**НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ УКРАИНЫ**

**ИМ. П.И.ЧАЙКОВСКОГО**

*На правах рукописи*

ЗИНИЧ ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА

1. УДК 78 (546.37) + 792.5

**«ПЛАСТИЧНОСТЬ В БАЛЕТНОЙ**

**МУЗЫКЕ М. РАВЕЛЯ**

**(в аспекте взаимодействия искусств)»**

17.00.03 – музыкальное искусство

Диссертация на соискание научной степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель – кандидат

искусствоведения, доцент

Жаркова Валерия Борисовна

**Киев-2004**

1. **ВВЕДЕНИЕ**
2. **Актуальность темы**

Понятие пластичности сегодня широко используется в различных областях знания, являясь неотъемлемой составляющей профессиональной лексики философов, культурологов, искусствоведов, скульпторов, хореографов, художников, ученых, инженеров, строителей, хирургов. Его многоаспектность и огромная амплитуда употребления – от яркой художественной метафоры в поэтической речи до природного свойства материалов, подчиненного точным математическим расчетам, – казалось, бесконечно расширяют спектр его значений. Однако за множественностью условий функционирования понятия пластичности проглядываются общие закономерности, которые и определяют главный интерес исследователя.

Активное проникновение понятия пластичности в сферу гуманитарных наук началось только в ХХ веке, хотя сам феномен пластичности выступает существенным фактором, характеризующим европейское искусство с самых ранних этапов его становления. Можно проследить, как уже в критской и античной (древнегреческой и эллинистической) культурах закладывались представления о пластичности в искусстве как проявлении *телесности, статуарности, ощущения движения*. Искусство античности стало фундаментом для западно-европейской культуры, соответственно и сформировавшиеся в глубокой древности принципы пластичности своеобразно преломлялись в процессе последующего культурно-исторического развития.

Осмысление феномена пластичности, начавшееся в ХХ веке, – закономерное следствие динамизации в европейской культуре многовекторных процессов интеграции и синтеза искусств. Пластичность выступает своеобразным «проводником», одним из основных каналов, через который осуществляется взаимодействие различных художественных структур (при сохранении первоприроды каждой из них)*.* Пластичность, таким образом, отмечает зону возможного сближения искусств; выявляет их стремление к «новому измерению», проясняя механизм потенциального «выхода» искусства за его пределы, расширения его границ.

На стыке разных искусств осуществляются поиски нового выразительного – пластического – языка. Одна из возможных его проекций связана с проникновением изобразительно-пластического, зрелищного начала в «неизобразительные» искусства, в том числе – в музыку. Особенно велико здесь интегративное воздействие на музыку внемузыкальной сферы – театра, кинематографа, зрелищно-игровых форм. Подчеркнем также, что в результате возрождения интереса к всевозможным ритуалам, обрядам, действам, а также с появлением новых видов движения, привнесенных эрой технизации и урбанизации, в музыкальном искусстве ХХ века возрастает роль двигательно-моторного начала.

Наиболее ярко феномен пластичности проявляется в искусстве балета, где в органическом синтезе соединяются с музыкой пластика пантомимы, пластика танца и пластика сценографии. При этом основой синтеза в балете становится музыка, изначально ориентированная на определенные танцевально-пантомимные формы. Пластичность, связывая музыку с визуальными искусствами, со всеми коммуникативными системами, опирающимися на *жест, движение,* позволяет воплотить в музыке *зримо-пластические образы* за счет перевода визуального языка движения на язык звуков. Это делает балетную музыку пластически-осязательной, «зримой», и она, в свою очередь, сама оказывает влияние на выразительные возможности хореопластики. «Балетная музыка, – по точному определению М.Загайкевич, – самобытный и своеобразный жанр композиторского творчества, должна давать четкую эмоционально-образную основу для сценического танца, рельефного хореографического рисунка. Ориентация на *выразительную пластику движения, позы, жеста является отличительной чертой балетной музыки…*»[[1]](#footnote-1) [58, с.4].

Таким образом, связующим звеном между музыкой, танцем, пантомимой, потенциальной основой их синтеза в балете выступает пластичность. В силу этого исследование пластичности позволяет наиболее полно проследить и раскрыть механизмы взаимодействия музыки и танца, музыки и пантомимы, то есть выявить закономерности хореопластического прочтения музыкальной партитуры. Пластичность как имманентное свойство балетной музыки становится своеобразным камертоном, индикатором, подсказывающим хореографам пути воплощения звукового жеста в жест видимый, «образа движения» – в визуальное пластическое движение.

Изучение проявлений пластичности в музыке в общем контексте развития культуры – одна их важных задач современного музыковедения. Понятие «пластичность» все шире входит в музыковедческий обиход. Начало этому положили исследования Б.Асафьева «Музыкальная форма как процесс» [12] и его работы о творчестве И. Стравинского («Книга о Стравинском» [11]), П. Чайковского («О музыке Чайковского. Избранное» [15]), «Симфонические этюды» [16], «О балете» [14], «Французская музыка и ее современные представители» [17], содержащие ряд ценнейших наблюдений и положений, касающихся пластических истоков музыки, пластической изобразительности в музыке, танцевальной пластики, «характерного жеста» музыкальной интонации.

В современном музыковедении существуют разные подходы к рассмотрению проблемы пластичности – с точки зрения театральности, зрелищности, танцевальности. Свое понимание феномена пластичности предлагает Т.Курышева в монографии «Театральность и музыка» [85], где пластичность в музыке рассматривается сквозь призму «театральности как одной из форм внемузыкального в музыке» [85, с. 45] и как «наиболее старый прием театральности в музыке» [85, с. 121]. Другой подход находим у О.Астаховой в ее диссертации «Принципы взаимосвязи музыки и танца»[18]: пластичность здесь исследуется в аспекте танцевальности в музыке, особенностей взаимосвязи музыки и балетной пластики.

Отдельные аспекты проявления пластичности в музыке анализирует М.Друскин. Развивая положения Б.Асафьева о значении «внемузыкальных стимулов», о жесте как истоке музыкальной интонации, М.Друскин в своих работах об И. Стравинском («Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды» [51], «Стравинский» [54], «Три очерка о Стравинском» [55]) анализирует жестовую природу музыки композитора, диктуемую внемузыкальными факторами, и выявляет в его балетной музыке процессы взаимодействия и взаимовлияния «интонационного жеста» и «пластически-танцевального».

Чрезвычайно актуальный аспект пластичности, связанный с *исполнительством* и направленный на осмысление телесности как важнейшего фактора в процессе перевода нотного текста в «…кинестезический жест (нажатие клавиши) – звук…», исследует О.Полтавцева [123], раскрывая «графический», «звуко-телесный код» [123, с.342] музыкального текста. Свою концепцию, ориентированную на исследование пластической природы интонирования в фортепианном искусстве, предлагает В.Колоней [76].

Нетрадиционно подходит к проблеме пластичности И.Барсова в статье «Специфика языка музыки в создании художественной картины мира» [21], рассматривая семантику внемузыкального в эволюции музыкальной интонационности через призму эстетики мимесиса и теории аффектов. «Разветвленная система интонационных формул, носящих название р и т о р и ч е с к и х ф и г у р...» [21, с.104][[2]](#footnote-2), у исследователя – не что иное, как проявление пластичности в музыке через внемузыкальные стимулы, закрепившиеся «...в интонациях, получивших значение зримого образа или конкретного ощущения…» [Б.Асафьев, 12, с.207].

Вопрос о способах воссоздания пластики человеческих движений (жеста,шага, бега, прыжков) в музыке, их «эмоциональной характеристичности» – один из важных аспектов в работе В.Медушевского «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» [106].

В общеэстетическом плане характерные свойства пластичности затронуты в монографии М.Кагана «Морфология искусств» [67] и в статье «Музыка в мире искусств» [68], где в центре внимания исследователя находится жестовая природа пластичности применительно к хореографической образности, а термином «пластическая интонация» подчеркивается неразрывная связь музыки и танца [68, с.58].

Вместе с тем, насущной задачей остается необходимость *комплексного исследования* – «...в движении исследовательской мысли к синтезирующему освоению проблемы...» [60, с.4], – где специфические свойства пластичности в музыке рассматривались бы сквозь призму ее принципов, *общих* для всех искусств, а также в контексте эволюции художественно-эстетических представлений о пластичности. Это и определило направленность данной работы.

Особую актуальность в связи с этим представляет исследование балетной музыки М. Равеля. Выдающийся художник своей эпохи, М.Равель очень тонко чувствовал специфику родственных искусств – танца, кино, театра, связанных, как и музыка, с фактором времени. Именно во временной природе этих искусств композитор видел возможность их сближения и органического синтеза, что проявлялось в особой пластической выразительности его музыкального языка, в «…живом и конкретном чувстве пластического…» [5, с. 116], в удивительной зримости и осязаемости музыкальных образов, аккумулирующих в себе динамику движения, действенность и вместе с тем скульптурную статуарность, подчеркнутую телесность.

Многие изыскатели творчества М.Равеля – Ролан Манюэль [129], А.Альшванг [4,5], Ю.Крейн [83], И.Мартынов [103], В.Смирнов [139], Т.Гнатив [46] – уделяют большое внимание в своих работах историко-художественному контексту творчества композитора, давая широкую панораму развития французской культуры и музыки конца ХІХ – начала ХХ веков, ее разнообразных стилей, течений, группировок. Анализируя основные произведения и черты стиля Равеля и выявляя специфические особенности его художественного метода, эстетики, образно-композиционной структуры произведений, исследователи подчеркивают танцевальную природу тематизма [см.: 46, с.163], «примат танца» в музыке композитора, его приверженность к претворению многообразных музыкально-танцевальных форм – менуэта, ригодона, паваны, хабанеры, болеро, вальса, фокстрота [см.: 129, с. 124], к продолжению «…линии симфонизации *танца*» [103, с. 304].

Отдавая должное названным исследованиям, все же следует отметить, что пластическая природа балетной музыки Равеля не получает в них специального рассмотрения. В связи с этим предложенное в данной работе направление изучения творчества композитора позволяет по-новому услышать и осмыслить произведения признанного классика ХХ века.

**Цель данной диссертационной работы** состоит в многостороннем осмыслении феномена пластичности в искусстве, определении его универсальных принципов и типологизации способов проявления пластичности в балетной музыке М. Равеля.

Сообразно избранному направлению многоаспектного рассмотрения проблемы пластичности, в работе выделен следующий круг **задач:**

1. классификация основных аспектов понимания пластичности и специфики ее проявления в разных видах искусства – пространственных и пространственно-временных;
2. исследование действия двух универсальных принципов пластичности – «статуарного» и «динамического» в пространственных и пространственно-временных искусствах;
3. разграничение дефиниций «пластичность» – «пластика»;
4. определение понятий «пластичность» и «пластика» в музыке;
5. изучение механизма формирования различных типов пластики в музыке, связанных либо с претворением телесности («статуарный принцип»), либо с передачей движения («динамический принцип»), либо с их взаимодействием;
6. исследование специфики проявления пластичности в балетной музыке Мориса Равеля.

