

УДК 782.91

## ДЭВИД ЛЭНГ И ЭДУАРД ЛОК: МУЗЫКА ПОСТМИНИМАЛИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Кром А. Е.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, ул. Пискунова, д. 40. Нижний Новгород, 603950, Россия.

Статья посвящена проблеме функционирования музыки постминимализма в современной хореографии. На примере творческого содружества американского композитора Дэвида Лэнга и канадского балетмейстера Эдуарда Лока автор рассматривает взаимодействие визуального и аудиального компонентов в их спектаклях. Мастера осуществили четыре проекта в жанре contemporary dance — «Соль» (*Exaucé/Salt*, 1999), «Амелия» (*Amelia*, 2002), «Андре Аурия» (*Andre Auria*, 2006) и «Амджад» (*Amjad*, 2007). Лэнг и Лока объединили общие эстетические взгляды на искусство, свободное пересечение границ между академической и массовой культурой, возвращение к истокам языка и вместе с тем жесткий рационализм его организации, принципиальная работа с репетитивной техникой. Важным выразительным приемом совместных постановок Лэнга и Лока стал контраст музыкального и пластического: нейтральный звуковой материал, лаконичные диатонические паттерны в исполнении инструментального трио / квартета оттеняют экстремальную скорость и автоматическую точность движений на пределе человеческих возможностей, присущую хореографии. Наибольшее внимание уделено балету «Амелия», переведенному Локом в кинематографический жанр *film dance*. Лэнг дополняет состав фортепианного трио вокальной партией: женский голос озвучивает тексты пяти песен американского рок музыканта Лу Рида. Появление слова расширяет границы жанра, а также вносит новые смысловые акценты в содержание. В отличие от «классической фазы» минимализма 1960-х годов постминимализм начал вбирать в себя разнообразные стиливые и эмоциональные обертоны, что при сохранении репетитивности сформировало благодатную почву для его выразительной и свободной хореографической интерпретации.

**Ключевые слова:** Дэвид Лэнг, Эдуард Лок, музыка постминимализма, *contemporary dance*, балет «Амелия», репетитивная техника, *film dance*.

## DAVID LANG AND ÉDOUARD LOCK: POST-MINIMALIST MUSIC IN CONTEMPORARY DANCE

*Krom A. E.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nizhny Novgorod State Academy of Music named after M. Glinka, 40, Piskunova St., Nizhny Novgorod, 603950, Russian Federation.

The article deals with the problem of the functioning of post-minimalist music in contemporary dance. On the example of the creative collaboration between the American composer David Lang and the Canadian choreographer Édouard Lock, the author examines the interaction of the choreographic and musical components in their performances. The masters carried out four projects in the genre of contemporary dance – *Exaucé / Salt* (1999), *Amelia* (2002), *Andre Auria* (2006) and *Amjad* (2007). Lang and Lock were united by common aesthetic views on art, the free crossing of boundaries between academic and popular culture, a return to the origins of the language and, at the same time, the rigid rationalism of its organization, and the principled work with repetitive technique. An important expressive technique of Lang and Lock's joint productions was the contrast of musical and plastic: neutral sound material, laconic diatonic patterns performed by the instrumental trio/quartet set off the extreme speed and automatic precision of movements at the limit of human capabilities inherent in choreography. The greatest attention is paid to the ballet *Amelia*, translated by Lock into the cinematic genre of film dance. Lang complements the piano trio with a vocal part: a female voice voices the lyrics of five songs by American rock musician Lou Reed. The appearance of the word expands the boundaries of the genre, and also introduces new semantic accents into the content. Unlike the "classical phase" of minimalism in the 1960s, post-minimalism began to absorb a variety of stylistic and emotional overtones, which, while maintaining repetitive technique, formed fertile ground for its expressive and free choreographic interpretation.

**Keywords:** David Lang, Édouard Lock, postminimalism music, contemporary dance, *Amelia*, repetitive technique, film dance.

