

УДК 792.82Елизарьев.Болеро:[792.02+792.027.5]

И. Н. Подкопаев

Особенности структуры пространства-времени в семантике балета «Болеро» В. Елизарьева

Рассматривается актуальная проблема организации театрально-сценического пространства на примере постановки В. Елизарьева балета «Болеро» на музыку М. Равеля в декорациях Э. Гейдебрехта. Отечественная интерпретация сложного структурно-семантического произведения послужила стимулом для его изучения. Проанализированы составляющие части аудиального ряда во взаимодействии со сценографией и хореографией.

Комплексный метод исследования позволяет автору создать целостную модель взаимосвязи партитур в спектакле, которые эмоционально и визуально воздействуют на ментальное поле зрителя.

Балет как и любой другой вид искусства обладает универсальной способностью восприятия окружающей действительности и трансформации ее во время-пространство постановки. Характерной чертой, творческим почерком В. Елизарьева является синтез музыки, движения, сценографии. Автор объединяет как аудиальное, так и визуальное решение, создавая целостное драматургическое полотно, развивающееся не только в пространстве, но и во времени. Все постановки белорусского балетмейстера наполнены интеллектуальным содержанием, «говорящим» со зрителем языком символов и метафор.

Обращение к труду В. Березкина¹, в котором он излагал как исторические аспекты решения театральной сцены, так и технико-технологические приемы в оформлении сценического пространства, позволило создать наиболее целостную вербальную модель. Техника и технология сцены имеют непосредственное отношение к визуальному полю постановки, так как именно от них зависит движение декораций, с чем связано и передвижение актеров, мобильных декораций, реквизита и бутафории – данные изыскания находятся в сфере интересов художника сцены В. Базанова.

Наполненность сценического пространства как взаимодействующей, взаимоподчиненной структуры получает интерпретацию в работах Ю. Лотмана. На его взгляд, материалом искусства может быть «любая материальная среда, поддающаяся структурированию, <...> так: звук – материал музыки, язык – материал литературы, человеческое тело – ма-

¹ Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: Театр художника. Истоки и начала. – М. : КД Либроком, 2012. – 232 с.

териал пластики – также имеют свою вещественную определенность, могут быть предметом чисто физических измерений и исследований. Понятие материала искусства по самой своей этимологии подразумевает материальность. Однако не следует истолковывать это примитивно, отождествляя материальность с вещественностью. Система отношений – понятие невещественное, но поскольку речь идет об отношениях, существующих в реальном, материальном мире, отношения в своей совокупности могут выступать в искусстве как начало материальное – материал, из которого создается структура произведения, – система отношений более высокого уровня...» [6, с. 42].

Выявление структурно-семантических и философских смыслов постановок В. Елизарьева осуществлялось на основе семиотического исследования Ю. Лотмана, посвященного диалектике структурных взаимосвязей. При анализе организации сценического пространства прослеживается определенный тип взаимообусловленности, внутренняя структура постановки, которая и создает семиотическое поле. В свою очередь визуальное поле спектакля выявляет взаимосвязь с отражением семантики архетипа как семиотического посыла для создания образа постановки.

Следует подчеркнуть, что каждый объект получает ментальное отражение в сознании человека, на что обращал внимание К. Г. Юнг [7; 8; 10], рассматривая значение архетипа в восприятии окружающей нас действительности. Этот же подход применим к анализу сценографии музыкального театра. К. Г. Юнг определяет архетип как целостность бессознательных и сознательных процессов, как саморегулирующуюся систему, в которой происходит постоянный обмен энергией между элементами. По его мнению, любое «отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, “задевает” нас; оно действительно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий прообразами – говорит как бы тысячей голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества, и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и превозмочь даже самую долгую ночь. Такова тайна воздействия искусства. <...> Творческий процесс, насколько мы вообще в состоянии проследить его, складывается из бессознательного одухотворения архетипа, из его развертывания и пластического оформления вплоть до завершенности произведения искусства. Художественное развертывание прообраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ

к глубочайшым источникам жизни, которые иначе остались бы для него за семью замками» [9, с. 5, 107].

