

-
3. Dvorko N. I., Ioskevich Ja. B., Poznin V. F. Mul'timedia: tvorchestvo, tehnika, tehnologija. SPb.: SPbGUP, 2005.
 4. Dvorko N. I. Professija — rezhisser mul'timedia. SPb.: SPbGUP, 2003.
 5. Krapivenko A. V. Tehnologii mul'timedia i vosprijatie oschuschenij. M.: Binom, 2009.
 6. Leont'ev V. Mul'timedia. Foto, video i zvuk na komp'jutere. M.: Olma Media Grupp, 2009.
 7. Muzychenko V. L., Andreev O. Ju. Samouchitel' komp'juternoj grafiki. M.: Triumf, 2007.
 8. Savchenko N. A. Ispol'zovanie mul'timedia tehnologij v obschem i srednem obrazovanii. M.: RUDN, 2006.
 9. Frolov I. K., Pereygin V. A., Samojlov Je. E. Razrabotka, dizajn, programmirovanie i raskrutka web-sajta. M.: Triumf, 2009.
 10. Shmenk A., Vjet'en A., Kjote R. Mul'timedia i virtual'nye miry. M.: Slovo, 1997.
 11. CHIP CD. Komp'juterra, Cifrovoe foto. M., 2010.
 12. Digital photo. Masterskaja. M.: Digital photo, 2010. № 5, 6, 7.

В. А. Звездочкин

**«ГЕНИЙ ЖАНРА»
(«РОДЕНОВСКИЙ ЦИКЛ» ЛЕОНИДА ЯКОБСОНА)**

Статья посвящена «Роденовскому циклу» Леонида Якобсона. Она раскрывает пластический принцип создания хореографических миниатюр, созданных под влиянием скульптур Огюста Родена — «оживающие скульптуры». Разъясняется основной художественный принцип «Роденовского цикла» Якобсона — идеальное соответствие образной пластики композиции и пластической индивидуальности танцоров. Много внимания уделено пластическим и психологическим особенностям всех семи миниатюр цикла. В статье доказывается, что «Роденовский цикл» Леонида Якобсона является не только ярчайшим образцом его «Хореографического театра», но также шедевром мировой хореографии XX века.

Ключевые слова: Леонид Якобсон, хореографические миниатюры, индивидуальный «Театр Автора», жанр «Спектакля миниатюр», синтез музыкальной и хореографической образности, пластика — это образное движение, Огюст Роден, скульптуры Родена, «Лики любви», метафорическая образность в роденовских миниатюрах.

V. Zvezdochkin

**«GENRE GENIUS»
(«RODEN CYCLE» OF LEONID JACOBSON)**

The article is dedicated to «Roden Cycle» of Leonid Jacobson. It reveals the plastic principle of creation of choreographic miniatures inspired by Ogust Roden's sculptures — «reviving» sculptures. The main artistic principle of Jacobson's «Roden Cycle», an ideal conformity of figurative plastics of the composition with plastic individuality of dancers, is explained. Attention is drawn to the plastic and psychological peculiarities of all the seven miniatures of the cycle. It is argued that «Roden Cycle» of Leonid Jacobson is not only the most impressive example of his «choreographic theater», but also a masterpiece of the world choreography of the XX century.

Keywords: Leonid Jacobson, choreographic miniatures, individual «Theatre of Author», «Performance of Miniatures» as a genre, synthesis of musical and choreographic figurativeness, plastic as a figurative movement, Ogust Roden, «Roden's Sculptures», «Love Faces», metaphorical figurativeness.

Среди всех форм хореографического искусства особое место в творчестве Леонида Якобсона всегда занимала миниатюра.

Миниатюра для Якобсона — не просто форма, не просто один из жанров хореографии: это — его сокровенный Мир, его Театр, единственный в истории балета по разнообразию тем, образности, пластической выразительности. В своем театре он — поэт, ваятель, рассказчик, карикатурист, памфлетист, фельетонист, сказочник, мистификатор. Это одновременно и народный площадной театр, и предельно индивидуальный «Театр Автора».