Таким образом, **объектом исследования** в данной работе выступает пластичность в пространственных, пространственно-временных искусствах и музыке, специфика ее природы и принципов функционирования.

**Предмет исследования** – проявление пластичности в балетной музыке М. Равеля.

**Научная новизна диссертации** заключается в самой постановке проблемы пластичности в общем культурологическом контексте. Впервые феномен пластичности рассматривается в единстве проявлений его имманентных свойств в пространственных, пространственно-временных искусствах и музыке, что позволило систематизировать сложившиеся в разных сферах знания направления в трактовке его сущности и предложить авторское *определение пластичности в музыке*.

С целью соблюдения научной корректности применения понятия «пластичность» и во избежание распространенной в искусствоведческой литературе синонимичности и взаимозаменяемости определений *«пластичность*» и «*пластика*», эти дефиниции в работе четко разграничены и поставлены в детерминированную зависимость. Пластика выступает как особый вид художественного изложения, воплощающий свойства пластичности в музыке.

В представленном диссертационном исследовании впервые сформулированы два универсальных принципа пластичности – «*статуарный»* и *«динамический»*. На основе сформулированных Б.Виппером [37] «принципа скульптуры» и «принципа пластики» (относительно искусства скульптуры) в работе осуществлен анализ их функционирования применительно к специфике всех пространственных, пространственно-временных искусств и музыки, выявлены закономерности их действия в различных исторических стилях искусства, раскрыт их *универсальный характер*. Это позволило обозначить эти принципы более емко как «статуарный» и «динамический» и использовать как методологические в исследовании проблемы пластичности.

В диссертационной работе обосновывается и вводится типология пластичности в музыке, отличная от типологии Т.Курышевой [85], в которой рассматриваются разные типы движений, но не учитывается другая сторона пластичности – телесность, статуарность; а также – от типологии О.Астаховой [18], классифицирующей лишь одну из форм проявления пластичности в музыке – танцевальность; и от типологии В.Холоповой [155], в которой сосредоточено внимание на «спонтанных» и «церемониальных» движениях применительно к балетной музыке С.Прокофьева.

Предложенная в данном исследовании типология базируется на действии универсальных принципов пластичности, проявляющих *дуализм природы* пластичности через соотнесенность динамики и статики, движения и статуарности. В результате выделены три разных типа выражения пластичности в музыке – через пластику статуарного движения, пластику динамического движения и пластику статуарно-динамического движения, – по-своему переводящих конкретный тип пластического движения (жеста, шага, шествия, танца) в ритмо-интонационный, звуковой «образ движения» (кинетический, мускульно-моторный или статуарный, телесный).

Данная типология пластичности в музыке, осмысленная через действие «статуарного» и «динамического» принципов, позволяет прояснить механизм воплощения пластичности в музыке, понять все возрастающую роль пластичности в процессах сближения и интеграции искусств.

Впервые целенаправленному анализу – в аспекте специфики претворения пластичности – подвергаются балетные произведения М. Равеля – «Аделаида, или Язык Цветов» (1911 г.), «Сон Флорины» (1912 г.), «Дафнис и Хлоя» (1912 г.), «Вальс» (1920 г.) , «Болеро» (1928 г.), отдельные номера оперы-балета «Дитя и волшебство» (1925 г.), а также другие произведения композитора, не предназначенные специально для хореографического воплощения, однако убедительно демонстрирующие обостренное «пластическое слышание» Равеля («Павана памяти почившей инфанты» – 1899 г., оркестровка – 1910 г., «Менуэт» из «Гробницы Куперена» – 1917 г.).

Самостоятельный раздел диссертационной работы посвящен балету «Дафнис и Хлоя», до сих пор не получившему в отечественном музыкознании должной оценки. По сложившейся традиции, связанной с конкретной исполнительской практикой, анализ балетной музыки «Дафниса и Хлои», как правило, ограничивается номерами двух сюит либо общими замечаниями о пасторальности образов и тонкой оркестровой звукописи. Изучение полной партитуры балета Равеля позволило по-новому осмыслить значение «Дафниса и Хлои» как яркого художественного образца возрождения и ассимиляции принципов пластичности, присущих критскому и античному искусству, но воспринятых сквозь призму западно-европейской культуры на новом историческом этапе. В балете удивительным образом соединились телесность, скульптурность, пластика движения в античном их понимании с действенностью, динамикой развития, характерными для искусства конца ХІХ – начала ХХ веков.

**Методологическая база диссертации.** Для реализации цели и задач работы особенно важны фундаментальные исследования Б.Р.Виппера «Введение в историческое изучение искусства» [37], «Искусство Древней Греции» [38], «Статьи об искусстве» [39], в которых сформулированы, обоснованы и развиты применительно к скульптуре *два принципа пластичности – «принцип скульптуры» и «принцип пластики»;* труд О.Шпенглера «Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории (1. Гештальт и действительность)» [165], затрагивающий проблему пространственности в искусстве разных эпох и связанные с ней аспекты телесности и движения как выражения пластичности. Это также работы Б.Асафьева «Музыкальная форма как процесс» [12], М.Загайкевич «Українська балетна музика» [58], «Драматургія балету» [57], Т.Курышевой «Театральность и музыка» [85], В.Холоповой «Звучащая пластика С.Прокофьева» [155], О.Астаховой «Принципы взаимосвязи музыки и танца» [18], М.Друскина «Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды» [51], «Три очерка о Стравинском» [55], «Из истории французской музыки первой половины века (О музыке ХХ века)» [52], «Французская музыка и ее современные представители» [17], Т.Гнатив «Музична культура Франції рубежу ХІХ-ХХ століть» [46].

**Практическая ценность**. Материалы исследования могут быть использованы в лекционных курсах истории зарубежной музыки, анализа музыкальных произведений, музыкальной интерпретации, культурологии, истории и эстетики балета, в спецкурсах по истории балетной музыки.

**Связь работы с научными программами, планами, темами.** Диссертационное исследование выполнено согласно планам кафедры истории зарубежной музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского. Оно отвечает теме № 8 «История зарубежной музыки» тематического плана научно-исследовательской деятельности Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского на 2000 – 2006 годы.

**Структура диссертации** включает введение, три раздела, заключение, список литературы (охватывающий 184 позиции) и приложения (нотные примеры, ритмические схемы-таблицы).

**Раздел І «Природа пластичности в пространственных и пространственно-временных искусствах»** посвящен рассмотрению родовых свойств пластичности, присущих разным видам искусства.

В подразделе **1.1.** *«Разные аспекты понимания и определения пластичности. Дефиниции «пластичность» – «пластика»* раскрывается многозначность понятия пластичности, прослеживается его этимология, дается сравнительная характеристика различных определений пластичности, а также устанавливаются основные параметры понимания природы пластичности и специфики ее выявления как в пространственных, пространственно-временных искусствах, так и во временном искусстве – музыке. Это физический, телесно-осязательный, пространственный, временной, динамический и эстетический аспекты.

Согласно шести предложенным аспектам понимания пластичности, здесь рассматриваются проявления пластичности в пространственных (скульптура, живопись, архитектура) и пространственно-временных искусствах (танец, пантомима, кино), а также осуществляется их сравнительный анализ.

В этом подразделе также разграничиваются понятия «пластичность» и «пластика» применительно к пространственным и пространственно-временным искусствам.

В подразделе **1.2.** *«Два универсальных принципа пластичности – «статуарный принцип» и «динамический принцип»* обосновывается целесообразность использования данных принципов применительно к разным видам искусства.

Здесь представлен анализ критского, древнегреческого и эллинистического искусств, наиболее показательных с точки зрения зарождения и формирования в них пластичности через действие двух принципов – «статуарного» и «динамического». В этом же подразделе дана краткая характеристика разных стилей западно-европейского искусства в аспекте преломления в них универсальных принципов пластичности, а также выявлены две тенденции, связанные либо с доминированием одного из принципов («статуарного» или «динамического»), либо с их взаимодействием в том или ином виде искусства.

В **Разделе ІІ «Понятие пластичности в музыкальном искусстве»** раскрываются сущностные параметры природы пластичности в музыке.

Подраздел **2.1.** *«Характер и специфика пластичности в музыке»* посвящен рассмотрению механизмов перевода языка пластики на язык музыки.

По аналогии с пространственными и пространственно-временными искусствами здесь выделены шесть основных аспектов понимания пластичности в музыке, каждый из которых выявляет меру специфической условности пластичности в музыкальном искусстве.

На основании анализа существующих дефиниций пластичности предлагается авторское определение пластичности и пластики в музыке. Также обозначены тенденции, связанные с усилением пластичности в музыке в различные эпохи и очерчен круг музыкальных жанров, где пластичность проявляется наиболее интенсивно – через претворение статуарности, моторики, динамики пластически зримого движения, жеста в обряде, действе, ритуале, пантомиме, танце (в произведениях С.Прокофьева, А.Онеггера, Б.Бартока, А.Мосолова, М.Равеля, И.Стравинского).

В подразделе **2.2.** *«Типология пластичности в балетной музыке М. Равеля»* анализируются и оцениваются уже существующие системы классификации пластичности в этом виде искусства (Т.Курышева, О.Астахова, В.Холопова), аргументируется избранный в данной диссертации комплексный подход к рассмотрению природы пластичности с учетом всех ее аспектов, а также универсальных принципов, что позволяет выделить три разных типа выражения пластичности в музыке – либо через претворение статуарного движения, либо через передачу динамического движения, либо через их взаимодействие.

В пунктах **2.2.1.** *«Пластика статуарного движения»*, **2.2.2.** *«Пластика динамического движения»*, **2.2.3.** *«Пластика статуарно-динамического движения»* прослеживаются истоки каждого типа пластики, анализируется система средств их музыкальной выразительности на материале балетной музыки М.Равеля («Болеро», «Сон Флорины [«Моя Матушка-Гусыня»], «Аделаида, или Язык Цветов», «Вальс»).

**Раздел ІІІ «Музыкально-пластические решения в балете М.Равеля «Дафнис и Хлоя»** состоит их двух подразделов.

В подразделе **3.1.** *«Культурно-исторические предпосылки формирования новой пластической концепции жанра»* освещаются новаторские тенденции в балетном жанре начала ХХ века, дающие мощный стимул к расширению его традиционных возможностей, к поискам новых музыкально-пластических средств выразительности. Здесь же представлен сравнительный анализ либретто «Дафниса и Хлои» и его литературного первоисточника – романа Лонга, а также выявляются особенности эстетической концепции балета М. Равеля.