В Беларуси исследованиями в области хореографического театра занимаются Ю. Чурко и С. Улановская, сценографию в отечественных театрах изучает В. Ярмолинская, а вопросы хронотопа, семиотики пространства разрабатывает доктор искусствоведения Т. Котович.

Модели Ю. Лотмана [6] и К. Юнга [7; 8; 9; 10] являются теоретической базой для исследования, так как сценография, созданная Э. Гейдебрехом для балетных постановок В. Елизарьева, является в большей степени образно-философской, в меньшей степени констатирует и изображает место действия.

В 1984 г. В. Елизарьевым был поставлен одноактный балет «Болеро» на музыку М. Равеля в декорациях Э. Гейдебрехта. Квинтэссенцией белорусского прочтения музыкальной партитуры становится подчеркнуто ритмоцентрическое развитие с выходом на динамично развернутую кульминацию в конце действия, что подчеркивается не только средствами хореографии, но и сценографии.

Музыкальная партитура равелевского «Болеро» была написана в 1928 г. по заказу И. Рубинштейн, и уже 28 ноября того же года состоялась премьера балета в хореографии Б. Нижинской на сцене Гранд-опера в Париже. Болеро (исп. *bolero*) – испанский народный танец, созданный в 1780 г. танцовщиком С. Сересо, который использовал для него музыку ламанчских сегидиллий [1]. Темы болеро неоднократно возникали в творчестве композиторов XIX–XX вв. как дивертисменты в балетах П. Чайковского и Л. Делиба, в операх Э. Мегюля, К. Вебера, Дж. Верди и др. Однако самостоятельным балетным произведением «Болеро» стало лишь в прочтении М. Равеля.

Композитор создавал свои произведения в период нарастающей индустриализации, предполагая их исполнение в открытом пространстве города, а именно на фоне заводских стен. В данном контексте постоянный, равномерный бой барабанов стал синонимом машинного конвейера, места, где человек лишь часть общего, деталь механизма. Автор музыки, вырывая индивида из традиционной/привычной для него среды, помещает его в систему, где, находясь под ее давлением, он спустя время теряет собственное «Я» и становится частью механизма/коллектива.

Вся композиция балета построена в форме вариации на остигато (*ostinato*), что предполагает принцип неизменности (*ostinato* мелодическое, ритмическое, темповое). Меняется лишь инструментовка и динамика/громкость. Всю музыкальную структуру можно выстроить в схему: *AABB AABB AABB AABB AB* [3, с. 229] с ярко выраженной концентрической формой, где усиление звучности идет по нарастающей с генеральной кульминацией в последнем проведении темы. Произведение начинается

с четкой ритмической фигуры и постепенным добавлением инструментов. К моменту выхода на гранд-кульминацию музыкальная партитура уплотняется – звучит оркестровое *tutti* (полный оркестр) [4, с. 180].

Опираясь на труд В. Смирнова [Там же, с. 171], можно рассматривать музыкальную форму балета «Болеро» как двойные вариации, где A и B – основные темы с различным фольклорным корнем, а $A^1 - A^8$ и $B^1 - B^8$ являются вариациями тем A и B . В результате всю структуру музыкальной канвы можно заключить в следующую схему:



Хореографическое решение В. Елизарьева соподчинено музыкальной партитуре по образу аудиального ряда. Балетмейстер выстраивает драматургию действия, постепенно вводя в общее пространство кордебалет. Вначале на планшете сцены появляется Девушка, затем Юноша, который включается в действие в первом проведении второй вариации (B). Кордебалет входит в общее пространство в начале экспозиции вариации A^2 .

Главными характерными движениями в решении общего образа хореографии становятся выразительно «сильные» руки, раскрытые ладони, обращенные в зрительный зал, отождествляющиеся с призывом к бою. В то же время балетмейстер усиливает общее визуальное восприятие пластического решения хореографии геометрически сложным рисунком в ногах артистов. Все внимание постановщика сконцентрировано на хореографической выразительности формы, на диалоге между солистами и кордебалетом, мужскими и женскими группами актеров. Камертоном диалога выступают Юноша и Девушка, задающие общий характер движения/пластики.

