

85.335.42
К26
СА-390103



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



MUSIC
PLANET

П. М. КАРП

БАЛЕТ

и драма

са-390103

П. М. КАРП

БАЛЕТ И ДРАМА

Монография

Издание второе, стереотипное



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

Государственное бюджетное
учреждение культуры
«Оренбургская областная универсальная
научная библиотека им. Н.К. Крупской»

ОТ АВТОРА

Еще не раскрыв книгу, читатель вправе знать по заглавию, о чем пойдет речь. Балет, наш ли, классический, или камбоджийский, он и есть балет, вид искусства или отдельное сочинение этого вида, и пояснения покамест ни к чему. Но как понимать здесь емкое слово «драма»? Вроде бы сопоставляются два искусства — балетный и драматический театр. Однако в минувшие годы столько говорено о драме балетной, что по отношению к балету драму приходится признать явлением не только внешним, но и внутренним. Не успев оглянуться, мы попадаем на перекресток видовых и жанровых членений. На этом перекрестке и возникают вопросы, здесь рассматриваемые.

Драматический жанр, более всего, конечно, проявляющийся в литературной драме и в сроднившемся с ней драматическом театре, живет и в других искусствах, и в частности, наряду с другими жанрами, в балете. Чтобы учесть своеобразие драматического жанра в балете (равно как и в поэзии, в музыке, в живописи), нужно обозначить нетождественность драмы как жанра и драмы как вида искусства. Теории балета это необходимо. Ей важен взгляд не только на балет с позиций драмы, но и на драму с позиций балета. Иначе неизбежно механическое перенесение законов драмы как вида искусства на драматический жанр балета и на балет вообще, столь распространенное. Преодолеть такую

ГЛАВА I

СИТУАЦИЯ В ДРАМЕ

Трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастьем и злосчастьем.

Аристотель [7, 58]

1. Для понимания природы драмы мало уяснить себе, что в ней происходит и как именно происходит. Необходимо обратиться к источникам драматической энергии, увидеть, почему драма происходит, почему возникают в ней конфликты и движется действие.

Драма, в отличие от эпоса и лирики, жанр не всеобщий, не постоянный и не повсеместный. Это жанр-исключение. Правило — отображение общей жизни в эпосе и личной участи в лирике. Балет, подобно литературе, тяготеет к этому правилу. Дrame — и в литературе, и в балете — оставлено взаимодействие личного и общего. Впрочем, куда взаимодействие это относительно гармонично, и оно остается в пределах эпоса и лирики. Собственная участь, слитая с участью других, — лишь часть общей, от нее неотделимая, и там, где личность всецело принадлежит единому движению народа или человечества, все существенное, что ею движет и с ней происходит, либо исчерпывается эпическими картинами, либо воплощается в той форме лирики, какую принято называть гражданской, хотя последняя и не сводится к выражению единства. Лишь там, где гармония общего и отдельного разрушается или хотя бы ослабевает, возникает почва для драмы как третьего жанра.

ГЛАВА II

СЛОВО В ДРАМЕ

Слово не имеет сейчас того значения в драматическом искусстве, которое оно имело когда-то.

Питер Брук [15, 22]

1. В наши дни общепризнано, что слово в драме — род поступка и речь — разновидность действия. Так оно во многом и есть, но и в самой бытоподобной драме, где без труда можно сообразить, почему автор, не довольствуясь поступками, заполняет промежутки между ними словесным действием, нельзя не задуматься — только ли действием, только ли поступком выступает слово. Слово хоть и действие, да не столь все же реальное, не столь необратимое, не столь окончательное.

Едва ли не первый парадокс театра состоит в том, что, создав ситуацию, побуждающую героя действовать, автор тормозит его действие уже тем, что подменяет поступки словами, то есть поступками лишь отчасти, и зрителю подчас кажется, что герой и вовсе бездействует. Гете и Гегель могли счесть принца Гамлета слабовольным, пассивным, рефлектирующим характером лишь потому, что промежуток между возникновением ситуации и совершением поступка, то есть вся пьеса, и впрямь заполнен словами, и, хоть все это слова-поступки, хоть Гамлет как бы наперед проживает едва ли не все динамические ситуации, возникающие на пути к его реальным поступкам, и даже многие из тех, что за ними последуют, — он выглядит

ГЛАВА III

ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Сцена — это место, где можно увидеть невидимое.

Питер Брук [15, 83]

Станиславский исходил из очень важно-го, меняющего все привычки театра предположения, что театр не есть вторичное, только исполнительское искусство. Театр, по Станиславскому, создает впервые и заново, как литература, музыка или живопись. А самостоятельность театра черпается из того обстоятельства, что он состоит в собственных своих оригинальных отношениях с действительностью.

Н. Я. Берковский [13, 250]

1. Балет существует только на сцене. Даже музыка, не говоря уже о сценарном проекте, сама по себе не образует балета, лишь некоторые предпосылки для него. Драма, напротив, — полноценный литературный жанр и уже в этом качестве, как мы видели, содержит в себе существенные параллели балету. Однако и драма живет прежде всего на сцене. Последние сто лет она особенно жаждет прибавить к слову изображение, и здесь открывается еще одна сфера сопоставления с балетом.

