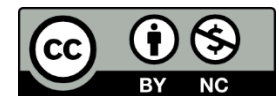


Техника музыкальной композиции

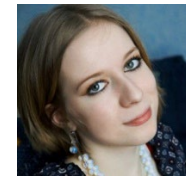
Научная статья
УДК 782.91
DOI: 10.56620/2587-9731-2021-4-109-125



Цикл концертов Антонио Вивальди «Времена года»: от барочного синтеза искусств к новым формам художественного синтеза XX века

Александра Андреевна Горщук

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова,
г. Москва, Россия,
andragor_a@mail.ru



Аннотация. Музыка концертов «Времена года» рассматривается в статье в контексте барочной культуры. В ней, по мнению автора, нашли отражения важнейшие общекультурные тенденции, характерные для этой эпохи, в частности, проблемы времени и синтеза искусств. Данные тенденции воплощаются и во «Временах года» Вивальди. Автор отмечает, что тема смены сезонов в целом весьма интересна в плане ее хореографического воплощения.

В статье рассматриваются два хореографических воплощения музыки концертов А. Вивальди «Времена года» – это балет Ролана Пети (запечатлен на киноленте в 1984 году) и фильм-балет Джеймса Куделки (2003 год).

В центре внимания Р. Пети – идея вечного повтора, а в фокусе внимания оказывается общее, объективное, что согласуется с художественными принципами неоклассицизма. С этим связаны объективность тона высказывания, преобладание массовых сцен. Характерно также сюитное сопоставление концертов между собой, отсутствие сквозного развития между ними. Концепция Пети тяготеет к эпическому роду. В балете присутствует элемент симметрии за счёт повтора двух частей концерта «Весна» после окончания «Зимы». Таким образом, в постановке находит выражение осознание времени как циклического, а на уровне соотношения музыкального и хореографического ряда наблюдается скорее параллелизм «текстов», нежели синтез.

В балете Дж. Куделки воплощена драма отдельно взятой личности. Художественное время здесь предстаёт как векторное, необратимое, что характерно для драмы. Этому способствует и ускорение движения к концу, когда пантомима начинает постепенно вытеснять танец. Из двух возможных трактовок названия циклов концертов на первый план выходит аллегорическая – движение человека от рождения к смерти. В соотношении музыки и танца возникает не параллелизм, а синтез «текстов», интертекст.

Ключевые слова: Вивальди, балет, Ролан Пети, Джеймс Куделка, хореография, необарокко, неоклассицизм

Для цитирования: Горщук А. А. Цикл концертов Антонио Вивальди «Времена года»: от барочного синтеза искусств к новым формам художественного синтеза XX века [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 4. С. 109–125. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-109-125>

Technique of Musical Composition

Original article

Antonio Vivaldi's Group of Concerts *The Four Seasons*: From Baroque Synthesis of Arts to New 20th-Century Forms of Artistic Synthesis

Aleksandra A. Gorshchuk

The State Musical Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, Moscow, Russia,
andragor_a@mail.ru

Abstract. The article examines Antonio Vivaldi's *The Four Seasons* concerts from the perspective of baroque culture. We believe that baroque culture reflects the key general cultural trends characteristic of this era, in particular, such issues as time and the synthesis of arts. These trends manifest themselves in *The Four Seasons*. The topic of changing seasons is generally very interesting in terms of its choreographic production.

The article discusses two choreographic productions based on the music from Antonio Vivaldi's *The Four Seasons*: the ballet by Roland Petit (captured on video in 1984) and the screen ballet by James Kudelka (2003).

Petit's concept evolves around the idea of eternal repetition. He focuses on the general and the objective, which is in line with the artistic principles of neoclassicism. This becomes manifest in the objectivity of statements and the preference for crowd scenes. The representation of concerts is suite-based with no continuous development between them. Petit's concept tends towards the epic genre. The ballet is not devoid of certain symmetry due to the repetition of two parts of the concert *Spring* after the end of *Winter*. Thus, Petit's production views time as cyclical, while the correlation between music and choreography indicates a parallelism of texts rather than their synthesis.

