

Российская академия музыки имени  
Гнесиных  
Московская государственная академия  
хореографии  
Казанская государственная  
консерватория имени Н.Г. Жиганова  
Академия русского балета имени  
А.Я. Вагановой  
Санкт-Петербургская государственная  
консерватория имени Н.А. Римского-  
Корсакова  
Российский институт истории искусств  
Государственный институт  
искусствознания



Gnesin Russian Academy of Music  
Moscow State Academy of Choreography  
Zhiganov Kazan State Conservatoire  
Vaganova Ballet Academy  
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State  
Conservatory  
Russian Institute of Art History  
State Institute of Art Studies



21 – 25 ноября 2022 г.

Международная научная конференция  
Балет в музыкальном театре: история и  
современность



November 21 – 25, 2022  
International Conference  
Ballet in Musical Theater: History and  
Present Time



Москва – Санкт-Петербург - Казань | Moscow – St. Petersburg – Kazan  
2022



Российская академия музыки имени Гнесиных  
Московская государственная академия хореографии  
Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова  
Академия русского балета имени А.Я. Вагановой  
Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н.А. Римского-Корсакова  
Российский институт истории искусств  
Государственный институт искусствознания

# Балет в музыкальном театре: история и современность

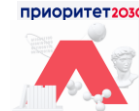
ТЕЗИСЫ  
Международной научной конференции

21–25 ноября 2022

Москва  
2022

ББК 85.317  
УДК 782

В рамках государственной программы «Приоритет 2030»



Научно-творческий центр по изучению проблем музыкального театра

*НЦ* Музыкальный  
*ЦТ* театр

При информационной поддержке журналов «Современные проблемы музыкознания» и «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных»

*Редакционная коллегия:*

*Редакторы:*

Сусидко И. П.

Пилипенко Н. В.

Балет в музыкальном театре: история и современность. Тезисы Международной научной конференции, 21–25 ноября 2022 г. / ред.-сост. Н. В. Пилипенко, под ред. И. П. Сусидко, Н. В. Пилипенко / Российская академия музыки имени Гнесиных. — М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2022. — 265 с.

Ballet in Musical Theater: History and Present Time. Abstracts Book of the International Conference, November 21–25, 2022, ed. by Irina Susidko, Nina Pilipenko; Gnesin Russian Academy of Music. — Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2022. — 265 p.

ISBN 978-5-8269-0296-7

© Издательство «Российская  
академия музыки имени Гнесиных»  
© Авторы, 2022

**Программный комитет конференции**  
**Conference Program Committee**

*Маяровская Галина Васильевна*, профессор, президент РАМ имени Гнесиных  
*Galina Mayarovskaya*, Professor, President, Gnesin Russian Academy of Music

*Науменко Татьяна Ивановна*, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, зав. кафедрой теории музыки РАМ имени Гнесиных  
*Tatyana Naumenko*, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Vice Rector for Research, Head of the Music Theory Department, Gnesin Russian Academy of Music

*Белова Екатерина Петровна*, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии  
*Ekaterina Belova*, PhD, Professor, Choreography and Ballet Criticism Department, Moscow State Academy of Choreography

*Борзенко Ирина Александровна*, кандидат филологических наук, проректор по научной работе Московской государственной академии хореографии  
*Irina Borzenko*, PhD, Vice-Rector for Research, Moscow State Academy of Choreography

*Лаврова Светлана Виталиевна*, доктор искусствоведения, проректор по научной работе Академии русского балета им. А.Я. Вагановой  
*Svetlana Lavrova*, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Vice-Rector for Research and Development, Vaganova Ballet Academy

*Петрова Галина Владимировна*, кандидат искусствоведения, ученый секретарь Российского института истории искусств  
*Galina Petrova*, PhD, Scientific Secretary, Russian Institute of Arts History

*Сусидко Ирина Петровна*, доктор искусствоведения, зав. кафедрой аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства запада Государственного института искусствознания  
*Irina Susidko*, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Leading Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies

*Твердовская Тамара Игоревна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки, проректор по научной работе Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова  
*Tamara Tverdovskaya*, PhD, Associate Professor, Western Music History Department, Vice Rector for Research, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

*Хайрутдинова Дилия Флеровна*, кандидат искусствоведения, проректор по научной деятельности и вопросам развития Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова  
*Diliya Khairutdinova*, PhD, Associate Professor, Vice Rector for Scientific Work and Development, Zhiganov Kazan State Conservatory

*Дилия Хайрутдинова*, PhD, Associate Professor, Vice Rector for Scientific Work and Development, Zhiganov Kazan State Conservatory

**Организационный комитет конференции**  
**Conference Organizing Committee**

*Рыжинский Александр Сергеевич*, доктор искусствоведения, профессор, ректор РАМ имени Гнесиных

*Aleksandr Ryzhinskii*, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Rector, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music

*Сусидко Ирина Петровна*, доктор искусствоведения, зав. кафедрой аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства запада Государственного института искусствознания

*Irina Susidko*, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Leading Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies

*Андреева Светлана Валериевна*, начальник управления экономики и финансово-хозяйственной деятельности, РАМ имени Гнесиных

*Svetlana Andreeva*, Head of the Economics and Financial and Economic Activities Department, Gnesin Russian Academy of Music

*Багдасарян Надежда Владимировна*, старший преподаватель кафедры музыкальной журналистики РАМ имени Гнесиных

*Nadezhda Bagdasarian*, Senior Lecturer of the Music Journalism Department Gnesin Russian Academy of Music

*Барыкина Анастасия Сергеевна*, начальник Управления контроля качества образования и информационно-технического сопровождения, РАМ имени Гнесиных

*Anastasia Barykina*, Head of the Department for Quality Control of Education and Information and Technical Support, Gnesin Russian Academy of Music

*Бутвиловский Александр Ричардович*, руководитель Оперного театра-студии имени Ю. А. Сперанского, РАМ имени Гнесиных

*Alexander Butvilovsky*, Head of the Yu. A. Speransky Opera Theater-Studio, Gnesin Russian Academy of Music

*Дурьманов Максим Николаевич*, заместитель начальника отдела компьютерных технологий и информационной безопасности, РАМ имени Гнесиных

*Maxim Durymanov*, Deputy Head of the Computer Technologies and Information Security Department, Gnesin Russian Academy of Music

*Казанцева Елена Григорьевна*, преподаватель кафедры музыкальной журналистики РАМ имени Гнесиных

*Elena Kazantseva*, Lecturer, Music Journalism Department, Gnesin Russian Academy of Music

*Луцкер Павел Валерьевич*, доктор искусствоведения, доцент кафедры музыкальной журналистики РАМ имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства запада Государственного института искусствознания  
*Pavel Lutsker*, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Associated Professor, Music Journalism Department, Gnesin Russian Academy of Music, Leading Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies

*Нагина Дана Александровна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных  
*Dana Nagina*, PhD, Associate Professor of the Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music

*Облезова Мария Борисовна*, заместитель начальника управления по развитию концертной и просветительской деятельности, РАМ имени Гнесиных  
*Maria Oblezova*, Deputy Head of the Department for the Development of Concert and Educational Activities, Gnesin Russian Academy of Music

*Пилипенко Нина Владимировна*, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, ведущий специалист Центра по изучению проблем музыкального театра, РАМ имени Гнесиных  
*Nina Pilipenko*, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor of the Analytical Musicology Department, Leading Specialist of the Center for the Study of Musical Theater Problems, Gnesin Russian Academy of Music

*Порошенко Валерий Сергеевич*, старший преподаватель кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных  
*Valery Poroshenkov*, Senior Lecturer of the Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music

*Симонов Вадим Семёнович*, руководитель пресс-центра РАМ имени Гнесиных  
*Vadim Simonov*, Head of the Press Center, Gnesin Russian Academy of Music





## Приветствие от президента Российской академии музыки имени Гнесиных

*С огромным удовольствием приветствую участников Международной конференции «Балет в музыкальном театре: история и современность», которая проводится в Российской академии музыки впервые. Для нас большая радость и честь принимать известных ученых из разных городов России, Азербайджана, Беларуси, Венгрии, Греции, Казахстана, Сербии, США, Узбекистана, Швейцарии, Японии. Я надеюсь, что конференция принесет большую профессиональную пользу — как научную, так и практическую. Желаю всем успеха!*



*Галина Васильевна Маяровская,  
заслуженный деятель искусств России,  
кандидат педагогических наук, профессор*

Приветствие от ректора  
Российской академии музыки имени Гнесиных



*Уважаемые участники и гости  
Международной научной  
конференции «Балет в  
музыкальном театре: история и  
современность»! Я очень рад  
приветствовать наших дорогих  
друзей — выдающихся ученых,  
представляющих разные города  
России, страны Европы, Азии,  
США. Научный форум в 2022  
году стал титульным проектом*

*научно-творческого центра по изучению музыкального театра, открытого в  
нашей академии в рамках программы «Приоритет 2030».*

*При подготовке конференции многое сделано впервые: впервые собран  
столь представительный и многочисленный состав докладчиков разных  
специальностей, впервые ее организатором стал консорциум ведущих учебных  
заведений и институтов России, впервые заседания конференции проходят в  
трех городах и шести организациях параллельно. Обсуждение развития одного  
из самых прекрасных искусств в истории мировой художественной культуры  
поражает разнообразием проблематики и новизной исследовательских  
ракурсов — история балета и актуальные хореографические эксперименты,  
деятельность знаменитых балетмейстеров и танцовщиков, балетная музыка  
в творчестве композиторов, вопросы режиссуры, педагогики.*

*Желаю всем участникам конференции успешных выступлений и  
плодотворного научного общения!*

*Александр Сергеевич Рыжинский,  
доктор искусствоведения, профессор*

Приветствие от ректора  
Московской государственной академии хореографии

*Дорогие друзья!*

*Балет – искусство синтетическое. Взаимодействие танца и музыки, костюмов и сценического оформления важно и для балетного спектакля, и для балетного образования. Поэтому проведение конференции, в которой участвуют ученые, критики, режиссеры, педагоги, нельзя не приветствовать. Мне хочется пожелать всем участникам и слушателям плодотворной работы и поблагодарить коллег за взаимодействие в организации этого масштабного научного форума.*



*Марина Константиновна Леонова,  
народная артистка РФ,  
кандидат искусствоведения, профессор*

Приветствие от ректора  
Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова



*Конференция «Балет в музыкальном театре: история и современность» продолжает традицию больших оперных форумов, которые проводила Российская академия музыки им. Гнесиных на протяжении последних 10 лет. Темы, обсуждаемые на конференции в этом году, вызывают живейший интерес,*

*поскольку связаны с актуальными проблемами истории, теории и практики балетного театра, изученными гораздо менее основательно, чем они того заслуживают. Фундаментальная идея музыкально-театрального научного форума получила потрясающее практическое воплощение. Казанская государственная консерватория, впервые принимая участие в научном консорциуме, надеется на продолжение сотрудничества. Непосредственные организаторы этого значимого события, коллеги-искусствоведы, практики балетного искусства со всей России и гости нашей страны — все, благодаря кому масштабная Международная конференция «Балет в музыкальном театре» смогла осуществиться, примите пожелания дальнейших успехов и слова искренней благодарности!*

*Вадим Робертович Дулат-Алеев,  
доктор искусствоведения, профессор*

Приветствие от ректора  
Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

*Дорогие друзья! Рад приветствовать всех участников и гостей конференции «Балет в музыкальном театре: история и современность», которая стала итогом первого этапа нашего сотрудничества с Российской Академией музыки имени Гнесиных в рамках консорциума программы академического стратегического лидерства Приоритет 2030.*



*Тема балета, связующая воедино хореографию, музыку и театральное искусство, вызвала всесторонний интерес, благодаря которому мы обрели большое число вузов-партнеров в этом мероприятии, и широкое поле научно-дискуссионных площадок. Межвузовский формат конференции позволит нам с молниеносной скоростью перемещаться из одного города в другой благодаря освоенным в постковидной реальности дистанционным технологиям. Живая практика искусства балета, исторические и эстетические вопросы, синтез музыки и жеста, хореографические эксперименты, этнохореология и множество иных тем, составили широчайший контекст научной дискуссии, вовлекшей в свое поле и теоретиков, и практиков, и историков, предоставив нам бесценную возможность профессионального общения. Этот формат масштабного научного мероприятия, несомненно, принесет свои научные плоды и создаст условия для появления новых исследований, в том числе и междисциплинарного свойства. Выражаю искреннюю благодарность Российской Академии музыки имени Гнесиных, Московской государственной академии хореографии, Санкт-Петербургской государственной консерватории*

имени Н.А. Римского-Корсакова, Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова, Российскому институту истории искусств и Государственному институту искусствознания за партнерство и совместную работу.

Желаю всем участникам конференции плодотворной работы и научных достижений!

Николай Максимович Цискаридзе,  
народный артист РФ

## Приветствие от ректора Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова



*Дорогие друзья!*

*От имени руководства и всего коллектива Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова приветствую участников Международной научной конференции «Балет в музыкальном театре: история и современность»!*

*Конференция призвана служить консолидации мощных научных и творческих сил — как ведущих исследователей и признанных деятелей искусств, так и молодых представителей музыковедческого и хореографического профессиональных сообществ.*

*Санкт-Петербургская консерватория, старейший музыкальный вуз России, с радостью выступает в качестве соорганизатора столь представительного научно-творческого форума. Желано всем причастным плодотворного общения и новых открытий — «под сенью дружных муз»!*

*Алексей Николаевич Васильев,  
заслуженный артист РФ, профессор*

Приветствие от директора  
Государственного института искусствознания (Москва)

*Дорогие коллеги!*

*Приветствую начало работы конференции, посвященной столь значимому для мировой и русской культуры явлению, как балетное искусство. Обширность этой темы и ее значительность провоцирует постановку многих проблем, связанных как с историей и богатейшим художественным и педагогическим наследием, так и с возможностью выработки новых концепций, новых идей и подходов.*

*Я искренне приветствую всех соучередителей конференции и благодарю их за творческое взаимодействие. Отрадно, что эта конференция — один из первых шагов программы по изучению музыкального театра, инициированной Российской академией музыки им. Гнесиных, сотрудничеством с которой мы очень дорожим.*



*Наталья Владимировна Сидоровская,  
доктор искусствоведения*



Приветствие от директора  
Российского института истории искусств



*Уважаемые коллеги!*

*Как известно, сегодня балет с его массовой аудиторией, поклонниками, численно превосходящими даже любителей оперного жанра, — самый стремительно развивающийся из всех видов сценического искусства.*

*В научной традиции Российского института истории искусств, со дня его основания, изучение балета как источниковедческой, историко-теоретической, «феноменологической»*

*территории, представлено такими выдающимися именами, как А. А. Гвоздев, И. И. Соллертинский, Ю. И. Слонимский, позднее, В. М. Красовская, Г. Н. Добровольская.*

*Поздравляем оргкомитет международной научной конференции «Балет в музыкальном театре: история и современность», открывающейся в рамках реализации Программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030», ее участников и слушателей с началом работы, желаем успешного и плодотворного обмена научными и творческими идеями!*

*Дмитрий Анатольевич Шумилин,  
кандидат искусствоведения*

## Приветствие от куратора конференции

Мне хочется сказать самые теплые слова в адрес участников конференции «Балет в музыкальном театре: история и современность», поблагодарить их за готовность выступить, поделиться новыми идеями и открытиями. Очень важно, что научные дискуссии объединят на нашей конференции не только маститых ученых разных специальностей — балетоведов, музыковедов, театроведов, специалистов в области изобразительного искусства, композиторов, режиссеров-постановщиков, критиков, но и тех, кто только начинает свой путь в науке — аспирантов и студентов.



Научно-творческий центр по изучению проблем музыкального театра, организованный в Российской академии музыки имени Гнесиных в рамках программы Приоритет-2030, такую конференцию проводит впервые. Ее организаторами стали пять ведущих вузов России и два научно-исследовательских института. Кроме Российской академии музыки, это Московская академия хореографии, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, а также Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург) и Государственный институт искусствознания (Москва). Создание научного консорциума, творческое взаимодействие стало для всех организаторов прекрасным опытом плодотворной совместной работы. Впервые конференция проводится на шести площадках, собрав около 200 докладчиков.

От имени организационного и программного комитета конференции, научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра хочу пожелать всем нашим коллегам и друзьям плодотворной работы и интересного общения.

Ирина Петровна Сусидко,  
доктор искусствоведения, профессор,  
руководитель Научно-творческого центра  
по изучению проблем музыкального театра

## ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

### ABSTRACTS

**АБЫЗОВА Лариса Ивановна**, кандидат  
искусствоведения, профессор, кафедра  
балетоведения, Академия Русского балета имени  
А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

**Larisa ABYZOVA**, PhD, Professor, Ballet Studies Department,  
Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia



#### РУССКИЙ СЛЕД В ТВОРЧЕСТВЕ АНЖЕЛЕНА ПРЕЛЬЖОКАЖА

Анжелен Прельжокаж — один из самых известных современных французских хореографов. Будучи профессиональным танцовщиком, он в 1984 году дебютировал как хореограф. В 1989 году начался этап творчества Прельжокажа, который не закончился и сегодня: хореограф стал обращаться к известным балетам русского наследия, давая им новую трактовку. Здесь можно выделить три направления:

- ✓ балеты из репертуара «Русских сезонов» Сергея Дягилева («Свадебка», «Парад», «Призрак розы», «Жар-птица», «Весна священная», «Шехеразада»);
- ✓ спектакли советского драмбалета («Ромео и Джульетта»);
- ✓ балеты русского классического наследия («Лебединое озеро»).

К большинству постановок из этого списка Прельжокаж обращался неоднократно, постоянно делая новые редакции. Примечательно, что хореограф не разделяет ни философские или художественные концепции, ни нравственные или эстетические принципы русских первоисточников. Напротив, он бескомпромиссно ниспровергает их, отказываясь от развития традиции. В докладе делается вывод, что, обращаясь к известным балетам прошлого, Прельжокаж использует их как бренд. Несмотря на самобытную трактовку, его опыты заставляют неизменно сравнивать их с, казалось бы, не связанными постановками предшественников, тем самым, ставя имя хореографа в один ряд с именами Мариуса Петипа, Льва Иванова, Михаила Фокина, Леонида Мясина, Вацлава и Брониславы Нижинских, Леонида Лавровского. Шумиха, частые скандалы, сопутствующие премьерам Прельжокажа, преумножают известность хореографа. Интерес к репертуару русского балетного театра не мешает Прельжокажу заниматься оригинальными постановками, на протяжении его карьеры эти направления творчества развиваются параллельно.

## RUSSIAN TRACE IN ANGELIN PRELJOCAJ WORK

Angelin Preljocaj is one of the most known contemporary French choreographers. He started his ballet career as a professional dancer and debuted as a choreographer in 1984. Angelin Preljocaj focused his artistic efforts on new interpretation of Russian ballet heritage. He started his experimenting in 1989 and perceives it until present. There are three distinctive tracks for that:

- ✓ Ballets from Sergei Diaghilev Ballet Russes repertoire (*Les noces*, *Parade*, *Spectre de la Rose*, *L'Oiseau de feu*, *Sacre du printemps*, *Sheherazade*).
- ✓ Soviet dramatic ballet period (*Romeo and Juliette*).
- ✓ Russian classical ballet heritage (*Swan Lake*).

He has been reinterpreting most of the above mentioned ballets for many times. It is notable that Angelin Preljocaj does not share philosophic, artistic or esthetic principles of Russian ballet originals. On the contrary, he totally neglects them thus denying any attempt to develop the tradition. We can conclude that Angelin Preljocaj exploits ballet masterpieces of the past as famous brands with the only purpose to put his own name in one line with Marius Petipa, Leo Ivanov, Mikhail Fokin, Leonid Myasin, Vaslav and Bronislava Nijinska. Leonid Lavrovsky. Frequent scandals accompanying his ballet premiers just add to his popularity. Angelin Preljocaj own choreographic work develops alongside with his interpretive challenge as a parallel process.

