

## Теория и история культуры

И. Н. ИЛЬЕНКО

### МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ КОНФИГУРАЦИИ В БАЛЕТНОМ ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX СТОЛЕТИЯ

*Рассматривая проблему музыкально-хореографических взаимодействий в балетном искусстве, автор статьи фокусирует внимание на поиске новых конфигураций музыкально-хореографического пространства в экспериментальных постановках ведущих балетмейстеров первой трети XX столетия. Предпринята попытка дифференциации и структуризации межпространственных отношений музыки и хореографии.*

**Ключевые слова:** музыкально-хореографические конфигурации, хореографические структуры, модерн-балет, синтетичность, комбинаторность.

«Действительность, все равно, будет ли то природа, техника или искусство, естественно расчленяется на отдельные, относительно замкнутые в себе единства. Эти единства бесконечно полны содержанием», – писал П. Флоренский [1]. Он признавал приоритет эстетического уровня над геометрическим, физическим и психофизическим уровнями пространства, взаимодействие которых способствует возникновению *межпространственных* комбинаций (в этом смысле образы искусства есть результат разнопространственных соединений). Апелляция к пространственному ряду позволяет не только анализировать формы однородного пространства, но и детализировать структуру разнопространственного синтеза.

Взаиморасположение пространственных составляющих целесообразно рассматривать как *пространственные конфигурации*. Теоретическое музыкальное исследование использует термин «конфигурация» при анализе выразительных средств и принципов музыкальных построений, исследователи балетного искусства оперируют этим понятием, характеризуя отдельные пластические элементы и общий план танцевальных композиций. В данной статье пойдет речь о конфигурации элементов музыкально-хореографического пространства.

Его трансформации в балетном искусстве начала XX века были обусловлены авторскими экспериментами, поисками индивидуальных хореографических решений (Дж. Баланчин, А. Дункан, Л. Мясин, И. Рубинштейн, М. Фокин и др.) и обновлением музыкального языка (К. Дебюсси, И. Стравинский, А. Шенберг и др.), послуживших основой модификации хореографических конструкций как таковых и нового модуса двигательного-звуковых взаимоотношений. Это подтверждают эксперименты Франсуа Дельсарта на соответствие танцевальных структур определенным музыкальным тональностям. В аспекте отождествления элементарных танцевальных композиций с пространственной конфигурацией исследования Ф. Дельсарта представляются нам поиском конфигурационного соответствия между музыкальным и хореографическим пространством.

Последователь Дельсарта Эмиль Жак-Даль-

кроз продолжил поиски в направлении «выразительный жест – музыкальный ритм» (ритм как основа соединения временных и пространственных искусств). Новации Э. Жак-Далькроза по хореографическому «отображению» буквально каждой ноты предполагали возможность исполнить любое музыкальное произведение. Понимание ритмики как фундамента всех танцевальных модификаций вылилось в попытки пространственного воплощения музыки К. Глюка, Л. Бетховена, И. С. Баха и других композиторов [2].

Опираясь на соотнесение жестов со ступенями звукоряда, интервалами, тональностями и длительностями нот, Рудольф Штейнер доказывал взаимосвязь психологических состояний человека с языковыми, музыкальными и движущими структурами: «взаимоотражения» ритма танца и ритма музыки стремятся к полному совпадению (единству) в пространстве.