Музыкальный минимализм с первых шагов своего существования развивался в тесном содружестве с живописью, скульптурой, кинематографом, танцем. Американские музыканты, художники, хореографы искали новые формы высказывания на поле авангарда начала 1960-х годов. Общим знаменателем их экспериментов стал принцип репетитивности.

Музыку и танец (временной и пространственно-временной виды искусства) объединил феномен движения постепенно развертывающегося процесса.

«Накапливающиеся» процессы Терри Райли, «фазовый сдвиг» Стива Райха, арифметический «процесс сложения и вычитания» Филиппа Гласса нашли адекватное пластическое воплощение в многочисленных хореографических композициях выдающихся представителей танца постмодерна — Анны Хэлприн, Триши Браун, Люсинды Чайлдс, Лауры Дин, Ивонны Райнер.

Репетитивная техника, предполагающая логически выстроенный процесс мультиплицирования кратких элементарно организованных паттернов, инспирировала обращение к простым, но жестко структурированным, неизменно повторяющимся жестам в хореографии. Минималистские танцевальные постановки питали ровный пульс, ритмичность, непрерывная остринатность, отраженная в числовых формулах, однородность движения, бодрый темп, громкая динамика, преобладание мажорных красок.

Единство эстетических принципов и средств выражения привело не только к возникновению многочисленных совместных проектов, но и к авторским перформансам, в которых композитор, хореограф и танцовщик представал в одном лице (Лаура Дин, Мередит Монк).

Европейская ветвь музыкального минимализма также оказалась тесно связана с танцевальным искусством. Творчество А. Пярта, Дж. Тавенера, В. И. Мартынова притягивало к себе разных по стилю хореографов.

Переход к следующей фазе эволюции — постминимализму — во второй половине 1970-х годов в США вызвал новый всплеск интереса со стороны балетмейстеров. Жанровая свобода, многопластовость фактуры, гармоническая и тембровая красочность при сохранении устойчивой метрической пульсации и репетитивности сделали американский постминимализм исключительно привлекательным для танца. Универсализм этого направления обеспечил свободу взаимоотношений видимого и слышимого.

Часто музыкальный и пластический компоненты развиваются автономно. Репетитивные сочинения, статичные на макроуровне и интенсивно развивающиеся на микроуровне, хореографы рассматривают как нейтральный фон, своего рода «звуковые обои» [1, р. 54], оттеняющие любую балетную идею. Если минималистский танец стремился к абстрактности движения, исследованию физиологической сущности жеста вне культурного контекста, то на следующем этапе, по мнению ученых Роджера Коупленда и Маршалла Коэна, «для искусства становится практической, если не идеологической и духовной необходимостью, восстановить отношения с “миром”, вернуть себе те аспекты человеческого опыта, которые когда-то были категорически отринуты во имя модернистской чистоты» [2, р. 516]. Пластический рисунок вновь обрастает символикой и обретает богатые коннотации. Те же процессы проявляются в музыке, не только смело разрушающей границы стилевой герметичности «классической фазы» минимализма, но и демонстрирующей не свойственный ей ранее широкий спектр эмоций.

Американский постминимализм, ярко заявивший о себе в зрелом творчестве Райха и Гласса, продолжил свое развитие у композиторов Уильяма Дакворта, Джона Адамса, а также у представителей следующего поколения — Майкла Гордона и Дэвида Лэнга. Последний из названных авторов выказывает устойчивый интерес к музыкальному театру, как оперному, так и балетному. Крупная фигура в современном искусстве США, участник сообщества «Стук по консервным банкам» (*Bang on a Can*), Лэнг<sup>1</sup> сотрудничал с коллективами Парижской национальной оперы и Нидерландского театра танца, со многими выдающимися хореографами, в том числе со Сьюзен Маршалл («Пение в глухой ночи», 2008)<sup>2</sup>, Бенжамен Мильпье («Не всё сразу», 2009; «Откровенный», 2010)<sup>3</sup>; Шэнь Вэй («За резонансом», 2001; «Повтор части III», 2009)<sup>4</sup>.

