

УДК 008.001:37.036.5

ББК 71.0(0)

Г 63

Л.А. Гольдфайн

Доцент кафедры музыкально-исполнительского искусства в образовании музыкального факультета Института искусств Московского педагогического государственного университета; E-mail: goldfine@list.ru

ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО И.Ф. СТРАВИНСКОГО И С.П. ДЯГИЛЕВА КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

(Рецензирована)

Аннотация. Данная работа рекомендуется преподавателям МХК для ознакомления учащихся с «Русскими сезонами» Дягилева, которые являются ярчайшим свершением Серебряного века русского искусства. «Русские балетные сезоны Дягилева» (1909-1929) имели шумный успех во многих городах Европы и Америки. К созданию балетов Дягилев привлек выдающиеся художественно-артистические силы России – А. Павлову, Т. Карсавину, В. Нижинского, А. Бенуа, Л. Бакста и др., и, конечно же, И. Стравинского. Велика роль новаций во всех составляющих балета – в музыке, танце, декорациях, дизайне костюмов. Политические события, происходившие в России на рубеже XIX-XX веков, породили новое поколение с новыми интеллектуально-художественными запросами. Обсудив ситуацию с появлением «Сезонов», можно перейти к рассказу о трех балетах Стравинского: «Жар-птице», «Петрушке» и «Весне священной». Преподавателю необходимо указать на то, что обращение к русской национальной тематике при создании балетов – это выдающаяся новация, которая позволила ознакомить иностранную публику с русским фольклором. Изучение содружества Стравинского и Дягилева как создателей «Русских сезонов» позволит обогатить внутренний мир учащихся, расширить их общий кругозор и понять, как важно понимание народных истоков в художественном творчестве.

Ключевые слова: Стравинский, Дягилев, «Русские сезоны», балет, мировая художественная культура, Серебряный век, новации, искусство, русский фольклор, либретто.

L.A. Goldfine

Associate Professor of the Department of Musical Performing Art in Education of Musical Faculty of Institute of Arts at the Moscow Pedagogical State University; E-mail: goldfine@list.ru

CREATIVE COOPERATION BETWEEN STRAVINSKY AND DIAGHILEV AS AN INTEGRAL PART OF WORLD ART CULTURE

Abstract. This work is recommended for teachers of World Art Culture to familiarize students with the “Russian seasons” of Diaghilev, which are the clearest accomplishment of the Silver age of Russian art. “The Ballets Russes” of Diaghilev (1909-1929) was a resounding success in many cities of Europe and America. To create ballets, Diaghilev attracted outstanding artistic resources of Russia – A. Pavlovai, T. Karsavina, V. Nijinsky, Benois, L. Bakst and others,

and, of course, Igor Stravinsky. The role of innovations in all components of ballet – music, dance, scenery, and costume design is tremendous. Political events in Russia at the turn of the 19th – 20th centuries, gave rise to a new generation with new intellectual and artistic demands. After discussing the situation with the appearance of “Seasons”, you may go to the story about the three ballets by Stravinsky: “The Firebird”, “Petrouchka” and “The Holy Spring”. The teacher should indicate that an appeal to the national Russian theme, when creating a ballet is an outstanding innovation, which helped to acquaint the foreign public with the Russian folklore. The study of the cooperation between Stravinsky and Diaghilev as the creators of “Russian seasons” will make it possible to enrich the inner world of students, to broaden their outlook and to realize how important an understanding of people’s origins in art creativity.

Keywords: Stravinsky, Diaghilev, “Russian Seasons”, world art culture, ballet, Silver Age, innovation, art, Russian folklore, libretto.

Предмет «Мировая художественная культура» ставит своей целью изучение шедевров мирового искусства, осознание роли и места человека в художественной культуре и знакомство с различными видами искусств в определенные исторические эпохи. Данную работу мы хотели бы рекомендовать преподавателям МХК для проведения уроков по теме «Русские сезоны Дягилева» для учеников старших классов на примере трех балетов И.Ф. Стравинского «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная». Так, что и как рассказать учащимся о Сезонах, об этом уникальном явлении культуры начала XX века?

