

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 792.8

МИР ХУДОЖНИКА В БАЛЕТЕ: МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ А. ТУЛУЗ-ЛОТРЕКА (Часть I)

Горн А. В.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье рассмотрено музыкальное решение балетных постановок, обращенных к личности выдающегося французского художника А. Тулуз-Лотрека (1864–1901), выполненных в разные годы российскими и французскими хореографами. Первая часть статьи посвящена хореографической миниатюре «В манере Лотрека», поставленной Г. Замуэлем на музыку Б. Архимандритова, позднее создавшего на том же музыкальном материале программно-симфонический вариант произведения. В публикации раскрыта специфика воплощения композитором мира художника. Творческое решение Архимандритова представлено в контексте художественной традиции, связанной с осмыслением произведений изобразительного искусства «силами» музыки и хореографии, эстетических преобразований отечественного балетного искусства, а также в непосредственной связи с балетмейстерской идеей Г. Замуэля.

Ключевые слова: А. Тулуз-Лотрек, Б. Архимандритов, Г. Замуэль, хореографическая постановка, балет, музыка.

THE WORLD OF THE ARTIST IN BALLET: MUSICAL VARIATIONS
ON A THEME BY A. TOULOUSE-LAUTREC (PART I)*Horn A. V*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation

The article examines the musical solution of ballet productions addressed to the personality of the outstanding French artist A. Toulouse-Lautrec (1864-1901), performed in different years by Russian and French choreographers. The first part of the article is devoted to the choreographic miniature *In the manner of Lautrec*, staged by G. Zamuel to the music of B. Archimandritov, who later created a program-symphonic version of the work on the same musical material. The publication reveals the specifics of the composer's embodiment of the artist's world. Archimandritov's creative solution is presented in the context of the artistic tradition associated with the comprehension of works of fine art by the "forces" of music and choreography, aesthetic transformations of Russian ballet art, as well as in direct connection with the choreographer's idea of G. Zamuel.

Keywords: A. Toulouse-Lautrec, B. Archimandritov, G. Zamuel, choreographic production, ballet, music.

Богатейшие выразительные возможности музыкально-театральных жанров, их особая содержательная емкость известны давно. Синтез искусств, на котором базируются опера и балет, оперетта и мюзикл, рождает многоуровневую структуру авторского текста со сложным внутренним взаимодействием компонентов, способствующим комплексному, разностороннему раскрытию концептуальной идеи произведения. Эмансипация художественных элементов балета, интенсивно протекавшая в минувшем столетии, позволила искусствам активно проявлять на его «территории» свои имманентные закономерности, перемещать смысловой центр тяжести в различные художественные слои хореографической постановки, порой создавая сложные жанровые гибриды. Музыка как обязательный арт-компонент балетного спектакля представляет большое разнообразие творческих решений в аспектах жанрового облика партитуры, типов балетно-музыкальных рядов или же характера соотношения звукового и хореографического планов постановки. Именно в музыкальной основе балета часто выявляются его важнейшие идейно-драматургические акценты, обнаруживаются дополнительные содержательные ответвления, которые не только увеличивают «массу смыслового поля» спектакля, но и обозначают отличия последнего

в интерпретации конкретной темы, сюжета, образа от других аналогичных произведений. Интересным творческим примером, демонстрирующим разнообразие и одновременно сходство в музыкальной разработке проблематики, обозначенной хореографом-постановщиком, могут стать спектакли, обращенные к выдающемуся французскому художнику А. Тулуз-Лотреку (1864–1901).

Балетную «галерею» Лотрека, к которой обращено внимание, составляют четыре постановки 1971, 2014 и 2021 годов, выполненные российскими и французскими хореографами. Произведения представляют собой программные балетные спектакли различных типов¹, художественная специфика которых обусловлена балетмейстерским пониманием главного образа и видением театрального целого, а также актуальными тенденциями хореографического искусства.