Доминирующей геометрической структурой хореографического движения является прямая, направленная от центра сцены в зал. Так, основной композиционной точкой солистов становится центр авансцены, на нем появляется первый ведущий луч, высвечивающий солистку, а после и Юношу. Именно к ним направлена вся траектория движения по планшету, и от него же она и расходится (рис. 1).

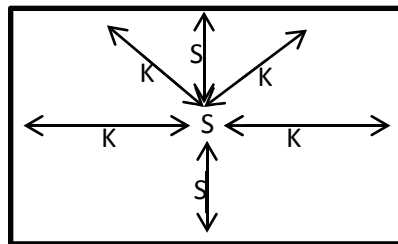


Рис. 1. Структура хореографии балета «Болеро»:

S – солисты; K – кордебалет

Все хореографическое пространство сцены вибрирует/дышит. Визуально долго сохраняется геометрический контраст между вертикалью солистов и горизонталью остальных исполнителей. Художественное мышление В. Елизарьева сосредоточено на противопоставлении и одновременно синхронизации общей массы танцовщиков, что объединяет музыкальную и хореографическую партитуры. Каждой музыкальной теме соответствует своя пластико-геометрическая структура, которая начинает и завершает эпизод. Фигуры, включающие сподвижников Юноши и Девушки, постоянно перетекают из полукруга в треугольник, ментально увеличивая эмоциональное восприятие действия. Гипертрофированность жестов, экспрессивность движения и четко структурированный темпоритм рисуют образ веры в победу ценностных приоритетов.

Авторы белорусской постановки замыкают пространство-время героев в кабинете, где бока сцены перекрываются широкими черными кулисами вдоль рабочих галерей. Такая сценография создает образ двух стен, имитируя узкий проход между корпусами завода. А задник, опущенный сначала на планшет сцены, становится горизонтом событий. В начале действия Э. Гейдебрехт показывает зрителю открытое пространство арьерсцены, высвечивая ведущим лучом Девушку, которая оказывается вне пространства и времени из-за отсутствия каких-либо видимых ограничений (задника, падуг и т. д.). Впоследствии в луч света попадает также Юноша, находившийся в ирреальном пространстве космоса, как и его партнерша. Юноша и Девушка становятся визуализацией образа идеи восстания.

По завершению эпизода B^1 на вариации A^2 световая партитура набирает свою интенсивность, в пространстве сцены начинает проявляться структура открытого кабинета (рис. 2, схема а), выстроенная при помощи мягких декораций. Однако задник все еще опущен на планшет. Кроваво-красная световая заливка пространства становится репрезентацией образа крови, огня и страданий.

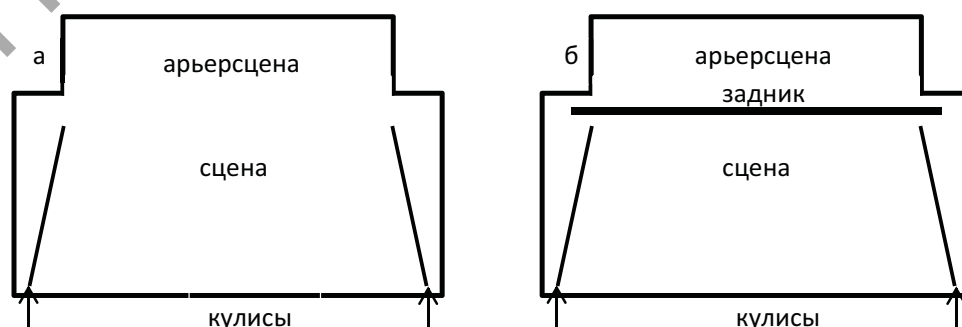


Рис. 2. Структура развески мягких декораций в постановке «Болеро»: а – схема структуры кабинета в начале и в конце спектакля; б – схема структуры кабинета во время поднятия задника

