

ТРИБУНА МОЛОДОГО УЧЕНОГО

УДК 792.8

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-3-151-158

С.Н. Смольянин**ФОРМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.С. ПУШКИНА
В КЛАССИЧЕСКОМ БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ**

Статья посвящена проблемам балетной интерпретации классического литературного произведения. Автором обосновывается состоятельность балетного искусства в его возможности отражать поэтику литературного произведения через пластические конструкции человеческого тела. Проводится анализ оригинальной постановки «Кавказского пленника» А.С. Пушкина, предпринятой Р.И. Захаровым и М.Л. Лавровским в 1938 году. Актуальное значение интерпретации поэтического произведения доказывается культурной значимостью балетных спектаклей, созданных по произведениям А.С. Пушкина.

Ключевые слова: *интерпретация, классическая литература, балетный спектакль, Р.И. Захаров, А.С. Пушкин.*

Синтетическая основа балетной интерпретации является основной особенностью ее выразительности. Она гармонично сочетает в себе как пространственные, так и временные виды искусств, создавая неповторимое, свойственное балетному театру действие. Классическая литература, как основа драматургии балетной интерпретации, является одним из ярчайших положительных примеров сотрудничества различных видов искусства. «Тенденция постановки балетных спектаклей на основе литературы не теряет своей актуальности и в XXI веке, напротив, находятся новые варианты визуального отражения взаимосвязи данных видов искусства» [1. С. 65].

Актуальность исследования обусловлена тем, что процесс балетной интерпретации, несмотря на его крайнюю востребованность, нуждается в более тщательном рассмотрении. Примеры, приведенные автором статьи, позволяют провести исторические параллели развития интерпретации в классическом балете под воздействием произведений А.С. Пушкина. Выявленные в ходе исследования проблемы взаимодействия классического балетного театра и литературного первоисточника касаются различных форм работы балетмейстера над интерпретацией балетного спектакля по литературному произведению. С одной стороны, литературное произведение обеспечивает разнообразие образов и неповторимость сюжетно-драматической линии балетного спектакля, с другой стороны, она ставит определенные рамки, в которых должен существовать балетмейстер, сохраняя смысловую идею первоисточника.

Взаимодействие двух таких различных самостоятельных видов искусств приносит неоспоримую пользу в процессах их популяризации и актуализации в мировом культурном пространстве. Более того, всегда «литература помогала балету понять, как воссоздать “жизнь человеческого духа”, учила его реализму художественного образа» [2. С. 86]. В то же время роль балетного театра в процессе актуализации литературных произведений крайне важна: эпическая форма больших монументальных спектаклей, подобно драматическому театру, смогла обеспечить классической литературе необходимую почву для существования в балете.

Проблеме взаимодействия балетного театра и классической литературы посвящены работы Ю.И. Слонимского, Н. Эльяша, В.М. Красовской и др.

Цель исследования – анализ различных форм взаимодействия литературного произведения и классического балетного спектакля через призму характеристики роли писателя, композитора и балетмейстера в данном процессе. Данная цель реализуется через последовательное решение следующих *задач*:

– на примере произведений А.С. Пушкина выявить проблематику интерпретационных процессов в классическом балетном театре с точки зрения их культурной значимости и результативности;

– проанализировать различные виды и формы интерпретации произведений классической литературы в русском балетном театре в советский период.

Научная новизна исследования заключается в подходе автора к интерпретации как самостоятельному выразительному средству, при этом произведения А.С. Пушкина трактуются как репрезентативный феномен русской национальной культуры, а их интерпретация в классическом балете как уникальное явление советского искусства.

Использование балетмейстерами различных литературных произведений привело к появлению в балете новых выразительных приемов и средств, что, в свою очередь, повлияло на общее развитие балетного искусства в аспекте разнообразия его стилей и форм. Под воздействием литературы произошла повсеместная «драматизация» балетного театра. «Для развития танца, – справедливо отмечает в этой связи М.М. Фокин, – ему нужно быть драматическим в самом, конечно, широком смысле этого слова. Он должен быть действенным, эмоциональным, одухотворенным. И это уже не для драмы, а для самого танца» [3. С. 126]. Драматургия балетного театра основывается на действенном характере танца. С помощью языка тела, жестов и мимики танцовщики передают переживания героев, их душевное состояние и эмоции. С появлением драматургии в балете появилось выстроенное действие, способное передавать логический ход событий, заключенный в литературном источнике.