Миниатюры Якобсона — не умаляя его великих свершений в иных жанрах хореографии — можно считать наиболее концентрированным выражением его пластических идей и идеалов, уникальным сопряжением музыкальной и хореографической образности. Это всегда новая лексика, драматургическая цельность, доведенная до высшей степени совершенства.

«Золотое сечение» своих миниатюр Якобсон выстраивает идеально, «мяч внимания» зрителей организует как первоклассный режиссер. Превосходство Якобсона в искусстве хореографической миниатюры над всеми иными балетмейстерами, творившими до него и по сей день, неоспоримо.

Миниатюра — его Любовь. Об этом он сам не раз писал и говорил: «Миниатюру полюбил безотчетно. Понял, что это мой жанр. Это форма емкая, мобильная, лаконичная, драматургически законченная, с ясным пластическим образом. Своего рода маленькое художественное произведение. <...> В своих миниатюрах я использую скорее инструмент пластики, чем балетного танца. Пластика для балетмейстера — это то же, что краски для художника, ноты для композитора, глина для скульптора. Все, что может быть образным в движении, все — пластика. Пластикой, танцем можно сказать о любви не менее выразительно, чем словом <...>» [4, с. 359].

В 1958 году на сцене Кировского (Мариинского) театра состоялась премьера необычного спектакля «Хореографические миниатюры», состоявшего из отдельных номеров, различных по тематике и стилю, поставленных на разную музыку, но обладавших своеобразным художественным единством. По существу, это было рождение нового жанра хореографии — программного тематического «спектакля миниатюр». Тематизм этот еще не был так четко очерчен, как в будущих программах яacobсоновского коллектива. Но здесь уже были представлены «Триптих Родена», «Жанровые зарисовки», «Русские миниатюры» и другие. Спектакль, получивший мировое признание (приз французской Академии танца «Золотая нимфа», 1961), поража́л разнообразием сюжетов, пластических форм и образов.

Каждому отделению спектакля была предпослана пластическая заставка: герои замирали в выразительных позах. Смысл приема очевиден: танец как будто рождался из неподвижной скульптуры, чтобы затем чаще всего вновь вернуться в пластическое изваяние. Но нигде этот прием не воспринимается так художественно-философски и театрально убедительно, как в цикле «Скульптуры Родена».

В спектакле 1958 года «Роденовский цикл» состоял из трех номеров на музыку Клода Дебюсси: «Вечная весна», «Поцелуй», «Вечный идол». В программе 1971 года яacobсоновского коллектива «Хореографические миниатюры» к ним прибавилось еще пять номеров: «Паоло и Франческа» (муз. А. Берга), «Минотавр и Нимфа» (муз. А. Берга), «Отчаяние», «Экстаз» (муз. С. Прокофьева), «Измятая лилия» (муз. А. Веберна).

«Звучание» ранних роденовских миниатюр Якобсона лучше всего определяла метафора А. С. Пушкина: «любовь-мелодия». Переливчато звонка мелодия «Вечной весны». Мелькающие, точно в блесках солнечного света, Девушка и Юноша (первые

исполнители — Нинель Петрова и Анатолий Нисневич) увлечены шутовой игрой и одновременно чуть смущены просыпающимся в них чувством. Быстрая смена танцевальных положений, одно из которых обязательно «вытекает» из другого, затем «переливается» в третье и т. д. — отличительная черта этого лирического этюда.

Партнерша шуточно ускользает из объятий партнера, уклоняется от его поцелуев, и вдруг неожиданно отворачивается от него... Но «обида» героини — лишь мгновение, и вот уже, нежно приподнятая им, она, любясь партнером, гладит его волосы...

Герои «Вечной любви» чем-то сродни Дафнису и Хлое. Их движения наполнены чистотой едва проснувшихся чувств, когда все вокруг кажется безоблачным, гармоничным. Хореограф раскрывает не только чувства героев, но и как бы окружающую их атмосферу. «Вечная весна» напоена воздухом, дыханием теплого нежного утра.

