

RU

Анализ хореографического произведения

Груцынова А. П.

Аннотация. Балетный спектакль – явление многоплановое, соединяющее в себе несколько равно важных сторон; среди прочих искусств балет – одно из самых сложносочинённых. Именно наличие множества составляющих, которые требуют внимания исследователя, естественным образом осложняет процесс анализа хореографического произведения, поэтому в данной работе представлена попытка кратко сформулировать его основные принципы, составить своего рода примерный план того, каким образом может проходить анализ балетного спектакля в целом. В каждом конкретном случае возможно множество вариантов решения проблемы, но мы кратко сформулируем основные вопросы, которые требуют своего ответа от любого исследователя, ставящего перед собой подобную задачу. Порядок их рассмотрения может быть произвольным, но в любом случае анализ каждой из проблем насущно необходим.

EN

Analysis of Ballet Work

Grutsynova A. P.

Abstract. Ballet performance is a diverse phenomenon which unites several important components so ballet art is one of the most compound arts among the others. A great range of components which has to be taken into account by a researcher naturally complicates the analysis of choreographic work. Thus, this paper presents an attempt to summarize the main principles of such analysis and to work out an approximate plan of analyzing a ballet performance on the whole. There is a variety of problem solutions on a case-by-case basis and the aim of this essay is to formulate the key issues which require a response from any researcher setting a similar task. The order for considering the key issues can be random but in any case the analysis of each problem is necessary.

Невозможно по тем или иным причинам уклониться от рассмотрения какой-то из сторон или полностью сконцентрироваться на чём-то одном, особенно привлекающим исследователя. Разумеется, существуют и исключения, в частности, те случаи, когда основную цель научной работы составляет анализ какой-либо из сторон. Такой задачей может быть, например, сопоставление разных постановочных версий одного и того же балета, подробный анализ хореографического текста или отдельных его фрагментов, рассмотрение особенностей творчества конкретного театрального художника или композитора — автора партитуры балета и т. п.

Анализ хореографического произведения возможен только в том случае, когда мы имеем предмет исследования именно *спектакль*, в котором нам доступны все стороны в совокупности. Наилучшим вариантом представляется не просто однократный просмотр спектакля на сцене, но и наличие его теле-, кино- или видеозаписи. Это необходимо для того, чтобы исследователь мог посмотреть балетный спектакль неоднократно, так как охватить все особенности постановки «одним взглядом» чрезвычайно трудно. Не говоря уже о том, что в некоторых случаях требуется и тщательный слуховой анализ музыкальной составляющей, и это тоже требует неоднократного ознакомления.

Впрочем, в тех случаях, когда необходимо изучить ушедшее из сценической практики хореографическое произведение, полноценный анализ становится уже практически невозможным. Здесь исследователь оказывается перед необходимостью произвести предварительный сбор доступного исторического материала (сохранившейся музыки – это может быть партитура, оркестровые партии, изданный или рукописный клавишник балета или его «избранные номера», нередко – балетный репетитор (переложение музыки балета для двух скрипок, под которое шли репетиции спектакля), эскизов декораций и костюмов, либретто, описаний отдельных *pas*,

имеющихся в доступе иконографических материалов и т. п.). Однако примеров подобной исследовательской работы сегодня мы касаться не будем, так как вопрос анализа (или, вернее сказать, аналитической реконструкции по сохранившимся материалам) не находящегося в сценической практике балета — проблема принципиально иная, требующая специфических методов исследования.

В первую очередь следует сказать, что анализ балета начинается с попыток осознать спектакль как единое целое, но вместе с тем — единое целое, рассматриваемое в соответствующем контексте. Это контекст исторический, стилистический, контекст творчества конкретного хореографа или исполнителя (в зависимости от того, что должно выйти на первый план в завершённом анализе). Причём, в некоторых случаях он может быть (а иногда, как представляется, и должен быть) двойным или даже тройным. Например, это может быть исторический контекст и контекст, связанный с творчеством конкретного автора. Впрочем, иногда (прежде всего, при анализе спектакля нового, только что созданного), задача оказывается более простой, так как исторический контекст — это и есть та современность, в которой мы существуем.