Возникает вопрос о смысле сопровождения слова изображением и о сказывающемся на драматическом спектакле (а значит и на сопоставлении его с балетным) соотношении изображения со словом. Это соотношение исследовалось главным образом вне связи с театром.

ГЛАВА IV

СИТУАЦИЯ В БАЛЕТЕ

Чтобы здраво судить о балете или о картине, надо их видеть.

Ж.-Ж. Новерр [71, 90]

1. Если в драме ситуация постигается прежде всего по слову, по рассказам и недомолвкам действующих лиц, то балет, лишенный средств косвенного обозначения ситуации, этим заведомо скован. Уловки и ухищрения плохо помогают, и сама нужда в них показывает, сколь он ограничен в выборе ситуации, а стало быть, и в выборе сюжетов и тем, если отождествлять их с сюжетами и темами драмы, сводя различия к чисто техническим. Но именно последнего и не следует делать. Важно увидеть своеобразие балетных ситуаций, и прежде всего своеобразие меры их динамичности.

Балет Петипа — Глазунова «Раймонда», указуя на либретто Л. Пашковой, со дня премьеры критикуют за крайне слабую драматургию. Однако балет прожил восемьдесят лет и живет поныне. Объяснять это только бесспорными достоинствами музыки и хореографии, сразу же признанными, едва ли справедливо. Хореография Льва Иванова в «Щелкунчике» с музыкой Чайковского из-за несовершенного сценарного плана забыта так прочно, что ее уже и не восстано-
вить. А «Раймонда» живет.

Думается, причиной тому не в последнюю очередь, при несомненной наивности сценарного проекта Пашковой, тот реальный сценарий, который в спектакле

с танцем очевидна в повторяемости фигур, существенно и само членение на фрагменты. В этих фрагментах как будто бы повторяется одна и та же ситуация, сразу обозначенная, однако каждая новая строфа не повторение предыдущей, но освещает ситуацию еще с одной стороны. Нередко этой другой стороной оказывается продвижение во времени, и сопоставляются взгляды из разных времен. Так происходит, в частности, в «Балладе повешенных» Вийона:

О люди, братья мы взываем к вам:

Простите нас и дайте нам покой!

За доброту и жалость к мертвецам

Господь воздаст вам щедрою рукой.

Вот мы висим печальной чередой,

Над нами воронья глумится стая,

Плоть мертвую на части раздирая,

Рвут бороды, пьют гной из наших глаз...

Не смейтесь, на повешенных взирая,

А помолитесь господу за нас!

Мы — братья ваши, хоть и палачам

Достались мы, обмануты судьбой.

Но ведь никто — известно это вам? —

Никто из нас не властен над собой!

Мы скоро станем прахом и золой,

Окончена для нас стезя земная,

Нам бог судья! И к вам, живым, взывая,

Лишь об одном мы просим в этот час:

Не будьте строги, мертвых осуждая,

И помолитесь господу за нас!

Здесь никогда покоя нет костям:

То хлещет дождь, то сушит солнца зной,

То град сечет, то ветер по ночам

И летом, и зимою, и весной

Качает нас по прихоти шальной

Туда, сюда и стонет, завывая,

Последние клочки одежд срывая,

Скелеты выставляет напоказ...

Страшитесь, люди, это смерть худая!
И помолитесь господу за нас.

О господи, открой нам двери рая!
Мы жили на земле, в аду сгорая,
О люди, не до шуток нам сейчас,
Насмешкой мертвецов не оскорбляя,
Молитесь, братья, господу за нас!

(Перевод Ф. Мендельсона)

В первой строфе качаются недавно повешенные и трагичность ситуации очевидна, но Вийон и во второй говорит о неминуемом обращении мертвецов в прах и золу, давая понять, что участь эта ждет и взвешивающих на них, а в третьей строфе качаются уже скелеты. Горечь событий нарастает с течением времени, открывающим в ситуации ее глубину и всеобщность. Нередко, однако, и в строгой форме баллады происходит движение событий и смена ситуаций от строки к строке и от строфы к строфе. Так, скажем, у Клемана Маро в «Балладе на ту, что была его любимой»:

Лишь раз я написал любимой,
Что в ней привязанности нет.
Она тотчас же нетерпимый
Мне сгоряча дала ответ:
Пошла к ханже держать совет,
К охотнику до темных дел,
И прямо навела на след:
Хватай его, он мясо съел.

Шесть гадов, грех карая мнимый,
Меня схватили за колет,
И я в тюрьму, как подсудимый,
Был брошен, к довершенью бед,
Меня в доме моем нашед,
Сказал раскормленный пострел:
Вот — чтоб его! — Клеман, поэт,
Хватай его, он мясо съел!
Так отомщен неумолимый

ГЛАВА V

ХОРЕОГРАФИЯ КАК СРЕДСТВО

Иная пластика, иная грация, иной ритм, жест, походка, движение. Все, все иное.

