

Надежда ДОНЦЕВА

БЕРНД АЛОИЗ ЦИММЕРМАН О БУДУЩЕМ БАЛЕТА: ПОПЫТКА РЕФОРМИРОВАНИЯ

Имя Б. А. Циммермана (1918–1970), немецкого композитора-авангардиста второй половины XX века, нередко принято связывать (и прежде всего в отечественном музыковедении)¹ с реформой в области музыкального театра, которую он осуществил в опере «Солдаты» (1965). Тотальный музыкальный театр Циммермана базировался на идее нового, включающего в себя все достижения XX столетия, синтеза искусств и глубокой концепции временного единства, предполагающей сосуществование прошлого и будущего в настоящем. Однако, помимо оперы, композитор считал необходимым преобразовать и балет. Не успев осуществить идею «тотального балета» в полной мере, он, тем не менее, внес неоценимый вклад в историю данного жанра музыкального театра — и как теоретик, и как практик.

Небольшое эссе Циммермана «О будущем балета» (1968) было написано спустя три года после публикации статьи «Будущее оперы» и никогда не издавалось при жизни автора. Жанр этого наброска, в котором основные идеи композитора о балете записаны как будто для самого себя, Циммерман определил как *Extemporale*, то есть «экспромт».

Рассуждая о балете будущего, Циммерман проводит ясную границу между большим, или академическим, балетом, каким его создал Мариус Петипа, и балетом современным. В основу академического балета Петипа положил классический танец (по Циммерману — *абсолютный танец*²), который исполнялся согласно строгому кодексу правил (по Циммерману — *балетный канон*).

В балетах Петипа композитор усматривает *абсолютную форму танцевального театра*, в которой музыка и танец *взаимодействуют синхронно*: то есть музыка находится на правах «служанки жеста», иллюстрируя движения

Донцева Надежда Викторовна — заместитель начальника отдела по информационной политике и рекламе Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

танцора и маркируя сильные доли. Такая форма взаимодействия музыки и танца привела, по мысли композитора, к окостенению жанра. Поэтому Циммерман предлагает дать «балету будущего» *самую чистую форму балетной музыки*, где музыка перестанет прислуживать, а будет иметь с танцем равные права. Два совершенно независимых друг от друга пласта *абсолютной музыки* и *абсолютного танцевального движения* должны образовывать *контрапункт*. Задача композитора — предложить хореографу то музыкально-структурное пространство, из которого последний сможет черпать идеи для своих танцевальных структур. Хореограф, в свою очередь, своими танцевальными структурами может повлиять на выбор композитором структур музыкальных. Таким образом осуществляется взаимопроекция структур музыкальных на танцевальные и наоборот.

Циммерман не исключает существования балетной музыки и другого рода — когда музыка, не предназначенная специально для балета, образует пространство для гипотетических танцевальных структур. В этой связи Циммерман упоминает опыт Джорджа Баланчина (1904–1983), выдающегося балетмейстера, создателя бессюжетного балета. Представления Баланчина о самодостаточности танца, не нуждающегося в литературном сюжете, декорациях или костюмах, стали причиной огромного его влияния на хореографов следующего поколения. Одним из них был Морис Бежар (1927–2007) — культовый хореограф второй половины XX века, перевернувший все традиционные представления о балете. Однако обновлять язык танца он стал не в области абстрактного балета (хотя таковые композиции имеются в его творчестве), а в синтетических спектаклях, где, наряду с музыкой и хореографией, могут присутствовать пение, декламация, кинокадры, разнообразные шумовые и световые эффекты. Бежар, как никто другой, близко подошел к идее циммермановского балета как *сверхкомплексного искусства*. Сфера выразительности циммермановского «балета будущего» должна, как и в «тотальном балете» Бежара, охватывать все новые измерения: *все элементы театра движения, киноэффекты, различные шумы, лингвистические соноры, электронную музыку и др.*

Следуя в русле подобных представлений, Циммерман осуществил в собственных балетах идею «проекции»: музыкальная структура у него не только проецируется на танцевальные движения, но и оказывает влияние на расположение тел в пространстве, выбор цветовой гаммы и даже определенных литературных героев. В каждом следующем своем балете Циммерман экспериментирует со всё новыми и новыми проекциями и таким образом реализует идею многопараметровости балетного жанра.

