

УДК 78.01

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ТРАЕКТОРИИ ТВОРЧЕСТВА ЛУЧАНО БЕРИО

Лаврова С. В.¹

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

Статья посвящена взаимодействию итальянского композитора Лучано Берио с хореографами в работе над двумя его произведениями – театральной композицией с хореографией под названием «Экспозиция» (1963) и балетом «Триумфы Петрарки» (1974). У композитора были трудности творческого взаимодействия с выдающимися хореографами, представлявшими кардинально различные эстетические и концептуальные позиции. С одной стороны, это была представительница постмодерн-танца Анна Халприн, с другой – один из величайших балетмейстеров XX века Морис Бежар. Результаты их совместных усилий также были разными: в одном случае композитор отказался от публикации партитуры из-за композиционной несогласованности элементов, а в другом – был создан оригинальный современный балет, который неоднократно ставился и был перенесен на сцену театра Ла Скала. Исследование показывало, что музыка Берио изначально хореографична и сосредоточена на природе исполнительского жеста, связана с историческим инструментальным контекстом и артикуляцией в вербальном компоненте композиции.

Ключевые слова: Лучано Берио, хореография, современный балет, Морис Бежар, Анна Халприн, Эдоардо Сангинети, современный театр.

CHOREOGRAPHIC TRAJECTORIES OF LUCIANO BERIO'S CREATIVITY

Lavrova S. V.¹

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

This article explores the collaborations between Italian composer Luciano Berio and choreographers on two of his works – a theatrical composition with choreography entitled *Exposition (Esposizione)* (1963) and the ballet *The Triumphs of Petrarch* (1974). During the creation of these two works, the composer had a complex experience collaborating with outstanding choreographers who represented radically different aesthetic and conceptual positions: postmodern dance practitioner Anna Halprin and one of the greatest choreographers of the 20th century, Maurice Béjart. The results of these efforts also varied: in one case, dissatisfaction with the

compositional inconsistency of the elements served as the basis for the composer's rejection of the idea of publishing the score; in the other, an original contemporary ballet was produced, which was repeatedly performed and transferred to the stage of La Scala. The conclusion of the procedural study is the thesis about the initial choreographic nature of Berio's music, focused on the nature of the performing gesture, connected with the historical instrumental context and articulation in the verbal component of the composition.

Keywords: Luciano Berio, choreography, modern ballet, Maurice Bejart, Anna Halprin, Eduardo Sanguinetti, modern theater.

В истории музыки второго авангарда XX века сложно найти более яркую и многогранную композиторскую фигуру, чем Лучано Берио (1925–2003), столетие которого в 2025 году отмечает все культурное сообщество. Послевоенное поколение деятелей новой музыки открыло широкий спектр взглядов и подходов к музыкальной композиции, в котором идеи Лучано Берии представили XXI веку множество импульсов для последующего развития, составивших идеи и концепты, переплетенные в ризоморфном лабиринте возможностей. Его концепции и подходы создали ризоморфный лабиринт возможностей, открытых для современных композиторов. Художник-интеллектуал, чья музыка напрямую связана с литературой и вербальным языком, с перформативными и визуальными формами искусства (театром, кинематографом и хореографией), Берио представляет в своем творчестве все эти компоненты в контрапунктических формах, в которых они претерпевают полифонические метаморфозы.

Круг интересов композитора складывался на фоне многолетней дружбы и сотрудничества с известнейшим итальянским философом и писателем эпохи постмодерна Уберто Эко, а также в творческом взаимодействии с поэтом и литератором Эдоардо Сангинети. Рассказывая Филиппу Альбере в интервью 1983 года, как возник его глубочайший интерес к лингвистике, Берио, в частности, говорил: «Почему я заинтересовался лингвистикой? Думаю, я остро ощущал присущую музыке потребность исследовать вечное путешествие между звуком и смыслом. Не конкретный смысл, а смысл музыкальных приемов» [1, р. 15].

Берио переосмысливал взаимоотношения музыки и слова, звука и жеста. Он не уравнивал языковые элементы с музыкальными структурами, полагая, что языковые формы определяются культурными рамками. В то же время музыкальные параметры и их взаимодействия, по Берио, находятся в постоянном движении и изменении. Композитор обосновывал свою позицию тем, что гештальт-теории изначально формировались на основе визуального восприятия [2, р. 21].

