

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

О. В. Кирпиченкова

ЛЕГЕНДАРНАЯ «СВАДЕБКА» СТРАВИНСКОГО-НИЖИНСКОЙ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ И. КИЛИАНА И А. ПРЕЛЬЖОКАЖА

«Свадебка» Игоря Стравинского — фантазия на тему крестьянского свадебного обряда, вдохновленная старинными русскими народными песнями. Свадебное торжество Стравинский трактовал как архетипическое действие, в эмоциональном накале которого происходило рождение супружеской пары. Напряженная атмосфера в музыке возникала, прежде всего, из беспрецедентной для того времени инструментовки (четыре рояля, литавры, колокола, ксилофоны наряду с барабанами различных строев и высоты). Над механическим «диктатом» ударных вышались голоса хора и солистов. Из народного пения [См.: 1] Стравинский заимствовал¹ непредсказуемую смену акцентов при произношении слов, которая обогатила и без того изощренную ритмическую фактуру произведения, а также разнообразное и непривычное интонирование фраз.

Утверждение новаторского музыкального языка шло бок о бок с зарождением жанра программного балета. «Свадебка», очищенная от сюжетных подробностей, оформилась в четыре картины. Первые три («Коса», «У жениха», «Проводы Невесты») — прощание молодых с холостой жизнью, четвертая («Красный стол») — праздничный пир. Необычное смешение голосов с ультрасовременной оркестровкой и программный характер произведения выдвинули новые требования к хореографии: танец должен был соответствовать неординарной стилистике музыки. Первый хореограф спектакля Бронислава Нижинская в поисках пластики

¹ Стравинский опирался не на один сборник народных текстов: «Моей целью было... изобразить настоящую свадьбу посредством цитирования народных, то есть нелитературных стихов. Мне пришлось потратить два года на поиски материала. Я нашел его в антологиях Афанасьева и Киреевского». Позднее композитор высказывался менее конкретно: «В Киеве среди сборников русских народных песен я нашел немало текстов, имеющих отношение к моему сюжету». Идентифицировать все источники фольклорных текстов исследователям не удалось. Цит. по: Биркан Р. И. О поэтическом тексте «Свадебки» Стравинского // Русская музыка на рубеже XX века. М. — Л., 1966. С. 239–251.

Известно также об обращении Стравинского к записям фольклорного пения, сделанным с помощью фонографа. См. подр.: Савенко С. И. Мир Стравинского: Автореф. дисс. ... докт. иск. М., 2002. С. 17.

отталкивалась от опыта своего брата Вацлава, который использовал «антибалетные» (в сравнении с традиционным балетом) приемы в «Весне священной» (1913). От художника Натальи Гончаровой удалось добиться оформления, соответствующего аскетичности музыки. Вместо праздничного многоцветья подлинных крестьянских свадебных нарядов — своеобразная униформа. Цветовая гамма костюмов лаконична — контраст белого и коричневого (белые рубахи, коричневые порты у юношей, сарафаны у девушек).

«Свадебка» — балет-ритуал, где личные переживания отступают под натиском универсального закона, требующего продолжения рода. Музыка и хореография стремительно подводят к моменту рождения пары. Жених и Невеста, которые по законам обычая не были знакомы друг с другом до свадьбы, встречаются только к финалу и под взглядами окружающих идут к брачному ложу.

Спектакль Нижинской не балет-зрелище в традиционном понимании. Зрелищная составляющая в нём поднимается до метафоричности. Такой метафорой становятся, например, гипертрофированно длинные косы Невесты, расстеленные в первой картине по полу. По русскому обычаю незамужние девушки носили одну косу с алой лентой. В преддверии замужества её расплетали на две. О расставании с алой лентой и поёт горестно Невеста, однако Нижинская не даёт пластической иллюстрации этого ритуала. Косы — символ забот, приносимых замужеством. Ими подружки обматывают то хрупкие руки Невесты, то её тонкую шею.