Заметим, что ни одно из перечисленных направлений не стало каноническим по причине эмоционального несоответствия. Однако саму проблему – пластическое отображение человеческих эмоций средствами небалетной техники – удалось решить Айседоре Дункан. «Воспитанница школы “американского дальсартизма”, – отмечает В. Редя, – показала своими экспериментами дорогу тем, кто искал новые формы телесной выразительности, и открыла своеобразную эру “мелохореографии” в искусстве танца» [3]. Айседора не использовала движений классического танца, объясняя это тем, что «школа балета <...> тщетно борется против естественных законов притяжения или природной воли личности, работая в разладе своих форм и движений с формами и движениями Природы; она производит стерильные движения, которые не дают возможности родиться будущим движениям» [4]. Стимулом исканий танцовщицы в хореографической сфере было желание воплощать эмоции естественной пластикой, передающей душевные порывы. Отсюда и следовал отказ от традиционных балетных форм, не способных, как полагала А. Дункан, верно отобразить чувства и состояния внутреннего мира человека. Итогом стало воплощение *персональных* хореографических конфигураций, подчеркивав-

ших эмоциональную естественность движений исполнительницы.

Так называемая «мелохореография» проявлялась не только в использовании небалетной музыки для танцевальных постановок, но и в стремлении к полному совпадению музыки и пластики. Однако состав музыкально-хореографических конфигураций был богаче. Ирма Дункан говорила о структуре танцевальных движений Айседоры: «То, что она демонстрирует нам, – это некий вид скульптуры в движении. Представьте себе дюжину выразительных статуй, изображающих основные фазы отчаяния – позы, жесты и выражения лица в момент, когда каждая из этих фаз достигает своей максимальной интенсивности. Затем представьте себе несколько сотен статуй, безупречно прекрасно представляющих любое из мгновений медленного перемещения между этими основными фазами, – и вы получите искусство Айседоры Дункан» [5]. Синтетичностью персональных конфигураций исполнительницы объяснялось соотношение с элементами других видов искусства (в данном случае, со скульптурой).

Попытки слияния собственной пластической концепции с музыкальной драматургией нашли достойное воплощение и у Михаила Фокина, в творческой практике которого есть образцы хореографической интерпретации инструментальных произведений *небалетного* происхождения – стремление отождествить звучание инструментов симфонического оркестра с позами и движениями балетных танцовщиков. В этой связи уместно вспомнить балет «Паганини» на музыку «Рапсодии на тему Паганини» С. Рахманинова.

Пластическая симфония осознавалась Фокиным как сквозная линия хореографического развития (отсутствие границ между танцем и пантомимой). Стремление перестроить отдельные балетные номера в единую (чаще одноактную) сюжетно-хореографическую композицию, опирающуюся на законы музыкального развития, было похоже на кристаллизацию танцевальной симфонической формы. По мнению А. Цукера, в хореографии М. Фокина «действовали законы инструментально-симфонической логики, когда пластические образы, сохраняя черты “персонажности” (подчас в весьма малой степени и крайне условно), становились выражением неких обобщенных тем и идей, вступая в динамические взаимоотношения, подвергаясь своего рода “хореографической разработке”» [6].

Письмо С. Рахманинова к М. Фокину со сценарным планом балета, в котором композитор объяснял балетмейстеру характер пластического воплощения отдельных вариаций (в частности, 19-й), свидетельствует о полном взаимопонимании этих мастеров в вопросе о средствах создания музыкально-хореографического единства. «Хорошо бы, – пишет Рахманинов, – увидеть Паганини со скрипкой, но не с реальной, конечно, а с какой-нибудь выдуманной, фантастической. И еще, мне кажется, что в конце пьесы некоторые

персонажи нечистой силы в борьбе за женщину и искусство должны походить карикатурно, непременно карикатурно, на самого Паганини. И они здесь должны быть со скрипками, еще более фантастически уродливыми» [7]. Как видим, Рахманинов, осознавая пластическую рельефность («персонажность») интонационного материала, сам ориентировал постановщика на создание достаточно конкретных, эмоционально соответствующих этому материалу пространственных композиций. Лучшее подтверждение находим в теме каприза, а также в дальнейших вариациях, где интонации и тембр передают портретные черты гениального исполнителя, а скрипичные соло эпизодов имитируют непревзойденное «пиччиакато» Паганини.