Представители *contemporary dance* охотно обращаются к его инструментальным сочинениям, изначально не предназначенным для оттанцовывания. Большинство спектаклей поставлены на небалетную музыку композитора. Например, балетмейстеры Джессика Лэнг и Понтус Лидберг<sup>5</sup> в 2010 году выбрали пьесы «Форсированный марш» (*Forced March*) для инструментального ансамбля (2008) и «Так называемые законы природы» (*The So-Called Laws of Nature*) для квартета ударных (2002). Лэнг сам говорит о повышенном внимании к его творчеству: «Почти все, что я делаю, так или иначе находит хореографическое воплощение — Твайла Тарп, Королевский балет, — но я никогда не работал в тесном контакте с хореографами. Музыка каким-то образом отыскивается сама» [3].

Наиболее близкое взаимодействие сложилось у композитора с известным канадским мастером танца Эдуардом Локом<sup>6</sup>, одним из ведущих деятелей *contemporary dance* и организатором собственной труппы *La La La Human Steps*. Они осуществили четыре успешных совместных проекта. Это бессюжетные балеты «Соль» (фр. / англ. Eхаусé/Salt, 1999), «Амелия» (*Amelia*, 2002), «Андре Аурия» (*Andre Auria*, 2006) и «Амджд» (*Amjad*, 2007). В последнем спектакле Лэнг и английский музыкант Гэвин Брайерс (1943–) аранжировали в репетитивном ключе фрагменты из балетов П. И. Чайковского «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» для камерного ансамбля.

<sup>1</sup> David Lang (1957–).

<sup>2</sup> Marshall (*Singing in the Dead of Night*).

<sup>3</sup> Benjamin Millepied (*Everything doesn't happen at once; Plainspoken*).

<sup>4</sup> Shen Wei (*Behind Resonance; Re-Part III*).

<sup>5</sup> Jessica Lang & Pontus Lidberg.

<sup>6</sup> Édouard Lock (1954–).

Интертекстуальные игры с популярными произведениями прошлого можно назвать характерной чертой постминималистского творческого метода Лэнга, полностью преобразившего «Революционный этюд» (*Revolutionary etude*) Ф. Шопена для квартета саксофонов (2006), арию Зорастро «О, ты, Изиды и Озирис» В. А. Моцарта из оперы «Волшебная флейта» (*O Isis and Osiris*) для медных духовых и ударных (2005) и даже ренессансный шансон «Бледное лицо» (*Face so pale*; фр. *Se la face au pale*) для шести фортепиано (1992). Как правило, трансформация оригинала оказывается столь радикальной, что делает первоисточники в его опусах практически неузнаваемыми.

В поле внимания композитора попадают не только музыкальные произведения, но также оперные либретто, популярные сюжеты, тексты, вызывающие устойчивые ассоциации с конкретными авторами и неизбежно побуждающие его к диалогу с ними. Такова опера «Узник государства» (*Prisoner of the State*, 2019), в основу которой легли разные редакции либретто бетховенского «Фиделио»; цикл «Любовная неудача» (*Love fail*, 2012) для женского вокального квартета, озвучившего легенду о Тристане и Изольде. В балете «Амелия» музыкант «переинтонирует» культовые песни Лу Рида.

Постмодернистская интерпретация классики оказалась созвучна эстетическим взглядам Лока: если в балете «Амджад» Брайерс «переписывал» для него Чайковского, то в постановке «Новая работа Эдуарда Лока» (*New Work by Édouard Lock*, 2011) деконструировал фрагменты опер «Дидона и Эней» Г. Перселла и «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка. Возможно, притягательность постминималистских прочтений шедевров прошлых веков для современной хореографии заключается в универсальном воздействии репетитивной техники, способной втягивать в орбиту своего влияния любую музыку и подчинять ее гипнотическим остигательным ритмам. Кроме того, постминималистская опора на тональность и регулярную акцентность благоприятствует ее диффузии со стилевыми моделями Нового времени (барокко, классицизма, романтизма). Возникающий в результате нейтральный звуковой фон эффектно высвечивает главенство танца.