«Русские Сезоны» Дягилева – одно из ярчайших свершений Серебряного века русского искусства, времени «нового подъема отечественной художественной культуры... Новаторские поиски и достижения нашли свое отражение... в общественной мысли, науке..., литературе, изобразительном искусстве, театре, опере, балете, где были достигнуты результаты мирового значения, ставшие достоянием общечеловеческой культуры» [1: 355]. Все началось с того, что глава художественной группировки вокруг журнала «Мир искусства», основатель журнала С.П. Дягилев организовал в Париже сначала выставки картин русских художников, затем собственно «Русские сезоны» – оперные и балетные спектакли,

симфонические и камерные концерты из произведений российских композиторов в исполнении выдающихся певцов, пианистов, скрипачей [2: 135-136].

«Русские Сезоны» Дягилева, которые принято считать балетными, состоялись с 1909 по 1929 годы. Общее число «Сезонов» – 20. Большинство сезонов повторялось в разных городах Европы, США и Южной Америки. Каждый сезон предлагал публике несколько балетов, а иной раз ещё и оперу. Учитывая, что основная заслуга сезонов принадлежит искусству балета, мы сочли возможным посвятить статью творчеству организатора сезонов и его сподвижников именно в этой области. Мы предлагаем ограничиться рассказом о трех балетах, ставших общепризнанной классикой жанра. Балеты эти – «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная» на музыку композитора И.Ф. Стравинского. Громадную роль в феноменальном успехе «Сезонов» сыграло то, что С.П. Дягилев, «этот гениальный антрепренер», как называли его современники [2: 140], привлек к участию в «Сезонах» «выдающиеся художественно – артистические силы России – А. Павлову, Т. Карсавину, М. Фокина, В. Нижинского» [2: 61]. «Сезоны» славны своими новациями во всех составляющих балета – в музыке, танце, декорациях, дизайне костюмов. Но что породило

«Сезоны», что сделало Дягилева и его сподвижников убежденными приверженцами новаций? Педагог отметит, что жизнь в пору возникновения и проведения «Сезонов» – это для них всё то, что вместила в себе первая треть XX столетия. Такие события, как войны и революции, как интереснейшая, оставшаяся незавершенной земельная реформа, как учреждение Государственной думы с четырьмя выборами и разгонами ее, конечно, влияли на тех, кто создавал «Сезоны». Но всё-таки непосредственное влияние на их творчество, на их творческий почерк оказывала интеллектуальная среда, сложившаяся в сфере искусств – в литературе, живописи, музыке, театре.

Заканчивалось XIX столетие, начиналось столетие XX-ое. Пришло новое поколение с новыми запросами, навеянными переживаемыми событиями. Новые запросы стали тем фактором, той стороной жизни, которая породила Серебряный век с его основным трендом новаций во всех видах искусства. На общей волне новизны и возникли «Сезоны». Представляется, что с полным правом их можно считать как порождением Серебряного века, так и блестящим «соавтором» «нового подъема отечественной художественной культуры» [1: 355] в конце XIX – начала XX столетия, времени, получившего название Серебряный век, по аналогии с Золотым веком Пушкина (первая треть XIX столетия).

Обсудив с учениками ситуацию с появлением «Сезонов», педагог перейдет к рассказу о трех упомянутых выше балетах: «Жар-птица», «Петрушке», «Весне священной». Удобно начать эту часть темы с цитаты их учебника «История Отечества. XX век» для девятого класса: «Центрами как оперного, так и балетного искусства начала XX века были два театра – Большой в Москве и Мариинский в Петербурге. Талантливые балетмейстеры

А.А. Горский и М.М. Фокин стали выразителями новых идей в балете. Воплощали их замыслы балерины А.П. Павлова, Е.В. Гельцер, Т.П. Карсавина, танцовщики В.Н. Нижинский и другие. Они утверждали новые художественные принципы, стили и формы... Декоративное оформление спектаклей делали художники Л.С. Бакст, А.Н. Бенуа, К.А. Коровин, которым удавалось достичь тонкой гармонии между хореографией, музыкой и живописью» [3: 107].

