

МРНТИ 18.41.07
УДК 792.8.01:78.01

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.20

Г.Ж. Кузбакова^{1*}

¹Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсеитовой

ORCID ID: 0000-0002-4492-0197

E-mail: g.kuzbakova@gmail.com

(Астана, Казахстан)

Г.Т. Акпарова²

²Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсеитовой

ORCID ID: 0000-0001-9558-0359

E-mail: gakparova@mail.ru

(Астана, Казахстан)

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ПЕРЕВОД В БАЛЕТНЫХ ПОСТАНОВКАХ РИКАРДО АМАРАНТЕ

Аннотация

В статье исследуется музыкальная интертекстуальность как структурообразующий механизм культурного перевода в одноактных балетах бразильского хореографа Рикардо Амаранте «Gaia», «Love Fear Loss» и «A Fuego Lento», поставленных на сцене театра «Астана Балет». На основе интертекстуального, семиотического и сравнительно-аналитического методов выявлены четыре типа музыкальной интертекстуальности с описанием конкретных параметров перевода (ритм, гармония, тематизм, фактура → хореографический эквивалент). Разработана аналитическая модель «Музыка → Интертекст → Хореография → Новый смысл» и описаны три уровня культурного перевода: эмоциональный, смысловой и философский. Показано, что метод Амаранте отличается системным межкультурным характером (бразильская, французская и русская традиции переводятся на язык современной казахстанской хореографии), что выгодно отличает его от работающих в схожей парадигме Форсайта, Килиана и Эйфмана.

Ключевые слова

музыкальная интертекстуальность, культурный перевод, балет, Рикардо Амаранте.

Для цитирования

Кузбакова, Г., Акпарова, Г. 2026. Музыкальная интертекстуальность как культурный перевод в балетных постановках Рикардо Амаранте. Научный журнал "Arts Academy", № 2(18): 20–39.

FTAXP 18.41.07
ӘОЖ 792.8.01:78.01

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.20

Г.Ж. Кузбакова ^{1*}

¹Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

ORCID ID: 0000-0002-4492-0197

E-mail: g.kuzbakova@gmail.com

(Астана, Қазақстан)

Г.Т. Акпарова ²

²Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

ORCID ID: 0000-0001-9558-0359

E-mail: gakparova@mail.ru

(Астана, Қазақстан)

РИКАРДО АМАРАНТЕ БАЛЕТ ҚОЙЫЛЫМДАРЫНДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ ИНТЕРМӘТІНДІЛІК МӘДЕНИ ТРАНСЛЯЦИЯ РЕТІНДЕ

Аннотация

Мақалада бразилиялық хореограф Рикардо Амарантенің «Астана Балет» театры сахнасында қойылған «Gaia», «Love Fear Loss» және «A Fuego Lento» бір актілі балеттеріндегі музыкалық интермәтінділік мәдени трансляцияның құрылымдық тетігі ретінде қарастырылады. Зерттеу барысында интермәтіндік, семиотикалық және салыстырмалы-талдамалық әдістер негізінде музыкалық интермәтіндік байланыстың төрт түрі айқындалып, олардың трансляциядағы нақты параметрлері (ырғақ, гармония, тақырыптық даму, фактура және олардың хореографиялық баламалары) сипатталады.

Зерттеу нәтижесінде «Музыка → Интермәтін → Хореография → Жаңа мағына» атты аналитикалық моделі ұсынылып, мәдени трансляцияның эмоциялық, мағыналық және философиялық деңгейлері сараланды. Сонымен қатар Рикардо Амарантенің шығармашылық әдісінің жүйелі мәдениетаралық сипаты айқындалып, бразилиялық, француз және орыс хореографиялық дәстүрлерінің қазіргі қазақстандық хореографияның көркемдік тілі арқылы жаңаша пайымдалуы талданды. Бұл ерекшелік хореографтың шығармашылық ұстанымын Форсайт, Килиан және Эйфманның ізденістерімен салыстыра отырып бағалауға мүмкіндік береді.

Түйінді сөздер

музыкалық интермәтіндік байланыс, мәдени трансляция, балет, Рикардо Амаранте.

Дәйексөз үшін

Кузбакова, Г., Акпарова, Г. 2026. Рикардо Амаранте балет қойылымдарындағы музыкалық интермәтінділік мәдени трансляция ретінде. Arts Academy ғылыми журналы №2(18): 20–39.