Драматизация балетного искусства привела к повсеместному распространению сюжетной хореографии, смысл которой проявлялся в передаче хода событий и психологического портрета героев. «Безыдейной, бессмысленной хореографии быть не может» [4. С. 136]. Литературная интерпретация требует повсеместного развития и использования сюжетного танца. Именно сюжет, преломленный сквозь призму пластических конструкций человеческого тела, становится главным двигателем драматической основы балетного спектакля.

Язык человеческого тела способен выразить чувства, при которых слова становятся бессмысленны. Чувственность поэтических строк в литературе сродни танцевальной лексике. Когда поэт пользуется метафорами или гиперболами, он больше обращается к чувственным ощущениям читателя, чем к слуху или зрению. Танец – в своей основе – направлен на чувственное восприятие и поэтому прекрасно добавляет необходимую выразительность там, где писатель оставляет читателю место для размышлений.

Построение правильной системы взаимоотношений литературного источника и балетного спектакля стали основной проблемой творческого поиска балетмейстеров XIX–XX столетий. Необходимо было установить баланс между литературным источником, музыкой и хореографией в балетной интерпретации, выявить закономерности и определить общее направление творческой деятельности. Драматургия хореографической интерпретации стала главным объектом исследования в классическом балете. Ее составили «основы хореографической драматургии: тема, идея и сюжет произведения, образы-характеры действующих лиц и предлагаемые обстоятельства действия, конфликт и расстановка борющихся сил в нем» [5. С. 6]. Разработкой данной проблемы занимались такие деятели искусства, как К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, Р.И. Захаров, Ю.И. Слонимский и др.

Ю.И. Слонимский считал, что драматургия балетного театра – это сложная система взаимоотношения множества звеньев. С одной стороны, ее никак нельзя отделить от музыкальной драматургии, но «бывают партитуры хорошие по качеству собственно музыки, на настолько плохие по драматургии, что спектакли по ним сценически не жизнеспособны» [6. С. 344]. С другой стороны, литературное произведение само по себе также не может быть гарантией успеха балетной постановки, так как имеется множество примеров прекрасных образцов классической литературы, балетные интерпретации которых, к сожалению, не отвечали ни их духу, ни качеству их сюжетной линии, ни их идейному содержанию.

Поиск гармоничного сочетания поэтического плана литературного произведения, музыки и хореографии является неотъемлемой частью творческой деятельности балетмейстера. К тому же «они различно соотносятся друг с другом в каждом спектакле, завися всецело от замысла, типа, жанра спектакля» [6. С. 23].

Сценарный проект балетной интерпретации является плодом деятельности сценариста. Он не только определяет ход событий и расставляет его основные моменты, сообразно последовательности их прохождения, но и обозначает кульминационные точки всего балета. Крупная форма литературных источников создает сложности на этом этапе, так как сценаристу необходимо адаптировать произведение, в соответствии со спецификой балетного жанра. Так, например, в балетной интерпретации «Руслан и Людмила, или низвержение злого волшебника Черномора», осуществленной в 1821 году, А. Глушковский убирает из сценария героев и сцены, не оказывавшие, с его точки зрения, должного влияния на ход сюжета. В итоге исчезает старец-венгр, образ которого довольно подробно описан А.С. Пушкиным, а также опущена линия борьбы Руслана и трех его соперников – Рогдая, Фарлаха и Ратмира. Центром повествования становится любовь молодого богатыря Руслана и княжны Людмилы, а также противостояние Руслана с колдуном Черномором. Это значительно сокращает сюжетную линию поэмы и делает ее приемлемой для постановки в балетном театре.

В противовес этому можно рассмотреть балетные интерпретации поэмы А.С. Пушкина «Кавказский пленник», предпринятые в 1838 году М.Л. Лавровским и Р.И. Захаровым. Здесь напротив для создания более полной психологической картины образа пленника Владимира Бахметьева пришлось добавлять целую часть его жизни. В пушкинской поэме «Кавказский пленник» описание жизни русского офицера до Кавказа дается мимоходом, предельно лаконично: «Людей и свет изведаль он / И знал неверной жизни цену» [7. С. 463]. Байронический характер пушкинского героя складывается через мотив воспоминаний о светской жизни, но для балетной интерпретации этого недостаточно. Чтобы оправдать психологический портрет героя и его отказ от любви пылкой черкешенки, сценаристам пришлось создавать новую часть. Л.М. Лавровский показывает петербургскую жизнь героя в прологе к спектаклю, запечатлевая причины его разочарования и охлаждения к жизни, среди которых наибольшую значимость обретает история пылкой любви к юной княжне Нине. В отличие от А.С. Пушкина, который дает образное описание пороков светской жизни, Л.М. Лавровский с особой тщательностью прорисовывает картины светского общества с его развращенным и пресытившимся развлечениями образом жизни: «Давно презренной суеты, И неприязни двуязычной» [7. С. 463].