Прасторнае балетнае дзеянне замкнутае ў колераграфічную семиотычную структуру – архаічную трыаду. Так, асноўнымі з'яўляюцца чырны, белы, чорны колеры. Чырны становіцца пераважаючым у святловай заліўцы (пры падыходзе да фіналу ён пераходзіць у белы), такога ж колера коштам салясткі, ён таксама прысутствуе ў коштах кордэбалета ў выглядзе лоскутаў-порэзаў. Чорны і белы колеры сцэнограф-пастаўнік адводзіць аформленню палатна задніка і кулісам. Разам з тым яны існуюць і ў коштаўнай партытуры ў выглядзе тоновага пляма-заліўцы на сера-бежавых трэсах у жанчын і мужчын.

Сера-бежавыя адценкі адзежды кордэбалета і Юношы атождествляюцца з вобразам незаахоранасці і адкрытасці. Частанкі чорнай заліўцы і чырныя лоскуты ткані прадзюцваюць візуальнае адчуванне ізмажанага і іскалечанага тэла. Художнік выстраівае коштаўную партытуру на аснове Х-образнага сілуэта ў жанчын і Y-образнага ў мужчын, што ментальна атождествляецца з абагульненнем вобразаў: чалавек на сцэне – гэта любы чалавек ў зале ці вонкі тэатра. Гэты ж прыём выяўляе эстэтыку тэла як зразіцельнага сродства ў данясенні сэнса пастаўнікі.

Чырны колер коштаў галоўнай героіні – колер знамені, перамогі. Пілотка – адсылка да часу-прасторнаму, частка фарменнай адзежды ваеннага.

У перыяд варыяцыі B^2 палатна задніка пачынае медльна паднімацца, закрываючы гарызонт, разварочываючы ў прасторне кабінета «Герніка» П. Пікаса. Поступенна, «словно хищная птица, она наплетает на все небо, закрывает все просветы, и на ее злобще разворачивающихся крыльях возникают, как отражение того, что она несет миру, картины хаоса, разрушения, ужаса...» [5, с. 107].

Карціна П. Пікаса як сюжэтна-семиотычны імпульс сцэнографічнай канцэпцыі задае многууровневую сэнсавую палітру:

1. *Герніка* як архетип ментальна акцэнтуе увагу на месце/гораде і часе адбываючага (1937), яна таксама асацыіруецца з бомбардзіроўкай і страдананнямі людзей;

2. *Герніка* як художественная рэмінісценцыя. У даным сэнсавым элеменце художнік затрагвае тат пласт історыка-культурнай жыцця, які ментальна знаходзіцца глыбжэ, чым узровень аўтарскага сочинения;

3. *Герніка* як хронос абразуе візуальна-сэнсавую петлю між насячым і сярэдзінай ХХ в., што прыводзіць да разрыву суб'ектыўнага прасторна-часу: актэр і зрыцель адначасова аказваюцца ў іррэальным безвременным прасторне;

4. *Герніка* як *топос* выступае аўтарскай аллегорыяй, адначасова канстатуіруе і стырае месца/прасторнае дзеянне. Чорна-белая колеравая палітра перадае хроналагічную блізкасць да газетным вырэзкам

и листовкам 1937 г., агитирующим народ за борьбу. В то же время данная палитра отражает античеловечный характер войны.

Хронологический период прорастания задника заключен в аудиальном промежутке между B^2 и A^7 , то есть соответствует центральной части всего музыкального ряда. Вместе с началом поднятия «третьей стены» кабинета в пространстве полотна возникает образ глаза с прозрачной лампочкой вместо зрачка. Многие искусствоведы сходятся во мнении, что П. Пикассо таким образом изобразил лампу из камеры пыток. Во время возвышения лампы-ока интенсивность световой партитуры увеличивается посредством включения дополнительных ламп и прожекторов (световых пар). В момент остановки поднятия вертикальной панорамы освещение достигает своего апогея – все пространство сцены заливают (засвечивают) белым, желтым и красным цветами.

