

УДК 782.9: 792.8

МУЗЫКА К. ДЕБЮССИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ХОРЕОГРАФИИ И. КИЛИАНА: ОПЫТ СИНЕСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Лысенко С.Ю.

ФГБОУ ВПО «Хабаровский государственный институт искусств и культуры», Хабаровск, Россия (680045, г. Хабаровск, ул. Краснореченская, 112), e-mail: lsy773@mail.ru

Основной задачей статьи является анализ взаимодействия музыки и хореографии в балете И. Килиана «Облака» с музыкой Дебюсси, который рассматривается как синтетический художественный текст. Это позволяет осмыслить синтетический жанр балета как результат хореографической интерпретации музыкальной партитуры. В свою очередь, музыка Дебюсси имеет множество предпосылок для пластической интерпретации средствами хореографического искусства, важнейшей из которых признается синестетичность музыкально-художественного сознания композитора. Впервые показано, что пластическая интерпретация средствами хореографического искусства может способствовать более глубокому проникновению в ауру синестезийных образов Дебюсси, приближению к глубинным слоям смысловой структуры музыкального текста, устранению фильтров, создаваемых программностью.

Ключевые слова: балет, синтетический художественный текст, хореографическая интерпретация, синестетический анализ музыкального текста, Дебюсси.

CLAUDE DEBUSSY'S MUSIC THROUGH THE PRISM OF JIRI KYLIAN'S CHOREOGRAPHY: SYNESTHETIC ANALYSIS EXPERIENCE

Lysenko S.Y.

Khabarovsk State University of Culture and Art, Khabarovsk, Russia (680045, Khabarovsk, street Krasnorechenskaya, 112), e-mail: lsy773@mail.ru

The main point of the article is analyzing the interaction between music and choreography in Jiri Kylian's "Clouds" ballet dance with C. Debussy's music, the ballet being viewed as synthetic art text. This lets us view the synthetic genre of ballet as the result of choreographic interpretation of music scores. Debussy's music also has plenty of prerequisites for plastic interpretation by the means of choreographic art, the main one of which is the synesthetic of composer's creative musical mind. The plastic interpretation by the means of choreographic art is for the first time shown stimulate the deeper understanding of Debussy's synesthetic images and the deeper layers of musical text meaning structure, as well as demolishing the filters created by sample mindset.

Key words: ballet, synthetic art text, choreographic interpretation, synesthetic analysis of musical text, Debussy.

Произведения К. Дебюсси имплицитно содержат ассоциации с пластическими видами искусства и обуславливают поиск новых художественных синтезов в современной арт-практике. Балетмейстеры, обращающиеся при создании своих музыкально-хореографических постановок к «небалетной музыке» (так определяют музыкальные произведения, изначально не предназначенные их авторами-композиторами к хореографическому воплощению), все чаще привлекают инструментальные опусы французского композитора. Одна из таких музыкально-танцевальных миниатюр в хореографии И. Килиана на музыку симфонического ноктюрна К. Дебюсси «Облака» и станет объектом анализа в данной статье. Рассмотрим ее в аспекте взаимодействия музыки и хореографии, авторского замысла и его танцевально-сценического прочтения.

Следует отметить, что в современном искусствознании проблема анализа таких синтетических музыкально-сценических текстов еще не получила своего исчерпывающего решения, еще идет активный поиск методологических подходов к осмыслению механизма

«перевода» (интерпретации) музыки на язык хореографии. Одним из возможных путей решения данной проблемы является взгляд на музыкально-хореографическое сенсорно постигаемое сценическое целое как на синтетический художественный текст (далее СХТ). Данное понятие сравнительно недавно введено Г. Богиним и П. Волковой [3; 5] в круг проблем, связанных с методологией анализа художественных текстов. Углубляя их представления о СХТ, обозначим основные его признаки в проекции на хореографические жанры и попытаемся определить методологический потенциал привлекаемого понятия для решения основной проблемы статьи.