Самый ранний балет композитора, «Алагоана» (Alagoana, 1950), представляет интерес как образец его раннего стиля, не лишенный духа экспериментаторства. Дальнейшая эволюция балета в творчестве Циммермана охватывает две стадии. Первая — это «воображаемые» балеты 1950-х годов: «Контрасты» (Kontraste, 1953) и «Перспективы» (Perspektiven, 1955). Вторая — плюралистические композиции 1960-х годов: «белый» балет «Присутствие» (Présence, 1961) и

¹ В исследованиях Э. Денисова [1], Г. Пантиелева [5; 6; 7], Э. Махровой [4] и др. Статья Циммермана «Будущее оперы» была дважды переведена на русский язык (в 1995 г. Л. Левиным [8] и в 1996 г. Ф. Сафроновым [9]).

² Здесь и далее слова Б. А. Циммермана даются курсивом, чтобы выделить их на фоне цитат других авторов.

«черный» балет «Музыка к застолью короля Убу» (*Musique pour les soupers du Roi Ubu*, 1968³).

«Воображаемый балет», а точнее — *музыка к воображаемому балету*, по словам Циммермана, не претендует на статус нового музыкально-хореографического жанра. Такое название возникло по весьма простой причине: продвигая идею о *несинхронном взаимодействии* музыки и танца, композитор требовал нового подхода к хореографии. Видимо, в 1950-е годы судьба еще не столкнула Циммермана с хореографом такого уровня, который отвечал бы его требованиям. А поскольку *по многочисленным обстоятельствам, такой хореографии в настоящий момент еще не существует, вынужденно возникает необходимость (во всяком случае, пока) предоставить хореографию воображению слушателя* [13, 91]. По сути, «воображаемый балет» — это инструментальная пьеса, которая, хотя и предполагает хореографическое сопровождение, может исполняться на концерте самостоятельно.

В балете «Перспективы» для двух роялей проекция музыкальной структуры осуществляется не только на ряд танцевальных движений, но и на положение человеческого тела в пространстве; тем самым, по замыслу Циммермана, возникает контрапункт трех пластов: *абсолютной музыки, абсолютного движения и абсолютного пространства*. При этом сама композиция исходит и развивается из одной музыкальной структуры — серии, или, как ее любил называть композитор, *эмбриональной клетки*.

В балете «Контрасты» прибавляется еще одна проекция — на цвет. Задействованы несколько цветов, но их выбор, так же как и их использование, имеют своей философский подтекст. Жизнь человека многоцветна, соответствует, танцоры одеты в разные по цвету костюмы. Каждый цвет символически связан с определенной стороной жизни: черный — это смерть, белый — любовь, зеленый — ирония, красный — действительность (*Wirklichkeit*)⁴, а ансамбль всех этих цветов — мечта. Яркие краски находятся в вихре постоянного движения, перемежаясь друг с другом на круглой сцене, которая сама по себе подобна *зеркалу жизни*, отражающему всю ее контрастную палитру. Интересно отметить, что доминирующим цветом в балете является черный. «Цвету смерти» Циммерман придает еще одно немаловажное значение: для него это и символ власти. Под ее воздействием человеческая жизнь (или, как у Циммермана, *действительность*), разыгранная на балетной сцене, уподобляется марионеточному театру. Отметим в этой связи, что в основу «Контрастов» была положена пьеса «Желтое и зеленое», написанная специально для швейцарского театра «Кукольное кабаре» Фреда Шнекенбургера, совместно с которым композитор осуществлял этот проект⁵.