Слово имеет значение, но не является овеществленным, в то время как в музыке, «слово», или музыкальное высказывание, «становится самой вещью» [2, р. 21]. И в этой самодостаточности Берио видел ассоциативную и семантическую открытость, в соответствии с которой «семиолог может иметь дело только с

интерпретативными кодами, подразумеваемыми при повторном прослушивании, а не с творческими и структурирующими процессами. <...> ...Музыка не может стать “метамузикой”, и, если не использовать ее совсем тривиально, музыкальные метафоры и метонимии просто не существуют» [2, р. 21].

Музыкальное мышление, полагал Берио, строится на множестве процессов, разделяемых композитором и представленных в формах внутреннего, иногда неявного диалога. Эти процессы представлены ритмическими конфигурациями, которые формируют и генерируют паттерны, глиссандо, статистические распределения мелодий и фигур, которые динамические слои и тембровые краски способны усилить или же, напротив, свести на нет. Полифония может привести к взрыву и поглотить эту энергию в «ослепительном, синтетическом жесте» [2, р. 21]. «Эти взрывы, эти всеобъемлющие жесты аналогичны ускорению визуального ряда в фильме, где конкретные детали трансформируются и сливаются в линии движения» [2, р. 21]. С точки зрения композитора, «музыка может осмысленно исследовать новые и неизведанные территории, когда она действует, как кино» [2, р. 21]. Берио считал необходимым, подобно кинорежиссеру, выбирать ракурсы, скорость движения жестов, крупные планы, монтаж и тишину, что сегодня легко сделать, особенно когда звуковой объект – человеческий голос, «который по самой своей природе перегружен следами музыкальных и немузыкальных опытов и пережитых ассоциаций» [2, р. 21].

Используемая в вокальной музыке Берио широкая палитра разнообразных речевых жестов включает в себя: речь, шепот, смех, кашель, вокальные глиссандо и все возможные звуки, какие только способен воспроизвести человеческий голос. Они создают возможности для особого рода перформативности и проявления театральности. Полифония наложения квази-хореографических жестов проявляется не только в вокальной музыке, но и в инструментальной.

Идея виртуальной полифонии жестов была реализована Берио цикле «Секвенции». Так, например, в «Секвенции I» для флейты (1958) друг другу противопоставляются первичные звуки и отзвуки, тоны и шумовые призвуки, регистры, тембры и выразительные жесты, налагающиеся друг на друга крешендо звуков стука клапанов с диминуэндо воспроизводимого звука. Аналогичные примеры можно найти и в «Секвенции XI» для гитары (1987/88), где щипковые движения и ударные становятся элементами точно продуманной и спланированной композитором аппликатурной хореографии, противопоставляются две жестовые стилистики – фламенко и классической гитары.

Очевидно, что такой подход к универсальности трактовки жеста, опосредованно связанный с хореографией и театральностью, не мог не стать началом творческого взаимодействия Лучано Берио с хореографами. Так началось его сотрудничество с

американским хореографом Анной Халприн¹, работавшей, в свою очередь, с Мерсом Каннингемом и Джоном Кейджем, Тришой Браун, Симоной Форти и Ивонн Райннер. В 1962 и 1963 годах Берио сотрудничал с Анной Халприн при постановке сценической композиции, жанр которой сложно определить однозначно. «Экспозиция» (*Esposizione*) – это действие для двух высоких голосов, меццо-сопрано, группы мимов и танцов, четырнадцати исполнителей и оркестра.

В начале 1960-х годов Халприн, разделявшая стремления Берио к междисциплинарной открытости, работала над спектаклем «Пятиногий табурет» (*Five Legged Stool*), также сложно определяемом в жанровом отношении. Хореограф представляла его как «чувственный опыт без преднамеренного смысла или непрерывности» [3]. Берио побывал на одном из первых показов спектакля в начале 1962 года и был глубоко впечатлен². Поиски универсального языка стали отправной точкой применения репетитивности для хореографа, стремлением к бесконечной остинатности, сложившейся под влиянием восточных традиций. В известном перформансе «Колокола» (*The Bells*, 1961) Халприн презентовала идею осмыслиения музыки как репетитивного процесса, выраженного через многократно повторяющиеся хореографические паттерны. Именно эта композиция в дальнейшем вошла в состав серии перформансов,³ созданных в соавторстве с Т. Райли. Последний («Пятиногий табурет») и стал «точкой встречи» Берио и Халприн.