**АГИШЕВА Юлия Ивановна**, кандидат  
искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой  
музыкальной журналистики, Российская  
академия имени Гнесиных, Москва, Россия  
**Yuliya AGISHEVA**, PhD, Associate Professor, Head of the  
Music Journalism Department, Gnesin Russian  
Academy of Music, Moscow, Russia



### МОЖНО ЛИ СТАНЦЕВАТЬ ЖУРНАЛИСТИКУ? ИЗ ИСТОРИИ БРИТАНСКОГО БАЛЕТА XIX ВЕКА

В 1898 году в лондонском театре «Эмпайр» был поставлен балет «Пресса». Хореограф-постановщик Катти Ланнер, композитор Леопольд Венцель и художник по костюмам К. Вильгельм предприняли нетривиальную попытку перенести журналистику в танцевальное пространство. Австрийская танцовщица, педагог и хореограф К. Ланнер вошла в историю балетного театра не только как первая женщина-хореограф, но и как создательница нового жанра — «зрелищного ревью». Ее спектакли нередко основывались на современных сюжетах. Помимо балета «Пресса» в творческом багаже Ланнер такие постановки, как «Парижская выставка», «Английский спорт» и др. Необычная хореография наряду с использованием новейших технических приемов позволили Ланнер снискать репутацию постановщика авангардного направления. Музыкальный руководитель театра «Эмпайр» итальянский композитор Леопольд Венцель стал соавтором множества постановок Ланнер. Венцель — автор песен, произведений для оркестра, опер и музыки к балетам. При этом информация о создателях и постановке балета «Пресса» практически отсутствует в научной литературе. В докладе будут рассмотрены особенности сценографии и музыкального

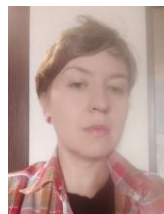
сопровождения, место и значение постановки в истории балетного театра Великобритании конца XIX века. Также будет осуществлена попытка реконструкции ряда составляющих балета. Немаловажной представляется и обратная реакция — критические материалы самих «героев» балета на страницах британских газет 1898 г. из архивных источников, редкие иллюстрации. Возможно ли рассказать о журналистике языком танца — один из главных вопросов, поднимаемых в докладе.

CAN ONE DANCE A JOURNALISM?  
A CASE ON THE HISTORY OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY BRITISH BALLET

A ballet *The Press* was staged at the Empire Theatre in London in 1898. A choreographer and producer Katti Lanner, a composer Leopold Wenzel and a costume designer C. Wilhelm made a unconventional attempt to transfer a journalism into a dance space. An Austrian dancer, teacher and choreographer Katti Lanner went down in the history of the ballet theatre not only as the first woman who had made a career as a choreographer but as an inventor of a new genre — ‘entertaining revue.’ The productions of the choreographer were often based on modern plots. There were such ballets as *The Sports of England*, *The Paris Exhibition* and others in Lanner’s output besides *The Press* ballet. Uncommon choreography along with the newest technique allowed Lanner to earn a reputation of an advanced artist. A music director of the Empire Theatre an Italian composer Leopold Wenzel was a collaborator of Lanner in a number of her productions. Wenzel was a composer who had written art songs, orchestral works, operas and music for ballet. At the same time any information about the authors and *The Press* ballet is almost absent in the academic literature. The paper will study features of scenography and music of the ballet, its place and role in the history of the ballet theatre of Great Britain in the 19<sup>th</sup> century. There also will be an attempt to reconstruct some of the elements of the ballet. An inverse response — critical materials of the main characters of the ballet from the British papers in 1898 of the Archive of the British press, rare pictures — saw their fit. Can one dance a journalism in dancing terms is one of the main questions raised in the paper.

**АГРАТИНА Елена Евгеньевна**, кандидат  
искусствоведения, доцент, кафедра хореографии и  
балетоведения, Московская государственная  
академия хореографии, Москва, Россия

**Elena AGRATINA**, PhD, Associate Professor, Choreography  
and Ballet Studies Department, Moscow State Academy  
of Choreography, Moscow, Russia



ДЕКОРАЦИИ ДЖУЗЕПPE ВAЛЕРИАНИ (1689/1690—1762) К БАЛЕТНЫМ ИНТЕРМЕДИЯМ  
ПРИ ДВОРЕ ЕЛИЗАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ

Графическое наследие Джузеппе Валериани, относящееся к оформлению придворных спектаклей времен царствования Елизаветы Петровны, дошло до нас далеко не полностью, сохранившаяся же его часть труднодоступна. Самая значительная коллекция рисунков Валериани, принадлежавшая герцогу Лейхтенбергскому после 1917 года, оказалась за границей, а в середине XX века была

разрознена и распродана в частные коллекции Европы, США и Канады. Немногим более двадцати рисунков Валериани, относящихся к области театрально-декорационного искусства, хранит Государственный Эрмитаж. Отдельные листы имеются в ГМИИ им. А.С. Пушкина и ГМЗ «Архангельское». Однако речь идет не о комплексах эскизов к конкретным спектаклям, а лишь о разрозненных листах. Атрибуция произведений осложняется и тем, что барочные декорации были типовыми и одни и те же эскизы могли использоваться для оформления самых разных постановок. А потому приписать тот или иной эскиз конкретному действию какой-либо оперы или сопровождавшей его балетной интермедии чаще всего оказывается затруднительно. Тем не менее, при подготовке монографии, посвященной Валериани, нам удалось вычлнить несколько рисунков, которые с большой долей вероятности можно считать эскизами к декорациям для балетных интермедий. В докладе будет представлен анализ данных произведений, позволивший обосновать их атрибуцию тому или иному спектаклю. Листы будут также рассмотрены с точки зрения чисто художественного решения, их особенностей, отражающих специфику декорационного оформления танцевальных сцен. Исследование призвано дополнить наши представления как о творчестве самого Джузеппе Валериани, так и о сценографии балета эпохи барокко в целом, выявить, насколько это возможно, стилистические и композиционные особенности оформления балетных интермедий. Поскольку опера и все ее составляющие были на тот момент новым явлением в русской культуре, а Валериани был приглашенным мастером и носителем итальянской художественной традиции, исследование будет актуально не только для отечественного, но и для зарубежного искусства.

GIUSEPPE VALERIANI'S (1689/1690—1762) SCENERY FOR BALLET INTERLUDES  
AT THE COURT THEATRE IN THE TIME OF ELIZAVETA PETROVNA

Valeriani's drawing heritage linked to the scenery for some court spectacles at the reign of Elizaveta Petrovna is not fully remained. A part of these drawing is not easily accessible to scholars. The biggest collection of drawings by Valeriani owned to the Duke of Leichtenberg before 1917 was transferred abroad and later involved to the art collections in Europe, USA and Canada. No more than 20 preparatory drawings for decors by Valeriani are kept in the State Hermitage. There are few of them in The Pushkin Fine Arts Museum, Moscow, and The State Museum Archangelskoe. Valeriani's drawings never form a complete collection linked with the certain spectacle and contains only separate items. The attribution of them is not easy because many of Baroque decors were widely used in a series of different spectacles. That is why they may not be simply linked to the certain scene of the certain spectacle. It makes the attribution of some drawings a complicated scientific problem. Nevertheless the author in the process of writing a book on Valeriani has managed to pick out some sketches really intended to certain spectacles and their parts. The author of the report is going to prove the attributions by means of analysis of their visual form and content in comparison with several well-known spectacles. The author describes artistic values of Valeriani's drawings connected with the very scenic images of ballet interludes. This investigation is intended to reveal unknown data of Valeriani's life and work. Moreover it makes an attempt to virtually reconstruct Baroque ballet stage-setting in its most important terms and peculiarities as exact as it is possible. The report is dedicated both to Russian and Western culture because it treats the artistic activities of a master invited to Russia from Italy

in the time when opera and ballet were new phenomenon of Russian culture. Style and composition of Valeriani's scenery drawing reflect theatrical style and composition of that time.

**АЙНБИНДЕР Ада Григорьевна**, кандидат искусствоведения, заведующая отделом рукописных и печатных источников, Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского в Клину, старший научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

**Ada AYNBINDER**, PhD, Director of the Manuscript and Printed Sources, Tchaikovsky State Memorial Music Museum – Reserve in Klin, Senior Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



«Щелкунчик» и «Иоланта». ВОЗВРАЩЕНИЕ К КОМПОЗИТОРСКОМУ ЗАМЫСЛУ

6(18) декабря 1892 года на сцене Императорского Мариинского театра в Санкт-Петербурге состоялась премьера сразу двух сочинений П.И. Чайковского: оперы «Иоланта» и балета «Щелкунчик». Заказ от Дирекции Императорских театров на создание одноактной оперы и двухактного балета, которые должны были идти в один вечер, композитор получил в 1890 году. «Щелкунчик», как сюжет для будущего балета был предложен Дирекцией с подачи Мариуса Петипа. В отношении «Иоланты» история совсем иная. По словам брата композитора Модеста, сюжет «Иоланты» Чайковский выбрал сам. Процесс работы над обоими сочинениями совпал с тяжелым периодом в жизни Чайковского и протекал достаточно мучительно. Особенно это касалось балета «Щелкунчик», который композитор создавал по балетмейстерскому плану Петипа. Создание обоих сочинений не просто проходило практически параллельно, но и на страницах одних и тех же нотных тетрадей, и записных книжек. «Иоланта» и «Щелкунчик» шли вместе в один вечер лишь при первой постановке в Мариинском театре. При этом если «Иоланта» появлялась в афишах только в паре с «Щелкунчиком», то балет довольно быстро зажил своей собственной жизнью, и с ним в один вечер шли другие балетные спектакли. В рамках данного доклада рассмотрим оперу «Иоланта» и балет «Щелкунчик» как единый авторский замысел, своеобразную диалогию, объединенную общей музыкально-драматургической концепцией.

*THE NUTCRACKER AND IOLANTHE. RETURN TO THE COMPOSER'S INTENTION*

On December 6 (18), 1892, the premiere of the opera *Iolanta* and the ballet *The Nutcracker* of Pyotr Tchaikovsky took place on the stage of the Mariinsky Theater in St. Petersburg. In 1890, the composer received an order from the Directorate of the Imperial Theaters to create a one-act opera and a two-act ballet, which were supposed performed in one evening. The plot of *The Nutcracker* I was proposed by the Directorate at the suggestion of Marius Petipa. The history of the opera *Iolanta* is quite different. According to the composer's brother Modest, Tchaikovsky chose the plot of *Iolanta* himself. The process of

composing both works coincided with a difficult period in Tchaikovsky's life and proceeded quite painfully. This was especially true for the ballet *The Nutcracker*, which the composer composed according to Petipa's choreographer's plan. The composer's work on opera and ballet took place almost in parallel on the pages of the same musical notebooks. *Iolanthe* and *The Nutcracker* were performed together on the same evening only at the first production at the Mariinsky Theatre. Moreover, if *Iolanta* appeared on posters only in tandem with *The Nutcracker*, then the ballet soon began to be performed on the same evening with other ballet performances. Within this presentation we will consider the opera *Iolanta* and the ballet *The Nutcracker* as a common author's idea, a kind of dilogy, united by a common musical and dramatic concept.

**АЛЕСЕНКОВА Виктория Николаевна**, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, Международный центр комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова, Саратов, Россия

**Victoria ALESENKOVA**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Senior Researcher, International Center for Comprehensive Art Research, Sobinov Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia



в соавторстве с

**ДЕМЧЕНКО Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Международного центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Саратов, Россия

**Alexander DEMCHENKO**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Chief Researcher and Head of the International Center for Complex Artistic Research, Saratov State Sobinov Conservatoire, Saratov State Chernyshevsky University, Saratov, Russia

in cooperation with



#### «ПЕТРУШКА»: НА ГРАНИ ЭПОХ

Во втором по счету балете И.Ф. Стравинского зафиксирован процесс во многом подспудного обновления массовой среды и ускоренно-радикального выхода к новым горизонтам в сфере индивидуальных проявлений. В обличье праздной «массовки» черты патриархального уклада смешиваются с приметамы нового быта (ввиду раскрепощения от академических норм, вплоть до включения элементов эстрады начала века). Причем в движении от первой к последней картине «модуляция» становится все более ощутимой, так что, в конечном счете, устои прежнего жизнеощущения оказываются во многом расшатанными. В этой атмосфере формируется новый человеческий характер с его усложненным строем чувств и внутренней неудовлетворенностью, что побуждает бросать вызов окружающему,



взрывать инерцию жизни. Радикальная новизна индивидуальных портретов выявляется прежде всего в таких гранях, как эксцентричность и варваристика. Эксцентричность (здесь определяющую нагрузку несет образ Петрушки) — это исключительная изменчивость состояний с их резкими, непредвиденными перепадами, склонность к взбалмошности, издевке, эпатирующему выверту, и за отмеченными свойствами угадывается сложная, нервно вибрирующая интеллектуально-эмоциональная гамма психологически неустойчивой натуры. Варваристика (преимущественно сосредоточена в эпизодах Арапа) служит в данном случае обрисовке угрюмо-давящей силы, грубого воинственного нажима, свирепого нрава с вспышками необузданной ярости. В целом, в обоих случаях композитор портретирует существо не только чрезвычайно импульсивное, причудливо-экстравагантное, но и своевольное, с ярко выраженной эгоцентрической позицией и с чертами экспансивности.

*PETRUSHKA: ON THE VERGE OF EPOCHS*

In the second ballet Igor Stravinsky recorded the process of largely latent renewal of the mass environment and accelerated radical access to new horizons in the field of individual manifestations. In the guise of an idle ‘crowd,’ the features of the patriarchal way of life are mixed with the signs of a new way of life (due to emancipation from academic norms, up to the inclusion of elements of pop music at the beginning of the century). Moreover, in the movement from the first to the last picture, the ‘modulation’ becomes more and more noticeable, so that, in the end, the foundations of the former sense of life are largely shattered. In this atmosphere, a new human character is formed with its complicated structure of feelings and inner dissatisfaction, which prompts to challenge the environment, to blow up the inertia of life. The radical novelty of individual portraits is revealed primarily in such facets as eccentricity and barbarism. Eccentricity (here the defining load is borne by the image of Petrushka) is an exceptional variability of states with their abrupt, unforeseen changes, a tendency to flighty, mockery, shocking twist, and behind the marked properties is guessed a complex, nervously vibrating intellectual and emotional gamut of a psychologically unstable nature. Barbarism (mainly concentrated in the episodes of the Blackamoor) serves in this case to depict the sullen-oppressive force, rude belligerent pressure, ferocious temper with outbursts of unbridled rage. In general, in both cases, the composer portrays a being not only extremely impulsive, whimsically extravagant, but also self-willed, with a pronounced egocentric position and with features of expansiveness.

**АНТИПОВА Наталья Анатольевна,** кандидат  
искусствоведения, руководитель городской  
методической секции преподавателей музыкально-  
теоретических дисциплин, Музыкальная школа № 1 им.  
Н. А. Римского-Корсакова, Севастополь, Россия

**Natalia ANTIPOVA, PhD,** Head of the City Methodological Section  
of Teachers of Musical and Theoretical Disciplines, Rimsky-  
Korsakov Music School № 1, Sevastopol, Russia



МОРИС БЕЖАР: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ МАСТЕРА

«Я — лоскутное одеяло. Я весь — из маленьких кусочков, оторванных мною от всех, кого жизнь поставила на моём пути». Так говорил о себе хореограф Морис Бежар.

Словно волшебник, маг и чародей, каждый раз он околдовывал зрителей, заставляя в своих спектаклях проживать «мгновение в жизни другого». Бежар — автор более двухсот спектаклей, и в каждом из них прослеживается его «неповторимый хореографический экслибрис» (В. Гаевский). Это не только балеты, но и оперы, и драматические спектакли. В его шоу принимали участие известные танцовщики: Р. Нуриев, М. Барышников, М. Плисецкая, Е. Максимова, В. Васильев, Х. Донн, а также актеры, певицы, художники, рок-музыканты и топ-модели. В фокусе его «культурного синкретизма» оказались опера, классический балет и пластика Востока, индийская рага и пантомима, акробатика и кино. Морис Бежар зачастую называл свою жизнь «путешествием в мир музыки». Словно прорываясь сквозь пространство и время, в его спектаклях звучат сочинения Баха и Люлли, Вагнера и Шопена, Россини и Равеля, Берлиоза и Малера, Анри и Чайковского, Стравинского и Веберна, джазовые композиции и рок баллады. Итогом его фантастических путешествий и стали легендарные балетные постановки. В докладе анализируется круг тем и образов Бежара. Среди них раздумья о смысле жизни, поиски Бога и гармонии в окружающем мире и в микромире собственного «Я», магическая сила любви и искусства. Ярчайшими лейтмотивами работ Бежара стали тема Судьбы творческой личности, а также триада — любовь, жизнь, смерть.

#### MAURICE BEJART: STROKES TO THE PORTRAIT OF THE MASTER

‘I am a patchwork quilt. I am all from small pieces, torn off by me from everyone whom life has put in my way.’ So the choreographer Maurice Béjart spoke about himself. Like a wizard, magician and sorcerer, each time he bewitched the audience, forcing in his performances to live ‘a moment in the life of another.’ Bejart is the author of more than two hundred performances, and in each of them his ‘unique choreographic ex-libris’ (V. Gaevsky) can be traced. These are not only ballets, but also operas and dramatic performances. The most famous dancers took part in his show: R. Nuriev, M. Baryshnikov, M. Plisetskaya, E. Maksimova, V. Vasiliev, H. Donn, as well as actors, singers, artists, rock musicians and top models. The focus of his ‘cultural syncretism’ was opera, classical ballet and plasticity of the East, Indian raga and pantomime, acrobatics and cinema. Maurice Béjart often called his life ‘a journey into the world of music.’ As if breaking through space and time, his performances feature works by Bach and Lully, Wagner and Chopin, Rossini and Ravel, Berlioz and Mahler, Henri and Tchaikovsky, Stravinsky and Webern, jazz compositions and rock ballads. The result of his fantastic travels was the legendary ballet performances. The article analyzes the range of topics and images of Bejart. Among them are reflections on the meaning of life, the search for God and harmony in the world around and in the microcosm of one’s own ‘I’, the magical power of love and art. The brightest leitmotifs of Bejart’s works are the theme of the Fate of a creative person, as well as the triad — love, life, death.