IRSTI 18.41.07
UDC 792.8.01:78.01

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.20

G.Zh. Kuzbakova^{1*}

¹Kulyash Bayseitova Kazakh National University of Arts

ORCID ID: 0000-0002-4492-0197

E-mail: g.kuzbakova@gmail.com

(Astana, Kazakhstan)

G.T. Akparova²

²Kulyash Bayseitova Kazakh National University of Arts

ORCID ID: 0000-0001-9558-0359

E-mail: gakparova@mail.ru

(Astana, Kazakhstan)

MUSICAL INTERTEXTUALITY AS CULTURAL TRANSLATION IN RICARDO AMARANTE'S BALLET PRODUCTIONS

Annotation

The article examines musical intertextuality as a structure-forming mechanism of cultural translation in the one-act ballets by Brazilian choreographer Ricardo Amarante – “Gaia”, “Love Fear Loss”, and “A Fuego Lento” – staged at the Astana Ballet Theatre. Applying intertextual, semiotic, and comparative-analytical methods, the study identifies four types of musical intertextuality with an explicit description of translation parameters (rhythm, harmony, thematics, texture → choreographic equivalent). An analytical model “Music → Intertext → Choreography → New Meaning” is proposed and three levels of cultural translation are described: emotional, semantic, and philosophical. It is demonstrated that Amarante’s method is characterized by a systematic intercultural approach – Brazilian, French, and Russian musical traditions are translated into the language of contemporary Kazakhstani choreography – distinguishing it from the practices of Forsythe, Kylián, and Eifman, who operate within analogous paradigms.

Key words

musical intertextuality, cultural translation, ballet, Ricardo Amarante.

Cite

Kuzbakova, G., Akparova, G. 2026. Musical intertextuality as cultural translation in Ricardo Amarante's ballet productions. Academic Journal Arts Academy, no. 2(18): 20–39.

Введение. Современный балет представляет собой один из наиболее продуктивных форматов межкультурного художественного диалога. Когда хореограф обращается к готовому музыкальному произведению иной культурной традиции и создаёт на его основе хореографический текст, он осуществляет то, что в культурологии принято называть *культурным переводом*: перенос смысла из одной семиотической системы в другую с неизбежной трансформацией содержания. Роль музыки в этом процессе остаётся, однако, недостаточно концептуализированной. Так, большинство исследований сосредоточено либо на литературной интертекстуальности, либо на полистилистике собственно музыкальных произведений (Арановский 1998; Коханик 2013), тогда как балет как синтетическое искусство требует особого аналитического инструментария.

Данный пробел особенно значим в контексте казахстанского хореографического искусства, переживающего период активной интеграции в мировой культурный процесс. Театр «Астана Балет», открытый в 2013 году, формирует репертуар, систематически обращаясь к зарубежным балетмейстерам. Среди них бразильский хореограф Рикардо Амаранте (род. в 1980 г.), с 2015 года

осуществляющий сотрудничество с театром. Балетмейстер создал для «Астана Балет» ряд оригинальных постановок – одноактные балеты «Gaia» («Гайя»), «Love Fear Loss» («Любовь. Страх. Потеря»), «A Fuego Lento» («Прикосновение иллюзии»), а также хореографическую миниатюру «Longing» («Тоска»), двухактный балет «Жизель». Метод работы балетмейстера с готовым музыкальным материалом нетанцевального характера делает его практику репрезентативным объектом для изучения механизмов музыкальной интертекстуальности.

Объектом исследования статьи является современный балетный спектакль как синтетическое художественное единство, реализующееся в диалоге хореографических и музыкальных структур. Предмет исследования – механизмы музыкальной интертекстуальности в балетных постановках Рикардо Амаранте «Гайя», «Любовь. Страх. Потеря» и «Прикосновение иллюзии», рассматриваемые в качестве инструмента культурной адаптации.

Цель данной работы состоит в том, чтобы выявить, через какие конкретные музыкальные параметры интертекстуальность функционирует как механизм культурного перевода, и предложить аналитическую модель этого процесса, верифицированную на материале трёх балетов Амаранте.

Для достижения цели решаются следующие задачи: разработать типологию музыкальной интертекстуальности с описанием параметров перевода; провести анализ соответствия музыкальных параметров хореографическим эквивалентам в рассматриваемых балетах; выявить специфику метода Р. Амаранте в сравнении с другими хореографами, работающими в аналогичном жанре; описать механизм и уровни культурного перевода.

Научная новизна исследования заключается в параметрическом описании музыкальной интертекстуальности как механизма культурного перевода в балете, а также в разработке аналитической модели, позволяющей установить соответствие между конкретными музыкальными параметрами (ритм, гармония, тематизм, фактура) и их хореографическими эквивалентами. Предложенный подход апробирован на материале трёх балетов Р. Амаранте и может быть применён к анализу других хореографических практик.

Материалы и методы исследования. Интертекстуальный анализ применяется как центральный метод: идентификация типа заимствования, установление источника, описание функции интертекстуального элемента и механизма трансформации смысла. В

отличие от описательных подходов, принятых в балетоведении (Adshead-Lansdale 1999), в настоящем исследовании задействован параметрический уровень анализа, позволяющий устанавливать соответствие между конкретными музыкальными параметрами (ритм, гармония, тематизм, фактура, динамика) и их хореографическими эквивалентами.

Семиотический подход позволяет рассматривать музыку как знаковую систему, элементы которой несут культурную семантику, поддающуюся «переводу» в хореографическую систему. Музыкальные произведения, функционирующие в коллективной культурной памяти аудитории, рассматриваются как тексты культуры – семиотические единицы с устойчивыми коннотациями, активируемыми до начала хореографического действия.