Последовательность разделов-вариаций «Рапсодии» создает пространственный эквивалент, в котором симфоничность утверждает неделимый альянс, равные полномочия музыкальной / хореографической составляющих. Принципом симфонизма обеспечено наличие *синкретичных* музыкально-хореографических конфигураций в академическом балете.

Музыкально-хореографическую неделимость как таковую демонстрирует модерн-балет. В этом огромном пласте хореографического материала прошлого столетия наряду с постоянными обновлениями танцевального языка (включение элементов бытовой и драматической пантомимы, народной хореографии, движений исторических, бальных, джазовых танцев, акробатических и физкультурных перемещений) запечатлены попытки обновления музыкального языка.

Практика подобных обновлений воплощена в балетных модификациях развлекательного спектакля, феерии-обозрения, эстрадного зрелища. Яркий пример – модерн-балет «Парад» (постановщик Л. Мясин) на музыку Эрика Сати. Эта театральная постановка, показанная в 1917 году балетной антрепризой Сергея Дягилева, наилучшим образом репрезентирует поиски новых форм танца и новаторских выразительных средств музыки. Обращение Дягилева к либреттисту балета Ж. Кокто с просьбой «удивить его» полностью отвечало эпатажной атмосфере искусства того времени.

О пластическом эксперименте «Парада», об особом (исключительно цирковом) характере номеров вспоминал участник спектакля, в то время молодой танцовщик, Леонид Мясин: «Занавес поднимается, и, как в типичном мюзик-холле, появляется плакат, возвещающий начало первого номера. Это был сигнал для моего выхода в виде китайского фокусника, одетого в оранжевый жакет и широкие брюки – костюм, пародирующий псевдоориентальный. Я маршировал вокруг сцены, дергая головой при каждом шаге, затем кланялся публике и начинал действовать. Я должен был демонстрировать разные фокусы – заглатывать яйцо и вынимать его из туфли, глотать огонь – все это в позе акробата» [8].

Наличие несовместимых, на первый взгляд,

пространственных сфер (соединение балета с клоунадой, цирковыми трюками и акробатикой) можно расценивать как *конфигурационный контрапункт*. Среди хореографических приемов присутствовало сочетание прыжков с разнохарактерными *pas* исполнителей (например, с движениями лошади, которую изображали два задрапированных человека); пантомимные эпизоды, напоминающие кадры немого кино; стилизаторские приемы (пластика маленькой девочки в духе Чарли Чаплина); элементы традиционных танцевальных композиций, присущих академическим балетным формам. Полифония кинетических плоскостей хореографии «Парада» стала свидетельством *коллажной* пространственной структуризации.

Стиль модерна обобщил пространственные отношения живописи, хореографии и музыки.

Танцевальные конфигурации спектакля представляли собой принципиально новую основу хореографического зрелища, демонстрировали совершенно иные пространственные отношения балетных компонентов: начало представления (перед театральным занавесом) и его продолжение (на самой сцене) разбивали пространство действия [9]. Внешне блестящее «театральное» пробуждало зрительский интерес к тайнам актерской среды, повседневное «бытовое» подчеркивалось словесными выкриками и отбиванием ритма во время музыкальных пауз. Разбивку пространств акцентировал сценический свет: фиксируя сегменты сценического действия, он поочередно передавал то одному то другому объекту доминирование в развертывающемся сюжете.

Качественно новое содержание музыкальной компоненты балета выразилось в обогащении музыкальной партитуры бытовыми шумами (звуки печатной машинки, индустриальной сирены, словесные реплики), входившими в музыкальный коллаж наряду с джазовыми обработками мелодического материала. Э. Сати признавался: «Я сочинял фон из конкретных шумов, так как Кокто сказал, что это нужно для подчеркивания характеров» [10]; композитор стремился к тому, чтобы музыка была не основой, а декоративным фоном действия (в чем нам видится пространственный приоритет пластических конфигураций).