В финале/кульминации действия, на последних аккордах музыкального *tutti* под грохот группы ударных инструментов полотно «Герники» обрывается, освобождая горизонт событий. Вновь открывается полный объем аръерсцены, на планшете высвечены Юноша и Девушка с соратниками.

Хронологически постановка замкнута во времени-пространстве приблизительно 15–16 минут (в зависимости от рабочего темпа оркестра) и делится на 18 частей. Каждая часть включает в себя 32 музыкальных такта. Однако следует отметить, что В. Елизарьев и Э. Гейдебрехт не всегда следуют музыкальному тексту, разделяя его на более крупные драматургические эпизоды. Рассмотрим подробно взаимодействие аудиально-пространственно-пластической партитуры балета «Болеро» с целью структурно-семантического анализа (см. табл.).

Структурно-драматургический анализ партитур «Болеро»

Музыкальный эпизод	Хореография	Сценография	Световая партитура
А – первое проведение темы/ 32 такта.	Экспозиция образа Девушки.	Черный кабинет с открытой аръерсценой.	Белый ведущий луч, направленный на Девушку.
A^1 – вариация на тему А/ 32 такта.			
В – первое проведение темы/ 32 такта.	Экспозиция образа Юноши.	-- // --	Белый ведущий луч, направленный на Юношу.
B^1 – вариация на тему В/ 32 такта.	Дуэт Девушки и Юноши.	-- // --	Белый ведущий луч, направленный на солирующую пару.

Тэорыя і гісторыя мастацтва

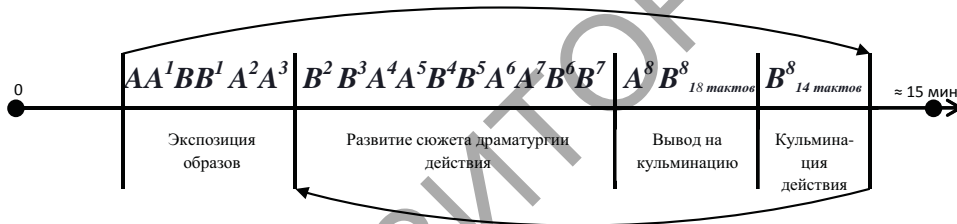
A ² – вариация на тему А/ 32 такта.	Дуэт Девушки и Юноши. Кордебалет начинает движение в нижнем положении (лежа).	-- // --	Белый ведущий луч, направленный на солирующую пару. Красные (неяркие) лучи направлены на кордебалет.
A ³ – вариация на тему А/ 32 такта.	Дуэт Девушки и Юноши. Кордебалет поднимает руки и грудную клетку с планшета сцены (образ летящих птиц).	-- // --	Белый ведущий луч, направленный на солирующую пару. Красные лучи набирают яркость.
B ² – вариация на тему В/ 32 такта.	Мужская часть кордебалета. Юноша солирует.	На фоне контровой световой заливки появляется пейзаж гор за счет высвечивания верхнего контура полотна задника.	Неяркая красная световая заливка арьерсцены. Полное отсутствие света на полотне задника. Белый ведущий луч на солистах. Красная боковая световая заливка на кордебалете.
B ³ – вариация на тему В/ 32 такта.	Мужская часть кордебалета и Юноша принимают исходную позицию (ложатся). Встает женская часть кордебалета. Соло Девушки.	Полотно задника начинает движение. Появление око-ламп в пространстве сцены.	Световая заливка арьерсцены выключается. Появляется красный свет на полотне задника. Белый ведущий луч на солистах. Красная боковая световая заливка на кордебалете.
A ⁴ – вариация на тему А/ 32 такта.	Весь кордебалет ложится на планшет сцены, встает Юноша. Соло Юноши и Девушки.	Полотно задника продолжает движение.	-- // -- +Увеличивается интенсивность красного.
A ⁵ – вариация на тему А/ 32 такта.	Кордебалет принимает сидячее положение, правые руки подняты вверх. Высокая поддержка у солистов. Призыв к поддержке ценностных идеалов.	-- // --	-- // -- +Увеличивается интенсивность красного.
B ⁴ – вариация на тему В/ 32 такта.	Диалог Юноши с соратниками/ мужской частью кордебалета. Женщины находятся в сидячем положении.	-- // --	-- // -- +Увеличивается интенсивность красного.

