

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»
Институт искусств

кафедра теории, истории
и педагогики искусства

СТРАВИНСКИЙ И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИИ
АВТОРЕФЕРАТ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ
БАКАЛАВРА

Студентки 5 курса 581 группы
направления 52.03.01 «Хореографическое искусство»
профиль «Искусство современного танца»
Института искусств

Бисеровой Ангилины Романовны

Научный руководитель _____ И.Э. Рахимбаева
Профессор, доктор пед. наук (подпись, дата)

Зав. кафедрой _____ И.Э. Рахимбаева
Профессор, доктор пед. н. (подпись, дата)

Саратов, 2021

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Современные хореографы ставят на уже готовую музыку, но сама она рождалась в непосредственном творческом взаимодействии Стравинского с художниками, хореографами и продюсером. История создания этих балетов - явление уникальное. Они стали рубежом, определившим пути развития многих видов искусства XX века.

Балеты Стравинского - неотделимая часть «Русских сезонов» Дягилева, выросших в свою очередь из самого авторитетного творческого кружка рубежа веков «Мира искусства». Объединявшее самых неординарных творцов своего времени, это было широкое культурное движение, одержимое пафосом просветительства.

Художники общества постоянно искали выходы в смежные виды искусства: книжную графику, театральные декорации, костюмы, декоративно-прикладное искусство, а петербургские «Вечера современной музыки» считались музыкальным филиалом общества.

«Магнитное поле Стравинского» (Р. Щедрин) притягивало и несомненно будет продолжать притягивать к себе композиторов, исполнителей, дирижеров, режиссеров, хореографов и, разумеется, исследователей. Горизонты изучения творческого наследия постоянно раздвигаются. Стремление осмыслить музыкальный театр крупнейшего композитора XX столетия как целостный феномен в широкой культурной перспективе побуждает обратиться к такой важнейшей части творческого наследия Стравинского, как сочинения-миксты и рассмотреть их в контексте художественных исканий русского мастера.

Театр – средоточие интересов Стравинского на протяжении всего творческого пути. Ни один из периодов его композиторской деятельности не обходился без написания будь то балетов, опер, произведений смешанного типа. Симптоматичный факт: именно в 1900–1910-е годы, когда идея

синтеза, оплодотворившая эпоху модерна, захватила разные виды искусств, сочинения для музыкального театра оказываются прежде всего в центре его внимания. Именно в них определяются эстетические воззрения композитора, закладываются основы художественного метода. Именно в них тема театра заявляется как сквозная тема его масштабного творческого проекта, на реализацию которого ушло почти шестьдесят лет (к созданию «Соловья», своего первого музыкально-сценического опуса, композитор приступил в 1908 году).

Цель выпускной квалификационной работы – исследовать особенности творчества И. Стравинского и его роль в развитии хореографии.

Задачи исследования:

1. Определить значение творческой личности И. Ф. Стравинского для мирового балета
2. Охарактеризовать взаимодействие музыки и хореографии в работах И.Ф. Стравинского
3. Описать поиск новых пластических средств в балетах И. Ф. Стравинского «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная».

Теоретическая основа выпускной квалификационной работы строится на исследованиях таких авторов, как: Н.Л. Адамянц, Б.В. Асафьев, В. Береснева, В.П. Варунц, Л.А. Гольдфайн, И.Я. Вершинина, А.В. Галятина, М.С. Друскина, Л.С. Дьячкова, О.В. Кирпиченкова, О.В. Мизюркина, О.А. Подшивалова, О.С. Сапанжа, Б.И. Ярустовский и др.

Методология исследования:

1) историко-искусствоведческий анализ дает возможность рассматривать предмет исследования объемно, во взаимосвязи с культурным контекстом эпохи и с основными тенденциями, характерными для искусства разных десятилетий в творчестве И.Стравинского;

2) образно-поэтическое содержание и формально-стилистические особенности позволяет выявить метод анализа хореографического текста спектаклей;

3) базируясь на сопоставления формально-содержательных сторон хореографических трактовок, был применен метод компаративности, при помощи этого метода были выявлены идейно-концепционные общности и различия в работах И. Стравинского.