The ballet by J. Kudelka is the drama of an individual human life. Here, the artistic time resembles a vector, it is irreversible, which is typical of drama. This is achieved by the acceleration of movement towards the end of the production with the pantomime gradually replacing the dance. The title *The Four Seasons* allows two possible interpretations and in Kudelka's case the allegorical one comes to the fore. His concept is the life course of a person from birth to death. The ballet does not reveal a parallelism between music and dance, on the opposite, it is a synthesis of texts, an intertext.

Keywords: Vivaldi, ballet, Roland Petit, James Kudelka, choreography, neo-baroque, neoclassicism

For citation: Gorshchuk A. A. Antonio Vivaldi's Group of Concerts *The Four Seasons*: From Baroque Synthesis of Arts to New 20th-Century Forms of Artistic Synthesis [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2021, no. 4, pp. 109–125. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-109-125>

Эпоха барокко – совершенно особенное явление в истории музыкальной культуры. Ряд революционных прорывов в науке (открытие законов Кеплера, изобретение телескопа и микроскопа, маятниковых часов, постепенное формирование концепции правового государства) привели к значительным изменениям представлений человека об окружающем мире и его месте в нем. Это не могло не сказаться и на искусстве, также открывающего для себя новые горизонты.

Именно в музыке барокко впервые активно осознаются важнейшие философско-эстетические категории времени, пространства и движения. Категория *пространства* осваивается в том числе через введение динамических контрастов «тихо – громко», то есть «далеко – близко», «звук – эхо», а также фактурных контрастов. Все это сказывается на формировании староконцертной формы¹ с ее противопоставлениями *тутти* и *солю*.

В музыке барокко впервые осознается категория *времени*. Еще для Средневековья была актуальна антитеза «время – вечность», где

¹ Староконцертная форма – термин И.В. Способина; также употребительны и другие обозначения – концертная (термин Ю.Н. Холопова) и ритуальная форма.

время брэнно, и только вечное неподвижно, а потому единственно значимо. В эпоху барокко возникает напряженный интерес к времени, нередко окрашенный трагическими тонами, но непреходящий. Постоянное вслушивание в пульсацию времени приводит к появлению в музыкальных произведениях первых темповых обозначений, имеющих эмоциональную окраску. Сама музыкальная ткань наполняется моторикой, чеканными ритмами. Отсюда, в том числе, происходит растущий интерес к теме смены сезонов, которая воспринимается не только буквально, но и аллегорически – как путь человеческой жизни от рождения и юности к зрелости и старости.

Проблема времени напрямую связана с эстетической категорией *движения*. Марина Николаевна Лобанова тонко подмечает, что даже французские клавесинисты в своих «программных» зарисовках прибегали к описанию тех явлений и предметов, которые пребывают в движении: вихри, развевающиеся ленты, ветряные мельницы [5]. Представляется, что сами названия барочных музыкальных жанров также связаны с идеей движения: фуга – бег, концерт – состязание, инвенция – изобретение (то есть движение мысли), соната – звучание (длящееся во времени). Так же подвижны, изменчивы и природные сезоны.

Наконец, еще одна важная эстетическая тенденция эпохи барокко – стремление к *синтезу искусств*. Считалось, что разные виды искусства, выступая вместе, способны лучше отобразить полноту жизни. Культивировался графический стих (в форме креста, сердца), в поэзию проникали чисто музыкальные приемы. Музыка, со своей стороны, стремилась к изобразительности.

Все эти тенденции нашли отражение в цикле концертов *Le quattro stagioni* («Времена года») Антонио Вивальди, созданных в

20-е годы XVIII века². Каждому из сезонов композитор предпосылает сонет, подробно описывающий происходящее в музыке. До «Времен года» Вивальди писал и другие концерты, имеющие «программные» названия («Кукушка», «Ночь» и так далее), но только «Времена года» имеют настолько развитую и подробную программу: строчки из сонета последовательно выписываются над нотным текстом, что усиливает иллюстративный эффект музыки. Части сонета (два катрена, два терцета) по-разному соотносятся с нотным текстом, что можно отразить следующей схемой:

Схема 1. Соответствие строк сонетов частям концертов

Весна	Лето	Осень	Зима
I ч. – 1 и 2 катрены II ч. – 1 терцет III ч. – 2 терцет	I ч. – 1 и 2 катрены II ч. – 1 терцет III ч. – 2 терцет	I ч. – 1 катрен II ч. – 2 катрен III ч. – 1 и 2 терцеты	I ч. – 1 катрен II ч. – 2 катрен (1 и 2 строки) III ч. – 2 катрен (3 и 4 строки), 1 и 2 терцеты

Как видим, поначалу Вивальди следует одной схеме, где главная смысловая «нагрузка» приходится на первую часть цикла; но в третьем и четвертом концертах «удельный вес» финала возрастает. Вторая часть в «Зиме» оказывается наименее подробно иллюстрированным номером, зато финал концерта – сцена катания на коньках – выписана максимально детально.

Считается, что Вивальди создал новый жанр – жанр наглядного сонета. Есть также мнение, что стихи были написаны к уже существующей музыке.

² Точная дата создания концертов неизвестна, первая публикация осуществлена в 1725 году.

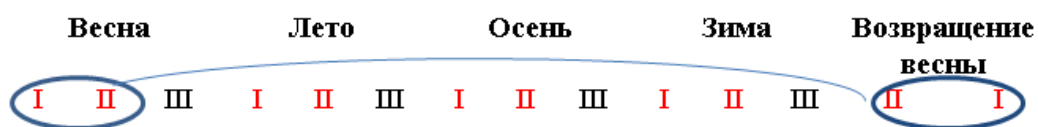
Каждый концерт состоит из трех частей, следующих друг за другом по принципу «быстро – медленно – быстро», унаследованного от итальянской оперной увертюры. Всего получается 12 частей, что можно соотнести с количеством месяцев в году. Первая и третьи части пишутся в основной тональности, вторая – в параллельной (кроме «Лета»: в нем все три части имеют единую тональность).

Помимо Вивальди, к теме времен года обращались и другие композиторы. Из четырех наиболее известных произведений на эту тему (сочинения Вивальди, Йозефа Гайдна, Петра Ильича Чайковского, Александра Константиновича Глазунова, Астора Пьяццоллы) три связаны с танцем. «Времена года в Буэнос-Айресе» Пьяццоллы – четыре танго-композиции, «Времена года» Глазунова – балет, «Времена года» Вивальди имеют значительное количество балетных интерпретаций; среди них балеты Ролана Пети, Анжелена Прельжокажа, Джеймса Куделки, Мауро Бигонцетти. Это неслучайно. Тема смены сезонов предоставляет богатый материал для хореографического воплощения: возможность для каждого сезона подбирать костюмы, различные типы танцевальных движений, возможность фантазировать на близкую каждому человеку тему, которая и абстрактна, и аллегорична, и, в то же время, конкретна. Таким образом, синтез искусств становится уже тройным: словесный – музыкальный – хореографический ряды. При этом, несмотря на достаточно подробную программу, каждый постановщик создает свою неповторимую интерпретацию, по-разному трактуя заявленную тему, расставляя смысловые акценты, развивая собственную концепцию. Одинаково ли глубокие и убедительные эти концепции? Как выявить художественную ценность различных балетных интерпретаций, можно ли сопоставлять их и какими критериями при этом пользоваться?

Рассмотрим две хореографические интерпретации вивальдиевского цикла: балеты Ролана Пети и Джеймса Куделки.