<p>В⁵ – вариация на тему В/ 32 такта.</p>	<p>Диалог Девушки с сораатниками. Женская часть кордебалета выстраивается в треугольник, основание которого находится у полотна задника. Мужчины садятся в форме клина на авансцене.</p>	<p>-- // --</p>	<p>-- // -- +Увеличивается интенсивность красного. Появляется ведущий белый луч на женском кордебалете.</p>
<p>А⁶ – вариация на тему А/ 32 такта.</p>	<p>Юноша и Девушка солируют – широкие, раскрытые позиции рук и ног. Высокая поддержка. Весь кордебалет встает, синхронно повторяя движения солистов (без поддержек).</p>	<p>-- // --</p>	<p>-- // -- +Увеличивается интенсивность красного. Увеличивается интенсивность белого освещения.</p>
<p>А⁷ – вариация на тему А/ 32 такта.</p>	<p>Высокая поддержка у солистов. Кордебалет выстраивается в полукруг за парой. Высоко поднятые руки, широкий размах ног.</p>	<p>-- // --</p>	<p>-- // -- +Увеличивается интенсивность красного. Увеличивается интенсивность белого освещения.</p>
<p>В⁶ – вариация на тему В/ 32 такта.</p>	<p>Диалог Юноши с сораатниками. Мужчины выстраиваются в треугольник, постоянно оборачиваясь к «Гернике», находящейся у них за спинами. Женщины находятся в сидячем положении в форме клина на авансцене.</p>	<p>Прекращается движение задника. «Герника» зависает в пространстве сцены.</p>	<p>-- // -- +Увеличивается интенсивность красного. Увеличивается интенсивность белого освещения.</p>
<p>В⁷ – вариация на тему В/ 32 такта.</p>	<p>Диалог между мужским и женским кордебалетом. Высокая поддержка у солистов.</p>	<p>-- // --</p>	<p>-- // --</p>
<p>А⁸ – вариация на тему А/ 32 такта.</p>	<p>Кордебалет выстраивается в прямоугольник (можно провести аналогию с легионом) за спинами солистов. Соло солистов.</p>	<p>-- // --</p>	<p>-- // --</p>

В ⁸ – вариация на тему В/ 18 тактов.	Все превращается в единую массу. Кордебалет выстраивается в две прямые (стеной) перед «Герникой». Соло солистов с широко раскрытыми руками является метафорой летящих птиц.	-- // --	-- // --
В ⁸ – вариация на тему В/ модуляция с С -dur (До – мажор) в E-dur (Ми – мажор)/ 14 тактов.	Все люди – единый организм. Высокая поддержка у солистов как поднятие знамени победы.	Полотно «Герники» на последних аккордах модуляции обрывается на планшет сцены.	Световая партитура начинает вибрировать: от красного к белому, а затем к полной темноте, после снова к красному.
Вся визуальная партитура возвращается к времени-пространству музыкального эпизода В ⁸ .			

*Пояснение: знак -- // -- обозначает неизменность предыдущей позиции.

С целью выявления образно-смысловой концепции сценографического решения в балете «Болеро» необходимо определить структуру хронопространства постановки. Ритмовизуальная/структурно-хронологическая арка которой выглядит так:



Структура пространства постановки В. Елизарьева «Болеро» замкнута в триединстве музыки, хореографии и сценографии. Музыка задает общее эмоциональное поле. Сценография и хореография как совокупность визуального наполнения всецело подчинены аудиально-временной партитуре. Художественное мышление авторов (балетмейстера и художника) белорусской постановки взаимосвязаны и проистекают один из другого. Так, В. Елизарьев работает с артистами, как скульптор с глиной, «вылепливая» из общей массы единое выразительно «говорящее» произведение. Э. Гейдебрехт поддерживает общую концепцию и создает открытое пространство, где хореографическая лексика проявляется как средство выражения мысли. Целостность, синкретичность визуально-пластической структуры, ее подчиненность музыкальному хронотемпу воздействуют на ментальное поле зрителя, оперируя полями архетипов.