Первой в обозначенном ряду опусов стала хореографическая миниатюра «В манере Лотрека» (1971)², созданная на музыку Бориса Архимандритова (1932–2009), получившего заказ от Ленинградского Государственного академического Малого театра оперы и балета. Постановка, возникшая на волне отступления советского балета от эстетики хореодрамы, обнаруживает в своем музыкальном решении не только театральные, но и симфонические «границы»³, а также выделяется характером проблематики. Отметим, что образ реального исторического персонажа, человека выдающегося — ученого или мастера искусств, в отличие, например, от монарха, полководца, крупного религиозного деятеля, нечасто становится идейно-тематической основой для музыкально-сценического произведения и раскрывается, как правило, силами оперного жанра, подразумевающего звучание слова⁴. Среди примеров — «Бенвенуто Челлини»

¹ В характеристике каждой из рассматриваемых работ мы будем опираться на типологию программности хореографических постановок, представленную Е. Н. Куриленко в статье «Жанровая классификация современного балета» (см.: [1, с. 205–207]).

² Премьера спектакля состоялась двадцать девятого мая того же года.

³ Процесс интенсивного взаимодействия балетного и симфонического жанров, начавшийся гораздо раньше, переживает в 1960–70-е годы новый подъем. Ряд отечественных композиторов, обращаясь к балету, представили варианты симбиоза театрально-хореографического и симфонического начал, не всегда заявленного в официальном жанровом определении. Среди наиболее значительных и известных работ 1960-х — «Балет-симфония» (1960) Э. Тамберга, «Геологи» Н. Каретникова (1964, изначально задумывался как симфония-балет), «Двенадцать» (1964) Б. Тищенко, двухчастная хореографическая симфония «Медя» (1969) А. Кнайфеля, хореографическая трагедия «Орестея» (1968) Ю. Фалика. Отметим также, что одним из проявлений подобного жанрового объединения стали многочисленные отечественные балетные постановки на симфоническую музыку.

⁴ Последнее, как известно, дает возможность применять в опере прием сюжетного разветвления и вводить в действие дополнительные фигуры без ущерба для музыкально-театральной драматургии сочинения.

Г. Берлиоза, «Матео Фальконе» Ц. Кюи, «Художник Матис» и «Гармония мира» П. Хиндемита, история Карло Джезуальдо в оперных версиях А. Шнитке, С. Шаррино, Л. Франческони⁵. В балете же это редкое явление⁶: здесь можно вспомнить партитуры А. Петрова «Пушкин. Размышления о поэте» (1978, постановщики Н. Касаткина и В. Василёв), В. Кикты — «Андрей Рублёв» (2016, хореограф Константин Уральский), а из более ранних — балет «Эль Греко»⁷ Д.-Э. Энгельбрехта в постановке труппы «Шведские балеты» (1920, хореограф Жан Бёрлин) и «Шота Руставели» А. Онеггера (1946, партитура не опубликована). Весьма экстравагантен и в известном смысле парадоксален для балета главный персонаж рассматриваемой постановки. Напомним, что выдающийся французский художник-постимпрессионист Анри Мари-Раймон де Тулуз-Лотрек (представитель древней аристократической фамилии) был калекой. Перелом обеих ног, произошедший в подростковом возрасте, и неблагоприятная генетика (родители художника приходились друг другу кузенами) привели к роковым последствиям: нижние конечности были очень слабыми и перестали расти в четырнадцатилетнем возрасте. Маленький рост, непропорциональность сложения и патология в развитии ног, быстро устававших и болевших, не только закрыли Тулуз-Лотреку дорогу почти ко всем человеческим занятиям телесно-энергического свойства — бегу, верховой езде, танцам, боевым искусствам, но и сделали невозможным счастье в любви, о котором он мечтал всю жизнь.



Илл. 1. А. Тулуз-Лотрек. Фото

⁵ Оперы «Джезуальдо» (1994) А. Шнитке, «Мои предательские глаза» (1998) С. Шаррино, «Джезуальдо, которого называют убийцей» Л. Франческони (2004).

⁶ Речь идет о цельной авторской партитуре, специально созданной для балетной постановки. Среди аналогичных балетов на самостоятельную (небалетную) музыку с компилятивным музыкальным рядом вспомним две работы Б. Эйфмана: «Роден. Ее вечный идол» (2011) и «Чайковский. PRO et CONTRA» (2016), а также постановку «Есенин» (2007) Ю. Петухова.

⁷ Балет «Эль Греко» («El Greco») имеет жанровое уточнение — *Scenes mimées* (мимические сцены). Примечательно, что декорации, созданные Ж. Муво, основывались на мотивах картины «Погребение графа Оргаса» и других произведений Эль Греко.