Р.В. Захаров показывает заснеженный Петербург во втором акте своей интерпретации. Он восстает перед зрителем словно в туманной дымке воспоминаний Владимира. Контрастируя со свободным миром Кавказа, Петербург раскрывается во всей красе интриг, обманов и человеческого коварства.

И Р.В. Захаров, и Л.М. Лавровский дают подробную прорисовку мира, только намеками обозначенного в романтической поэме А.С. Пушкина. Поэт в «Кавказском пленнике» только намекает на некоторые фатальные события, приведшие героя к

исходному психологическому состоянию; он описывает последствия случившегося. Специфика балетного театра требует от действия конкретности, так как ей недостаточно намека на события, – в этом состоит особенность классического балетного спектакля.

Формирование сценарного плана балетной интерпретации – сложный, многоуровневый процесс. Еще на этапе первичного построения «скелета» будущего спектакля сценарист должен увидеть основную линию литературного произведения. Это линия последовательных действий и событий, происходящих с героями, и зачастую данную первичную конструкцию формирует композитор.

Изначально хореографические номера в балетном спектакле имели больше дивертисментный характер, и композитор не задумывался над цельностью музыкального полотна. Часто музыкальное полотно собиралось из уже известных произведений разных композиторов, которые можно было исполнять в неопределенном порядке и даже отдельно от спектакля. Появление самостоятельной партитуры для балетного спектакля крупной формы связано с именем П.И. Чайковского. Его работы определили направление деятельности композиторов XIX века и узаконили форму музыкальной партитуры к балетному спектаклю как самостоятельного вида музыкального творчества.

Драматическая составляющая балетного спектакля «диктовала» композитору сложные условия и «ставила» его в рамки сюжета литературного первоисточника: «При создании хореографии на симфоническую музыку опасность расхождения музыкальной и сценарной драматургии более велика, чем тогда, когда музыка сочиняется по готовому сценарию. Но о художественно полноценном спектакле можно говорить только тогда, когда единство музыкальной и сценарной драматургии будет достигнуто» [8. С. 49].

Музыкальная партитура диктовала собственные требования хореографическому тексту балетного спектакля, его особенностям и выразительным средствам. Балетмейстер мог высказывать свои пожелания в использовании определенных хореографических форм и последовательности их прохождения в спектакле, но хореографическая лексика напрямую зависела от мелодических конструкций музыкальной партитуры. Гармонизация отношений музыки и танца состояла в их соответствии друг другу. По утверждению Ч.М. Джозефа, «хореография должна обладать своей собственной формой, не зависящей от музыкальной, хотя и соразмеряемой с ее строением. Хореографические конструкции должны базироваться на любых соответствиях, какие только может изобрести балетмейстер, но не просто удваивать рисунок и ритм музыки» [14. С. 126–127]. Полифоническая основа симфонической музыки требовала создания образной структуры танцевального языка балетного спектакля, тонкого понимания музыкальных акцентов и внутреннего ритма мелодического ряда партитуры. «Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи музыкантом», – утверждал в связи с этим И.Ф. Стравинский [9. С. 118].

Одной из острых проблем взаимоотношения композитора и балетмейстера можно считать их равнозначность в процессе формирования балетной интерпретации. Каждый из них вносит определенный вклад в построение и форму балета и трудно определить, что первично, а что вторично в данном сотрудничестве. В истории известны творческие союзы композитор – балетмейстер, которые за долгие годы сотрудничества обогатили репертуар балетного театра: П.И. Чайковский – М.И. Петипа, Т. Виллемс – У. Форсайт и т. д.