Итак, образно-смысловое решение постановки «Болеро» включает соединения ментально узнаваемых визуальных и аудиальных полей:

1) бой барабанов является параллелью с архетипом ритуала, с зарождением человеческого общества, но в то же время как средство подражания машине становится символом нового времени;

2) черное/затемненное пространство сцены в начале и в конце действия – обобщение идеи космического порядка, в котором рождается и куда-то уходит идея. Идея вертикального пути как перехода из ментального состояния «Я-сейчас» в «Я-после»;

3) все пространство партитуры балета вибрирует:

– музыка равномерно набирает темп – ход времени, конечная модуляция – точка бифуркации, слома системы, места, где начинается новая система;

– хореография, постоянно переходящая из горизонтали в вертикаль – образ нелинейности пути индивида/общества;

– выход из затемненного в светлое пространство и обратно в темноту является аллегорией рождения–жизни–смерти идеи/человека/общества;

– поступательное поднятие горизонта одновременно показывает: неизвестность будущего, недостижимость поставленной цели, осмысление/переосмысление пройденного;

– красный – символ жизни и смерти, победы и поражения. В данном контексте объединяет биполярный спектр значений;

4) красный планшет сцены как символ пролитой крови:

– красный цвет одежды солистки как сакральный символ женщины-матери. Одновременно в кульминации действия/высокой поддержке красный цвет одежд Девушки символизирует победу, начало нового этапа.

Семантическая петля, образованная пространством постановки (возвращение к визуальному полю периода B^2), отображает архетип лабиринта. «Лабиринт – это циклическое время и это ритм, в котором прошедшее и будущее равны настоящему: вечное возвращение – это уничтожение времени» [2, с. 185]. Так авторы, вводя актера и зрителя в ирреальное пространство-время идей/космоса, где человек как биологическое существо перестает существовать и понимается как открытая возможность.

1. Болеро // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш [и др.]. – М., 1990. – С. 76.

2. Котович, Т. В. Мембраны: Петли времени : моногр. / Т. В. Котович ; М-во образования Респ. Беларусь, Витеб. гос. ун-т им. П. М. Машерова. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2017. – 190 с.

3. Мартынов, И. Морис Равель : моногр. / И. Мартынов. – М. : Музыка, 1979. – 335 с.

4. Смирнов, В. Морис Равель и его творчество : моногр. / В. Смирнов. – Л. : Музыка, 1981. – 224 с.

5. Чурко, Ю. М. Диалоги, или Валентин Елизарьев: «Балет – искусство мысли» : размышления о творчестве хореографа / Ю. М. Чурко. – Минск, 2017. – С. 107–115.

6. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / сост. А. Д. Кошелев. – М. : Гнозис, 1994. – 560 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
7. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 300 с. – (Страницы мировой философии).
8. Юнг, К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / Карл Густав Юнг. – М. : Харвест, 2005. – 399 с.
9. Юнг, К. Г. Проблемы души нашего времени / К. Г. Юнг. – СПб. : Питер, 2017. – 336 с.
10. Юнг, К. Г. Человек и его символы / К. Г. Юнг. – СПб. : Б.С.К., 1996. – 454 с.

I. Podkoraev

**Features of the space-time structure
in the semantics of the ballet "Bolero" by V. Elizariev**

The article considers the scenography and the space-time structure of the production "Bolero" by V. Elizariev on the music of M. Ravel in the scenery of E. Heidebrecht. The national interpretation of the complex structural and semantic work served as an incentive for its study. Structural parts of the audio in its interaction with scenography and choreography are analyzed.

The complex method of the research allows the author to create a holistic model of the scores interaction in the play, which emotionally and visually affect the mental field of the viewer.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 20.11.2017.

РЕПОЗИТОРИЙ БРЮКИ