Опыт коллажного построения балета предвосхитил хореографическую форму *шоу*, свойства которого перешли в пространственное воплощение современных сюжетов на балетной сцене. Коллажность пространственных структур открыла новые перспективы пластических поисков; появившийся в первой трети XX века принцип разнородных пространственных соединений, отмечает Р. Косачёва, использовался многими европейскими хореографами и в дальнейшем. В подтверждение этого напомним о балетном спектакле «Парад» (1993) французского балетмейстера А. Прельжокажа, соединившего классическую технику с экспрессионистской и архаической танцевальной пластикой, которая

«рождались от подражания цирку и “клипового” стиля зрелищ <...> Стиль хореографии Прельжокажа мало отличается от современного европейского танца модерн, но в его случае преобладают спортивно-гимнастические движения и подражание цирковым трюкам <...> Прельжокаж еще больше подчеркивает коллажность структуры, мозаично монтируя выступления» [11].

Специфическим следствием пространственной коллажности являются превращение устоявшихся танцевальных форм в *гибридные*; смешение «высокого» и «низкого», комбинированные конфигурации, обладающие новыми стилевыми особенностями. Гибридность музыкальных конфигураций в модерн-балетах первой трети XX столетия способствовала обновлению характерных интонационных пластов своей эпохи. Интонация как выразительно-смысловое единство «существует в звуковой, невербальной, непосредственно влияющей форме и функционирует при участии опыта внемзыкальных и музыкальных ассоциаций» [12]. Этим объясняются принципы реализации «бытового» музыкального пласта в композиторской практике начала XX века.

Яркий пример тому – модерн-балет «Матросы» Ж. Орика (1925). Музыка этого комического балета являет собой «поистине сплав наихарактернейших, повседневно-популярных интонаций» [13]. Ясные, четкие мелодии, изобретательная ритмика, квадратные структуры органично объединяются с жанрово-бытовыми интонациями, со стилизованными элементами русского и английского фольклора. Хореографическое воплощение выступает катализатором спатIALIZации: откликаясь на характер музыки Ж. Орика, Л. Мясин создал хореографическую интонацию. Для матроса французского балетмейстер использовал движения вальса с классическими *pas*; для американского – элементы чечетки; для испанского – прыжки, имитирующие движения народных танцев. Определенная музыкальная интонация организует хореографическое соответствие, возникает межпространственная комбинированная конструкция.

Комбинаторность представляется нам характерной конфигурационной особенностью балетного пространства начала прошлого столетия. Модерн-балет авангардно задействовал палитру экспериментальных совмещений, среди которых и соединение американского шоу с элементами классического балета («Парад», 1917), и совмещение реву с приемами киномонтажа («Бык на крыше», 1924), и сосуществование спортивно-гимнастических композиций с академическими танцевальными канонами («Голубой экспресс», 1924).

Показательным, на наш взгляд, является гибрид модерна с неоклассикой в «Пасторали» Ж. Орика (1926). Жанровые возможности пасторали – свободное построение цепочки комических, драматических, фантастических эпизодов – способствовало созданию танцевальных струк-

тур, стилизованный музыкальный тематизм (построенный на бытовых интонациях), который успешно соединялся с устоявшимися балетными формами (антре, вариации, па-де-де).

Хореографический модерн продемонстрировал Дж. Баланчин, проявивший немало находчивости в использовании спортивных движений, благодаря которым танец приобретает акробатические качества. Дальнейшие пластические поиски мастера обозначились в «Кошке» на музыку Анри Соге (1927) [14]. Пространственные особенности балета были определены замыслом авторов декораций – художников-конструктивистов А. Певзнера и Н. Габо, предложивших использовать специфическую арматуру (хрустальные колеса, геометрические фигуры, целлулоид). Это вдохновило Баланчина на качественное изменение танцевальной пластики: партия юноши (С. Лифарь) была насыщена протяжными танцевальными движениями на целлулоидном полу, напоминающими скольжение коньков. Разностилевое и разнопространственное соединение элементов воспринималось как новая танцевальная лексика, созвучная современности.