Многолетняя работа Лэнга и Лока над балетными постановками зиждилась на общих интересах и представлениях об искусстве. Хореограф и композитор сблизило свободное пересечение границ между академической и массовой культурой. Лэнг часто обращался к амплифицированному звуку, ритмам и тембрам рок-музыки, включал в инструментальный состав электрогитару и драм-машину; Лок с удовольствием сотрудничал с рок-идолами Дэвидом Боуи и Фрэнком Заппой. В балет «Соль» кроме музыки Лэнга он поместил три композиции Кевина Шилдса (Kevin Shields) из ирландской рок-группы 1980-х годов *My Bloody Valentine*. В спектакле «Амелия» минималистский акустический ландшафт нарушает рок-баллада с латинскими ритмами *Surfing exile* Норманда-Пьера Билодо (Normand-Pierre Bilodeau).

Оба мастера получили академическое образование и обрели высокий уровень профессионализма. Лэнг учился в Стэнфорде и Йеле, Лок изучал литературу и кинематограф в университете Конкордия в Монреале<sup>7</sup>. Их оригинальные творческие идеи неразрывно связаны с традицией, с возвращением к истокам языка и вместе с тем с жестким рационализмом его организации.

В музыке Лэнга опора на репетитивные приемы Райха и Гласса сочетается со стилистикой мюзикла, рока, а в последние годы — с обнаженной простотой метамодернизма, разворотом к монодии, элементарным звуковым последовательностям отрешенно-возвышенного или печально-надломленного характера, ранее не свойственным американскому минимализму.

Уникальный хореографический почерк Лока характеризуется соединением экстремальной скорости и автоматической точности движений на пределе человеческих возможностей с непосредственной чувственностью и эмоциональной экзальтацией. Театральный критик Ольга Гердт, рассматривая постмодернистскую идею «трех смертей» — тела, танца и автора в истории *contemporary dance*, рассуждает о способах «уничтожить» тело, «сконструировав его как идеальное, механическое или, позднее, виртуальное. Расчеловечив его, другими словами — представив странным, необычным, часто футуристическим объектом» [4]. Лок соприкасается с этой тенденцией не только за счет экстраординарного темпа, но и благодаря привлечению виртуальных «двойников», дублирующих жесты танцовщиков на больших сценических экранах.

Между тем исследователи «выводят» оригинальный стиль Лока из классической балетной лексики. Только ее интерпретация направлена «не на раскрытие амплитуды движений, а на сжатие — так, что вся энергия какого-нибудь 30-секундного па, спрессованного здесь до трех секунд, выстреливает электрическим разрядом» [5, с. 11]. Хореограф Татьяна Кузнецова отмечает, что «безумный, едва уловимый глазом темп движений и фантастическая мелкая техника ног» основаны «на группе “ударных” традиционного экзерсиса (всевозможных *batteries*, *battus*, разнонаправленных *frappes*, *petits battements*, бесфорсовых пируэтах во всех направлениях)» [6, с. 9]. Критик выделяет еще один прием Лока — необычную координацию корпуса и рук: «Бешеная (но ювелирно выверенная) жестикуляция напоминает перебранку глухонемых: ладони мелькают у губ, ушей, глаз; руки петлей захватывают шею, забрасываются за спину; тело изгибается глотающей волной и колотится из стороны в сторону как дерево в шторм» [там же]. При этом артисты периодически танцуют на пуантах, которые хореограф надевает не только на женщин, но и на мужчин. Таким образом Лок «преображает академическую речь экзерсиса в ошеломляюще актуальный язык» [там же].

<sup>7</sup> Он приехал в Канаду с родителями в возрасте трех лет из Марокко.

Крайняя экспрессия локовского танца, на первый взгляд, входит в противоречие с однородной, надэмоциональной репетитивностью композиции Лэнга. Не случайно критики, восхищавшиеся хореографией, отмечали «неубедительный выбор музыки», «недостаточное согласование» движения и звука [7] и даже отказывали композитору в таланте [8, р. 155]. Между тем сам факт многолетнего сотрудничества по инициативе балетмейстера заставляет внимательнее вслушаться в диалог различных компонентов их спектаклей.