Подраздел **3.2.** *«Проявления пластичности в балете «Дафнис и Хлоя»*, включающий два пункта – 3.2.1. *«Пластические свойства лейттем балета»* и 3.2.2. *«Пластическая композиция сцен балета»*, обращен к выявлению многослойной жанрово-стилевой структуры произведения сквозь призму трех типов пластичности в музыке.

В Заключении излагаются основные выводы исследования.

**Апробация результатов диссертации.** Основные положения диссертационной работы отражены в докладах на научно-теоретических конференциях:

1. Танцювальна пластика у творчості М. Лисенка: Доклад // Международная научная конференция «Микола Лисенко та музичний світ (До 150-річчя від дня народження)». – Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Т. Рыльского Академии Наук Украины, Киевская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1992. – 20-22 мая.
2. Древнегреческая пластика в балете М. Равеля «Дафнис и Хлоя» (Опыт анализа): Доклад // ІV Всеукраинская научно-теоретическая студенческая конференция. – Киевское государственное высшее музыкальное училище им. Р.М. Глиэра, 2002. – 23-27 марта.
3. О трех типах проявления пластичности в музыке: Доклад // V Всеукраинская научно-теоретическая студенческая конференция. – Киевское государственное высшее музыкальное училище им. Р.М. Глиэра, 2003. – 26-30 марта.
4. Пластичность как фактор интегративного взаимодействия и синтеза искусств в начале ХХ века: Доклад // Международная научная конференция «Вокруг Земпера: Синтез искусств в европейской культуре ХІХ-ХХ столетий». – Сумской государственный педагогический университет им. А.С. Макаренко, Областная универсальная научная библиотека, 2003. – 5-7 мая.
5. Язык жеста в музыкально-танцевальных формах: от истоков к современности: Доклад // ХІІ Международная научная конференция им. профессора Сергея Бураго «Мова і культура». – Институт филологии Киевского национального университета им. Тараса Шевченко, Институт языкознания им. А.А.Потебни НАН Украины, Институт психологии им. Г.С.Костюка АПН Украины, Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2003. – 24-27 мая.

**Основные положения работы изложены в публикациях:**

1. Новое понимание пластичности в балетном жанре начала ХХ века // Освітні аспекти мистецтвознавства та професійної педагогічної діяльності: Збірник наукових праць / Проблеми сучасного мистецтва і культури. – К.: Наук. світ, 2002. – С.35-43.
2. Пластичність у музиці: принципи виявлення та типологія // Молоде музикознавство / Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка. Вип.7. – Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2002. – С.79-86.
3. Древнегреческая пластика в балете М. Равеля «Дафнис и Хлоя» // Київське музикознавство: Збірка статей. Вип. 10. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, КДВМУ ім. Р.М.Гліера, 2003. – С.58-68.
4. О трех типах пластичности в балетно-симфонической музыке М.Равеля // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: Збірка статей. Вип.11. – К.: КДВМУ ім. Р.М.Гліера, 2003. – С.206-214.
5. Генезис пластичности и специфика ее типологизации в музыке // Київське музикознавство: Збірка статей. Вип. 14. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, КДВМУ ім. Р.М.Гліера, 2004. – С.57-65.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Исследование *природы пластичности,* осуществленноев данной диссертационной работе в широком художественно-эстетическом контексте, позволяет не только обозначить *специфику* ее проявления в каждом из рассмотренных видов искусства, но и выявить общие *закономерности.* Их экстраполяция в сферу музыкальной науки дает возможность описать «механизм» взаимодействия музыки с искусствами, природа которых восходит к жестовости, движению; проявляет один из возможных путей синтеза искусств. Визуально-пластические образы транспонируются в их ритмо-интонационный, звуковой аналог; реальное движение претворяется в «ощущение движения», в его звуковыраженный образ как знак действия.

Сформировавшиеся в современной практике позиции в подходе к пониманию пластичности (физический, телесно-осязательный, пространственный, временной, динамический, эстетический) отражают *дуализм* ее природы, выражающейся, с одной стороны, через *скульптурную телесность, осязательность,* а с другой, – через *ощущение движения в пространстве.* Подобная «разновекторность» изучаемого феномена, как удалось проследить, соотносится с двумя принципами – *«статуарным»* и *«динамическим»,* которые проявляют себя как *универсальные.* При этом, возможна различная степень соотнесенности статуарно-телесного и динамического факторов – от равнозначного пересечения до превалирования одного из них.

Проделанный анализ особенностей их проявления в искусстве – от античности до рубежа ХІХ-ХХ столетий – раскрывает закономерности соотношения динамики и статики, движения и статуарности в разные эпохи как важнейших параметров феномена пластичности. А это позволяет по-новому взглянуть на процессы синтеза искусств, особенно в области взаимодействия музыки и танца; на всю сферу балетной музыки и, в первую очередь, на балетное творчество М.Равеля, сфокусировавшее важнейшие художественно-эстетические тенденции, характеризующие культурную жизнь Европы первых десятилетий ХХ века.

Квинтэссенция движения в его самых разнообразных видах и формах рождает удивительную зримость, телесную осязательность музыки М. Равеля, укорененных в самих сущностных принципах французской музыкальной культуры. По меткому замечанию Б.Асафьева, французской музыке «…присуще более, чем музыке какой-либо другой национальности, живое и конкретное *чувство пластического*, ясно очерченного и детализированного движения. Жест, шаг, танец, вообще – всякое мускульно-моторное ощущение *воодушевляет* ее» [13, с. 26].[[3]](#footnote-3)

Вся французская музыкальная традиция представляет собой пример становления пластически зримых форм, претворяющих движение, танцевальность в широком смысле слова. Закономерно, что выдающийся представитель французской культуры М. Равель не мог не воплотить в своей музыке ее самобытные черты. В духе исконно национальных традиций – особое предпочтение, которое композитор отдает разнообразным танцевальным жанрам: от старинных паван, ригодонов, тамбуринов, менуэтов, сицилиан, тарантел до более современных вальсов, галопов, болеро, фокстротов. Отсюда – и особая роль экспрессивно-осязательного жеста, дающего зерно-толчок соответствующему типу движения, становящемуся основой музыкальной характеристики того или иного персонажа. Этим объясняется и интерес Равеля к различным формам движения, связанным с ощущением стихий природы, повадок животных, внутренней сущности, «души» неодушевленных предметов, вещей, механизмов[[4]](#footnote-4).

Все это нашло зримое воплощение в музыке Равеля и, прежде всего, в его балетах «Сон Флорины», «Дафнис и Хлоя», «Вальс», «Болеро», «Аделаида, или Язык Цветов», в опере-балете «Дитя и волшебство», являющих собой оригинальные образцы претворения пластики движения в музыке.

Осуществленный анализ балетной музыки композитора позволил выделить в ней три типа выражения пластичности – *через пластику статуарного движения* (в ее основе – примат скульптурной телесности); *пластику динамического движения*, базирующуюся на «динамическом принципе»; *статуарно-динамическую пластику*, основанную на взаимодействии двух принципов пластичности. Все три типа пластики связаны с конкретным типом движения (шаг, шествие, бег, танец), изначально опирающегося на *жест* (общий пластический исток искусств, связанных с движением), поскольку тот или иной *жест* (статуарный или действенный), собственно, и формирует соответствующий ему тип движения в музыке (телесно-статуарный или мускульно-моторный). Таким образом, предложенный подход позволяет не только обнаружить закономерности трансформации пластического движения в звуковой «образ движения»[[5]](#footnote-5), но и раскрыть пути взаимопроникновения музыки, танца, пантомимы, их взаимовлияния и взаимодействия, осмыслить особую, все возрастающую роль пластичности как интегративного фактора в процессах сближения и синтеза искусств.

В связи с этим, по-новому встает проблема хореографического воплощения музыкальной партитуры балета. Если представить себе всю эволюцию взаимоотношений музыки и пластики танца в ХХ веке, то ее исходной точкой была Айседора Дункан, заложившая основы свободной пластики движения, отличной от классического балета с его устоявшимися музыкально-пластически-

ми формулами. Именно она открыла путь «отанцовывания» небалетной симфонической музыки Л.ван Бетховена, Ф.Шуберта, В.А.Моцарта, Р.Шумана (хотя зачастую это было некоей иллюстрацией музыки), что привело к динамизации движения и возникновению протопипа «бессюжетного» балета. Идеи А.Дункан были подхвачены М.Фокиным, но уже на профессиональном, а не на аматорском уровне. Поиски хореографа в сфере танцевального симфонизма ознаменовались динамизацией танца через действенное соединение танцевального движения с пантомимой как в его обращении к чисто балетной музыке («Дафнис и Хлоя» М.Равеля, «Жар-птица», «Петрушка» Стравинского), так и в небалетной симфонической музыке («Шехерезада»» Н.Римского-Корсакова). Фокин создал также собственную модель «бессюжетного» балета[[6]](#footnote-6) как самостоятельного жанра, построенного по принципам музыкально-хореографической разработки («Шопениана»). Особая роль в поисках новых принципов взаимодействия музыки и пластики движения принадлежит гениальному танцовщику и хореографу ХХ столетия В.Нижинскому, избравшему для своих новаторских постановок балеты К.Дебюсси, И.Стравинского, а также программную симфоническую поэму Р.Штрауса. Пластическая взаимосвязь видимого-слышимого, претворенная в их музыке через жестовость в широком смысле этого понятия, – позволила В.Нижинскому воплотить музыкальные образы в оригинальной своеобычной пластике, свободной от догматов академического танца.

В своем первом балете «Послеполуденный отдых Фавна» В.Нижинский – еще до прочтения поэмы С.Малларме – интуитивно ощутил ее атмосферу через призму музыки К.Дебюсси: «…созданный им оживший фриз легко слился с партитурой Дебюсси, найдя подходящий рисунок движений для выходов, внезапных вторжений и панических бегств» [19, с.269]. Именно здесь хореограф впервые применил свою новаторскую систему, в которой техника старой школы была полностью заменена совершенно новой, базирующейся на принципе естественности движения, лишенного привычной красивости, грациозности как самоцели, но наполненного «живой идеей»: «В искусстве возможно какое угодно движение, какое угодно движение имеет право на существование, если оно не противоречит основной идее, даже когда танцовщик прибегает к резким и искаженным жестам» [116, с.64]. Нижинский исключил все плавные движения, жесты, полужесты, парения в воздухе, «…оставив только явно ритмические и абсолютно необходимые па» [116, с.64]. В «Фавне» постановщик заставил танцовщиц научиться ходить по-новому, ступая с пятки на ступню (а не с кончика большого пальца, как это было принято в классике): такая манера ступания сообщала телу устойчивость и «естественный ритм». Таким образом, пуанты были логично заменены босыми ступнями. Одним из важных выразительных элементов системы хореографа была подчеркнутая остановка движения, которую он использовал по аналогии с музыкальной паузой: именно неподвижность «…зачастую способна акцентировать движение лучше, чем само движение, так же как пауза может быть выразительнее, чем звук» [116, с.64]. Множество таких моментов использования принципа статуарности в танце находим в постановке «Послеполуденный отдых фавна». Прежде всего это начало композиции, где Фавн в застывшей скульптурной позе с согнутой ногой лежит на скале и играет на флейте, не двигаясь вплоть до появления Шестой нимфы.

