

5. Morozova I.S., Stasyuk V.V., Komissarova L.G. *V pomoshch nachinauyshchemu rukovoditelu shkol'nogo teatra, pedagogam dopolnitel'nogo obrazovaniya po teatral'noy deyatel'nosti v obrazovatel'noy organizatsii: metodicheskie rekomendatsii* [To help the beginning director of a school theater, teachers of additional education in theatrical activities in an educational organization. Methodological recommendations]. Moscow, 2022. 26 p. (In Russ.).
6. Romachina Y.B. Akterskaya tekhnika kak trampolin k postroeniyu publichnogo vystupleniya [Acting techniques as a springboard to building a public speech]. *Fenomen aktera: Fenomen aktera: professiya, filisofiya, estetika. Materialy trinadtsatoy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii aspirantov i magistrantov. May 2020* [The phenomenon of the actor: profession, philosophy, aesthetics. Materials of the Thirteenth All-Russian Scientific Conference of Postgraduate and Master's Students. May, 2020]. St. Petersburg, RGISI Publ., 2020. 112 p. (In Russ.).
7. Slyusarenko V.A. Stsenicheskoe dvizhenie v masterstve aktera [Stage moving in actor arts]. *Na pyti k vyrazitel'nomu dvizheniyu* [Towards expressive movement]. Sost. A.Z. Zakirov. Moscow, GITIS Publ., 2020. 96 p. (In Russ.).
8. Chehov M. *Literaturnoye nasledie* [Literary Heritage]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995, vol. 2. 144 p. (In Russ.).

УДК 792.09 +76.02

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-252-259

ГРАФИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА ТАНЦА КАК ВАЖНЫЙ ЭТАП В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Портнова Татьяна Васильевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (г. Москва, РФ). E-mail: infotatiana-p@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-4221-3923>

В статье проводятся аналогии между искусством графики и хореографией, определяются морфологические границы и возможности их использования в профессиональном обучении студентов-балетмейстеров. Структура статьи организована по системному принципу последовательного рассмотрения от практического опыта балетмейстеров XIX–XX веков к современным тенденциям в различных проектах нашего времени. Кроме того, особый интерес представляет влияние техники танца на процесс сценического воплощения пластической графической образности в художественных решениях как старых, так и современных мастеров. В данной работе делается попытка систематизации некоторых базовых понятий рисунка танца в контексте самого графического искусства с опорой на сложившиеся к концу XX века научные представления о танце, непосредственно связанные с развитием смежных искусств. Такой комплексный подход помогает аналитически рассмотреть структурную и образную составляющие танцевально-графического концепта как важного компонента хореографического произведения. Автор обращается и к потенциальным аспектам в разработке специализированных программ с рекомендациями включения в них заданий по сочинению хореографических номеров с использованием изобразительных навыков, помогающих креативно мыслить и создавать оригинальные произведения.

Ключевые слова: танец, хореография, графическая разработка, художественная образность, обучение балетмейстера.

GRAPHIC DEVELOPMENT OF A DANCE AS AN IMPORTANT STAGE IN CHOREOGRAPHER'S PROFESSIONAL WORK

Portnova Tatyana Vasilyevna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Art History, A.N. Kosygin Russian State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: infotatiana-p@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-4221-3923>

The article draws analogies between the art of graphics and choreography, defines morphological boundaries and possibilities of their use in the professional training of ballet students. The structure of the

article is organized according to the systematic principle of sequential consideration of the practical experience of ballet masters of 19th – 20th centuries to the modern trends in various projects of our time. Besides, the influence of dance technique on the process of stage embodiment of plastic graphic imagery in the artistic solutions of both old and modern masters is of special interest. This paper attempts to systematize some basic concepts of dance drawing in the context of the graphic art itself, relying on the scientific ideas about dance developed by the end of the 20th century and directly related to the progress of related arts. This comprehensive approach helps to analytically examine the structural and figurative components of the dance-graphic concept as an important component of a choreographic work. It is noted that with the appearance of frescoes of ancient Egypt and archaic but highly developed art of ancient Greece, conveying the plastic graphics of movements, poses and gestures of dancers, a realistic picture of the development of the image fixed in a still image begins. When graphic art begins to enter the staging system of work on a ballet performance, the drawing of the dance begins to reflect the individual style of the choreographer and the dance manner of the performer, which to a greater or lesser extent can be seen in the sketch sketches of M. Petipa and M. Fokine. Attention is drawn to the graphic sketches of B. Nijinska. Nijinska's graphic sketches, standing on the transition from rough sketches "for herself" to artistic and figurative images *for everyone*. The author then moves on to K. Goleizovsky's sketches, from which one can study duet aerial support and classical dance technique. A comparative analysis is carried out with drawings by O. Vinogradov, in which the secondary and additional theme of the poetic leitmotif of the stage action sounds. In conclusion, the author also addresses potential aspects in the development of specialized programs, with recommendations to include tasks for composing choreographic numbers using visual skills that help to think creatively and create original works.