Музыкальная комбинаторность, отвечающая пластической, определилась в поисках «новой простоты» – ориентире на песенные и танцевальные интонации кабаре, джаза, танго, регтайма, а также на фольклор (старофранцузский, провансальский, бразильский, негритянский), проявившиеся благодаря четким куплетно-танцевальным формулам. Это соответствовало подчеркнута эмоциональной пластике, детализации движений, жестов, шагов. Музыкальные конфигурации модерн-балетного направления утратили роль ведущую, определявшую хореографический замысел; музыка как один из компонентов балетного спектакля отдала приоритет ритмической конфигурации танца. За упрощением интонационных решений последовали однолинейность звуковых образов, усиление роли ритма как соединяющего звена между музыкой и хореографией. Синкопированные сдвиги и акцентированность раннего джаза актуализировали динамику танцевальных конфигураций, наглядность пространственного движения. Такие новации стали предпосылкой создания своеобразных, подчас парадоксальных хореографических комбинаций, формировавших драматургическую логику танца. Хореографически это отражалось в чередовании быстрых, drobных движений с неожиданными пластическими паузами, в смене линейных построений на круговые.

Подведем итог. Балетное пространство первой трети XX столетия складывалось из разновари-

антных музыкально-хореографических конфигураций, отражавших динамику музыкальных / пластических компонент через *синтетичность*, *персональность* и *комбинаторность* пространственных структур. Принципами структуризации служили *коллажность* и *контрапункт*. В этом плане наиболее значительны конфигурационные модификации, выработанные в модерн-хореографии: начатый этим направлением процесс интеграции гетерогенных пространственных композиций прогнозировал появление бесконечного разнообразия музыкально-пластических форм.

### Литература и примечания

1. *Флоренский П.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. С. 81.
2. Композиции были показаны на Ритмических Играх в 1912 и 1913 гг. в немецком городе Хелерау.
3. *Редя В.* Російські гастролі Айседори Дункан у контексті хореографічних шукань початку ХХ століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ, 2007. Вип. ХVІІІ. С. 213–220.
4. *Дункан И., Макдугалл А.* Русские дни Айседоры Дункан и ее последние годы во Франции / пер. с англ. Г. Лахути. М., 1995. С. 42.
5. Там же. С. 24.
6. *Цукер А.* Единый мир музыки: сб. ст. Ростов н/Д, 2003. С. 99.
7. *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Л., 1981. С. 404.
8. *Косачёва Р.* О музыке зарубежного балета 1917–1939 гг. М., 1984. С. 109.
9. Аналогичные пространственные эксперименты заметны в сценографии С. Лифаря (балет «Черное и белое» на музыку Э. Лало, 1943). Хореографическая композиция строится на планшете сцены и на помосте арьерсцены с боковыми ступеньками.
10. *Косачева Р.* О музыке зарубежного балета ... С. 112.
11. *Чепалов О.* Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. Харків, 2007. С. 46. Фон звуковых шумов и элементы современного шоу – факторы, подчеркивающие коллажность сценографии А. Прельжокажа.
12. *Чекан Ю.* Интонаційний образ світу. Київ, 2009. С. 91.
13. *Косачёва Р.* О музыке зарубежного балета ... С. 128.
14. В основе либретто (автор Б. Кохно) – современная трактовка басни Эзопа.

### I. N. IL'ENKO. MUSIC AND CHOREOGRAPHIC CONFIGURATIONS IN THE BALLET ART OF THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY

Considering the problem of music and choreographic interactions in the ballet art, the author of the article focuses on the search for new configurations of music and choreographic space in the pilot productions of the leading ballet masters of the first third of the XX century. The author made an attempt to differentiate and structure multidimensional relations of music and choreography.

**Key words:** music and choreographic configurations, choreographic structures, modern ballet, synthetical character, combination.