Свои идеи Лэнг стремится выразить простым музыкальным языком. Работу с «элементарными частицами» композитор постулирует как важный компонент своей эстетики: «Существует определенный вид музыки, который мне действительно по душе — без орнамента, без особых фантазий, без развернутой мелодии, без сильных эмоциональных взлетов и падений <...> Я предпочитаю оставаться в более или менее однородном состоянии. Мне не нравится суперсложная оркестровка... Я люблю, чтобы моя музыка была максимально скромной по средствам» [9].

Контраст музыкального и визуального представляется намеренным художественным приемом: «приглушенность» звукового материала, неторопливые мелодические фразы на фоне репетитивного аккомпанемента, аскетизм сценического пространства, освещения, костюмов подчеркивают невероятную плотность и интенсивность жестов, страстность, внезапно сменяющуюся отстраненностью поз и застывших фигур.

Типичная для Лока камерность и даже интимность спектаклей, опора на соло и дуэты поддерживается тонкой ансамблевой партитурой Лэнга. Его любимый состав включает в себя универсальное фортепиано и близкую тембру мужского голоса виолончель, к ним добавляется скрипка («Амелия»), электрогитара («Соль»), два альты («Амджад»). Прозрачная фактура позволяет проследить линию каждого инструмента, занимающего свое регистровое поле, в котором разворачиваются непрерывно повторяющиеся паттерны. Репетитивная техника концентрирует внимание на малейших деталях: причудливой ритмической игре, смене метра, расширению и сжатию «темы», внедрении «чужеродных» диссонантных звуков в диатонический звукоряд.

Музыкально-пластические пересечения проявляются в остинатности лаконичных инструментальных фраз и танцевального рисунка. Репетитивный язык тела отражает изысканное плетение минималистского звукового полотна. Диалогичность музыки и танца подчеркивается визуально: как правило, ансамбль располагается прямо на сцене, оттеняя хореографию и придавая условность происходящему.

В балете «Амелия» фортепианное трио дополняет вокальная партия: женский голос озвучивает тексты пяти песен легендарного американского рок музыканта Лу Рида (1942–2013). Появление слова расширяет границы жанра,

а также вносит новые смысловые обертоны в содержание. В отличие от распространенной в рок-культуре практики кавер-версий хитов, Лэнг не только полностью меняет стилевой вектор, он «пересочиняет» известные композиции, оставляя неизменными лишь их слова.

Обращение к творчеству Лу Рида представляется не случайным. Лидер экспериментальной рок-группы *The Velvet Underground*, Льюис Аллан Рид основал ее в 1964 году вместе с Джоном Кейлом, который в те годы активно сотрудничал с Дж. Кейджем и родоначальником минимализма Ла Монте Янгом. В первой половине 1960-х годов Кейл принимал активное участие в деятельности его «Театра вечной музыки» в качестве вокалиста. Влияние янговских идей можно обнаружить в репертуаре *The Velvet Underground*: это эксперименты с предельно громкой динамикой, низкими частотами, медитативность, статика, органые пункты, длительные импровизации на один аккорд, увлечение психоделикой и опыты с измененным состоянием сознания.

С минимализмом рок-культуру сблизило и активное обращение к социальной проблематике. В «Амелии» проходит тема наркотиков: с ней связаны две песни — «Героин» и «Я жду моего мужчину», в последней описана встреча с наркодилером. Композиции были созданы Лу Ридом летом 1965 года, а несколько месяцев спустя вошли в альбом *The Velvet Underground and Nico*, выпущенный на пластинке в 1967 году. Лэнг признавался, что именно эта группа стала для него в юности проводником в мир запретного: «Я вырос в кристально чистой книжной среде, интересовался классической музыкой. Все вещи, о которых она говорит, очень благородны — жизнь и смерть, любовь и братство. А потом в средней школе я увлекся “Velvet Underground” — желто-банановой пластинкой Энди Уорхола. Я впервые услышал слова: “Искусство опасно и страшно, человеческая жизнь включает в себя преступность, секс и наркотики”» [3]. Однако при всем интересе к рок-культуре, психоделическую траекторию ее развития Лэнг в своей судьбе обошел стороной.