Keywords: dance, choreography, graphic development, artistic imagery, ballet training.

Есть общие черты, сближающие графическое искусство и танец, однако специфика последнего не позволяет напрямую переносить результаты исследований графического творчества на практику хореографии. Потому можно говорить о проблеме систематизации, существующей в хореографии относительно терминологии уточнения определения рисунка танца, необходимого для понимания композиции и стиля хореографического произведения в обучении будущих балетмейстеров. Кроме того, особый интерес представляет влияние техники танца на процесс сценического воплощения пластической графической образности в художественных решениях как старинных, так и современных мастеров. Несмотря на интерес исследователей к личности известных балетмейстеров, на целый ряд публикаций о их творчестве, вышедших в XX веке, на данный момент пока еще не существует ни одного исследования о роли графики в постановочном процессе. Достаточно большая литература, посвященная теории танца, его композиционному построению, содержит много ценных, но зачастую разрозненных суждений об основных элементах танцевального рисунка. Тем не менее далеко не все танцевальные движения и закономерности их сочетаний

с позиций выразительных средств графики, наблюдаемые в хореографических постановках, осмыслены точно и целостно. Автор данной работы делает попытку систематизации некоторых базовых понятий рисунка танца в контексте самого графического искусства, опираясь на сложившиеся к концу XX века научные представления о танце, непосредственно связанные с развитием смежных искусств.

Целью исследования является обоснование художественно-образных возможностей графического пластического компонента языка классического танца с возможностью показать особенности взаимодействия графического искусства в хореографических произведениях прошлого и обозначить разнообразный потенциал графической разработки в современном постановочном процессе балетмейстера.

В задачи авторского исследования входят следующие вопросы:

– проследить теоретический опыт осмысления искусства танца как постановочного синтеза, включающего графический компонент, являющийся выразительным средством хореографического языка;

– рассмотреть диапазон использования рисунка танца в спектаклях XIX–XX веков в кон-

тексте индивидуального творческого метода постановщиков;

– определить важность применения графических зарисовок в процессе композиционно-пространственной организации постановочного замысла, включая авторский опыт работы со студентами и магистрантами хореографических направлений.

Такой комплексный подход поможет аналитически рассмотреть структурную, образную и образовательную составляющие танцевального рисунка как важного компонента хореографического произведения.

Древнегреческий писатель Лукиан утверждал, что балетмейстер должен уметь сочетать талант хореографа и художника-графика, что дает возможность создавать четкие формы и фигуры [3]. Французский хореограф Ж. Новерр в третьем письме отмечает: «В танцевальных картинах должны быть отчетливые линии, крупные сцены, энергические персонажи, смело распределенные группы, противоположения и контрасты столь же разительные, сколь и искусно скомпонованные» [5, с. 13]. И дальше он подчеркивает ту же мысль: «Некоторое знакомство с геометрией (так он называет графику) может принести немалую пользу: наука эта вносит ясность в фигуры танцев, порядок в их комбинации, придает четкость формам, и, сокращая переходы от фигуры к фигуре, сообщает исполнению большой блеск» [5, с. 86].

Недаром на протяжении эпох многие известные хореографы применяли зарисовки, эскизы, наброски как мыслительный инструмент в постановочной работе. М. И. Петипа, А. А. Горский, М. М. Фокин, Б. Ф. Нижинская, К. Я. Голейзовский, М. Л. Лавровский, О. М. Виноградов и др. являются показательным примером. Если затрагивать историографию вопроса, то графические движения танцовщиц уже были зафиксированы на пластинах, каменных плитах и стенах пещер в эпоху палеолита [2]. С этих ранних форм изображений начинается сложение иконографии танца. От единичных фигур до множественных, организованных в круговую композицию, они передают определенный мотив движений, имеющий графическую направленность, хотя и запечатленный примитивным способом. С фресок Древнего Египта, на которых демонстрируются гибкие си-

