделил некоторое количество специфических градаций: чисто танцевальные формулы, выраженные в определённых метро-ритмических сочетаниях, носящие смешанный танцевально-музыкальный характер (балетные Adagio и хореографический речитатив), и музыкально-изобразительные факторы чисто симфонического порядка, ритм и интонация которых являются независимыми от танцевальных формул. Таким образом, комплекс звуковых элементов, составляющих материал балетной музыки, по Асафьеву, представал в следующем виде:

1. Танец развивается музыкально:
 - а) в непосредственно данных танцевальных (ритмических) формулах;
 - б) в претворении этих формул в процессе тематического развития;
 - в) в лирике Adagio.
2. Хореографическое действие выявляется музыкой:
 - а) через комбинирование звучаний, направляющих mimo-драму (хореографический речитатив);

б) через развитые мимические сцены, допускающие в музыке тематическое развитие, не связанные вовсе танцевальными формулами;

в) через характеристику действующих лиц и положений драматических лейтмотивами;

г) моменты (статические) живописно-изобразительные воплощаются соответствующими приемами музыкальной живописи (звукозаписи) и развёртываются иногда в пространственных симфонических поэмах¹¹. Б. Асафьев настаивал на сложном, комплексном понимании структуры балета и его воздействии на зрителя, характеризуя его как глубокое и синтетическое искусство.

Итак, следует сказать, что в рассматриваемый период окончательно сформировалось и утвердилось мнение о балете как о синтетическом искусстве. Однако взаимодействие музыки, хореографии и сценографии в балете развивалось скачкообразно и непредсказуемо – от стремления к максимально возможному их слиянию до почти полного расхождения. В этих сложных и порой драматичных перипетиях складывалось понимание того, что во взаимодействии с другими искусствами балет должен сохранять своё лицо, не растворяясь в них и не превращаясь в их копию.

Таким образом, можно сделать вывод, что рубеж XIX-XX вв. и первая треть XX века оказались чрезвычайно плодотворным временем для развития балетного театра и кардинального изменения его восприятия и интерпретации. Несмотря на тяжёлые и неблагоприятные политико-экономические условия, в области отечественного балета

были сделаны значительные достижения, заложившие основу для формирования новой хореографической концепции. Последовательные символизация, драматизация и политизация балета окончательно поколебали отношение к этому виду искусства только как к искусству фигурного танца, а также были причиной разработки и распространения различных объяснительных концепций и в конечном итоге способствовали утверждению высокого авторитета балета в кругу быстро развивающихся и прогрессирующих форм современного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С.103-104.

² *Бенуа А.* Александр Бенуа размышляет: Статьи, письма, высказывания / Под ред. И.С. Зильберштейна, А.Н. Савинова. М., 1968 С.749.

³ *Красовская В.* Русский балетный театр XX века: в 2-х т. Т.1. Хореографы. Л.: Искусство, 1971. С.456.

⁴ *Иванов В.* Родное и вселенское. М., 1994. С.50.

⁵ Там же.

⁶ *Асафьев Б.* О балете: Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С.38.

⁷ *Русский балет и его звёзды.* / Под ред. Е.Н. Суриц. М., 1998 С.113.

⁸ *Слонимский Ю.* О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета: Сб. статей под ред. П.А.Гусева. Л., 1974. С.31.

⁹ *Карп П.* Балет и драма. Л.: Искусство, 1980. С.130.

¹⁰ *Ванслов В.* Статьи о балете. Л., 1980. С.14.

¹¹ Воспоминания о Б.В. Асафьеве. Л.: Искусство, 1974. С.138.

NEW TRENDS OF THE EARLY XX CENTURY RUSSIAN CULTURE IN THE RUSSIAN BALLET

© 2010 V.N. Nesterov

Pedagogical Institute of Saratov State University

The main point of this article is to find out what contribution ballet trends of the early XX century made to the development of modern methodological conception and how they helped to make this art a complex cultural phenomenon. Thanks to such a significant landmark of Russian culture as the early XX century Russian ballets, now this genre is considered to be a social phenomenon, an effective way to form aesthetic concepts, a genre of art with a special artistic vision of the world. We admit that during the analyzed period the idea of ballet as a synthetic art was finally formed and accepted. Despite the unfavourable political and economic situation, there were considerable achievements in the genre of ballet theatre, which later formed the basis of the conception of modern ballet.

Key words: ballet, synthetic art.