Сравнительный анализ используется на двух уровнях. Первый – сопоставление трёх балетов Амаранте по единой системе параметров. Второй – рассмотрение метода Амаранте в контексте практик других хореографов (Форсайт, Кириан, Эйфман), работающих в аналогичной парадигме готового музыкального материала.

Материалом исследования послужили видеозаписи балетов «Гайя», «Любовь. Страх. Потеря» и «Прикосновение иллюзии» театра

«Астана Балет»; нотные тексты Второго фортепианного концерта Х. Тавареса, Второго фортепианного концерта С. Рахманинова, песен Э. Пиаф «Hymne à l'amour», «Ne me quitte pas» и «Mon Dieu»; интервью Р. Амаранте.

Обзор литературы по теме. Понятие интертекстуальности в музыкознании получило систематическую разработку в трудах М. Арановского (1998) и И. Коханик (2013). И. Коханик квалифицирует интертекстуальность как «метод художественного мышления, способ организации художественных текстов и поэтику современного искусства», выделяя её конкретные проявления: цитату, аллюзию, стилизацию, реминисценцию, коллаж (Коханик 2013, 14).

В хореографии концепция танца как *читаемого текста* разработана J. Adshead-Lansdale (1999), которая рассматривает тело, музыку и сценическое пространство как пересекающиеся семиотические коды. Это теоретическое основание позволяет применять интертекстуальный анализ к балетному тексту, выявляя, как музыкальный интертекст «готовит» восприятие хореографического высказывания.

В культурологии понятие культурного перевода описывает процесс переноса смысла из одной культурной системы в другую с

неизбежной семантической трансформацией. Применительно к хореографии это означает переосмысление музыкального или нарративного материала средствами тела и движения. Ключевую роль медиатора в этом процессе играет музыка, поскольку именно она несёт наиболее устойчивые культурные смыслы, закреплённые в коллективной памяти.

Современные исследования балетного искусства всё чаще рассматривают хореографию в контексте транснациональных художественных процессов. Так, Svebor Sečak (2020) подчёркивает, что современный академический балет развивается как пространство взаимодействия национальных и наднациональных художественных моделей. Аналогичный подход прослеживается и в исследованиях шекспировских адаптаций в классическом балете и contemporary dance, где хореографическое искусство рассматривается как медиатор между различными культурными идентичностями (Petcu-Rădulean 2024). Подобный подход соотносится с творческим методом Р. Амаранте, в котором бразильские, французские и русские музыкальные тексты переводятся на язык современной казахстанской хореографии, формируя новую межкультурную художественную систему.

Концепция полистилистики (Соколов 2004, 89), разработанная применительно к музыкальным произведениям второй половины XX века, находит соответствие в хореографической практике Амаранте: в его балетах полистилика реализуется не на уровне музыкальной фактуры, но на уровне взаимодействия двух художественных систем – музыкальной и хореографической, принадлежащих различным стилевым и культурным традициям. Классификатор интертекстуальных параметров, предложенный Д. Тульбаевым и Г. Кузбаковой (2017), послужил одной из отправных точек, существенно расширенных в настоящем исследовании за счёт введения параметров перевода.

Современные исследования в области исследования танца подчёркивают необходимость комплексного анализа хореографического текста как самостоятельной системы смыслообразования. Bench et al. (2023) рассматривают анализ хореографии как междисциплинарную методологию, объединяющую структурный, интертекстуальный и культурный подходы к анализу

танцевального произведения. Данный подход соотносится с задачами настоящего исследования, в котором хореография рассматривается как форма культурного перевода музыкального текста.

Специальных исследований, посвящённых творчеству Амаранте в контексте интертекстуальности и культурного перевода, в отечественных работах не существует, что определяет новизну настоящей статьи.

Результаты исследования.
Типология музыкальной интертекстуальности: параметры перевода.

Центральным результатом исследования является типология музыкальной интертекстуальности, дополненная по сравнению с существующими классификациями (Тульбаев, Кузбакова 2017; Коханик 2013) конкретными параметрами перевода, то есть указанием на то, какой музыкальный параметр транслируется в хореографический эквивалент. Это принципиальное дополнение позволяет перейти от декларативного описания механизма интертекстуальности к аналитическому.