«Я знаю, что моя музыка в хороших руках», – так писал Т. Виллемс в воспоминаниях о работе с У. Форсайтом, чем высказывал высочайшую степень доверия балетмейстеру [13. С. 368]. Сотрудничество балетмейстера и композитора заключается во взаимопонимании общей идеи и цели балетной интерпретации. Дополняя и усиливая действия друг друга, они создают сложно переплетенную систему выразительных средств музыки и хореографии, призванную воплотить на сцене поэтические образы литературного произведения средствами классического балета.

С появлением и дальнейшим продвижением жанра «драматического балета» рядом с балетмейстером встает драматург, работа которого сосредоточивается на создании единого образного решения балетного спектакля. В связи с этим отметим, что в работе «Художественный образ в хореографическом искусстве» А.И. Марченкова дает следующее определение: «Образ – это конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, которая создана с помощью вымысла и имеет эстетичное значение» [10]. Р.И. Захаров также рассуждает об образе как основе построения хореографического произведения: «Образ – это конкретный характер человека плюс сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые предопределены драматургическим действием... Будущее – за содержательным, осмысленным балетом с ярким, впечатляющим образом спектакля в целом и каждой роли в нем» [11. С. 4].

Образ героя балетного спектакля основывается на передаче глубоких человеческих переживаний. События меняют внутренний мир личности, порождая те или иные чувства и побуждая к определенным действиям. Танец «выводит» чувства на первый план, и мы можем видеть все грани человеческой души, отраженные в танцевальном рисунке. Под действием чувств герой совершает определенные поступки, давая толчок всем последующим событиям, происходящим в балетном спектакле. «Танец, лишенный образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания» [10].

Проблема проработки образов часто кроется в неоднозначности их оценки автором литературного произведения. Еще на этапе их создания писатель оставляет интерпретатору свободу в оценке личности героя и его поступков. Так, в поэме «Цыганы» А.С. Пушкин показывает Алеко как человека, разочарованного в жизни. Пушкинский герой ищет успокоения души в таборе свободомыслящего народа, и его роковые действия по-разному оцениваются балетмейстерами. В первой постановке Н. Холфина (1937) перед зрителем разворачивается картина петербургской жизни Алеко. Балетмейстер рисует образ молодого человека, чем-то напоминающего Евгения Онегина. Он одет в черный сюртук, а на голове у него характерный цилиндр пушкинских времен. Разворачивая любовную драму, в которой Алеко получает душевную рану, автор пытается оправдать его последующее душевное состояние, глубокую подавленность и отрешенность. Для этого вводится сцена с молодой дамой, воссоздающая конфликт, возникающий между ней и Алеко, и их бурное выяснение отношений. Алеко предстает как жертва, и его поведение по отношению к Земфире в некотором роде оправдывается. Земфира становится воплощением женских пороков, и Алеко вызывает к себе жалость и сострадание.

В последующей редакции Л.Ф. Мясина, предпринятой в 1942 году в Мехико, первая сцена исчезнет из балетной интерпретации, и балет приобретет идейную направленность, близкую к концепции пушкинской поэмы. На первый план снова выйдет идея свободы человеческого духа: «Пока человек не убьет своего внутреннего эгоизма, своих личных страстей, до тех пор он не найдет для себя на земле истиной свободы ни среди цивилизации, ни в таборах кочующих детей вольности» [12. С. 151]. Из этих слов В.Г. Белинского можно сделать вывод об истинной идее поэмы А.С. Пушкина и понять всю глубину поэтической мысли и ее роли в процессе познании человеческой души. Додумывая и конкретизируя предпосылки психологического состояния героя, Н. Холфин упростил не только образ самого главного героя, но и глубокий психологический смысл всего литературного произведения.

Рассуждая о роли интерпретации в балетных постановках на основе литературных произведений, мы можем говорить не только о конкретном персонаже, но и о произ-

ведении в целом. Так, например, в «Кавказском пленнике», представленном в постановке Р.И. Захарова в 1938 году, был создан целый предполагаемый мир, в котором происходит действие. Балетмейстер рисует образ светского и чопорного Петербурга, противопоставляя его образу свободного и вольного Кавказа. Для этой цели были привлечены все средства театра того времени. Топонимические образы предстают перед нами в великолепных декорациях П. Вильямса, который с педантичной точностью прорисовывает горы в дымке проплывающих облаков, этнические костюмы и оружие джигитов, бытовую утварь и жилища людей горного аула.

