



Мешкова Мария Михайловна
выпускница Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва)
преподаватель МАУДО ДШИ «Камертон» (Протвино)
meshkova-mm@mail.ru

**ЧЕРТЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ
В БАЛЕТЕ К. УИЛДОНА И Д. ТЭЛБОТА
«ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND»**

Публикуется по изданию:
Опера в музыкальном театре: история и современность /
Сост. И.П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных,
Гос. институт искусствознания, 2016. С. 385–394.

Проблема интертекстуальности представляется достаточно молодой областью научных исследований в сфере музыковедения¹. В области же словесного текста и языковедения теория интертекстуальности уже имеет выдающиеся достижения, связанные с деятельностью таких ученых, как Ю. Кристева, Р. Барт, М.М. Бахтин, Ж. Женетт, М. Риффатер, И.Р. Гальперина, З.Я. Тураева и другие. В их исследованиях обозначены важные положения, касающиеся текстовых связей. Один из таких тезисов: художественный текст является феноменом мировой культуры, обладающим

¹ В отечественном музыковедении понятие интертекстуальности освещалось в работах М. Раку, Д. Тиба, М. Высоцкой.

**Мешкова М.М. Черты интертекстуальности в балете
К. Уилдона и Д. Тэлбота «Alice's Adventures in Wonderland»**

многомерными связями с другими явлениями культуры, а особенно — с другими художественными текстами².

Эту установку можно применить и в области музыковедения. Интертекстуальность способна охватывать разные компоненты произведения, а именно музыку, словесный текст (в случае оперы), драматургическую организацию. В жанре балета интертекстуальность может работать на почве музыкального решения, хореографии, художественного оформления.

В своем сообщении мы бы хотели остановиться на феномене интертекстуальности в новейшей музыке и хореографии. Объектом нашего внимания стал балет молодого английского композитора Джоби Тэлбота «Приключения Алисы в стране чудес», поставленный выдающимся хореографом Кристофером Уилдоном.

Джоби Тэлбот (р. 1971) — британский композитор. Жанровое многообразие его сочинений включает инструментальные и вокальные камерные произведения, музыку к фильмам и ТВ-сериалам, аранжировки произведений, музыку к балетам и танцевальным произведениям.

Среди крупных его сочинений можно назвать оперу «*Everest*» («Эверест»); вокальное сочинение *The Wishing Tree* («Дерево желаний», 2002) для шести мужских голосов *a' cappella*; сочинение для хора *Path of Miracles* («Тропа чудес», 2005); для оркестра и хора *Worlds, Stars, Systems, Infinity* («Миры, звезды, системы, бесконечность», 2012); Концерт для трубы соло и оркестра *Desolation Wilderness* («Дикая местность», 2006). Тэлбот — автор балетов *Chroma* («Хрома», 2006), *Genus* («Генус», 2007), *Fool's Paradise* («Рай дураков», 2012), *The Winter's Tale* («Зимняя сказка», 2014).

Кристофер Уилдон (р. 1973) — английский танцор и хореограф, окончил Королевскую балетную школу, танцевал в составе Лондонского

² Поветьева, Е.В. Проблемы теорий интертекстуальности в современном языковедении / Е.В. Поветьева // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. М.: Академия естествознания, 2012. № 8. С. 39–43.

**Мешкова М.М. Черты интертекстуальности в балете
К. Уилдона и Д. Тэлбота «Alice's Adventures in Wonderland»**

Королевского балета. Затем был приглашен в Америку и работал в труппе Нью-Йоркского балета. Там он начал карьеру постановщика и с 2000 года выступает исключительно как хореограф. Уилдон работал с балетными труппами Сан-Франциско, Бостона, Большого театра, Национального балета Канады. Среди его знаковых работ можно назвать «DGV» (*Danse a Grande Vitesse* — «Движение на большой скорости») на музыку М. Наймана (2006), *Aeternum* («Вечно») на музыку Симфонии-реквиема Б. Бриттена (2013), *The Winter's Tale* («Зимняя сказка») на музыку Дж. Тэлбота (2014), «Золушка» С. Прокофьева (2012), «Лебединое озеро» П. Чайковского (2004).

Балет *Alice's Adventures in Wonderland* («Приключения Алисы в Стране Чудес») был создан по заказу Английского Королевского балета и Национального балета Канады. Премьера прошла в Лондоне в 2011 году. Надо отметить, что музыка к этому сочинению является первой партитурой за последние 20 лет, которая была написана специально для Королевского балета.

