

Пензева Н.Л. НЕОКЛАСИКА ЯК СТИЛЬ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТ. (на прикладі творчості Дж. Баланчіна).

Постановка проблеми дослідження.

Сучасна культурологія та мистецтвознавство активно перебудовуються, накопичуючи нові факти, виявляючи цікавість до тем, які раніше не привертали уваги, з одного боку, і оновлюючи звичні методики, – з іншого. Розширення інформаційного поля, що характеризує нашу епоху, відкриває можливості осмислити культуру як складно організовану структуру та досягнути стильові процеси глобального характеру, а за цим й творчість митців, які ці стилі формували й закріплювали у вивіренних часом художніх цінностях. До таких цінностей можна з упевненістю віднести опуси неокласичного стилю, народжені у співдружності двох видатних митців ХХ ст. композитора І.Ф. Стравінського та хореографа Г. М. Баланчівадзе (Баланчіна). Проте якщо у музикознавстві (в тому числі вітчизняному) досить багато досліджень, що стосуються походження неокласичного мислення, то у балетознавстві (ширше-дансології) такі праці майже відсутні. З огляду на це є природним, користуючись музикознавчими розробками, вивчити та проаналізувати специфіку неокласики в балетному мистецтві ХХ ст.

Аналіз досліджень та публікацій з теми.

Про творчість Баланчіна російськими дослідниками написано багато статей, серед яких виокремлюються роботи таких видатних науковців, як В.М. Красовська, Є. Я. Суріц, В. М. Гаєвський. Серед українських дослідників праць, присвячених Дж. Баланчіну, обмаль. Винятком можна вважати статтю О.І. Чепалова "Жанрова та стильова трансформація хореографії Джорджа Баланчіна у контексті доробку балетмейстерів нової доби, надруковану у "Віснику Київського національного Університету культури та мистецтв" 2004 р..

У 2004 р., в С.-Петербурзі відбулась науково-практична конференція, присвячена 100-літтю великого балетмейстера. Результатом стала збірка "Вік Баланчіна", куди увійшли наукові статті, що поетапно відбивають творчий та життєвий шлях хореографа, а саме: його петроградський період, роботу в Європі та в Америці. Оскільки авторами статей є балетознавці з різним трактуванням його біографії, стилю та місця в історії хореографічного мистецтва, цій збірці для досягнення постаті Баланчіна не вистачає виваженої та цілеспрямованої точки зору.

Такою узагальнюючою роботою, надрукованою в Пермі лише у 2007 р., можна вважати першу частину монографії О. Р. Левенкова "Джордж Баланчін". Цей перший досвід створення повної біографії митця російською мовою є досконалим відтворенням його творчого (і почасти життєвого) шляху з постановкою суттєвих художніх проблем, які виникли в мистецтвознавстві та історії культури ще на початку ХХ ст. У цій книзі О.Р. Левенков віддає належне й роботі Дж. Баланчіна в антрепризі С. П. Дягілева "Російські сезони", проте перша частина книги закінчується розглядом творчих подій 1957 р., коли для підсумкових висновків ще не настав час. Отже будь якому з перелічених досліджень бракує виваженості та цілеспрямованості з огляду на магістральну тему творчості Дж. Баланчіна, якою, на думку автора даної статті, є неокласичне мислення.

У цьому сенсі природним буде розглянути ставлення хореографа до балетної музики, зокрема до музики Стравінського, який був у числі перших композиторів неокласичного напрямку. Це почасти пояснює характер відтворення музики пластичними засобами у творчості самого Баланчіна. Безперечним є зближення художніх позицій двох видатних митців, сутність якої полягає у аналогах пластичних якостей двох суміжних мистецтв та призводить до фундаментальних узагальнень, які б могли вичерпно пояснити народження та розвиток творчого методу видатного балетмейстера.

Мета дослідження: Знайти ознаки та закономірності формування неокласичного стилю в хореографічному мистецтві ХХ ст. на прикладі творчої спадщини Дж. Баланчіна.

Результати дослідження

Один з найпровісніших ранніх балетів Баланчіна – "Аполон Мусагет", поставлений в 1928 році у Франції в трупі "Російський балет Дягілева". За диригентським пультом у день прем'єри стояв автор Ігор Стравінський. Цей камерний балет на одну дію візуально був не таким надземно гарним, як його майбутній шедевр "Серенада". Але, якщо звикнутись з незвичайною естетикою "Аполона Мусагета" й перейнятися ідеєю цього прекрасного добутку, то вони виявляються принципово важливими.