Если произведение изначально принадлежит другой эпохе (например, было поставлено некоторое время назад, но сохранилось в сценической практике, было реконструировано в стиле того или иного балетмейстера или века, представляет собой редакцию когда-то созданного балета, и т. п.), то мы вынуждены анализировать его, учитывая одновременно и практику создавшей его эпохи, и контекст нашего времени (не забывая, кроме того, об особенностях творчества его автора). Такой взгляд позволяет адекватнее оценить постановку, которая, не будучи осознана среди ей подобных, оказывается лишена значительной части самостоятельного смысла.

Отказ от контекстности зачастую приводит к внутреннему противоречию в анализе и ошибочному осознанию особенностей той или иной стороны спектакля. Прекрасным примером тому служит ряд критических статей, сопровождавших появление в 2009 году на сцене Московского академического музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко балета А. Бурнонвиля «Неаполь, или Рыбак и его невеста» (Наборщикова, 2009; Федоренко, 2009). Воспринимая спектакль в неизбежном, привычном (впрочем, ничем не обоснованном) сравнении с более поздними образцами хореографического театра, критики, создававшие отзывы на постановку, отмечали её особенности. Но любопытно, что эти особенности, являющиеся неотъемлемыми чертами как романтического спектакля — в целом, так и эстетики постановок Бурнонвиля — в частности, по неизвестным причинам воспринимались ими как очевидные и лишь по каким-то странным причинам пока не устранённые недостатки. Прежде всего, в раздел недостатков было отнесено большое количество пантомимы, на основе которой построены многие сцены первого акта и которая является одной из отличительных черт не только творчества конкретного балетмейстера, но и балетных спектаклей первой половины XIX века в целом. Также отчасти к недостаткам была отнесена и специфическая техника, отличающая хореографию Бурнонвиля. Отсутствие в танцевальных сценах привычных широких прыжков и зрелищных пируэтов также вызвало недоумение. Но никто из критиков не упоминал о том, что в «Неаполе» публике была предоставлена редкая возможность увидеть почти двухсотлетний спектакль в максимально приближенном к оригиналу варианте (балет, поставленный в 1842 году, до последнего времени шёл в Датском королевском театре, без какого-либо значительного перерыва и без каких-либо изменений). Это пример балета, для оценочного суждения о котором невозможно прибегать к его сопоставлению с постановками конца XIX века, не говоря о современных версиях классических спектаклей.

Подобные «казусы» могут возникать в тех случаях, когда автор анализа сопоставляет хореографические произведения, не учитывая эпоху, которая их породила.

В качестве ещё одного примера приведём одну постановку XX века — «Зефир и Флора» (в версии К. М. Сергеева). Если исследовательский анализ будет опираться лишь на фактологические знания о том, что балет был осуществлён в 1964 году, а исследование будет произведено, например, в сопоставлении с известными исследователю с миниатюрами Л. В. Якобсона или К. Я. Голейзовского, относящимися к тому же времени, то, скорей всего, результат рассмотрения будет крайне негативным, так как и музыка, и стиль танца, и оформление покажутся устаревшими, неинтересными, скудными и несоответствующими времени. Это можно объяснить тем, что в случае подобного анализа был бы учтён только один «слой» контекста — время создания конкретной постановки и — соответственно — представления о хореографии (музыке, сценографии, сюжете и т. п.), ему соответствующей. Однако, как только исследователь примет к сведению, что «Зефир и Флора» — это попытка реконструкции преромантического балета Ш.-Л. Дидло начала XIX века, и, соответственно, это намеренная стилизация, то отнесётся к этой постановке по-иному, а анализ, разумеется, будет произведён по-иному.