Авторы балета работали над ним совместно, поэтому музыкальные решения тесно связаны с хореографическими задумками. Хореограф не раз говорил в интервью, что классические и неоклассические традиции — это то, на чем он строил свои решения и от чего отталкивался. Факт уважения к традициям стал тем «двигателем», который привел хореографа и композитора к интертекстуальным решениям.

Для того, чтобы структурировать элементы интертекстуальности, мы обратились к статье Андрея Владимировича Денисова (доктора искусствоведения, профессора Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена) под названием «Об интертекстуальных взаимодействиях в музыке барокко и классицизма». Вслед за Э.В. Денисовым и его статьей «Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие», А. Денисов размышляет о понятиях стабильности и мобильности музыкальных элементов, а также

Мешкова М.М. Черты интертекстуальности в балете
К. Уилдона и Д. Тэлбота «Alice's Adventures in Wonderland»

рассматривает проблему интертекстуальных связей. А. Денисов отмечает, что структурные составляющие произведения обладают различной степенью устойчивости и неизменности. К наименее вариативным компонентам произведения относится форма сочинения и жанровая организация, к наиболее вариативным — интонационное решение.

Автор различает стабильные и мобильные элементы музыкального текста. Стабильность элементов варьируется: при заимствовании музыкальной интонации может сохраняться только одна мелодия с измененным тембровым оформлением, либо особенности первоисточника воспроизводятся почти точно.

По мнению А. Денисова, *интертекстуальное взаимодействие — это пересказ, выполненный с различной степенью свободы*³. При этом автор выделяет виды интертекстуальности:

- 1) Осознанность/неосознанность обращения автора к другому тексту;
- 2) Обращение к тексту конкретного музыкального произведения как указание на некий “язык эпохи”;
- 3) Степень точности элементов текста в новом произведении (от точных цитат до скрытых аллюзий);
- 4) Открытость или завуалированность факта обращения к другому произведению.

С нашей точки зрения, в ткани балета выделяются несколько номеров, в которых можно говорить об интертекстуальных связях: это Адажио Королевы, Танец игральных карт, Танго Королевы.

Адажио Королевы — один из самых ярких номеров в плане интертекстуальности. Здесь мы встречаемся с весьма точным «пересказом» Адажио Авроры из «Спящей красавицы» П.И. Чайковского, причем пересказ идет и в музыке, и в хореографии.

³ Денисов А.В. Интертекстуальные взаимодействия в музыке: типология и механизмы формирования [Электронный ресурс] // Музыкальный журнал «Израиль XXI», 2013. №39. URL: <http://www.21israel-music.com/Intertextualnost.htm>.

**Мешкова М.М. Черты интертекстуальности в балете
К. Уилдона и Д. Тэлбота «Alice's Adventures in Wonderland»**

Сходство хореографии

П.И. Чайковский
«Спящая красавица»
Адажио Авроры

- Представление 4-х принцев
- Танец Авроры с каждым из принцев
- Аврора встает в аттитюд назад, дает каждому принцу руку
- Эпизод с цветами
- Танец Авроры и принца Дезире
- Повтор эпизода с цветами и окончание сцены

Д. Тэлбот
«Приключения Алисы Стране Чудес»
Адажио Королевы

- Представление 4х валетов
- Танец Королевы с каждым из валетов
- Королева встает в аттитюд назад, дает каждому валету руку
- Эпизод с пирожными
- Юмористическое исполнение движений
- Окончание сцены

Музыкальное решение достаточно сильно созвучно музыке

П.И.Чайковского:

Музыкальное подобие Адажио Королевы и Адажио Авроры:

1. Размер 12/8
2. Медленный темп, схожий характер музыки. Тэлбот: *Lento espressivo* (медленно, выразительно). Чайковский: *Adagio maestoso* (спокойно, величественно)
3. Арфовое вступление в такт и арфовое сопровождение мелодии
4. Ведение мелодии первыми, вторыми скрипками и альтами
5. Мажорная тональность (Тэлбот — C-dur, Чайковский — Es-dur)
6. Ритмическая составляющая: плавное движение триолями
7. Интонационное сходство

Нет сомнения, что возникает осознанное обращение к тексту первоисточника, а именно к Адажио Авроры. Точных цитат музыка Джоби Тэлбота не имеет, и он не отмечает обращение к каким-либо конкретным музыкальным произведениям, а вот в хореографии сходство очень велико.