Авторы постановки, сообразуясь с неординарностью главного героя, могли прибегнуть к конкретному музыкально-хореографическому переосмыслению визуальных творений мастера, тем более что именно тогда, в 60-х — начале 70-х годов прошлого века, изобразительные арт-объекты стали активно привлекаться балетмейстерами в качестве идейных и сюжетно-образных источников спектаклей. Так, великолепными примерами танцевально-пластического толкования произведений, относящихся к сфере скульптуры или живописи, являются «Триптих на темы Родена» Л. Якобсона, его же постановки, инспирированные живописными работами различных художников⁸, хореографическая композиция «Будущие летчики»⁹ Г. Замуэля по одноименной картине А. Дейнеки, или, в более опосредованном варианте, — балет «Сотворение мира» Н. Касаткиной и В. Василёва, основанного на идеях карикатур Ж. Эффеля, для которого А. Петров специально создал музыку. Композиторские небалетные опусы¹⁰, вдохновленные произведениями изобразительного искусства, как известно, отнюдь не редки в истории, например, фортепианные и симфонические опусы Ф. Листа¹¹, «Картинки с выставки» М. Мусоргского, программные инструментальные сочинения Б. Мартину¹², О. Респиги¹³, Р. Щедрина¹⁴, П. Дейсона¹⁵, В. Кикты¹⁶, С. Павленко¹⁷ и др. Многие из названных и подобных им сочинений привлекались балетмейстерами для работы над хореографическими постановками. Пример балета, в котором именно *авторский стиль мастера* в комплексе его технологических, сюжетно-образных и психологических характеристик становится

⁸ Творчество А. де Тулуз-Лотрека — не исключение. Хореографическая миниатюра «Проходящая красotka» на музыку М. Равеля была создана по мотивам картин художника.

⁹ Хореографическая постановка на музыку Д. Шостаковича.

¹⁰ Имеется также пример *балетной* партитуры — опус Дж. Ф. Малипьеро «Новый мир» (1951), созданный по мотивам фрески Дж. Б. Тьеполо.

¹¹ Фортепианные пьесы «Обручение», «Мыслитель», симфонические поэмы «Битва гуннов», «От колыбели до могилы».

¹² Симфоническая сюита «Фрески Пьеро делла Франческа». Отметим, что музыка сюиты дала жизнь спектаклю «Фрески» (1965, Балет-Прага, хореограф П. Шмок).

¹³ Симфонические поэмы «Фонтаны Рима», «Триптих Боттичелли» и «Церковные витражи».

¹⁴ Сочинение для девяти инструментов «Фрески Дионисия».

¹⁵ «Гравюры Везалиуса» — сочинение для танцовщика, виолончели соло и небольшого инструментального ансамбля.

¹⁶ Концертная симфония для арфы с оркестром «Фрески Святой Софии Киевской».

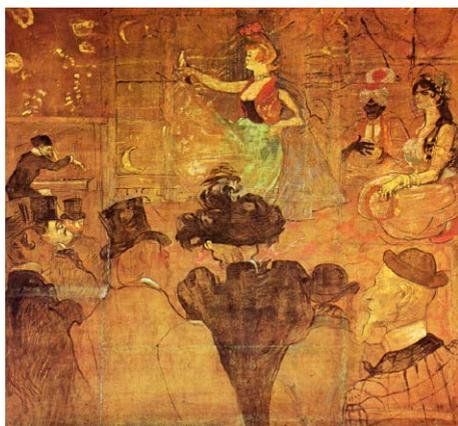
¹⁷ Пьеса С. Павленко «В манере Гогена», написанная в 1994 году для камерно-инструментального ансамбля, выделяется своей программной ориентированностью на своеобразный почерк художника, а не на сюжет конкретного сочинения.