Таким образом, учитывая второе, историческое, контекста даёт возможность более полноценного понимания особенностей постановки. Кроме того, при рассмотрении именно «Зефира и Флоры» можно продолжить углублённый анализ и оценить использование в этой реконструкции сохранившихся иконографических материалов, отметив в ней отдельные позы и поддержки, хорошо знакомые по зарисовкам сцен балетов того времени или по иллюстрациям книг, посвящённых классическому танцу (например, «Кодекса Терпсихоры» К. Блазиса (2017)). Для этого требуется определённый визуальный опыт, который, как правило, ко времени анализа какого-либо хореографического произведения у исследователя уже сформировался.

Анализ балетного спектакля включает в себя максимально подробное рассмотрение всех его составляющих, которое требует последовательного погружения в каждую из проблем. Наиболее логичным представляется решение начать анализ со своего рода «смыслового пролога», естественным образом продолжающего уже рассмотренную линию предварительного выявления исторического контекста. Собираясь анализировать какой-либо спектакль, исследователь традиционно касается истории создания произведения, что также является важной составляющей осмысления произведения.

Некоторые балеты созданы по случаю какого-то события, возникновение других связано с определённым событием в жизни балетмейстера или с особыми задачами, которые были перед ним поставлены, у третьих произведений очень сложная и интересная история возникновения — от первоначального замысла к реальному результату. Каждый раз это накладывает отпечаток на возникшее произведение и требует к себе пристального внимания, так как без учёта такой подробности, трудно полностью осознать особенности произведения.

Например, если, анализируя «Маленькую смерть» Й. Килиана, забыть о том, что она была создана для Зальцбургского фестиваля, использование для постановки музыки В.-А. Моцарта — не только личный выбор балетмейстера, но и прямое указание на содержание, а избранные сценические образы строго обусловлены ситуацией, то анализ будет не только неполным, но и неверным. Обратившись к постановке Дж. Кранко «Инициалы R.B.M.E.», можно привести принципиально иной пример. Если воспринять название как нечто неважное, как своего рода игру воображения балетмейстера, но забыть о том, что этот спектакль ставился как дань уважения четырём танцовщикам, с которыми Кранко работал в Штуттгартском театре (Ричард Крэган [R], Биргит Кайл [B], Марсия Гайде [M] и Эгон Мэдсен [E]), то не будет возможности не только верно осознать хореографическое решение (посвящение четырём известным танцовщикам привело к особенностям постановки), но даже и правильно трактовать название.

Дальнейшие этапы анализа будут связаны не с предысторией или контекстом, а с тем, что дало толчок к созданию произведения, то есть, либретто. В сюжетном спектакле (в данном случае мы не будем касаться бессюжетных постановок) либретто может быть авторским, заимствованным из произведения другого сценического жанра (например, оперы) или литературным, основывающимся на каком-либо произведении.

Использование сценария иной постановки чаще всего приводит к появлению своего рода сценической параллели (например: «Волшебная флейта» М. Божара, «Руслан и Людмила» А. Б. Петрова, «Дидона и Эней» С. Вальц и т. п.). И то, что одновременно зачастую используется и музыка оригинального сочинения, только подтверждает идентичность драматургически-сценического решения. В таком случае если от исследователя и требуется какой-либо анализ либретто, то это может быть анализ преобразования одного жанра в другой — вопросы сохранения или корректирования структуры произведения, проблемы работы с музыкальной партитурой, решение проблемы и т. п.

В том случае, когда либретто построено на литературном сочинении, необходим анализ гораздо более сложный, начинающийся, как бы парадоксально это ни звучало, с возвращения к первоисточнику. Даже в том случае, когда литературное произведение кажется широко известным, это абсолютно необходимо, так как для хореографической постановки может оказаться чрезвычайно важной любая мелочь, возможно, при предыдущем прочтении незамеченная. И в дальнейшем потребуются анализ того, каким образом литературный первоисточник был трансформирован в балетное либретто и осознание возможных преобразований (которые могут быть внешне небольшими или — напротив — очень значительными).