луэтные рисунки восточных танцовщиц, и архаического, но высокоразвитого искусства Древней Греции, передающего утонченно-пластичную графику движений, поз и жестов, начинается реалистическая картина развития танцевального фиксируемого в неподвижном изображении образа. По ним можно представить, какой визуальный, преимущественно внешний рисунок он имел и в каком диапазоне был использован. Уже упомянутый нами Ж. Новерр обратил внимание на профессиональную составляющую, заключенную в искусстве рисунка: «Рисование приносит балетам столь большую пользу, что каждый, кто занят их сочинением, обязан отнестись к этому искусству со всей серьезностью. Оно способствует приятности форм, помогает сообщить новизну и изящество фигурам, вносит сладостное очарование в группировки, придает грациозное положение корпусу, отчетливость и точность позам. Тот, кто пренебрегает рисунком, совершает грубейшие ошибки в композиции: головы оказываются повернутыми неудачно и плохо контрастируют с поворотом корпуса, руки движутся неестественно – все выглядит неуклюже, все свидетельствует о напряженности, все оказывается лишенным цельности и гармонии» [5, с. 22].

Когда графическое искусство начинает входить в постановочную систему работы над балетным спектаклем, на рисунке танца начинают отражаться индивидуальный стиль хореографа и танцевальная манера исполнителя, которую в той или иной степени можно заметить в набросочных эскизных зарисовках. Большим монументальным постановочным спектаклем М. Петипа, сочиненным в 1868 году, был «Царь Кандавл». Сохранившиеся экспликации к этому балету, напоминающему феерию, представляют многофигурные планировочные картины с большим составом исполнителей. Организованные в группы, они выстроены по принципу симметрии. Действующие лица имеют цифровое обозначение, а к некоторым из них даются пояснительные записки относительно размещения танцовщиков и направления их движения на сценической площадке. Владение основными абстрактными элементами рисунка (прямая линия, диагональ, круг, полукруг и т. д.) представляет М. Петипа как мастера, обладающего хорошими познаниями в области геометрии. Изучение такого типа графики важно для буду-

шего балетмейстера, поскольку зарисовки, которые рождаются на начальном этапе создания хореографического произведения, создают базовый каркас задуманного балета.

К балетным спектаклям «Млада» (1879), «Баядерка» (1877), «Спящая красавица» (1890), «Щелкунчик» (1892), кроме панорамных рисунков-планов, сохранились фрагментарные абстрактные наброски различных танцевальных поз. Напоминающие схематичные первобытные петроглифы, они фиксируют комбинации движений 1–2 тактов в дуэтах, прыжки, пируэты, поддержки и другие элементы и их сочетания. Особенно интересна графическая разработка Теней в балете «Млада» (1896). В примечаниях к балету составитель и автор примечаний А. Нехендзи пишет: «Тени из балета “Млада” развивают особенности танцевальных мизансцен теней “Баядерки”. И там и здесь Петипа использует покрывала-тюли, что придает всей картине поэтически-воздушную видимость» [6] и «Нужно использовать тюли. Большая группа с тюлями на лицах и чтобы это составляло плотную массу, освещенную голубым электричеством» [6]. Параллельно выстроенные линии кордебалета, ограничивающие сцену, соединены зигзагообразным движением танцовщиц, держащих в руках прозрачную ткань. Акт с Тенями получился у М. Петипа самым эффектным, передающим композиционную образную и жанровую характеристику идеи фантастического балета.

Одной из самых интересных планировочных зарисовок можно считать центрическую композицию «Группа круга из 36 танцовщиц с М. Соколовой и П. Гердтом посередине». Вокруг главных персонажей сосредоточены ряды танцовщиц, держащихся за руки, создающие множественные концентрические круги. С одной стороны замкнутый рисунок, с другой – перетекаемый и бесконечно мыслимый как образ мироздания. Кроме того, при взгляде сверху радиально расходящиеся линии кордебалета ассоциируются с архитектурной структурой древнегреческих театров, с оркестрой и театроном, а также с шедевром Микеланджело – «Площадью Капитолия в Риме» со звездчатым орнаментом, по замыслу художника являющейся центром всей вселенной. А. Нехендзи видит в нем образ купола, характерный для сводчатой конструкции древнерусского

храма: «Группа последовательно сужающихся и растущих ввысь кругов хореографична и, несомненно, навеяна славяно-русскими мотивами: либо древнего шлема, либо шатра-купола. Это говорит о Петипа как о большом художнике, успешно осваивающем совершенно новые для него мотивы русского искусства» [6].

