

*И. Н. Подкопаев, аспирант
кафедры белорусской и мировой
художественной культуры
Белорусского государственного
университета культуры и искусств*

**И. СТРАВИНСКИЙ «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»:
В. НИЖИНСКИЙ – Н. РЕРИХ;
В. ЕЛИЗАРЬЕВ – Э. ГЕЙДЕБРЕХТ**

В истории театрального и балетного искусства четко выделяется две основные линии развития: *родовая и национальная*. И если национальная в начале XX в. уходит на второй план, уступая место слиянию в общее театральное пространство, за счет проникновения культур, влияния одних традиций на другие, то *родовая линия* набирает новый виток развития, оформляясь в новых художественных течениях XX в.

В последней четверти XIX и начале XX в. композиторы, балетмейстеры, художники, выйдя за пределы классического искусства, вновь обращаются к темам сакрального, образно-семиотического наполнения, вовлекая в пространство мифы, легенды, темы древности и ритуала. Авторы все больше интересуют область архетипов и символов.

В музыке это наиболее ярко проявляется в выборе сюжета для «новых» опер, сюит и симфоний. Например, к данной тематике обращаются М. Глинка в опере «Руслан и Людмила», Н. Римский-Корсаков в «Снегурочке» и «Младе», А. Бородин в «Богатырской симфонии» и М. Мусоргский в сюите «Картинки с выставки».

В изобразительном искусстве обозначается новое направление – *les fauves* (искусство «диких»). Картины А. Матисса, А. Дерена, М. Вламинка, А. Марке, Ж. Руо, показанные впервые в 1905 г. на выставке в Париже, напрочь порывают с традициями академического искусства. Художников мало интересуют формальные вопросы, все сводится к цветовому пятну и линии, на первый план выходит живопись. Видимое отсутствие перспективы, уход объемной лепки предмета создает чувство декоративности и знаковости/символичности формы. Художники не изображают пространство, а лишь намекают на него. На расположение/место нахождения плоскостей указывают лишь предметы, находящиеся на них.

В хореографии с триумфом «Русских сезонов» С. Дягилева становится известно имя В. Нижинского. Его интерес к академическому искусству, особое понимание/ощущение музыки, знание истории/эстетики искусства явилось основой для дальнейших экспериментов. Вдохновленный греческой вазописью, он реализовывает постановку «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси (1912), особенностью которой стала профильность поз.

Художественное мышление начала XX в. сложное и противоречивое. В это время И. Стравинский пишет балет-симфонию «Весна священная» (1913). Основой композиции музыкальной структуры становится симфонизация ритма. «<...> Ритм приобрел решающее значение в искусстве начала века <...>: благодаря концентрации на ритмической основе ломалась традиционная композиция <...>» [2, с. 117].

В 1913 г., В. Нижинский, увлеченный ритмопластикой и эуристикой Э. Жака-Далькроза, воплощает спектакль в декорациях Н. Рериха. Основой визуального ряда становится живописно-философское пространство задника с обобщенной картиной места действия – пейзажем. Здесь художник отражает всю красоту природы и чистоту через акварельность цветоформы. Планшет пуст и предоставлен для работы хореографу. «Эпику великих народных движений я дал в "Весне Священной", и в либретто, и в декорации. <...> Для первой и второй картины были особые декорации. <...> Во второй <...> всю сцену занимало ночное небо, на котором разметалась косматая туча в виде гигантской головы <...>» [3]. Полотна Н. Рериха к «Весне» транслируют/отражают единение мира человека с возвышенным – с природой. Мужские и женские лица выбелены с жесткой прорисовкой бровей и глаз, на щеках ало-красные треугольники румянца, а костюмная партитура тяготеет к изобразительным мотивам одежд древнеславянской культуры.

Пластическая мысль В. Нижинского сконцентрирована в четырех структурных линиях: прямая, проходящая от левой в правую часть сцены; треугольник; диагональ; и круг-хоровод. Все движение по планшету резкие, с «<...> намеренной непластичностью ног и рук, <...> нарастающей импульсивностью, <...> агрессией» [2, с. 117]. Финалом первой «Весны» становится жертвоприношение.

В 1986 г. на подмостках Государственного академического Большого театра оперы и балета БССР состоялась премьера «Весны священной» В. Елизарьева, художник Э. Гейдебрехт. Новая постановка стала знаковой для репертуара театра и явилась авторским прочтением.

В. Елизарьев сохраняет логико-структурную модель И. Стравинского, в которой «сюжет в традиционном понимании отсутствует» [1], однако в симфонии очерчены две драматургические части «Поцелуй земли» и «Великая жертва». Хореограф заключает структуру движения и пластику артистов в геометрические фигуры: крест, прямая/диагональ, треугольник. Основной линией является круг, проявляющий себя в хороводах девушек и юношей. Фигура также появляется и в движении Избранницы, когда та, находясь в центре планшета и