В этой постановке Халприн смело экспериментировала с театральным пространством, используя последовательно повторяющиеся друг за другом звуки человеческого голоса, элементарные жесты и действия, которые при этом Халприн представляла независимыми друг от друга, следуя логике преднамеренного сопоставления событий. Очевидно, что эти ее идеи былиозвучны представлениям Берио о музыкальном театре.

В 1965 году Берио поступил заказ на сценическое произведение для представления на Венецианской биеннале. Халприн, опирающаяся на свой опыт создания «Пятиногого табурета», представила сценографическую концепцию для нового спектакля. Берио решил обратиться к Эдоардо Сангвинети⁴, после чего отправил открытку следующего содержания: «Великий художник, я буду работать с вами в 1963

¹ С яркой и харизматичной Халприн Берио познакомился в Калифорнии, где она преподавала в Миллс-колледже. В 1960-е Берио приехал в США и также преподавал сначала в Миллс-колледже, а затем в Джульярдской школе музыки в Нью-Йорке.

² Е. В. Кисеева пишет о том, что идеи Халприн, стали художественным ориентиром для сотрудничавших с ней композиторов-минималистов Ла Монте Янга и Терри Райли [4, с. 63].

³ Состав серии – перформансы: «Трехногий табурет» (*The Three-Legged Stool*), «Четырехногий табурет» (*The Four-Legged Stool*), «Пятиногий табурет» (*The Five-Legged Stool*).

⁴ Сангвинети – один из лидеров неоавангардного итальянского литературного объединения «Группа 63» (*Gruppo 63*), в которое входил и Умберто Эко. Идеи этого объединения литераторов в значительной степени были представлены в известном трактате У. Эко «Открытое произведение» («Орга апerta». 1962), где «открытым» объявлялось произведение, смысл которого зависел от реципиента и менялся при каждом акте восприятия. Данный принцип стал основополагающим и для нового театрального произведения Берио.

году для Венецианского кинофестиваля. Напишете ли вы сюжет для танцовщиков труппы Халприн? (И для меня)» [5, р. 186]. Сангвинети принял предложение Берио. Сотрудничество оказалось весьма плодотворным и вышло за пределы первого театрального проекта. После хореографического спектакля «Экспозиция» Берио продолжил с литератором сотрудничество в театральном произведении «Лабиринт II».

Примечательно, что произведениям, так или иначе предназначенным для сцены или с элементами перформативности, Берио давал названия, связанные с идеями о пространстве. Таковы театральные композиции «Экспозиция», «Лабиринт II», «Переход». Общеизвестно, что композитора привлекали этимологические акценты названий. Так, «Симфония» трактуется композитором как «совместное звучание», или созвучие различных сил, направленных на создание произведения. Следует также подчеркнуть, что для Берио в целом были характерны как будто бы безыскусные названия («Опера», «Хор» и т. д.), таившие в себе возможность обобщенно-абстрактного подхода к выбору материала и концепции.

В труппе Анны Халприн числилось шестеро танцовщиков, не способных «заполнить собою» все сценическое пространство венецианского театра La Fenice. Нужно было понять, как решить это пространственную задачу. В результате долгих размышлений у Халприн родилась идея подвесить большую сеть и провести ее через просцениум. Нижние части сети были растянуты, подобно крыльям, нависали над оркестровой ямой. Необычная конструкция позволила танцовщикам двигаться вертикально [5, р. 189].