Если «Вечная весна» — утро, то «Поцелуй» воспринимается зрителями как полдень чувств. Изменяется не только композиция, но прежде всего фактура исполнителей. Неприемлемо исполнение «Вечной весны» танцовщиками с грубыми очертаниями тела, резко выделенной мускулатурой. «Поцелуй» же предполагает «певучие» линии артистов, «текучесть» пластики. Принцип соответствия пластики образа и индивидуальной пластики артиста для Якобсона оставался незыблемым на протяжении всего его творческого пути.

На премьере (1958) «Поцелуй» исполняли Алла Осипенко с ее божественными, графическими, почти прозрачными линиями и Всеволод Ухов с его мягкой, лишенной грубости, пластической фактурой: «...Здесь нет необузданных порывов. Любовь предстает умудренной, проверенной, как высшее взаимопонимание любящих» [1, с. 120].

В «Поцелуе» — иные, чем в «Вечной весне», ракурсы, иная образная композиция. Танец, неторопливо развивающийся,

построен на сближениях и расходах мужчины и женщины, когда оба закрывают лица от нахлынувших чувств и снова сходятся в неутолимых объятиях. Мотив раскрытых для объятия рук несколько раз возникает в номере. Героиня, ласкаясь к партнеру, нежно опускается ему на колени. Он, в ответ на ее чувство, обняв за талию, медленно кружит партнершу, раскинувшую руки в стороны, почти вальсовыми движениями. И как будто бы откликаясь на чувства своего партнера, Мужчина и Женщина поочередно ласково оглаживают тела друг друга.

В «Поцелуе» больше, чем в «Вечной весне», фиксированных положений; смена их протяженнее, напряжение — осязательнее.

В конце номера, взявшись за руки, партнеры проходят целый круг, то притягиваясь телами вплотную, то отклоняясь в томлении чувств, друг от друга. И возвращаются в свою первую позу, прижавшись коленями и наклонив головы в поцелуе. Еще два вдоха, два качания, медленное кружение на месте и замирание в бесконечно сладостном и мучительном роденовском «Поцелуе», прервать который не в силах никто.

Третий яacobсоновский номер первого «Роденовского цикла» (1958) — «Вечный идол» (первыми исполнителями номера были Алла Шелест и Игорь Чернышев) — если продолжить сравнение, можно назвать «Вечером» или «Ночью» (так сменяется атмосфера в картинах Клода Лоррена или, что ближе Якобсону, в скульптурах Микеланджело). «Звучание» этого номера создается «томительной» пластикой движений, судорожными соединениями рук, напряженными объятиями, когда герои как будто не в силах оторваться друг от друга. Если в «Вечной весне» лейтмотив композиции — ускользание, в «Поцелуе» — притяжение, то в «Вечном идоле» — сцепление.

...Мужчина, склоняясь, прильнул губами к груди Женщины. Он поднимает ее над собой, как бы преклоняясь перед ней, и

медленно отступает назад. Женщина хранит молчание. Мужчина бережно заключает ее в объятия, будто боится расплескать свое чувство восхищения ею. Но Женщина погружена в себя: на протяжении номера она несколько раз поворачивается спиной к Мужчине, и всякий раз Мужчина пытается повернуть ее лицом к себе и открыться ему.

Вот она медленно отступает спиной и наклоняется назад, а Мужчина осторожно подставляет свою спину и вновь заключает в тягучие объятия. И вдруг, как бы поддавшись ответным чувствам, она склоняется к партнеру и успокаивает его, поглаживая по спине.

Меняется музыкальная тема — от томительно-«темной» к светлой мелодии. Женщина опять отходит от мужчины, а он неотступно следует за ней. Он берет ее на руки как ребенка и медленно кружит. Затем обхватывает ее сзади за талию, а Женщина импульсивно перебирает ногами в воздухе, точно ее пронизывают «спазмы» страсти.

Еще одно движение, один поворот — и партнеры замирают в мучительном объятии. Женщина обхватывает партнера ногой, а их головы словно замирают в молитвенной позе страсти. Длительная пауза делает этот момент кульминационным. Мужчина отдает всю силу своих чувств Женщине, но она остается для него вечной загадкой.