**АНТИПОВА Юлия Владимировна**, кандидат  
искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки,  
Новосибирская государственная консерватория имени  
М. И. Глинки, Новосибирск, Россия

**Yuliya ANTIPOVA**, PhD, Associate Professor, Music History  
Department, Glinka Novosibirsk State Conservatoire,  
Novosibirsk, Russia

в соавторстве с

**ТЕЛЕГИНА Ксения Константиновна**, независимый  
исследователь, Краснодар, Россия

**Ksenia TELEGINA**, Independent Researcher, Krasnodar, Russia



in cooperation with



### РУССКИЙ БАЛЕТ КАК БРЕНД В СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ МУЗЫКЕ

Интересным проявлением тенденции Classical Crossover стало привлечение в орбиту массовой музыкальной индустрии фрагментов балетных сочинений русских композиторов. Особое место в практике «игр» с классикой занимают балеты П. Чайковского, С. Прокофьева, «Половецкие пляски» А. Бородина. Следует указать на аранжировки балетной музыки в различных сериалах, рекламные ролики, в которых привлечение цитат из русских балетов становится знаком качества. Наиболее актуальны не столько случаи спекулятивного использования, но творческого диалога с русской балетной классикой в композициях современной популярной музыки. Представляется интересным отследить момент превращения русского балета в явление брендового порядка и рассмотреть случаи конкретных приемов обращения с цитатами произведений отечественных композиторов. Путь продвижения отечественного балета на мировую арену начал П. Чайковский, серьезно реформировавший жанр (симфонизация балетной музыки, переосмысление традиционных балетных номеров, поиск убедительных характеристик для воплощения разнообразных музыкальных сфер, усиление параметра визуально-слухового контакта). Следующим важным шагом на пути формирования бренда русского балета стала деятельность С. Дягилева, который выступил в «Русских сезонах» как удачливый менеджер, импресарио, маркетолог. Балетные проекты, созданные Дягилевым, решали модель хореографического искусства Европы начала XX века, которое отвечало вкусам публики, славилось организацией скандальных постановок, привлечением «звездных» мастеров различных искусств, выдвиганием на первый план мужчин-танцоров. Прерванную с 1920-е гг. линию лидерства отечественного балета продолжил С. Прокофьев, повернувший к классическим традициям, вечным сюжетам (сказка, Шекспир). Мастер преподнес старые мотивы и приемы в новом ключе, благодаря интонационному, пластическому обновлению. Именно балеты Прокофьева вновь укрепили ведущее положение жанра в мировом танцевальном искусстве. Одним из последних обращений к известному фрагменту прокофьевского балета «Ромео и Джульетта» стала композиция «Party like a Russian» (2016) английского исполнителя Р.

Уильямса. Представленный Уильямсом образ России являет, по сути, новый имидж нашей страны в мировом массовом пространстве.

#### RUSSIAN BALLET AS A BRAND IN MODERN POPULAR MUSIC

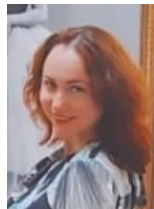
An interesting manifestation of the mass culture trend 'Classical Crossover' was the attraction of fragments of ballet works by Russian composers into the orbit of the mass music industry. A special place in the practice of 'classics games' is occupied by the ballets of Piotr Tchaikovsky, Sergei Prokofiev, *Polovitsian Dances* by Alexander Borodin. Should be pointed to arrangements of ballet music in various series, commercials, where the use of quotes from Russian ballets becomes a quality mark. The most relevant moments of creative dialogue with Russian ballet classics in the compositions of modern popular music. It seems interesting to trace the moment when Russian ballet turned into a phenomenon of a branded order and to consider cases of specific methods of dealing with quotations from works by Russian composers. Tchaikovsky who became a serious reformer of the genre (symphonization of ballet music, rethinking of traditional ballet numbers, the search for convincing characteristics for the embodiment of various musical spheres, strengthening the parameter of visual-auditory contact), began the path of promoting Russian ballet to the world stage. The next important step towards the formation of the brand of Russian ballet was the activity of Sergei Diaghilev, who showed himself as a successful manager, impresario, marketer. The ballet projects created by Diaghilev solved the model of the choreographic art of Europe at the beginning of the 20th century, which met the tastes of the public, was famous for organizing scandalous productions, attracting 'star' masters of various arts, and bringing male dancers to the fore. Leading positions of Russian ballet were preserved by Prokofiev, turning to classical traditions, eternal plots (fairy tale, Shakespeare). The master presented the old motifs and techniques in a new way, thanks to intonational, plastic renewal. It was Prokofiev's ballets that once again strengthened the leading position of the genre in the world of dance art. One of the last references to the famous fragment of the Prokofiev ballet *Romeo and Juliet* was the composition *Party like a Russian* (2016) by the English performer R. Williams. The representation of Russia presented by Williams is, in fact, a new image of our country in the global mass space.

**АРНО Ольга Сергеевна**, аспирант, Академия Русского балета  
им. А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель – кандидат искусствоведения  
Розанова Ольга Ивановна

**Olga ARNO**, Postgraduate student, Vaganova Ballet Academy,  
Saint Petersburg, Russia

Scientific adviser – Olga Rozanova, PhD



#### БАЛЕТНЫЙ КОСТЮМ ЭПОХИ АКАДЕМИЗМА В РОССИИ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА)

Доклад посвящен исследованию изменений балетного костюма, произошедших во второй половине XIX столетия в России во взаимосвязи с музыкой, либретто, хореографией и художественным образом. Исследуются основные проблемы, связанные с эволюцией костюма в эпоху балетного академизма, такие как, особенности

применения исторического подхода, эстетика эклектики и историзма, влияние личности художника на создание костюма, русский национальный костюм и костюм как произведение декоративно-прикладного искусства.

#### BALLET COSTUME OF THE ACADEMIC ERA IN RUSSIA (THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY)

The report is devoted to the study of changes in ballet costume that occurred in the second half of the 19<sup>th</sup> century in Russia in connection with music, libretto, choreography and artistic image. The main problems related to the evolution of costume in the era of ballet academism are investigated, such as the peculiarities of the historical approach, the aesthetics of eclecticism and historicism, the influence of the artist's personality on the creation of costume, Russian national costume and costume as a work of decorative and applied art.

**АРТАМОНОВА Екатерина Александровна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, департамент иностранных языков, Московский физико-технический институт (государственный университет), Москва, Россия

**Ekateterina ARTAMONOVA, PhD, Senior Teacher, Department of Foreign Languages, Moscow Institute of Physics and Technology (State University), Moscow, Russia**



#### МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ХУАНА КАРЛОСА КОПЕСА

История латиноамериканского театра, в отличие от европейского, до сих пор нуждается в отдельных современных исследованиях. До настоящего времени нет, например, ни одной монографии, где была бы последовательно изложена хронология становления театра. В связи с чем, к большому сожалению, уход таких ярких личностей, каким был Хуан Карлос Копес, проходит практически незаметно, поскольку без знания контекста очень сложно понять историческое значение. Специфика латиноамериканского театра XX века такова, что именно благодаря ярким звездам удается по крупицам реконструировать страницы становления и развития театров. Ведь именно в Аргентине благодаря танцору и хореографу Х. Копесу впервые на сцене появился отдельный вид хореографических постановок — сценическое танго. В «Национальном театре» и в кабаре «Табари», которое в скором времени стало театром, в 1955 году был впервые показан спектакль «Хуан Карлос Копес и его танго балет», ставший своего рода заявкой о возможности воплощения импровизационного танца танго в целостной хореографической форме. Согласно философии Х. Копеса танец, связанный единой сюжетной историей, положенной на музыку, гораздо интереснее для воплощения со стороны как постановочной части, где от хореографов и артистов требуется более высокий уровень подготовки, так и с точки зрения зрителя, который на фоне простого сюжета с восторгом наблюдает за воздушными сакадо. Покорив в 1985 году спектаклем «Аргентинское танго» многие сцены мира, включая подмостки Бродвея, Х. Копес поднял придуманный им жанр сценического танго на новый мировой уровень, популярность которого сохраняется до сих пор. В докладе будут рассмотрены основные приемы постановки Х. Копеса, определена их роль и значение в истории музыкального театра.

## MUSICAL THEATER OF JUAN CARLOS COPES

The history of the Latin American theatre, in contrast to the European one, still needs separate modern research. To date for example there is not a single monograph that would consistently set out the chronology of the formation of the theater. In this connection, unfortunately, the departure of such outstanding personalities as Juan Carlos Copes passes almost unnoticed, since without knowledge of the context it is very difficult to understand the historical significance. The specificity of the Latin American theater of the 20<sup>th</sup> century is such that it is only thanks to the bright stars that it is possible to reconstruct bit by bit the pages of the formation and development of theaters. In Argentina, thanks to the dancer and choreographer Copes, for the first time a separate type of choreographic performances appeared on the stage — stage tango. In the National Theater and in the cabaret Tabari, which soon became a theater, in 1955 was first shown the performance ‘Juan Carlos Copes and his tango ballet,’ which became a kind of application for the possibility of embodying improvisational tango dance in a holistic choreographic form. According to the philosophy of Copes, a dance connected by a single plot story set to music is much more interesting for implementation from both the staged part, where a higher level of training is required from choreographers and artists, and from the point of view of the viewer, who, against the background of a simple plot with delightedly watching the aerial sakados. Having conquered many scenes of the world, including the stage of Broadway, in 1985 with the performance *Argentine Tango*, Copes raised the genre of stage tango he invented to a new world level, the popularity of which is still preserved. The report will consider the main production techniques of Copes, their role and significance in the history of musical theater will be determined.

**АХУНДОВА-ДАДАШЗАДЕ, Зумруд Араз гызы, PhD,**  
*профессор, кафедра истории музыки, Бакинская  
Музыкальная Академия им. Узеира Гаджибейли, Баку,  
Азербайджан*

**Zumrud Araz AKHUNDOVA-DADASHZADE, PhD, Professor,**  
*Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy, Music History  
Department, Baku, Azerbaijan*



МУГАМ И ТАНЕЦ: В ПОИСКАХ ДИАЛОГА  
(НА ПРИМЕРЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТЕАТРА САШАРА ЗАРИФА)

Мугам — квинтэссенция типических свойств азербайджанской музыкальной культуры. Будучи строго замкнутой системой, и в то же время характеризующийся необычайной открытостью, мугам в XX веке смело вступил в диалог со сложившимися в европейской музыке жанрами и стилями. Еще в начале XX столетия была создана мугамная опера (1908; «Лейли и Меджнун» Узеира Гаджибейли), в 40-е годы — симфонические мугамы (Амиров, Ниязи), далее — хоровой мугам (Джахангиров, Аливердибеков), джаз-мугам (Мустафазаде). В 60-е годы мугам предстал и на балетной сцене: на основе музыкальной композиции Назима Аливердибекова «Баяты-Шираз» балетмейстеры Рафига Ахундова и Магсуд Мамедов поставили хореографический дуэт «Мугам», художественное воплощение которого представляло собой сплав классического, современного балета с вкраплениями элементов национального танца. Абсолютно новое явление в «жизни» мугама — спектакли Ализы Сашара Зарифа —

этнического азербайджанца, проживающего и работающего в Канаде. Обладая своеобразной пластикой, безграничной фантазией, Зариф, мультидисциплинарный артист, исследователь, способен «перевести» на язык танца разные явления культуры. Сосредоточив внимание на суфийских и шаманских танцах и музыкальных ритуалах Ближнего Востока и Центральной Азии, он разработал танцевальную форму, которую назвал *Dance of Mugham*. Зариф пытается возродить и реконструировать триединство музыки, поэзии и танца, изначально присущие мугаму как воплощению суфийской философии. Зариф успешно сотрудничает с выдающимся азербайджанским мастером мугама — ханенде Алимом Гасымовым, аккумулирующим в своем искусстве разнообразие макальных традиций. В зрелом творчестве Гасимова прослеживается стремление к обновлению мугамного канона за счёт, в частности, возрождения традиции интерпретации этой музыки сквозь призму суфизма. Именно данное обстоятельство стало отправной точкой для совместных проектов этих двух мастеров. В центре внимания нашего сообщения — спектакль *Sema'-e Rast*, постановка которого в 2004 и 2012 годах имеет ряд различий. Наша цель — выявить то, как взаимодействуют танец и музыка в данном спектакле. Гасымов и Зариф, обладатели мощного импровизационного дара, что придает каждому их выступлению — при всей предварительной продуманности — неповторимость, непредсказуемость. Чутко следуя за музыкой, за той драматургической линией, которую выстраивает Гасымов, Зариф интерпретирует мугам Раст в русле суфийского ритуала *Sema'*, что согласуется и с художественной концепцией певца. Танец Зарифа, в котором органично применены характерные элементы азербайджанских народных танцев, выстроен как эмоциональное крещендо, кульминацию которого образует вращающийся танец дервиша.

MUGHAM AND DANCE: IN SEARCH OF DIALOGUE  
(ON THE EXAMPLE OF THE CHOREOGRAPHIC THEATER OF SASHAR ZARIF)

Mugham is the quintessence of the most typical properties of Azerbaijani musical culture. Being a strictly closed system, and at the same time characterized by extraordinary openness, mugham in the 20th century boldly entered into a dialogue with the genres and styles of European music. At the beginning of the 20<sup>th</sup> century Uzeyir Hajibeyli created a mugham opera (1908; *Leyli and Majnun*). Further Azerbaijani composers create symphonic mughams (Amirov, Niyazi), choral mughams (Jahangirov, Aliverdibeyov), and fusion of mugham and jazz (Mustafazade). In the 1960s, mugham also appeared on the ballet stage. Based on Nazim Aliverdibeyov's musical composition *Bayati-Shiraz*, choreographers Rafiga Akhundova and Magsud Mammadov staged the choreographic duet *Mugham*, the artistic embodiment of which was a combination of classical, modern ballet interspersed with elements of the national dance. An absolutely new phenomenon in the 'life' of mugham is the performances of Alirza Sashar Zarif, an ethnic Azerbaijani living and working in Canada. Possessing a kind of plasticity, boundless imagination, Zarif, a multidisciplinary artist, researcher, is able to 'translate' various cultural phenomena into the language of dance. Centering on Sufi and Shamanic dance and music rituals of Near Eastern and Central Asian regions, Zarif has developed a dance form, which he calls the *Dance of Mugham*. He is trying to reconstruct the trinity of music, poetry and dance inherent to mugham as the embodiment of Sufi philosophy. Zarif successfully collaborates with the outstanding Azerbaijani master of mugham - khanende Alim Gasimov, who accumulates a variety of maqam traditions in his

art. In the mature work of Gasimov, we trace the desire for renewal of the mugham canon, in particular, through the revival of the tradition of interpretation of this music through the prism of Sufi philosophy. It was this circumstance that became the starting point for the joint projects of these two masters. The focus of our paper is the performance *Sema'-e Rast*, the production of which in 2004 and 2012 has a number of differences. Our purpose is to reveal how dance and music interact in this performance. Gasimov and Zarif are artists of a great improvisational gift, which gives each of their performances (with all the preliminary thoughtfulness) unique features. Sensitively following the music, and the dramaturgic line that Gasimov builds, Zarif interprets the mugham Rast in line with the Sufi ritual *Sema'*, which is consistent with the artistic concept of the singer. The dance of Zarif, in which the characteristic elements of Azerbaijani ethnic dances are organically applied, is built as an emotional crescendo, the culmination of which is the whirling dance of a dervish.

**БАЙГУЗИНА Елена Николаевна**, кандидат  
искусствоведения, доцент, кафедра философии,  
истории и теории искусства, Академия Русского  
балета имени А.Я.Вагановой, Санкт-Петербург,  
Россия

**Elena BAIGUSINA**, PhD, Associate Professor, Philosophy, History  
and Theory Department, Vaganova Ballet Academy, Saint  
Petersburg, Russia



#### ВЕДУЩИЕ ТИПЫ СЦЕНОГРАФИИ В РУССКОМ БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

В докладе очерчиваются ведущие типы сценографии, используемые в русском балетном театре конца XX — начала XXI веков на примере ведущих площадок страны. В основу типологизации положены конструктивные и технологические особенности сценографических решений балетного спектакля. Разнообразие сценографических решений, включающее традиционные, современные и комбинированные варианты оформления балета. Ведущие типы декорации для академического балетного репертуара: *живописная кулисно-арочная и живописно-объемная*, с включением строенных конструкций; *задник-панно*, играющий роль самостоятельного фона действия и художественного высказывания автора; *павильонная* декорация. Популярность исторических реконструкций. Особенности и специфика задействия в балетном театре *динамической декорации, конструктивистской установки, световой декорации*. Заполнение планшета сцены органическими и неорганическими природными веществами как вариант оформления. *Сценический дизайн* в конце XX — начале XXI веков как тип сценографии в балетных спектаклях. Проекционная декорация на современном этапе, роль компьютерных технологий. Ведущий тип оформления современных балетных постановок - *digital art*, перевод декораций в цифровую форму. Сценография на основе *media art* и *software art*, их особенности и различия. На стыке традиции и технологий, достижения и проблематика *digital art* на современной сцене. Компьютерная технология «захвата движения» *Real-Time Digital Avatar* и ее возможности в балетной сценографии. Технологии VR (виртуальная реальность) и AR (дополненная реальность) в искусстве балета.



## LEADING TYPES OF SCENOGRAPHY IN THE RUSSIAN BALLET THEATER IN THE LATE 20<sup>TH</sup> AND EARLY 21<sup>ST</sup> CENTURY

The report tells the leading types of scenography used in the Russian ballet theater of the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> century on the example of the country's leading scenes. The typology is based on the constructive and technological features of the scenographic solutions of the ballet performance. A variety of scenographic solutions, including traditional, modern and combined ballet design options. Leading types of scenery for the academic ballet repertoire: picturesque stage-arched and picturesque-volumetric, with the inclusion of built-in structures; a backdrop-panel, which plays the role of an independent background of the action and artistic expression of the author, pavilion decoration. The popularity of historical reconstructions. Features and specifics of using dynamic scenery, constructivist installation, light scenery in the ballet theater. Filling the stage tablet with organic and inorganic natural substances as a design option. Stage design in the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> century as a type of scenography in ballet performances. Projection decoration at the present stage, the role of computer technology. The leading type of design for modern ballet productions is digital art, the transfer of scenery into digital form. Scenography based on media art and software art, their features and differences. At the intersection of tradition and technology, achievements and issues of digital art on the modern stage. Computer technology 'motion capture' Real-Time Digital Avatar and its possibilities in ballet scenography. VR (virtual reality) and AR (augmented reality) technologies in the art of ballet.

**БЕЗУГЛАЯ Галина Александровна**, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкального искусства, Академия Русского балета имени А.Я.Вaganовой, Санкт-Петербург, Россия

**Galina BEZUGLAYA**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Associate Professor, Head of Music Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia



### О ТРАДИЦИИ ПРИМЕНЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЦИТАТ В БАЛЕТНЫХ ПАРТИТУРАХ XIX В.

Заметная особенность авторских балетных партитур XIX в. — использование заимствований: в соответствии с замыслом и пожеланиями хореографа-постановщика композитор часто включал в свою партитуру как целые номера, так и небольшие фрагменты музыки. Это фразы, мотивы из мелодий популярных арий и других вокальных жанров (сольных или хоровых эпизодов оперетт, песенок из театральных постановок, народных песен и т. д.). Такого рода цитаты широко применялись в парижских балетных партитурах первой трети XIX в. с целью усиления нарративной функции музыки, для создания определенного драматургического эффекта. Механизм действия таких «говорящих арий» был основан на хорошей осведомленности аудитории, посещающей оперные и балетные спектакли. При воспроизведении музыкальной цитаты словесный текст не пропевался — однако, в силу большой ее популярности, он был хорошо знаком слушателям, и благодаря этому цитата приобретала силу «говорящего» выразительного средства. М. Петипа охотно применял в своей практике подобные традиционные методы привлечения популярной музыки в балетную партитуру. В сотрудничестве с П. Чайковским балетмейстер нередко

предлагал композитору дополнить его сочинение вставным эпизодом. Петипа упоминал об этом в планах и программах, а иногда предлагал и конкретный музыкальный материал из собрания Нотной конторы. На всех этапах работы над партитурами балетов Чайковский внимательно прислушивался к указаниям балетмейстера и стремился работать в полном соответствии с его замыслами. Выполняя пожелания Петипа Чайковский добавил мотивы популярных мелодий в партитуры своих балетов: это французская песня «*Vive Henry IV*» (1 акт «Спящей красавицы»), Гросфатер и французская песенка «*Bon voyage, Monsieur Dumollet*» (1 акт «Щелкунчика»). В процессе композиторской работы Чайковского заимствованные компоненты музыки обрели в пространстве авторской партитуры новый смысл и значение. Обогащаясь и обретая осмысленную эстетическую связь с авторским стилем, — они, благодаря своему «иноязычию», возвысились до уровня многослойных метафор, углубляющих художественное «пространство» музыкального спектакля.