Структура выпускной квалификационной работы состоит из введения, двух глав, четырех параграфов, заключения и списка используемых источников.

ОСНОВНОЕ СОДЕЖАНИЕ РАБОТЫ

Первая глава «Музыкально-сценическое творчество И.Ф. Стравинского» состоит из двух параграфов: «Значение творческой личности И. Ф. Стравинского для мирового балета» и «Взаимодействие музыки и хореографии в работах И.Ф. Стравинского». Автор, отмечает, что присущее И. Стравинскому чувство театра обнаруживается при этом на всех этапах работы композитора: от выбора сюжетного первоисточника, его интерпретации до композиционно-драматургически-стилевого воплощения. Музыкальное и сценическое пространства как бы просвечивают друг через друга в опусах мастера. Ритмы, звуки, тембры, визуализируясь, приобретают театральное измерение; ощущение подготовленной сцены возникает нередко и в построении целого.

На протяжении 60-ти лет интенсивного творческого поиска Стравинский пробовал свои силы в разных художественных системах. По его собственным словам, он стремился жить *con tempo* – «вместе со временем». Он остро ощущал биение его пульса и потому будоражил умы многих поколений музыкантов. Его творческая биография слагается из трех больших периодов, в каждом из которых сплавлены разнородные элементы, взаимодействуют различные импульсы. Творческий тандем И.Стравинского и С. Дягилева увенчался успеха, сделав два этих имени неразрывными в их творчестве. Игорь Стравинский – один из крупнейших русских композиторов дягилевской антрепризы, а во многом благодаря этому

сотрудничеству, – виднейший композитор всего XX века. Для «Русских балетов» им было написано двенадцать опер и балетов, ставших событиями в музыкально-театральном мире Европы и Америки первой трети XX века.

В балетной музыке И. Стравинского метрическая упорядоченность уступает место «тотальной» переменности метра и размера. Технику композитора можно назвать неомодальной, поскольку она построена с опорой на ритмоформулы. Под «модальностью» или «метрической относительностью» понимается частая смена метров и размеров при ведущей роли ритмомотива. Повторения модулей в музыке того периода группировались по принципу квадратности, то есть величина тактовых групп чаще всего характеризовалась степенью числа «два».

Таким образом, элементами модальной метроритмической системы балетной музыки И. Стравинского являются:

1) остинатно повторяемая счетная доля; при этом метр не учитывается, поскольку ритмика мономерна;

2) ритмомотив: мелодический рисунок определяет его двух-, трехзвучной (или более) состав. Действие системы заключается в последовательном соединении метрических акцентов и ритмоформул с разным числом долей в различных комбинациях по горизонтали и вертикали.

Благодаря смысловой глубине балеты Стравинского («русского периода» до сих пор провоцируют на поиск новых концепций и выразительных средств. Однако для постановочного решения, отвечающего симфонической природе музыки, со стороны хореографов необходимо понимание ценностно-смысловых основ произведения прошлого. Это является гарантией того, что между собственным видением музыки и концепцией композитора будут выявлены точки соприкосновения, которые обеспечат новой интерпретации художественную значимость и долгую сценическую жизнь.

Трансформация хореографических средств в какой-то мере созвучна эволюции творческих принципов композитора в работе с народным творчеством: от «буквы» фольклора к его «духу». Подобный переход в искусстве от стилизации к условно-метафорическому языку получит развитие в последующих десятилетиях и спровоцирует расширение представления о так называемом «синтезе искусств». Притом резонанс первых постановок «русских» балетов и их художественные достоинства будут настолько велики, что все они сохранятся в репертуаре ведущих мировых театров до нашего времени.