Хореографическое действие, движения, жесты и пластика развивались непосредственно из первоначальной пространственной идеи. В сетке располагались арт-объекты: предметы повседневной жизни (корзины, сумки, автомобильные шины, мешки из джута, наполненные теннисными мячиками, другими мелкими предметами, падающими сверху на зрителей). Так, танцовщики оказались в ситуации полной семантической открытости. Бормоча или выкрикивая тексты на английском, итальянском языках и латыни, смысла которых они не понимали, танцовщики взбирались на сетку, натянутую над сценой на высоте двенадцати метров наклонно. Из верхней ложи свешивалась, затем повисала на трофе, раскачивалась по широкой дуге над сеткой девятнадцатилетняя дочь Халприн. Артисты декламировали цитаты из позднеантичной энциклопедии «Originum sive etymologiarum» на латыни, средневековой «Этимологии, или Начале в 20 книгах» Исидора Севильского, пуская при этом мыльные пузыри в сторону зрителей. Добрались до вершины, они освобождались от поклажи, с грохотом сбрасывая тяжесть на сцену. Двести теннисных мячей, вылетающих из сетки, производили яркое впечатление, подпрыгивая и отскакивая во всех направлениях. В момент музыкальной кульминации танцовщики катились, скользили по поверхности сетки, пытаясь выпутаться из нее, разрывали костюмы. Конечной целью, после освобождения от бремени, по словам Халприн, был «уход со сцены» [6, р. 70].

Берио совместно с Халприн разработал «потактовую партитуру», тщательно детализированную, объединяющую музыкальное сопровождение и движения танцовщиков для хронометрической синхронизации. «Все делалось по секундам», – утверждает Халприн [6, р. 152]. Танцовщики впервые услышали музыку Берио во время премьерного представления. Посекундный хронометраж определял скорость событий и их насыщенность. И музыка, и текст были составлены из мобильных и взаимозаменяемых частей. В пяти частях спектакля музыкальный и вербальный материал был структурирован в отдельные модули, взаимозаменяемые и конструируемые по желанию, составленные, как говорил Сангвинети, в «длинного одинокого червя..., включающего множество сегментов и способного расширяться или сжиматься по желанию» [5, р. 99].

Кипучей «визуальной энергии» шести танцовщиков труппы Анны Халприн Берио противопоставил четырнадцать инструментов, участвующих также и в «вокальных действиях», и в перформативных моментах. В состав инструментов входили: флейта (на венецианской премьере играл Северино Гаццеллони), три кларнета (включая пикколо ми-бемоль кларнет и бас), две трубы, три тромбона, арфа, два ударника, альт и виолончель. Партия меццо-сопрано была поручена жене композитора – известной певице Кэти Берберян. Она расхаживала по залу, а вокалистки (два высоких голоса) располагались в основном по бокам от публики, создавая исполнением квадрофонический звук [5, р. 199].

В письме к Анри Пуссеру от 24 февраля 1963 года Берио написал: «Я был в Нью-Йорке двадцать шесть дней, сразу после того, как закончил “Passaggio”. Сейчас, имея достаточно энергии, я работаю над “Esposizione” (для Венеции): актеры-танцовщики, Кэти Берберян, 14 инструментов и электронная музыка. Я готовлю часть саундтрека здесь, в Колумбийском университете, куда меня давно приглашали. На этот раз я решил поехать туда, потому что это дает мне возможность начать repetировать с группой Анной Халприн в Сан-Франциско» [5, р. 141]. Инструменталисты и вокальные интерпретаторы, которые были частью действия в той же мере, что и танцовщики, могли делать выбор на протяжении всего представления, чередуя импровизированные партии с координируемыми Берио, выступавшим в роли дирижера.

Несмотря на тщательное планирование и хронометрирование действия, существовало также широкое поле неопределенности, предназначенное для заполнения творчеством исполнителей. Ивонн Райнер в своем интервью с Анной Халприн об этом пишет следующее: «Музыка и действия танцовщиков были асинхронны. Они не имели понятия, когда зазвучит музыка, а зрители не понимали, когда начнется действие. Сетка начала подниматься во время антракта, и публика была дезориентирована. Весь танец продолжительностью сорок минут был серией ложных начинаний. Ничто ни к чему не приводило. Как только что-то начиналось, тут же появлялось нечто другое» [7, р. 150].