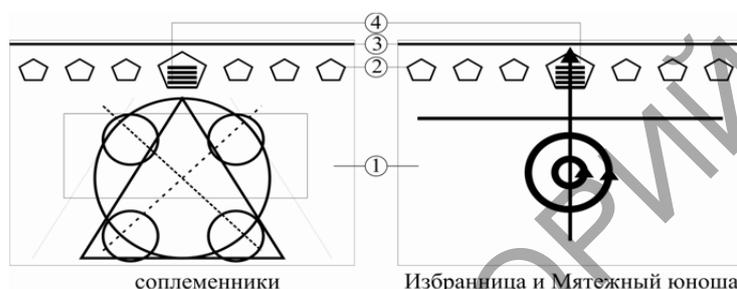


Рис. 1. Основные линии в хореографии балета. Структура композиции сценографии (вид сверху):
1 – планшет сцены; 2 – конструкции камней;
3 – задник-горизонт; 4 – конструкция камня со ступенями

толпы соплеменников в классическом пируэте, «собирает» вокруг себя род (рис. 1). Пространственная геометрия племени заключена в вибрирующей структуре – из круга в треугольник-диагональ и обратно.

Отсекая пространство куба лишь объемно-пространственной композицией из камней и полотном задника, художник Э. Гейдебрехт полностью освобождает пространство для актера. Бутафория на планшете в данном случае имеет два значения: 1) утилитарное – скрывая основание полотна; 2) образно-символическое – имитируя место действия. Ступени центрального камня становятся символом перехода из земного в пространство космоса/вечной жизни.

В цветотоновой партитуре костюмов постановщик показывает неразрывность человека и природы. Серый становится доминирующим на планшете: он является основным в одеждах, в него же окрашен и помост и камни. Серый – метафора

покаяния, печали и мудрости, во многих культурах данный цвет символизирует телесную смерть и духовное бессмертие, являясь знаком перехода из профанного в сакральное пространство.

Полотно задника-горизонта строится как единая структура с одним композиционным центром – головой тотема-козла. Преобладающей цветоформой является темно-синяя масса с растяжкой в угольно-черный, что визуальнo скрывает границу между живописью и кубом сцены. Основным тоном является белый. Монохромность панно и затемненный планшет скрывают его горизонт, создавая эфемерную, ирреальную сферу, в которую и помещено человеческое племя.

Только в кульминации спектакля, в момент «Величания Избранницы», ахроматический ряд «разрывается» красным световым лучом и красной фатой жертвы. Это становится акцентом в общем сюжете, проводя границу между мистерией ритуала и профанным существованием человека.

Кульминационным эпизодом у В. Елизарьева становится принесение жертвы тотему через смерть избранницы и принесение жертвы во имя любви – смерть Юноши. Гранд-кульминацию авторы решают как «светлый и радостный финал» [2, с. 122–123], задействуют машинерию площадки, они поднимают влюбленных под колосники, показывая этим торжество их чувств, выход из реального в ирреальный мир.

При разнице решений В. Нижинского – Н. Рериха, В. Елизарьева – Э. Гейдебрехта, при анализе балетов становится очевиден общий прием *отчуждения** как средства разрыва пространства-времени с современностью авторов. Хореографы обращаются к семантике геометрии ритуала – кругам-хороводам и треугольникам-племенам.

Визуально-пространственное мышление художников сконцентрировано на образно-философско-семантическом отображении древнего мира: у Н. Рериха – это чистота и красота природы, а в белорусском спектакле – космос тотема, ментальная сфера язычника-человека.

В структуре драматургии пространства, в самом ядре постановки В. Елизарьева заложена идея противостояния «Мы» – как отображения коллективного бессознательного, и

* Понятие введено Б. Брехтом в первой половине XX в.

«Я» – как системы ментальных ценностей человека. Так, Избранница является репрезентацией архетипа жертвы [2], символом предназначения, превышающего личностный опыт. Образ Юноши выступает символом «открытой возможности», преодоления страданий и обретения через них самого себя.

1. Друскин, М. История зарубежной музыки. Выпуск 6 / М. Друскин. – СПб. : Композитор, 2010 – 632 с.

2. Котович, Т. В. Мембраны/ : Петли времени : монография / Т. В. Котович ; М-во образования Республики Беларусь, Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова». – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2017. – 190 с.

3. Рерих, Н. К. Встречи [Электронный ресурс] / Н. К. Рерих // Листы дневника. Том 2. – Режим доступа: <http://log-in.ru/books/listy-dnevnikatom-2-rerikh-n-k-teosofiya/>. – Дата доступа: 03.10.17.

*Г. Г. Поляков,
преподаватель кафедры искусства эстрады
Белорусского государственного университета
культуры и искусств*

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЭЛЕКТРОННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Синтез технического и музыкального творчества обусловил развитие комплекса выразительных средств электронной танцевальной музыки, оказав влияние, в том числе, и на формирование типологических моделей музыкальных произведений. На основе проведенного анализа ряда произведений электронной танцевальной музыки были выделены следующие их типологические модели: *микс* и *ремикс*. В качестве критериев деления были выбраны: 1) метод создания музыкального произведения; 2) факт авторства и степень авторской оригинальности музыкального произведения.

Микс (англ. *mix* букв. смесь, мешанина) – произведение электронной танцевальной музыки, создаваемое путем комбинирования отдельных элементов музыкальной ткани – мелодических и басовых линий, фрагментов партий ударных инструментов, шумовых спецэффектов и т. д., заранее фиксирован-