³ Помимо этих балетов Циммерманом написано много музыки, которая так или иначе пересекается с балетным жанром. Так, обращают на себя внимание произведения, соединяющие в себе несколько жанров с сохранением их основных признаков. Например, гибридом балета и концерта является Концерт для виолончели и оркестра в форме «*pas de trois*» (1965–66) или сочинение «*Tratto*» («Отрезок»), которое представляет собой электронную композицию в форме хореографического этюда. Косвенно с балетом связана прелюдия для оркестра «*Phototroposis*» («Луч света»), в средней части которой Циммерман цитирует знаменитый «Танец феи Драже» из балета Чайковского «Щелкунчик».

⁴ Действительности, по Циммерману, соответствует определенный период жизни человека, протекающий в настоящем времени.

⁵ Эстетика марионеточного театра всегда привлекала композитора; в частности, Цим-

В 60-е годы жанр балета у Циммермана перестает называться воображаемым. Это связано с тем, что композитор наконец встретил такого хореографа, который смог ответить на его «новые» требования. С Джоном Кранко (1927–1973), английским хореографом, возглавлявшим с 1961 года штутгартский балет, Циммермана связывала тесная дружба и плодотворное творческое сотрудничество. Если Циммерман полагал, что композиция, как и хореография, — это *запись движения* (и, следовательно, «записывал» свои музыкальные композиции как хореограф), то Кранко утверждал, что создает балеты как композитор: «только композитор пишет знаками на бумаге, а мой инструмент — человеческое тело, которым я “пишу” во времени и пространстве» [2]. Циммерман посвятил Кранко свое позднее сочинение «Intercomunicazione» для виолончели и фортепиано (1967), а тот, в свою очередь, «воображал» танцевальные структуры не только к последующим циммермановским балетам, но и к тем сочинениям композитора, которые изначально для балетной постановки не предназначались⁶.

Однако даже в хореографии балетов Циммермана «воображаемость» бесследно не исчезает. Так, в белом балете «Присутствие» для скрипки, виолончели и фортепиано (исполнение его, по Циммерману, возможно и без хореографии) — трем танцорам и трем инструментам, которые за ними «закреплены», даются имена известных, не раз встречающихся в музыке Циммермана литературных героев: Дон Кихот (скрипка), Молли Блум (виолончель) и король Убю (фортепиано). Герои никак не связаны с сюжетом собственных историй, но имена их дают соответствующий импульс воображению. Затем, по ходу звучания балета, после каждой его сцены чтец молча с помощью специальных приспособлений поднимает *словесные эмблемы* (Wortembleme) — выдержки из сборника стихов «Коренья» («Wurzelwerk», 1960) немецкого писателя и переводчика Пауля Пёртнера (1925–1984)⁷. Эмблемы также не имеют отношения к литературным персонажам, но, по Циммерману, заменяют собой сценические декорации, а потому заставляют наше воображение разыграться.

В балете «Присутствие» ярко воплощена концепция временного единства, предполагающая одновременное существование прошлого, будущего и настоящего. Именно эта идея объясняет принадлежность героев разным временным пластам. На практике эту идею Циммерман воплощает, прибегая к плюралистическому методу композиции, подразумевающему цитирование чужого музыкального материала. Так, в балете используются цитаты из «Дон Кихота» Р. Штрауса, медленной части Седьмой фортепианной сонаты С. Прокофьева и «Мер времени» К. Штокхаузена. Если в этом сочинении Циммерман прибегает

мерман с юных лет был увлечен идеями немецкого драматурга и философа Генриха фон Клейста (1777–1811). Последний, незадолго до своего самоубийства, написал знаменитое эссе «О театре марионеток» (1811). По Клейсту, марионетка — это идеальный артист, который пластичнее гимнаста и ловчее акробата, и к тому же покорен воле и мысли режиссера. Главное преимущество марионеток в том, что они не подвластны законам земного притяжения. Эту особенность учитывал и Циммерман, когда сочинял свой балет. Представляя на месте своих героев легких и грациозных кукол, он полагал, что марионетки, как никто другой, предназначены для танца.

⁶ На основе музыки циммермановской Сонаты для виолончели соло Джон Кранко создает хореографию к балету «Опрос» («Die Befragung»).