Цей балет став певною віхою, своєрідним творчим маніфестом і навіть клятвою молодого Георгія Баланчівадзе, який тільки но звик до свого нового імені Джордж Баланчін, подарованому йому Сергієм Дягілевіч. Саме із цього добутку й виникає термін "неокласика", і саме цим балетом молодий балетмейстер дав собі й людству обіцянку, що й він, як юний бог Аполон, буде правити музами поезії, музики й танцю.

Аполон упорався зі своїм завданням. Баланчін теж. А тому алегорія міфу, перетворена волею балетмейстера в алегорію балету, наводила на думку про неутолену спрагу митця, що прагне висловити себе у творчості й донести до глядача своє філософське та естетичне кредо. Він становив загадку для багатьох, але він же говорив про долю Творця взагалі й про долю Баланчіна, зокрема. Адже це перед ним, юним богом танцю, музи розстеляли свої дарунки, і він зробив свій вибір, силою свого генія об'єднавши все музи у своїй божественній творчості.

"Аполон Мусагет" побудований на класиці, але акценти тут інші. Баланчін прагне розірвати канон класичних рухів, створюючи іншу естетику. Вишукані, але трохи мудровані па (що змикалися часом з акроба-

тикою й декадентсько-конструктивістським стилем початку ХХ століття) робили цей балет оригінальним і водночас драгуючим для пересічного ока.

У період 1920-30-х рр. Стравінський звертався до типових структур і форм викладення докласичного і ранньокласичного періодів, “моделюючи” їх та поєднуючи з новітніми засобами музичної мови. Прагнення до підкресленої емоційності виражається у різкості, кутатості мелодичних обрисів, гострих політональних та поліфункціональних накладеннях. Класичні форми часто трактуються Стравінським з іронічним відтінком та отримують пародійне офарблення”.

Радянський вчений-музиколог М. С. Друскін у монографії “Ігор Стравінський. Особистість. Творчість. Погляди” цілий розділ присвятив розгляду неокласицизму. Він слушно зближує у цьому розумінні творчість Стравінського та Пікасо – останній ще в 1915 р. захоплювався малюванням у стилі Ж.-О.-Д. Енгра, французького живописця початку ХІХ ст., прихильника майстрів епохи Відродження [3, с. 134]. Не випадково В. Г. Власов та Н. Ю. Лукіна, автори термінологічного словника “Авангардизм. Модернізм. Постмодернізм”, що систематизує найважливіші проблемні поняття образотворчого мистецтва, пояснюють такий незвичний термін, як неопластицизм, спорідненістю з архітектурними та геометрично абстрактними формами митців першої чверті ХХ ст. (Ф. Л. Райт, Ле Корбюзьє, П. Мондріан, К. Малевич та ін.) [7, с. 108].

Один з найбільш типових представників неокласицизму в німецькій музиці Пауль Гіндеміт (1895-1963) теж відомий як співавтор Баланчіна. Як і Стравінський, він у пошуках новітнього музичного стилю був налаштований на віддалені класичні зразки, віддаючи їм перевагу перед творами попередників у музичній культурі.

О. Леонтєва в нарисі, присвяченому Гіндеміту та надрукованому у багатотомній монографії “Музика ХХ століття” підкреслює “антиромантичний бунт” Гіндеміта, ватажком якого він, власне, і став у Німеччині [5, с. 309]. Однак, незважаючи на численні маніфести, психологічний світ душі у творчості Гіндеміта остаточно не поступився життєвій прозі та динаміці механічного руху, що з вичерпно повнотою позначилося на партитурі “Чотирьох темпераментів”. О. Леонтєва має рацію, коли пише, що Гіндеміт “мислить надто незалежно та значно, щоб можна було говорити про “підробку під старину”. Насправді “переосмислення музичного матеріалу відбувається у нього з позицій ХХ ст.” [там само, с. 322].

В цьому ж виданні М. Друскін пише про стилістичний перелом, який призвів до зміни в творчості Стравінського російського етапу неокласицистським [4, с. 220]. Спочатку, наголошує Друскін, “російське” сусідило з універсальним. Обираючи моделі, він в принципі не переслідує стилізаторські цілі, а вільно, згідно законів індивідуального мислення, переплавляє в даному творі ознаки різних історико-стилістичних моделей у єдине ціле, сучасне за духом та звучанням” [там само].

У 1920 р. відомий італійський композитор, піаніст та музичний діяч Феруччо Бузоні (1866-1924) надрукував відкритого листа до німецького музиколога, адепта сучасної музики Пауля Беккера (1882-1932) під назвою “Новий класицизм”, яке вважається маніфестом нового напрямку.