Итак, три балета Стравинского в порядке их появления на сцене. Первым был показан балет «Жар-птица». «На премьере... в 1910 году в театре «Елисейских полей» присутствовал «весь Париж»... Успех был шумный» [4: 68]. «Успех балета... был огромен и явился началом всемирной славы Стравинского» [2: 140]. Балет имел отличную прессу и прекрасные, вдохновляющие оценки профессионалами. «Стравинскому особенно дорого было признание его балета Дебюсси и Равелем» [4: 68]. Как известно, позднее композитор Равель сам принял участие в работе Сезонов. Славен балет «Жар-птица» не только своим огромным успехом и новациями в музыке, танце, дизайне, но и своей, можно сказать, эпохальной новацией, позволившей авторам книги «Рассказы о музыке и музыкантах» отметить: «Жар-птица» занимает в истории русского балетного театра почетное место первого выдающегося балета русского композитора на русский национальный сюжет» [4: 68]. Именно эта новация делает «Жар-птицу» весьма интересным объектом преподавания. Более того, частные новации порождены этим обращением к русской тематике, безусловно, требовавшей своей музыки, танца, одежды действующих лиц. Учитель предложит классу на примере балета «Жар-птица» посмотреть, в чем такое «произрастание из традиций» состояло в творчестве кампании

«Русский балет Дягилева». Кстати, обращение к русской национальной тематике при создании балета – это не только выдающаяся новация, но и весьма смелое для антрепризы решение, грозившее возможным финансовым крахом, как и всякое крупное новшество, знаменующее начало новой эпохи в любом виде творчества. Так в чем состояла традиция, на которую опиралось либретто балета «Жар-птица»? Традиция эта в давно укоренившейся русской тематике, в том числе сказочной, в операх русских композиторов. Учителю по этому поводу достаточно вспомнить об оперном творчестве Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова...Своеобразная новация «Жар-птицы» и в том, как создатели балета подошли к выбору русской сказочной темы.

Изначально Дягилев видел цель «Сезонов» в ознакомлении зарубежной публики с русским искусством, в пропаганде русского искусства. Поэтому, что касается балетов, то обращало на себя внимание отсутствие русского балета на русскую национальную тему. Ощущая соответствующую необходимость, Дягилев «предложил молодому композитору» сочинить музыку балета. И подсказал сюжет: несколько вариантов русских народных сказок о Жар-птице и Кащее Бессмертном. Они-то и стали основой либретто» [2: 140]. В результате был создан балет – сказка о том, как Жар-птица помогает Ивану-царевичу освободить от заклятия злобного Кащея превращенных им в камни витязей, спасти плененных Кащеем их невест, обрести свою любовь Красу Ненаглядную и наказать Кащея смертью лютою. Если преподаватель сочтет необходимым, то зачитает ученикам полный текст либретто [5: 220-222], замечательно передающий не только фабулу, но и переживания действующих лиц, предопределяя, а то и прямо указывая, каким должен быть характер танца. Использование