⁷ Пёртнеру принадлежит осуществленный в 1959 году перевод пьесы «Убю король» из знаменитой трилогии Альфреда Жарри. Главный персонаж, король Убю, стал основным героем нескольких балетов Циммермана («Присутствие», «Музыка к застолью короля Убю»).

к цитированию только в двух его сценах, то «черный» балет «Музыка к застолью короля Убю» (1968) целиком построен на чужом материале: цитатах старинных танцев XVI в., барочной музыки, романтиков, современной музыки, и при этом главное выразительное средство — пародийный коллаж. Вместе с тем, это сочинение удивительным образом воспринимается как написанное в собственной стилистике Циммермана. Эдисон Денисов считал его одним из самых удачных, называя одновременно и «моно-» и «полистилистическим» [10, 56].

Создавая «черный» балет по заказу Берлинской академии, Циммерман решил почтить своих коллег. Первая часть («Выход академии») открывается торжественным фанфарным звучанием монограммы ее президента Х. Шароуна, изложенной в ритме темы «Прогулки» из «Картинок с выставки» Мусоргского. Затем цитируются фрагменты «Concertante Musik» вице-президента Б. Блахера, Симфонии директора академии В. Фортнера, а также сочинений Й. Аренса, Х. Шеммен-Пети, Л. Даллапикколы, П. Дессау, Э. Пеппинга и самого Б. Циммермана. Исторический музыкальный пласт представлен цитатами из произведений Бетховена, Вагнера, Мусоргского, Онеггера и Хиндемита. Однако торжественный выход не ограничивается одним лишь чествованием почетных членов академии. По сюжету балета, король Убю приглашает всех на праздничный банкет, а под конец торжества выпроваживает гостей своим крюком через отправной люк, куда этот кровожадный и деспотичный герой трилогии А. Жарри уже не раз бросал не повиновавшихся ему подданных. Такая участь, по словам Циммермана, ожидает всех членов *свободной академии, находящейся под властью узурпатора* [12, 104].

Проблема свободы художника уже неоднократно серьезно поднималась Циммерманом в музыке и статьях, однако в этом балете она подается в сатирическом ключе. Как и в балете «Контрасты», черный цвет является здесь символом власти (только на сей раз — в области искусства), которую и олицетворяет король Убю. В письме к Б. Блахеру Циммерман писал, что в балете <...> *изображается обыватель наших дней, который потенциально может в любой момент стать политическим узурпатором, точно так же, как это когда-то сделал король Убю* [11, 210]. Аналогичную картину композитор видел в современном музыкальном мире, с той лишь разницей, что, по Циммерману, властью и влиянием в нем злоупотреблял не король Убю, а К. Штокхаузен. Безудержный гнев и крепкие ругательства папаши Убю Циммерман намеренно и не без концептуального изящества направляет в адрес своего влиятельного современника. Так, в балете «Присутствие» после цитаты из «Мер времени» Штокхаузена чтецом произносится любимое ругательство из лексикона Убю, которым открывается трилогия Жарри. Подобно тому как король Убю удовлетворял свои садистские наклонности с помощью «машин для потрошения мозгов», в Финале «черного балета» Циммермана герой этот чинно шествует под «Мозгодробильный марш». В заключительную часть композитор включает цитаты из вагнеровского «Полета Валькирий» и «Шествия на казнь» из «Фантастической симфонии» Берлиоза. Эти цитаты он накладывает на непрерывное оstinatное «вдалбливание» аккорда из Klavierstück IX Штокхаузена.

Известно, что Циммерман неоднократно полемизировал с Дармштадтом и его представителями; результатом этой полемики стали три сатирические статьи, одна из которых представляет собой памфлет на Дармштадт. Таким образом, в своих последних балетах композитор осуществляет еще одну «проекцию»: переносит свои личные взаимоотношения с идеологами Новой

музыки из литературно-сатирической плоскости в область художественного творчества.