В «Послеполуденном отдыхе Фавна», как пишет биограф и исследователь творчества Нижинского Р.Бакл, хореограф «…демонстрировал настолько новый тип танца, установив более свободные отношения между танцем и музыкой, что некоторые зрители имели основание заявить, что это вовсе не танец» [19, с.271]. Действительно, танец в привычном смысле слова заменяла цепь последовательных движений, сводящихся преимущественно к ходьбе, к перемещению полупрофильного положения тела, характерного для египетских и ранних античных фризов (ноги и голова повернуты в профиль, торс расположен фронтально, руки и бедра развернуты и выставлены наружу). В этом «движущемся» греческом фризе «…человеческая фигура будто лишилась индивидуальности – танцоры стали элементами композиции» [19, с.186].

В целом то медлительная, то отрывисто-угловатая бестиальная пластика движений и жестов полубожества-получеловека Фавна-Нижинского как-то естественно и природно сопрягалась с текучей, исполненной неги и томления пластикой музыки Дебюсси.

Своим «Фавном» Нижинский открыл новый путь в искусстве движения, заложив основы школы танца будущего – «contemporary dance». В последующих постановках хореограф также стремился не к технической виртуозности, а к передаче в пластике «стержневой» линии балета.

В балете «Игры» К.Дебюсси Нижинский отталкивался от пластически обобщенного типа музыкального движения. Поэтому в своей хореографии постановщик (как и в «Послеполуденном отдыхе Фавна») отказался от классической лексики – пор-де-бра, арабесков, аттитюдов, – а также от форм академического балета (па-де-де, вариаций, ансамблевых сцен и т.д.), сделав акцент на абстрактных, не связанных напрямую ни со спортом, ни с человеческими эмоциями, ритмических движениях и стилизованных жестах юношей и девушек, одетых в спортивные костюмы. Сама идея «спортивного» балета была отчасти навеяна перемещениями игроков на теннисном корте: – «…я, наблюдая за игрой в теннис в прошлом году в Довиле, – как замечает сам Нижинский, – был потрясен красотой определенных поз и движений, и у меня возникла идея соединить их вместе в произведении искусства, обращаясь с ними как с симфонией, если можно так сказать… Музыка месье Дебюсси оказала значительную помощь в достижении моей цели…» [19, с.325]. По свидетельствам современников и самого Дебюсси, отношения между музыкой и пластикой движения в «Играх» были весьма свободными[[7]](#footnote-7). Действительно, Нижинский и не стремился к точному соответствию музыки и танца, его целью было выстроить пластический ряд движений[[8]](#footnote-8), который бы сопрягался с музыкой скорее на ином уровне – по принципу сложного математически рассчитанного контрапункта слышимого-видимого.

С точки зрения специфики воплощения ритмо-интонационного «образа движения» в пластическое движение показательна работа В.Нижинского над постановкой «Весны священной» И.Стравинского. Одновременно с проигрыванием музыки балета, постановщик сочинял ее хореографическую версию, мысленно представляя танцевальные движения и как бы «протанцовывая» ее пальцами. Непривычная новизна музыки «Весны священной» с ее «варварскими» ритмами, постоянной сменой акцентов, «сбоями» и «разрывами в движении [51, с.75], контрастами динамики, фактуры требовала совершенно нового подхода в ее хореографическом решении: не «…примитивного представления о связи музыки с танцем…» [144, с.68], а «хореографического переосмысления», основанного на особом контрапунктическом соотношении музыки и танца. Тут, по точному определению М.Друскина, были необходимы «… не «отсчет» тактов в духе Жак-Далькроза – метрическая сетка музыки Стравинского очень сложна, – а *пластическая транскрипция ритмоформул*, их преобразование в танце» [51, с.75].

В своей постановке Нижинскому удалось передать «…зрительные образы, рожденные музыкой…» [116, с.84], так как «зримое» и «слуховое» нераздельно слиты у Стравинского» [51, с.85] (симптоматично, что емкие и образные названия частей балета содержат точную подсказку для их хореопластического воп-

площения).

Древний языческий обряд, запечатленный в звуках «Весны священной», нашел свое хореографическое отражение в суровом сакральном действе с его естественной простотой первоприродного жеста, с его «первобытной», то угловато-скованной пластикой (обращенные внутрь согнутые колени и носки ступней, прижатые к талии локти, стиснутые кулаки, поддерживающие голову или раскинутые в стороны руки – как олицетворение панического страха доисторических людей перед силами природы), то стихийно-неистовым буйством движений в инстинктивном биологическом порыве к вечному обновлению (через обряд жертвоприношения-оплодотворения). Нижинский воссоздал в хореографии архаическое действо, в котором была использована «говорящая» пластика тела («…лицо не играет своей независимой роли, это продолжение тела…» [19, с.334]).

Здесь впервые был использован специально придуманный постановщиком для «Весны священной» принцип синхронного движения, исполняемого отдельными группами танцовщиков (позднее этот прием Нижинский перенес в балет «Тиль Уленшпигель»). На этом принципе построены многие сцены балета, и для каждой из них хореограф находит соответствующий тип танцевально-пластического движения, отвечающий темпо-ритму музыкального «образа движения». Это плавное движение-покачивание, круговое движение в хороводе (в сцене «Тайные игры девушек. Хождение по кругам»); тяжеловесное топочущее движение и вихревое, оргиастически-безудержное, стихийно нарастающее движение в обряде «втаптывания» в землю (в сцене «Выплясывание земли»); судорожный топот ног и экстатические синкопированные прыжки (в соответствии со взрывными ритмами «Величания избранной» и «Великой священной пляски»). При этом движения у разных групп танцующих зачастую не совпадали, возникали из характерного жеста-первоимпульса независимо друг от друга, что создавало определенную ассиметрию и сообщало хореографической фактуре полифоничность и стереоскопичность.

Пластические абрисы жестов и движений в балете «Тиль Уленшпигель» Р.Штрауса также были подсказаны Нижинскому самой музыкой: уже после первого прослушивания постановщик представлял себе ее хореографическое воплощение. Так, озорная, остро характеристичная тема Тиля у кларнета соло продиктовала постановщику соответствующую жестопластику этого персонажа, изобилующую веселыми ужимками и гримасами, графически «выстроив» резко очерченный рисунок всей партии Тиля с ее угловатой танцевальной пластикой, напоминавшей, по словам Р.Нижинской, «…позы скульптур на готических соборах» [116, с.113].

Гений танца ХХ столетия Вацлав Нижинский даже разрабатывал свою систему записи танца, основываясь на родстве музыки и искусства движения, в основе которых, по его словам, лежат одни и те же законы, с той лишь разницей, что оба эти искусства «…поступают в мозг разными путями – одни через слух, другие визуально, но на самом деле теория гармонии одного и другого основана на тех же принципах» [116, с.113]. В результате эта система напоминала своего рода музыкальную партитуру: здесь было то же деление на такты (горизонтальная составляющая, фиксирующая развертывание танца в его временной проекции), геометрические чертежи фигур, поз, па и движений танцующих (диспозиции солистов, отдельных групп, кордебалета) заменяли ноты; их последовательное развертывание складывалось в сложный изломанный рисунок каждой линии-партии, а при вертикальном наложении (пространственная составляющая) всех партий с их бесконечными пересечениями-переченьями образовывалась полифонически многомерная пространственно-временная пла-

стическая партитура балета[[9]](#footnote-9).

Танцевальное движение и его связь с музыкой были в центре внимания Сержа Лифаря, еще одного выдающегося хореографа и теоретика танца ХХ века, считавшего, что в балете танец «…одухотворялся музыкой, музыка находила свое осуществление, свое выражение в движении тела, в его элевации – в Танце» [90, с.101]. Будучи непревзойденным танцовщиком с особой, только ему присущей, певучей пластикой, в совершенстве владея телом – этим удивительным инструментом, – он умел «извлекать» дивные мелодии на языке хореографии. «Поэт движения», С.Лифарь сравнивал тело танцовщика с симфоническим оркестром: «Танцовщик словно соединяет в себе оркестр, дирижера и солиста. Во имя рождения *пластической музыки* руки поют, ладони говорят, ноги отбивают и рисуют ритм» [89, с.259]. Определяющим фактором в единстве музыки и танца, по мнению хореографа, становится ритм: «…душевный ритм, дыхание и телесное движение имеют три различные фигуры ритма, причем дыхание и душевный ритм всегда медленнее движения, но в финалах музыкальной фразы все три ритма сливаются в общем аккорде» [90, с.106].

Внимательное прочтение музыкальной партитуры того или иного балета зачастую наталкивало С.Лифаря на неординарные пластические решения. Так, партитура «Байки про лису, петуха, кота да барана» И.Стравинского вызвала у постановщика «…мысль построить балет на параллели хореографического и акробатического исполнения…» : «…я захотел в «Renard’e» выразить постройку движения в его формах, найти современный небоскреб танца, соответствующий музыке Стравинского и кубизму Пикассо» [90, с.281].

Балет «Икар» С.Лифаря, названный хореавтором[[10]](#footnote-10) началом «…новой эры музыки и танца…», весь построен исключительно на ритмах, придуманных им самим и оркестрованных Ж.–Е.Сифером и А.Онеггером: «Я думаю, – писал С.Лифарь в своей «Хореологии», – что может быть, на этот путь «моноритмичности» (перемен выразительности на основе только ритма) меня привело «Болеро» моего друга Мориса Равеля» [89, с.228]. Таким образом, «…мелодической линией…» в балете становится танцовщик» [89, с.221]. Хореограф стремился добиться здесь подлинного союза тела и духа, что помогло бы «…побороть силу тяготения и превратить тело не в инструмент, нет, но в одно целое с движением, соединенное в *пластической симфонии*» [89, с.218.]. Пластическое развертывание движения в танце в понимании С.Лифаря основано на музыкальных законах. Отсюда и заимствование постановщиком музыкальных терминов в хореографической практике и теории (хореологии), в частности, консонанса, диссонанса, мелодии, аккорда. Сам танец предстает, в результате, как сложная пространственно-временная система координации и сопряжения его горизонтальных (линии) и вертикальных (па) составляющих: «…линии – это мелодии танца, па – пластически акцентируемые аккорды, они могут быть гармоническими и диссонансными. В общих чертах большое романтическое адажио есть не что иное, как долгое развертывание совершенного, безукоризненного аккорда. И, напротив, танцы жанровые или характерные основываются на пластических диссонансах» [89, с.259].