Таблица 1. Типология музыкальной интертекстуальности в балетах Р. Амаранте
(с параметрами перевода)

Тип	Характеристика	Параметры перевода	Функция	Пример у Амаранте
Цитата	Прямое заимствование узнаваемого музыкального фрагмента или целого произведения	Мелодия → жест; темп → ритм движения; эмоциональная интонация → пластика	Эмоциональная идентификация; апелляция к культурной памяти	Песни Пиаф в балете «Любовь. Страх. Потеря»
Аллюзия	Скрытая отсылка к образу, стилю, концепции произведения	Тематизм → персонаж; гармония → внутренний конфликт; фактура → пространство сцены	Смысловое обогащение; диалог культурных пластов	Концерт Рахманинова в «Прикосновении иллюзии»
Стилизация	Воспроизведение жанровых признаков и национального стиля	Жанровая ритмика → хореографический рисунок; инструментарий → телесность; форма → структура образа	Философское обобщение; природно-космическая образность	Концерт Тавареса в «Гайя»
Жанровая трансформация	Перекодирование инструментального или вокального жанра в сценический	Все музыкальные параметры → хореографический текст; монолог → диалог тел	Расширение смысла; культурный перевод как таковой	Все три балета

Таблица 1 демонстрирует, что каждый тип интертекстуальности задействует специфический набор музыкальных параметров. Цитата апеллирует прежде всего к *мелодической узнаваемости* и *темповым характеристикам*, аллюзия – к *тематизму* и *гармоническому языку*, стилизация – к *жанровой ритмике* и *инструментария*; жанровая трансформация охватывает весь спектр параметров. Это разграничение принципиально для аналитической практики: именно оно позволяет

говорить об интертекстуальности как о *механизме*, а не просто о факте использования чужого материала.

Музыкальные параметры и хореографические эквиваленты. Ключевым аналитическим вкладом настоящего исследования является микроуровневое сопоставление музыкальных параметров и их хореографических эквивалентов в каждом из трёх балетов. Таблица 2 фиксирует этот уровень анализа, ранее отсутствовавший в исследованиях балетов Амаранте. .

Таблица 2. Соответствие музыкальных параметров и хореографических эквивалентов в балетах Р. Амаранте

Балет	Музыкальный параметр	Хореографический эквивалент	Механизм перевода
«Гайя» (Таварес)	Ритмика Batuque (нечётные ударных); форма Modinha (вздыхающая тема a-moll); форма Maracatu (торжественный ансамбль)	Непредсказуемые акценты в прыжках и батманах; лирические перегибы корпуса в I части; грандиозный финальный ансамбль со световой кульминацией	Ритмический импульс ударных → метр движения; минорная интонация → пластика тоски/нежности; помпезность финала → визуальный апофеоз
«Любовь. Страх. Потеря» (Пиаф)	Гимническое начало: трёхчастная форма, C-dur, кантиленная мелодия, динамика mf; Ne me quitte pas: куплетная форма, a-moll, нарастающая динамика; Mon Dieu: A-dur → IIb, Tempo Di Slow	I часть: плавные поддержки, слияние двух тел; II часть: разрывы дуэта, резкие смены направлений, дисбаланс; III часть: угасание – тела постепенно удаляются	Мажор/минор → позитивная/конфликтная пластика; динамическое нарастание → усиление телесного напряжения; модуляция → перелом в отношениях героев
«Прикосновение иллюзии» (Рахманинов)	I ч.: вступление – аккордовые tutti ff; гл. партия – взволнованная тема; поб. партия – мягкая кантилена; II ч. (Adagio): лирический монолог; III ч.: нарастание к финальному tutti	Вступление → выход героини в луче света; гл. партия → дуэт героев (экспозиция); поб. партия → появление соперницы; Adagio → любовный треугольник, крупный план эмоций; финал → катарсис, перерождение	Фактурный тип (tutti vs. solo) → массовая сцена vs. дуэт; тематический контраст → конфликт персонажей; драматургический климакс → хореографическая кульминация

Данные Таблицы 2 позволяют верифицировать тезис о том, что интертекстуальность в балетах Амаранте функционирует как *параметрически обусловленный* механизм, а не как произвольное наложение хореографии на музыкальный фон. В каждом из трёх кейсов прослеживается системная зависимость: музыкальный *ритмический тип* определяет *метр движения*,

тональный план – эмоциональную окраску пластики, тематический контраст – конфликт персонажей. Рассмотрим каждый кейс подробнее.

«Гайя» (Концерт Х. Тавареса): стилизация как природно-философский перевод. Балет «Гайя» (премьера 11 февраля 2016 года, сцена «Астана Опера») поставлен на Второй фортепианный концерт Хекеля Тавареса

(1938). Произведение принадлежит бразильскому академическому модернизму и, по выражению самого Тавареса, строится «в бразильских формах» – каждая из трёх частей воплощает определённый национальный жанр.

Ключевым параметром культурной трансляции в I части служит ритмическая структура жанра Batuque – нечётные, синкопированные акценты ударных инструментов (маракас, афоке, реко-реко), составляющих богатый перкуссионный пласт партитуры. Именно этот ритмический импульс транслируется в непредсказуемые акценты прыжков и батманов, создающих эффект природной стихийности в хореографии. Модинья – «вздыхающая» тема в ля миноре, резко контрастирующая с ритмическим расцветом в мажоре, – находит хореографический эквивалент в лирических перегибах корпуса, характерных для пластики I части.