идейно-стилистической основой постановки, являет собой, пожалуй, только произведение А. Глазунова – М. Петипа «Барышня-служанка» («Испытание Дамиса»), получившее подзаголовки «Пастораль Ватто», «Жанр Ватто»¹⁸. Однако случай с произведением Архимандритова – особый. Зрителям был представлен не балет в привычном понимании, а «хореографическая композиция», «миниатюра», или «постановка», как ее обозначили в искусствоведческой и справочной литературе, длительностью всего одиннадцать с половиной минут, получившая название «В манере Лотрека»¹⁹. Объектом музыкально-хореографического осмысления стала именно *манера*, понятая авторами не только как творческий почерк, но и стиль жизни, судьба художника. Известно, что в упомянутом ранее опусе Петипа – Глазунова не обошлось без сюжета, хотя и довольно скромного по количеству событий. Действенность балетной драматургии «Барышни-служанки» сконцентрирована главным образом во внутреннем, танцевально-симфоническом плане спектакля. Еще более далеки от подробного сюжетного изложения создатели постановки «В манере Лотрека», хотя идейной основой сочинения стала обращенная к личности художника поэма Леонида Палея²⁰, переработанная последним вместе с балетмейстером-постановщиком в либретто. Манера Лотрека, понимаемая как *modus vivendi* и *modus operandi*, есть гремучая смесь ежедневного упорного труда в мастерской с посещением питейных заведений Монмартра, домов терпимости, кабаре, цирка, театров, скачек и бесконечного алкоголя в любое время суток, вызывавшего у художника, помимо удовольствия, «то иступленное состояние, которое придавало ему силы и заменяло веселье» [4, с. 67]. Страстность натуры Лотрека, сочетавшаяся с аналитическим умом, находчивостью и холодной наблюдательностью, а также обида, нанесенная ему природой, сделали художника невероятно восприимчивым к чужой индивидуальности, ее телесно-пластическим проявлениям и любым уродствам, открывающим, по мнению французского мастера, подлинную сущность человека. Неслучайно живописца весьма увлекала хирургия и как сфера медицины, и как своеобразный вид зрелищно-артистической деятельности. В руках Лотрека скальпелем оказывалось все, чем можно рисовать, – кисть, карандаш, кусок угля, а его анатомическим театром были публичные дома и кабаре. Свой «фирменный» стиль художник буквально добывал, опираясь на постоянный тренинг, творческую интуицию и аналитику.

¹⁸ О характере претворения стиля Ватто в балете М. Петипа – А. Глазунова см.: [2, с. 76].

¹⁹ В некоторых изданиях сочинение все же обозначается как «балет в одном действии», например: [3, с 210–211].

²⁰ Палей Леонид Семёнович / Хейфец Леонид Соломонович (1941–2011) – советский и российский поэт, сценарист.



Илл. 2. А. Тулуз-Лотрек.
«Ла Гулю»

Образ экстравагантного мастера, его драматическая судьба стали точкой пересечения интересов поэта, композитора и хореографа. Персонажи, стремящиеся к свободе творческого самовыражения, сочетающие в себе отталкивающую внешность с незаурядным умом и богатством души, несомненно, привлекали Бориса Архимандритова. Свидетельство тому — яркий образ уродливого баснописца и философа Эзопа из оперы «Лиса и виноград (Эзоп)», созданной по пьесе Гильермо Фигейредо в следующем году после премьеры «Лотрека», считающейся лучшим

музыкально-театральным произведением композитора. Артистическая натура Тулуз-Лотрека оказалась близка и хореографу постановки, являвшемуся, одновременно, исполнителем танцевальной партии живописца — Герману Замуэлю (1941 г. р.) — одаренному танцовщику ленинградской школы²¹, начинающему тогда балетмейстеру — воспитаннику Фёдора Лопухова.

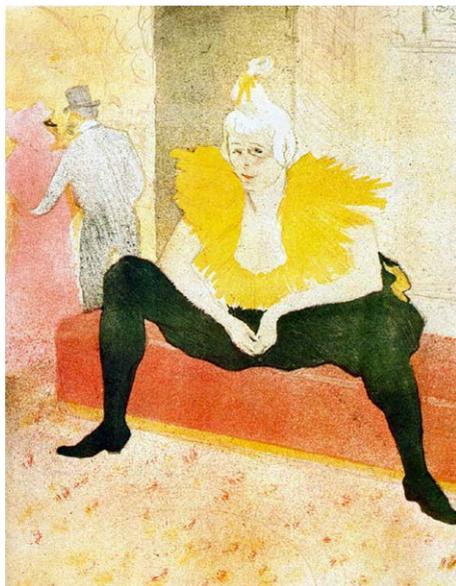
Хореографическая композиция «В манере Лотрека» была построена как серия контрастных эпизодов, символически обрисовывающих жизнь художника. Каждый из фрагментов нес тройную драматургическую нагрузку: рисовал определенную жизненную ситуацию²², отражал внутреннее состояние Тулуз-Лотрека и воссоздавал специфическую атмосферу его полотен, передавая не столько сюжеты, сколько энергетику образов и отношение к ним художника. Персонажами балета стали маэстро Тулуз-Лотрек, «окружающее его общество — мир преуспевающей пошлости, дамы полусвета и франты в визитках, и душа этого мира — муза-мучительница (воплощенная балериной В. Мухановой)» [5, с. 3].