Как считал Джорж Баланчин – другой крупнейший хореограф ХХ столетия, основоположник «неоклассического» направления в балете, – жесты в танце, «…как тона в музыке и оттенки в живописи, связаны родственными узами…» и представляют собой некую «…общность, в которой действуют свои законы. Чем сознательнее художник, тем более он близок к пониманию этих законов и следованию им» [72, с.189]. Поэтому талантливый хореограф, работая над музыкальной партитурой балета, должен найти точное соответствие музыкального и хореографического рядов – *«…прямо отражать звук видимым движением»* [72, с.189] – и создавать определенную систему пластических жестов, движений, строго отвечающих музыке. Так, именно в графических линиях музыки балета Ж.Орика «Пастораль» Дж.Баланчин «увидел» десять различных типов движений, «…каждый из которых требовал, – по словам хореографа, – отдельной работы…» [72, с. 189], соответствующего пластического решения.

Симптоматично также, что «…мысль о протяженности пространственной динамики…» была подсказана Дж.Баланчину «метроритмической системой» Стравинского, а сама музыка композитора с ее точным «звуковым временем» вызывала у хореографа яркие визуальные ассоциации, желание «…попробовать сделать зримыми не только ритм, мелодию, но даже тембры инструментов» [72, с.188]. Таким образом, в постановках Баланчина музыка Стравинского становилась предметно ощутимой, телесно-осязательной, а ее прихотливые ритмические фигуры облекались в соответствующие им ритмопластические движения. Недаром сам композитор относительно хореографического воплощения своих произведений (в частности, «Движений») Баланчиным говорил: «Видеть хореографию Баланчина – значит слушать музыку глазами…» [72, с.191].

Близкий подход к пониманию пластической взаимосвязи музыки и танца находим в высказываниях выдающегося новатора и экспериментатора в области хореографической пластики Л.Якобсона: «Предельное проникновение в музыкальную ткань, краткость изложения при максимуме выразительности…» позволяет создать балетный спектакль, выдержанный в едином ключе, где «…будь то чисто танцевальная сцена, пантомимический эпизод или речитатив, массовая сцена или слово – все нарисовано единым почерком, единым стилем» [170, с.192]. То есть музыка, «…рассказанная языком пластики…», становится «…живой и говорящей» [170, с.192].

На пластическом родстве музыки и танца строит свою систему движения и великий хореограф современности Морис Бежар. Недаром столь важное место в его творчестве занимают транскрипции пластически «зримых» музыкальных опусов – Девятой симфонии Л. ван Бетховена, «Болеро» М.Равеля, «Жар-птицы», «Весны священной», «Петрушки» И.Стравинского, «Шехерезады» Н.Римского-Корсакова и мн. др.

Воспитанный как танцовщик на «русских уроках» бывших артистов дягилевской труппы (Егоровой, Преображенской, Волковой, Кшесинской), Бежар убежден, что танец существует благодаря классике, балетному станку. Не отбрасывая традиций, хореограф преобразует балетную классику, обогащая ее этническим танцем, акробатикой, традицией восточных единоборств, пантомимой с ее развитой жестовой культурой, драматическим действием, пением, уличным фольклором. Все это в сочетании с разнообразными кинематографическими приемами – рапидом, стоп-кадром, «монтажом аттракционов», раскадровкой планов действия, двойной-тройной экспозициями позволило постановщику осуществить революцию в танце и создать свой – неповторимый – бежаровский стиль. Вместе с тем, обращаясь к истокам танца, Бежар возвращает ему первоначальный ритуальный характер, так как именно в ритуальном священнодействе кроется удивительная магия движения, жеста, этого «праязыка» человечества. Недаром хореограф считает, что «…пока танец живет как обряд – одновременно и сакральный, и человеческий, – он выполняет свою функцию». Хореограф высвобождает вакхическое начало танца, его природную стихийность, чувственность, экстатичность; выводит балет на площади, улицы, стадионы, превращая свои постановки в массовые действа, в карнавальные празднества и красочные шоу.

Сам хореограф называет свой балет «тотальным». В нем важно все: и сценография, и костюмы, и цвето-световая палитра. Бежар создает не только новый язык танца, но и свой собственный пластический театр – театр с оригинальной эстетикой и философией, театр, где разыгрываются мистерии, притчи, гротескные фарсы человеческого бытия. А в звуковой партитуре своих спектаклей он соединяет, казалось бы, несоединимое – музыку Р.Шумана и Нино Рота, П.И.Чайковского и Пьера Анри, В.А. Моцарта и группы «Queen». У Бежара, по его же словам, «…время от времени Фредди Меркюри и Моцарт садятся вместе за рояль». Такое парадоксальное хореографическое слышание музыки подсказывает и неожиданные сценические решения: звуковой ряд, зачастую составленный из музыкальных произведений разных стилей, рождает пластически многомерную пространственную модель мира бежаровских постановок, где в пульсациях и ритмах сегодняшнего времени вибрируют отзвуки древних культур.

Следуя за музыкальной формой, Бежар преобразует и трансформирует сценическое пространство, создавая соответствующие музыке пластические формы. Так, всю мощь монументальной Девятой симфонии Бетховена, пронизанной идеей единения народов, хореограф передает через массовое танцевальное действо (с участием 80-ти танцовщиков). Музыка Бетховена находит в постановке Бежара свой визуально-пластический эквивалент, выстраивая всю пространственно-композиционную структуру этой грандиозной хореографической «симфонии». В первой части балета с условным названием «Борьба» постановщику удалось воплотить в разных формах танцевального движения само развитие музыкальных тем – от зарождения «…волевой темы из небытия…» [33, c. 73] к ее становлению, мужанию через драматизм борьбы. Пластически это выражено в постепенном уплотнении танцевальной фактуры, динамизации движения, волнообразных нарастаниях его экспрессии, в усложнении пространственных структур – от геометрии линии к геометрии диагонали и спирали, вихреобразным кружениям сцепленных в неистовстве борьбы тел, а затем – к постепенному прояснению пластической фактуры.

Необычно решена Бежаром третья часть балета-симфонии. Для воплощения идеи любви хореограф использует индийскую технику танца с ее метаморфозами покоя-движения, идущими от особой – скульптурной – выразительности жеста, позы, с ее «кинематографическим» принципом смены одного неподвижного кадра-позы другим [см: 65, с. 40], с ее длинными планами, когда статуарная пластика спонтанно трансформируется в пластику динамического движения, чтобы затем замереть в пластике «застывшего» движения. Здесь М.Бежар добился достаточно свободных взаимоотношений музыки и танца, используя тот же принцип сложного контрапунктического сопряжения видимого-слышимого, что и В.Нижинский в «Играх» К.Дебюсси.

В четвертой части балета хореограф передал становление и утверждение темы радости в монументальных пространственно-пластических формах сродни театрализованным праздничным действам. Танцевальный рисунок разнообразных хороводов, змеек, движения по спирали, «…фронтальное движение массы на зрителя…» [33, с. 73] – все это точно «легло» на музыку Бетховена, пластически адекватно передавая ее величественную звуковую архитектонику.

В балете «Шелковый путь» Бежар воплощает в танце музыку разных этносов и стран. Венецианские, византийские, турецкие, иранские, индийские, монгольские и китайские мелодии и ритмы, как в калейдоскопе сменяющие друг друга, фантазией хореографа претворяются в прихотливые пластические узоры, сотканные из разнообразных форм танцевального движения. В спектакле «О Шехерезаде» М.Бежар соединяет музыку М.Равеля из его цикла «Шехерезада» для голоса с оркестром (на слова Т.Клингзора), персидские народные мелодии и симфоническую сюиту «Шехерезада» Н.Римского-Корсакова. При создании этого балета хореографа прежде всего привлекла сама идея визуализации музыкальных тембров, подсказанная гениальной оркестровкой Римского-Корсакова, его особым даром в разных вариантах и красках расцвечивать мелодию. В своей композиции Бежар для каждой из музыкальных тем находит индивидуализированный тип пластического движения, соответствующий ее тембровой пластике. Так, теплый, трепетный тембр скрипок подсказал постановщику характер движений, исполненных любовной неги и томления, а грозные тембры меди вылились в зримые пластические образы борьбы и войны.

Пластическим зерном, выстраивающим весь танцевальный рисунок партии танцовщика и всей композиции в целом, Бежар считает жест. Именно жест, мотивированный музыкой, подсказывает тот или иной тип пластического движения, становясь одновременно тончайшим индикатором внутреннего состояния персонажей бежаровских постановок. Особенно это характерно для балетов-посвящений, или «hommage»[[11]](#footnote-11), как называет их сам хореограф. В каждом из этих «hommage», будь то посвящение И.Стравинскому и Дж.Баланчину, Ч.Чаплину, В.Нижинскому, Ж.Брелю и Барбаре, Бежар находит характеристичную пластическую интонацию, рожденную из жеста-первоимпульса, наиболее точно выражающего саму суть «танцевального образа», его нерв. Так, для создания «живого» портрета, по мнению хореографа, особенно важны выразительные жесты рук. Это, например, удивительно емкий указующий жест выброшенной вперед руки либо жест страха – поднятые вверх и произвольно откинутые назад руки, как бы застывшие в оцепенении. Это также жест руки-крыла, когда при неподвижно вытянутой руке кисть как бы живет сама по себе, трепещет, совершает волнообразно-спиралевидные движения, струящиеся, как сама мелодия, рождающая это движение. Идя за музыкой, льющаяся, говорящая пластика рук-крыльев словно визуализирует течение времени, не прерываясь даже в музыкальных паузах.

Еще один тип движения подсказало Бежару отражение танцовщиков в зеркале: это текучая пластика, напоминающая движение волны с ее мерным чередованием накатов-откатов, созвучных самому дыханию. Такой волнообразный тип пластики особенно характерен для балета-воспоминания, посвященного Жаку Брелю и Барбаре. Мелодика французской chanson претворяется здесь в кантиленную пластику танцевального движения и в специфическую «речитативную» коммуникативную пластику пантомимы, где жест – аналог слова. Под звуки знаменитого брелевского «Вальса на 1000 тактов» пластика статуарно-динамического движения в балете «Брель и Барбара» охватывает все сценическое пространство. Мелкая «партерная» техника танцующих удивительно напоминает движения насекомых. В такт музыке, совпадая с вальсовой волной, вперед-назад, вправо-влево, по-муравьиному ловко и проворно перемещаются стоящие на руках или перевернутые на «мостик» танцовщицы, ведомые своими партнерами. Движение на мгновение застывает, как в стоп-кадре, чтобы опять продолжить свое скольжение в разных направлениях. Множество пар танцующих, ведущих свой любовный диалог на языке танца, постоянно пересекаясь и переплетаясь в причудливых комбинациях-конфигурациях, – наподобие мельканию кадров в кино, – образуют излюбленные Бежаром коллажные формы.