Балет «Времена года» *Ролана Пети* (1924–2011), одного из признанных классиков хореографического искусства XX века, был поставлен силами артистов труппы «Балет Марсея» под его руководством. В 1984 году на основе этого спектакля был создан фильм³. По словам Николая Цискаридзе, постановку можно назвать «бессюжетным неоклассическим балетом, сделанным как приношение Баланчину»⁴. Интересная находка Пети: артисты танцуют в естественных декорациях, на венецианской площади Святого Марка, ночью. Ветер развеивает их одежды, что согласуется с эстетической категорией движения, воплощенной Вивальди в музыке концертов. Интересна композиция целого: после привычной череды «весна – лето – осень – зима» Пети вводит дополнительную часть «Возвращение весны» (с припиской «финал»). В ней проводится сначала вторая, а затем первая часть «Весны», что придает форме спектакля закругленность, черты зеркальной симметрии с «Осенью» в центре:

Схема 2. Структура балета «Времена года» Р. Пети



Сам танец и одежды танцоров достаточно классичны: балерины не в балетных пачках, а в платьях, но на пуантах, мужчины в трико. Вторая часть «Лета» – скорее гимнастика, нежели танец: это любовный дуэт, в котором солисты выполняют элементы – растяжки и под-

³ В главных партиях: Доминик Кальфуни, Дени Ганьо, Луиджи Бонино, Жан-Пьер Авиотт, Жан-Шарль Жильо

⁴ Во вступительном слове к фильму, показанном телеканалом «Культура». См.: [http://cyclowiki.org/wiki/Времена_года_\(балет_на_музыку_Вивальди\)](http://cyclowiki.org/wiki/Времена_года_(балет_на_музыку_Вивальди)).

держки – преимущественно на земле. Каждой части соответствуют костюмы разных цветов: «Весна» – лимонно-желтые и белые, «Лето» – синие, «Осень» – бронзовая цветовая гамма, «Зима» – атласные белые костюмы. Вторые, медленные части концертов, представлены дуэтами (кроме «Возвращения весны»), первые и третьи – в виде массовых сцен. При этом в каждом из концертов солисты свои, нет ведущих персонажей, концентрирующих на себе внимание. Каждое время года рассказывает историю, но обобщенно, сдержанно, абстрактно; герои, солисты здесь – не конкретные люди, а скорее эмоции, их олицетворение.

Как соотносится хореография Пети с музыкой Вивальди? Хореограф не следует музыкальной форме, заданной композитором, воспринимая музыку, скорее, как общее сопровождение танца. Структура и другие языковые (стилистические) особенности концертов не находят прямой поддержки в хореографии. Так, в первой части «Весны» смена тютти и соло не подкреплена сменой состава танцоров; за проведениями музыкальных тем (например, ригурнеля) не закрепляется какой-либо комплекс движений. Практически отсутствуют хореографические репризы – только в первой части «Зимы» проведению ригурнеля соответствуют припадания на одну ногу, будто бы движение против зимнего ветра. За каждым концертом закреплен скорее некий общий эмоционально-хореографический «тонус» – легкие, почти «детские» припрыгивания в «Весне», более изящные движения в «Лете», тяжелые «втаптывания», «земные» движения в «Осени», некоторая резковатость и при этом скованность, статические позы в «Зиме». При этом различия в хореографии между частями все же не являются значительными. В целом, на первом плане находится кордебалет, массовые танцевальные сцены, большую роль играют элементы

симметрии (например, зеркально симметричные движения правой и левой групп участников в первой части «Весны»).

Балет Пети не повествователен и не скреплен единой линией развития. Превалирование массовых сцен, смена солистов в каждом концерте способствуют созданию образа несколько отстраненного, холодноватого, что соотносится с высказыванием Цискаридзе о бессюжетном неоклассическом балете. Не занятое отслеживанием развития сюжета сознание естественным образом концентрируется на танце как таковом – видимо, такой и была цель постановщика. Единственный раз между частями возникает намек на сквозное развитие – между «Зимой» и «Возвращением весны». Третья часть «Зимы», как можно было бы ожидать, – не массовая сцена, а трио, ведь подлинный финал у Пети – не конец зимы, а возвращение весны. Вторая часть «Весны», следующая за «Зимой» – это робкое, медленное, еще будто бы скованное холодом, движение танцоров, словно пока еще не верящих в возвращение тепла. Часть завершается лаконичной пантомимой: артист, находящийся в центре сцены, медленно поднимает вверх ладонь руки, собранную подобно закрытому бутону – и вот бутон раскрывается... В звонком, светлом *E-dur* вновь звучит первая часть концерта, общий танец, празднующий возрождение природы.