Действие в хореографической миниатюре детально и точно описано балетоведом Валерией Чистяковой, назвавшей композицию «горькой, язвительной буффонадой» в манере Лотрека: «Монолог героя на фоне мерно дефилирующего кордебалета передавал настроение душевной экспрессии. Когда же герой оставался один, стремительными прыжками врывается женщина

²¹ Одной из наиболее глубоких и ярких хореографических работ, выполненных Г. Замуэлем на сцене Ленинградского Малого театра оперы и балета ко времени постановки «В манере Лотрека», была партия Петрушки (1963) в одноименном балете И. Стравинского.

²² Можно обозначить характер этих ситуаций: художник предстает перед зрителем наедине с собой, затем внезапно оказывается в развлекательных заведениях — кабаре, цирке и, возможно, доме терпимости, а в финале пьесы Лотрек вновь остается один.

в лиловом трико с чем-то вроде турнюра, с копной ярко-рыжих волос — пойманный художником образ богемы, одновременно манящий и мучающий. Рвущаяся как жар-птица и нагловатая, она незаметно вовлекала художника в среду, с которой была органически связана. И здесь, в окружении себе подобных, его изничтожала, предавала, растаптывала, пронзала острыми как ножи батманами. А после, сгубив своего преследователя, ликующе вырывалась на свободу, делала еще несколько отрывистых взлетов и вдруг... растерянно приседала на корточки в позе трагической клоунессы» [5, с. 3].



Илл. 3. А. Тулуз-Лотрек.
«Клоунесса Ша-Ю-Као»

В своем пластическом решении хореограф переместил акцент на партнершу-балерину, эдакую бордельно-цирковую музу, натурщицу и плясунью, олицетворяющую привычное окружение Лотрека, а также многократно наблюдаемые художником уродливые проявления женской природы. Агрессивная муза в спектакле Замуэля, воплощала, как представляется, также злую волю судьбы, заставившую Тулуз-Лотрека стать своеобразным исследователем и хроникером человеческих пороков, слабостей, несчастий, сделав аристократа-калеку «своим» среди отверженных.

Театральному замыслу хореографа отвечал музыкальный ряд Архимандритова. Весьма непродолжительные лирические эпизоды²³, располагающиеся по краям произведения, быстро сменяются калейдоскопом ярких и шумных звуковых картин. «Жестокие удары бича, как хлыст судьбы, пересекают общую картину на сегменты, — пишет Эмиль Финкельштейн. — Один “окрашен” цветом колючей насмешки. В другом царит “таперская” атмосфера кабачка. В третьем все вдруг приобретает мрачный, трагический колорит. Потом снова гротеск. И пестрый праздник. И призрачное мелькание теней. И наконец все сметающий на своем пути холодный вихрь, как будто уносящий в небытие, в вечность. Одно сплетается с другим, соединяясь в сложный, противоречивый, но единый образ» [6].

Театральность, праздничность, к которой изначально тяготела жизнерадостная натура Лотрека, обернувшаяся в жизни художника перманентной

²³ В начальном эпизоде интонирование лирической мелодии пронизано тихим тревожным пульсом ударных.

исступленной феерией, заключается в рельефности музыкальных эпизодов, каждый из которых устремлен к следующему, но воспринимается при этом как отдельная зарисовка, вопреки своей внутренней калейдоскопичности. Эпизоды сочинения не основываются на каком-либо одном танцевальном жанре целиком, однако внутри них можно отметить периодическое кратковременное возвращение канканно-полечных ритмов. Композитор достигает театральной выпуклости музыкальных образов благодаря тематической работе (обыгрывая несколько ритмо-интонационных идей произведения), а также темповому и фактурно-тембровому освещению материала — приемам, заставляющим вспомнить острый, динамичный стиль Тулуз-Лотрека. По замечанию исследователей, художник «добивался выразительной передачи ритма, движений, жестов и мимики своих героев, выступающих перед зрителями, а также самих зрителей, изображая их непосредственную реакцию» [7, с. 206]. Выбранный композитором инструментальный состав, предназначенный для сценической версии сочинения²⁴, приближал присутствовавших на спектакле к реальной обстановке кабаре и питейных заведений: два рояля и ударные были расположены прямо на сцене — решение, вызывающее в памяти «Свадебку» И. Стравинского. Необычная инструментальная палитра создавала эффект присутствия зрителей-слушателей в ограниченном пространстве кабаре с его многолюдьем и особой образной «плотностью».