Композитор сохранил свободную повествовательно-декламационную манеру исполнения, присущую Лу Риду, речевые интонации рок-песен, но поместил их в минималистскую стилевую среду: вместо оглушительного бита и характерного саунда электрогитары приглушенно звучит высокий женский голос, который на фоне «дистиллированных» паттернов фортепианного трио доверительно рассказывает трагические истории о жизни и любви. Переинтерпретация текста получила положительную оценку бывшего лидера *The Velvet Underground*, а Эдуард Лок в авторских комментариях охарактеризовал композиции как «странно острые и горьковато-сладкие» [10].

Между тем в «Амелии» хореограф не ставил перед собой цели раскрыть конкретные сюжетные линии песен: его вдохновляли страсти, сильные эмоции,

сталкивающие мужчину и женщину в напряженном, подчас конфликтном диалоге. Гендерные отношения — одна из ключевых тем в творчестве Лока. Он претворяет ее весьма разнообразно: часто представляя в контексте игровой стихии, с амбивалентным обменом ролями. Сквозным мотивом его спектаклей является взаимодействие «маскулинной женщины», доминирующей в паре, иногда предельно взрослой для балета, и «феминизированного мужчины» [8, р. 153], подчеркнуто юного, в некоторых постановках появляющегося в образе трансвестита — на атласных пуантах, со сценическим макияжем. Как известно, интерес к людям с неоднозначной гендерной идентичностью был присущ и Лу Риду.

Текст песни «Я буду твоим зеркалом» эффектно обыгрывается танцовщицами, повторяющими плавные жесты друг друга: выразительно накрашенные юноша и девушка одеты в брючные костюмы и балетки, а хореографический язык, построенный на мелкой технике, еще больше сглаживает различия между ними.

«Амелия» заняла исключительное место в совместном творчестве Лэнга и Лока: важным шагом в их экспериментах стал перевод балета в кинематографический формат. Лок категорически отказался от обычной экранизации спектакля и создал самостоятельный проект в жанре *film dance*, в котором выступил в роли режиссера и мастера монтажа. Изучавший искусство кино в университете, хореограф всегда сам осуществлял видео и фотосъемки для своих мультимедийных постановок, что помогло ему снять полномасштабный часовой фильм-балет. «Амелия» была благосклонно принята публикой и критиками, отмечена многочисленными наградами на театральных фестивалях в Чикаго, Праге, Люцерне, Банфффе (Канада).

Объединение балетмейстера и кинорежиссера в одном лице — американская традиция, уходящая корнями в авангардный театр 1960-х годов. Кинематографист Алла Ковган отмечает: «Ивонн Райнер сама снимала фильмы. То же самое делала и Мередит Монк. Мерс Каннингем настолько увлекся кинематографом и видео, что назвал его одним из четырех главных факторов, которые повлияли на его формирование как хореографа» [11]. «Амелия» Лока заняла достойное место в ряду успешных танцфильмов.

Специально для киноверсии Лок полностью изменил сценографию. Она предельно минималистична: «Я задумал сценическое пространство как деревянную коробку с закругленными стыками между стенами и полом, сделанную из светлых кленовых досок. Они символизировали для меня пол сцены, как бы “обернутый” вокруг танцовщиков» [10]. Восприятие десятиметрового квадратного короба, замкнутого с трех сторон восьмиметровыми стенами, меняется в зависимости от освещения и работы камеры. «Все сокращено до трех элементов: объектив, свет и движение» (цит. по: [12]).

Между тем сознательное самоограничение и аскетичность средств выражения не помешали Локу построить контрастную драматургию, удерживающую интерес аудитории на протяжении фильма.