К. С. Станиславский [91, 117]

1. Расцвет режиссерского театра создал предпосылки к осознанию коренных различий сценической драмы и балета. По иронии судьбы предпосылки эти остались в пренебрежении и два искусства, напротив, усердно отождествлялись под крылом системы Станиславского. Сам Станиславский тут ни при чем. Уже в начале своей работы он думал: «Балет — прекрасное искусство, но... не для нас, драматических артистов». В балете не нашлось своего Станиславского, отважившегося сказать столь же прямо: «Драматический театр — прекрасное искусство, но... не для нас, балетных артистов».

Недоверие к собственным возможностям балета, уже достигшего между тем блестящих вершин, долго владело весьма широкими кругами, и еще в тридцатые годы выдающийся критик И. И. Соллертинский утверждал, что «балет есть танцуемое действие, танцевальная драма» [89, 122], а «балетмейстер в первую очередь и есть режиссер танцевального спектакля» [89, 91].

Балетмейстер потому, конечно, уподоблялся драматическому режиссеру, что тот уже мыслился сочинителем сценически-изобразительного текста, занявшего в драматическом спектакле важнейшее ме-

ГЛАВА VIII

БАЛЕТНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Люди чаще всего воспринимают отдельные моменты «протекающей» музыки... Целое же, т. е. произведение, от них ускользает.

Б. В. Асафьев [9, 195]

«Ночь перед Рождеством» Гоголя отличается от «Черевичек» Чайковского не только тем, что у Гоголя нет музыки, но и тем, что в либретто Чайковского нет неба и меньше воздуха.

В. Б. Шкловский [114, 231]

1. Итак, сочинение музыки и хореографии как составляющих балета представляет собой не простое их изъяснение или даже суммирование, но их единое композиционно-смысловое построение и тем самым сооружение реального сценария балета, в полной мере возникающего лишь вместе со спектаклем. В известном смысле можно сказать, что соавторами сценария всегда и неизбежно оказываются авторы музыки и хореографии, причем вовсе не там, где они сознательно выступают в качестве сценаристов, — тут их успехи обычно довольно невелики, — но в каждом своем шаге по сочинению и сопряжению музыки и хореографии, любое существенное свойство которых и в особенности любая деталь их взаимодействия, все равно, хорош ли получившийся сценарий или дурен, сценарно значимы. В завершенном спектакле это, во всяком случае,

ГЛАВА IX

МЕТАФОРИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Я скажу это начерно, шепотом,
Потому что еще не пора:
Достигается потом и опытом
Безотчетного неба игра.

О. Мандельштам [64, 196]

1. Рассуждая строго, всякое произведение искусства уже метафора¹, по той простой причине, что самая «нарочность» искусства, его отличие от жизни, им изображаемой, его знаковость, состоит в том, что на произведение искусства перенесено значение чего-то, что не есть оно, и в искусстве мы постоянно имеем дело с таким «переносным» смыслом. Но произведение в целом метафорой обычно не называют. Говорят об образности, об отражении действительности, имея в виду соответствие отображения отображаемому. При погружении в такое соответствие сам по себе реальный мир оказывается оттесненным. Очевидность соответствия ведет к удовлетворению искусством, и вера в его правдоподобие завершается эстетизмом, хоть обычно и думают иначе. Замыкаясь в себе и обретая законченность, искусство обособляется от мира, в который вроде бы заглянуло.

¹ По установившейся традиции будем пользоваться этим словом в расширительном смысле — имея в виду всякий перенос, обычно обозначаемый емким термином «троп», разновидностью которого является метафора в узком смысле, как перенос по сходству или контрасту значения. Расширительное употребление оправдано буквальным греческим значением слова «метафора» — перенос.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	5
ВВЕДЕНИЕ	8
ГЛАВА I	
СИТУАЦИЯ В ДРАМЕ	30
ГЛАВА II	
СЛОВО В ДРАМЕ.....	73
ГЛАВА III	
ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА	111
ГЛАВА IV	
СИТУАЦИЯ В БАЛЕТЕ.....	142
ГЛАВА V	
ХОРЕОГРАФИЯ КАК СРЕДСТВО.....	186
ГЛАВА VI	
ХОРЕОГРАФИЯ КАК ЦЕЛЬ.....	223
ГЛАВА VII	
МУЗЫКА	261
ГЛАВА VIII	
БАЛЕТНЫЙ СЦЕНАРИЙ.....	307
ГЛАВА IX	
МЕТАФОРИЧЕСКИЙ ТЕАТР.....	345
СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	367

Конец ознакомительного фрагмента

Уважаемый читатель!

**Размещение полного текста данного
произведения невозможно в связи с ограничениями
по IV части ГР РФ.**

**Эту книгу вы можете почитать в Оренбургской
областной универсальной научной библиотеке
им. Н. К. Крупской по адресу: г. Оренбург,
ул. Советская, 20; тел. для справок: (3532) 60-61-28**