Вторая глава «Поиск новых пластических средств в балетах И.Ф. Стравинского» строится на последовательном анализе его великих балетных композиций, и как следствие состоит из трех параграфов «Неорусский стиль балета И.Ф. Стравинского «Жар-Птица»», «Психологизм действия балета И. Ф. Стравинского «Петрушка»», «Музыкально-драматическая концепция балета И. Ф. Стравинского «Весна священная»».

Определяющим для русского мастера явилось отношение к фольклору как к обособленному самоценному художественному миру. И подлинно народные темы, которые он использовал в «Жар-птице», и стилистика Новой русской школы – все это он как бы приводил к единому «эпическому» знаменателю – становятся для него объектом созерцания. Не «буква», но «дух» русского профессионального и фольклорного искусства притягивает Стравинского. Композитор любит доставшимся ему в наследство сокровищем и инкрустирует его в драгоценную раму, затейливо изукрашенную причудливым узором. Зрелищный, несколько театрализованный строй реминисценций музыкальных образов, воссозданный русским мастером, очаровывает своей красотой. «Жар-птица» стала излюбленным детищем Фокина, а разработанный при его участии сценарий лег в основу многих более поздних авторских версий. Явно выраженная сюжетная канва, отсылки к русскому фольклору в партитуре задали определенную традицию в трактовке этой музыки и либретто. Но при

этом задаваемые партитурой образы Кашеева царства и Жар-птицы несли на себе черты универсальных архетипов, и эта особенность стала поводом для появления в будущем трактовок в русле вненационального спектакля. Что касается современных петербургских реалий, то в наше время спектакль Стравинского-Фокина-Головина остается единственной постановкой «Жар-птицы» в городе.

«Петрушка» - творение Стравинского – Бенуа – Фокина. Хореографическое решение Фокина во многом проистекало из принципиально значимой для балета Стравинского роли темброво-оркестровой драматургии, создающей атмосферу представления, отмечающей повороты сюжета и характеризующей отдельных участников. Идея, угаданная в коде финала «Жар-птицы» с его остигатной деформацией фольклорной мелодии, превращается в «Петрушке» в самодовлеющий конструктивный принцип, имеющий универсальное значение для стиля Стравинского. Это принцип смещения, иначе – асимметрии, подразумевающий новый способ интерпретации фольклорного и фольклороподобного тематизма. Стравинский, Фокин и Бенуа ратовали за поиск «не столько нового, сколько подлинного». Образы, рожденные фантазией и мастерством Стравинского, допускают множественное истолкование. И Бенуа как либреттист, художник и сценограф, и особенно Фокин как постановщик, предлагая свое видение нового балета Стравинского, реализовали (это показали последующие интерпретации балета, в том числе М. Бежаром, Дж. Ноймайером, О. Виноградовым) далеко не весь потенциал музыкального содержания.

Доминирование музыкального начала явственно обозначилось в «Весне священной», где именно музыка стала двигателем танцевально-хореографического действия. Режиссерская организация музыкального пространства прослеживается в произведениях Стравинского на многих уровнях: интонационном, ритмическом, фактурном, тембровом, структурном. Она проявляется и в использовании ремарок, подобных

декорациям, в которых разворачивается действие, и в продуманных музыкально-сценических деталях композиции. Ассоциативность как режиссерский прием, опора на семантически значимые элементы музыкальной речи, будь то жанровые формулы, мелизматика, артикуляционные штрихи, динамические оттенки и другие выразительные ресурсы музыки, становятся во многом определяющими в процессе работы Стравинского над тем или иным опусом.