Текст «О будущем балета» впервые вышел в сборнике статей Циммермана «Интервал и время» после смерти композитора, в 1974 году. Наряду со статьями и эссе, изданными при его жизни, в собрание вошли и ранее неопубликованные материалы. Среди них — данный литературный «экспромт» Циммермана, созданный, вероятно, как предварительный набросок к задуманной автором статье.

Использованная литература

1. *Денисов Э.* Опера Б. А. Циммермана «Солдаты» // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: МГК П. И. Чайковского, 1999. С. 102–113.
2. *Кацева М.* Даль свободного романа. (О балетмейстере Джоне Кранко) // Слово\Word. 2007. № 54. URL: <http://magazines.russ.ru/slovo/2007/54/ka10.html> (дата обращения: 10.09.10).
3. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. Л.: Музгиз, 1963. 273 с.
4. *Махрова Э.* На полпути от «автономной» эстетики к социальному протесту: «Солдаты» Б. А. Циммермана // Э. Махрова. Оперный театр в культуре Германии второй половины XX века. СПб.: Аврора, 1998. С. 61–69.
5. *Пантиелев Г.* Солдаты из Штутгарта // Советская музыка. 1990. №8. С. 57–63.
6. *Пантиелев Г.* Актуальность современной западногерманской оперы // Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия: Материалы международного симпозиума. Кассель, 1994. С. 347–354.
7. *Пантиелев Г.* Серийный метод композиции в современной опере ФРГ («Солдаты» Б. А. Циммермана и «Лир» А. Раймана) // Проблемы музыкального искусства немецкоязычных стран: Сб. статей / Научные труды Московской консерватории. М., 1990. С. 108–117.
8. *Циммерман Б. А.* Будущее оперы: размышления о необходимости нового подхода к опере как театру будущего / Пер. Л. Левин // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 85–93.
9. *Циммерман Б. А.* Будущее оперы: некоторые размышления о необходимости создания нового понятия оперы как театра будущего / Пер. А. Сафронов // Музыкальная академия. 1996. №2. С. 173–177.
10. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед. М.: Композитор, 1998. 56 с.
11. *Konold W.* Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk. Köln: DuMont, 1986. 210 S.
12. *Kühn C.* Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns // Schriftenreihe zur Musik, Bd. 12. Hamburg: Wagner, 1978. 104 S.
13. *Zimmermann B.* Perspektiven für 2 Klavier // Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk. Hrsg. v. Chr. Bitter. Mainz: B. Schott's Söhne, 1974. 91 S.

Бернд Алоиз ЦИММЕРМАН О БУДУЩЕМ БАЛЕТА

Перевод с немецкого и комментарии Надежды Доцевой

Пока есть музыка, существует танец. И наоборот: пока существует танец, есть музыка. Это элементарная взаимосвязь. Балет появился гораздо позже [танца] (европейский балет возник еще позднее)¹. Отличительная черта балета заключается прежде всего в его абсолютной искусственности (Künstlichkeit). Это качество изначально было прямо противоположно танцу, естественность (Natürlichkeit) которого (и совершенно все равно, какие недоразумения повлечет за собой это слово) вплоть до сегодняшнего дня вызывает интерес.

Создание балета — это восстание духа против силы тяжести тела. Этим балет чрезвычайно сильно отличается от танца, который как раз эту силу тяжести тела, в ее самой элементарной форме, подчеркивает.

Петипа создал балет как абсолютную форму танцевального театра — автономное искусство со своей системой правил, которым соответствует понятие так называемого балетного канона. В этой абсолютной форме танцевального театра балет есть временное искусство (Zeit-Kunst), искусство, измеримое движением точно так же, как и пространством (из которого это движение возникает). И в этом — совпадение с музыкой, которая тоже представляет собой абсолютно временное искусство, поскольку музыка как никакое другое искусство определяет (и должна определять) время самым точным образом. Итак, функция музыки главным образом сводится к установке порядка хронологической последовательности.

«Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда, прежде всего, отношения между человеком и временем» (Стравинский)².

¹ Под европейским балетом Циммерман, вероятно, подразумевает академический балет М. Петипа как *абсолютную форму музыкального театра*.