Симфоническая составляющая музыки Архимандритова, проявившаяся в композиционно-драматургической цельности, подчеркнутая динамикой хореографического действия, еще более заявила о себе в рамках второй (инструментально-концертной) версии произведения — хореографической поэме «Тулуз-Лотрек». Поэмность опуса, связанная с жанром литературного первоисточника постановки, предопределила структуру одночастной композиции, базирующейся на лапидарной, напряженно-решительной теме Лотрека, открывающей сочинение, и родственной ей по интонациям напевной мелодии, звучащей в начальном эпизоде опуса, которую иногда называют темой любви²⁵. Остальные краткие тематические образования

²⁴ Позже появился концертно-симфонический вариант произведения.

²⁵ Так обозначила ее Н. Пригожина, предположившая смысловую связь с некоей Роковой женщиной [8, с. 138]. Э. Финкельштейн определяет данную лирическую тему, проводимую композитором целиком в начале основного раздела произведения (ц. 2) и в самом конце (ц. 38), как авторский лирический комментарий, находящийся за пределами основного повествования [6]. Нам представляется, что данная мелодическая идея Архимандритова, основанная на грустных, нисходящих плавных ходах и «вопросительных» опеваниях, воплощает лирическую ипостась героя, его стремление к настоящей взаимной любви, которую он смог получить только от одной женщины на свете — своей матери. Расположение полностью звучащей лирической темы, может, таким образом, обозначать находящиеся по краям жизни эпизоды: детство и смерть в окружении близких.

«вырастают» на интонационной базе этих двух ведущих звукообразов. Примечательно, что тип чередования эпизодов сочинения, примененный Архимандритовым, а также прием тематического обрамления вызывают аналогии с композиционной логикой балета «Двенадцать» Б. Тищенко, основанной на поэме А. Блока, а из предыдущих опусов — с пластической поэмой Д. Мийо «Человек и его желания», «выросшей» из поэмы П. Клоделя. Новый инструментальный состав, предназначенный для концертного исполнения, — большой симфонический оркестр с фортепиано, аккордеоном и расширенной группой ударных вновь заставил вспомнить о живописных работах Тулуз-Лотрека. Напряженная колористическая яркость, парадоксально «уживающаяся» с сумеречностью звуковых красок, фигурационная зыбкость низких струнных и высоких деревянных духовых, сухой, трескучий ксилофон на подголосках, а также секундовые дублировки в мелодии²⁶, ведомой то гобоем с аккордеоном, то кларнетом пикколо, то валторнами, как будто аудиолизуют лотрековский почерк. Музыка буквально наполняется характерными для него «длинными вибрирующими мазками, холодной гаммой, оттененной крупными яркими пятнами» [9, с. 277], сочетающимися с плавными, извилистыми линиями в духе стиля модерн и жестким линейным штрихом. А «разноплотностная», и, скорее, опосредованная передача оркестром танцевальных, бытовых и спортивных движений, создает эффект мгновенно «схваченного» взором кинетического образа, вызывая художественные параллели не только с внутренней динамикой и четкостью лотрековского письма, но и пластичностью звукообразов К. Дебюсси из хореографической поэмы «Игры».

С исчезновением сценического ряда в произведении Архимандритова на первый план выходит жизнь цвето-звуковой материи, раскрывающей манеру Тулуз-Лотрека и композиторское видение его внутреннего мира. Архимандритов симфонически представил «не танцы в кабаре и цирковые аттракционы», а «кабаре и цирк в танцах», проецирующиеся на сознание и душу художника-калеки, который в бушующей вокруг него стихии движения видел не только красоту, но и безобразие, ощущал мощные жизненные токи и не менее сильную энергию разрушения. Высокая степень симфонической обобщенности музыкального высказывания, соединенная с театральной выразительностью, присущие сочинению ленинградского композитора, отражены в характеристике, данной Эмилем Филькенштейном: «В целом хореографическая новелла — словно обобщающий взгляд с высоты на мир героя, богатый, калейдоскопически пестрый.

²⁶ Секундовое дублирование мелодии, привносящее в нее «разбитый», «треснувший» эффект, может напомнить о начале второй картины «Петрушки».