1. Музыкально-хореографическая композиция (или многоактный балет) как СХТ предстает как поэтапная многоуровневая интерпретация – композитором (в случае его обращения к литературному первоисточнику), хореографом, сценографом, в процессе которой происходит глубинное невербальное перевыражение смысла исходного (интерпретируемого) текста. В результате такой интерпретации на этапе постановочно-хореографического воплощения рождаются новые тексты с системами знаков иной природы, иной системой кодирования смысла, процесс объективации результата интерпретации музыки происходит с помощью жеста, пластики, мимики (хореография, сценическое поведение актеров-танцовщиков), цвета, линии, формы, света (сценография).

2. В качестве основной предпосылки для невербального перевыражения смысла во взаимодействии всех вовлекаемых в художественный синтез компонентов может быть определена синестезия (межчувственные ассоциации, соощущения, свойственные человеческой психике и являющиеся системным свойством невербального мышления). Синестетичность, понимаемая нами, в опоре на исследование Н. Коляденко [7], как ассоциативный механизм, участвующий в формировании невербальных смыслов в СХТ на стыке рядов – музыкального, хореографического, сценографического, привлекается в работе для выявления глубинных механизмов смыслопорождения в процессе хореографической интерпретации. Представляется, что невербальная концептуальная система интерпретатора (балетмейстера, сценографа и др.), его «внутренняя речь» (термин Л. Выготского), образуется на пересечении различных чувственных модальностей (слуховой, визуальной, тактильно-кинестетической), что создает при формировании балета как СХТ «предпосылки для взаимного невербального "перевыражения" информации» [там же, с. 318].

3. Единство творческого процесса всех участников интерпретаторской цепи при создании СХТ и вовлекаемых в него форм проявления художественного сознания позволяет выявить некий целостный прообраз будущего опуса, способный из «свёрнутой» формы своего бытия (замысел) «развернуться» в музыкальный текст, - с последующим его вторичным «сворачиванием» в сознании интерпретаторов, и т.д. Для определения такой

формы «инобытия текста» как некоего психического образования, сохраняющего инвариантные качества на всех стадиях творческого процесса, считаем целесообразным привлечение понятия синестетической модели текста. Данное понятие принадлежит Н. Коляденко, развивающей теоретические положения М. Арановского (эвристическая модель текста) [2] и С. Ваймана (симультанный прообраз, синкретический образ будущего текста) [4]. Полиmodalная природа такой модели текста, отражающей взаимодействие первичных элементов симультанного прообраза (звука, объема, цвета, размытого контура), позволяет понять общий механизм перекодирования глубинных смысловых кодов, получающих языковое выражение средствами различных видов искусства на всех этапах рождения СХТ.

4. В том случае, когда в качестве исходного текста для хореографической интерпретации привлекается музыкальное произведение, которое композитор создавал без учета возможного пластического воплощения, большое значение для осмысления целостности СХТ, итога взаимодействия композиторского текста и результата его воплощения средствами хореографии приобретает синестетический анализ музыкального текста. Он предполагает выявление заданного композитором в музыкальном тексте синестетического алгоритма (русла, направления) последующего потенциального перевыражения смысла – в визуальном, кинестетическом и другом воплощении; особых синестетических «маркеров», не позволяющих в процессе интерпретации нарушить границы «горизонтов смысла» (Г. Гадамер), очерчиваемые автором музыки.

5. В свою очередь, пластическая интерпретация средствами хореографического искусства может способствовать более глубокому проникновению в музыкальный образ, приближению к глубинным уровням смысловой структуры музыкального текста, подниманию «на поверхность» неявных, скрытых, имманентных смысловых слоев композиторской партитуры.