² Здесь Циммерман цитирует высказывание Стравинского, содержащееся в его автобиографии «Хроника моей жизни»; см.: [3, 273].

Итак, танец (Ballett) и музыка упорядочиваются во времени.

Артикулируя время, музыка классического балета маркирует сильные доли такта и дает танцору музыкальный размер, который совпадает с его движением. При этом музыка выполняет, без сомнения, служебную функцию, ведь в действительности классическая балетная музыка представляет собой синхронизацию с уже заданной последовательностью движений согласно балетному канону; в этой связи музыку оценивали по тому, насколько точно она «сопровождает» танцора.

В качестве характерной черты балетной музыки Чайковского можно было бы отметить, что в его балетах музыка и танец чудесным образом взаимосвязаны: на сильную долю, как правило, приходится элевация, которая, как упоминалось, является выражением утопии о преодолении силы тяжести тела.

Нужно еще раз сказать о том, что последовательность движений в классическом балете — это абсолютный вид танца. И в «Лебедином озере» прежде всего очаровывает грандиозный проект абсолютных танцевальных структур.

Они являются структурами в себе, сами себя определяют и возможны без музыки, сами по себе и для себя. Я уже говорил о том, что музыка при этом выполняет сопровождающую функцию. Поскольку классический балетный канон — это абсолютный вид танца, то он независим от музыкальных стилей исторических эпох. Для балета будущего (поскольку в настоящем этого уже не случилось) необходимо создать музыку, которая разовьет такие музыкальные структуры, которым танцор будет иметь возможность контрапунктировать своими танцевальными структурами. В этом я усматриваю, пожалуй, самую чистую форму балетной музыки. Разумеется, изобретение одних лишь абсолютных музыкальных структур, в известной степени, не происходит без оглядки на их контрапунктирование с танцем. Более того, композитор должен оставлять хореографу пространство, в котором тот сможет развивать танцевальные структуры.

Однако имеется также абсолютная музыка, которая, не будучи задуманной конкретно для балета, такое пространство в себе оставляет. Это доказывает тот факт, что и ранее хореографы (не только Баланчин) с бесспорной выгодой пополняли свой репертуар абсолютными музыкальными опусами, сочиненными не для балета³; доказательством служит и то, что хореографы имели ясное представление о том, что балет — это автономный вид искусства.

Хореография представляет собой «запись движения» и одновременно «композицию тел». Ничто не может более воодушевить композитора, чем этот факт.

Однако теперь музыка имеет имманентную возможность не ограничиваться (как об этом подробно писалось выше) лишь своим соответствием классическому танцу, а воплощать идею сценического движения (Bewegungstheater) в самом широком смысле. Композиция, говоря в целом, так же как и хореография, является записью движения. И в этом направлении я вижу уникальную возможность.

Однако, чтобы идти этим путем, необходимо прекратить консервацию классического балетного канона и увидеть его неизменные элементарные компоненты в новых сочетаниях и комбинациях. Баланчин в этом отношении

³ Одним из первых бессюжетных балетов является «Шопениана» М. М. Фокина. В этом жанре работали также А. А. Горский, Ф. В. Лопухов, Л. В. Якобсон и др.

предпринял решительные шаги. Он обозначил половину пути от классического балета Петипа до последних творений Кранко, который переосмыслил «балет действия» и «абстрактный балет», представив их во всеобъемлющем синтезе.

Между тем, классический балет существовал не только как ballet pur; все же немаловажный элемент балета присутствовал в пантомиме и pas d'action. Сценические события конкретизировались, главным образом, в пантомиме или действенном танце, в то время как чисто танцевальные структуры надо было искать в различных рас.

В историческом развитии танцевального искусства, начиная с Баланчина, чистая структура встает на первый план хореографии; абстракция была развита до такой степени, что последовала противоположная реакция со стороны Бежара, который ярко продемонстрировал ее в своем танцевальном театре. Возымели силу также и другие влияния, слишком далекие от эстетики «чистого» балетного театра.