Определенное сходство с графическим материалом М. Петипа можно обнаружить в работах М. Фокина, которые по типу изображения тоже являются экспозициями к балетам и также решают композиционные задачи в организации сценического рисунка танца. Если экспозиция хоровода к балету «Жар-Птица» схематична, демонстрирует лишь рациональный подход хореографа, то зарисовки поз и групп к балету «Синий бог» (1911) М. Фокина представляют иной ракурс графической интерпретации. В процесс мышления включено стилизованное осмысление спектакля. В сидящих в ряд фигурах танцовщиков, изображенных со спины с перекрещенными руками под номерами 3, 4, 5, 6, угадываются черты индийской пластики. На этом же листе зафиксированная в профиль фигура в последовательно развивающемся движении с нарастающей динамикой (номер 1, 2, 3, 4) свидетельствует о балетмейстере как художнике, знающем пропорции и строение человека. Продолжением является следующий лист, на котором варьируются симметричные, то женские, то мужские трехфигурные группы с выделенной центральной фигурой, создающей композиционный центр. Принцип построения здесь тот же, что и размещение рельефных композиций относительно оси на фронтонах античных храмов. Необходимо отметить удивительную способность М. Фокина адаптировать особенности древних памятников изобразительного искусства и даже целых художественных культур в хореографию своих балетов: «Когда я сочинял античный греческий балет, я изучал искусство древней Греции; когда я ставил “Золотого петушка”, я изучал старинные русские лубочные картинки; и когда я ставил “Шехеразаду”, “Клеопатру”, “Видение розы” и половецкие пляски в “Князе Игоре”, в каждом случае я использовал различные материалы, соответствующие данному балету» [4].

Сравнивая один и тот же экспозиционный тип графического изображения у М. Петипа и М. Фокина, заметим, что у Петипа это «рисунк-

план, перемещение на полу», у Фокина «фронтальная графика, рисуемая в воздухе». Если в первом случае балетмейстер осуществляет проект спектакля, связывая компоненты в единую функционально-художественную целостность, то второй вариант требует особой художественной подготовки, основой которой являются не только композиционные способности, но и умение чувствовать форму, владеть материалом, светотональными характеристиками, приближенными к предметной реальности.

Графические зарисовки Б. Нижинской стоят на переходе от черновых набросков «для себя» к художественно-образным изображениям «для всех». Выполненные лаконичными штрихами во время «Русских сезонов» С. Дягилева к балетам «Призрак Розы» К. Вебера, «Послеполуденный отдых Фавна» и «Игры» К. Дебюсси, «Весна священная» И. Стравинского, они акцентируют сюжетно-тематическое поле спектаклей, образующих намеченные композиционные связи персонажей со средой. Фигуры исполнителей локализованы в функционально выбранных зонах на листах, создающих зрительный фокус и помогающих представить образ. Лист, словно выполненный с натуры, представляет собой изображение отдельного эпизода балета, правдиво передающее дух и атмосферу хореографической режиссуры каждого балета. Несмотря на то, что Б. Нижинская не является автором хореографии этих спектаклей, в быстрых набросках она стремится к максимальному раскрытию сценического образа. Задумываясь над соотношением переднего и заднего планов, необходимых для создания глубины пространства, она оказалась весьма изобретательна, даже в избранных мизансценах отдельных эпизодов она находит пластическое соответствие балетмейстерскому замыслу.

Обособленное положение занимает изобразительное творчество К. Голейзовского. Начиная с периода становления балетмейстера, поиска его индивидуального языка, он работал над разными по жанрам композициями и активно экспериментировал. С позиций балетмейстерской графики особый интерес представляют рисунки к балету «Лейла и Меджнун» (1964, собр. семьи балетмейстера). В них отражена рука мастера, погруженного в репетиционный процесс поиска актерских образов. В целой серии рисунков, преимуще-

ственно дуэтных композициях, пластическая линия очерчивает сложные ракурсы поз артистов. К. Голейзовский не указывает конкретные имена исполнителей, для него важнее поиск пластики движений и разнообразных разворотов фигур. Здесь, так же как и в вышерассмотренных зарисовках, задействовано пространственное мышление балетмейстера, однако оно направлено не на планировочную систему планшета сцены и расположения на ней исполнителей и не на сюжетные мизансценические фиксации того или иного спектакля, а на разработку воздушных поддержек в различных вариациях одного балета. В отличие от горизонтально направленных рисунков Б. Нижинской, они имеют вертикальную, устремленную вверх композиционную структуру. Мастерство К. Голейзовского – художника несомненно, его рисунки выполняют не только прикладную, узко направленную роль, но имеют и станковый характер, могут выставляться на выставках как самостоятельные художественные произведения.