Музыка К. Дебюсси содержит множество предпосылок, способствующих ее пластической интерпретации средствами хореографического искусства. Основную причину подвижных ассоциаций со смежными видами искусства (и, в первую очередь, с визуально-пластическими) при ее восприятии исследователи видят в особенностях художественного мышления композитора. К таковым относят, в частности, особую активность межчувственных ассоциаций, позволяющую исследователям говорить о синестетичности его музыкально-художественного сознания [7, с. 113-117].

Синестезия как предпосылка создания особого образного строя его произведений становится источником формирования интерmodalных алгоритмов, нашедших отражение в музыкальном тексте и программирующих последующую интерпретацию. Синестетический подход позволяет на основе музыковедческого анализа тембровой, интонационной,

гармонической, структурной (формообразующей) составляющих выявить такие межчувственные характеристики музыкального образа, как невесомость, стремление к преодолению веса, тяжести, «массы» тона (звука) (о приемах преодоления массы тона как художественно-пространственного свойства звука в музыке Дебюсси см.: [8, с. 12]). Этому способствует, в частности, фактурная организация значительной части музыкального материала, лишенного гравитационной поддержки басовых регистров, устойчиво-обертональных характеристик основного тона аккорда. Линейно-мелодическая логика гармонии, в том числе нисходящие «скольжения» по ангемитонному звукоряду пентатоники («дуновения»), избегающие вводнотоновые и тритоновые сопряжения, ослабляют цементирующие функционально-гармонические связи тонального центра (устоя). Эффект бестелесного парения, погружения в переменчивую стихию воздуха во многом достигается прозрачной оркестровкой, особыми приемами звукоизвлечения (флажолеты арф и скрипок, высвечивающие верхний («легкий») обертоновый спектр звука, засурдиненные («тусклые») струнные и валторна, приглушенные мягкие *pizzicato* контрабасов в мотиве зова), нетрадиционными удвоениями партий (флейта и арфа), тембровым варьированием тематического материала, использованием струнных в их нетипичной трактовке (избегание открытого (эмоционального) звучания, расслоение (распыление) фактурной ткани посредством приема *divizi*) и другими приемами, содержащими визуальные и тактильные координаты. Преодолению веса, гравитационных сил притяжения, сковывающих физические движения и «движения» души, способствует и метрическая организация, содержащая сигналы для потенциального телесно-чувственного «проживания» музыкального образа (мерцание двух- и трехдольности в размере 6/4, независимость «существования» четырехдольной темы английского рожка в полиметрической организации ноктюрна, равноправие всех метрических долей такта, избегание гравитационного выделения регулярности сильных долей с помощью различного рода синкоп и многое другое).

Посредством интонационных, артикуляционных и динамических средств музыкального текста композитор, как полагаем, пробуждает глубинные телесно-перцептивные уровни восприятия, связанные, в частности, с дыханием. Фазы вдоха и выдоха, сопровождающиеся увеличением и сокращением какого-либо объема (воздуха, фактурного диапазона, «дышащих» «мехов» интервального колебания квинты и терции в основной теме ноктюрна), имплицитно проецируются на музыкальное звучание, вызывая, в свою очередь, визуально-пластические межчувственные ассоциации. Вместе с тем на образ невесомого парения, полета, скольжения эфемерных воздушных образований (фаза вдоха) по мере музыкального развития наслаиваются иные, контрастные интермодальные ассоциации, связанные с кинестетическими характеристиками сжатия, сворачивания, утяжеления; пространственно-

визуальными координатами затемнения, углубления, погружения; гравитационным ощущением дна, предела (фаза выдоха). Указанными синестетическими координатами обладают и тема английского рожка (сжатый диапазон ум. 4, продленный выдох завершающего звука), и ограниченный (сковывающий) объем интервальных расслоений в гетерофонном плетении голосов, и общий визуально-пространственный «сползающий» («соскальзывающий») контур рефренных разделов формы, и гравитационное притяжение органного пункта (разделы A1, C), и сжатие («истаивание»), регистровое утяжеление реминисцентно проведенного тематического материала в коде (дробность тематизма, паузирование, сдвиг пасторального мотива на полдоли (невыпадение), уход в глубину низкого регистра), и сковывающая оцепененность заключительной гармонии ноктюрна (тоническое уменьшенное трезвучие с V⁶ ступенью в объеме тритона).