В финале номера, подняв Женщину в первоначальную поддержку, Мужчина бережно, как недоступное Божество, относит ее к тому месту, откуда начинался номер. Как ни силен Мужчина, Женщина всегда остается для него тайной — неразгаданной и мучительной.

Эту тему гениально передавала первая исполнительница — Алла Шелест. Героиня Шелест властно утверждала свою силу над партнером. Иногда казалось, что она грозит своей любовью, предостерегает и останавливает Юношу, как будто сомневается в силе его чувства: «Отсюда величаво досад-

ливые движения ее головы, надменное безмолвие неподвижно сжатых губ, неприемлемость отстраняющих рук. Ее взгляд то жесток и опасен, то скорбен и глубок <...> Все движения и позы "Вечного идола" выглядят "напрасными порывами", "тщетными ласками", "бесполезными усилиями преодолеть одиночество, найти выход в любви"» [3, с. 74].

Номер «Отчаяние» роденовской скульптуры начинается со знаменитой позы: Женщина, сидя на полу, вытянула одну ногу вперед и, сжавшись в комок, в бессилии склонилась корпусом вниз. Сама эта скульптурная поза является символом трагической надломленности и отчаяния. Якобсон развивает эту тему хореографически.

Пластика героини «Отчаяния» (Л. Шилова) передает страдания отвергнутой, безнадежно покинутой женщины. В раскачивающихся движениях истрадавшегося тела — желание выплеснуть все наблевшее, избавиться от терзающей ее нестерпимой боли. Героиня то закручивается, как бы сжимаясь в своих муках; то, схватившись за голову, качается вперед и назад, будто хочет выплакать свою горечь; то, сидя, ищет выхода из замкнутого круга. Она вскакивает, бежит — и вдруг останавливается и бьет сжатыми кулачками друг о друга — яростная, но тщетная надежда на отклик, на то, чтобы ее услышали.

Эти пластические «мотивы отчаяния» повторяются в номере несколько раз, но каждый раз — в ином варианте, усиливаясь и доводя героиню «Отчаяния» до подлинно трагического состояния.

...Но вот проходит счастливая пара — Он (Любимый!) — с Другой. Она бросается к ним, хочет разлучить, «отделить» их друг от друга. На секунду возникает пластическая группа из трех участников. Героиня как будто провисает между ними. Но пара вновь легко соединяется и уходит. Героиня бежит вслед за ними, нелепо размахивая

руками, проклиная разлучницу. Но все тщетно...

Снова повторяется основная пластическая комбинация, усиленная рыданиями и просьбой о помощи. Выплавав свое горе, Женщина падает навзничь и в отчаянии бьет ногами о землю. Но вместо просветления — еще большая боль. Тело героини обмякает, она опускается на пол и сжимается в начальную трагическую фигуру. Отчаявшаяся Женщина вновь превращается в мраморное изваяние.

А вот еще один лик любви. Паоло и Франческа (Людмила Путинова и Александр Надточий) — герои «Божественной комедии» Данте, обняв друг друга, будто подхваченные вихрем, носятся в кругах ада. Ритм и пластика персонажей напрямую ассоциируются с той бездной, куда привела их греховная страсть. Хореограф создает из тел героев то один фантастический комок, то готовые разорваться в разные стороны и сорваться в пропасть фигуры. Композиция номера зримо выражает его содержание: не страсть, а возмездие за страсть. Еще в большей степени, чем в прежних номерах цикла, здесь невозможно воспринимать каждую позу, каждую пластическую мизансцену буквально. Накал страсти, «крики» гибнущих, каждое сцепление фигур, каждый «взброс» партнерши, когда ее искореженное тело изгибается в руках партнера, — это прежде всего образное пластическое воплощение глубинной драматургии хореографического диалога.