Например, таким преобразованием может быть изменение названия. Чаще всего оно обусловлено глубинными причинами, стремлением автора сконцентрировать внимание зрителя на каком-либо элементе или конкретной ситуации, дать понять, что будет показано нечто, основанное на хорошо известном первоисточнике, но требующее более углублённого восприятия («Татьяна» Дж. Ноймайера — вместо изначального «Евгений Онегина», «Маргарита и Арман» Ф. Аштона — вместо «Дамы с камелиями» и т. п.). Раскрытие смысла такого преобразования тоже является одной из задач анализа хореографического произведения.

Кроме того, требует своего осмысления выработка в либретто собственной драматургической структуры на основе самостоятельного литературного произведения. Как правило, этот процесс приводит к уменьшению сюжетных линий или их корректировке, уменьшению количества действующих лиц, а иногда и их увеличению (как это было, например, в «Кавказском пленнике» в версиях Л. М. Лавровского или Р. В. Захарова, правда, не сохранившихся в сценической практике).

Таким образом, либретто, основанное на литературном произведении, требует от исследователя хореографической постановки своего рода литературного анализа.

В случае, если балет создан на основе авторского, самостоятельно написанного, либретто, исследователю не приходится сравнивать сценарий с литературным произведением. Однако и в этом случае требуется рассмотреть, какова общая драматургия произведения, особенности взаимодействия персонажей внутри произведения, какие возможности оно предоставляет для композитора и балетмейстера и т. п.

Помимо сюжетных спектаклей, в современном хореографическом театре распространены случаи, когда конкретное либретто отсутствует и перед исследователем стоит задача анализа бессюжетного произведения. В некоторых случаях постановка вместо прописанного хотя бы в нескольких словах содержания обладает только специфичным названием (например, «Диалог 13» С. Вальц или «Поэтические пейзажи» Р. Суинстона) или названием, выступающим как концентрат некой философской идеи («Интроспективный лабиринт души» Р. Поведа). В таком случае на плечи исследователя ложится сложная задача объяснить (или, вернее, высказать собственное максимально обоснованное предположение), какой смысл может быть заложен автором в подобном сочинении. Особенно сложной эта задача оказывается в тех случаях, когда по этому поводу не высказывался сам автор, или если исследователю кажется, что автором высказано меньше, чем на самом деле там заложено. Несмотря на внешнюю абсурдность такого предположения, следует признать, что подобные ситуации случаются. Происходит это потому, что авторское мышление зачастую интуитивно, далеко не всегда балетмейстер способен аргументировано и со всеми подробностями объяснить своё композиционное, пластическое, визуальное или иное решение, и в некоторых случаях именно исследователь способен это

объяснить, придя к собственным выводам аналитическим путём. Разумеется, подобное рассуждение не должно приводить к излишнему, ничем не подкреплённому, полёту фантазии или к глубокой теоретизации, также ничем не обусловленной, но в некоторых случаях подобный подход необходим.

Проведя более или менее подробный анализ либретто спектакля, исследователь в дальнейшем получит возможность опереться на него при рассмотрении, например, драматургии балета, вопросов развития сценических образов, форм и т. п.

Следующий вопрос, традиционно возникающий перед исследователем — вопрос использованной в спектакле музыки. Здесь тоже возможны несколько вариантов, некоторые из которых более просты для анализа, некоторые — более сложны. Но обойти вниманием эту часть хореографического спектакля невозможно, так как музыка — одна из важнейших его составляющих.

Прежде всего, автор спектакля может использовать как хорошо известную балетную партитуру, так и музыку новую, созданную специально для конкретной постановки.

Если использована партитура без изменений (например, «Весна священная» И. Ф. Стравинского) — то, значит, познакомившись с определённой, уже существующей научной литературой, посвящённой этому сочинению, можно переходить к следующим этапам анализа. Но такого рода примеры встречаются, к сожалению, гораздо реже, чем того хотелось бы. Чаще всего это партитуры уже XX-XXI веков, написанные теми композиторами, для которых балет — такое же симфоническое произведение, как симфония или увертюра. Кроме того, преимущественно это партитуры одноактных балетов, пересмотр структуры которых, с одной стороны, практически невозможен без разрушения основ формы, а, с другой — не будет адекватно воспринят ни зрителем, ни критикой.