Как и в «Весне священной», главный носитель образного содержания «Свадебки» — кордебалет. Он то создает на сцене геометрически точные «стоп-кадры», то, наоборот, активно перемещается по сцене и распадается на группы, подчиняясь круговерти ритмов. Это порождает пластические метафоры, которые доносят содержание основных моментов обряда. Необычное слияние классического и характерного танца создает сильный образный эффект. Народные выстукивания, исполненные на пальцах, приобретают еще большую остроту и напряженность. Грубоватые крестьянские движения (присядки, прыжки, покачивания корпусом в русском стиле), укрощённые классической школой, обретают строгую графичность и чёткость. Руки соблюдают позиции классического танца, но теряют плавность и амплитуду движений: они заострены в локтях, ладони зажаты в кулаки.

Рисунки кордебалета и стилизованная пластика уподобляют сцену ожившему полотну с замысловатыми орнаментами. Но если танец кордебалета наряду со статичными группировками включает динамичные перестроения, то у солистов (Невеста, Жених и их родители) он в традиционном его понимании отсутствует во все. Преимущественно их роли сводятся к жестам и статуарным позам. Кордебалет подчёркивает скульптурную неподвижность солистов, но иногда, наоборот, переживает у них аскетичную пластику. Показательные примеры последнего — эпизоды родительского благословения в картинах «Коса» и «У жениха» (своего рода их действенные центры). Несколькими условными жестами передано напряжение и значимость момента. Невеста, вся внутренне замирая, смыкает кулачки под подбородком, прикладывает кулак ко лбу, затем к плечу (аллюзия на крестное знамение). Родители, стоящие по бокам, касаются кончиками пальцев её головы. Вместе

они медленно опускаются на колени. Невеста, будто в безутешном плаче, падает ниц. В этот момент кордебалет окружает солистов: девушки сначала образуют вертикальный контрапункт, а потом падают, повторяя позу склонившейся в пол Невесты. Благословение Жениха во второй картине также разворачивается на статичном фоне. Линии юношей плотно сомкнуты в своеобразный плетень позади солистов. Жених проходит по авансцене к Отцу, затем в противоположную сторону к Матери. Перед каждым родителем он склоняется на колено, а те условным жестом, в котором всё же читаются нежность и волнение, прикасаются к его челу.

Условно трактованы «Проводы Невесты» (Невеста и вереница пар проходят через «ворота», образованные соединенными руками родителей девушки) и свадебное пиршество («Красный стол»), которое превращается в сложнейший перепляс мужской и женской групп.

Эмоциональное пение выражает богатую гамму чувств, характерную для свадебного обряда: от скованности страхом до неистового возбуждения. Нижинская не дублирует эмоции певцов в хореографии, лица танцовщиков отрешены от переживаний. Беспристрастный танец кордебалета, подобно непрерывно работающим жерновам, устремлён к финальному моменту образования пары.

Спектакль 1923 г. передает дух и порядок ритуала, его силу и нарастающую экспрессию. Как изменилось пластическое толкование партитуры Стравинского к концу XX в.? Проследим особенности трактовки партитуры на примере постановок Иржи Килиана (1982) и Анжелена Прельжокажа (1989).

Хореографы, по их собственным признаниям в прессе, высоко ценили партитуру Стравинского, но Прельжокаж сознательно избегал знакомства с версией Нижинской, а Килиан, напротив, многое из нее почерпнул.

* * *

Прельжокаж трактует свадебный ритуал как похоронный (что, может быть, не так далеко от истины, если толковать свадьбу как похороны девичества): «„Свадебка“ всегда воспринималась мной как непонятная трагедия. Вокруг невесты, находящейся взаперти, сгущается какая-то тайна. Ее готовят для вхождения в другую семью. Это для меня лично в некотором роде обратная форма погребального ритуала» [2]; «Она [Невеста — О. К.] со слезами на глазах добровольно соглашается на насилие» [3]. Сказанное хореографом заставляет предположить, что трагедийный подтекст станет основным в постановке, а само действие окрасится в сугубо мрачные тона. Так и происходит. Но при этом грубое, агрессивное зрелище теряет связь с заложенной в тексте «Свадебки» программой и потому меньше всего напоминает ритуал.