Берио остался недоволен «Энтерпрайзом», точнее, результатом воплощения своей сложной алеаторической концепции. Два основополагающих элемента композиции были не идентичными: музыкально-исполнительская и поэтико-

концептуальная интенции совмещались с семантической открытостью и физическим присутствием. В итоге ни партитура «Энтерпрайза» Берио, ни текст Сангинети не были опубликованы. Также не были опубликованы документы о спектакле, хранящиеся в Базельских архивах фонда Пауля Захера (описаны в статье А. И. Бенедиктис).

Хореографическое действие развивалось внутри сетки в сценах, состоящих из Пролога, трех Эпизодов и Финала. В статье далее приводится план спектакля, составленный Сангинети на основании документов из Базельского архива: «Пролог: Текст, который произносился артистами в сетке, представлял собой коллаж из текстовых и музыкальных цитат: Первый эпизод – “Посвящение Артуру Рембо” – декламация; повторяющийся процесс, доведенный до кульминации. Второй эпизод – мимическая сцена и финал на пианиссимо. Третий эпизод – “экспозиция” посредством накопления текстовых отрывков. Финал – “Посвящение Эдгару По”» [5, р.102].

Зарождение «Экспозиции» связано напрямую с историей следующего театрального произведения Берио – «Пассаж» (*«Passaggio»*), которое, хотя и было завершено первым, но было показано в Милане 6 мая 1963 года, примерно через месяц после премьеры «Экспозиции».

Хотя первый опыт совместной работы Берио и Сангинети оказался не вполне удачным, композитор и поэт продолжили сотрудничество в рамках еще одного произведения для музыкального театра – «Лабиринта» (*«Laborintus»*). Случай свел Берио и Сангинети, когда они получили заказ на создание произведения, посвященного «Божественной комедии» Данте. Проект позволил двум из трех соавторов «Экспозиции» прийти к успеху в новой форме «Лабиринта II» (*«Laborintus II»*). Именно этим объясняется происхождение загадочного числового индекса «II» в названии произведения, на котором, в отличие от Сангинети, Берио настаивал. По словам Сангинети, немалое число музыковедов пыталось понять, какой «Лабиринт I» предшествовал «Лабиринту II». Но композитор хотел только, чтобы название указывало на очередность знакомства идеального слушателя с его произведением: сначала тот должен был прочитать книгу стихов Сангинети и лишь после этого знакомиться с его музыкой [5, р. 189].

Вторым опытом работы создания хореографической композиции, на этот раз в жанре современного балета, явилось сотрудничество Берио с всемирно известным хореографом Морисом Бежаром. Их «детищем» стал балет «Триумф Петrarки», музыка к которому была написана в 1974 году. Изначально балет задумывался для постановки под открытым небом в саду Боболи во Флоренции. Произведение создавалось для бежаровской труппы «Балет XX века» в связи с 600-летием со дня смерти Франческо Петrarки (1304–1374). Бежар был вдохновлен его поэмой «Триумфы». Первоначальное название балета «Триумфы Петrarки» при последующей постановке в Ла Скала в 1977 году перевоплотилось в строку из первого «Триумфа» Петrarки «Воспоминание о сладостных днях» (*«Per la dolce memoria di quel giorno»*) – своеобразную аллегорию человеческой

жизни. «Триумфы» Ф. Петрарки были созданы поэтом на итальянском языке в поэтической форме терцина – стихотворения, написанного терцетами с особой рифмовкой и завершающим отдельно стоящим стихом. В этой метафорической форме были отражены контуры автобиографии поэта в виде череды символических циклов, заканчивающихся победами. «Триумф Любви», «Триумф Целомудрия», «Триумф Смерти», «Триумф Славы», «Триумф Времени», «Триумф Вечности» образуют шестичастную структуру балета, каждый эпизод которого – не что иное, как триумфальное шествие.