#### ON THE TRADITION OF USING MUSICAL QUOTATIONS IN 19<sup>TH</sup> CENTURY BALLET SCORES

A noticeable feature of the author's ballet scores of the 19<sup>th</sup> century is the use of citations. In accordance with the idea and wishes of the choreographer, the composer often included in his score whole numbers and small fragments of music. These are phrases, motifs from melodies of popular arias and other vocal genres (solo or choral episodes of operettas, songs from theatrical productions, folk songs, etc.). Quotations of this kind were widely used in Parisian ballet scores in the first third of the 19<sup>th</sup> century in order to enhance the narrative function of music, to create a certain dramatic effect. The mechanism of action of such 'speaking airs' was based on the good knowledge of music of the audience attending opera and ballet performances. When playing a musical quotation, the verbal text was not sung, however, due to its great popularity, it was well known to the listeners, and thanks to this, the quotation acquired the power of a 'speaking' expressive means. Marius Petipa willingly applied in his practice such traditional methods of attracting popular music to the ballet score. In collaboration with Pyotr Tchaikovsky, the choreographer often suggested that the composer supplement his work with an insert episode. Petipa mentioned this in plans and programs, and sometimes offered specific musical material from the collection of the Music Office. At all stages of work on ballet scores Tchaikovsky carefully listened to the instructions of the choreographer and strove to work in full accordance with his ideas. Fulfilling the wishes of Petipa, Tchaikovsky added motifs of popular melodies to the scores of his ballets: these are the French antem *Vive Henry IV* (1<sup>st</sup> act of *The Sleeping Beauty*), Grossfater and the French song 'Bon voyage, Monsieur Dumollet' (1<sup>st</sup> act of *The Nutcracker*). In the process of Tchaikovsky's work as a composer, the borrowed components of music acquired a new meaning and significance in the space of the author's score. Enriched and acquiring a meaningful aesthetic connection with the author's style, they, thanks to their 'foreign language,' have risen to the level of multi-layered metaphors that deepen the artistic 'space' of a musical performance.

#### О КОНЦЕРТМЕЙСТЕРЕ БАЛЕТА КАК УЧАСТНИКЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Музыкальная составляющая урока танца является одним из важнейших компонентов системы музыкального образования хореографов, — это обусловлено особой ролью музыки в балетном искусстве. Львиная доля музыкального воспитания

осуществляется непосредственно на уроках танца, и является результатом усилий концертмейстера. Благодаря звучанию исполняемой им музыки происходит обогащение музыкального опыта, развитие интеллектуальных и творческих способностей будущего хореографа. Опыт общения с музыкой на уроке танца позволяет артисту обрести способность взаимодействовать с ней всем многообразием своих пластических возможностей. От того, сумеет ли концертмейстер подобрать и воспроизвести нужные мелодии, правильные ритмические паттерны, сможет ли он поддерживать баланс синхронного, и при этом, свободного совместного движения, — в огромной степени зависит результат профессионального воспитания. На уроке танца музыка призвана иллюстрировать показ и объяснения педагога в максимально наглядной форме, она находит выражение в синтаксическом строении фраз и предложений, в артикуляции, смысловых акцентах и форме. Тем самым концертмейстер воспитывает у ученика способность к восприятию и осмыслению содержания танца, его ритмических, синтаксических, структурных, композиционных свойств. Пианист, подбирающий и исполняющий музыку на уроке танца, знакомит учащегося с традициями балетного искусства, с современными художественными веяниями. Минувя словесную форму объяснений, одним своим звучанием музыка поможет ученику совершить вхождение в культуру танцевального искусства, постигнуть образные и эмоциональные сферы балета, его родство и близость музыке. Обучение высокопрофессиональных концертмейстеров балета — очень важное и нужное дело. За прошедшие четверть века кафедра музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой обрела ценный опыт апробации бакалаврской программы «Музыкально-инструментальное искусство (Фортепиано)» — включающей комплекс дисциплин, позволяющих пианисту освоить азы профессии концертмейстеров балета. Приобретенный опыт педагогической и методической работы способствовал повышению качества подготовки выпускников, а также успеху образовательной деятельности кафедры.

#### THE BALLET ACCOMPANIST AS A PARTICIPANT IN THE EDUCATIONAL PROCESS

The musical component of the dance lesson is one of the most important components of the system of musical education for choreographers, due to the special role of music in ballet art. The lion's share of musical education is carried out directly at dance lessons, and is the result of the concertmaster's efforts. Thanks to the sound of the music he performs, the musical experience is enriched, the intellectual and creative abilities of the future choreographer develop. The experience of communicating with music in a dance lesson allows the artist to acquire the ability to interact with it with all the variety of his plastic possibilities. The result of professional education depends to a large extent on whether the accompanist will be able to select and reproduce the necessary melodies, the correct rhythmic patterns, whether he will be able to maintain the balance of synchronous, and at the same time, free joint movement. In a dance lesson, music is designed to illustrate the teacher's display and explanations in the most visual form, it finds expression in the syntactic structure of phrases and sentences, in articulation, semantic accents and form. Thus, the accompanist brings up the student's ability to perceive and comprehend the content of the dance, its rhythmic, syntactic, structural, and compositional properties. A pianist who selects and performs music in a dance lesson introduces the student to the traditions of ballet art, to

modern artistic trends. Bypassing the verbal form of explanations, with its sound alone, music will help the student to enter the culture of dance art, comprehend the figurative and emotional spheres of ballet, its relationship and closeness to music. The training of highly professional ballet accompanists is a very important and necessary thing. Over the past quarter of a century, the Department of Musical Arts of the Vaganova Ballet Academy has gained valuable experience in testing the bachelor's program 'Musical and Instrumental Art (Piano),' which includes a set of disciplines that allow the pianist to master the basics of the profession of ballet accompanists. The acquired experience of pedagogical and methodological work contributed to the improvement of the quality of graduates' training, as well as the success of the educational activities of the department.

**БЕЛОВА Екатерина Петровна**, кандидат искусствоведения, профессор, кафедры хореографии и балетоведения, Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия

**Ekaterina BELOVA**, PhD, Arts Criticism; Professor, Choreography and Ballet Criticism Department, Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia



#### ПЕРВЫЕ ПОСТАНОВКИ В ЖАНРЕ ОРИГИНАЛЬНОГО ТЕЛЕВИЗИОННОГО БАЛЕТА

Доклад посвящен первым постановкам в жанре оригинального телевизионного балета, появившимся на советском телевидении в конце 1950-х годов, и прежде всего — первому советскому телебалету «Граф Нулин» с музыкой Б.В. Асафьева, в 1959 г. поставленному В.А. Варковицким по одноименной поэме А.С. Пушкина на Центральном телевидении с участием ведущих солистов Большого театра — О.В. Лепешинской, С.Г. Кореня и А.И. Радунского. Создатели «Графа Нулина» стремились не подражать театральному спектаклю, зафиксированному на пленке: они снимали балет, приближая его к игровому художественному фильму. Каждый использованный здесь прием становился открытием нового жанра: мультипликация в начальных титрах, съемки на натуре, введение панорамы пейзажей, частая смена ракурсов; танец героев, снятый через отражение в зеркале, что усиливало глубину кадра; параллельный монтаж, остроумно примененный в эпизодах, связанных с отношениями господ и слуг; комбинированная съемка в сцене «оживающего» портрета хозяина дома и др. Драматургически четкое чередование игровых и танцевальных эпизодов, крупных и общих планов создавало целостность всего произведения. Через сближение принципов игрового кино и хореодрамы Варковицкий выявлял специфику оригинального телебалета, заложив тем самым основы нового жанра. Жанра, который получит интереснейшее развитие на советском телевидении с конца 1960-х до первой половины 1980-х годов.

#### THE FIRST PRODUCTIONS IN THE GENRE OF ORIGINAL TELEVISIED BALLET

The report is dedicated to the first productions in the genre of original televised ballet that appeared on Soviet television in the end of the 1950s, and above all — the first Soviet tele-ballet *Graf Nulin*, set to the music of Boris Asafiev created in 1959 by Vladimir Varkovitsky to the eponymous work by Alexander Pushkin, broadcast on central television

with the participation of the leading soloists of the Bolshoi Theatre — Olga Lepeshinskaya, Sergei Koren, and Alexander Radunsky. The creators of *Graf Nulin* desired not to imitate a theatrical performance, captured on tape: they filmed a ballet, likening it to a dramatic art film. Every technique here became part of a discovery of a new genre: animations in the opening credits, filming in nature, the introduction of landscape panoramas, the quick changes between angles; the dance of the main characters, filmed through their reflection in the mirror, which deepened the shot; parallel editing, used especially wisely in episodes connected to the relationship between the masters and servants; the combined filming in the scene of the ‘living’ portrait of the master of the house, etc. The dramaturgically specific alternations of acting and dancing episodes, close-ups and long shots created a uniformity to the entire production. Through the coupling of the principles of acting in film and choreodrama, Varkovitsky exposed the specific character of the original tele-ballet, grounding the roots of a new genre. Such a genre developed in a very interesting manner in Soviet television from the end of the 1960s to the first half of the 1980s.

**БЕЛЯКОВ Никита Евгеньевич**, *руководитель направления сценической пластики, Московская театральная школа Олега Табакова, Москва, Россия*

**Nikita BELYAKOV**, *Postgraduate Student, Vaganova Ballet Academy, Saint-Petersburg, Head of the Stage movement Department of the Oleg Tabakov Moscow Theatre School, Moscow, Russia*



#### ДЕКОНСТРУКЦИЯ ТАНЦА В СПЕКТАКЛЕ ДИМИТРИСА ПАПАИОАННУ «НИГДЕ»

Мультидисциплинарная доминанта современного исполнительского искусства инициировала процесс переосмысления телесности и субъективности на сцене. Благодаря экспериментам постановщиков XXI века в пространстве хореографии акцент сместился с возвышенности сюжетов и совершенства тела исполнителя на приближение танцовщика к зрителю. Подобно неоекспрессионистской танцевальной традиции, чьей основательницей принято считать Пину Бауш, современные эксперименты в области танца привели не только к деконструкции законов классической хореографии и преобладанию бытовой пластики, но и к кристаллизации одного из элементов перформативной эстетики — обыденному, несценическому режиму существования исполнителя на сцене. Одной из работ, вызывающей исследовательский интерес с точки зрения определения границ танца и перформативной доминанты разворачивающегося сценического действия, является постановка греческого режиссера Димитриса Папаиоанну «Нигде» (“Nowhere”) — танцевальное произведение, созданное по случаю открытия сцены Национального театра Греции. Уникальность постановки заключается в создании режиссером серии визуальных образов, олицетворяющих природу театра как машину, подчиняющую себе человеческую жизнь. Посредством сочетания технических возможностей сцены (подвижные панели сцены, подъемные модули-плунжера, автоматические штанкеты, фермы со световым оборудованием и проч.) и механической партитуры перемещений перформеров, Папаиоанну создал дуэт человека и машинерии, подчеркивая непрерывность движения человека и его противостояние внешним препятствиям.

Происходящее в работе «Нигде» можно трактовать как синтез сценического и зрительского пространств, создающих в совокупности перформативный эффект совместного присутствия, синхронизированного физического и метафизического проживания. В центральной части действия, посвященной Пине Бауш, Папаиоанну использовал авторскую технику — «систему механики тела» (“body mechanic system”) — сонаправленное движение частей человеческого тела, создающее визуальный эффект единого организма. Сложность идентификации происходящего в «Нигде» как хореографии обусловила необходимость обращения к анализу использованных в спектакле специфических художественных приемов и форм, таких как работа с пространством, канон, синхронность, что в итоге стало основанием для выявления хореографической доминанты в работе режиссера. На основе анализа постановки и с опорой на фундаментальное теоретическое исследование природы перформанса А. Лепеки (Лепеки А. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения. Москва: Арт Гид, 2021) выявлены отличительные признаки перформативной эстетики в танцевальном эксперименте, позволяющие утверждать, что пластическая партитура перформеров является хореографией. На основании обозначенных художественных особенностей спектакля делается вывод о специфике авторского метода работы Димитриса Папаиоанну: в качестве его основного вектора выделяется перформативность.

#### DANCE DECONSTRUCTION IN THE DIMITRIS PAPAIOANNOU'S NOWHERE

The multidisciplinary dominant of contemporary performing art initiated the process of rethinking corporeality and subjectivity on the stage. Thanks to the experiments of the directors of the 21<sup>st</sup> century in the space of choreography the emphasis shifted from the elevation and perfection of the performer's body to the proximity of the dancer to the spectator. Like the neo-expressionist dance tradition, of which Pina Bausch is regarded as the founder, contemporary dance experiments have not only deconstructed classical canons of choreography and dominated household plastics, but also to the crystallization of one of the elements of performance aesthetics — the ordinary, inestimable mode of the performer's existence on stage. One of the works that arouses research interest in terms of defining the boundaries of dance and performance dominance of the unfolding stage action, is the production of the Greek director Dimitris Papaioannou *Nowhere* — a dance work, the opening of the National Theatre of Greece. The uniqueness of the production lies in the creation by the director of a series of visual images, personifying the nature of the theater as a machine that subdues human life. By combining the technical capabilities of the stage (movable stage panels, climbing plunger modules, automatic bars, trusses with light equipment and etc.) and the mechanical score of the movements of the perforators, Papaioannou created a duo of man and machine, emphasizing the continuity of human and human life, which faces external obstacles. What is happening in the work *Nowhere* can be interpreted as a synthesis of the stage and spectator spaces, which create in the aggregate a performative effect of joint presence, synchronized physical and metaphysical living. In the central part of the action dedicated to Pina Bausch, Papaioannou used the author's technique — ‘body mechanic system’ — the directed movement of parts of the human body, visually creating a single organism. The complexity of identification of what is happening in *Nowhere* as choreography has led to the need to turn to the analysis of the specific artistic techniques and forms used in the play, such as work with space, canon, synchrony, which eventually

became the basis for the identification of choreographic dominance in the work of the director. Based on the analysis of the production and based on the fundamental theoretical study of A. Lepecki performance nature (*Lepecki A. Exhausting dance. Performance and Movement Policy. Moscow: Art Guide, 2021*) distinctive features of performative aesthetics in the dance experiment have been identified, allowing to assert that the plastic score of the performers is a choreography. On the basis of the specified artistic features of the play the conclusion is made about the specificity of the author's method of work of Dimitris Papaioannou: as its main vector is distinguished performance.

**БЕРЕЗОВЧУК Лариса Николаевна**, кандидат искусствovedения, старший научный сотрудник, сектор кино и телевидения, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербурге, Россия

**Larisa BEREZOVCHUK**, PhD, Senior Researcher, Movies and TV Department, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, Russia



#### СПЕЦИФИКА ЭКРАННОЙ ВЕРСИИ БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА «ИГРА» В ПОСТАНОВКЕ АЛЕКСАНДРА ЭКМАНА)

Еще в средневековых трактатах отчетливо зафиксировано понимание хореографии как организации и упорядочивания средствами движения и пластики некоего пространства. В докладе предлагается концепция балетного спектакля как образа некоего — уже художественного — пространства, наполненного динамикой реальных физических действий и движений, осуществляемых танцовщиками. Балетный спектакль в таком аспекте предстает как динамический пространственный объект, организованный во времени. При этом публика, пришедшая в театр, всегда находится на фиксированном месте в зале по отношению к происходящему на сцене. В снимаемых сегодня балетных спектаклях возникает новое обстоятельство — также динамическая позиция зрителя по отношению к хореографическому действию как объекту восприятия. Благодаря творческим усилиям режиссера экранной версии, выступающего организатором большой группы операторов, возникает новое произведение — экранная версия балетного спектакля, являющаяся, по сути, документальным фильмом. У нее много отличий от версии сценической. Активно применяется монтаж, ракурсы, движение камеры, крупность планов, в особенности для усиления психологичности жеста, лица, движений корпуса у танцовщиков. При съемке балета внимание режиссера и операторов фиксируется:

- на характере движений и их выразительности;
- на диспозиции танцовщиков — солистов и кордебалета — в пространстве сцены;
- на изменениях в организации видимого в объектив пространства сцены (иногда больше, включая зрительный зал).

В результате у зрителей экранной версии, как при просмотре фильма, складывается иллюзия перемещения в пространстве для того, чтобы лучше рассмотреть происходящее на сцене, хотя сами они по-прежнему неподвижны. Перечисленные особенности экранной версии балетного спектакля будут

аргументированы анализом формальных и образно-смысловых особенностей в балете «Игра», поставленного выдающимся хореографом-новатором Александром Экманом.

THE SCREEN VERSION SPECIFICS OF THE BALLET PERFORMANCE (ON THE EXAMPLE OF THE BALLET *THE GAME* STAGED BY ALEXANDER EKMAN)

Even in medieval treatises, the understanding of choreography as the organization and ordering by means of movement and plasticity of a certain space is clearly recorded. The report proposes the concept of a ballet performance as an image of a certain — already artistic — space filled with the dynamics of real physical actions and movements performed by dancers. A ballet performance in this aspect appears as a dynamic spatial object organized in time. At the same time, the audience who came to the theater is always in a fixed place in the hall in relation to what is happening on stage. In the ballet performances being filmed today, a new circumstance arises — also the dynamic position of the viewer in relation to the choreographic action as an object of perception. Thanks to the creative efforts of the director of the screen version, who acts as the organizer of a large group of cameramen, a new work appears — the screen version of the ballet performance, which is, in fact, a documentary. It has many differences from the stage version. Installation, camera angles, camera movement, and close-up of plans are actively used, especially to enhance the psychological character of the gesture, face, and body movements of dancers. When shooting a ballet, the attention of the director and cameramen is fixed:

- on the nature of the movements and their expressiveness;
- at the disposition of solo dancers and the corps de ballet — in the space of the stage;
- on changes in the organization of the stage space visible to the lens (sometimes more, including the auditorium).

As a result, the viewers of the on-screen version, as when watching a movie, have the illusion of moving in space in order to better see what is happening on stage, although they themselves are still motionless. The listed features of the screen version of the ballet performance will be reasoned by the analysis of formal and figurative-semantic features in the ballet *The Game*, staged by the outstanding choreographer-innovator Alexander Ekman.

**БОБРИК Олеся Анатольевна**, кандидат искусствоведения, доцент, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

**Olesya BOBRIK**, PhD, Associate Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Senior Researcher, State Institute of Art Studies, Moscow, Russia



«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» ВАСИЛЁВА — КАСАТКИНОЙ (1965):  
УТРАЧЕННАЯ СТРАНИЦА ИСТОРИИ БАЛЕТА?

«Весна священная» в хореографии Василёва и Касаткиной на сцене Большого театра (1965) была первой постановкой балета в России (СССР). Одна из самых необычных интерпретаций знаменитого сочинения оказалась единственной в своем роде: языческое, «биологическое» (Жак Ривьер) действие было дополнено в ней



элементами советского драмбалета. Спектакль, ставший одним из знаковых событий «оттепели», хорошо принятый в СССР, США и ГДР, имел странную судьбу. Он возобновлялся в Большом театре до 1977 года, но шел редко. Историки балета говорили о нем мало. (Показательно, что в фундаментальном издании к фестивалю к 100-летию «Весны священной» в Большом театре он упомянут лишь в разделе хронологии.) Этому спектаклю, его рецепции и сценической судьбе будет посвящен доклад.

#### *THE RITE OF SPRING BY VASILYOV AND KASATKINA (1965): A LOST PAGE OF THE HISTORY?*

*The Rite of Spring* with choreography by Vasilyov and Kasatkina at the Bolshoi Theater (1965) was the first production of the ballet in Russia (USSR). One of the most unusual interpretations of the famous work turned out to be the only one of its kind: the pagan, 'biological' (Jacques Riviere) action was supplemented in it with elements of the Soviet drama ballet ('dramballet'). The performance, which became one of the landmark events of the 'thaw,' well received in the USSR, the USA and the GDR, had a strange fate. It was resumed at the Bolshoi Theater until 1977, but rarely ran. Ballet historians have said little about him. (It is significant that in the fundamental booklet for the festival dedicated to the 100<sup>th</sup> anniversary of 'The Rite of Spring' at the Bolshoi Theater, he is mentioned only in the chronology section.) A report will be devoted to this performance, its reception and stage fate.