Каждая из премьер ранних балетов Стравинского, состоявшихся в антрепризе Дягилева, носила характер сенсации. Однако ни «Жар-птица», ни «Петрушка» не вызвали столь оглушительной реакции, как сценическая премьера «Весны священной», сопровождавшаяся грандиозным публичным скандалом. Все три балета – это трансформация хореографических средств в какой-то мере созвучна эволюции творческих принципов композитора в работе с народным творчеством: от «буквы» фольклора к его «духу». Такой переход в искусстве от стилизации к условно-метафорическому языку получит развитие в последующих десятилетиях и спровоцирует расширение представления о так называемом «синтезе искусств». Масштаб художественно-образного содержания произведений И. Ф. Стравинского раскрывается в работах от комического гротеска до трагедии. Однако все эти разнообразные сюжеты и стилистические модели объединяет ведущая тема - искусство. Поиск универсальных моделей, позволяющих преодолеть дисгармонию и хаос, обусловил обращение Стравинского, как и многих других художников XX столетия, к освященному временем и традицией прошлому мировой культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В музыке балетов И. Стравинского сложилась новая система танцевальной музыки, основанная на устойчивой функции ритмомотива, подчиняющего метр. Ритмически устойчивая функция проявилась в приеме

остинатного проведения ритмомотива, ставшего координатором музыки и движения. Изменчивые акценты ритмомотивов были соотнесены с пластикой, опиравшейся на выразительный жест и пантомиму. Неустойчивая функция метра способствовала насыщению музыки балетов динамикой и свободой.

С композиторской точки зрения, создание музыки, которая, возможно, станет основой хореографического произведения, и создание музыки непосредственно для хореографии — это две диаметрально противоположные целевые установки музыкального творчества, оказывающие влияние на его характер. В первом случае композитор пытается реализовать себя в границах «своего» музыкального жанра, действуя, при этом, независимо и свободно. Ориентируясь в создании музыки на конкретную хореографическую постановку, он отчасти утрачивает и право на свободу самовыражения, и свободу воли, так как берет на себя обязательства привести конечный результат своей деятельности в соответствие с замыслом хореографа и законами тяготеющего к музыке, но все же иного вида искусств — искусства танца.

Новый метод сочинения музыки к балету повлек изменения в хореографии и способах координации музыки и танца. В балетах XIX века основой взаимосвязи «музыка – танец» служил метр, выполнявший устойчивую функцию и вносящий энергию порядка; сложилась функциональная ритмическая система с иерархией «метр – размер – ритм». В балетах И. Стравинского центральное положение в ритмической системе занял ритм в виде ритмомотива, который придавал балетной музыке необходимую акцентность, ранее выполняемую метром. Ритмический акцент, в свою очередь, подчинил себе метрическую акцентность. Ритмомотив стал для танца подобием счетной единицы. В итоге, композитор, не лишая танцевальную музыку необходимой акцентности, освобождал ее от оков квадратности путем насыщения динамикой.

Изменения способа организации балетной музыки обусловлены появлением в хореографии рубежа XIX–XX веков новых идей. М. Фокин значительно реформировал хореографию, усилив драматическое начало, что привело к изменению танцевального языка. Вместо классического «белого» танца балетмейстер ввел танец «модерн», опиравшийся на выразительный жест. Его не удовлетворяла правильная музыка академических балетов, основанная на метрической упорядоченности, - он осуществлял постановки на нетанцевальную музыку или обращался к произведениям современных композиторов.

Стремления М. Фокина были реализованы в содружестве с И. Стравинским: балеты «Жар-Птица» и «Петрушка» стали эпохальными явлениями как в творчестве двух гениев, так и в истории хореографии дореволюционной России. Игра акцентов в балетной музыке И. Стравинского освобождала балет от статики, наполняя его событийностью.

На протяжении XX—начала XXI вв. партитуры русского стиля Стравинского неизменно притягивали балетмейстеров. К настоящему времени число постановок на упомянутые партитуры дает повод говорить об отдельном пласте балетного искусства. По данным базы «Stravinsky and the Global Dance» хореографических интерпретаций на партитуры «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», «Свадебка» насчитывается более пятисот. Русский стиль произведений И. Стравинского выдвинул новые требования к хореографическому решению, бросив вызов первым постановщикам в лице Михаила Фокина, Вацлава и Брониславы Нижинских, повлиял на природу балетного театра и обогатил его выразительные возможности.