Партитура Берио, также разделенная на шесть частей поэмы, написана для различных составов (оркестр, фортепиано соло, электронная музыка и т. д.). Во время исполнения применялась аудиозапись (особенно актуальная на премьере в садах Боболи во Флоренции, где звук транслировался через множество громкоговорителей со всех сторон). В своем описании балета Берио акцентировал внимание на собственном структурном первенстве. Найденная форма проходила через последовательные и символически поэтапные трансформации, разворачивающиеся, в одном случае, как череда различных ситуаций и эпизодов, а в другом – как полифония разнообразных видений. «Изначальный и сложный смысл «Триумфов», таким образом, трансформируется в нечто иное: то расширяется, то упрощается, то замыкается. В некоторых моментах дискурс приобретает эпический характер. Берио в своей аннотации к балету подчеркивает различную природу шести частей, несмотря на то что между ними постоянно циркулируют фрагменты и трансформации основного связующего элемента – *cantus firmus* из изоритмического мотета Гийома де Машо (современника Петрарки)» [8]. Берио также указывает на наличие некой внешней нити, связывающей один «Триумф» с другим с помощью серии из пяти интермедий. «“Триумфу любви” предшествует краткий церемониал флейты, разворачивается последовательными волнами, подобно “оркестровой реке”, где доминирует ми-бемоль Нibelungов. В первой части поэт словно играет самого себя в образе юноши в коричневом кожаном трико. Здесь он – символ юности и любви. Любовь (не только радость, но и мучения) воплощается в изящном па-де-труа с другом и возлюбленной. Воспеваются оба эти качества. Аллегорическая колесница любви, на которой юноша приближается с луком Одиссея, воплощает борьбу чувств – любви, безумия и жестокости» [8]. Во второй части («Триумф скромности») присутствуют тематические связи в гармонических характеристиках с предыдущим эпизодом. Однако в этом случае они проецируются на голоса танцовщиков, обменивающихся вокальными репликами из простого мотива из трех нот (что также ассоциируется с терцинами) и движениями (в ритмической обработке Машо). Далее музыкальный дискурс останавливается и ритуализируется в дуэте, состоящем не только из мужского голоса, но и из встречи двух различных традиционных вокальных техник и двух совершенно разных и непримиримых экспрессивных установок – близневосточной мужской и восточной женской. В «Триумфе скромности» появляется единорог – символ чистоты и чести в дуэте с Лаурой – возлюбленной

поэта, воспетой им в его сонетах. Девы и ангелы – в белых одеяниях, их гендерные черты нивелированы. Эти существа заключают Лауру в темницу, подчеркивая таким образом, что, отрекаясь от любви, человек избавляет себя от скорби.

Третью часть, «Триумф смерти», Берио представляет как балладу – основу для танца. После короткой мужской мелодии фортепиано «аккомпанирует пустоте». Оркестр постепенно проникает внутрь, подавляя фортепиано, вокальные фрагменты и берет верх. Фортепианное соло образует симметрию и, также как баллада, завершает этот третий «Триумф». Кем бы ни был человек при жизни, смерть настигнет его, и Лаура познает это на собственном горьком опыте. Фигура Смерти облачена в доспехи дальневосточного самурая, а рядом с ней – Судьба в черном одеянии. Ее одежды развеваются, символизируя таинственную тьму ночи. Красная колесница – с золочеными копьями, которые развеваются, словно павлиньи перья. Поэт отождествляет себя со Славой. В жестоком поединке аллегорическая Слава побеждает Смерть. После этого Франческо получает лавровый венок.

В четвертой части («Триумф славы») после короткого речевого фрагмента звуковое пространство усиленного струнного оркестра раскрывает осовремененный смысл фрагментов текста Петрарки. В одном случае они трактуются как граффити, или как газетные заголовки, «как отголоски выразительных декламаций, неловких, внимательных, рассеянных чтений и, в целом, как остатки большого словесного пиршества» [8].

Пятая часть («Триумф времени») представляет собой момент ожидания – «концентрическое движение простых элементов (квинты и октавы – привилегированные интервалы), порученных фортепиано, органу и vibraphону» [8]. Время меркнет и скрывает поэта на своей колеснице под сине-зеленым брезентом. Мирское отброшено, и наступает забвение – удел всех без исключения (и Петрарки тоже).

После возвращения материала солирующей флейты (VI. «Триумф вечности») сопоставляются и накладываются друг на друга разнообразные и исторически далекие музыкальные характеристики. Единственной константой остается вечность. Невинность олицетворяют танцовщики в белом. Берио подчеркивает, что в музыке балета звук играет очень важную роль с позиции инструментального дублирования и использования органистом оркестровых регистров в заключительной части. Хореограф определил доминирующие цвета для отдельных эпизодов. Смерть одета в черное и серебряное, а белый цвет олицетворял невинность и целомудрие. Слава предстает в красном, а вечность – в бледных тонах.