Что касается стихотворного текста, то он практически нигде не отражен в хореографии – разве что в первой части «Осени», где танцоры на заднем плане складывают руки, подобно спящим, что соответствует строкам сонета, рисуя дремлющих захмелевших крестьян. В целом, Пети воплощает в большей степени именно смену сезонов, а не этапов человеческой жизни. Конечно, аллегория остается, но, скорее, на заднем плане – в качестве неизбежных ассоциаций зрителя.

Совершенно другой – и, на наш взгляд, более интересной, – представляется постановка *Джеймса Куделки* (р. 1955), современного канадского танцора, хореографа и постановщика. Его «Времена года» сняты в 2003 году в небольшой студии силами труппы Канадского национального балета. Жанр фильма-балета позволяет использовать различные приемы видеомонтажа, что в рамках театрального представления невозможно. Таким образом, к синтезу слова, музыки и танца прибавляется еще один вид искусства – кинематограф. С его помощью достигаются особые художественные эффекты. Так, например, во второй части «Лета» используется рапидная (замедленная) съемка. Другой кинематографический прием, осуществляемый путем видеомонтажа, – сочетание в одновременности двух сюжетных планов. Один из них – то, что происходит в реальном времени, второй – ранее снятые сцены с другими участниками, которые в это же время транслируются на стенах-экранах. Так, например, во второй части «Весны» дуэту солиста и солистки, находящихся на сцене, противопоставлен экранный ансамбль мужчин-танцоров, занимающих различные статические позы – возникает контрапункт двух сюжетных планов.

Свой отпечаток на особенности фильма-балета накладывает сама студия, камерная по размерам. Возможно, именно условия осуществления постановки оказали влияние на формирование ее концепции (вспомним гипотезу Арнольда Наумовича Сохора о связи законов музыкальных жанров с условиями их бытования [6]).

Так, в отличие от балета Пети, в версии «Времен года» Куделки преобладают небольшие ансамбли танцоров; есть главный герой – солист, вокруг которого разворачивается действие. Обнаруживается определенный сюжет, хотя и лишенный детальной конкретизации и допускающий различные трактовки. Кроме того, у каждого времени

года есть своя персонификация: роли Весны, Лета и Осени исполняют солистки труппы, а Зима представлена сразу в двух ипостасях – пожилая женщина и молодой мужчина, обозначенный в титрах как «Человек-зима». Все эти персонажи несут в себе сложный множественный смысл: это воплощения и природных сезонов, и, вероятно, определенных жизненных перипетий, и конкретных людей. За сменами времен года можно проследить нить жизни главного героя, полную драматических коллизий и устремленную к неизбежному трагическому финалу.

Весна у Куделки предстает порой легкомысленно радостной; солистка-Весна равно одаривает героя и других персонажей, символизируя полноту жизни, молодость, дарящую счастье всем просящим. Весну сменяет лето. В центре повествования – любовная линия между главным героем и солисткой-Лето; попытки удержать любовь не увенчиваются успехом – пара расстается, и жизненная буря – третья часть цикла – захватывает и уносит их. В «Осени» воплощена зрелость, разгар трудовой жизни – это жанровая зарисовка, в которой сцена жатвы перемежается с моментами отдыха. Наступает зима – конец жизненного пути. Героя преследует мужчина, олицетворяющий зиму: в его действиях – злая издевка. Кто он? Опасный человек, наветчик? Болезнь? Скорбь? Неотступная мысль о напрасно прожитой жизни, о приближающемся конце? Во второй части «Зимы» на сцену выходит ансамбль пожилых людей, исполняющих танец, напоминающий отчасти о стиле ретро. Среди них – вторая персонификация зимы. По поведению танцовщицы мы понимаем: это мать героя. Быть может, она – гость из другого мира, куда старики увлекают молодого героя вслед за собой? Он сопротивляется, как бы говоря: «Не хочу стареть, не хочу умирать», но затем присоединяется к их танцу. Третья часть – это последний выход солиста, полный изломанных, резких движений, ри-

сующих образ состарившегося, больного человека, тяготящегося своей немощью. В исступленном танце он в последний раз совершает попытку бежать от собственного неотвратимого будущего. Являющаяся к нему мать – Зима – успокаивает его, тянет за собой, увлекает на землю и закрывает ему глаза. На сцене появляются все участники балета, одетые в тяжелые зимние одежды; в их числе утраченная любовь – Лето, оплакивающая героя. Только Весна указывает прочь, словно пророча свое скорое возвращение. Как видим, Джеймс Куделка рассмотрел макроцикл Вивальди в трагическом аспекте, трактуя смену сезонов как взросление, старение и умирание отдельно взятой личности.