**БОГОМОЛОВА Елена Дмитриевна**, аспирантка, сектор музыки, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург; концертмейстер, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, Россия

Научный руководитель — кандидат искусствоведения Порфирьева Анна Леонидовна

**Elena BOGOMOLOVA**, Postgraduate Student, Music Department, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg; Accompanist, Petrozavodsk Glasunov State Conservatory, Petrozavodsk, Russia

Scientific adviser — Anna Porfirieva, PhD



#### БАЛЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЮЛИЯ БЛЕЙХМАНА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: СВЕРШИВШЕЕСЯ И НЕ СВЕРШИВШЕЕСЯ

В докладе дается характеристика балетного творчества забытого петербургского композитора Юлия Ивановича Блейхмана (1868 — 1910). Будет рассматриваться место его Балетной сюиты op. 22 в контексте балетного репертуара Серебряного века, а также представлены результаты анализа этого сочинения и историческая сводка. В докладе впервые будет сообщено о либретто балета «Девушка без тени» В. Я. Светлова, где автором музыки был заявлен Блейхман, однако проекту не суждено было свершиться.

The report describes a description of the ballet creativity of the forgotten composer Julius Bleichmann (1868 — 1910). The place of his Ballet Suite op. 22 will be considered in the context of the Silver Age ballet repertoire, and will also be reported analysis results of this piece and a history reference. For the first time, the report will present the libretto of the Valerian Svetlov's ballet *The Girl Without a Shadow*, where Bleichmann was announced as the author of the music. But the project was not destined to come true.

**БОЙКОВА-КОВАЧ Марина Владимировна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Институт современного искусства, Москва, Россия; старший преподаватель и концертмейстер, Венгерская государственная академия танца, Будапешт, Венгрия

**Marina VOJKOVA-KOVÁCS**, PhD, Senior Lecturer, Institute of Contemporary Art, Moscow, Russia; Senior Lecturer, Accompanist, Hungary Dance Academy, Budapest, Hungary



#### Музыка на уроке классического танца. Образный и стилистический аспект

Балет — искусство образное, передающее человеческие чувства и характеры через систему жестов, движений и поз. Балетный класс как форма физической тренировки танцовщика, также является средством развития его актерского мастерства, эмоционального тонуса и способности реагировать на музыку, на ту образно-смысловую информацию, которую она несет. В этом смысле балетный урок — это своеобразный мини спектакль, а точнее, экстракт, или «конспект» множества спектаклей, в котором «персонажи» и «образы» сменяют друг друга, а упражнения построены так, что заставляют танцовщика оттачивать различные грани своего выразительного аппарата. Последовательность упражнений охватывает широкий спектр образно-эмоциональных состояний, выраженных языком жеста, мимики и танца. Балетный урок профессионального танцовщика — это своеобразная «энциклопедия» классического танца. Такое разнообразие танцевальных выразительных средств предъявляет особые требования к качеству музыкального сопровождения. Музыкальный язык должен быть эквивалентен танцевальному содержанию, он должен быть «о том же». В связи с этим роль концертмейстера трудно переоценить. Он уподобляется композитору — творцу этого спектакля. Кроме соответствующего уровня профессиональной оснащенности он должен уметь сочинять, импровизировать в различных музыкальных стилях, жанрах и образных сферах: лирической, лиро-эпической, созерцательной, пасторальной (Plie, Adagio, Fondu и т.д.), лирико-драматической (Rond de jane parter, комбинации — диагонали на середине зала, особенно в мужском классе), героической, героико-эпической (Battment Tendu, Grand Battment, большие прыжки на середине зала), скерцозной (Jete, Releve, маленькие прыжки и т.д. Особое значение в импровизации приобретает стилиевой гармонический язык и выбор тональностей, основывающийся на их семантическом

значении. Что касается взаимодействия двух плоскостей — музыки и танца — должно возникнуть ощущение первичности музыки (музыка-pattern), которая как бы иллюстрируется в танце, а не наоборот. Только в этом случае достигается цель и смысл балетного урока как концентрированного балетного спектакля, поставленного на заданную композитором музыкальную модель.

#### MUSIC IN THE CLASSICAL DANCE CLASS. FIGURATIVE AND STYLISTIC ASPECT

Ballet is the figurative art that expresses human's feelings and characters through a system of gestures, grips and postures. The ballet class as a physical form of training for a dancer is also a mean of developing acting skills, emotional tone and the ability to respond to music, to the figurative and semantic information that it contains. In this sense, a ballet lesson is a kind of mini-performance, more precisely, an extract, or a 'summary' of the consideration of spectra, in which 'characters' and 'images' replace each other, and the exercises are built in such a way that they make the dancers master various facets of their means of expression. Sequence of exercises includes a wide range of sources, gestures, facial expressions and dance. The ballet lesson of a professional dancer is an 'encyclopedia' of the classical dance language. Such a variety of dance means highlights high demands to the quality of musical accompaniment. The musical language should be equivalent to the dance content, it should tell 'the same story.' In connection with all mentioned above the part of the accompanist is difficult to be overestimated. He is likened to the composer — the creator of this performance. In addition to the proper professional level he must be able to compose, improvise in various musical styles, genres and figurative works: lyrical, lyrical-epic, contemplative, pastoral (Plie, Adagio, Fondu, etc.), lyrical-dramatic (Rond de jane. Parter, diagonal in the middle of the hall, especially in the men class), heroic, heroic-epic (Battment Tendu, Grand Battment, big jumps in the middle of the hall), scherzo (Jete, Releve, small jumps), etc. Thus, the stylish harmonic language and the choice of keys based on their semantic meaning is of particular importance in improvisation. As for the interaction of music and dance there must be the feeling of music primacy (music-pattern), music must be illustrated in dance, and not vice versa. Only in this case is there a goal and meaning of the ballet lesson as a concentrated ballet performance, dancing to the musical model set by the composer is reached.

**БОСОВ Андрей Петрович**, профессор кафедры режиссуры балета, Санкт-Петербургская государственная консерватория Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

**Andrey BOSOV**, Professor, Ballet Direction Department, Saint-Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Saint Petersburg, Russia



#### ПРЕОБРАЗОВАНИЕ БАЛЕТНОЙ ПАНТОМИМЫ В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕВАЛЬНОМ СПЕКТАКЛЕ

Автор размышляет на тему взаимодействия музыки, танцев и жестов в балетных спектаклях с начала возникновения хореографического искусства до наших дней. Он рассказывает о природе условных жестов в классических балетах, об их исчезновении из лексики балетмейстеров и неожиданном возвращении в конце XX века. Рассматривая композицию старых классических балетов, автор приходит к

выводу о необходимости пантомимных сцен для успешного их исполнения и погружения зрителя во временную атмосферу спектакля. На примере «Жар-птицы» и «Петрушки» Игоря Стравинского в хореографии Михаила Фокина он объясняет, почему балетмейстеру не понадобились условные жесты, а композитор отказался от традиционной структуры балетного спектакля. Говоря о современном балетном театре, автор рассматривает вкрапление бытовых жестов в танцевальное действие в спектаклях Матса Эка и Пины Бауш, где они становятся новым средством художественной выразительности.

#### THE TRANSFORMATION OF THE TRADITIONAL BALLET PANTOMIME IN A CONTEMPORARY DANCE PERFORMANCE

The author reflects on the theme of cooperation between music, dance and gestures in ballet performances from the rise of choreographic art to the present time. He talks about nature of conditional gestures in classical ballets, about it's disappearance from choreographer's vocabulary and sudden return in the end of 20<sup>th</sup> century. Looking at the structure of old classical ballets the author comes to conclusion of the necessity of pantomime's scenes for successful interpretation and drawing the public into the timeframe of the performance. On examples of Stravinsky's *Firebird* and *Petrushka* with Fokine's choreography he explains why the ballet master didn't use conditional gestures and the composer didn't follow the usual ballet composition. Talking about contemporary theatre the author looks at the inspersion of social gestures in choreography of Mats Ek and Pina Bausch, who used it as a new means of artistic expression.

**БОЧАРОВ Юрий Семенович**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский центр методологии исторического музыкознания, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

**Yuri BOCHAROV**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Leading Researcher, Research Center for Methodology of Historical Musicology, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia



#### БАЛЕТ В ЭПОХУ СТАРИННОЙ МУЗЫКИ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Предлагаемый доклад посвящен тому, каким образом слово «балет» (в том или ином национальном варианте) использовалось в различных источниках времен Позднего Ренессанса и барокко. Рассмотрены прежде всего такие его варианты, как *ballo*, *balletto* и *ballet*. При этом установлены случаи не только синонимического их использования, но и, напротив, смысловой дифференциации (в зависимости от хронологического и контекстуального факторов). Но главное — наименование «балет», судя по сохранившимся источникам, имело отношение не только к жанрам хореографического и музыкально-сценического творчества, но и к репертуару бытового музицирования, не имевшему прямой связи ни с практикой театрализованных представлений с музыкой, ни собственно с хореографией. Критической оценке подверглась информация из музыкально-лексикографической литературы — как аутентичной (например, из «Музыкального словаря» Себастьяна де

Броссара), так и современной (из «Нового музыкального словаря Гроува») о существовании под наименованием *balletto* (*ballet*) особого типа танца. Несмотря на явную жанровую общность множества пьес с таким названием в сборниках музыки для лютни, клавира или инструментального ансамбля, само это название могло использоваться и применительно к более сложным по своему строению композициям. Более того, на рубеже XVI — XVII вв. этот же термин во множественном числе в ряде случаев встречался в составе заголовков собраний светских вокальных миниатюр, а позднее (уже в эпоху барокко) в качестве синонима танцевальной партиты (в творчестве И. Шмельцера) и даже камерной сонаты (например, при публикации оп. 3 Т. Альбини).

#### BALLET IN THE ERA OF EARLY MUSIC: TERMINOLOGICAL ASPECT

The report focuses on the use of the word "ballet" (in various national versions) in musical sources of the Late Renaissance and Baroque era. First of all, such terms as *ballo*, *balletto* and *ballet* are considered. The author established that these terms were not only used as synonyms, but also had different meanings depending on the context. But the main thing is that the name *balletto* (*ballo*) or *ballet* was related not only to the genres of choreography and musical theatre, but also to the repertoire of chamber music, which had no direct connection either with the practice of theatrical performances with music, or choreography proper. The author critically analyzed information about the existence of a special type of dance under the name *balletto* (*ballet*), which is contained in the musical lexicographic literature (such as Sebastien de Brossard's *Dictionnaire de Musique* or *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*). Despite the obvious genre commonality of many pieces with such a name in collections of music for the lute, harpsichord or instrumental ensemble, this name itself could also be used in relation to compositions that are more complex in structure. Moreover, in the late of 16<sup>th</sup> and early of 17<sup>th</sup> centuries the same term in the plural (*Balletti*) was found in the titles of collections of secular vocal miniatures, and later (in the Baroque era) it is synonymous with dance partita (in the work of J. Schmelzter) and even chamber sonata (op. 3 by T. Albinoni).

**БРАГИНСКАЯ** **Наталья Александровна**, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, сопредседатель исследовательской группы «Стравинский: между Востоком и Западом» Международного музыковедческого общества, Санкт-Петербург, Россия

**Natalia BRAGINSKAYA**, PhD, Head of Foreign Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, co-chair of the International Musicological Society Study Group 'Stravinsky: between East and West', Saint Petersburg, Russia



#### ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ И ТАНЕЦ В ОПЕРЕ: ОТ «СОЛОВЬЯ» ДО «ПОТОПА»

Как известно, театральные интересы И. Стравинского, названного М. Бежаром лучшим балетным композитором XX столетия, на протяжении всего его долгого пути в

искусстве были нацелены в сторону балета. Именно этот жанр отмечал важнейшие вехи творческой эволюции Стравинского, будь то триада «русских балетов» — центральное событие русского периода, итальянский «Пульчинелла» (1920), наметивший неоклассические маршруты автора, или поздний «Агон» (1953–1957), обозначивший начало его экспериментов с серийной техникой. «Хореографизация» (термин Д. Лешкова, 1921) подверглось рекордное число не-балетных сочинений Стравинского, пластическое начало активно проникало в его театральные сочинения в жанре *mixt*. Балетные импульсы присутствуют и в четырех оперных опытах Стравинского. С явлением «танцы в опере», восходящим к французской традиции, композитор познакомился в годы петербургской юности: в Мариинском театре вплоть до конца 1890-х за дансатную часть, в том числе и в оперном репертуаре, отвечал легендарный Мариус Петипа, коллега и друг Фёдора Стравинского. Закономерно, что Игорь Стравинский, сын знаменитого певца Императорской сцены и верный ученик Н.А. Римского-Корсакова, в 1908 году начинает свою театральную карьеру именно с оперы. В докладе будет показано, как под влиянием идей С. Дягилева меняются жанровые ориентиры композитора, определившие характер постановки лирической сказки «Соловей» в Париже 1914 года с дальнейшей модуляцией материала в чисто балетный жанр («Песня соловья», 1917). Далекое эхо петербургских балетных впечатлений Стравинского прозвучит в его последнем, модернизированном музыкально-театральном опыте, представлении «Потоп» (1962), созданном по заказу телекомпании CBS, при жизни композитора ставившемся и в оперной версии (Гамбург, 1963).

#### IGOR STRAVINSKY AND 'DANCES IN THE OPERA': FROM *THE NIGHTINGALE* TO *THE FLOOD*

As is known, the theatrical interests of Igor Stravinsky, named by Maurice Béjart the best ballet composer of the 20<sup>th</sup> century, were directed towards ballet throughout his long path in art. It was the ballet genre that marked the most important milestones in Stravinsky's creative evolution, whether it was the triad of 'Russian ballets' — the central event of the Russian period, the Italian *Pulcinella* (1920), which outlined the author's neoclassical routes, or the late *Agon* (1953–1957), which marked the beginning of his experiments with serial technique. 'Choreographization' (D. Leshkov, 1921) was subjected to a peak number of non-ballet works by Stravinsky, the plastic principle actively penetrated into his theatrical compositions in the *mixt* genre. Ballet impulses are also present in Stravinsky's four operas. The composer became acquainted with the phenomenon of 'dances in the opera,' dating back to the French tradition, in the years of his youth in St. Petersburg: at the Mariinsky Theater until the end of the 1890s, the legendary Marius Petipa, Fyodor Stravinsky's colleague and friend, was responsible for the choreography, including in the opera repertoire. It is natural that Igor Stravinsky, the son of the famous singer of the Imperial scene and a faithful student of Nikolay Rimsky-Korsakov, in 1908 began his theatrical career with opera. The paper shows how, under the influence of Sergei Diaghilev's ideas, the genre guidelines of the composer had been changed, which determined the nature of the production of a musical fairy tale *The Nightingale* in Paris in 1914 with further modulation of its material into a purely ballet genre (*Song of the Nightingale*, 1917). A distant echo of Stravinsky's St. Petersburg ballet impressions sounds in his latest, modernized musical and theatrical experience, a musical play *The Flood* (1962), commissioned by the CBS television and also staged in an opera version during the composer's lifetime (Hamburg, 1963).

**БРАГИНСКИЙ Дмитрий Юрьевич**, кандидат  
искусствоведения, преподаватель, Средняя специальная  
музыкальная школа Санкт-Петербургской  
государственной консерватории имени Н. А. Римского-  
Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

**Dmitry BRAGINSKY**, PhD, Lecturer at the Saint Petersburg  
Rimsky-Korsakov State Conservatory Music School, Saint  
Petersburg, Russia



#### ЛИБРЕТТО БАЛЕТА «ЗОЛОТОЙ ВЕК» ШОСТАКОВИЧА: ОТ ИДЕИ ДО ВОПЛОЩЕНИЯ

В августе 1929 года Шостакович приступил к работе над балетом «Золотой век» по либретто кинорежиссера Александра Ивановского. «Динамиада» — так должен был бы именоваться дебютный балет Шостаковича по первоначальному замыслу Ивановского. Изобретая это название, либреттист ориентировался на новомодное понятие «Спартакиада», появившееся в 1928 году, когда в Москве прогремела первая Всесоюзная Спартакиада, задуманная в качестве достойного ответа на «буржуазные» Олимпиады. Над постановкой балета «Золотой век» работала целая команда авторов: молодые балетмейстеры Василий Вайнонен, Леонид Якобсон, Владимир Чеснаков; режиссер Эммануил Каплан; художница Валентина Ходасевич; дирижер Александр Гаук. В духе времени все важнейшие решения, касавшиеся будущего спектакля, обсуждались коллективно на заседаниях так называемого «Президиума художественно-политического совета театров и хореографического техникума». Во время репетиций первоначальный сценарий «Динамиады» подвергся серьезной переработке. За несколько месяцев до премьеры режиссер Каплан отмечал: «У нас имеются три либретто. Первое написано Ивановским, второе Борисковичем, а третье переделано Пиотровским». Постепенно вышло решение о смене названия балета. На бурных заседаниях Президиума предлагались разные варианты: «Спортпоход в Европу», «Международные состязания», «Золотой мираж», «Два мира», «Вчера и сегодня», «Мы и они», «Наши за границей». В итоге «Динамиада» превратилась в «Золотой век», что вовсе не ослабило спортивный тонус партитуры Шостаковича. Окончательный вариант «коллективного» либретто балета «Золотой век» нашел свое отражение в буклете, выпущенном к премьере в 1931 году.

#### LIBRETTO OF THE BALLET *THE GOLDEN AGE* BY SHOSTAKOVICH: FROM IDEA TO IMPLEMENTATION

In August 1929 Shostakovich began work on the ballet *The Golden Age* based on a libretto by film director Alexander Ivanovsky. *Dynamiada* — this is how Shostakovich's debut ballet should have been called according to Ivanovsky's original idea. Inventing this name, the librettist was guided by the newfangled concept of 'Spartakiada,' which appeared in 1928, when the first All-Union Spartakiada thundered in Moscow, conceived as a worthy response to the 'bourgeois' Olympics. A whole team of authors worked on the production of the Golden Age ballet: young choreographers Vasily Vainonen, Leonid Yakobson, Vladimir Chesnakov; director Emmanuil Kaplan; artist Valentina Khodasevich; conductor Alexander Gauk. In the spirit of the times, all the most important decisions concerning the future performance were discussed collectively at meetings of the so-called 'Presidium of the

Artistic and Political Council of Theaters and the Choreographic College.’ During rehearsals, the original script for *Dynamiad* underwent a major revision. A few months before the premiere, director Kaplan noted: ‘We have three librettos. The first was written by Ivanovsky, the second by Boriskovich, and the third was redone by Piotrovsky.’ Gradually, the decision to change the name of the ballet matured. At the stormy meetings of the Presidium, various options were proposed: *A sports trip to Europe, International Competitions, Golden Mirage, Two Worlds, Yesterday and Today, We and They, Ours Abroad*. As a result, *Dynamiada* turned into *The Golden Age*, which did not at all weaken the sporty tone of Shostakovich’s score. The final version of the ‘collective’ libretto of the ballet *The Golden Age* was reflected in the booklet released for the premiere in 1931.