Образная система балетной интерпретации обусловлена спецификой содержания поэмы. В то же время основой, создающей в балете образ, остается танец. Его характерные движения отражают внутреннее состояние героя, а рисунки кордебалета обрамляют и подчеркивают необходимые стороны движений солистов.

Разнообразие в подходах создания образов на сцене и методы их решения – одна из важнейших задач интерпретаторов в балетном театре. Литературное произведение несет в себе описание собственного мира, чем определенно помогает интерпретатору в выборе хореографической лексики для создания образа. Определенные рамки, возникающие в этой связи, заставляют балетмейстера искать необходимые хореографические конструкции, отражающие замысел автора литературного произведения. Таким образом, литературный источник напрямую влияет на развитие танца как средства передачи информации. Именно литературный источник «диктует» направление поисков балетмейстера в работе над хореографическим текстом.

Подводя итоги, можно сказать, что интерпретация литературного произведения средствами классического балета – это сложный, многоступенчатый процесс. Он напрямую зависит от деятельности литератора, сценариста, композитора и балетмейстера. Балетный спектакль содержит в себе идею и драматическое действие, созданное на основе литературного произведения, но это ни в коей мере не лишает балетмейстера свободы выбора, как формы повествования, так и методов его решения. Методы решения творческих задач напрямую зависят от личного предпочтения интерпретатора и его понимания идеи литературного произведения.

Отмечая взаимосвязь балетного театра и других видов искусств, Ю.М. Слонимский говорил: «Мы всего лишь начинаем путешествие в страну балета как искусства, живущего тревожностями своего времени, часто плутающего в поисках своего места и правильного решения задач, но все же тянущегося к могучим сестрам – к литературе и поэзии, к музыке и драме, отданным поискам счастья человека, народа» [б. С. 177]. Ставя новые задачи и предпринимая попытки их решения, балетный театр открывает для себя новые возможности творческого воплощения идей и драматических линий. Под воздействием литературных произведений меняются формы подхода к их интерпретации, появляются самобытные балетмейстеры, а иногда и новые стили и направления хореографического искусства. Продуктивность сотрудничества классической литературы и балетного театра подтверждается длительной жизнеспособностью балетных спектаклей, созданных по произведениям поэтов и писателей, с успехом существующих на сценах нашей страны и за рубежом.

Литература

1. Попова К.В. Хореографическая интерпретация произведений русской классической литературы зарубежными хореографами в XXI веке // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 4 (81). С. 62–69.

2. Карпенко В.Н., Карпенко И.А. Взаимосвязь танцевального искусства с художественным литературным произведением // Альманах современной науки и образования. 2015. № 5 (95). С. 86–88.

3. Фокин М.М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
4. Меловатская А.Е. Хореографическая интерпретация литературных произведений в контексте обучения хореографов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 3(89). С. 135–140.
5. Захаров Р.И. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1989. 239 с.
6. Слонимский Ю.И. Драматургия балетного театра XIX века. М.: Планета музыки, 2016. 344 с.
7. Пушкин А.С. Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1978. 752 с.
8. Богданов Г.Ф. Основы хореографической драматургии. М.: МГУКИ, 2006. 169 с.
9. Стравинский И.Ф. Диалоги с Р. Крафтом. М.: Lidra Press, 2016. 257 с.
10. Марченкова А.И., Марченко А.Л. Художественный образ в хореографическом искусстве. URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357/> (дата обращения: 07.08.2024)
11. Захаров Р.И. Обогащая танец // Правда. 1980. №13 (22443). С. 4.
12. Эльяш Н. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. 344 с.
13. Cass J. *Dancing Through History*. New Jersey: Prentice Hall, 1993. 464 p.
14. Joseph Charles M. *Stravinsky and Balanchin. A Journey of invention*. New Haven; London: Yale University Press, 2000. 440 p.

Forms of Interpretation of Works by A.S. Pushkin in Classical Ballet Theatre
Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2024, 3 (94), 151–158.
DOI: 10.24412/2070-075X-2024-3-151-158

Sergey N. Smolyanin, I.D. Kobzon Institute of Theatrical Art (Moscow, Russian Federation).
E-mail: smola73@yandex.ru

Keywords: interpretation, classical literature, ballet performance, R.I. Zakharov, A.S. Pushkin.