Уделим внимание особенностям танца и сценографии. В качестве декораций выступают мониторы, занимающие все видимое пространство, кроме пола. Они изображают небо, меняющее цвета в зависимости от текущего сезона: весной – светло-голубое, летом – оранжевое и алое, осенью – желтое, с бронзовым отливом, зимой – белое, впоследствии сменяющееся холодным, даже мертвенным голубым свечением. На женщинах – платья, кроме Осени, танцующей в брючном костюме, и пуанты. Мужчины одеты в костюмы с длинными рукавами и на подтяжках. Длина и плотность тканей меняется в зависимости от сезона; весной и летом – легкие платья, осенью и зимой – тяжелые, длинные одежды, плащи.

Замечательна та чуткость, с которой хореограф вслушивается в музыку Вивальди. Зачастую он следует заданной композитором форме, иногда своеобразно переосмысливая ее. Так, например, в первой части «Весны» ритуурнель, исполняемый оркестровым тутти, в большинстве случаев соответствует соло главного героя, а предполагающие звучание концертирующей группы интермедии – ансамблю тан-

цоров. В первой части «Лета» проведения ритурнеля привязаны к статичной позе солиста, сидящего на полу.

Интересно, что в номерах концертов есть наборы повторяющихся лейтдвижений, ярко характеризующих сезон и тонко отражающих звучащую музыку. В ритурнелях третьей части «Весны» это руки, поднимаемые к солнцу, а также размеренная ходьба на пальцах, сопровождающаяся в музыке ровным ритмическим движением. В «Лете» – прыжки; в «Осени» – движения, изображающие жатву, наклоны, активные втаптывания, в «Зиме» – колкие, рваные движения, переход от танца к пантомиме. Куделка использует хореографические репризы, закрепляя за отдельными музыкальными фрагментами и местами формы определенные движения или даже целые сценические ситуации.

Отчасти в балете находит свое воплощение и стихотворный текст – например, в общем тоне «Весны», в жанровой сценке «Осени» (правда, у Куделки – жатва, а у Вивальди – охота). В трактовке средней части «Лета» главный герой балета испытывает страх перед ударами молний и громом, переданными в музыке с помощью тремоло струнных – так же, как пастушок в тексте сонета боится грозы. Однако гроза в постановке не буквальная: это аллегория приближающейся жизненной бури. Удивительно хорош в этой ситуации прием видеомонтажа. Надвигающаяся стихия воплощена с помощью показанного на экранах гран-жете балерин, разрастающегося в масштабах: в первый раз элемент исполняется втроем, во второй – вшестером, в третий – вдевятиером; эффект усилен с помощью рапидной съемки. Затем виртуальный план переходит в реальный, и танцовщицы увлекают героя за собой, разлучая с любимой. В конце третьей части происходит обратное: в самом конце танцовщицы в гран-жете переходят из реального плана в виртуальный и растворяются на экране в багряном

фоне. В этом можно усмотреть параллель с барочной традицией смешения реального и иллюзорного. Только сюжет «Зимы» осмыслен хореографом совсем иначе – как мы помним, она заканчивается гибелью героя.