Два различных по стилистике и принципам композиции произведения, в рамках работы над которыми Берио сотрудничал с хореографами, составляют основополагающие траектории соприкосновения новой музыки и хореографии. И этим они не исчерпываются, так как идеи композитора, связанные напрямую с жестом, пластикой и перформативностью, служат вдохновением для возможного

пластика и хореографического воплощения. Поэтический и драматический мир итальянского композитора и его музыка вдохновили хореографа Миху ван Хукке на создание пластических сцен, в которых переплетаются танец, повседневный мир, сны и реальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Restagno E. Ritratto dell'artista da giovane // Luciano Berio: legado e atualidade* [Электронный ресурс]. URL: <http://books.scielo.org> (дата обращения: 10.02.2025).
2. *Berio L. Remembering the Future*. Cambridge (Mass.) and London: Harvard University Press, 2006. 141 p.
3. *Halprin A. Digital Archive*, dove si trovano anche foto della performance [Электронный ресурс]. URL: <https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/exhibits/show/san-francisco-dancers-workshop/five-legged-stool> (дата обращения: 10.02.2025).
4. Кисеева Е. В. Становление художественных принципов минимализма в творчестве композиторов и хореографов второй половины XX века // Южно-российский музыкальный альманах. 2016. № 2. С. 62–68.
5. *Benedictis A. I. DE From “Esposizione” to “Laborintus II”: transitions and mutations of “a desire for theatre” // Le théâtre musical de Luciano Berio Tome 1*. Paris: L'Harmattan Ed., 2016. P. 177–246.
6. *Kostelanetz R. The Theater of Mixed Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and other Mixed-Means Performances*. New York: The Dial Press, 1968. 146 p.
7. *Rainer Y. Yvonne Rainer Interviews Ann Halprin // Tulane Drama Review*. 10.02.1965. P. 142–167.
8. *Berio L. Per la dolce memoria di quel giorno Balletto (1974)* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lucianoberio.org/nota-di-programma-op/per-la-dolce-memoria-di-quel-giorno-nota-dell'autore/> (дата обращения: 10.02.2025).

REFERENCES

1. *Restagno E. Ritratto dell'artista da giovane // Luciano Berio: legado e atualidade* [Электронный ресурс]. URL: <http://books.scielo.org> (дата обращения: 10.02.2025).
2. *Berio L. Remembering the Future*. Cambridge (Mass.) and London: Harvard University Press, 2006. 141 p.
3. *Halprin A. Digital Archive*, dove si trovano anche foto della performance [Электронный ресурс]. URL: <https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/exhibits/show/san-francisco-dancers-workshop/five-legged-stool> (data obrashcheniya: 10.02.2025).

4. Kiseeva E. V. Stanovlenie hudozhestvennyh principov minimalizma v tvorchestve kompozitorov i horeografov vtoroj poloviny XX veka // Yuzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2016. № 2. S. 62–68.
5. Benedictis A. I. DE From “Esposizione” to “Laborintus II”: transitions and mutations of “a desire for theatre” // Le théâtre musical de Luciano Berio Tome 1. Paris: L'Harmattan Ed., 2016. P. 177–246.
6. Kostelanetz R. The Theater of Mixed Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and other Mixed-Means Performances. New York: The Dial Press, 1968. 146 p.
7. Rainer Y. Yvonne Rainer Interviews Ann Halprin // Tulane Drama Review. 10.02.1965. P. 142–167.
8. Berio L. Per la dolce memoria di quel giorno Balletto (1974) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lucianoberio.org/nota-di-programma-op/per-la-dolce-memoria-di-quel-giorno-nota-dell'autore/> (дата обращения: 10.02.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лаврова С. В. – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры; proscience@vaganovaacademy.ru
ORCID: 0000-0002-0887-8075

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lavrova S. V. – Dr. Habil. (Arts), Prof. of the Chair;
proscience@vaganovaacademy.ru
ORCID: 0000-0002-0887-8075