Перед гораздо более сложной задачей оказывается исследователь, который анализирует спектакль, основанный на преобразённой балетной партитуре. Например, знаменитое «Лебединое озеро» уже со времени первой постановки в 1877 году подвергалось преобразованиям (здесь мы не будем говорить о том, что в первоначальном композиторском виде поставить его можно только современными средствами телебалета), а в XX и XXI веках этот процесс только ускорился. Несмотря на наличие сложившейся в 1895 году структуры партитуры этого балета (постановка М. Петипа и Л. И. Иванова), которая признана классической, очень многие балетмейстеры более позднего времени считали возможным или даже необходимым ещё раз пересмотреть последовательность танцев, раскрыть созданные когда-то купюры или — напротив — создать новые, передать какие-либо номера от одних персонажей — другим и т. п. В таком случае одной из важных задач для исследователя оказывается анализ имеющихся в спектакле музыкальных преобразований. Разумеется, в их число не входят вопросы специфических изменений партитуры, зачастую составляющие сугубо музыковедческую проблему (например: добавление инструментальных каденций, возможная переоркестровка, транспозиция финалов номеров для того, чтобы их вновь созданная последовательность тонально выглядела бы более логичной и т. п.). Но некоторые изменения требуют своей трактовки и от исследователя, который ставит перед собой целью анализ балета как комплексного явления. Например, это включение «Еврейского танца» в «Лебединое озеро» в постановке М. Эка. В данном случае от исследователя требуется не рассмотрение проблемы оркестровки конкретного номера или особенностей его партитуры, но, несомненно, необходимо либо аналитическое объяснение того, зачем, как и с каким художественным результатом это было сделано, либо высказывание собственного отношения к этому (а, возможно, и то, и другое).

Но есть и чрезвычайно сложные для анализа случаи. Например, постановка «Голубая птица и принцесса Флорина» А. Г. Мирошниченко, для создания партитуры которой использованы номера двух балетов А. Адана: «Крестница фей» и «Гентская красавица». При изучении этого спектакля, конечно, перед исследователем не стоит задача анализа всех музыкальных преобразований (тем более, что в наше время балеты эти существуют лишь в варианте рукописных партитур и аудиозаписей), но принимать во внимание это следует. Ведь при исследовании сценической драматургии необходимо учитывать сложный вопрос выстраивания музыкальной логики путём сложения отдельных частей целого, которые были из него изъяты и составлены в произвольном порядке. В таком случае придётся обращаться с уже созданной партитурой как с самостоятельным сочинением, но не забывая о том, что это — не авторский замысел, а результат технического соединения отдельных, зачастую несочетающихся, фрагментов разных сочинений, которые (каждое по отдельности) обладают собственной музыкальной драматургией, в данном случае — разрушенной. Но при необходимости (и при наличии определённых знаний) можно попытаться проанализировать итоговую партитуру, осознав, насколько удачным получился результат работы по выстраиванию единой драматургии из отдельных фрагментов разных сочинений.

Здесь же можно упомянуть и о сценических произведениях, поставленных на небалетную музыку. Они могут быть основаны на одном произведении, структура которого становится и основой сценической драматургии (впрочем, такое решение требует от балетмейстера большого мастерства и столь же большого знания музыки). Примером тому может служить «Маргарита и Арман» Ф. Аштона, сценическая драматургия которой полностью сопряжена с музыкальной формой одночастной сонаты Ф. Листа. Но примеров такого рода работы мало, что можно объяснить её уже упомянутой трудностью. К тому же, для того чтобы оценить изящество или недостатки работы балетмейстера над подобной постановкой, исследователь сам должен обладать необходимыми знаниями в области музыкального искусства.