Интересно, что строение вивальдиевского макроцикла в чем-то схоже с будущей классической симфонией. Куделкой подчеркнуты эти ассоциации, правда, смысловой акцент в его балете смещается на финал. В целом, первый концерт по преобладающим темпам можно соотнести с сонатным аллегро, второй – с медленной частью (как известно, в нем оба крайних раздела исполняются довольно сдержанно), третий – с жанровой частью, четвертый – с симфоническим финалом. Заключительная часть выполнена балетмейстером в трагических тонах, в чем видится параллель с финалом Шестой симфонии Чайковского. Также можно порассуждать о финале «Лета» – одиночество среди толпы («анти-концепция» финала Четвертой симфонии Чайковского). Вероятно, это случайное совпадение, обусловленное самим замыслом Куделки, связанным с темой неотвратимости смерти, бессилием перед лицом жизненных бурь.

Итак, два художника, Пети и Куделка, создав балеты на основе вивальдиевского цикла «Времена года», максимально непохоже трактуют идеи смены сезонов: первый – более буквально, второй – скорее, аллегорично. Отсюда совершенно разное отношение к сюжету и различный тип выстраивания композиции целого.

В центре внимания Пети – восприятие времени как *циклического*, обусловленного природой, идея вечного повтора, возвращения на круги своя. В его балете акцент сделан на коллективном, общем, а, следовательно – на объективном. Солисты меняются в каждом концерте, лишь на время выделяясь из толпы как некие обобщенные фигуры, персонифицирующие эмоциональные состояния, а затем снова

сливаясь с ней. Коллективное доминирует над личным, общее возвышается над частным, подчиняя его себе, обезличивая. Здесь нет драмы или трагедии, а цель – только вечное движение. Отсюда объективность тона высказывания, преобладание массовых сцен. Концепция Пети тяготеет к эпическому роду, а для эпических произведений крайне характерна симметричность формы, ее закольцованность, что находит отражение в структуре балета, оканчивающейся музыкой начальной части. Такая трактовка в целом оказывается созвучна концепции Вивальди, у которого в ремарках к партитуре третьей части «Зимы» появляются «ветры Сирокко», то есть теплые ветры, предвестия весны. Характерно также сюитное сопоставление частей между собой, отсутствие единого сюжета и сквозного развития. Времена года здесь – в первую очередь именно времена года; второй, аллегорический, смысл не исчезает, но уходит на задний план. Смысловые ряды – музыка (вместе со словом) и танец не образуют неразрывного единства: музыка сопровождает движение, но не находит в нем детального воплощения. Это скорее параллелизм текстов, нежели их синтез.

Концепция Куделки выстроена совершенно иначе. В центре повествования – драма отдельно взятой личности, одна человеческая жизнь. Сделан акцент на ее неповторимости и неповторяемости, индивидуальности – и потому художественное время здесь другое: векторное, однонаправленное, необратимое. Неповторимая история, которая обречена закончиться, – вот что составляет смысловое зерно концепции постановщика. Именно поэтому повествование в этой постановке окрашивается в трагические тона. Сквозное развитие объединяет все части целого. Между драматическим «Летом» и трагической развязкой в «Зиме» вводится жанровая часть, останавливающая действие, что только усиливает общее напряжение. Все это характерно для иного рода искусства – драмы. Этому способствует и ускорение

движения к концу, когда пантомима начинает постепенно вытеснять танец. Из двух возможных трактовок названия циклов концертов на первый план выходит аллегорическая – движение человека от рождения к смерти. Другой смысл – буквальный – напротив, уходит на второй план. Постановщик, трактуя «Зиму» иначе, чем Вивальди, не вступает в непримиримое противоречие с «программой»: в зиме часто видится нечто трагическое, и в силах художника так расставить смысловые акценты, что именно этот аспект выйдет на первый план, служа опорной точкой, вокруг которой строится концептуальное целое. При этом, как мы отмечали выше, постановщик в высокой степени ориентируется на музыку Вивальди, а иногда и на предпосланный ей поэтический текст, отражая различные элементы музыкального языка и композиции в хореографии. Именно благодаря этому возникает не параллелизм, а синтез «текстов» – сложный интертекст. Особенно важно, что смысловая полемика с Вивальди в отношении «Зимы» не делает хореографию чужеродной, а наполняет целое дополнительным смыслом, сообщая концепции глубину и многогранность. Все это указывает на высокую художественную ценность постановки канадского хореографа.