**БРИСКЕ Ирина Эвальдовна**, профессор, кафедра искусства балетмейстера, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия  
**Irina BRISKE**, Professor, Choreographer’s Art Department, Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia



СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКЕ (НА ПРИМЕРЕ ПРЕПОДАВАНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА ПО НАПРАВЛЕНИЮ ОБУЧЕНИЯ «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО»)

Автор подчеркивает специфику музыкального содержания в процессе обучения хореографии, рассматривая его как продукт и как процесс. Исследование основывается на принципе панорамного видения с применением процессуального, аксиологического и искусствоведческого подхода и опирается на работы Б. Асафьева, В. Ванслава, Г. Безуглой, О. Тарасовой, М. Друскина, О. Берг, Ю. Абдокова и др. В докладе анализируется авторский опыт преподавания в вузе народно-сценического (народно-характерного) танца. Актуализируется музыкальное содержание педагогического процесса в хореографии на основе обогащения музыкального репертуара, включающего не только образцы балетной театра, но и многонациональное наследие музыкальной культуры. Выявляется суть слияния двух искусств в пространстве учебного процесса в линейке «звук — движение, мелодия — танцевальное предложение, музыка — танец».

THE SPECIFICS OF MUSICAL CONTENT IN CHOREOGRAPHIC PEDAGOGY (ON THE EXAMPLE OF TEACHING FOLK STAGE DANCE IN THE DIRECTION OF STUDY ‘CHOREOGRAPHIC ART’)

The author emphasizes the specifics of musical content in the process of teaching choreography, considering it as a product and as a process. The research is based on the principle of panoramic vision using a procedural, axiological and art criticism approach and is based on the works of B. Asafyev, V. Vanslav, G. Bezugloy, O. Tarasova, M. Druskin, O. Berg, Y. Abdokov and others. The article analyzes the author’s experience of teaching folk-scenic (folk-characteristic) dance at the university. The musical content of the pedagogical process in choreography is actualized on the basis of enriching the musical repertoire, which includes not only samples of ballet theater, but also the multinational heritage of musical culture. The essence of the fusion of two arts in the space of the educational process in the line ‘sound — movement, melody — dance proposal, music — dance’ is revealed.



**Букина Татьяна Вадимовна**, доктор искусствоведения, профессор, кафедра музыкального искусства, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия



**Tatiana BUKINA**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Musical Art Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

#### РАБОТЫ О БАЛЕТЕ В МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ Б.В. АСАФЬЕВА 1920-Х ГОДОВ: СТАНОВЛЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ «ЗВУЧАЩЕГО ВЕЩЕСТВА»

В исследованиях научного наследия Б.В. Асафьева до настоящего времени уделялось сравнительно мало внимания введенному им термину «звучащего вещества». Вероятно, одной из причин является то, что нигде в своих публикациях он не давал строгого определения этому понятию. Между тем представляется, что в 1920-х годах оно было одним из базисных для исследовательской парадигмы музыковеда, сопоставимым по значимости с его знаменитым концептом «симфонизма»: оно встречается практически во всех его ключевых работах этого времени в области теории, истории и социологии музыки, методологии музыковедения и музыкальной критики, и даже в заметках на тему современной культурной политики. При этом эволюция в трактовке ученым данного термина отражает основные этапы в становлении его оригинальной методологии музыковедческого исследования: от феноменологии музыки и концепции, близкой современному энактивизму, — к социально-культурологическому видению музыкальной реальности. В докладе высказывается гипотеза о том, что работы о балете и танце, созданные Асафьевым в 1920-х годах, послужили важным катализатором в формировании его концепции «звучащего вещества», неоднократно на протяжении рассматриваемого периода побуждая к ее уточнению и переосмыслению.

#### WORKS ON BALLET IN A PARADIGM OF MUSICAL CULTURE BY BORIS ASAFIEV OF THE 1920S: THE ESTABLISHMENT OF A CONCEPT OF ‘SOUNDING SUBSTANCE’

In a study of musicological heritage of Boris Asafiev, a comparatively few attention had being paid to a term ‘sounding substance’ introduced by him in the 1920s. One of the probable reasons for that is that in none of his publications he gave a vigor definition to this term. Meanwhile the given term seems to be one of the basic for the research paradigm of the musicologist comparable to his remarkable concept of ‘symphonism’ by its significance. It is mentioned in practically all his key works of the period in fields of music theory, history, and sociology as well as articles on methodology of musicology and musical criticism, and even memos on cultural policy. And the evolution in treatment this term reflects the basic stages in establishment of Asafiev’s individual methodology of musicological research: from phenomenology of music and a conception close to the contemporary enactivism — to social and cultural vision of the musical realm. The given presentation suggests a hypothesis that works in ballet and dance music Asafiev completed in the 1920s proved to be an important catalyst in the formation of his concept of ‘the sounding substance’ repeatedly inspiring him to specify and reconsider it.

**БУЛАНКИНА Марина Константиновна**, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования, Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия

**Marina BULANKINA**, PhD, Associate Professor, Head of Accompanist Mastery and Music Education Department, Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia



#### МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ МОСКОВСКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ

В докладе анализируется роль музыки в образовательном процессе подготовки артиста балета, рассматривается деятельность концертмейстера балета как специфическая область фортепианного исполнительства и ее различные аспекты, связанные с балетным искусством; подчёркивается воспитательная и просветительская функции музыканта с точки зрения трансформации современной системы профессионального образования; поднимается пласт проблем, стоящих перед преподавателями музыкальных дисциплин в хореографических учебных заведениях; раскрываются аспекты работы концертмейстера, касающиеся специфики подбора музыкального материала для сопровождения хореографических дисциплин, вопросы аранжировки и импровизации на уроках классического, народно-сценического, историко-бытового и дуэтно-классического танца; освещаются практическая и теоретические этапы подготовки специалиста в области музыкально-педагогической деятельности в хореографическом искусстве в контексте традиций Московской государственной академии хореографии. Формирование артиста балета невозможно без умения слушать и понимать музыку. Программа среднего профессионального образования в области искусств, интегрированная с образовательными программами основного общего и среднего общего образования, по специальности «Искусство балета» содержит ряд музыкальных дисциплин, необходимых для воспитания высокопрофессиональных специалистов. Индивидуальные занятия по дисциплине «Основы игры на музыкальном инструменте» и групповые занятия по предметам искусствоведческого цикла, а также музыкальное содержание хореографических дисциплин, — всё это направлено на формирование гармоничной личности будущих артистов балета.

#### MUSICAL AND PEDAGOGICAL TRADITIONS OF THE MOSCOW BALLET SCHOOL

The report analyzes the role of music in the educational process of training a ballet dancer, emphasizes the educational and educational functions of a musician from the point of view of the transformation of the modern system of professional education; raises a layer of problems facing teachers of musical disciplines in choreographic educational institutions; examines the activities of the ballet concertmaster as a specific area of piano performance and its various aspects related to ballet art; the aspects of the concertmaster's work concerning the specifics of the selection of musical material to accompany choreographic disciplines, the issues of arrangement and improvisation in the lessons of classical, folk-stage, historical-everyday and duet-classical dance are revealed; the practical and theoretical stages of training

a specialist in the field of musical and pedagogical activity in choreographic art in the context of the traditions of the Moscow State Academy of Choreography. The formation of a ballet dancer is impossible without the ability to listen and understand music. The program of secondary vocational education in the field of arts, integrated with the educational programs of basic general and secondary general education, in the specialty 'The Art of Ballet' contains a number of musical disciplines necessary for the education of highly professional specialists. Individual classes in the discipline 'Fundamentals of playing a musical instrument' and group classes in the subjects of the art history cycle, as well as the musical content of choreographic disciplines — all this is aimed at forming a harmonious personality of future ballet dancers.

**БУЛАТОВА Динара Айдаровна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор инструментоведения. Российской институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия

**Dinara BULATOVA**, PhD, Senior Research, Organology Department, Russian Institute for the History of Arts, Saint Petersburg, Russia



#### ТРАДИЦИОННЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ И ТАТАРСКАЯ НАРОДНАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Традиционное татарское танцевальное искусство татар Волго-Уралья теснейшим образом связано с инструментальной музыкой. Татарские танцы сопровождаются игрой на музыкальных инструментах: в прошлом это были курай, кубыз, скрипка (эскрипкэ), гусли (гөслэ), в нынешнем веке наибольшее распространение получили разные виды гармоники (тальянка (тальян гармон), хромка, саратовская гармонь, баян и др.). Составной частью репертуара татарских музыкантов-инструменталистов являются *танцевальные мелодии (био көйлэре)* — «Чабата», «Чыштык» и др. Взаимосвязь хореографических движений с традиционными приемами инструментальной музыки выражается как в их целостной характеристике (живым танцам «с большим внутренним темпераментом» (Г. Х. Тагиров) соответствует оживленный темп и метроритмическая четкость танцевальных мелодий), так и в отдельных деталях (например, традиция окончания танца «легким тройным притопом, с небольшим наклоном корпуса» (Г. Х. Тагиров) соотносится со свойственным большинству татарских мелодий троекратным повторением финального устоя в завершении мелострофы). Танцевальным мелодиям свойственны небольшой амбитус в пределах чуть больше октавы, ограниченное использование мелизматики. В отсутствии музыкальных инструментов танцы могли сопровождаться *такмаками* — декламационно и мелодекламационно исполняемыми рифмованными четверостишиями. Инструментальные версии *такмаков* («Бас эле, Өмгөгөлсем») («Ступи ножкой, Өмгөгөлсем»), «Әнисэ», «Әпипэ» (женские имена) и др.) включались в репертуар многих татарских музыкантов. В стилистике *такмака* большую роль играет игровое начало: тематика нередко связана с шуточными припевками, прибаутками (А. Х. Абдуллин). Характерной особенностью исполнения такмаков и плясовых мелодий является традиция сопровождать их корпоромузкой (термин И. В. Мациевского) — звуковыми комплексами, достигаемыми человеком в рамках возможностей своего тела — хлопками в ладоши, топанием.

The Tatar traditional dance art of the Tatars of Volga-Ural region is closely connected with the instrumental music. Tatar dances are accompanied by playing on musical instruments: in the past they were kuray, kubyz, violin (eskripkə), gusli (göslə), in the current century a different kind of harmonica (talyanka (talyan garmun), chromka, Saratov accordion, accordion, etc.) are mostly spread. A constituent part of the repertoire of Tatar musicians are dance melodies (*biyu köyläre*) — *Chabata*, *Chyshtyk* and others. The interrelation of choreographic movements with traditional instrumental music techniques is expressed both in their integral characteristic (lively dances ‘with a great inner temperament’ (G. Kh. Tagirov) correspond to a lively tempo and metrorhythmic precision of dance melodies) and in separate details (for example, the tradition of ending the dance ‘with light triple stomp, with a small inclination of the body’ (G. Kh. Tagirov) corresponds to the triple repetition of the final stop at the end of the melostrofa, which is typical for most Tatar melodies). The dance melodies are characterized by a small ambitus within the limits of a little more than an octave, a limited use of melismatics. In the absence of musical instruments, dances could be accompanied by *takmak* — declamation and melodeclamation of rhymed quatrains. Instrumental versions of *takmaks* (*Bas əle*, *Əmmegölsəm*, *Ənisə*, *Əpipə* (female names) and others) were included in the repertoire of many Tatar musicians. The playful beginning plays a large role in the *takmak* stylistics: the themes are often connected with humorous refrains, prithets (A. Kh. Abdullin). A characteristic feature of the performance of *takmaks* and dance melodies is the tradition to accompany them with korporomusic (a term of I. V. Maciejewski) — sound complexes, achieved by a person within the possibilities of his body — clapping his hands, stomping.

**ВАВИЛИНА Наталья Юрьевна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

**Natalia VAVILINA**, PhD, Senior Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



ФРАНЦУЗСКИЕ ПРИДВОРНЫЕ БАЛЕТЫ В ОФОРМЛЕНИИ ТОММАЗО ФРАНЧИНИ И ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ

Томмазо Франчини получил известность как инженер-гидравлик во Флоренции, где он создавал фонтаны и гидравлические автоматы на вилле Медичи в Пратолино. В 1599 году Франчини вместе со своими братьями отправился, по поручению Фердинандо Медичи, на службу к Марии Медичи, во Францию. Итальянские инженеры преумножили свою славу при французском дворе, в числе прочего ими был создан террасный сад в королевской резиденции в Сен-Жермен-ан-Ле. По сохранившимся документам можно предположить, что основные театральные опыты Томмазо Франчини относятся к позднему периоду его жизни. При этом придворные балеты, оформленные сорокалетним Франчини («Балет Альцины», «Триумф Минервы», «Освобождение Ринальдо», «Ганкред»), стали образцом сценографической смелости и театрального новаторства. Так, в «Освобождении Ринальдо» (1617) Франчини использует механизм, напоминающий поворотный круг, большую

платформу, поворачивающуюся настолько быстро, что создается иллюзия мгновенной, почти магической смены декораций. Этот удивительный поворотный круг и другие театральные механизмы, изобретенные Франчини, такие как волшебные фонтаны, зачарованные сады, открывающиеся горы и тому подобное, поражали воображение придворных зрителей. Театральные инновации Франчини были абсолютно революционными для того времени. Поэтому тем интереснее определить связь между изобретениями Франчини и сложной театральной машиной (*ingegni*), использовавшейся во Флоренции на протяжении XV–XVI веков.

#### TOMMASO FRANCIINI'S DESIGNS FOR FRENCH COURT BALLETS AND THE FLORENTINE THEATRICAL TRADITION

Tommaso Francini (1571–1651) attained renown as one of the finest hydraulic engineers in Florence, where he created fountains and hydraulic automatons at the Medici villa in Pratolino. In 1599, on the orders of Ferdinando I de' Medici, Francini along with his brothers entered the service of Marie de' Medici in France. At the French court, the Italian engineers increased their fame. Among other things, they created a terraced garden in the royal residence at Saint-Germain-en-Laye. According to surviving documents, it can be assumed that the most theatrical works of Tommaso Francini belong to the later period of his life. The court ballets (*Le Ballet d'Alcine*, 1610; *Le Triomphe de Minerva*, 1615; *La Délivrance de Renaud*, 1617, *Le Ballet de Tancrede*, 619), designed by Francini in his late forties, became an example of bold scenographic experiments and theatrical innovation. In the *Délivrance de Renaud*, Francini used a mechanism resembling a turntable, a large platform that turned fast enough to create an illusion of an instantaneous, almost magical change of scenery. The astounding revolving stage and other stage mechanisms, such as magic fountains, enchanted gardens, opening mountains, etc., invented by Francini, captured the imagination of courtier spectators. Francini's theatrical innovations were revolutionary at the time. Therefore, it is interesting to identify the connection between the Francini's inventions and the sophisticated stage machinery (*ingegni*) used in Florence during the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries.

**ВАГЕРО, Антон**, аспирант, кафедра аналитического музыкознания,  
Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Научный руководитель — доктор искусствоведения Пилипенко  
Нина Владимировна

**Anton VAGERO**, Postgraduate Student, Analytical Musicology  
Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Scientific adviser — Nina Pilipenko, Dr. Habil. (Doctor of Art  
Studies)



#### «САМОВЗВЕЩЕЦ» ЮРГИСА КАРНАВИЧЮСА: БАЛЕТ-ФАНТАЗИЯ НА ИСТОРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ

Одним из первых литовских композиторов, работавших в жанре балета, принято считать Юргиса Карнавичюса (1884–1941). В 1928 году он представил в Каунасском государственном театре хореографическую картину «Литовская рапсодия» (на музыку одноименной симфонической поэмы), тем самым проложив путь ряду

новых сочинений в этом жанре. Впоследствии Карнавичюс сочинил четыре полноценных балета, которые неоднократно предлагались к постановке в разных европейских театрах. Однако из-за событий Второй мировой войны эти постановки так и не были осуществлены. К счастью, до нас дошли материалы балетов Карнавичюса, в том числе и одноактный «Самозванец» (1940). Написанный на либретто Е. П. Франс, этот балет повествует об одном из ярких событий в истории России начала XVII века — о начале Смутного времени. Его герои — будущий Лжедмитрий I и Марина Мнишек, чьи судьбы тесно переплетаются и с польско-литовской, и с русской культурой. В балете ощущается влияние таких сочинений, как «Борис Годунов» Мусоргского и «Жизнь за царя» Глинки — не только в сюжете, но и в музыке. В частности, есть много пересечений с «польскими актами» из этих опер. Вместе с тем в либретто «Самозванца» внесены новые сюжетные мотивы, которые позволяют взглянуть на начальный этап истории Лжедмитрия в новом свете. Балет Карнавичюса до сих пор хранится на полках Литовского архива литературы и театра (LLMR). Хотелось бы надеяться, что его материалы когда-нибудь будут не только опубликованы, но и исполнены на сцене.

#### THE IMPOSTOR BY JURGIS KARNAVICIUS: BALLET-FANTASY ON A HISTORICAL PLOT

One of the first lithuanian composers to work in the ballet genre was Jurgis Karnavičius (1884–1941). In 1928 he introduced a choreographic scene based on his tone poem *The Lithuanian Rhapsody*, that engaged an interest in the ballet genre among lithuanian composers. Afterwards Karnavičius wrote four full-length ballets that were offered to a variety of European theatres. Allas due to the events following World War II no production of the ballet was implemented. Luckily, the music material of the ballet was saved, including *The Imposter* (1940). It was based on the libretto by Elena France and it tells a tale about one of the most important events in Russian history — the Time of Trouble beginning. The main characters of the ballet are the future tsar-imposter Dmitry I and Marina Mniszech who are tied to both Russian, Polish and Lithuanian history. The ballet was influenced by the works of great Russian composers like *Boris Godunov* by Mussorgsky and *A Life for the Tsar* by Glinka, specifically their ‘Polish acts.’ *The Imposter* added new plot motives that allow us to see the uprising of Dmitry from a different perspective. The ballet materials remain in The Lithuanian Literature and Music Archive to this day, waiting to be published and even performed.

**ВАЛЬКОВА Вера Борисовна**, доктор искусствоведения,  
профессор, кафедра истории музыки, Российская академия  
имени Гнесиных, Москва, Россия

**Vera Val'kova**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Music  
History Department, Gnesin Russian Academy of Music,  
Moscow, Russia



#### ТАНЦЫ В ТВОРЧЕСТВЕ С.В.РАХМАНИНОВА: ПОИСКИ НОВЫХ СМЫСЛОВ

В начале XX века именно балет (прежде всего, благодаря инициативам С.П.Дягилева) стал одним из важнейших проводников новых художественных идей. Всегда составлявший важнейший исток и корень музыкального творчества, танец теперь — вместе с музыкой — ищет и обретает новые формы бытования и новые смыслы. Эти поиски стали заметной линией в творчестве Рахманинова. В музыкальном

театре танец выдвигается на роль драматической и даже трагической кульминации — первые впечатляющие образцы этого дают ранние оперы Рихарда Штрауса. Танец становится воплощением трагической концепции (заключительная пляска «Весны священной» Стравинского, «Вальс. Хореографическая поэма» М.Равеля и др.). Есть проявление этой тенденции и в творческой деятельности Рахманинова. Среди них — описанная А.Коонон исполнительская трактовка Рахманиновым-дирижером танца апаш (одного из концертных номеров театрального кабаре «Летучая мышь»). Завершением этой линии стало последнее крупное произведение Рахманинова «Симфонические танцы». Важный биографический сюжет, изначально связанный у Рахманинова с танцем — неосуществленный балет «Скифы» (1915), задуманный в сотрудничестве с балетмейстерами А.А.Горским и К.Я.Голейзовским. История этого замысла рассматривается по архивным документам — рукописям «экзотической поэмы» Голейзовского и балетного либретто Горского. Содержащиеся в них пометки и замечания свидетельствуют об участии Рахманинова в работе над балетом, хотя никаких фрагментов музыки к нему не сохранилось. Выдвигаются предположения о причинах этого. Обсуждается также гипотеза об отражении образов и идей балета «Скифы» в Симфонических танцах» Рахманинова.