Во II части (Ponteio) остигатный аккомпанемент, имитирующий импровизационный жанр северо-восточной Бразилии, задаёт повторяемый ритмо-пластический модуль, из которого балетмейстер строит сцену взаимодействия стихий. Показательно,

что у Амаранте эта часть не нарративна. Хореографический рисунок отличается намеренной графичностью и орнаментальностью, что обусловлено жанровой спецификой первоисточника.

Финальная часть (Maracatu) – торжественный афро-бразильский процессионный танец – переводится в грандиозный финальный ансамбль со световой кульминацией. Помпезность оркестрового tutti, речитативное вступление, имитирующее церемониальный зов «дама-до-пасо», находит прямой пространственный эквивалент. Танцовщицы собираются в центре сцены – «центре вселенной», по собственному определению хореографа.

Именно в этом состоит *стилизация как механизм культурного перевода*. не цитирование конкретного музыкального фрагмента, но воспроизведение жанровых признаков (ритмический тип, инструментальный колорит, форма) и их систематическая трансляция в хореографические эквиваленты. В результате бразильский национальный текст «переводится» в универсальную природно-философскую образность, понятную аудитории любой культурной принадлежности. Это и есть *философский уровень* культурного перевода.



Рисунок 1. QR-код к фрагменту видеозаписи балета «Гайя» (Astana Ballet, YouTube, 2022). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=clxfNMzVTAU&t=39s>
(дата обращения: 8 марта 2026 г.).

«Любовь. Страх. Потеря» (Песни Э. Пиаф): цитата как эмоциональный код. Балет (мировая премьера 21 ноября 2016 года, «Teatr Wielki», Варшава; приз Французской ассоциации танца) использует три песни из репертуара выдающейся французской певицы Эдит Пиаф в инструментальной обработке для фортепиано, соло Натальи Чепуренко. Образ Эдит Пиаф функционирует в мировой культурной памяти как знак трагической судьбы во французской культуре, неразделённой любви, экзистенциальной борьбы. Данный культурный код активируется у аудитории автоматически – ещё до начала хореографического действия, составляя семиотическую установку восприятия.

Механизм перевода построен здесь на точном соответствии тонального плана и динамики эмоциональной пластики. В I части («Hymne à l'amour», трёхчастная форма, C-dur, кантиленная мелодия mf) плавная, восходящая мелодическая линия транслируется в поддержки и слияние тел – основную хореографическую метафору начала любовных отношений. Мажорная тональность закрепляет *позитивную аффективную окраску* пластики.

Во II части («Ne me quitte pas», куплетная форма, a-moll, Moderato с нарастающей динамикой к кульминации) минорная тональность, нарастающий динамический профиль

и характерная интонация *«скольжения вниз»* в мелодии находят хореографический эквивалент в разрывах дуэта, резких сменах направления и дисбалансных позах, передающих трудности и страх в отношениях. Примечательно, что именно куплетная форма – повторяемость текстовых строф при нарастании напряжения – обуславливает кумулятивный принцип хореографической драматургии этой части.

В III части («Mon Dieu», трёхчастная форма, A-dur с модуляцией в IIb, Tempo Di Slow) тональная нестабильность и характерный ритм медленного блюза переводятся в постепенное удаление тел в пространстве сцены – образ разлуки и утраты. Пианиссимо, которым завершается обработка Натальи Чепуренко, находит эквивалент в полной неподвижности как финальном хореографическом жесте.

Инструментальная обработка Натальи Чепуренко является первым актом культурного перевода: «голос Эдит Пиаф» – наиболее аутентичный носитель личного мифа певицы – устраняется, остаётся мелодическая структура, открытая для нового телесного прочтения. Это «отчуждение» голоса принципиально для стратегии Амаранте: он переводит не индивидуальную биографию, но архетипические переживания – любовь, страх, потерю – через

музыкальный код, знакомый глубокий драматизм песен Эдит Пиаф, аудитории. Таков эмоциональный трансформируя вокальную уровень культурного перевода. экспрессию в пластический монолог Хореографическая лексика в балете (см. Рисунок 2). «Любовь. Страх. Потеря» отражает



Рисунок 2. QR-код к фрагменту видеозаписи балета «Любовь. Страх. Потеря» (Astana Ballet, YouTube). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5l9C8u2Biec> (дата обращения: 27 февраля 2026 г.).

«Прикосновение иллюзии» (Концерт С. Рахманинова): аллюзия как психологическая глубина. Балет «Прикосновение иллюзии» (премьера 2017, Астана) использует Второй фортепианный концерт Сергея Рахманинова (соч. 18, 1901). В отличие от двух предыдущих кейсов, здесь культурная дистанция между источником и казахстанской аудиторией минимальна: рахманиновский концерт входит в канонический репертуар и глубоко укоренён в общем музыкальном опыте постсоветского пространства. Это создаёт наиболее интенсивный режим активации культурной памяти.

Механизм аллюзии в данном случае состоит в персонификации тематизма: каждая тема концерта получает хореографический

«персонаж». Вступительные аккордовые удары tutti ff (C-moll, октавный диапазон, плотная фактура) переводятся в выход главной героини в луче света – образ психологической мощи и самораскрытия. Этот приём прямо отсылает к истории создания концерта. С. Рахманинов писал его в период преодоления творческого кризиса, и именно тема вступления воспринимается как символ волевого усилия.