персонажей и событийности нескольких вариантов сказок сделало балет исключительно насыщенным действием, напряженным, и это, возможно, стало одной из новаций, обеспечивших столь шумный успех «Жар-птицы» у парижских театралов. Оказавшееся чрезвычайно успешным обращение в балете к русской национальной тематике с необходимостью привело к новациям в музыке, танце, декорациях, дизайне костюмов. Во всем проявились сложившиеся столетиями традиции фольклорной песни, пляски, старинных народных инструментов, русских народных обычаев в одежде, обуви. Но, что характерно для Стравинского, используя русские фольклорные мелодии, плясы, он чутко «адаптировал» их, сохранив этим для активной жизни любимый фольклор. Зарубежная публика принимала эти музыкальные новации на ура. И не мудрено. Ведь новационная обработка Стравинского старалась не только приблизить, омолодить фольклор для русского меломана, но и породнить иностранную публику с русским фольклором. Публика все принимала с восторгом. Восхищение балетом было столь велико, что, как известно, два французских танцовщика под русскими псевдонимами выступали затем в составе «Русского балета Дягилева». А французские профессионалы-кутюрье немедленно отреагировали на успех «Жар-птицы», создав модную одежду и обувь в русском стиле, нашедшую отличный спрос у французских модниц и модников. И это в пору, когда весь мир старался носить то, что он видел в синемафотографе на своих любимых звездах. А знаменитая Коко Шанель в дальнейшем даже принимала участие в работе «Сезонов». «И как балет, и в виде сюиты «Жар-птица» получила всемирную известность. В постановке М. Фокина она шла в Париже (1910), Лондоне (1926), Нью-Йорке (1935) и т.д. Лучшие оркестры мира включили

сюиту из балета в свой репертуар. Приехав в Россию в 1962 г., Стравинский поставил на афишу своих выступлений, среди других сочинений, «Жар-птицу», дорогую ему по многим причинам. Сочинявшийся в России, этот балет, его первенец, открыл ему путь к успеху за рубежом» [4: 68].

В заключение беседы о «Жар-птице» преподаватель может обратить внимание учеников на то, что, как и основная, ведущая новация, обращение балета к русской национальной тематике, частные новации в музыке, танцах, дизайне тоже произросли из оперных традиций, но более глубоких по времени исконных традиций русской жизни. Успех балета «Жар-птица» был огромен и явился началом всемирной славы Стравинского.

Еще большим был успех нового балета «Петрушка» (1911 г.), который стал «первой вершиной и началом творческой зрелости замечательного композитора» [2: 140-141]. Как пишет Стравинский в своих воспоминаниях, «сначала он задумал концертную пьесу для рояля с оркестром. Его воображением завладел игрушечный плясун, ... выводящий из себя оркестр... Потом этот образ неожиданно в сознании композитора трансформировался в Петрушку». Представляется полезным прервать здесь цитату и пояснить ученикам, что композитор говорит о хорошо известной ему с детства ярмарочной забаве – кукольном представлении о «Петрушке», герое веселых приключений, побеждающим все и всех на потеху публике. Стравинский продолжает: «Дягилев подхватил эту идею и настоял на ее разработке, в которой принял участие А. Бенуа». Петрушка был помещен в обрамление масленичного разгула русской улицы» [4: 69]. Отправляясь от народной кукольной мистерии, создатели балета не побоялись пойти на такую новацию, как превращение забавного кукольного представления

в драматический балет, или, если угодно, балетную драму. В балете главный герой Петрушка вовсе не удачливый весельчак, а страдалец, любовь которого не разделяет «хорошенькая куколка» Балерина, предпочитающая соперника Петрушки, «самовлюбленного, жестокого Арапа» [4: 69]. Соперник преследует бегущего через площадь Петрушку и саблей разрубает ему голову. «Толпа в ужасе цепенеет. Но ненадолго: появившийся Фокусник – хозяин кукольного балагана убеждает всех в несерьезности происшедшего: опилки из разбитой Петрушкиной головы подтверждают это» [2: 141]. «Неожиданно в тишине раздается пронзительный крик. Освещенный луной, на крыше балагана появляется Петрушка; он грозит кулаками своим мучителям» [5: 224]. Оставаясь в традициях русского фольклора, создатели балета просто не могли окончить балет на трагической ноте. Таким образом, танцовщикам, представлявшим Петрушку, Балерину и Арапа, предстояло выступать в роли кукол, оживленных Фокусником – хозяином балагана, наделенных вполне человеческими страстями и вместе с тем остающимися куклами. Сложности добавляло и то, что все остальные действующие лица балета – участники масленичного гулянья – шарманщик, купец, кучера и прочие, в отличие от трех основных действующих лиц, люди, которым не надо было добавлять каких-то кукольных черт. Такая разноплановость (люди-куклы, и люди, ни в коем случае не куклы) затрудняла создание единого, слаженного во всех деталях спектакля. Как упомянуто в приведенной выше цитате из воспоминаний Стравинского, «Петрушка был помещен в обрамление масленичного разгула русской улицы» [4: 69]. Такой антураж побуждал композитора прямо-таки насытить балет музыкальным фольклором, что он и сделал. При этом Стравинский учитывал, что балет