“Під новим класицизмом, писав Бузоні, я розумію розвиток, відбір та використання всіх досягнень минулого досвіду та їх утілення в тверду і вишукану форму” [2, с. 961]. Основними рисами нового мистецтва він вважав єдність стилю, високий розвиток поліфонії та дух ясної об’єктивності.

У 1924 р. І. Ф. Стравінський висунув гасло “Назад, до Баха”, яке було підхоплене музикантами різних європейських країн. Смісл цього заклик полягав у поєднанні бахівської логіки, принципів розвитку та конструювання музичної форми з новітніми засобами музичної мови.

Однак новий напрямок сперечався як зі зразками імпресіонізму в музиці, де поліфонічність була небажаною (переважали миттєві враження, а не логіка формальної побудови), так і з романтичними спрямуваннями, тобто ще однією формою суб’єктивного ліричного вислову.

“Антиромантична” реакція почасти викликала і появу такого стильового явища, як експресіонізм з його емоційним “перегрівом” на відміну від неокласичного “переохолодження” [це влучне образне порівняння дав німецький композитор Ханс Ейслер (1898-1962) [там само].

Як справедливо зауважує Р. Косачова, наприкінці 1920-х рр., після численних хореографічних ексцентріад та руйнацій хореографічної лексики, пошуків її нових напрямків (і відповідно, в трупі Дягілєва) була досягнена необхідність «реабілітації класики».

Розвиток неокласичних тенденцій в хореографії мало ще іншу мету–відновлення в правах самого танцю, напіввичавленого у роки пошуків різними формами нетанцювального пластичного руху. Форми “повення” класичного танцю були різними, що багато у чому визначало характер пошуків [11, с. 225]

Сутність неокласицизму Баланчіна в тому, що його танцювальна лексика базується на принципах класичного танцю, однак, у відповідності із загальними настановами неокласицизму у вигляді канонічних моделей, які варіюються та заповнюються хореографом із тією музикою, що ним використовується [там само, с. 227].

Згідно задуму Баланчіна, кожна постановка має бути танцювальним еквівалентом музичного твору, відобразивши і його образно-емоційну атмосферу і особливості побудови: штрихи, нюанси – аж до інверсій теми.

“Хореограф, писав Баланчін в статті “Танцювальний елемент в музиці Стравінського”, не може вигадувати ритми, він лише переводить їх у рух. Організація ритму в великому масштабі передбачає підтримуючий процес. Це і є функція музичної думки. Планування ритму подібно до планування будівлі – воно також потребує структурних операцій. Точний ритм Стравінського є символом його влади над часом, рівно як і над його інтерпретаторами. Хореограф повинен перш за все беззастережно довіритися цьому контролю. Ри-

тмічна винахідливість Стравінського, можливо, в основному єдине, що є стійкою базою та дає хореографові найвищий стимул і для його власної могутності” [там само].

У композиціях Баланчіна по-новому відображається пластичний рух музичних образів. Його хореографічна драматургія співвіднесена не тільки з основними композиційними орієнтирами музики, а ще більшою мірою спрямована на відображення найменших вигинів ритмічної пульсації, найтонших нюансів мелодійної виразності аж до контрапункту з ними.

При цьому, наполягає Р. Г. Косачова, Баланчіна не цікавило зовнішнє, механічне співвідношення танцю та музики, його турбувала, першої черги, сама природа цього співставлення. Стилізація, або – ширше, використання моделей в музиці Стравінського – найбільш придатний матеріал для “самоцільного” танцю Баланчіна, який звільняє його від конкретності у втіленні сюжету, образів, характерів [там само, с. 229].

Лифар наполягав, що саме він увів у науковий обіг термін “неокласичний” щодо техніки та естетики танцю і вів відлік своєї реформи танцю саме з прем’єри балету “Ікар” у 1935 році, хоча це спростовують вже наведені факти з історії народження балету “Аполон” (1928), в якому головну партію виконував саме Лифар.

На відміну від неокласицизму Баланчіна, більш абстрактного, аполонічного, неокласицизм Лифаря був почуттєво-діонісійським і, таким чином, немов би утілював інший бік неокласицизму, той, який ніколи не переривав зв’язку з романтичними традиціями. Ідея хореографа полягала в тому, аби наблизити балет до життя, відтворити у ньому людські почуття, воскресити романтику та красу, чудовий світ лебедів та священного озера, – ідея, на перший погляд, повністю протилежна абстрактній холодності та “дегуманізації”, яка притаманна здебільшого неокласицизму. Таким чином, робить підсумок Косачова, можна сміливо сказати, що неокласицизм Лифаря підкреслено романтизований [там само].