Каждый музыкальный эпизод сосредоточивает внимание на одной из грани личности и искусства Тулуз-Лотрека» [6].

Миниатюра Замуэля – Архимандритова представила образ художника в хореографической постановке обобщенно-бессюжетной программности²⁷. Средствами звука и пластики зрителю были явлены не жизненный путь или история любви мастера, а квинтэссенция стиля Лотрека, концентрированное выражение образов, владеющих его сознанием и душой. Музыкальное решение композитора, созвучное эмоционально-пронзительному, афористичному замыслу балетмейстера, отмечено единством театральной и симфонической жанровой природы, позволяющим существовать произведению в различных исполнительских форматах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Куриленко Е. Н. Жанровая классификация современного балета // Теория и история искусства. 2016. № 3/4. С. 191–209.
2. Дулова Е. Н. Художественный текст, стиль и форма: о некоторых принципах анализа театральной музыки // Аналитические очерки: сб. ст. / ред.-сост. Е. Л. Александрова, Л. П. Иванова. СПб: Изд-во Политех. ун-та, 2006. С. 64–78.
3. Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета имени М. П. Мусоргского / Е. В. Третьякова и др. СПб.: ЛИК, 2001. 225 с.
4. Перрюшо А. Тулуз-Лотрек / пер. с франц. И. Эрбург. М.: АСТ, 2017. 384 с.
5. Чистякова В. В. Лирика и гротеск // Смена. 1973. № 125. 30 мая. С. 3.
6. Финкельштейн Э. И. Ленинградские композиторы Л. Балай, П. Геккер, Б. Архимандритов. Симфонические миниатюры: аннотация к грампластинке. Л. 1984. С. 10-22755.
7. Мосин И. И. Самые знаменитые шедевры. СПб.: СЗКЭО, 2021. 224 с.
8. Пригожина Н. Л. Борис Архимандритов // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. Вып. 4 / ред.-сост. В. Казенин. М.: Сов. композитор, 1987. С. 120–147.
9. Владимирова Е. В. Мастера мировой живописи. М.: Эксмо: Альди-Принт, 2010. 312 с.

REFERENCES

1. Kurilenko E. N. Zhanrovaya klassifikaciya sovremennogo baleta // Teoriya i istoriya iskusstva. 2016. № 3/4. S. 191–209.

²⁷ По определению Е. Куриленко, тип *обобщенно-бессюжетной программности* в балетной постановке возникает, когда танцевальная композиция, лишенная сюжетности как системы событий, «имеет определенное название, показывает конкретный образ или образы, их эмоциональное, психологическое состояние, чувства, настроения» [1, с. 206].

2. *Dulova E. N.* Hudozhestvennyj tekst, stil' i forma: o nekotoryh principah analiza teatral'noj muzyki // Analiticheskie ocherki: sb. st. / red.-sost. E. L. Aleksandrova, L. P. Ivanova. SPb: Izd-vo Politekh. un-ta, 2006. S. 64–78.
3. Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj akademicheskij teatr opery i baleta imeni M. P. Musorgskogo / E. V. Tret'yakova i dr. SPb.: LIK, 2001. 225 s.
4. *Perryusho A.* Tuluz-Lotrek / per. s franc. I. Erburg. M.: AST, 2017. 384 s.
5. *Chistyakova V. V.* Lirika i grotesk // Smena. 1973. № 125. 30 maya. S. 3.
6. *Finkel'shtejn E. I.* Leningradskie kompozitory L. Balaj, P. Gekker, B. Arhimandritov. Simfonicheskie miniatyury: annotaciya k gramplastinke. L. 1984. S. 10-22755.
7. *Mosin I. I.* Samye znamenitye shedevry. SPb.: SZKEO, 2021. 224 s.
8. *Prigozhina N. L.* Boris Arhimandritov // Kompozitory Rossijskoj Federacii: sb. st. Vyp. 4 / red.-sost. V. Kazenin. M.: Sov. kompozitor, 1987. S. 120–147.
9. *Vladimirova E. V.* Mastera mirovoj zhivopisi. M.: Eksmo: Al'di-Print, 2010. 312 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горн А. В. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства;
omega-o@mail.ru
ORCID ID: 0009-0008-9165-0346

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Horn A. V. — Cand. Sci. (Art). Ass. Prof. of the Chair; omega-o@mail.ru
ORCID ID: 0009-0008-9165-0346