#### DANCES IN THE WORK OF SERGEI RAKHMANINOV: THE SEARCH FOR NEW MEANINGS

In the early 20<sup>th</sup> century, ballet (first of all, thanks to the initiatives of Sergei Diaghilev) became one of the most important sources of new artistic ideas. Always the most important source and root of musical creativity dance now — together with music — seeks and acquires new forms of existence and new meanings. These searches have become a noticeable line in the work of Rakhmaninov. In musical theater, dance is promoted to the role of a dramatic and even tragic climax — the first impressive examples of this are provided by the early operas of Richard Straus. The dance becomes the realization of a tragic concept (the final dance of Stravinsky's *The Rite of Spring*, *Waltz. Choreographic Poem* by Maurice Ravel and others). There is a manifestation of this trend in the creative activity of Rakhmaninov. Among them is the performance interpretation described by A. Koonen: Rakhmaninov as a conductor rethought the apache dance (one of the concert numbers in the theatrical cabaret 'The Bat'). The completion of this line was Rakhmaninov's last major work *Symphonic Dances*. The important biographical plot, originally associated with dance by Rakhmaninov, is the unrealized ballet *Scythians* (1915), conceived in collaboration with choreographers A. A. Gorsky and K. Ya. Goleizovsky. The history of this idea is discussed on archival documents — manuscripts of Goleizovsky's *Exotic Poem* and Gorsky's ballet libretto. The notes and remarks contained in them testify to the participation of Rakhmaninov in work on the ballet, although no musical fragments for it have survived. The reasons for this are speculated. The hypothesis about the reflection of the images and ideas of the ballet *Scythians* in the *Symphonic dances* by Rakhmaninov is also discussed.

**ВЕКСЛЕР Юлия Сергеевна**, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

**Julia WEKSLER**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Music History Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia



#### ДАДАИСТСКИЕ БАЛЕТЫ ЭРВИНА ШУЛЬХОФА: ОТ МИСТЕРИИ К ГРОТЕСКУ

В начале XX столетия танец вошел в число актуальных проблем современного музыкального искусства, стал точкой притяжения для многих композиторов, среди них И. Стравинский, К. Дебюсси, М. Равель, Э. Сати, Д. Мийо, Б. Барток, П. Хиндемит. Чешско-немецкий композитор Эрвин Шультхоф (1894–1942), единственный профессиональный музыкант в кругу дадаистов, также был очарован танцем. Его привлекали упругие ритмы и откровенная сексуальность танцевально-джазовой музыки, он рассматривал ее как действенное средство обновления музыкального искусства. Шультхоф стал автором двух балетов, в которых нашел отражение как его опыт в области джаза, так и некоторые идеи дада. Балетная мистерия «Огелала» (*Ogelala*, 1922) была задумана совместно с танцовщицей Сент Махеса (*Sent M'ahesa*), известной своими выразительными танцами на античную тему. Ей оказался близок сюжет балета из жизни ацтеков. Экспрессионистски окрашенная музыка балета возникла на пересечении разных влияний — языческого варваризма «Весны священной», сексуального безумия «Чудесного мандарина», экзотизма военной музыки индейцев хопи. Одним из первых Шультхоф прибегает к эмансипации ударных инструментов и разрабатывает дифференцированную систему соответствий между их звучанием и пластикой балета. Второй балет, «Лунатичка» (*Die Mondsüchtige*, 1925), основан на ранее написанной Сюите для камерного оркестра (1921), которую Шультхоф снабдил эпатажным дадаистским прологом. Сюита, составленная из модных танцев и джазовых пьес, была переработана в «гротескный танец» (*Tanzgroteske*) на либретто чешского поэта Витезлава Назвала. В центре балета — романтический топос луны, который подвергается осмеянию и глумлению, в том числе при помощи типично дадаистских приемов (к ним относится использование детских шумовых инструментов). Балеты Шультхофа в силу разных причин не снискали успеха. Тем не менее они вообрили в себя многие важнейшие идеи своего времени и стали частью своей эпохи, стремившейся выразить себя в танце.

#### ERWIN SCHULHOFF'S DADAIST BALLETS: FROM MYSTERY TO GROTESQUE

In the early 20<sup>th</sup> century, dance became one of the urgent problems of modern musical art and a point of attraction for many composers, among them I. Stravinsky, C. Debussy, M. Ravel, E. Satie, D. Milhaud, B. Bartok, P. Hindemith. The Czech-German composer Erwin Schulhoff (1894–1942), the only professional musician in the circle of Dada, was also fascinated by dance. He was attracted by the elastic rhythms and outright sexuality of dance and jazz music, he considered it as an effective means to refresh the musical art. Schulhoff became the author of two ballets, which reflected both his experience in the field of jazz and some of dadaist ideas. The ballet mystery *Ogelala* (1922) was conceived together with the dancer Sent M'ahesa, known for her expressive dances on an ancient theme. The plot of the



ballet from the life of the Aztecs turned out to be close to her. The expressionistically colored music of the ballet located at the intersection of different influences — the pagan barbarism of *Le Sacre du printemps*, the sexual madness of *The Miraculous Mandarin*, the exoticism of the military music of the Hopi Indians. Schulhoff was one of the first to resort to the emancipation of percussion instruments and develop a differentiated system of correspondences between their sound and the plasticity of ballet. The second ballet, *The Sleepwalker (Die Mondsüchtige)*, 1925, is based on a previously written Suite for Chamber Orchestra (1921), which Schulhoff provided with an outrageous dada prologue. The suite, composed of fashionable dances and jazz pieces, was reworked into a 'grotesque dance' (Tanzgroteske) based on a libretto by the Czech poet Vítězslav Nezval. At the center of the ballet is the romantic topos of the moon, which is subjected to ridicule and mockery, including with the help of typically dadaist techniques (these include the use of children's noise instruments). For various reasons, Schulhoff's ballets have not been successful. Nevertheless, they absorbed many of the most important ideas of their time and became part of their era, which sought to express itself in dance.

**ВЛАДИМИРОВА Ирина Андреевна**, аспирант, кафедра хореографии и балетоведения, Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия

Научный руководитель — кандидат искусствоведения  
Белова Екатерина Петровна

**Irina VLADIMIROVA**, Postgraduate Student, Choreography and Ballet Criticism Department, Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia

Scientific adviser — Ekaterina Belova, PhD



#### «БАЯДЕРКА» В ВОРОНЕЖСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Доклад посвящен одному из знаковых событий в культурной жизни Воронежа — премьере спектакля «Баядерка». Наряду с такими балетами, как «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Жизель» — «Баядерка» составляет «золотой фонд» русской классики. Любовь и соперничество, измена и предательство, раскаяние и божественная кара — эти составляющие романтической истории о храбром воине Солоре и храмовой танцовщице Баядерке привлекают внимание зрителей уже не первую сотню лет. Теперь шедевр Мариуса Петипа появился на сцене Воронежского театра оперы и балета. Для постановки руководство театра пригласило балетмейстера Юлиану Малхасянц. Она создала новую хореографическую редакцию, бережно сохраняя наследие М. Петипа, Н. Зубковского и В. Чабукиани. В соответствии с замыслом Ю. Малхасянц музыкальный материал был изменен: убраны произведения других композиторов, которые привнес в партитуру XX век, включены фрагменты из других балетов Л. Минкуса. Отдельное внимание Ю.Г. Малхасянц уделила финалу балета, обратившись к первоначальной редакции и воссоздав сцену разрушения храма и гибели под его обломками главного героя. Данная сцена была поставлена на оригинальную музыку Людвига Минкуса, найденную в архивах. Дирижер-постановщик Д. Серганин адаптировал музыкальный материал в соответствии с

замыслом балетмейстера, сделав финал более драматичным. В результате появился спектакль, в котором бережно сохранена первоначальная редакция балета, но при этом транслируется современный взгляд балетмейстера. В докладе будут использованы материалы интервью с балетмейстером-постановщиком Ю. Г. Малхасянц, художественным руководителем Воронежского театра оперы и балета А. А. Литягиным, а также артистами труппы и педагогами-репетиторами.

#### *LA BAYADÈRE AT THE VORONEZH OPERA AND BALLET THEATRE*

The report is devoted to one of the landmark events of Voronezh cultural life — the ballet performance *La Bayadère* premiere. Along with such ballets as *Swan Lake*, *Sleeping Beauty*, *The Nutcracker*, *Giselle* — *La Bayadère* is the ‘golden fund’ of Russian classics. Love and rivalry, infidelity and betrayal, repentance and divine punishment — these components of the romantic story about a brave warrior Solor and a temple dancer Bayadere attract attention of viewers for more than hundred years. Now Marius Petipa’s masterpiece has appeared on the stage of the Voronezh Opera and Ballet Theatre. For the performance the Theater management invited choreographer Juliana Malkhasyants. She created a new choreographic version, carefully preserving of Petipa’s legacy, N. Zubkovsky and V. Chabukiani. According to Y. Malkhasyants plans, musical material was changed: works of the other composers that the 20<sup>th</sup> century brought to a score have been removed; some fragments from other ballets by L. Minkus were included. Malkhasyants paid special attention to the final of the ballet, turned to an original version and recreated a temple destruction scene and the main character death under its wreckage. This scene staged to original music by Ludwig Minkus, found in the archives. Conductor D. Serganin adapted musical material according to the choreographer's plan, making the finale more dramatic. As a result, performance appeared, in which an original version of the ballet carefully preserved, but at the same time a modern choreographer’s look is being broadcast. The report will use materials of an interview with a choreographer Yu.G. Malkhasyants, artistic director of the Voronezh Opera and Ballet Theatre A.A. Lityagin, as well as troupe artists and teachers-tutors.

**ВЛАСОВ Алексей**, аспирант, кафедра истории музыки,  
*Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия,  
Москва*

Научный руководитель — кандидат искусствоведения  
Енукидзе Натэла Исидоровна

**Alexey VLASOV**, *Postgraduate Student, Music History  
Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow,  
Russia*

Scientific adviser — Natela Enukidze, PhD



#### «ДУШЕВНЫЙ ТЮРЕМЩИК» И.Н. НЕСТРОЯ

И СТЕРЕОТИПЫ РОМАНТИЧЕСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА. НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Иоганн Непомук Нестрой — одна из знаковых фигур австрийского театрального искусства XIX столетия. В его творческом наследии, составляющем около 80 пьес, соседствуют фарсы (Posse) и фарсы с музыкой (Posse mit Gesang),

волшебные пьесы (Zauberspiel), бурлески и травести. Особое место в творчестве Нестроя занимают оперные пародии, объектами которых в разное время стали сочинения Н. Изуара и Дж. Россини («Золушка»), Ф. Герольда («Цампа»), Дж. Мейербера («Роберт-дьявол»), Ф. фон Флотова («Марта») и Р. Вагнера («Тангейзер» и «Лоэнгрин»). Однако карьеру музыкально-театрального пародиста драматург начал не с оперной, а с балетной пародии. 7 февраля 1832 года на сцене театра Ан дер Вин Нестрой представил венской публике пьесу “Der gefühlvolle Kerkermeister oder Adelheid die verfolgte Wittib” («Душевный тюремщик, или Преследуемая жена Адельхейда»). Непосредственным объектом пародии стал исторический балет-пантомима в пяти действиях «Adelheid von Frankreich» («Адельхейда Французская») балетмейстера Луи Анри на музыку Цезаря Пуни. Основой обоих произведений послужила драматическая легенда «Der Schutzgeist» («Ангел-хранитель») Августа фон Коцебу, в которой рассказывается история германской императрицы, святой Адельхейды фон Бургундской. Анализ пьесы И.Н. Нестроя позволил выявить в литературном тексте ряд сюжетных мотивов, характерных не только для балетных спектаклей первой трети XIX века, но и для целого ряда европейских опер предромантической и романтической эпохи. Среди них: насильственная попытка антагониста взять в жены главную героиню, ее мученическое заточение в тюрьме, которое воспринимается всеми как героический поступок, последующее спасение героини из заточения и др. Таким образом, пьеса Нестроя представляет собой набор расхожих сюжетных и драматургических клише, а также театральных условностей, доведенных драматургом до абсурда. В качестве объекта пародии и сатиры выступает не столько конкретный балет Анри — Пуни, сколько общий корпус музыкально-театральных «текстов» первой трети XIX столетия. Соавтор И.Н. Нестроя — композитор Адольф Мюллер-старший — столь же мало ориентировался на конкретный балетный спектакль, хотя эпизодически и цитировал небольшие фрагменты музыки Ц. Пуни. Чаще всего цитаты встречаются в мелодрамах, которые занимают, в отличие от оперных пародий Нестроя / Мюллера, значительную часть музыкального оформления пьесы (58 номеров из 69). Основу музыкального материала всех вокальных и народно-хоровых сцен спектакля составили типичные для венского Wiener Volkstheater кводлибеты, йодли, марши, вальсы и лендлеры.

*DER GEFÜHLVOLLE KERKERMEISTER BY JOHANN NEPOMUK NESTROY AND THE STEREOTYPES OF ROMANTIC THEATRICAL ART. SOME OBSERVATIONS*

Johann Nepomuk Nestroy is one of the iconic figures of 19<sup>th</sup> century Austrian theatrical art. In his creative heritage of about 80 plays, there are also farces (Posse) and farces with music (Posse mit Gesang), magic plays (Zauberspiel), burlesque and travestie. Opera parodies have a special place in Nestroy’s work, the objects of which at various times became the works of Nicolas Isouard and Gioacchino Rossini (*Cinderella*), Ferdinand Hérold (*Zampa*), Giacomo Meyerbeer (*Robert le diable*), Friedrich von Flotov (*Marta*) and Richard Wagner (*Tannhäuser* and *Lohengrin*). However, the playwright’s musical and theatrical parody career began not with opera, but with a ballet parody. On February 7, 1832, on the stage of the Theater an der Wien Nestroy presented to the Viennese public the play *Der gefühlvolle Kerkermeister oder Adelheid die verfolgte Wittib*. The immediate object of the parody was the historical ballet pantomime in five acts *Adelheid von Frankreich* ballet master

Louis Henri on the music of Cesare Pugni. Both works are based on the dramatic legend *Der Schutzgeist* August von Kotzebue, which tells the story of the German empress, Saint Adelheid von Burgundy. The analysis of the play by Nestroy revealed in the literary text a number of plot motifs, characteristic not only for ballet performances of the first third of the 19<sup>th</sup> century, but also for a number of European operas preromantic and romantic era. Among them: the violent attempt of the antagonist to marry the main heroine, her martyrdom in prison, which is perceived by all as a heroic act, the subsequent rescue of Adelheid from captivity, the display of the love feelings of Dalkovpatscho, who freed Adelheid, to the widow and others. Thus, Nestroy's play is a set of popular plot and dramaturgical clichés, as well as theatrical conventions, brought by the playwright to absurdity. The object of the parody and satire is not so much the concrete ballet Henri - Pugni, as the general body of musical and theatrical 'texts' of the first third of the 19<sup>th</sup> century. Nestroy's co-author, composer Adolf Müller senior, was just as far away from a specific ballet play, although he quoted small fragments of Pugni's music. Most often, quotations are found in melodramas, which occupy, unlike the operatic parodies of Nestroy / Müller, a significant part of the musical design of the play (58 numbers out of 69). The basis of the music material of all the vocal and folk-choir scenes of the play were typical for the Wiener Volkstheater genres of quodlibet, yodel, marche, waltz and ländler.

**ВОЙНОВА Злата Александровна**, аспирантка, кафедра философии, истории и теории искусства, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель — доктор искусствоведения Меньшиков Леонид Александрович

**Zlata VOJNOVA**, Postgraduate Student, Philosophy, History and Theory of Art Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

Scientific adviser — Leonid Menshikov, Dr. Habil (Doctor of Art Studies)

#### ТЕАТР ПИНЫ БАУШ: МЕЖДУ МУЗЫКОЙ И ЖЕСТОМ

В рамках доклада предполагается проанализировать специфический ракурс взаимоотношений между музыкой и жестом, который становится основополагающим фактором постановок театра Пины Бауш. Жест предполагает какое-либо действие, находящееся за рамками культурно санкционированного контекста и направленность на перестройку социального и эстетического модусов восприятия. Представляя диалектику отношений, жест устанавливает принцип взаимодействия между персонажами, сценическим действием, музыкой и восприятием зрителя. Существовая в условиях постдраматического театра, о котором писал в своей работе Ханс-Тис Леман, с позиции концепции брехтовского гестуса и в ракурсе физического театра Арто, театр Пины Бауш развивает особый тип коммуникации, основным инструментом которого становится жест. Среди понятий теории Брехта гестус оказывается широко применяемым как на практике, так и в теории. Гестус дает ключ к телесному положению, интонациям и мимике, другими словами, к составляющим всего тела в его визуальном и голосовом измерениях. В концепции физического театра Арто — невербальные, телесные и соматические аспекты человеческого поведения образуют жест как форму невербальной коммуникации — область телесных знаков, в ракурсе

которой человеческое тело становится своего рода иероглифом — носителем значений. В докладе рассмотрена взаимообусловленность музыки и пластических образов в танцопере Пины Бауш «Орфей и Эвридика» (1975). Каждый персонаж в танцопере получил своего пластического двойника. В своей постановке хореограф работала с первой оригинальной версией оперы. Разработав совместно со сценографом Рольфом Борзиком и музыкальным руководителем Яношем Кулькой новый вариант оперы, Пина Бауш пыталась деиерархизировать драматургию истории влюбленных. Бауш отдает предпочтение трагическому финалу: Эвридика исчезает в царстве теней после того, как Орфей, действуя вопреки воле богов, обернулся, чтобы взглянуть на нее. Картины, обозначенные как «Траур», «Насилие» «Мир» «Смерть» - становятся путеводными нитями сюжета и одновременно экзистенциально-философскими репрезентациями представлений Пины Бауш. Борзик создал особые визуальные коды, основывающиеся на цветовой драматургии: черное - белое как символы жизни и смерти, красное — как символ любви и страсти. «Орфей и Эвридика», «Ифигения в Тавриде» обнаружили скрытые возможности взаимодействия музыки и хореографии через особые пластические формы современного театрального искусства. Затем слово, которое присутствовало в опере с жестом, было упразднено и полностью вытеснено последним. В последующих за танцоперами постановках, «постдраматический нарратив» строится в соответствии с музыкальными принципами, где есть основополагающая музыкальная мысль и контрапункт, варьирование и вариации. Доминирующий принцип — это квази-музыкальная драматургия, где структурированная хореография связывает действие воедино. Роль музыкального материала, созданного при помощи невербального языка, в последующих постановках уже выполняет жест, который также пластичен, эмоционален и обладает своими индивидуальными ритмо-временными характеристиками.