Музыка в «Бреле и Барбаре» диктует не только жест, движение, пластику танца, но и свето-цветовое решение. Яркость и приглушенность света каждый раз совпадают с повторением той или иной музыкальной фразы. А густой тембр голоса Барбары в рефрене ее вальса «La rose» рождает зрительно-цветовой образ-аналог – красные розы в зубах танцовщиц.

Предельно чуткий по отношению к музыке, Бежар считает, что очень важно уловить момент творчества, созидания, возникающий в процессе самой работы. А работа над балетом, по его мысли, – это всегда лабиринт, из которого есть несколько выходов. Но важно выбрать тот, который подсказывает сама музыка.

В этом отношении вся балетная музыка М.Равеля представляет для хореографов благодатное поле деятельности. В «Дафнисе и Хлое», «Сне Флорины», «Аделаиде, или Языке Цветов», «Вальсе», «Болеро» уже в самих звуках запечатлены видимые жесты и движения, в свою очередь позволяющие хореографу – постановщику точно воплотить звуковой жест в визуальном хореопластическом движении. В «Вальсе», «Аделаиде, или Языке Цветов» – воссоздавая пластику динамического движения; в «Сне Флорины» («Моя Матушка-Гусыня») – отталкиваясь от музыкальных пластически зримых сказочных образов и переводя пластику шага, шествия, танца, пантомимы в статуарно-динамические «образы движения».

В самих архетипах ритуальности – архаических формах мировосприятия – кроется и пластическая природа музыки «Болеро», одновременно близкой к многослойным мифологическим структурам. Именно через пластику ритуала происходит процесс воссоединения «…произведенных мифической мыслью расчленений» (в многочисленных оппозициях статики и движения) и введения их уже на новом уровне «…в континуум живого восприятия» [2, с.121]. Это – движение от мифологем сознания к жизни, от ирреального к чувственному, от «утраченной мимики звуков» (А.Белый) к пластическому выражению в звуке первоприродности рождающего жеста и движения.

Анализ жестовой природы музыки «Дафниса и Хлои» помогает по-новому осмыслить явления искусства в их связи с ритуальностью, обрядовостью, уйти от «жеста утраченного содержания» (А.Белый. Глоссолалия. Поэма о звуке) к праистокам, к универсальным истинам, непереводимым на вербальный язык – к первоначальной природности жеста, мимики, движения, всего того, что заложено в них исходно.

История и судьба сценических постановок произведений Равеля представляют самостоятельный объект изучения и могли бы составить специальное исследование. Тем не менее, нельзя не отметить характерные моменты, показательные в свете задач в данной работе.

Выдающиеся хореографы ХХ века М.Фокин и особенно М.Бежар почувствовали эту пластическую природу музыки Равеля и перевели в хореопластический ряд разнообразие заключенных в ней форм движений и жестов.

Так, новаторские находки М.Фокина в балете М.Равеля «Дафнис и Хлоя», перекликаясь с идеями Айседоры Дункан, исповедовавшей эстетику свободного движения, возвращали танец к его античным истокам, к естественности движения и в то же время в какой-то мере предвосхищали новую танцевальную пластику ХХ века. Однако специально созданная хореографом античная «техника» танца оказалась слишком сложной, неудобной, незапоминающейся и не укладывающейся в «память тела»[[12]](#footnote-12) танцовщиков из «Русского балета» С.Дягилева[[13]](#footnote-13), привыкших к технике классического балета.

Можно напомнить также о таком неблагоприятном обстоятельстве, как спешка, с какой работал Фокин над постановкой «Дафниса и Хлои»: так, финальную сцену балета хореограф сочинил за три дня до премьеры [см.: 103, с. 111]. В результате этой поспешности в хореографическом решении «Дафниса и Хлои» были видны определенные швы и некоторые стилевые несоответствия[[14]](#footnote-14) – не хватало «…чистоты хореографии…» [19, с. 285]. А главное – М.Фокину пришлось оставить пост постановщика дягилевской труппы, что не позволило ему усовершенствовать хореографию «Дафниса и Хлои», создать целостную хореопластическую систему, то есть во всей полноте выразить пластическую зримость равелевской музыки, ее античную ауру.

Что же касается хореографических воплощений других балетно-симфонических сочинений Равеля, то более всего повезло «Болеро». Выдающемуся мэтру танца ХХ века Морису Бежару удалось услышать в музыке «Болеро» заключенную в ней пластическую энергию и представить свою уникальную хореоверсию, полностью адекватную музыкальной партитуре Равеля. В постановке Бежара пластические жесты и движения настолько синхронизированы и слиты со звучанием, что становятся его естественным продолжением. Такая взаимообусловленность ритмо-интонационного и пластического движения позволила хореографу точно перевести жест звуковой, сохраняющий в себе телесную пластику ритуального действа, в жест видимый, танцевальный. Без преувеличения можно сказать, что зримая музыка «Болеро» М.Равеля вызвала к жизни звучащую пластику М.Бежара.

Таким образом, именно пластичность, изначально заложенная в музыке, позволяет хореографам осуществлять перевод слышимого в видимое: звукожеста, несущего в себе «образ движения», – в жест визуальный, в само движение, добиваться максимальной соотнесенности звукового и хореопластического рядов. То есть пластичность в балете выявляет стремление составляющих его искусств к новому измерению: музыки – к зримости, а танца и движения – к еще большей «музыкализации».

Этот же процесс стремления искусств к выходу за свои пределы, к их взаимопроникновению рождает и такой феномен ХХ столетия как *пластический театр*[[15]](#footnote-15), в котором пластичность выступает как интегрирующий фактор, объединяющий в художественную целостность язык музыки, танца, пантомимы, театра (в том числе театра кукол, марионеток), кино, слова. Этот интегративный процесс взаимодействия разных художественных систем, вызывающий к жизни все новые формы пластического зрелища, был интенсифицирован поисками композиторов начала ХХ века – И.Стравинского, С.Прокофьева и особенно М.Равеля. Симптоматично, что симфонист по типу мышления, М.Равель даже свои собственно симфонические произведения предназначал для их зримопластического воплощения на балетной сцене, одним из первых открывая неисчерпаемые возможности художественных новаций на стыке разных искусств.