представляет гулянье на масленице в Петербурге в первой половине XIX века [4: 69]. Место и время действия побудили, даже обязали Стравинского «адаптировать» фольклорную музыку под новых героев, приблизив ее к современности – первой трети XX века. Любопытно, что со стороны отечественной музыкальной среды оценка созданной партитуры оказалось различной: восторг «передовой части молодой критики» и резко критическая оценка со стороны консерваторов. Обидно, что среди последних оказались ранее близкие Стравинскому М.Ф. Гнесин и А.Н. Римский-Корсаков [4: 74], по-видимому расценивших упомянутую адаптацию как отход от истинных русских образцов. Кстати, Стравинский весьма интересно защищал свои новации, ссылаясь на мнения о русском стиле художников Рериха, Билибина, Стеллецкого, когда их сравнивают с Репиным, Перовым, Прянишниковым, Рябушкиным и т.д. «Я очень высоко ценю этих последних», пишет композитор, «но неужели же из-за этого Рерих, Билибин и Стеллецкий станут для меня менее русскими?» [4: 74-75].

Премьера «Петрушки» состоялась 13 июня 1911 года в театре Шаплэ (Париж). Огромный успех балета обязан тому, что создатели его с честью справились с упомянутыми добровольно взятыми на себя трудностями. Излишне говорить, что каждый из них был истинным талантом, остро чувствующим полноту синтеза музыки, танца, декораций, дизайна костюмов. Работа над балетом, безусловно, шла в содружестве этих талантов. Так, Стравинский представлял жизнь действующих лиц своей музыкой, а художник А. Бенуа создавал живописную сущность действия, и к тому же оба они являются авторами либретто [5: 223].

В заключение беседы о балете «Петрушка» преподаватель, как бы защищая создателей от обвинений в

отходе от фольклорного весельчака, может признать, что от Петрушки ярмарочных лицедеев-кукольников действительно мало что осталось, как и от его потешных приключений, осталось имя и некоторые действующие лица. Вполне определился фон, на котором разыгрывается драма балетного Петрушки. Но ведь фольклорный герой не нес в себе содержания, которое давало бы балету повод проявить все свое умение поведать публике о высоких чувствах, о драме и даже трагедии человеческих отношений, как это с блеском получилось в балете.

Третий выбранный для беседы балет «Весна священная» весьма интересен своей сценической историей и судьбой. «Однажды, – вспоминал Стравинский, – когда я дописывал в Петербурге последние страницы «Жар-птицы», в воображении моем совершенно неожиданно, ибо думал я тогда совершенно о другом, возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность. Это стало темой «Весны священной» [4: 75]. Балет был впервые представлен в Париже 29 мая 1913 года. Авторы либретто И. Стравинский и художник Н. Рерих [5: 225-226]. «В этом двухактном «доисторическом действе», картинах языческой Руси «композитор стремился передать мироощущение древних славян, их нерасторжимую связь с природой, которую они обожествляют» [2: 143]. «Парижане... на этот раз учинили скандал, какого не было с незапамятных времен. Их можно понять... Слишком непривычными показались им терпкие варваризмы этой музыки, ее жесткость, ее суровый строй. Публика устроила абстракцию..., балет пришлось прервать. Но прошел всего лишь год, и композитор был с лихвой вознагражден за пережитые горькие часы. Концертное

