

УДК 7.01

Е. Э. Дробышева

ЛИЧНОСТЬ В АРХИТЕКТОНИКЕ МОДЕРНА: БАЛАНЧИН

О переломном характере современной эпохи говорят и пишут представители самых различных сфер знания — от социогуманитаристики и экономики до политологии и технических наук. При этом мы вступили в период, ровно на сто лет отстоящий от другого — весьма важного, продуктивного и революционного во всех смыслах временного отрезка — 1913–1917 гг. Культура во многом зависит от структур памяти и тех институций, которые обеспечивают ее функционирование, поэтому такие «совпадения» являются интересным объектом для исследования. В рамках данной статьи мы хотим проанализировать динамику социокультурных процессов за последнее столетие, условно оттолкнувшись от знакового арт-жеста, создания «иконы модерна» — «Чёрного квадрата».

1913 г. считается отправной точкой развития современного искусства в США, именно тогда состоялась «Арсенальная выставка» (или «Армори-шоу») в Нью-Йорке. Ее официальное название: «Международная выставка современного искусства» (*International Exhibition of Modern Art*), организована она была в здании Арсенала (*Armory*) 69 Нью-Йоркского полка Национальной гвардии. На суд американской публики тогда были представлены более тысячи работ европейских мастеров, в том числе Ван Гога, Моне, Сезанна, Пикассо, Ренуара, Матисса, Кандинского.

Для российской истории 1913 год также был особенным: позже — в советской науке — было принято все процессы соизмерять и соотносить с данными этого периода. Именно с данной вехой сравнивались впоследствии все экономические и социальные показатели: от выплавки чугуна и стали, прокладки дорог и намолота зерновых до процессов урбанизации и изменений в показателях грамотности населения.

За 1913-м наступил 1914-й, с которого, собственно, и принято отсчитывать истинное начало XX века. Это был рубежный год, знаковый для истории России, Европы и мира в целом, поскольку он ознаменовался началом Первой мировой войны, существенно изменившей расклад сил в мире, перекроившей Европу и подтолкнувшей революцию 1917-го. После этой войны человечество пережило одно из сильнейших потрясений, поскольку первый опыт применения оружия массового поражения спровоцировал необратимый ментальный сдвиг. Кроме того, — это год открытия Панамского канала, ставшего крупнейшим геополитическим и экономическим событием мирового масштаба.

В художественной жизни происходит ряд революционных событий: Аполлинер опубликовал статью «Кубисты», состоялось исполнение оперы будетлян (Малевич, Крученых, Хлебников, Матюшин) «Победа над солнцем»; выставлен первый реди-мейд Дюшана «Колесо» и «Композиция № 6» Кандинского; Джордж де Кирико продемонстрировал первую метафизическую живопись, а Ларионов

утвердил лучизм. В Праге прошла выставка кубистов; Маринетти посетил Россию, а в Москве была организована демонстрация футуристов; Наталья Гончарова и Михаил Ларионов представили свои работы в Париже; творили Константин Бранкузи и Марк Шагал, Павел Филонов и Альберто Маньелли; состоялся дебют Чарли Чаплина — как актера и режиссера. Пикассо обнародовал свои первые кубистические работы («Рюмка абсента»).

Однако особо отметим, что этот период — время рождения «Чёрного квадрата», работать над которым Малевич начал в 1913-м, а выставил в 1915-м. Сто лет назад европейское (и, как следствие, мировое) искусство вступило в принципиально новую для себя эру, осененную знаковым для своей эпохи произведением. На путях становления беспредметного, нефигуративного искусства можно отыскать немало более или менее значительных его эпифеноменов, обозначить роль различных его творцов. Но то, что было совершено Казимиром Малевичем, занимает особое место в реестре рядоположенных процессов, сформировавших архитектуру и иконологию модерна. Всем известный «Чёрный квадрат» и известные только специалистам архитектуры¹ Малевича озаменовали собой наступление новой эпохи в области искусства, а значит — новой эстетики, новой философии, новой ментальности. Так или иначе, последующий век человечество прожило под знаком «Чёрного квадрата».

В круговорот изменений были включены все сферы художественной жизни — театр, музыка, живопись, литература и балет. Взлет стилистики модернизма приходится на 20–30-е гг. XX века. Именно в этот период на арт-небосклоне восходит и утверждается звезда одного из легендарных деятелей эпохи — Джорджа Баланчина.