Исследовательский интерес к феномену пластичности не исчерпывается задачами конкретной работы, но возрастает в процессе накопления аналитического опыта. Пластичность отражает одно из главных свойств современного сознания – гибкость, готовность к любым трансформациям, способность к созданию невиданных до сих пор «микстов». Это подтверждает актуальность выбранного объекта изучения и его открытость дальнейшим разработкам.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Аверинцев С.С. Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. – М.: Наука, 1989. – 276 с.
2. Автономова Н.С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках / Критический очерк концепций французского структурализма. – М.: Наука, 1977. – 270 с.
3. Айседора Дункан: Дункан А. Моя жизнь; Шнейдер И. Встречи с Есениным: Воспоминания. – К.: Мистецтво, 1989. – 349 с.
4. Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. – М.: Музгиз, 1963. – 176 с.
5. Альшванг А. Французский музыкальный импрессионизм. – М.: Моск. гос. филармония, 1945. – 33 с.
6. Амбарцумова Ж. Русские соматические словосочетания и их возможная лексиграфическая фиксация // Словари и лингвострановедение. Сборник статей. – М.: Рус. язык, 1982. – 184 с.
7. Античная литература. Изд. 4-е, доработанное. – М.: Просвещение, 1986. – 464 с.
8. Арістід Квінтіліан. Про музику ІІ 15 // Музична естетика античного світу. – К.: Муз. Україна, 1974. – С. 123.
9. Арістотель. Проблеми ХІХ 29 // Музична естетика античного світу. – К.: Муз. Україна, 1974. – С. 123.
10. Арістотель. Реторика // Музична естетика античного світу. – К.: Муз. Україна, 1974. – С. 131-133.
11. Асафьев Б. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. – 279 с.
12. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. ­– Л.: Музыка, 1971. – 376с.
13. Асафьев Б. (Игорь Глебов) Новая французская музыка. Шесть. – Л., 1926.
14. Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания: – Л.: Музыка, 1974. – 296 с.
15. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Избранное. – Л.: Музыка, 1972. – 376 с.
16. Асафьев Б. Симфонические этюды. – Л.: Музыка, 1970. – 264 с.
17. Асафьев Б. Французская музыка и ее современные представители // Зарубежная музыка ХХ века. – М.: Музыка, 1975. – С. 112-126.
18. Астахова О.А. Автореферат дис. … канд. искусствов. – СПб, 1993. – 21 с.
19. Бакл Р. Вацлав Нижинский. Новатор и любовник / Пер. с англ. Л.А. Игоревского. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. – 494 с.
20. Баланчин Дж. Танцевальный элемент в музыке Стравинского // И.Ф.Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1985. – 376 с.
21. Барсова И.А. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира // Художественное творчество. – Л.: Наука, 1986. – С. 99-116.
22. Бекон Р. Opus majus // Музична естетика західноєвропейського середньовіччя. – К.: Муз. Україна, 1976. – С. 237-238.
23. Бела Балаш. Кино. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
24. Бергер Л. Закономерности истории музыки // Музыкальная академия. – 1993. – №2. – С. 124-130.
25. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. литература, 1975. – С. 234-407.
26. Биркенбил. Язык интонации, мимики, жестов. – СПб., 1997. – 224с.
27. Богомолов Ю.А. Пространство в кино // Кино: Энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – 640 с. – С. 337.
28. Большая советская энциклопедия. – М.: Главная редакция БСЭ, 1952. – Т.16. – 672 с.
29. Большая советская энциклопедия. – М.: Главная редакция БСЭ, 1955. – Т.33. – 669 с.
30. Боннар А. Греческая цивилизация. / Пер. с фр. О.В.Волковой. В 2-х т.т., Т.2. – М.: Изд. иностр. литер., 1959. – 315 с.
31. Боннар А. Греческая цивилизация. / Пер. с фр. Е.Н. Елеонской. Т.3. – М.: Искусство, 1992. – 399 с.
32. Валери П. Об искусстве: Сборник. / Пер. с фр. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1993. – 507 с.
33. Ванслов В.В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. – Л.: Музыка, 1980. – 192 с.
34. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. М.: Искусство, 1987. – 382 с.
35. Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь / Репринт V издания 1899г. – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1991. – 1370 с.
36. Винничук Л. Люди, нравы, обычаи Древней Греции и Рима / Пер. с польск. В.К. Ронина. – М.: Высшая шк., 1988. – 496 с.
37. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Изобраз. искусство, 1985. – 288 с.
38. Виппер Б.Р. Искусство Древней Греции. – М.: Наука, 1972. – 270 с.
39. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. – М.: Искусство, 1970. – 591 с.
40. Волкова Е.В. Ритм как объект эстетического анализа / Методологические проблемы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. статей. – Л.: Наука, 1974. – С.73-85.
41. Выготский Л.С. Психология искусства. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 572 с.
42. Вюйермоз Э. Музыка изображений // Немое кино. 1911-1933. Из истории французской киномысли. – М.: Искусство, 1988. – С. 147-158.
43. Гарин Э.П. С Мейерхольдом (воспоминания). – М.: Искусство, 1974. – 292 с.
44. Герасимова И.А. Философское понимание танца // Вопросы философии. – 1988. – №4. – С.50-63.
45. Гирн И. Происхождение искусства. – 1923 // Цит. по: Каган М. Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с. – С. 114-115.
46. Гнатів Т.Ф. Музична культура Франції рубежу ХІХ-ХХ століть: Клод Дебюссі. Моріс Равель. – К.: Муз. Україна, 1993. – 207 с.
47. Грекова И. На пути к синтезу // НТР и развитие художественного творчества. – Л.: Наука, 1980. – С. 223-227.
48. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х тт. – СПб.: Диамант, 1999. – Т. 3. – 560 с.
49. Дебюсси К. Избранные письма / Составление, перевод, вступительная статья и комментарии А.С.Розанова. – М.: Музыка, 1986. – 286с.
50. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. – М.-Л.: Музыка, 1964. – 278 с.
51. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. – 3-е изд. – Л.: Сов. композитор, 1982. – 208 с.
52. Друскин М. Из истории французской музыки первой половины века / О музыке ХХ века // Очерки, статьи, заметки. – Л.: Сов. композитор, 1987. – С. 59-85.
53. Друскин М.С. Очерки по истории танцевальной музыки. – Л.: Изд-во Ленинградской филармонии, 1936. – 205 с.
54. Друскин М. Стравинский // Музыка ХХ века: Очерки. В двух частях, ч. 2, кн. 4. – М.: Музыка, 1984. – С. 203-229.
55. Друскин М. Три очерка о Стравинском // Очерки, статьи, заметки. – Л.: Сов. композитор, 1987. – С. 6-34.
56. Жаркова В.Б. Об одном феномене творческого процесса М.Равеля // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. / Вип. 21. Музичний твір як творчий процес. – К., 2002. – С. 168-173.
57. Загайкевич М.П. Драматургія балету. – К.: Наук. думка, 1978. – 257с.
58. Загайкевич М.П. Українська балетна музика. – К.: Наук. думка, 1969. – 229 с.
59. Земцовский И. Текст – Культура – Человек: опыт синтетической парадигмы // Сов. музыка. Музыкальная энциклопедия. – 1992. – №4. – С.3-6.
60. Зинькевич Е.С. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е нач. 80-х годов). – К.: Муз. Україна, 1986. – 184 с.
61. Зись А. О современном синтезе искусств // Театр. – 1972. - №2. – С. 71-80.
62. Зись А. Современный синтез искусств // Виды искусства в социалистической художественной культуре. – М.: Искусство, 1984. – С. 14-40.
63. Зись А. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – С. 20-50.
64. Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. статей. – Л.: Наука, 1974. – С.11-25.
65. Иванов В.В. Категория времени в искусстве и культуре ХХ века. // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. статей. – Л.: Наука, 1974. – С.39-67.
66. Иванов В. Эстетическая концепция звукозрительного контрапункта у Эйзенштейна // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – С. 168-183.
67. Каган М. Морфология искусств. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
68. Каган М. Музыка в мире искусств. // Советская музыка. – 1987. – №1. – С. 26-32. – №3. – С. 56-66.
69. Канудо Р. Манифест семи искусств // Немое кино. 1911-1933. Из истории французской киномысли. – М.: Искусство, 1988. – С. 21-24.
70. Кармин А. Основы культурологии. Морфология культуры: Учебник для студ. вузов. – СПб.: Лань, 1997. – 512 с.
71. Карсавина Т.П. Театральная улица / Пер. с англ. Г.Гуляницкой. – Л.: Искусство, 1971. – 247 с.
72. Кирстайн Л. Баланчин и Стравинский / Пер. с англ. Е. Емельянова // Музыкальная академия, 1992. – №4. – С. 187-191.
73. Кирчик И. О некоторых особенностях интонационной событийности в «Брандебургских концертах» И.С.Баха // И.С.Бах и современность. – К.: Муз. Украина, 1985. – С. 80-88.
74. Коган Л.А. Время как проблема в живописи // Методологические проблемы современного искусствознания. – М.: Наука, 1986. – 351 с.
75. Кодуэлл К. Иллюзия и действительность / Пер. с англ. Высоцкой Н.В., Макарова Е.С., Мещеряковой Л.В., Пальцева Н.М. – М.: Прогресс, 1969. – 364 с.
76. Колоней В.А. Пластическое в фортепианно-исполнительском интонировании. Дис. … канд. искусствов. – К., 2004. – 163 с.
77. Конен В. Блюзы и ХХ век. – М.: Музыка. – 1980. – 81 с.
78. Косачева Р. О музыке зарубежного балета (1917-1939): Опыт исследования. – М.: Музыка, 1984. – 301 с.
79. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты, исследования. Сб. статей. – К.: Муз. Україна, 1989. – С. 28-34.
80. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европей-ского искусствознания: Методы изуч. и классификация. – К.: Муз. Україна, 1983. – 158 с.
81. Котовская М. Синтез в искусстве Востока / На материале зрелищных искусств Индии // Виды искусства в социалистической художественной культуре. – М.: Искусство, 1984. – С. 91-127.
82. Красовская В.М. Балет // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – Т.1 – С. 294-308.
83. Крейн Ю. Симфонические произведения М. Равеля. – М.: Музгиз, 1962. – 224 с.
84. Курышева Т. О музыкальной природе балета // Сов. музыка. – 1979. – №2. – С. 68-72.
85. Курышева Т. Театральность и музыка. – М.: Сов. композитор, 1984. – 200 с.
86. Леви-Стросс К. «Болеро» Мориса Равеля // Музыкальная академия. – 1992. – №1. – С. 167-174.
87. Левин Е.С. Монтаж // Кино: Энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – С. 174-176.
88. Легенький Ю.Г. Украинский модерн. – К.: НМАУ им. П.И.Чайковского, 2004. – 304 с.
89. Лифарь С. Мемуары Икара / Пер. с фр. Беляевой Г.С. – М.: Искусство, 1995. – 358 с.
90. Сергей Лифарь. Страдные годы. С Дягилевым. Воспоминания. Сб. – К.: Муза Лтд., 1994. – 375 с.
91. Лонг. Дафнис и Хлоя / Пер. с древнегреческого С.Кондратьева. – М.: Худож. литература, 1964. – 179 с.
92. Лосев А. Античная философия истории. СПб.: Алетейя, 2001. – 263с.
93. Лосев А. Диалектика мифа. // Философия. Мифология. Культура. М., 1991. – 525 с .
94. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. – М.: Искусство, 1974. – 600 с.
95. Лосєв О.Ф. Музична естетика античного світу // Музична естетика античного світу. – К.: Муз. Україна, 1974. – 217 с.
96. Мазаев А. Интегративное взаимодействие искусств и проблема массовых зрелищ // Виды искусства в социалистической художественной культуре. – М.: Искусство, 1984. – С. 41-69.
97. Мазель Л. Вопросы анализа музики. – 2-е изд. – М.: Сов. композитор, 1991. – 375 с.
98. Мазель Л. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк. – М.: Музыка, 1983. – 72 с.
99. Мазель Л. Строение музыкальных призведений. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 527 с.
100. Макаренко Г. Ірраціональна естетика ХІХ століття; музичний аспект: Навч. посібник для вищих навч. закладів. – К., 2001. – 136 с.
101. Марр Н.Я. К происхождению языков // Избранные работы. – Т.1. – Л., 1933.
102. Мартынов В.И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время. Сб. статей. – Л.: Наука, 1974. – С. 238-248.
103. Мартынов И. Морис Равель. – М.: Музыка, 1979. – 335 с.
104. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 178-194.
105. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа. // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Сб. статей / Сост. И.А.Котляревский, Д.Г.Терентьев. – К.: Муз. Україна, 1988. – С. 5-18.
106. Медушевский В.О. О закономерностях и средствах художествен-ного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
107. Мифологический словарь. – Л.: Учпедгиз, 1961. – 292 с.
108. Москаленко В. Музичний твір як текст // Текст музичного твору: практика і теорія. – Зб. статей. Вип. 7. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2001. – 382 с.
109. Музична естетика античного світу. К.: Муз. Україна, 1974. – 217с.
110. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Т.6. – 976 с.
111. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
112. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
113. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.:Музыка, 1972. – 383 с.
114. Наливайко Д.С. Искусство: Направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1981. – 287 с.
115. Немое кино. 1911-1913. Из истории французской киномысли. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.
116. Нижинская Р. Вацлав Нижинский / Пер. с англ.. Н.И.Кролик. – М.: Рус. книга, 1996. – 168 с.
117. Новый Завет // Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. Канонические / В русском переводе с параллельными местами. – Нью-Йорк: Американское Библейское Общество. – 292 с.
118. Оболенский Л. От чечетки к психологии движения // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. – М.: Искусство, 1973. – С. 150-159.
119. Ожегов С. И. Словарь русского языка / Под общей ред. Обнорского С.П. – 3-е изд. – М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1953. – 848 с.
120. Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под ред. чл-корр. АН СССР Шведовой Н.Ю. – 18 изд. – М.: Рус. яз., 1986. – 797 с.
121. Орлова Е.В. «Динамичная статика» как черта образно-драматургического содержания // Вопросы драматургии и стиля русской и советской музыки. / Сб. трудов. – М.: Московская гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 1980. – С. 75-96.
122. Пиз А. Язык жестов. – Минск, 1995. – 416 с.
123. Полтавцева О. Музыкальная телесность: Исполнительский аспект // Теоретичні та практичні питання культурології. Українське музикознавство на зламі століть. Випуск ІХ. – Мелітополь: Міністерство освіти та науки України, Мелітопольський Державний Університет, Центр музичної україністики НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. – С. 339-351.
124. Равель в зеркале своих писем / Сост. М. Жерар, Р. Шалю. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1988. – 248 с.
125. Равель М. Краткая автобиография // Равель в зеркале своих писем. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1988. – С. 193-197.
126. Разлогов К. К проблеме структурирования в кино // Вопросы киноискусства. Вып. 15. – М.: Наука, 1973. – С. 264-295.
127. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. статей. – Л.: Наука, 1974. – 299 с.
128. Родина Т. Художественная картина мира как синтетическая многомерная структура // Художественное творчество. – Л.: Наука, 1986. – С. 57-68.
129. Ролан-Манюель. Моріс Равель. – К.: Муз. Україна, 1975. – 144с.
130. Рощина Т.О. До питання про образно-драматургічну семантику фортепіанної фактури і неокласичні тенденції у ранніх творах Дебюссі та Равеля // Зарубіжна музична культура ХVІІ – ХХ ст.: Тематич. зб. наук. праць. – К., 1991. – С. 122-142.
131. Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения // Критика и музыкознание. Сб. статей. Вып. 3. – Л.: Музыка, 1987. – С. 69-96.
132. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. // Анализ вокальных произведений. – Л.: Музыка, 1988. – 352 с.
133. Сапаров М.А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. статей. – Л.: Наука, 1974. – С. 85-103.
134. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
135. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Худож. возможности. Структура. Функции. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.
136. Словарь иностранных слов. – М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1958. – 856 с.
137. Словник іншомовних слів. – К.: Головна редакція УРЕ, 1974. – 776с.
138. Слонимский Ю.И. Драматургия балетного театра ХІХ века. – М.: Искусство, 1977. – 343 с.
139. Смирнов В.В. Морис Равель и его творчество. – Л.: Музыка, 1981. – 222 с.
140. Смит Адам. О природе того подражания, которое имеет место в так называемых подражательных искусствах // Френсис Хатчесон, Давид Юм., Адам Смит. Эстетика. – М.: Искусство, 1973. – С. 420-471.
141. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. Прохоров А.М. – 3-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1984. - 1600 с.
142. Современный словарь иностранных слов. – СПб.: Дуэт, 1994. – 752с.
143. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства. // Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования. Вып. 2. – Л.: Сов. композитор, 1981. – С. 111-230.
144. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии: Пер. с англ. / Посл., общ. ред. М.Друскина; коммент. И.Белецкого. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.
145. Тайлор Э.Б. Первобытная культура / Пер. с англ. Д.А.Короп-чевского. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
146. Толстой А. Семь жестов // Литературная газета. – 1970. – 29 июля.
147. Українська Радянська Енциклопедія (УРЕ). – К.: Головна редакція Української Радянської енциклопедії, 1982. – Т.8. – 527 с.
148. Український театр ХХ століття / Редкол.: Н.Корнієнко та ін. – К.: ЛДЛ, 2003. – 512 с.
149. Фаркаш З. Роден. – Будапешт: Корвина, 1962. – 39 с.
150. Флоренский П.А. Имена. Сочинения. – М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1988. – 912 с.
151. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера: Статьи, письма / Ред.-сост. и авт. вст. ст. Ю.И. Слонимский. – Л.–М.: Искусство, 1962. – 640 с.
152. Фор Э. О кинопластике // Немое кино. 1911-1933. Из истории французской киномысли. – М.: Искусство, 1988. – С. 46-58.
153. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – Л.: Худож. литература. – 1936. – 454 с.
154. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов ХХ века. – М.: Музыка, 1971. – 304 с.
155. Холопова В. Звучащая пластика С. Прокофьева // Советский балет. – 1987. – №1. – С. 23-27.
156. Холопова В. Музыка как вид искусства: Учеб. пособие. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
157. Холопова В. Музыкальный ритм. – М.: Музыка, 1980. – 72 с.
158. Холопова В.Н. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. статей. – Л.: Наука, 1974. – С. 229-238.
159. Хренов Н. Динамический аспект художественной картины мира в контексте культуры // Художественное творчество. – Л.: Наука, 1986. – С. 23-32.
160. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.
161. Цуккерман В. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика // Интонация и музыкальный образ. – М.: Музыка, 1965. – С. 264-324.
162. Шах-Азизова Т.К. Синтетизм драматического театра // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – 269 с.
163. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальн. посібн. – К.: Заповіт, 1988. – 368 с.
164. Шип С.В. Музыкальная речь и язык музыки. – Одесса: Изд-во Одесской гос. консерватории им. А.В.Неждановой, 2001. – 296 с.
165. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.
166. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т.т. – М.: Искусство, 1964-1969.
167. Эйзенштейн С. Из лекции о музыке и цвете в «Иване Грозном» // Избранные произведения в 6-ти т.т. – М.: Искусство, 1964. – Т.3. – С. 591-609.
168. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа // Избранные произведения в 6-ти т.т. – М.: Искусство, 1964. – Т.3. – С. 37-432.
169. Эйзенштейн С. ПРКФВ // Избранные произведения в 6-ти т.т. – М.: Искусство, 1967. – Т.5. – С. 457-473.
170. Якобсон Л. Письма Новеру, или Сценическая жизнь «Спартака» и критика критики // Музыкальная академия. – 1993. – №2. – С. 179-192.
171. Яроциньский С. Дебюсси. Импрессионизм и символизм. – М.: Прогресс, 1978. – 232 с.
172. Ярустовский Б. Как жизнь... // Интонация и музыкальный образ. – М.: Музыка, 1965. – С. 95-133.
173. Ястребова Н.А. Пространственно-тектонические основы архитек-турной образности // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. статей. – Л.: Наука, 1974. – С. 220-229.
174. Absah O. A btief survsy of african music. – «Sangeet Natac». – Dely, 1970. – №18. – Р. 47 // Цит. по: Котовская М. Синтез в искусстве Востока / На материале зрелищных искусств Индии // Виды искусства в социалистической художественной культуре. – М.: Искусство, 1984. – С. 91-127.
175. Сombarieu J. Histoire de la musique. – Т. ІІІ. – Р.: Armand Colin, 1924. – P. 571-574.
176. Dumesnil R. Trois chefs de file: Paul Dukas, Maurice Ravel, Florent Schmitt. Maurice Ravel // La musique contemporaine en France. – T. II. – P.: Armand Colin, 1949. – P. 126-139; P. 148-156.
177. Gut S. Le groupe «Jeune France». – P.: Honore Champion, 1977-188 p.
178. Jameux D. Maurice Ravel // Musique de notre temps / sous la dir. Kadar G. – P.: Gastermanne, 1973.–260p.
179. Mead G.H. Selected Writings. Ed. by Rech A. I. N. Y. – 1964 // Цит. по: Современная буржуазная философия. – М.: Высшая шк., 1978. – 582 с.
180. Oxford student's dictionary of current English. A.S. Hornby. Special Edition For the USSR. – М.: Просвещение. – O.: Oxford University Press, 1984. – 769 с.
181. Petit Larousse. – Paris. Librairie Larousse, 1966. – 25-е tirage. – 1798 p.
182. Vuillermoz E. Musique d'aujourd'hui. – Paris, 1923.
183. Vuillermoz E. Le style orchestrale de Maurice Ravel. – Revul musicale. Numero speciale, 1938, Decembre.
184. Vuillermoz E. L'oeuvre de M. Ravel. – In.: M. Ravel par quelquens – uns de ses familiers. – Paris, 1939.