Балетмейстер О. М. Виноградов на сцене Большого театра поставил балет «Асель» по мотивам повести Ч. Айтматова «Тополь мой в красной косынке» (1967) и сделал к нему рисунки. «На фоне раскинувшегося на декорации озера, лазурного неба и серебристых сетей веселый и беззаботный Ильяс встречал юную Асель, ту, что становится вскоре его единственной, его “топольком в красной косынке”. Дуэт-знакомство был задуман О. Виноградовым как большая хореографическая форма с участием кордебалета. Ансамбль девушек с рыбачьими сетями в руках призван был, по-видимому, подчеркивать и обобщать поэтичность чувств, охвативших героев балета» [7, с. 265]. В цветных рисунках в технике пастели на горизонтально вытянутых листах он изобразил вереницу рыбачек – подруг Асели (ГЦТМ имени А. А. Бахрушина). Создавая фризообразную композицию, они ритмично движутся в горизонтальном направлении, четко выделяясь на темном нейтральном фоне. Визуальный графический образ выступает у О. Виноградова частью хореографического текста, является выражением сути образов главных героев. Хореограф ищет пути его раскрытия и то, как его необходимо развивать, то есть изначально в образах рыбачек видит потенциально заложенную пластическую тему. Этот прием является одним из главных аспектов

творческой деятельности балетмейстера, которого еще называют сочинителем хореографического мотива. Если по эскизам К. Голейзовского можно изучать дуэтные поддержки и технику танца, то здесь звучит второстепенная и дополнительная тема поэтического лейтмотива сценического действия.

Рассмотренные некоторые примеры балетмейстерской графики, относящейся к XIX и XX веку, свидетельствуют о ее способности создать композицию хореографического проекта с расстановкой как массовых сцен, так и главных исполнителей, продумать направление и характер движений, а также художественную образность планируемого хореографического произведения.

Для студентов, обучающихся по программам, связанным с постановочной режиссурой в хореографии, необходимо включать в них разнообразные графические задания для развития пространственного и художественно-образного воображения. «Сценическое пространство измеряется категориями глубины, ширины и длины, а также содержит в себе схемы-образы, которые помогают балетмейстеру раскрыть идею хореографического произведения посредством реализации пространственной составляющей танца» [1, с. 183]. Именно на первом этапе замысла, когда хореограф в большей степени концентрирует свои режиссерские способности, можно предложить студентам разработать графическую экспозицию собственной постановки, то есть обдумать форму будущего произведения, определить состав исполнителей, выстроить взаимоотношения групп и драматургию танца. Поскольку, как мы видели, многие профессиональные балетмейстеры обладают важнейшей способностью для этой профессии (изображать само движение, искать образы в танце), можно включить в практические работы выполнение сюжетных рисунков общего вида и отдельных поз и жестов. Это будет относиться ко второму этапу работы хореографа, когда воплощение замысла делится на несколько стадий. «На первой хореограф импровизирует либо индивидуально, либо сразу с исполнителями; пытается найти адекватный замыслу движенческий текст, лексику. Именно на этом этапе на первое место выходят композиционные способности хореографа: ему нужно не просто сочинить движение, но и придать им зафиксированную форму»

[4, с. 66]. На второй стадии этапа воплощения, когда хореограф начинает работать с исполнителями, помогут характерные зарисовки персонажей, их портретно-образное представление. Выполняться они могут разными графическими техниками, так как идет работа над сложением художественных образов, в отличие от первого экспозиционного этапа, когда лучше использовать самый простой и мобильный материал – графитный карандаш. Наконец, на третьем этапе создания хореографического произведения балетмейстер должен совместно со сценографом, художником по свету, художником по костюмам создать единый сценический образ, тогда он может показать свой графический материал художникам, для них это будет более наглядно, чем просто сопровождение речевым описанием постановочной концепции.