Именно этот телесно-соматический уровень музыкального текста, глубинный, скрытый, подспудно присутствующий в смысловой структуре, и определяет для балетмейстера направление развертывания своего смыслового варианта, осуществленного И. Килианом в хореографическом ряду СХТ, позволяющего по-новому «пережить», прочувствовать музыкальный образ. На наш взгляд, целостность внутреннего механизма нового варианта текста, смысловое перевыражение которого пластическими средствами изначально не было запрограммировано композитором, достигнута бережным воплощением (разворачиванием) детерминированной К. Дебюсси синестетической модели (свёртки) музыкального текста.

Полагаем, что такая пластическая интерпретация средствами хореографического искусства способствует более глубокому проникновению в ауру синестезийных образов Дебюсси, приближению к глубинным слоям смысловой структуры музыкального текста, устранению фильтров, создаваемых программностью. Невербальный язык хореографии Килиана, избравшего бессюжетный тип композиции, оперирует обобщенными, неконкретными образами, способен выразить то «неуловимое», «невыразимое», «неосязаемое», «невидимое», что «скрыто» в музыке Дебюсси и близко художественному *credo* композитора. Мерцание, наслоение контрастных компонентов музыкального образа - невесомости и гравитационной устойчивости, парения и мучительных попыток преодолеть земное притяжение, распаханности (разреженности) и скованности (уплотнения, сгущения), вдоха и выдоха, тонкое плетение светотени тембровой палитры – получают невербальное перевыражение в художественном сознании балетмейстера и воплощаются в хореографическом образе. Пластические партии двух танцовщиков «вплетены» в ткань музыкальной партитуры наподобие инструментальных партий (данное наблюдение над особенностями музыкальной поэтики хореографии И. Килиана принадлежит Ю. Абдокову [1, с. 116]), становясь еще одним средством передачи интонационной, тембровой,

ритмической выразительности музыки. Происходит это не путем персонификации линий-партий музыкальной партитуры, а посредством перевыражения глубинного телесно-перцептивного уровня синестетической модели музыкального текста. В хореографической интерпретации найден удивительно точный пластический эквивалент музыкального образа, гибко реагирующий на мельчайшие детали его развития, отражающий ритм дыхания (фигуры сжатия и разворачивания, распахнутого полета как зафиксированного вдоха и складывания, сворачивания-выдоха, буквального придавливания к земле, пластические эквиваленты раскачивания, вибрации мембраны (струны, воздушного столба) и др.). Тем самым хореограф уходит от предметно-понятийного уровня текста, подсказанного программным заголовком ноктюрна («Облака»), того уровня, который играет, по мнению исследователей, в синестетической модели творческого процесса Дебюсси минимальную роль [7, с. 113].

Важными для понимания процессов смыслопорождения при формировании СХТ могут стать наблюдения за обратными (нелинейными) влияниями хореографического прочтения на музыкальный образ. Так, еще одним скрытым, глубинным смысловым уровнем синестетической модели музыкального текста, получающим перевыражение хореографическими средствами, следует определить уровень коллективного бессознательного с его межличностными паттернами-архетипами, присутствующими в образах космоса, неба, ветра, моря [там же, с. 116]. Анализ хореографического языка, представляющего синтез лексики классического танца и танца-modern, позволяет обозначить типы движений, отсылающие к протоинтонационному уровню музыкальной формы (термин В. Медушевского). В опоре на теорию коммуникативных архетипов Д. Кирнарской [6], выявляющей моторно-двигательный компонент музыкального звучания, среди наиболее значимых в ноктюрне Дебюсси протоинтонаций как коммуникативных архетипов, имеющих моторно-двигательный компонент, назовем архетипы «медитации» и «прошения». К телесно-моторным эквивалентам медитации можно отнести повторность хореографических *pas* (обратим внимание, что точная повторность, как правило, не свойственна хореографической стилистике, для нее более характерна вариантность повтора), статику элементов кружения (вращения), продленность выполнения отдельных *pas*, их статичную фиксацию, множественность уже упомянутых ранее колебательных движений и др. Однородность избираемых хореографических средств позволяет обозначить нюансы развития образа, актуализирующие восприятие медитативной созерцательности музыки Дебюсси.