The article is devoted to the problems of interpretation of literary works in classical ballet theater. It defines the place of classical literature as the basis of ballet drama. The author raises a number of problems that arise when the choreographer is working on a production based on a classic literary work. The mutual influence of ballet theater and classical literature in the course of their interaction is traced. The article examines the process of co-creation of a writer, composer and choreographer in the course of working together on a ballet performance based on a literary work. The roles of various expressive means for creating an artistic image and methods of its development are determined. The article substantiates the consistency of ballet art in its ability to reflect the poetics of a literary work through the plastic constructions of the human body. Examples of the interpretative activity of choreographers in the course of work on ballet productions are given. The issues of the relevance of the interaction of classical literature and ballet theater in a temporal context and the trends of their development are raised. The place of plot choreography is considered as the main means of dramatizing a classical ballet performance on the national stage. A ballet performance is considered as an independent work of art. The author provides examples of interpretation of A.S. Pushkin's work by different choreographers. The analysis of the creative activity of the screenwriters to create an original scenario plan for ballet interpretation, which is based on the ideological component of the literary source and its storyline. As an example of a ballet interpretation of a literary work, A.S. Pushkin's poem "The Caucasian Prisoner" is given. The author conducts a comparative analysis of the original production by R.I. Zakharov and M.L. Lavrovsky (1938). The actualization of the interpretation of a poetic work is proved by the cultural significance of ballet performances created on the basis of the classical heritage of world literature.

References

1. Popova, K.V. (2022) Khoreograficheskaya interpretatsiya proizvedeniy russkoy klassicheskoy literatury zarubezhnymi khoreografami v XXI veke [Choreographic interpretation of works of Russian classical literature by foreign choreographers in the 21st century]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy – Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet*. 4 (81). pp. 62–69.
2. Karpenko, V.N. & Karpenko, I.A. (2015) Vzaimosvyaz' tantseval'nogo iskusstva s khudozhestvennym literaturnym proizvedeniem [The relationship of dance art with a literary work of fiction]. *Al'manakh sovremennoy nauki i obrazovaniya – Almanac of Modern Science and Education*. 5 (95). pp. 86–88.
3. Fokin, M.M. (1981) *Protiv techeniya* [Against the current]. Leningrad: Iskusstvo.
4. Melovatskaya, A.E. (2019) Khoreograficheskaya interpretatsiya literaturnykh proizvedeniy v kontekste obucheniya khoreografov [Choreographic interpretation of literary works in the context of choreographers' training]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv – Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts*. 3(89). pp. 135–140.
5. Zakharov, R.I. (1989) *Dance composition: Pages of pedagogical experience* [Dance composition: Pages of pedagogical experience]. Moscow: Iskusstvo.
6. Slonimsky, Yu.I. (2016) *Dramaturgiya baletnogo teatra XIX veka* [Dramaturgy of the ballet theater of the 19th century]. Moscow: Planeta muzyki.
7. Pushkin, A.S. (1978) *Izbrannye sochineniya* [Selected works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
8. Bogdanov, G.F. (2006) *Osnovy khoreograficheskoy dramaturgii* [Fundamentals of choreographic drama]. Moscow: MGUKI.
9. Stravinsky, I.F. (2016) *Dialogi s R. Kraftom* [Dialogues with R. Kraft]. Moscow: Lidra Press.
10. Marchenkova, A. I. & Marchenkov, A. L. (2013) *Khudozhestvennyy obraz v khoreograficheskom iskusstve* [Artistic image in choreographic art]. [Online] Available from: URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357/> (Accessed: 08.07.2024).
11. Zakharov, R.I. (1980) Obogashchaya tanets [Enriching dance]. *Pravda – Truth*. 13 (22443). pp. 4.
12. Elyash, N. (1970) *Pushkin i baletnyy teatr* [Pushkin and the Ballet Theater]. Moscow: Iskusstvo.
13. Cass, J. (1993) *Dancing Through History*. New Jersey: Prentice Hall.
14. Joseph Charles M. (2000) *Stravinsky and Balanchin. A Journey of invention*. New Haven; London: Yale University Press.

УДК 787.1/4

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-3-158-168

А.А. Чекалин

СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ Б.И. ТИЩЕНКО В КОНТЕКСТЕ КЛАССИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ ЖАНРА

В представленной статье осуществляется детальный анализ струнных квартетов Б.И. Тищенко (1939–2010) в контексте эволюции жанра, как в западно-европейской, так и отечественной музыкальной традиции. Исследование охватывает временной период от творчества венских классиков до поздних квартетов