Балет будущего станет сверхкомплексным (sehr complexes) искусством. Все элементы сценического движения, киноэффекты, различные шумы, лингвистические соноры, электронная музыка и др. — всё это должно мобилизоваться в большую пространственно-временную структуру, порядок которой установит музыку как всеобъемлющую форму временного порядка вообще. И это станет возможным благодаря плюралистическому методу композиции, который органично свяжет между собой все измерения сценического движения.

Существенные требования к такому балету я предъявил в моем балете 1961 года — «Присутствие». То, что эти требования были выполнены лишь через семь лет, показывает, что только теперь взгляд хореографов начинает приспосабливаться к новым измерениям балета будущего. Сфера выразительности балета определенно расширяется, приобретая тем самым все большее театральное измерение, возможное только в балете.

В хореографии балета «Присутствие» Кранко нашел для своих персонажей — Дон Кихота (скрипка), короля Убю (фортепиано) и Молли Блум (виолончель) — такие танцевальные конфигурации, в которых осуществляется основной процесс взаимопроникновения танцевальных и музыкальных структур, не зависящий от литературного или любого другого внемузыкального контекста. Никакой другой вид искусства не смог бы так убедительно представить свой архетип. Дедуктивный вывод очевиден: именно в упомянутой хореографии Кранко классический балетный канон демонстрирует, с одной стороны, приспособляемость, а с другой — проницаемость; теперь в нашем распоряжении оказывается максимально гибкое коммуникативное средство, которое в состоянии многократно проецировать разнообразные картины художественной действительности (музыкальной, танцевальной, изобразительной).

1968 г.

Послесловие переводчика

Не опубликованный при жизни автора эскиз «О будущем балета» никогда не был в центре внимания общественности, чего нельзя сказать о его предшественнице — статье «Будущее оперы», которая неоднократно выходила в свет в авторитетных изданиях своего времени, вызывая всеобщий интерес и полемику. Идея «тотального театра» в целом была воспринята в середине прошлого

столетия как романтическая по своей сути утопия, хотя композитор и сделал определенные практические шаги в ее реализации: симультанные сцены в опере и многоуровневые проекции в балетах⁴. Но прежде всего утопичность концепции проявилась в «немыслимых» для того времени требованиях Циммермана к исполнению и сценическому воплощению его оперы и балетов. Композитор постоянно сталкивался с проблемой сценической реализации собственных сочинений: отсутствием технического оборудования, необходимого для материализации идеи глобального синтеза, а порой и соответствующего уровня исполнительского мастерства. В силу этих причин опера «Солдаты», представленная руководством кельнского театра в 1960 году, была признана неисполнимой, а балеты и вовсе долгое время оставались «воображаемыми».

Несмотря на традиционность и вместе с тем радикальность представлений Циммермана о балете, сегодня можно говорить о том, что взгляд Циммермана в будущее этого жанра оказался чрезвычайно прозорлив. В русле постмодернистской эстетики для балета стало характерным соединение элементов свободного танца, театральной игры, пантомимы, акробатики, мюзик-холла, народного танца и балетной классики, исполнение которых может осуществляться как без музыкального сопровождения, так и в сочетании с сольным либо хоровым пением, речитативом, электронными или «конкретными» звучаниями. К подобным экспериментам прибегали такие признанные лидеры современной хореографии как М. Бежар, Д. Кранко, С. Пэкстон, Т. Браун, П. Бауш и др. Записки Б. А. Циммермана – текст, написанный «на черном» и не отшлифованный автором во всех деталях, – не стали манифестом хореографии в «настоящем» композитора, но, предвосхитив новые тенденции в современном танцевальном искусстве, оказались своего рода пророчеством о «будущем балета».

⁴ Идея сверхкомплексного искусства (будь то опера или балет) вольно или невольно стала продолжением Gesamtkunstwerk Р. Вагнера; только составляющих этого сверхкомплекса искусств у Циммермана гораздо больше: все элементы сценического движения, киноэффекты, различные шумы, лингвистические соноры, электронная музыка и др.