1. Здесь и далее курсив мой – Е.З. [↑](#footnote-ref-1)
2. Разрядка автора. [↑](#footnote-ref-2)
3. Феномен пластичности, присущий всей французской музыке, объясняется, в частности, ее изначальным родством с разнообразными танцевальными формами. Именно развитой музыкально-танцевальной традиции Франция обязана рождением таких пластически-зрелищных жанров, как балет, а затем и опера-балет. [↑](#footnote-ref-3)
4. Одновременно это шло от близости к кинематографу, в частности – анимации с ее одухотворением неживой материи. [↑](#footnote-ref-4)
5. Известно, например, «…что некогда трехмерная система расчета в пластике Баланчина (время, пространство, движение)…» повлияла на метроритмическую структуру музыки И.Стравинского [72, с.188]. [↑](#footnote-ref-5)
6. Различные модели «бессюжетного» балета представлены в творчестве «неоклассиков» Дж.Баланчина, С.Лифаря, Л.Мясина. [↑](#footnote-ref-6)
7. Известно, что Дебюсси не оценил по достоинству экспериментаторскую хореографию «Игр» Нижинского. [↑](#footnote-ref-7)
8. На смену пластике «Фавна», выполненной в плоском движущемся рельефе, пришла скульптурная пластика более выпуклого рельефа «Игр». Здесь можно говорить о «замкнутой скульптурной форме» как композиционной целостности постановки Нижинского. [↑](#footnote-ref-8)
9. К сожалению, в связи с болезнью В.Нижинского эта сложнейшая работа не была закончена. Позднее мечту хореографа о создании универсальной системы записи танца осуществили супруги Бенеш, разработавшие специальную балетную азбуку, с чьей помощью в Лондонском институте хореологии ныне ведется запись всех балетных спектаклей Лондонского Королевского балета «Ковент-Гарден». [↑](#footnote-ref-9)
10. Термин «хореавтор» употребляется с 1937 года как синоним термина «хореограф» [см.: 89, 262]. [↑](#footnote-ref-10)
11. Hommage – в переводе с французского – благодарность, дань уважения. [↑](#footnote-ref-11)
12. После того, как «Дафнис и Хлоя» был снят с репертуара дягилевской труппы, танцовщики тут же забыли то, чему их учил Фокин. [↑](#footnote-ref-12)
13. Это не относится к исполнителю главной роли Дафниса В. Нижинскому, который параллельно с М.Фокиным разрабатывал собственную – новаторскую – технику танца. [↑](#footnote-ref-13)
14. В частности, речь идет о массовой сцене «Воинственного танца» пиратов, напоминавшего современникам М.Фокина другие постановки хореографа – «Половецкие пляски» из «Князя Игоря» А. Бородина и отчасти «Шехерезаду» Н.Римского-Корсакова. [↑](#footnote-ref-14)
15. С эстетикой пластического театра во Франции связаны имена многих талантливых мастеров современности – Мориса Бежара (труппы «Балет ХХ века» и «Compagnie M»), Анжелена Прельжокажа (труппа современного танца «Балет Прельжокаж»), Филиппа Жанти («Театр Ф. Жанти»), Кристиана Буриго (балетная труппа «Аламбик»), Фреда Бандонге (танцевальная труппа и театр «Азани»), Фредерика Лескюра (балетная труппа «L'Echappee»), Нель Кло и Тьери Буайе (Центр современной хореографии г. Монпелье) и др. [↑](#footnote-ref-15)