В спектакле участвуют пять юношей и пять девушек. Среди них нет ни новобрачных, ни родителей, а единственное напоминание о свадьбе — висящие на стойках манекены в человеческий рост, одетые в свадебные платья. Терзаемые неутолённой похотью люди будут яростно терзать безответных кукол, перебрасывать их из рук в руки, валять по полу. В финале же истерзанные «невесты» останутся жалобно висеть на вешалках.

Практически с первых минут хореограф погружает зрителя в зрелище разнузданного характера. В нем нет места тонкостям взаимоотношений, эмоциональные переживания вытеснены торжеством животной силы, толкающей на бездумные поиски партнера. Притом жажда удовлетворения телесных желаний овладевает героями сразу, без лишних преамбул. Происходящее на сцене — буквальная картина свального греха. Подобные оргии имели место во многих ранних культурах, как правило, языческих. Однако к образному содержанию музыки это не имеет никакого отношения, равно как и натурализм выразительных средств, к которым прибегает хореограф. Мужчины и женщины механически переходят из одних жадных объятий в другие, учащенно и громко дышат. Сцена наполняется характерными звуками столкновений и падения тел.

Контраст настроений, задаваемый партитурой, игнорируется. Взаимоотношения пар унифицированы. Лишена оригинальности, безлика и пластика. Кроме натурализма в ней видна тяга к поверхностному символизму: неоднократно повторяются лейтмотивы, которые, судя по всему, должны нести смысловую нагрузку, однако в спектакле они «не работают». Ограниченный набор движений не развивается, потому нет и ощущения нарастания динамики происходящего. Бег и объятия — излюбленный прием хореографа, призванный передать накал животной страсти. Например, когда наступает одна из музыкальных вершин (родительское благословение «Ой! Лебединое перо упало!» в третьей картине «У жениха»), девушки буквально набрасываются на мужчин.

В кульминационных моментах партитуры Прельжокаж кардинально порывает с ее содержанием. Всеми средствами спектакль обличает и отвергает сакральность свадебного торжества. Четвертая картина «Красный стол» бесповоротно утверждает оргиастическое начало. Выстроенные по диагонали скамейки, которые по ходу действия периодически переставляют артисты, здесь превращаются в спальные одры. Артисты проделывают на них упражнения, близкие к акробатике, время от времени прерывая их откровенными объятиями.

Финал спектакля — многозначительный уход случайно образовавшихся пар в темноту — отдаленно напоминает финал «Свадебки» Нижинской, но его смысл не ясен. В версии Нижинской увековечены ушедшие в небытие традиции и мировоззрение предков, для которых свадебное торжество было преклонением и перед родовым устоем, и перед христианскими традициями, и перед языческими силами природы, повелевающими всем живым. Всё действие имеет цель и логику развития. В спектакле Прельжокажа нет ни того, ни другого: пары, сформировавшиеся уже в первые минуты, множество раз меняются, в их действиях нет ничего, кроме необузданной похоти. Все это не имеет отношения к партитуре Стравинского, к содержанию вокального текста и музыки.

* * *

Решение И. Килиана ассоциативно переплетается со «Свадебкой» Нижинской: та же опора на эмоциональный заряд музыки, та же значимость кордебалета и практически дословное повторение финала (Невеста и Жених на-

правляются к брачному ложу). Знатоки дягилевской версии могут даже увидеть у Килиана переключку с композиционными находками Нижинской (например, с наиболее узнаваемой «пирамидой» девичьих лиц, которой завершается первая картина и открывается третья). При этом очевидны и различия, выдающие своеобразие стиля Килиана и его принадлежность концу XX в. Малочисленность кордебалета в сравнении с оригинальной версией (здесь всего десять пар) компенсируется его небывалой, на грани физических возможностей исполнителей, активностью.