Выявляемый в ноктюрне коммуникативный архетип прошения, с его ниспадающим мелодическим контуром, функционально-гармонической неопределенностью

(«неуверенностью»), никнущими интонациями *lamento*, отсылками к протоинтонации вдоха с его трехфазным циклом (длинный предикт, мягкий «икт», остановка, расчленяющие, по наблюдению Д. Кирнарской, интонационный поток на равномерные фазы) [там же, с. 94], обнаруживаемый в музыкальной теме английского рожка, незавершенностью, неопределенностью окончаний (остановка «на полуслове»), в свою очередь, получает моторно-двигательное воплощение в разнообразных пластических модификациях поклона, сгибания, просительного жеста протянутой руки, никнущих, «ниспадающих» *ras*, партерной хореографии (на полу) и др. Тем самым при формировании СХТ на этапе хореографической интерпретации вектор восприятия музыкального образа смещается с созерцания пленэра, с показа природных архетипических существей на ситуацию диалога, погружение в пространство души, в пространство коммуникации *tete-a-tete*, способствуя экзистенциальному проживанию архетипического образа.

Именно в этой смысловой плоскости и возможно установление связи между телесно-перцептивным уровнем и уровнем коллективного бессознательного. Содержащий синестетические координаты, отсылающие к архетипу воздушной среды, к эфемерно-дыхательной природе воздуха, глубинный смысловой слой музыкального текста посредством пластического перевыражения экзистенциально «проживается» в хореографическом ряду СХТ. Субъективно-личностный тон пластического высказывания корректирует предварительные представления о художественном образе: иллюзия парения; невесомость как сожаление, печаль, одиночество; вдох как начало, как рождение жизни, как исток времени; выдох как уменьшение, сокращение жизненного начала (телесно-соматическое, эмоционально-психологическое, пространственно-временное), сопоставимое с такими мифологическими универсальными представлениями, как засыпание, оцепенение, умирание. Вместе с тем новый смысловой вариант, рожденный в результате хореографической интерпретации симфонического ноктюрна, позволяет приблизиться к метауровню как отражению макрокосмического трансперсонального опыта, являющегося, по мнению исследователей, неотъемлемым качеством синестетической модели художественного мышления Дебюсси [7, с. 116]: вечное течение времени, переходящее в инобытие.

Список литературы

1. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. – М., 2009.

2. Арановский М.Г. Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества : сб. тр. РАМ им. Гнесиных. - М., 1994. - Вып. 130.
3. Богин Г.И. Процесс смыслообразования при рецепции синтетического художественного текста // Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование. - Астрахань, 1997. - С. 18-24.
4. Вайман С.Т. Диалектика творческого процесса // Художественное творчество и психология. - М. : Наука, 1991. - С. 3-31.
5. Волкова П.С. Риторические модели гуманитарного образования. - М., 2001.
6. Кирнарская Д.К. Музыкальное восприятие. - М., 1997.
7. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). - Новосибирск, 2005.
8. Мозгот С.А. Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. - Саратов, 2006.

Рецензенты:

Галицкая С.П., доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой этномузыкознания ФГБОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки», г. Новосибирск.

Дрожжина М.Н., доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального образования и просвещения ФГБОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки», г. Новосибирск.