В дуэте «Минотавр и Нимфа» (муз. А. Берга) противопоставлены два начала: поэтически-нежное и грубое, бездуховное. Белизна Нимфы, ее длинные распущенные волосы, хрупкие линии (номер первоначально создавался на «материале» таких утонченных петербургских балерин, как Эмма Минченко и Алла Осипенко) контрастируют с грязно-зеленоватым облачением Минотавра, с взъерошенной гривой на его голове, подтеками под глазами. У Мино-

тавра (первым исполнителем которого был очень «телесный», «мужской» по пластике танцовщик Юрий Мальцев, но самым ярким в этой партии был бессменный партнер Аллы Осипенко Джон Марковский) — «ручищи», звериная походка стопами внутрь. Минотавр, так же как и Нимфа, — персонаж с заданной пластической образностью. Но само противопоставление двух образов дается Якобсоном во множестве ракурсов и вариаций. Номер развивается как поэма, где в каждой новой строке развивается сквозная тема произведения. При неизменной пластической основе конфликт — ужас Нимфы и животная радость Минотавра, поймавшего ее в свои объятия (так начинается номер) — постоянно нарастает, доходя до смерти Нимфы и звериного экстаза у Минотавра.

В этом номере принципы образности Якобсона выявлены до предела. Нимфа беззащитна; ее тело горизонтально простерто в ручищах полузверя; движения скованны; взгляд, охваченный страхом, сосредоточен на Минотавре. «Крики» отчаяния (артистка действительно беззвучно «кричит») — как остановленные мгновения, дают возможность еще сильнее пережить ее драму.

«Минотавр и Нимфа» — подлинно хореографический диалог. Хрупкость, беззащитность Нимфы выражены не только в ее облике, в интонациях ее движений, но и в сопоставлении с «рычащей» пластикой Минотавра; с тем, как он хватается (а не берет) ее за руку, как он «утрамбовывает» ее тело, как он раскатывает ее по земле, как уродливо ломает ее (Нимфы) линии, стараясь, изгнав дух, оставить только послушную «материю». Когда ему это удастся, мы видим лежащий на земле комок — живое превратилось в неживое, беззащитная красота изуродована и растоптана, а Минотавр в диком экстазе, ликуя, скачет над телом Нимфы. Предельная образность хореографии создает символ огромной обобщающей силы. Из послушной глины можно ле-

пить что угодно. И Минотавр в слепой ярости вновь «лепит» Нимфу, насилует ее и возвращается в первоначальную скульптурную позу.

Метафоричность, образность миниатюры дает простор для вольной интерпретации этой темы, как тонко отмечает критик Н. Зозулина: «Содержание номера, как всегда у Якобсона, шире и глубже его сюжета. "Я хотел, — говорит хореограф, — передать то, что происходит между творцом и материалом в поисках нужной формы. Художник может быть жесток и беспощаден: глина в его руках — это жертва, над которой совершается насилие. Нужно испытать ее сопротивление, но нужно и покорить, заставить подчиняться своим рукам, чтобы затем почувствовать отдачу материала"» [2, с. 165].

«Экстаз» (Вера Соловьева, Николай Левицкий) — это уже не страсть, и даже не кульминация страсти, а почти механическое соитие, где нет места индивидуальности. Герои — Мужчина и Женщина — почти не расцепляют рук. Весь накал эмоций передается в бешеном, неумолимом и безостановочном «беге» на месте (или с небольшим продвижением). Секунда передышки, когда героини успевают вытолкнуть из себя несколько экспрессивно-горячих жестов — и вновь бег-топотание. Часто Женщина ведет за собой Мужчину, и он всегда отвечает ей тем же.

Повернувшись лицами друг к другу, они, как два заведенных механизма, толкнутся вперед и назад. Кисти свободных рук растопырены. Упершись друг в друга телами, они выбрасывают напряженные руки вперед, достигая почти наэлектризованного эффекта. Здесь — не россыпи чувств, а императив экстаза!

Экстаз — мгновенье, кульминация страсти. И потому — такой бешеный темп, идеально откликающийся музыке С. Прокофьева. Якобсон как будто расчленяет эти мгновенья. Мужчина и Женщина развернуты перед нами чередой изломанных поз.