Джордж Баланчин, наряду с Сержем Лифарём, Брониславой Нижинской и Леонидом Мясным, по выражению О. Левенкова, «многими десятилетиями века определяли облик всего западного балетного мира» [3; с. 69]. Став в двадцать один год балетмейстером «Русского балета», Баланчин, по сути, стал одним из представителей, послов русского (советского) авангарда 1920-х. Уже в США по поводу какой-то новации он сказал: «О, мы делали это много лет тому назад в России, да и позже. Я действительно перепробовал много разных вещей» [8]. Американская исследовательница русского балета Линн Гарафола писала: «Сегодня, когда имя Баланчина стало синонимом неоклассицизма, мы не должны забывать, что жизнь в искусстве он начал как модернист. <...> Его работа для

¹ Архитектон — супрематическая архитектурная модель. Первые архитектурные модели такого рода и сам термин появились в 1925 году — их автором стал Малевич. Объемные композиции включали в себя геометрические фигуры, которые врезались друг в друга под прямым углом. Художник определял эти конструкции как архитектурные формулы, с помощью которых строениям может быть придана форма. Первый гипсовый архитектон, созданный в 1923 году, назывался «Альфа». Малевич представлял некоторые свои работы как модели космических строений. Он считал, что в недалеком будущем их можно будет использовать в космической индустрии как основы для планов космических станций, на которых будут жить люди, а также посадочных площадок для таких станций. Казимир Малевич // URL: <http://www.k-malevich.ru/tvorchestvo/arkhitektomy.html> (дата доступа 11.12.2010).

Дягилева в 1920-е гг. воплощала многие тенденции, наиболее характерные для того десятилетия» [7; с. 135].

Дягилев, конечно, был культуралом, как принято сегодня называть харизматиков, не только совпадавшим со своим временем, но и во многом создававшим его [5]. Он не боялся экспериментов и сотрудничал, к примеру, с сюрреалистами Максом Эрнстом и Хуаном Миро, конструктивистами братьями Наумом и Натаном Певзнерами. Находился он и под несомненным влиянием футуристов, что отмечалось исследователями: «Сколь глубоким оказалось их влияние на Дягилева, можно судить по забавному интермеццо в его “Ромео и Джульетте”, где занавес приподнимается всего на ярд, обнаруживая тем самым только стопы и низ ног танцовщиков. Одиннадцатью годами ранее Филиппо Маринетти, дуаин футуристов, использовал подобный прием в его пьесе *Le Basi “Ноги”*» [7; с. 77].

Модернистский задор Баланчина обуславливался тем ощущением исключительности, которое присуще творцам и поддерживается обществом. Художнику в широком смысле этого слова, как правило, прощается то, что недопустимо для его современников. Этот парадокс прекрасно сформулировал Паоло Веронезе в своем знаменитом ответе инквизитору: «Мы, живописцы, пользуемся теми же вольностями, какими пользуются поэты и сумасшедшие». Рискнем добавить в этот перечень великих танцоров и балетмейстеров.

Помимо Баланчина, в то же самое время экспериментируют и другие хореографы. Один из них — Рудольф Лабан. Как пишет Д. Трускиновская, «в отличие от многих реформаторов танца, стихийно бунтовавших против классического канона, он теоретически обосновал свое противостояние — но в итоге классический балет должен быть благодарен ему за известную во всем мире систему записи движений, названную в его честь лабанотацией», он разработал идею «естественного танца, доступного всем, исследовал танцевальную драму в контрасте с традиционной пантомимой и классическим балетом, он также начал свои исследования в области формы пространства и гармонии» [6]. Лабан — «истинный теоретик, все глубже и глубже погружался в исследование естественной природы ритма и гармонии пространства. Он был реформатором танца — но с Дункан или с братом и сестрой Нижинскими его объединяет то, что он, как и они, не был опасен для классического балета. Он создавал то, что более или менее мирно могло с балетом сосуществовать» [6].

Наибольшую известность Лабан приобрел как создатель «экспрессивного танца» (*Ausdruckstanz*) и искусства «движущихся хоров». Как отмечается в популярной сетевой энциклопедии, «чтобы танец поднялся на уровень других искусств, в нем должен совершиться переворот, подобный тому, какой в начале XX века произошел в изобразительном искусстве. Лабан помог этот переворот совершить. Самый, пожалуй, радикальный из всех пионеров свободного танца, он отказался не только от традиционных танцевальных па, но и от музыкального аккомпанемента, темы и сюжета. Он открыл, что выразительность танцу придает пространство, а не тело как таковое. Освободившись от заученных движений, тело должно искать собственные ритмы и “упиваться пространством”» [2].