Лок обыгрывает противопоставление звука и тишины между балетными номерами. Бесконечное репетитивное движение музыки неожиданно обрывается, и в наступившем молчании слышатся удары сердца, взволнованное дыхание, стук балетной обуви о пол.

Режиссер виртуозно работает с пространством, постоянно переключая фокус внимания зрителя. В кинокартине много крупные планы, позволяющих рассмотреть мельчайшие детали: красивое лицо, застывший взгляд, замершие в неестественных позах фигуры, иногда словно парящие в воздухе. На общих планах камера взмывает на несколько метров ввысь, снимая сверху стремительное кружение танцовщиков. Лихорадочные жесты, напоминающие пантомиму, сменяются выразительными стоп-кадрами.

Важным приемом в «Амелии» выступает игра света и тени. Пары получают своих «двойников», отражающих их быстрые взволнованные движения в страстном танце теней на стене или на полу. Гаснущее освещение формирует композицию, отделяя номера друг от друга, съемки с голубым фильтром акцентируют точку золотого сечения в развитии хореографической драмы, а вспыхнувший в темноте луч «зажигает» сердце лирического героя в момент кульминации. В музыке мерцание светотени отражено уже во вступительной лейтинтонации — чередовании разложенных трезвучий мажора и минора, звучание которых сопровождает появление женского силуэта на залитом солнцем фоне.

Лок прибегает к контрасту геометрических фигур: квадратная сцена-коробка в полумраке превращается в круглую арену под ярким светом прожектора. Символическое значение для хореографа имеет положение тела танцовщиков: вертикальное в начале миниатюр и горизонтальное в конце. Монохромные черные костюмы у мужчин и черные боди с полупрозрачным кружевным верхом у женщин оттеняют белую кожу артистов и древесно-карамельный цвет окружающего пространства.

«Амелия» звучит очень пронзительно и трагично. Она поднимает экзистенциальные проблемы человеческого существования (одиночества, непонимания друг друга, обреченных на разрыв отношений, разрушения наркозависимой личности). Сам фильм, по меткому замечанию одного из критиков, предназначен для домашнего просмотра в таких же замкнутых коробках квартир.

Союз постминимализма и современной хореографии оказался возможен благодаря важному эстетическому сдвигу, произошедшему в прошлом столетии, когда любая музыка стала рассматриваться балетмейстерами как дансанта. В отличие от «классической фазы» минимализма 1960-х годов, пост-

минимализм начал вбирать в себя разнообразные стилевые и эмоциональные обертоны, что при сохранении репетитивности сформировало благодатную почву для его выразительной и свободной пластической интерпретации.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Koblitz D.* Minimalist Music for Maximum Choreography: Breaking Away from the Rhythmic Straight Jacket // *Dance Magazine*. 1985. № 2 (59) (February). P. 52–55.
2. *Copeland R., Marshall C.* What Is Dance? Readings in Theory and Criticism. Oxford: Oxford University Press, 1983. 582 p.
3. *Zuckerman A.* Composer: David Lang // *New York Magazine*. 2005. January 28 [Электронный ресурс]. URL: <https://nymag.com/nymetro/arts/music/classical/10960/> (дата обращения: 07.07.2022).
4. *Гердт О.* Contemporary dance: история трех смертей // *Театр*. 2015. № 20 [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/contemporary-dance-istoriya-treh-smertej/> (дата обращения: 07.07.2022).
5. *Кузнецова Т.* Пляшущие сверхчеловеки // *Коммерсантъ*. 2011. № 19 (4 февр.) С. 11.
6. *Кузнецова Т.* Локальная революция на пуантах // *Коммерсантъ*. 2003. № 176 (27 сент.). С. 9.
7. *Karlovsky P.* Edouard Lock and LaLaLa Human Steps: Amelia. Berlin. 17.08.2005 [Электронный ресурс]. URL: <http://karlovsky.net/reviews/20050817/Amelia.html> (дата обращения: 07.07.2022).
8. *Massoutre G.* La douloureuse beaute d'exister Amelia // 2003. № 108 (3). Jeu. P. 150–155.
9. *Davidson J.* David Lang Wants to Be More Superficial. David Lang Personal Website [Электронный ресурс]. URL: <https://davidlangmusic.com/about/interviews/david-lang-wants-to-be-more-superficial> (дата обращения: 21.11.2021).
10. *Lock E.* Amelia Film. Director's Notes [Электронный ресурс]. URL: [https://www.istanbulmodern.org/dosya/829/amelia-film\\_829\\_3958195.pdf](https://www.istanbulmodern.org/dosya/829/amelia-film_829_3958195.pdf) (дата обращения: 07.07.2022).
11. *Васенина Е.* Когда кино танцует: интервью с режиссером фильма «Каннингем» Аллой Ковган // *Театр*. 2016. № 27–28 [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/kogda-kino-tantsuet/> (дата обращения: 07.07.2022).
12. *Bilodeau M.* Amélia sous verrou // *Ledevoir*. 2003. Oct. 15 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/38323/amelia-sous-verrou> (дата обращения: 07.07.2022).