Но нередко балетмейстеры, избравшие в качестве музыкальной основы собственной постановки какое-то конкретное произведение, ради сценической драматургии определённым образом его преобразовывают (как это произошло, например, в «Пиковой даме» Р. Пети, основанной на значительно пересмотренной Шестой симфонии П. И. Чайковского)

Впрочем, наиболее часто встречаются случаи, когда балетмейстеры используют партитуру, собранную из произведений, изначально для балетной сцены не предназначенных. И это также составляет аналитическую задачу исследователя. В большей степени это касается постановок, осуществлённых в XX-XXI веках, так как подобное решение берёт своё начало в практике дягилевских сезонов, которые не только дали композиторам возможность свободно творить, сочиняя балетные партитуры в совершенно новой стилистике и не сообразовываясь со сложившейся классической традицией, но и балетмейстерам предоставили право свободно выбирать музыку, максимально созвучную их замыслу.

Прежде всего, в сборных партитурах спектаклей XX-XXI веков могут использоваться произведения (или их фрагменты) авторства одного композитора, причём, произведений как небольших по размеру (например, инструментальная пьеса), так и значительных (симфонии, вокально-ораториальные жанры). Некоторые хореографы обращаются к инструментальным произведениям, воплощая непрограммную симфоническую музыку в бессюжетном же спектакле, другие — создают на их основе программные сочинения. Каждый из балетмейстеров пользуется подобной музыкой по-своему, преломляя её в свете собственного стиля, а иногда и преобразовывая изначальную партитуру по своему желанию: переставляя части многочастного симфонического произведения или используя его не целиком, если этого требует хореографический замысел. В таком случае исследователь также стоит перед необходимостью хотя бы в общих чертах оценить результат преобразований. Здесь, несомненно, потребуются соответствующие знания, тогда как без обращения к особенностям партитуры анализ собственно балета будет неполным и в некотором смысле непрофессиональным.

В своей работе балетмейстер может использовать в одной постановке произведения (или фрагменты произведений) авторства разных композиторов. В этом случае исследователь должен анализировать абсолютно новую и разнотипную по звучанию партитуру (например, в балете «По ту сторону греху» («Карамзовы») Б. Я. Эйфмана или в «Моцарт-танго» М. Бежара).

Обычно подобный приём призван помочь полнее раскрыть замысел балетмейстера. Но для анализа это представляет значительную трудность, так как необходимо выявить возникающие при этом многоуровневые «согласования»:

- между отдельными музыкальными составляющими в пространстве единой звучащей партитуры,
- между всеми музыкальными составляющими и либретто,
- между музыкальными составляющими и персонажами, каждый из которых, как правило, наделён собственным пластическим языком.

Несмотря на то, что подобный анализ достаточно сложен, в некоторых случаях он просто необходим.

Кроме либретто и музыки, анализа требует и сценография (костюмы и декорации). Также, как и в случаях рассмотрения других сторон балетного спектакля, здесь исследователю будет необходимо ответить на несколько вопросов.

Во-первых, следует проанализировать, насколько визуальное решение спектакля соответствует сюжету спектакля или его философской идее. Разумеется, чаще всего вопрос сценографии и костюмов встаёт в тех постановках, которые опираются на более или менее развитый сюжет. Но и здесь необходимо оценить, насколько оформление спектакля соответствует авторскому замыслу и помогает раскрыть основную идею спектакля или — напротив — противоречит ей. Иногда, даже работая с либретто, прочно связанным с определённым временем или какой-либо обобщённо осознаваемой эпохой, балетмейстер прибегает к своего рода нейтральным костюмам и сценографии. В таком случае перед исследователем стоит задача осмыслить это решение автора, дать ему собственную профессиональную оценку и сопоставить с результатами уже проведённого анализа других сторон спектакля.

Несколько более простым представляется анализ сценографии бессюжетных балетов, так как чаще всего они определяются или выбором музыкальной основы, либо общей философской идеей, заключённой в названии.

Наконец, перед исследователем встаёт вопрос анализа хореографического решения спектакля, который для специалиста в области балетного театра может представляться самым простым. Но на самом деле эта задача, возможно, наиболее сложная.