Подібне переродження неокласицизму у Лифаря відбувалося поступово. Вже у його ранніх роботах було помітним декотра руйнація хореографічних концепцій; були переглянуті і норми академічного танцю, якими була уславлена Паризька Гранд Опера, місце початку творчої кар’єри Лифаря. Разом з тим яскраво виражена романтична спрямованість його пошуків жодним чином не затінює принципів конструктивності в хореографії, що дозволяє насправді прирахувати Лифаря до неокласиків. Поступове впровадження безсюжетного танцю, навіть у найромантичніших за змістом балетах, геометричність хореографічної побудови, випрямлення і, часом, навіть деяка схематизація танцювальних ліній – все це поволи підточувало класичний танець академічної школи і разом ставало етапами розвитку неокласицизму.

Ритмова структура хореографічних композицій Лифаря цілком виходила з танцю, не випадко він диктував пластичні ритми композитору, завдання якого зводилося до лише до того, аби втілити їх у музичних звучаннях. Найбільш послідовним утіленням цих поглядів Лифаря став вже згаданий балет “Ікар”, де ритми, підказані хореографом, були реалізовані А.Онеггером та Ж. Сіфером, у звучанні лише ударних інструментів. Цей балет став одним з маніфестів хореографії, де стверджувався самоцільний танець, незалежний насамперед від музики, що розвивається згідно чистому ритму.

Висновки

Рух до неокласицизму був органічним процесом, рівною мірою істотним для музики та хореографії. І в тому і в іншому виді художньої творчості була осягнена необхідність відродження класичних цінностей, що були втрачені у роки пошуків та багатократних змін стилістичної орієнтації.

Як справедливо вважає автор статті у “Музичній енциклопедії” Ю.В. Келдиш, неокласицизм – один з напрямків в музиці ХХ ст., представники якого прагнули відродження стилістичних рис музики докласичного (бахівсько-генделевського) та ранньокласичного (добетховенського) періодів. Найбільшого розвитку неокласицизм досяг у період між двома світовими війнами [2, с. 960].

Аполон Мусaget був своєрідною декларацією, що стверджує принципи класицизму в мистецтві, спробу відродити їх в умовах ХХ ст. Першоджерелом «Аполона Мусagета» став класико-романтичний балет епохи Петіпа, романтичні поривання якого були спрямовані в річище строгих норм, ретельно продуманої та раціональної системи. Тому можна погодитись із авторами новітньому Оксфордському словнику танцю Деброю Крейн та Джудіт Макрел, які пишуть, що неокласика – це “стиль, який використовує техніку імперського російського танцю ХІХ ст., але позбавляє її наративності і складних театральних декорацій”. На думку авторів словника, у такому “помірковано сучасному танці з естетичної точки зору зберігається пуантова техніка, але використовуються драматургія та балетна пантоміма повнометражної вистави” [1, с. 184].

“Неокласичний балет, підтверджує цю думку М. Гваттеріні, оновлює його академічну мову. Таким чином, це нове, що відроджує цінності традицій. Цей новий жанр виник у Франції наприкінці 1920-х р. в артистичній атмосфері «повернення до порядку» після революційної «лихоманки» авангарду 1910-х р. Проте і сам неокласицизм теж був авангардистською течією. Відродження старого, особливо для таких митців, як Баланчін та Стравінський, ніколи не могло означати сліпого повторення вже відомих раніше художніх форм, – воно могло означати лише їх оновлення» [10, с. 93].

Р. Косачова наполягає на тому, що музика Стравінського, де використовується стилізація (тобто моделювання), є найбільш придатним матеріалом для «самоцільного» танцю Баланчіна, що звільняє його від конкретності у втіленні сюжету, образів, характерів.

Абстрактна за походженням, ця музика дає можливість відобразити у хореографії те, що легко піддається аналогії завдяки використанню сталих форм, тобто моделей. Звідси виникає раціональність конструкцій в хореографії, що іноді є самодостатньою за красою своїх геометричних форм, ажурних побудов, тобто конструкції, що лежить у основі майже всіх антиромантичних течій і, першої черги, “неокласицизму” і “нової речовинності” [11, с. 234].

Отже неокласичний балет, за охопленням явищ, значно ширше власне неокласичної музики. Він може базуватися і на старій (балетній або небалетній) музиці, і представляти хореографічну інтерпретацію творів, які було написано у розрахунок на концертну естраду. Тут вибір хореографів практично необмежений, оскільки історія балету ХХ ст. довела, що підібрати «хореографічні ключі» можна до музики усіх часів та народів.