Контрастная побочная партия I части – мягкая, певучая тема в Es-dur, порученная гобою, – воплощает появление второго женского персонажа (соперницы). Тематический контраст (главная vs. побочная партия) прямо транслируется в конфликт персонажей, что является типичным приёмом аллюзии: хореограф не

объясняет значение тем, но опирается на то, что музыкально образованная часть аудитории ощутит семантически значимый контраст.

II часть концерта (Adagio sostenuto, E-dur, лирический монолог (фортепиано) – «лирико-психологический центр цикла» – становится пространством классического любовного треугольника. Медленный темп, кантиленный характер, рубато позволяют хореографу раскрыть внутренние состояния персонажей крупным планом – в соответствии с интимным характером этой части концерта.

Принцип «двойничества» – наличие у каждого персонажа своего второго «я» – обнаруживает глубинную связь с юнгианской теорией архетипов и «тени», оказавшей значительное влияние на художественную культуру XX века (Коханик 2013, 87–89). В этом смысле культурный перевод осуществляется одновременно на музыкальном и психологическом уровнях: рахманиновский лиризм транслируется в хореографический

психологизм, а русская романтическая традиция – в универсальный язык внутреннего конфликта личности. Это смысловой уровень культурного перевода.

Выявленная зависимость между музыкальными параметрами и хореографическими структурами соотносится с концепцией мультимодального анализа, разработанной в музыкознании (Cook 1998), согласно которой смысл художественного произведения формируется во взаимодействии различных знаковых систем. В данном случае хореография выступает не иллюстрацией, а интерпретацией музыкального текста, что подтверждает герменевтический подход к анализу музыкального смысла (Kramer 2011). Визуально-пластическое решение постановки тесно связано с музыкальным подтекстом, что подтверждается динамикой исполнения (Рисунок 3). Считывание QR-кода позволяет обратиться к полной видеозаписи спектакля для анализа хореографического текста в контексте музыкальной интертекстуальности.



Рисунок 3. QR-код к фрагменту видеозаписи балета «Прикосновение иллюзии» (Astana Ballet, YouTube). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GoufWeOyT00> (дата обращения: 10 апреля 2026 г.).

Сравнительное позиционирование: работающих в аналогичной парадигме метод Амаранте и другие хореографы. – то есть использующих готовый Для определения научной новизны и музыкальный материал специфики метода Амаранте нетанцевального характера. Ниже принципиально важно его предложено сравнение по ключевым позиционирование в контексте параметрам (Таблица 3). практик других хореографов,

Таблица 3. Сравнительное позиционирование Р. Амаранте в контексте современной хореографии

Параметр	Р. Амаранте	У. Фортсайт	И. Килиан	Б. Эйфман
Отношение к музыке	Готовый культурный текст (нетанцевальный жанр)	Деконструкция классики; собственные саундтреки	Симфоническая музыка как равноправный партнёр	Психодраматическая интерпретация симфоний
Тип интертекстуальности	Стилизация, цитата, аллюзия, жанровая трансформация	Деструктивная цитата, коллаж	Лирическая аллюзия	Психологическая аллюзия
Культурный перевод	Межкультурный (бразильский, французский, русский → казахстанская сцена)	Внутрикультурный (западная классика → постмодерн)	Внутрикультурный (европейская традиция)	Внутрикультурный (русская традиция)
Корпус / движение	Неоклассика + контемп; перегибы корпуса, нелинейные рисунки	Деконструированная классика; геометрия	Лирическая пластика, близкая к классике	Экспрессивная пантомима + классика

Принципиальным является разграничение двух уровней. Верхний уровень отражает логику трансформации художественного текста, нижний – конкретные параметры, обеспечивающие данный процесс. Он раскрывает, через какие параметры осуществляется каждый этап перевода (Рисунок 4).



Рисунок 4. Модель культурного перевода в балетной драматургии

Именно это отличает предлагаемую модель от ранее существовавших схем (Adshead-Lansdale 1999; Тульбаев, Кузбакова 2017). Прежние описывали факт взаимодействия текстов, но не раскрывали его параметрическую природу.

Что касается границ модели, то необходимо оговорить, что предложенная модель верифицирована на материале трёх балетов одного хореографа. Её применимость к более широкому корпусу хореографических произведений требует дополнительной эмпирической проверки. Тем не менее параметрический принцип модели – фиксация конкретных музыкальных параметров и их хореографических эквивалентов – обладает инструментальным потенциалом и может быть апробирован на другом материале.

Обсуждение результатов.

Результаты исследования уточняют статус интертекстуальности в хореографическом искусстве. В отличие от подходов, где интертекст

рассматривается как стилистический приём, в анализируемых балетах он функционирует как структурообразующий механизм, что подтверждается современными исследованиями хореографических стратегий и музыкально-пластического синтеза (Aukhadiyev et al. 2025).