При анализе хореографии произведения требуется подробное рассмотрение его структуры по нескольким параметрам, которые можно сформулировать рядом вопросов.

Во-первых, требует осмысления структура постановки в целом, подразумевающая рассмотрение того, на какие части делится спектакль (это могут быть акты, картины, сцены, в одноактной постановке — эпизоды и т. п.), возможно, он составлен по принципу танцевальной сюиты — из отдельных миниатюр и т. п.

Во-вторых, необходим анализ определённых исследователем частей спектакля. Состоят ли они из отдельных музыкально-хореографических форм (как *pas de deux*, *pas d'action*, отдельные танцевальные жанры) или отличаются сквозным пластическим строением, присутствует в спектакле ли принцип внутреннего контраста?

В-третьих, отдельного взгляда, несомненно, заслуживает хореографический язык, использованный балетмейстером при создании спектакля. В данном случае важно соответствие избранного стиля хореографии остальным составляющим спектакля, проявление в постановке особенностей авторского пластического языка, возможные пластические «цитаты» из творчества других балетмейстеров и т. п.

Следует заметить, что при анализе собственно хореографического текста (равно как и при рассмотрении прочих проблем) исследователь традиционно поставлен перед задачей произвести значительную предварительную работу, цель которой — предоставить читателю квинтэссенцию проведённого подробного анализа. Возможно, именно это обстоятельство следует назвать самым важным: итогом научной работы не становится стремительная «стенография», фиксирующая такт за тактом последовательность движений каждого из исполнителей,

которая суть лишь первый этап подобного анализа. После него необходимо последующее осознание, обобщение и формулирование выводов. Результатом оказываются выявленные особенности или характерные черты хореографического текста конкретного анализируемого спектакля. Это могут быть черты хореографического мышления автора, особенности хореографического языка персонажей, возможные появляющиеся лейт-движения, комбинации или позы, характерные для конкретного персонажа, и, наконец, некоторые особенности хореографической драматургии, например, повторение определённых элементов, целого номера или его части в исходном или преобразованном варианте в различные, обычно знаковые, фрагменты произведения (прекрасная тому иллюстрация – дуэт Ромео и Джульетты в сцене у балкона и «дуэт» Ромео и спящей Джульетты в последнем действии «Ромео и Джульетты» К. Макмиллана, который является его повторением-«вариацией»).

Таким образом, исследователь, который ставит своей научной целью анализ какого-либо хореографического произведения (будь то миниатюра или большой многоактный спектакль), оказывается перед необходимостью предварительного рассмотрения всех составляющих балетного спектакля, а затем – синтеза полученных результатов в едином научном тексте. Подобная масштабная работа может показаться избыточной и в некоторых случаях даже ненужной, однако, без подробного рассмотрения всех нюансов, составляющих спектакль, его невозможно «охватить единым взглядом», который требуется для полноценной и научно выверенной аналитической работы.

Источники | References

1. Блазис К. Кодекс Терпсихоры. М.: ГИТИС, 2017.
2. Наборщикова С. Любовь и дайвинг. 2009. 1 апреля. URL: <https://iz.ru/news/347037>
3. Федоренко Е. «Неаполь» в Москве // Культура. 2009. № 13 (7676). 2-8 апреля.

Информация об авторах | Author information

RU Груцынова Анна Петровна¹, д. иск., проф.
¹ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского;
Российский институт театрального искусства – ГИТИС, г. Москва;
Научно-исследовательский институт российской музыки при Университете города Линьши,
Шаньдун, Китай

EN Grutsynova Anna Petrovna¹, Dr
¹ Moscow State Tchaikovsky Conservatory;
Russian Institute of Theatre Arts – GITIS, Moscow;
Research Institute of Russian Music in Linyi UniversityShangdong, China

¹ anna_gru@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 15.01.2023; опубликовано (published): 30.03.2023.

Ключевые слова (keywords): детский балетный спектакль; хореографическое произведение; анализ балетного спектакля; постановочная версия балета; ballet; choreographic work; analysis of ballet performance; stage version of ballet.