Правда чувств и образность пластики требует именно таких искореженных, деформированных положений тела в танце. Кровь «бурлит» у героев и, порой кажется, с силой приливает к их горлу, когда, взявшись за руки, они как будто наступают на зрителей.

Мужское и женское начала, разделенные и противостоящие в других «роденовских» номерах, здесь нивелируются. Меняясь местами через вторую позицию, прямые и безликие, как зомби, героини только подчеркивают воинственность происходящей борьбы. Партнер, извернувшись, взбрасывает на себя партнершу головой вниз, а потом, переведя ее в горизонтальную позу, начинает полубезумное кружение.

Чувства героев напоминают «амок» — неумолимую силу, толкающую человека бежать, сметая все на своем пути. Так и заканчивают они свой бег — уставшие от неупокоенной страсти, в тщетных усилиях достичь полноты экстаза.

«Роденовский цикл» — один из наиболее ярких и совершенных образцов музыкально-пластического метода Леонида Якобсона, его поразительного умения не только слышать, но и *видеть музыку* и воплощать свои видения в живых неповторимых музыкально-хореографических образах. Причем очень часто видения хореографа, казалось, шли вразрез с уже написанным музыкальным произведением (к примеру, Клод Дебюсси, создавая свой «Лунный свет», едва ли имел в виду скульптуру Родена «Поцелуй», и т. д.). Но каждый раз в творческом процессе сочинения Якобсоном хореографического текста происходило необъяснимое чудо — некая метаморфоза: музыка, написанная задолго до того, как к ней прикоснулась рука хореографа-волшебника, в итоге воспринималась зрителем будто специально написанной для созданного воображением хореографа конкретного номера. Притом всякий раз мы, зрители, ощущали удивительное соитие музыки и зримого сценического

образа и уже не могли себе представить иную трактовку даже самого известного музыкального первоисточника.

Творчество Якобсона подтверждает давнюю мысль Ж.-Ж. Новерра о том, что танец (хореография) является как бы связующим звеном между музыкой и изобразительным искусством и что лишь гармония, взаимодействие этого тройственного союза, в итоге способно создавать единство музыкально-пластической драматургии подлинного хореографического творчества.

Леонид Якобсон — великий художник танца, создавший шедевры во всех видах и жанрах хореографического искусства, все

же в первую очередь является для нас гением жанра малых форм — хореографических миниатюр (за полвека он создал более 200 номеров, значительная часть из которых живет на сцене уже почти столетие!). Среди них «Роденовский цикл» по праву может считаться совершенным образцом жанра хореографической миниатюры как в масштабе всего балетного театра, так и одним из высших достижений самого непревзойденного гения миниатюр Леонида Якобсона — одним из редких созданий хореографического искусства, которым предназначена счастливая судьба — оставаться жить на балетной сцене еще многие и многие века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Добровольская Г. Балетмейстер Леонид Якобсон. Л., 1968.
2. Зозулина Н. Алла Осипенко. Л., 1987.
3. Львов-Анохин Б. Алла Шелест. М., 1964.
4. Якобсон Л. Письма Новерру. Воспоминания и эссе. Hermitage publishers, 2001.

REFERENCES

1. Dobrovolskaja G. Baletmejster Leonid Jakobson. L., 1968.
2. Zozulina N. Alla Osipenko. L., 1987.
3. L'vov-Anohin B. Alla Shelest. M., 1964.
4. Jakobson L. Pis'ma Noverru. Vospominanija i jesse. Hermitage publishers, 2001.

А. К. Зиннурова

СЕМИОТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ШУМОВ В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ

Изложены диссертационные материалы относительно проблем шумов в экранных искусствах с позиции семиотики. Шумы зависели прежде всего от изображения и не воспринимались как элемент искусства. Для того чтобы выявить их независимость и состоятельность, необходимо доказать, что шумов в экранных искусствах являются «языком». Соответственно они способны в контексте произведения создавать знаковую ситуацию, которая раскрывает смысловое пространство и приближает экранное произведение к статусу «произведения искусства».

Ключевые слова: шумовая семиотика, экранные искусства, смысловое пространство, произведение искусства.