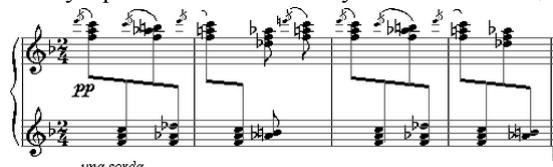
Следующим примером интертекстуальности служит *Танец карт из 3 акта балета*. Ожившие карты всех мастей оказываются жителями королевского двора Страны Чудес. Хореограф Кристофер Уилдон остроумно работает с ними в структуре спектакля: между значительными моментами произведения поставлены танцы карт, они выполняют роль интермеццо. Музыкальное сопровождение представляет собой две разнохарактерные темы: одна — чеканный марш с возгласами медной группы, другая —

**Мешкова М.М. Черты интертекстуальности в балете
К. Уилдона и Д. Тэлбота «Alice's Adventures in Wonderland»**

аллюзия на «Балет невылупившихся птенцов» из «Картинок с выставки»
М.П.Мусоргского.

Пример 1а

М. Мусоргский «Балет невылупившихся птенцов» из цикла «Картинки с выставки»



Пример 1б

Д.Тэлбот Танец карт (3 акт)



При легком, колком звучании с форшлагами деревянных духовых инструментов танцовщики входят в роль «птенцов» и двигаются соответственно: легкими, полетными прыжками, с выбросом ног и игривым настроением.

Стоит высказать нашу догадку, почему Тэлбот пишет такую музыку именно к танцу карт. «Балет невылупившихся птенцов» несет в себе ироническое начало, подхваченное Мусоргским через картину Гартмана. Маленькие птенцы не способны танцевать балет. В «Алисе» этот номер танцуют самые «мелкие» карты — пятерки, шестерки, семерки. Они не имеют особого веса в королевстве карт и не могут станцевать ничего серьезного.

В этом фрагменте обращение к другому тексту производит впечатление намеренного. Это не точная цитата, но аллюзия вполне яркая. Точкой пересечения с первоисточником является балетный юмористический

компонент.

Еще один случай интертекстуальности — *Танго Королевы Червей из 3 акта балета*. Источником является хабанера из оперы «Кармен» Ж. Бизе. Кроме того, образ Королевы с ее властным взглядом и решительностью, которая иногда сменяется кокетливостью, роднят ее с образом главной героини балета «Кармен-сюита» Р. Щедрина (Хореограф Альберто Алонсо).

Как и Бизе, Тэлбот использует жанр для характеристики персонажа. В названии сольного номера Королевы прописан жанр танго, но по звучанию это больше похоже на хабанеру, о чем говорит наличие характерных черт этого танца: четырехдольный размер, пунктирный ритм в первой доле, использование кастаньет. Танго и хабанера находятся в родстве (хабанера — милонга — танго), поэтому несут схожую смысловую и образную направленность. Помимо музыкального сходства, Королеву и Кармен роднят детали характера: обе женщины коварны, обладают сильным характером, очень темпераментны и непредсказуемы в своих действиях.

Рассматривая эти номера, можно отметить единство интертекстуального подхода создателей балета: яркий намек на определенное произведение, но скрытые обстоятельства. Точных цитат нет, а если есть, то хореографические.

В музыкальном плане Д. Тэлбот широко пользуется приемом аллюзии на стили композиторов. Очень велико влияние **И.В. Стравинского**, особенно его «Весны священной».

**Мешкова М.М. Черты интертекстуальности в балете
К. Уилдона и Д. Тэлбота «Alice's Adventures in Wonderland»**

Пример 2а

И. Стравинский «Весна священная», «Пляска щеголих»

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's 'The Rite of Spring', specifically the 'The Bird Dance' section. The score is for a full orchestra and a vocal soloist. At the top, there is a box with the number '13', the tempo 'Tempo giusto', a metronome marking of 50, and the time signature '3/4'. Below this, the vocal line (labeled 'Cor.') has a melody with lyrics 'L, II, III, IV' and '(L, II senza sott.)'. The orchestration includes Violins I and II (Vnl I and Vnl II), Violas (Vla), Violins (Vcl), and Contrabasses (C-b.). Performance markings include 'arco (non div.)', 'f', 'tutti', 'sempre stacc.', and 'sempre simile'. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Пример 2б

Д. Тэлбот Сольный танец Кролика в зале суда (3 акт)

The image shows a page of a musical score for Delia Tally's 'Soliloquy of the White Rabbit in the Courtroom'. The score is for a solo voice and piano. The vocal line is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The piano accompaniment is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The score is divided into measures by vertical bar lines. Performance markings include 'p' and 'f'. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

**Мешкова М.М. Черты интертекстуальности в балете
К. Уилдона и Д. Тэлбота «Alice's Adventures in Wonderland»**

Сольный танец Кролика в зале суда построен на разнообразном музыкальном материале, и в джазовую музыку вплетены аллюзии с «Пляской щеголих» из первой части «Весны священной»: сходное кластерное звучание оркестра; оstinатность; переменность акцентов; пульсирующий ровный ритм восьмыми длительностями, на разные доли которых накладываются синкопы резких пронзительных возгласов духовых и струнных групп инструментов; различные контрапунктические соединения на основе мелодических, полигармонических, полиритмических приемов.