Параметрический анализ показывает, что хореография формируется как ответ на музыкальный текст, причём соответствие устанавливается не на уровне сюжета, а на уровне структурных параметров – ритма, гармонии, тембра и тематизма. Такая зависимость соотносится с представлением о мультимодальной природе художественного высказывания, где смысл возникает во взаимодействии различных знаковых систем (Cook 1998).

Интерпретация музыкального материала в хореографии подтверждает герменевтический характер данного процесса: хореограф не воспроизводит исходный текст, а создаёт его новую версию, актуализируя определённые

смысловые аспекты (Kramer 2011). В этом контексте интертекстуальность выступает механизмом отбора и трансформации значений.

Существенным фактором является степень культурной узнаваемости музыкального источника. В случаях, где музыкальный текст обладает устойчивыми ассоциативными значениями, хореография активизирует элементы коллективной культурной памяти, усиливая эмоциональное восприятие. При отсутствии устойчивого культурного кода формируется новая система значений, основанная на внутренней логике постановки (Коханик 2013).

Полученные результаты также соотносятся с современными исследованиями музыкального восприятия, в которых подчёркивается значение культурного и аудиторного контекста в формировании смысла музыкального высказывания (Jakubowski et al. 2025).

Таким образом, интертекстуальность в балетах Р. Амаранте реализуется как процесс культурного перевода, в котором музыкальный текст преобразуется в хореографическую форму через систему параметрических соответствий. Данный процесс подтверждает возможность аналитического описания взаимодействия музыки и хореографии как единой смыслообразующей структуры.

Заключение. Проведённое исследование позволяет сформулировать следующие выводы.

1. Музыкальная интертекстуальность является *структурообразующим механизмом*, а не декоративным приёмом в балетном творчестве Амаранте. Она определяет форму, пластику, пространственный рисунок и нарративную архитектуру каждого спектакля.

2. Механизм культурного перевода носит *параметрический характер*: конкретные музыкальные параметры (ритм, тональность, тематизм, динамика, фактура) системно транслируются в хореографические эквиваленты (метр движения, эмоциональная окраска пластики, конфликт персонажей, кульминация, пространственная конфигурация). Именно эта параметрическая систематичность отличает интертекстуальность как *механизм* от простого использования готовой музыки.

3. Три балета Амаранте реализуют три различных режима культурного перевода, соответствующих трём типам интертекстуальности и трём уровням смыслопорождения: стилизация («Гайя») обеспечивает перевод на философском уровне (национальное → универсальное); цитата («Любовь. Страх. Потеря») – на эмоциональном (личное →

архетипическое); аллюзия («Прикосновение иллюзии») – на смысловом (психологическое → экзистенциальное).

4. Метод Амаранте характеризуется системным межкультурным характером перевода, что отличает его от практик Форсайта, Килиана и Эйфмана, работающих преимущественно в рамках одной культурной традиции. Именно межкультурность – перевод бразильской, французской и русской музыкальных традиций на язык казахстанской современной хореографии – составляет уникальную черту его творческого метода и его вклад в международный хореографический процесс.

Полученные результаты соотносятся с современными

тенденциями развития балетного театра, отражёнными в исследованиях последних лет (Aukhadiyev et al. 2025).

Предложенная модель не претендует на универсальность, однако демонстрирует аналитический потенциал параметрического подхода к изучению взаимодействия музыки и хореографии и может быть использована при исследовании других синтетических форм современного искусства.

Перспективы дальнейших исследований заключаются в расширении аналитической базы за счёт других постановок Р. Амаранте; изучении рецепции балетов различными культурными аудиториями; применении предложенной модели к постановкам других хореографов, работающих в аналогичной парадигме.

Список использованных источников:

1. Арановский, Марк. 1998. *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва: Композитор.
2. Коханик, Ирина. 2013. «Інтертекстуальність як основа діалогу в просторі сучасної музичної культури». *Київське музикознавство* 45: 68–93.
3. Соколов, Александр Сергеевич. 2004. *Введение в музыкальную композицию XX века*. Москва: Владос.
4. Тульбаев, Денислам, и Гульнара Кузбакова. 2017. «“Рахманиана” Д. Трифонова и “Казахская бахиана” Б. Баяхунова: опыт интертекстуального анализа». *Международные магистерские чтения – 2017*. Астана: Казахский национальный университет искусств.
5. Adshead-Lansdale, Janet, ed. 1999. *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation*. London: Dance Books.