Таким образом, изучение даже некоторых художественных аспектов, включенных в балетмейстерские программы, такие как «Постановочная работа хореографа», «Мастерство балетмейстера», «Рисунок танца» и др., подведет к пониманию модели взаимодействия пластических искусств в синтетическом искусстве балетного театра. Изучение, систематизация и анализ графического наследия балетмейстеров, исследование семантических, композиционных и стилистических основ синтеза графики и танца, несомненно, расширяют практические возможности будущих хореографов, способствуют развитию методов профессионального и учебного режиссерского творческого проектирования. Графические рисунки, начиная от схематических экспозиций до изображений, имеющих самостоятельное значение, пополняют наше представление о творческом наследии мастеров танца.

Итак, мы приходим к выводам о значимости графического искусства в постановочном процессе балетмейстерской работы.

С теоретической точки зрения, так называемая «геометрия танца», или хорошо продуманный рисунок, осмысленный с позиций искусства сочинять танцы, является выразителем структурно-телесной развитости артиста балета, показателем его артистизма, вместе с тем отражает способность балетмейстера к построению четкой гармоничной композиции как в общих, так и в частных формах хореографического произведения.

Практические приемы, как видно из примеров применения известными балетмейстерами графического инструментария в создании спектаклей, выявляют бинарную природу танца, показывают, что его элементы состоят из двух форм: статической – жесты, или позы, и динамической – жесты. Последняя представляет собой непрерывный процесс телодвижения от одной позы к другой как механическую геометрию пути. Другим способом графической рефлексии в хореографии в рамках ритмически и пластически организованных движений тел танцовщиков выступает пространственный рисунок танца в системе координат, представляющий новый уровень режиссерского мышления, зависящий от креативности и оригинальности автора и текста хореографического произведения. В эту группу

попадают как графические зарисовки, возникшие в процессе работы над образом (их большинство), так и произведения, созданные по мотивам уже поставленных спектаклей и номеров.

Наконец, в образовательном отношении обучение классическому танцу в идеале неизбежно потребует обращения к искусству графики. Использование специальных заданий для обучающихся с включением графических материалов поможет отойти от упрощенного стереотипного мышления, развить режиссерский интеллект. Используя графическую метафору континуума, можно заключить, что язык хореографии есть знаково-символическая система записи танца, в совершенстве остающаяся еще не разработанной, но являющаяся такой важной для сохранения хореографического наследия.

Литература

1. Амелина М., Трофимова Д. Пространственные решения композиции танца в современном хореографическом искусстве // Наука. Культура. Искусство: Актуальные проблемы теории и практики: сборник материалов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции: в 4 т. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2021. – Т. 1. – С. 383–388.
2. Королева Э. А. Ранние формы танца. – Кишинев: Штиинца, 1977. – 215 с.
3. Лукиан. О пляске / пер. А. И. Малейна // Ежегодник петроградских гос. академич. театров. Сезон 1918/19. – Петроград, 1920. – 380 с.
4. Никитин В. Ю. Метод поэтапной композиции хореографического произведения // Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2020. – № 6(71). – С. 64–77.
5. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах / ред. и вступ. статья Ю. И. Слонимского. – Л.; М.: Искусство, 1965. – 375 с.
6. Петипа М. И. Материалы. Воспоминания. Статьи [Электронный ресурс]. – URL: <https://wysotsky.com/0009/180.htm#08>.
7. Советский балетный театр, 1917–1967: сборник / Ин-т истории искусств, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; ред. В. М. Красовская. – М.: Искусство, 1976. – 377 с.
8. Фокин М. М. Против течения: статьи, письма / ред.-сост. и авт. вступ. статьи Ю. И. Слонимский. – Л.; М.: Искусство, 1962. – 639 с.