Оба балета – Пети и Куделки – поставлены в конце XX и начале XXI века, соответственно. Как известно, для XX столетия в высшей мере характерен интерес к музыкальным мирам барокко. Это, вероятно, объясняется определенным созвучием эстетических устремлений двух переломных, насыщенных событиями, эпох, к которым применима философская категория «безвременья». Барокко свойственно стремление к синтезу искусств; аналогичные процессы происходят в XX и XXI столетиях с их междисциплинарными исследованиями и сложными взаимодействиями между текстами. Однако интерес хореографов нашей эпохи к «Временам года» Вивальди не исчерпывается

только этим. Вне сомнений, бессмертная музыка итальянского мастера и извечная тема смены сезонов как олицетворение течения человеческой жизни вдохновляет балетмейстеров на создание новых прочтений этого цикла концертов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анисимов А.В.* Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск, 2011.
2. *Аркадьев М.А.* Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. / 2-е изд., доп. М., 1992.
3. *Барбье П.* Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2016.
4. *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. / 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1983.
5. *Лобанова М.Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Монография. М.: Музыка, 1994.
6. *Сохор А.Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968.
7. *Сысоева А.Е.* Программность в инструментальной музыке эпохи барокко. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02/ Магнитогорск, 1993.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Времена года / хореография Дж. Куделки, музыка А. Вивальди, режиссер Б. Уиллис Суит [Электронный ресурс] /

EuroArts Music International. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hOnCoMrзесс> (дата обращения – 12.11.2021).

2. Времена года / хореография Р. Пети, музыка А. Вивальди, режиссер Х. Монтеc-Бакер [Электронный ресурс] / Decca Music Group Ltd., 1984. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_V5p-D_fjYI&t=229s (дата обращения – 12.11.2021).

REFERENCES

1. *Anisimov A.V.* Vzaimodejstvie solista i orkestra v zapadnoevropejskom skripichnom koncerte XVII–XIX vekov [Interaction Between Soloist and Orchestra in the Western European Violin Concerto of the 17th-19th century centuries]: Dissertatsiya doktora iskusstvovedeniya [Doctor's thesis]. Magnitogorsk, 2011.

2. *Arkadiev M.A.* Vremennye struktury novoevropejskoj muzyki. Opyt fenomenologicheskogo issledovaniya [Temporal Structures of Modern European Music. An Issue of Phenomenological Investigation] / 2nd edition, appended. Moscow, 1992.

3. *Barbier P.* Venecija Vival'di. Muzyka i prazdniki jepohi barokko [Venice of Vivaldi (Baroque music and festivals)]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha [Publishing House of Ivan Limbakh], 2016.

4. *Livanova T.N.* Istorija zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda: Uchebnik v dvukh chastyakh. T1. Po XVIII vek [History of Western European Music until 1789: A Textbook in Two Parts. P. 1. According to the 18th century] 2nd edition, restructured and appended. Moscow: Muzyka [Music], 1983.

5. *Lobanova M.N.* Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy jestetiki i pojetiki [Western European Musical Baroque. Problems of Aesthetics and Poetry]. Moscow: Muzyka [Music], 1994.

6. *Sohor A.N.* Jesteticheskaja priroda zhanra v muzyke [Aesthetic Nature of Genre in Music]. Moscow: Muzyka [Music], 1968.

7. *Sysoeva A.E.* Programmnost' v instrumental'noj muzyke jepohi barokko [Programmability in Instrumental Music of the Baroque Era]: avtoreferat dissertatsiyi doktora iskusstvovedeniya [Abstract of Doctor's thesis]. Magnitogorsk, 1993.

FILMOGRAPHY

1. Vremena goda [Seasons] / choreography by J. Koudelka, music by A. Vivaldi, director B. Willis Sweet [Electronic resource] / EuroArts Music International. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=hOnCoMr3ecc> (accessed: 12.11.2021).

2. Vremena goda [Seasons] / choreography by R. Petit, music by A. Vivaldi, director J. Montes-Baquer [Электронный ресурс] / Decca Music Group Ltd., 1984. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=_V5p-D_fjYI&t=229s (accessed: 12.11.2021).