Архитектоника пространства в произведениях эпохи модерна подвергается ревизии по всем фронтам: ее исследуют и изменяют как художники и архитекторы, так и композиторы и хореографы. Многие из деятелей того времени творили на стыке различных сфер искусства: Баланчин занимался помимо хореографии музыкой, на стыке этих двух видов искусства творил и В. Кандинский.

«Трудно сказать, — пишет О. Левенков [3; с. 102], кто первым применил название картины Малевича “Белым по белому” к диатоническому строю аполлоновской партитуры Стравинского» к балету «Аполлон Мусагет» (1928). Затем это определение закрепилось и за хореографией балета. Архаическая угловатость, раскрепощенная «свободная пластика» и классические приемы переплетены и сплавлены в единое целое. «Скульптуральность» была заявлена Стравинским и Баланчиным как принцип «Аполлона», именно она «помогает организовывать пространство, заполняя его живыми архитектурными построениями» [3; с. 103].

Исследователи отмечают связь между революционными на тот момент экспериментами румынского архитектора и скульптора Константина Бранкузи и хореографическими приемами Баланчина. В 1912 г. Бранкузи выставил в Париже скульптурные миниатюры — головки муз и детей (без бюстов) на постаментах-параллелепипедах. Балетмейстер использовал этот прием в «Аполлоне», сделав «покойно лежащую голову одним из пластических лейтмотивов спектакля» [3; 104]. Повинуясь Аполлону, музы кладут головы на ладони, этот жест и был опознан как цитатный.

Архитектонические взаимосвязи пространства и времени меняются через использование Баланчиным хореографической жестовости, которая была признана концептом эпохи модерна, общим для выражения смысла действия в музыке, пластике, живописи. Именно музыка Стравинского, «уходя от дансанных стереотипов, позволяла творить танец более свободный, прихотливый, способный к более сложным формам и метафорам» [3; с. 106]. О Баланчине говорили: видит звук и слышит движение. Жестовость, присущая музыке и танцу, позволяет Баланчину (танцору и музыканту) использовать эту инверсию. Сам Мастер сказал: «Танцовщики — поэты жеста», а Аполлона называл «лесорубом, пловцом, футболистом, богом» [Цит. по: 3, с. 106–107]. В одном из балетов исполнители у Баланчина танцуют босиком по клеенке (Лифарь в «Мольбе к Афродите»), таким образом автор исследует возможности вертикали, изменяя классические балетные вращения — устремляя их вниз и/или по спирали.

Взаимосвязь искусств обогащала каждое из них, создавая мощнейшую синестезию. Так и «полистилистика Баланчина родственна явлениям и процессам, происходившим в это время в других искусствах» [3; с. 113]. Его часто упрекали за соединение «несоединимых» элементов. Дорис Херинг высказался об «Аполлоне Мусагете» так: «С одной стороны — это классический образец порядка и строгой дисциплины формы. С другой, искусное сочетание динамичного атлетизма и своеговольного искажения форм. Все воспринимается так, будто хореограф задался целью испытать себя, как далеко он может удалиться от основ классического танца, но так, чтобы всё-таки в любой момент можно было успеть вернуться на родную ему территорию» [Цит. по: 3; 111].

Подобные искания и процессы отмечены и у художников современной Баланчину эпохи. Авангардисты, фовисты, дадаисты ищут свой стиль, периодически возвращаясь к реализму. Джорджо де Кирико, подобно Баланчину, соединял классические и модернистские приемы на своих полотнах.

О. Левенков приводит интересный пример: во второй вариации «Аполлона» есть необычный жест, когда танцовщик сжимает-разжимает пальцы рук, имитируя пульсацию. Как он сам рассказывал, источником вдохновения в данном случае послужило лондонское впечатление 1924 г. Тогда Баланчин впервые увидел сверкающую Пикадилли и был поражен эффектом попеременно вспыхивающих и угасающих электрических огней. Так светоносный античный бог и электричество были соединены в одном жесте [3; с. 114].