С точки зрения хореографии точных аналогий с «Весной священной» нет, но есть сходство ситуаций: в последней части балета Стравинского («Великая священная пляска. Избранница») солистка исполняет сольный танец, в котором отражено неистовое сопротивление и страх по поводу совершающегося обряда. В движениях танцовщицы видна практически истерика, выраженная резкими прыжками, хаотичными (на первый взгляд) выбросами рук, необычными порывами сгибания и разгибания туловища. В 3 акте балета «Приключения Алисы в Стране чудес» сольный танец Кролика в зале суда носит похожую эмоциональную и ситуативную направленность: Красная Королева может в любой момент отрубить ему голову, хотя он является достаточно важной фигурой и выполняет роль секретаря при дворе, и даже должен записывать весь процесс казни Валета. Поэтому в его движениях тоже видна истерика, прыжки на разные акценты в музыке, хаотичные движения тела.

Влияние Стравинского совершенно не случайно, ведь именно с его музыки и Дягилевских сезонов начал формироваться полноценный английский балет. Кроме того, хореограф Кристофер Уилдон в 1999 году ставил «Сцены из балета» для фестиваля Стравинского в Нью-Йорк сити балле и балет «Жар-птица» в Бостонском балете.

Схожесть со стилями Стравинского и Мусоргского можно увидеть в конкретных музыкальных примерах. Но в целом музыка балета содержит и

Мешкова М.М. Черты интертекстуальности в балете
К. Уилдона и Д. Тэлбота «Alice's Adventures in Wonderland»

такие аллюзии, которые сложно поддаются детальному анализу. Например, связи со стилем **С.С. Прокофьева** слышны, но не содержат точных музыкальных отсылок. Так, появление Королевы всегда сопровождается музыкой марша-гротеска. Яркая насыщенная звучность, обилие медных инструментов, чеканный ритм, параллельные трезвучия в гармонической ткани музыки — эти качества схожи с маршами Прокофьева, в частности, с маршем из «Любви к трем апельсинам».

В балете «Приключения Алисы в Стране чудес» есть очень важная музыкальная тема — тема вальса цветов. Она пронизывает всю цепочку повествования, проводится в самых различных вариантах: от нежного, мягкого звучания только струнной или только деревянной групп инструментов до полновесного звучания всего оркестра. Немного опереточное звучание Вальса цветов с использованием всего оркестра, мелодии широкого диапазона с гаммаобразными подъемами и спусками струнной группы инструментов схоже с вальсами **И. Штрауса-сына**. Самый развернутый вариант этой темы вырастает в сцену-апофеоз и окончание 2 акта, где танцуют ожившие цветы Страны Чудес и Валет с Алисой.

Музыка балета очень разнообразна, и так как в основе его лежит сказочное произведение, то и по звучанию очень весомую долю занимает волшебная, красочная музыка. Яркое колористическое начало, ясность гармонии, филигранное использование тембров челесты и колокольчиков, импрессионистская звучность роднит музыку балета со стилями **М. Равеля** и **К. Дебюсси**. В эпизоде соло Валета из 3 акта можно услышать параллель с «Волшебным садом» М. Равеля из цикла «Моя матушка гусыня»: мягкое звучание высоких скрипок с мелодией широкого дыхания на фоне осторожного и чуткого сопровождения оркестра. В 1 акте балета, когда Алиса плачет так много, что образуется море слез, отражается в музыке необычайно красочным оркестровым звучанием, почти звуковым подобием монотонности волн и переливающихся капель воды (сцена «Бассейн слез»).

**Мешкова М.М. Черты интертекстуальности в балете
К. Уилдона и Д. Тэлбота «Alice's Adventures in Wonderland»**

Это изображение морской стихии позволяет вспомнить симфонические эскизы **К. Дебюсси «Море»**.

В целом можно сказать, что Уилдон и Тэлбот действуют аналогично подходу Льюиса Кэрролла, который в своей сказке играет со словами, сюжетами из других произведений, детских сказок. В «Алисе в стране чудес» царит атмосфера игры. Создатели балета, в свою очередь, играют с музыкой и хореографией, смешивают различные жанры и стили, окрашивая все происходящее тонкой иронией. На основе литературного либретто был создан спектакль, пронизанный аллюзиями на богатую музыкально-балетную историю XIX–XX веков.