исполнение «Весны священной» под управлением П. Монте вызвало оvação. И вообще концертная судьба «Весны священной» оказалось счастливее сценической» [4: 79]. Работая над партитурой «Весны священной» и участвуя в создании ее либретто, Стравинский вторгся в те области (русские языческие обряды), в те времена, которые, безусловно, требовали нового музыкального и танцевального языка для своего сценического представления. Это в сочетании с работой над балетом «Петрушка» позволило Стравинскому осуществить то, для чего он чувствовал себя призванным: «Создать новый, современный музыкальный язык, исходя из русского национального фольклора и сочетая его с интонационной атмосферой современного города» [2: 139]. Применительно к балету «Весна священная» это означало широкое использование русской фольклорной музыки, но с адаптацией ее для современности. Учитель может напомнить, что такая адаптация способна сохранить жизнь самым древним началам фольклора. Упомянутая выше абстракция балетному спектаклю в 1913 году была вызвана тем, что Стравинский и другие участники «Сезонов» далеко ушли вперед в своем представлении о возможностях и допустимых средствах балетного искусства, значительно опередив свое время и преувеличив способность

публики принимать новации. Но наступил 1914 год (Первая мировая война), и «терпкие варваризмы музыки, ее жесткость, ее суровый строй» [2: 143], безусловно, соответствовали суровым будням военного времени. Концертное исполнение «Весны священной» в 1914 году вызвало оvação. «Открытия Стравинского в «Весне священной» оказали революционизирующее воздействие на музыку XX века. «Девятая симфония XX века» – такое название закрепилось за ней с легкой руки С. Дягилева. И, действительно, ее влияние на музыкальную современность стало столь же велико, как и «Девятой» Бетховена для XIX века» [4: 75-76].

Вот цитата, которой можно подытожить занятие о «Русских сезонах» Дягилева на уроках мировой художественной культуры в общеобразовательной школе: «Тесно связанная корнями с национальной традицией и дерзновенная по художественным открытиям, триада его балетов принадлежит числу наивысших достижений русской и мировой музыки» [4: 79].

Итак, изучение деятельности И.Ф. Стравинского и С.П. Дягилева как создателей «Русских сезонов» позволит обогатить внутренний мир школьников, расширить их общий кругозор и понять, как важно понимание народных истоков в художественном творчестве.

Примечания:

1. Мировая художественная культура: учеб. пособие / под ред. Б.А. Эренграсс. М., 2001. 766 с.
2. Третьякова Л.С. Страницы русской музыки: русская классическая музыка на рубеже XIX-XX вв. М., 1979. 160 с.
3. Жарова Л.Н., Мишина И.А. История Отечества: XX век: учебник для 9 кл. основной школы. М.: ЦГО, 2000. 442 с.
4. Смирнов В. Творческая весна Игоря Стравинского // Рассказы о музыке и музыкантах: популярные очерки. Л.; М.: Сов. композитор, 1973.
5. Энтелис Л.А. 100 балетных либретто. М.; Л., 1966. 304 с.

References:

1. World Art Culture: a manual / ed. by B.A. Erengross. M., 2001. 766 pp.
2. Tretyakova L.S. Pages of the Russian music: Russian classical music at the turn of the 19-20th centuries. M., 1979. 160 pp.

3. Zharova L.N., Mishina I.A. History of the Fatherland: the 20th century: a textbook for the 9th form of the comprehensive school. M.: TsGO, 2000. 442 pp.

4. Smirnov V. Creative spring of Igor Stravinsky // Tales of music and musicians: popular essays. L.; M.: Sov. Composer, 1973.

5. Entelis L.A. A hundred of ballet librettos. M.; L., 1966. 304 pp.