Малевичу принадлежит термин «пластическое безвесие». По оценке М. Германа, в «Чёрном квадрате», «благодаря тонко, ювелирно найденным цветовым и световым обертонам квадрат и фон “плывут” в одной плоскости, в визуально ощущаемой невесомости, не имея никаких пространственных позиций, не выступая вперед и не отступая вглубь, создавая мощное ощущение овеществленного представления о первичных элементах» [1; с. 200].

Линн Гарафола, американская исследовательница, так писала о роли 1920-х для истории русского балета: «Не было эры более изменчивой и трудно определимой <...> Десятилетия проявлений протеизма и внутренних взаимоисключающих противоречий» [7; с. 98]. Творческие искания Баланчина как нельзя лучше вписывались в эту картину. В одной из рецензий за 1924 г. писалось: «Вчерашний показательный спектакль — верный барометр творческих колебаний молодого балетмейстера: от старого классического адажио — до супрематизма / фокстрот. Умелое сочетание обеих крайностей — такова, пока что, его программа» [4].

Все культурное пространство эпохи модерна было подвержено тектоническим процессам. Л. Гарафола так классифицирует основные направления развития искусства этого периода: «Первое, которое я назвала *lifestyle modernism* (“модернизм идущий от образа жизни”), был связан с искусством вопиющей банальности Жана Кокто. Второе, “ретроспективный классицизм”, отразивший очарование французской элиты аристократической культурой *grand siècle*. Третье, “хореографический неоклассицизм”, порожденный Брониславой Нижинской и Джорджем Баланчиным, эмигрантскими представителями советского хореографического авангарда» [7; с. 98].

О. Левенков называет период «золотых 20-х» «затянувшимся уик-эндом между преодолением послевоенного кризиса и великой депрессией», «временем урбанизации, спорта, кинематографа, мюзик-холла, радио, джаза и дансинга». Само время «властно потребовало художественного освоения новых реалий жизни и включения их в театральную практику» [3; с. 80].

Танго с его новой чувственностью, фокстрот и чарльстон меняли менталитет европейцев эффективнее и эффектнее любых других социальных инструментов. «Эра танцевального бума» 1920-х вкупе с цирком, мюзик-холлом и спортом коренным образом изменили отношение к телесности — этой важнейшей доминанте культурной картины мира. Как отмечает Левенков, “цирк предложил” балеринам

гуттаперчивость своих акробатов, а классическим танцовщикам — акробатические прыжки-трюки. Спорт повлиял на балетный театр не столько своими движениями, позами, “пирамидами”, сколько изменением отношения к эстетике обнаженного тела, волевого и мускульного усилия, демонстрации риска» [3; с. 81].

Очевидно, что все новаторские экзерсисы вызывают дискуссию и получают неоднозначные оценки. В критической рецензии по поводу баланчинской «Пасторали», поставленной во время работы балетмейстера у Дягилева, говорилось: «Много изобретательности, направленной в сторону *акробатического модернизма* (курсив мой — Е. Д.). <...> Во всем этом много деланности, придуманности, нарочитости» [Цит. по: 3; с. 83]. Однако, «большое видится на расстоянии», — в очередной раз убеждаемся мы.

Джордж Баланчин является одним из представителей блестящей плеяды деятелей эпохи модерна. Анализ других рядоположенных феноменов этого периода в свете авторской теории архитектуры культуры — задача для последующих статей из цикла «Сто лет под знаком “Чёрного квадрата”».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Герман М.* Модернизм: Искусство первой половины XX века. СПб.: «Азбука-классика», 2008. 477 с.
2. *Лабан Рудольф.* Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения 14.10.2014)
3. *Левенков О. Р.* Джордж Баланчин. Ч. 1. Пермь: «Книжный мир», 2007. 383 с.
4. *Рогов С. Н.* Вечер молодого балета // Красная газета, вечерний выпуск. 1924. 20 мая. № 112. с. 3.
5. *Савчук В.* Культурал // Философский проективный словарь. URL: http://projective_philosophy.academic.ru/ (дата обращения 05.09.2014).
6. *Трускиновская Д.* Рудольф Лабан. URL: <http://www.belcanto.ru/labani.html> (дата обращения 15.10.2014)
7. *Garafola L.* Diaghilev's Ballets Russes. New York: Da Capo Press, 1998 // URL: http://www.goodreads.com/book/show/9227_Diaghilev_s_Ballets_Russes (дата обращения 10.10.2014)
8. *Mason F.* Introduction // I Remember Balanchine: Recollections of The Ballet Master by Those Who Knew Him. N.Y.: Doubleday, 1991. P. XI.