6. Aukhadiyev, Ilzat, Daulet Dosbatyrov, and Heili Einasto. 2025. "Modern Creative Methods of Ballet Staging and Their Reflection in the Kazakh Ballet Zhusan." *Creativity Studies* 18 (1): 208–222. <https://doi.org/10.3846/cs.2025.20429>
7. Bench, Harmony, Rosemary Candelario, J. Lorenzo Perillo, and Cristina Fernandes Rosa. 2023. "Choreographic analysis as dance studies methodology: Cases, expansions, and critiques". *Dance Research Methodologies*. 113–133.
8. Cook, Nicholas. 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
9. Jakubowski, Kelly, et al. 2025. "Participant and Musical Diversity in Music Psychology Research." *Music & Science* 8. <https://doi.org/10.1177/20592043251317180>
10. Kramer, Lawrence. 2011. *Interpreting Music*. Berkeley: University of California Press.
11. Petcu-Pădurean, Ioana. 2024. "Shakespearean Bodies in Movement: Central and Eastern European and American Echoes on Dance Stages." *Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies* 115. <https://doi.org/10.1177/01847678241290985>
12. Sečák, Svebor. 2020. Academic Ballet: A National and Transnational Perspective. *Zbornik prispevkov z dogodkov v organizaciji AMEU Akademije za ples v letih 2018 in 2019*. 55–61.

References:

1. Aranovskij, Mark. 1998. *Muzykal'nyj tekst: struktura i svojstva*. Moscow: Kompozitor. (In Russ.).
2. Kokhanik, Irina. 2013. "Intertekstualnist yak osnova dialogu v prostori suchasnoï muzichnoï kul'turi". *Kyïvs'ke muzykoznavstvo* 45: 68–93. (In Ukr.).
3. Sokolov, Aleksandr Sergeevich. 2004. *Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka*. Moscow: Vlados. (In Russ.).
4. Tul'baev, Denislam, and Gul'nara Kuzbakova. 2017. "‘Rakhmaniana’ D. Trifonova i ‘Kazakhskaya bakhiana’ B. Bayakhunova: opyt intertekstual'nogo analiza." *Mezhdunarodnye magisterskie chteniya – 2017*. Astana: Kazakhskij natsional'nyj universitet iskusstv. (In Russ.).
5. Adshead-Lansdale, Janet, ed. 1999. *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation*. London: Dance Books. (In Engl.).
6. Aukhadiyev, Ilzat, Daulet Dosbatyrov, and Heili Einasto. 2025. "Modern Creative Methods of Ballet Staging and Their Reflection in the Kazakh Ballet Zhusan."

Creativity Studies 18 (1): 208–222. <https://doi.org/10.3846/cs.2025.20429> (In Engl.).

7. Bench, Harmony, Rosemary Candelario, J. Lorenzo Perillo & Rosa, Cristina Fernandes. 2023. Choreographic analysis as dance studies methodology: Cases, expansions, and critiques. *Dance Research Methodologies*. 113–133. (In Engl.).
8. Cook, Nicholas. 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press. (In Engl.).
9. Jakubowski, Kelly, et al. 2025. “Participant and Musical Diversity in Music Psychology Research.” *Music & Science* 8. <https://doi.org/10.1177/20592043251317180> (In Engl.).
10. Kramer, Lawrence. 2011. *Interpreting Music*. Berkeley: University of California Press. (In Engl.).
11. Petcu-Pădurean, Ioana. 2024. “Shakespearean Bodies in Movement: Central and Eastern European and American Echoes on Dance Stages.” *Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies* 115. <https://doi.org/10.1177/01847678241290985> (In Engl.).
12. Sečák, Svebor. 2020. Academic Ballet: A National and Transnational Perspective. *Zbornik prispevkov z dogodkov v organizaciji AMEU Akademije za ples v letih 2018 in 2019*. 55–61. (In Engl.).

Автор жайында қысқаша мағлұмат:

Кузбакова Гульнара Жанабергеновна – өнертану кандидаты, доцент, музыкатану және композиция кафедрасы, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана қ., Қазақстан.

E-mail: g.kuzbakova@gmail.com

Тел.: +7 701 761 61 00

Акпарова Галия Төлегеновна – өнертану кандидаты, профессор, музыкатану және композиция кафедрасы, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана қ., Қазақстан.

E-mail: gakparova@mail.ru

Тел.: +7 702 827 06 13

Brief Information about the Author:

Kuzbakova Gulnara Zhanabergenovna – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Department of Musicology and Composition, Kazakh National University of Arts named after Kulyash Baiseitova, Astana, Kazakhstan.

E-mail: g.kuzbakova@gmail.com

Tel.: +7 701 761 61 00

Akparova Galiya Tolegenovna – Candidate of Art Studies, Professor, Department of Musicology and Composition, Kazakh National University of Arts named after Kulyash Baiseitova, Astana, Kazakhstan.

E-mail: gakparova@mail.ru

Tel.: +7 702 827 06 13

Краткая информация об авторе:

Кузбакова Гульнара Жанабергеновна – кандидат искусствоведения, доцент, кафедра музыковедения и композиции, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой, г. Астана, Казахстан.

E-mail: g.kuzbakova@gmail.com

Тел.: +7 701 761 61 00

Акпарова Галия Төлегеновна – кандидат искусствоведения, профессор, кафедра музыковедения и композиции, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой, г. Астана, Казахстан.

E-mail: gakparova@mail.ru

Тел.: +7 702 827 06 13