Килиан с первых аккордов музыки дает понять, о чем пойдет речь. Из группы танцовщиц выходит девушка в белом — Невеста. Она пристально вглядывается вдаль, будто пытаясь узреть свое будущее. Внезапно вторгающийся голос, имитирующий плач «Коса ль моя, косынька», — будто отзвук ее мыслей. Девушка тщетно пытается избавиться от него: причудливыми орнаментами переплетает тонкие руки вокруг головы. Быстрыми шагами, отбивая вслед за музыкой неожиданные синкопы, она стремительно перемещается по сцене, будто не может найти себе места и совладать с волнением. Практически сразу в действие включается и кордебалет. Он, как и у Нижинской, — двигатель действия, нагнетающий эмоции (в картинах «Коса» и «У жениха» женский и мужской кордебалет отделены друг от друга, затем они объединяются). Его неистовый и непредсказуемый танец вовлекает в действие и солистов, воспринимается как аллегория бессознательных сил, призывающих молодых к соединению. Кордебалет то сострадает героям, то превращается в тяжелый «хлыст», который заставляет Жениха и Невесту, оглушенных страхом и страстью, метаться по сцене. Отдельное место отводит хореограф Свату и Свахе, (присутствующим у Стравинского, но отсутствующим в версии Нижинской). На эту пару солистов возложена роль проводников, настойчиво направляющих Жениха и Невесту к свершению воли природы.

В музыке динамические усиления и спады бесконечно сменяют друг друга, порождая на сцене замысловатые наслоения по-разному движущихся танцевальных групп. Килиан интригует хитросплетениями композиции, разнообразием ансамблей и дуэтов, которые оказывают гипнотизирующее воздействие. При этом хореограф сохраняет чистоту выработанного им танцевального стиля: пластика ломаная, порой даже «кричащая», но с ощутимой классической основой, о которой говорят стройность рисунков, чувство позы у исполнителей в партерной технике и в прыжках. Несколько кратких мизансцен разряжают плотный хореографический поток. В них нервное возбуждение, пронизывающее действие, на мгновение исчезает. Таковы, например, моменты встречи Жениха и Невесты, когда они нежно прижимаются друг к другу, и сцена благословления, когда дети послушно склоняются перед матерями, разделяя их тревогу.

* * *

Оба спектакля близки друг другу по времени появления и, по словам постановщиков, следуют теме, заданной композитором. Однако хореографы приходят к разным художественным результатам.

Килиан согласует свой хореографический замысел с программой композитора и следует музыкальной логике. Мы видим обобщенную историю о воссоединении пары, которая и была задумана Стравинским. Правда, у Килиана она теряет русский оттенок, возвышаясь до универсальности, становится наднациональной. В хореографии чувствуются динамика и нерв конца XX в. Версия Килиана спокойнее, эмоциональнее, чем строгая и выверенная, очищенная от психологизма версия Нижинской.

Прельжокаж также предлагает универсальную историю, правда, иного содержания. Тему свадебного обряда и рождения пары он нивелирует и создает зрелище о торжествующем инстинкте. Содержание пластики не соответствует содержанию партитуры. Наряду с этим хореография уступает в своём разнообразии музыке, её голосам и ритмам. Энергетика партитуры, её накал и мощь заглушают монотонный хореографический «вопл», предложенный Прельжокажем.

Проанализировав хореографическую образность двух постановок, мы приходим к выводу, что постановка Прельжокажа уступает по своей художественной значимости балету Килиана, так как досадно расходится с музыкой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Киреевский П. В.* Собрание народных песен П. В. Киреевского / Предисл., послесл., коммент., сост. В. И. Калугина; худож. Н. Т. Барботченко. Тула: Приок. кн. изд-во, 1986. 461 с.
2. *Сливинская С.* «Дягилевский синдром» Анжелена Прельжокажа // *Окно в Европу*. 1994. № 6. С. 3.
3. Б. А. «Свадебка» (аннотация к спектаклю). URL: <http://www.preljocaj.org/menu.php?lang=en&m=1&a=4&m2=8> (дата обращения 13.09.2014).