References

1. Amelina M., Trofimova D. Prostranstvennye resheniya kompozitsii tantsa v sovremennom khoreograficheskom iskusstve [Spatial solutions of dance composition in modern choreographic art]. *Nauka. Kul'tura. Iskusstvo: Aktual'nye problemy teorii i praktiki: sbornik materialov Vserossiyskoy (s mezhdunarodnym uchastiyem) nauchno-prakticheskoy konferentsii: v 4 tomakh* [Science. Culture. Art: Current problems of theory and practice. Collection of materials from the All-Russian (with international participation) scientific and practical conference. In 4 volumes]. Belgorod, Belgorod State Institute of Arts and Culture Publ., 2021, vol. 1, pp. 383-388. (In Russ.).
2. Koroleva E.A. *Rannie formy tantsa* [Early forms of dance]. Kishinev, Shtiintsa Publ., 1977. 215 p. (In Russ.).
3. Lukian. O plyaske [About the dance. Translated by A.I. Maleina]. *Ezhegodnik petrogradskikh gos. akademich. teatrov. Sezon 1918/19* [Yearbook of Petrograd State Academic Theaters. Season 1918/19]. Petrograd, 1920. 380 p. (In Russ.).
4. Nikitin V.Y. Metod poetapnoy kompozitsii khoreograficheskogo proizvedeniya [The method of stage-by-stage composition of a choreographic work]. *Vestnik Akademii Russkogo Baleta imeni A.Y. Vaganovoy* [Bulletin of the Russian Ballet Academy and I. Vaganova], 2020, no. 6(71), pp. 64-77. (In Russ.).

5. Noverr. Zh.Zh. *Pis'ma o tantse i baletakh* [Letters about dance and ballets]. Editor and introductory article by Y.I. Slonimskiy. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 375 p. (In Russ.).
6. Petipa M.I. *Materialy. Vospominaniya. Stat'i* [Materials. Memories. Articles]. (In Russ.). Available at: <https://wysotsky.com/0009/180.htm#08>.
7. *Sovetskiy baletnyy teatr; 1917-1967: sbornik* [Soviet ballet theater, 1917-1967: Collection]. In-t istorii iskusstv, Leningr. gos. in-t teatra, muzyki i kinematografii; Ed. V.M. Krasovskaya. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 377 p. (In Russ.).
8. Fokin M.M. *Protiv techeniya: stat'i, pis'ma* [Against the tide: Articles, letters]. Ed.-comp. and author of the introductory article Y.I. Slonimskiy. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1962. 639 p. (In Russ.).

УДК 75.049

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-259-270

ФУГА В АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ КАК ОБЪЕКТ СИНЕСТЕЗИЙНОГО МЫШЛЕНИЯ И ВОСПРИЯТИЯ

Васирук Ирина Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано и музыковедения, Самарский государственный институт культуры (г. Самара, РФ). E-mail: vasiruk@mail.ru

В данной статье рассматривается современная абстрактная живопись в контексте синестезийного мышления и восприятия. Живописные работы последней трети XX – начала XXI столетия с названием «Фуга» по-разному демонстрируют два уровня синестезии: межчувственный и мыслительно-обобщенный. Именно психологический аспект понимания и интерпретации беспредметной живописи рождает правильные ассоциации и аналогии с музыкальной фугой. Именно межчувственные связи, тонкие «нюансы» восприятия «сложной» музыкальной фуги, ее универсальности и знаковости, позволяют проникнуть в вероятностный смысл. При анализе картин-фуг показаны разные факторы: колористически-цветовые и композиционные решения, многообразие геометрических фигур и графических элементов в пространстве картин. Многомерный и многолетний «путь» фуги в абстракции делает ее необходимым коллаборационным элементом как в содержательно-художественном, так и в синестезийно-психологическом плане.

В результате предпринятого исследования выяснилось, что правильность понимания авторского замысла включает в себя и поворот в сторону реципиента – зрителя, способного к ремифологизации, расшифровке смыслового спектра картин. Выявление онтологических и специфических свойств музыкальной фуги как высшей формы и жанра полифонической музыки позволило показать ее бытие в абстрактной живописи современных отечественных и зарубежных художников. Автор статьи приходит к выводу, что содержательный параметр абстрактной живописи сложен, так как он не воспроизводит видимое, но постигаем путем выстраивания гармонии с объектом и в связи с проникновением в смысл контекста на межчувственном, синестетическом уровне.

Ключевые слова: fuga, абстрактные картины, цвет, синестетический аспект, смысловые коды, ассоциации.

FUGUE IN ABSTRACT PAINTING AS AN OBJECT OF SYNESTHETIC THINKING AND PERCEPTION

Vasiruk Irina Ivanovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Piano and Musicology, Samara State Institute of Culture (Samara, Russian Federation). E-mail: vasiruk@mail.ru

In this article, modern abstract painting is considered in the context of synesthetic thinking and perception. The paintings of the last third of the XXth -beginning of the XXIst century with the name *Fugue* differently