Неокласичному балетові, як правило, було притаманним тяжіння до безсюжетності, або його сюжетна основа була гранично узагальненою та умовною. Вона зводила до мінімуму елемент наративності, тобто оповідальності.

Інша риса, що визначала варіативність сюжетів неокласичного балету, мала витоком алегоричність, участь напівреальних персонажів – масок, карт на відміну від романтичного протиставлення «земного» та «небесного», хоча і за відсутності реалій сучасної дійсності. Характерною рисою неокласичного балету є тяжіння до малої форми, композиційного лаконізму. Співдружність саме з неокласичною музикою надає неокласицизму в балеті цілком завершений вигляд.

Джерела та література

1. Craine Debra, Mackrell Judith. Oxford dictionary of dance/ D. Craine, J. Mackrell / Oxford university press.– London, 2004, 2-nd edition.-527 p.
2. Келдыш Ю. В. Неокласицизм / Ю.В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия в 6 т., т.3.–М.: Сов. энциклопедия, 1976.– С. 960 – 963.
3. Друскин М. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды: Исследование / М. Друскин. – 2-е изд., доп. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 232 с.
4. Музыка ХХ века. Очерки в двух частях. Ч. 2, кн. 3. – Ред. Л.Н. Раабен.–М.: Музыка, 1980– 589 с.
5. Музыка ХХ века. Очерки в двух частях. Ч. 2, кн. 4. – Ред. Д. Н. Житомирский, Л. Н. Раабен.–М.: Музыка, 1984. – 510 с.
6. Лифарь С. Мемуары Икара / С. Лифарь. – М: Искусство, 1995. – 358 с.: ил.
7. Власов В.Г. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь / В.Г. Власов, Н. Ю. Лукина. – СПб.: Азбука-классика, 2005.– 320 с.
8. Чепалов О. І. Ікар з берегів Борисфена / О.І. Чепалов // Культура України: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. – Х.: ХДАК, 2003. – Вип.12: Мистецтвознавство. – С. 237–248.
9. Чепалов О. І. Жанрова та стильова трансформація хореографії Джорджа Баланчіна у контексті доробку балетмейстерів нової доби/ О. І. Чепалов// Вісник Київського національного Університету культури та мистецтв.Серія Мистецтвознавство, 2004. – Вип. 11. – С. 137-144.
10. Гваттерини М. Азбука балета: Пер. с итал / Гваттерини Маринелла. – М.: БММ АО, 2001. – 240с.: ил. – (Учимся танцевать). С.150-159.
11. Косачева Р. О музыке зарубежного балета (1917-1939): Опыт исследования / Р. Косачева. – М.: Музыка, 1984. – 301 с.

Элькан О.Б.

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА И ПРОБЛЕМА ДУХОВНОСТИ (Э.Кассирер, В.Кандинский)

Проблемы символической природы культуры, ее духовной сущности – одни из самых важных и активно обсуждаемых представителями культурологи и философии культуры. Актуальность решения этих проблем очевидна. Мысль, высказанная Э.Кассирером в 20-е гг. ХХ века, не потеряла своего значения и сегодня, ибо не утрачена необходимость выработать определение для «области чистой субъективности», ... где явление рассматривается как целое с «духовной точки зрения».

Э.Кассирер развил свою концепцию в основополагающих работах: «Философия символических форм» в двух томах и «Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры», созданных в 20-е – 40-е годы ХХ столетия и являющиеся одной из вершин философского знания о культуре. В период, отмеченный двумя мировыми войнами, социальными катаклизмами, рождением и гибелью целых миров – общества и культуры, поисками новых путей в искусстве, немецкий философ, представитель Марбургской школы неокантианства, ставит вопрос о Человеке и Культуре, специфике человеческого существования в мире, которое Кассирер видит в способности к культурному творчеству.

Особенный интерес для культурологического исследования представляют положения концепции Кассирера, связанные с теорией символа, символической деятельности, символической природы искусства, что впоследствии даст возможность обосновать тезис о семиосфере как символическом ядре культуры.

Опираясь на учение Платона об идеях, отрицая «наивную теорию отражения», Э.Кассирер сопоставляет различные формы познания и доказывает одно из важнейших положений своей концепции: принцип «примата» функции над предметом. «Функция чистого познания», считает Кассирер, не столько оформляет мир, сколько формирует его. Все содержание культуры основано на «общем формальном принципе» и «является первоначальным деянием духа». Содержание понятия культуры, утверждает философ, «неотделимо от основных форм и направлений духовного творчества»: язык, миф, искусство, религия как элементы еди-