## REFERENCES

1. *Koblitz D.* Minimalist Music for Maximum Choreography: Breaking Away from the Rhythmic Straight Jacket // *Dance Magazine*. 1985. № 2 (59) (February). R. 52–55.
2. *Copeland R., Marshall C.* What Is Dance? Readings in Theory and Criticism. Oxford: Oxford University Press, 1983. 582 p.
3. *Zuckerman A.* Composer: David Lang // *New York Magazine*. 2005. January 28 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://nymag.com/nymetro/arts/music/classical/10960/> (data obrashcheniya: 07.07.2022).
4. *Gerdt O.* Sontemporary dance: istoriya trekh smertej // *Teatr*. 2015. № 20 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://oteatre.info/contemporary-dance-istoriya-treh-smertej/> (data obrashcheniya: 07.07.2022).
5. *Kuznecova T.* Plyashushchie sverhcheloveki // *Kommersant*“. 2011. № 19 (4 fevr.) S. 11.
6. *Kuznecova T.* Lokal'naya revolyuciya na puantah // *Kommersant*“. 2003. № 176 (27 sent.). S. 9.
7. *Karlovsky P.* Edouard Lock and LaLaLa Human Steps: Amelia. Berlin. 17.08.2005 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://karlovsky.net/reviews/20050817/Amelia.html> (data obrashcheniya: 07.07.2022).
8. *Massoutre G.* La douloureuse beaute d'exister Amelia // 2003. № 108 (3). *Jeu*. R. 150–155.
9. *Davidson J.* David Lang Wants to Be More Superficial. David Lang Personal Website [Elektronnyj resurs]. URL: <https://davidlangmusic.com/about/interviews/david-lang-wants-to-be-more-superficial> (data obrashcheniya: 21.11.2021).
10. *Lock E.* Amelia Film. Director's Notes [Elektronnyj resurs]. URL: [https://www.istanbulmodern.org/dosya/829/amelia-film\\_829\\_3958195.pdf](https://www.istanbulmodern.org/dosya/829/amelia-film_829_3958195.pdf) (data obrashcheniya: 07.07.2022).
11. *Vasenina E.* Kogda kino tancuet: interv'yu s rezhisserom fil'ma «Kanningem» Alloj Kovgan // *Teatr*. 2016. № 27–28 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://oteatre.info/kogda-kino-tantsuet/> (data obrashcheniya: 07.07.2022).
12. *Bilodeau M.* Amélie sous verrou // *Ledevoir*. 2003. Oct. 15 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/38323/amelia-sous-verrou> (data obrashcheniya: 07.07.2022).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кром А. Е. — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки; yannakrom@yandex.ru  
ORCID 0000-0002-6121-2766

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krom A. E. — Dr. Habil. (Art); Professor of the Chair of the History of Music; yannakrom@yandex.ru  
ORCID 0000-0002-6121-2766