#### PINA BAUSCH THEATRE: BETWEEN MUSIC AND GESTURE

Within the framework of the report, it is supposed to analyze the specific perspective of the relationship between music and gesture, which becomes a fundamental factor in the productions of the Pina Bausch theater. Gesture implies some kind of action that is outside the culturally sanctioned context and is aimed at restructuring social and aesthetic modes of perception. Representing the dialectic of relationships, the gesture establishes the principle of interaction between the characters, stage action, music and the perception of the viewer. Existing in the conditions of the post-dramatic theater, which Hans-Thies Lehmann wrote about in his work, from the standpoint of the concept of Brecht's *gestus* and from the perspective of Artaud's physical theater, Pina Bausch's theater develops a special type of communication, the main instrument of which is gesture. Among the concepts of Brecht's theory, *gestus* is widely used both in practice and in theory. *Gestus* gives the key to bodily position, intonation and facial expressions, in other words, to the components of the whole body in its visual and vocal dimensions. In Artaud's concept of the physical theater, the non-verbal, bodily and somatic aspects of human behavior form a gesture as a form of non-verbal communication — an area of bodily signs, in the perspective of which the human body becomes a kind of hieroglyph — a carrier of meanings. The report will examine the interdependence of music and plastic images in the dancer Pina Bausch *Orpheus and Eurydice* (1975). Each character in the dancer received his plastic counterpart. In her

production, the choreographer worked with the first original version of the opera. Having developed a new version of the opera together with stage designer Rolf Borzik and musical director Janos Kulka, Pina Bausch tried to de-hierarchize the dramaturgy of the love story. Bausch prefers a tragic ending: Eurydice disappears into the realm of shadows after Orpheus, acting contrary to the dictum of the gods, turns around to look at her. The paintings designated as *Mourning, Violence, Peace, Death* become guiding threads of the plot and at the same time existential-philosophical representations of Pina Bausch's ideas. Borzik created special visual codes based on color dramaturgy: black - white as symbols of life and death, red - as a symbol of love and passion. *Orpheus and Eurydice, Iphigenia in Tauris* revealed the hidden possibilities of interaction between music and choreography through special plastic forms of contemporary theatrical art. Then the word, which was co-present in the opera with gesture, was abolished and completely supplanted by the latter. In the productions that follow the dancers, the 'post-dramatic narrative' is built in accordance with musical principles, where there is a fundamental musical thought and counterpoint, variation and variation. The dominant principle is a quasi-musical dramaturgy where structured choreography ties the action together. The role of musical material, created with the help of non-verbal language, in subsequent productions is already played by a gesture, which is also plastic, emotional and has its own individual rhythmic and temporal characteristics.

**ВОЙТЕНКО Мария Викторовна**, бакалавр искусств, магистрант,  
факультет креативных индустрий, Высшая школа экономики,  
Москва, Россия

Научный руководитель — кандидат искусствоведения Чамина  
Надежда Юрьевна

**Maria VOYTENKO**, Bachelor of Arts, Master Student, Faculty of  
Creative Industries, National Research University Higher  
School of Economics, Moscow, Russia

Scientific adviser — Nadezhda Chamina, PhD



#### МОТИВЫ САДА В БАЛЕТНОЙ СЦЕНОГРАФИИ А. Л. РОЛЛЕРА: ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ И ИКОНОГРАФИИ

Деятнадцатый век, несомненно — век новых исканий и новых тенденций в театрално-декорационном искусстве. Вместе с развитием балета развивается и балетная сценография. Это было время особого отношения и интереса к природе, не только в литературе и изобразительном искусстве она играет большое значение, является отражением эмоций и чувств. Это воспроизводится и в театральных декорациях, в которых теперь не только все чаще появлялись природные мотивы, но и пейзаж начинает активно участвовать в действии. Частыми местами действия становятся теперь сады, парки, лесные чащи, милые рожицы и опушки. Со второй четверти XIX века именно немецкая школа стала занимать ведущую позицию в искусстве сценографии эпохи романтизма, в том числе и в России. Доклад посвящен творчеству Андреаса Роллера — немецкого мастера, который пришел на русскую сцену в момент расцвета романтической сценографии, когда постановки непременно представляли пышное, яркое действие, с выразительными декорациями и костюмами, со множеством разнообразных эффектов. Андрей Адамович Роллер, так его называли в

России, был достаточно разносторонним художником «универсального типа», который в 40-50 е годы занимал лидирующее положение среди мастеров императорской сцены. В докладе в качестве одного из наиболее распространенных мест действия в творчестве Роллера выделялся топос Сада, который имел определенные иконографические особенности и стал неотъемлемой частью балетного спектакля. Кроме того, рассмотрен стилистический аспект, который, как и образы Сада важен для определения особенностей вклада Роллера в искусство русской сценографии указанного периода. Актуальность складывается на фоне высокого интереса к театральному искусству и его составляющим, что выражается в научном интересе к творчеству отдельных художников, в восстановлении старых декорации и включении в репертуар театров постановок старых мастеров. Актуальным представляется так же разобраться в вопросах о стиле, хронологии и иконографии, трактовке этих образов — интерпретации и включении их в общее развитие истории искусства с искусствоведческой точки зрения.

#### GARDEN THEMES IN RUSSIAN BALLET SCENOGRAPHY OF ANDREAS LEONHARD ROLLER: PROBLEMS OF ICONOGRAPHY AND STYLE

The nineteenth century is undoubtedly a century of new searches and new trends in theatrical and decorative art. It was a time of special attitude and interest to nature, not only in literature and fine arts, which played a great role and was a reflection of emotions and feelings. This is also reproduced in theatrical scenery, in which not only natural motifs have now appeared more and more often, however the landscape is also beginning to take an active part in the action. Gardens, parks, forest thickets, lovely groves and edges are now becoming frequent places of action. From the second quarter of the nineteenth century, the German school began to occupy a leading position in the art of stage design in the era of Romanticism, including Russia. This article is devoted to the work of Andreas Roller, a German master who came to the Russian stage at a time when romantic stage design was flourishing, when productions were necessarily magnificent and colourful, with expressive sets and costumes and a variety of effects. Andrei Adamovich Roller, as he was called in Russia, was a rather versatile artist of the 'universal type,' who in the 40-50s occupied a leading position among the masters of the imperial stage. In the article, one of the most common places of action in Roller's work was the topos of the Garden, which had certain iconographic features and became an essential part of the ballet performance. The stylistic aspect will also be considered, which, like the images of the garden, is important for determining the peculiarities of Roller's contribution to the art of Russian scenography of the period in question. The relevance emerges against the background of a high interest in the art of the theatre and its parts, which is reflected in a scholarly interest in the work of individual artists, in the restoration of old sets and in the inclusion of productions by old masters in the repertoire of the theatres. It is also relevant to address the issues of style, chronology and iconography, as well as the interpretation of these images and their inclusion in the general development of art history from an art history perspective.

**ВОЙТКЕВИЧ Светлана Геннадьевна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по творческой и международной деятельности, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Россия

**Svetlana VOITKEVICH**, PhD, Professor, Music History Department, Vice-Rector for Creative and International Activities, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia



#### БАЛЕТЫ БОРИСА ЭЙФМАНА НА СЮЖЕТЫ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Романы Ф.М. Достоевского более ста лет вдохновляют композиторов на создание произведения в различных жанрах. Отдельный интерес представляют хореографические интерпретации сюжетов русского писателя. Первым и единственным российским балетмейстером, обратившимся к прозе Достоевского, является Борис Эйфман, осуществивший постановку балетов «Идиот» (1980) и «Карамазовы» (1995). При составлении либретто автор свободно излагает последовательность событий первоисточников и ограничивается выбором основных персонажей. В «Идиоте» действие представлено как воспоминание Мышкина, потерявшего рассудок от осознания невозможности примирить и спасти близких ему людей. В балете сохраняется «хриstopодобная» природа главного героя и религиозная идея — вплоть до использования в качестве важного элемента переключения из настоящего в прошлое рамы, напоминающей о картине Г. Гольбейна «Мертвый Христос в гробу». Выбор Шестой симфонии П.И. Чайковского, на музыку которой поставлен балет, чрезвычайно удачен. Драматургическое развертывание симфонии удивительным образом совпадает с фабулой романа, который заканчивается трагически. Известно, что композитор высоко ценил творчество писателя и под воздействием знаменитой «пушкинской речи» отказался от идеи счастливого финала в «Евгении Онегине». В «Карамазовых» Эйфман значительно отходит от первоисточника, сохраняя общую фабулу, но представляя по-своему многие идеи и события романа. Название «Карамазовы», по признанию балетмейстера, объяснимо желанием представить «карамазовщину», имманентно присущую всем братьям. Поэтому в балете не находит воплощения одна из генеральных идей романа «все за всех виноваты», а Алексей, выпускающий из тюрьмы узников, становится причиной бесчинств и присоединяется к торжествующей толпе. Сложные взаимоотношения персонажей повлекли обращение к сочинениям разных авторов. Известно, что Достоевский не любил музыку Вагнера, и Эйфман выбирает увертюру к «Тангейзеру» для передачи событий поэмы «Великий инквизитор». Лирические образы подчеркиваются благодаря музыке Рахманинова, в сценах Федора Павловича звучит фрагмент произведения Мусоргского; цыганские песни связаны с образом Грушеньки.

#### BALLETS BY BORIS EIFMAN BASED ON THE PLOTS BY FYODOR DOSTOEVSKY

Novels by Fyodor Dostoevsky has been inspiring composers for more than a hundred years to create works in various genres. The choreographic interpretations of the Russian



writer plots has the particular interest. The first and only one Russian choreographer who turned to Dostoevsky's prose is Boris Eifman, who staged the ballets *The Idiot* (1980) and *The Karamazovs* (1995). Eifman is the author of the libretto. He freely recounts the sequence of events of the primary sources and confines himself to the choice of the main characters. In the ballet *The Idiot* the action is presented as a recollection of Prince Myshkin. He loses his mind because was unable to reconcile and save Nastasya Filippovna, Aglaya and Rogozhin. The choreographer emphasizes the Myshkin-Christ analogy and retains the religious idea. He uses a picture frame to show the transition from the present to the past. This way evokes an analogy with the painting *The body of the Dead Christ in the Tomb* by Hans Holbein. Eifman choired for him ballet the music of the Sixth Symphony by P.I. Tchaikovsky and its design is extremely successful. The dramatic development of the symphony surprisingly coincides with the plot of the novel, which finished tragically. As known the composer highly valued the writer's work and abandoned the idea of a happy ending in *Eugene Onegin* tounder the influence of the famous *Pushkin's speech* by Dostoevsky. In the ballet *The Karamazov's* Eifman deviates significantly from the original source. He retains the general plot but changes the many of ideas and events of the novel. The author explains the name *Karamazov's* with the desire to represent the 'karamazovschina' that lives in Dmitry, Ivan and even Aliosha. Therefore, one of the general ideas of the novel 'everyone is to blame for everyone' does not find embodiment in the ballet. Alexey releases prisoners from the prison, which causes riots and dances along with the fierce crowd. The painful relationships of the characters led to an appeal to the works of different authors. Dostoevsky did not like Wagner's music and Eifman chose the overture to *Tannhäuser* to convey the events of the poem *The Grand Inquisitor*. For lyrical episodes, Eifman uses fragments of Rachmaninov's works. In the scenes with Fyodor Pavlovich he takes fragments from work by Mussorgsky, gypsy songs are associated with the image of Grushenka.

**ВЯЗОВКИНА Варвара Александровна**, кандидат искусствоведения, балетный критик, ведущий редактор литературно-издательского отдела Большого театра, Москва, Россия  
**Varvara VYAZOVKINA, PhD, Ballet Critic, Editor in the Publishing Department of The Bolshoi Theatre, Moscow, Russia**



#### «ТАНЦЫ НАБЕКРЕНЬ»: САТИ И БАЛЕТ

В докладе охвачен период с 1917 по 1926 годы, когда в труппе «Русские балеты» были созданы два спектакля на музыку французского композитора-новатора. Остро чувствующий современность Сергей Дягилев слышал в музыке Эрика Сати «музыку каждого дня» (по меткому выражению пропагандиста и друга Жана Кокто). И именно благодаря Дягилеву театральная музыка Сати познала успех. В центре доклада оказываются скандально-известный балет «Парад» (1917) в хореографии Леонида Мясина и оформлении Пабло Пикассо и малоизвестный балет «Чертик из табакерки» (1926) в хореографии Джорджа Баланчина и оформлении Андре Дерена. Автор просматривает невидимые связи между двумя этими спектаклями и приходит к выводу, что выпущенный после смерти Сати (1866–1925) «Чертик из табакерки» представляется жестом в сторону манифеста кубизма в балете, «Парада».

Эксцентричный композитор под конец жизни добровольно отходит от сотрудничества с Дягилевым. При участии Сати в 1924 году появляются два экспериментальных спектакля в конкурирующих с «Русскими балетами» компаниях — «Парижские вечера» и «Шведский балет»: спектакль-пародия «Приключения Меркурия» и дадаистское зрелище «Отмена спектакля» с кинематографической короткометражкой «Антракт». Точкой отчета создателям обоих опусов — Мясину с Пикассо в «Приключениях Меркурия» и Жану Бёрлину с Франсисом Пикабия в «Отмене спектакля» — служил все тот же легендарный «Парад». Однако композитор, последовательно нарушавший общепринятые границы, занял прочное место в истории музыкального театра не только благодаря своему первому «дягилевскому» шедевру. Балетную «сатиниану» продолжили в 1920–30-х годах основоположники американского танца модерн, приникшие к звукам Сати, как к освежающему источнику. Вплоть до 1980-х лирически-медитативные балеты на музыку Сати ставили неоклассики Фредерик Аштон и Ханс Ван-Манен.

#### DANSES DE TRAVERS: SATIE AND THE BALLET

The paper covers the period from 1917 to 1926, when *the Ballets Russes* company created two productions set to the music of Eric Satie, a pioneering French composer. Serge Diaghilev, with his keen sense of modernity, was able to discern ‘everyday music’ (an expression coined by Eric Satie’s friend and promoter Jean Cocteau) in Satie’s music. It was thanks to Diaghilev that Satie’s theatrical music became a success. The paper concentrates on the famous ballet *Parade* (1917) choreographed by Leonid Massine and designed by Pablo Picasso and a little-known ballet *Jack in the Box* (1926) choreographed by George Balanchine and designed by André Derain. The invisible links between the two productions become noticeable as the author concludes that *Jack in the Box* produced after Satie’s death (1925) appears to be a gesture towards the Cubist manifesto in ballet. In his last years, the eccentric composer deliberately disengaged himself from Diaghilev. In 1924, two experimental productions were mounted in collaboration with Satie by *Soirées de Paris* and *The Swedish Ballet*, two rival companies to *Ballets Russes*: a parody performance *Mercur*e (choreographed by Leonid Massine and designed by Pablo Picasso) and a Dadaist performance *Relâche* (choreographed by Jean Börlin, designed by Francis Picabia), with a short film *Entr’acte* shown between the acts. Both spectacles were created with the legendary *Parade* as a point of reference. However, the composer, who was consistently breaking conventional boundaries, owes his firm place in the history of musical theatre not just to his first ‘Diaghilev’ masterpiece. The ballet ‘satiniana’ was continued in the 1920s and 30s by the founders of American modern dance who were tapping into Satie’s sounds as a refreshing source. Up until the 1980s, the lyrical and meditative ballets to Satie’s music were staged by the neoclassical choreographers Frederick Ashton and Hans Van Manen.

**ГАВРИЛОВА Людмила Владимировна**, доктор  
искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой  
истории музыки, Сибирский государственный  
институт искусств имени Дмитрия Хворостовского,  
Красноярск, Россия

**Liudmila GAVRILOVA**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full  
Professor, Head of Music History Department Dmitri  
Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk,  
Russia



ЖАНРОВЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ «ЧЕРНОГО ЧЕЛОВЕКА»: ОТ ПОЭМЫ С. ЕСЕНИНА К МОНОДРАМЕ О.  
ПРОСТИТОВА И БАЛЕТНОЙ ВЕРСИИ С. БОБРОВА

Поэма Сергея Есенина «Черный человек», окончательный вариант которой был завершен в 1925 году, впервые за свою почти столетнюю историю получила в этом году воплощение на сцене Красноярского театра оперы и балета в рамках музыкально-театрального жанра. Можно, конечно, вспомнить блистательные сценические прочтения есенинского текста Сергеем Безруковым, моноспектакль Татьяны Смирновой для тещи и инструментального ансамбля. Однако наиболее самобытное и оригинальное решение предлагает красноярский композитор Олег Проститов. Он создает монодраму с танцами в двух картинах, семи сценах с прологом и эпилогом для баритона, танцовщицы, смешанного хора, камерного балета и большого симфонического оркестра. Тем не менее в режиссерской версии Сергея Боброва монодрама обрела жанровое определение балета с солистами и хором. В докладе предпринимается попытка ответить на вопросы: входит ли это сценическое решение в противоречие с авторским замыслом и насколько сильным оказалось вмешательство режиссера-постановщика в концепцию композитора? Отмечается, что «Черный человек» С. Есенина — О. Проститова получает не просто сценическую балетно-оперную визуализацию, а обретает новые художественно-смысловые грани. Централизующей становится идея двойничества, заложенная в диалогической структуре поэтического текста. В спектакле персонафицирован Черный человек, своего рода *alter ego* Поэта, с кем он ведет диалог. В свою очередь, поющие персонажи обретают своих балетных двойников, которые также множатся в зеркальных отражениях (8 + 8). Особый колорит вносит хор, где-то оттеняющий монологические высказывания героев, но в основном воссоздающий мистическую атмосферу вторжения незваного гостя. Одним из центральных персонажей становится танцовщица Айседора — обольстительная, чарующая и искушающая своей красотой как Поэта, так и Черного человека. Практически мало событийный сюжет поэмы С. Есенина насыщается дополнительными сюжетными мотивами, обогащаясь и параллельно развивающимся видеорядом на экране, основанном на кадрах исторической хроники.

GENRE METAMORPHOSES OF *THE BLACK MAN*: FROM THE POEM OF SERGEI YESENIN TO THE  
MONODRAMA OF OLEG PROSTITOV AND THE BALLET VERSION OF SERGEI BOBROV

Sergei Yesenin's poem *The Black Man*, the final version of which was completed in 1925, for the first time in its almost century-old history, was embodied this year on the stage

of the Krasnoyarsk State Opera and Ballet Theater as part of the musical and theatrical genre. One can, of course, recall the brilliant stage readings of Yesenin's text by Sergei Bezrukov, a solo performance by Tatiana Smirnova for a narrator and an instrumental ensemble. However, the Krasnoyarsk composer Oleg Prostitov offers the most distinctive and original solution. He creates a monodrama with dances in two actions, seven scenes with a prologue and an epilogue for a baritone, a dancer, a mixed choir, a chamber ballet and a large symphony orchestra. However, in the director's version of Sergei Bobrov, the monodrama has acquired the genre definition of a ballet with soloists and chorus. The report attempts to answer the questions: does this stage decision contradict the author's idea and how strong was the intervention of the stage director in the composer's concept? The report notes that *The Black Man* by Yesenin and Prostitov receives not just a scenic ballet-opera visualisation, but acquires new artistic and semantic facets. The idea of duality becomes centralising. The play personifies a Black man, a kind of alter ego of the poet, with whom he conducts a dialogue. In turn, the singing characters acquire their ballet doppelgangers, who also multiply in mirror images (8 + 8). A special colour is brought by the chorus, which somewhere shades the monologues of the characters, but mostly recreates the mystical atmosphere of the invasion of an uninvited guest. One of the central characters is the dancer Isadora — seductive, charming and tempting with her beauty both the Poet and the Black man. Practically eventually scarce plot of Yesenin's poem is saturated with additional plot motifs, enriching and simultaneously developing a video sequence on the screen based on the frames of the historical chronicle.

**ГАГАРИНА Оксана Александровна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра теории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Екатеринбург, Россия

**Oksana GAGARINA**, PhD, Senior Lecturer, Music Theory Department, Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia



«Весна в Аппалачах» А. Копленда — М. Грэм: АМЕРИКАНСКАЯ ПАСТОРАЛЬ

В центре внимания — одноактный балет «Весна в Аппалачах» Аарона Копленда, созданный в 1943–44 годах для танцевальной труппы Марты Грэм. Спектакль, ставший воплощением истинно американского в музыкально-театральном искусстве, обнаруживает в своей драматургической основе влияние жанрового архетипа — пасторали. Черты пасторальной модальности в «Весне в Аппалачах» выстраиваются в целостный жанровый комплекс, подразумевающий системное взаимодействие устойчивых эстетических категорий и выразительно-смысловых атрибутов жанра, сложившихся вокруг ее историко-стилевых и видовых форм, и объединяемых на основе базовой формулы «человек и природа». Эмоция ностальгии, идеализирующего взгляда на историю, концентрирующаяся в образе фронта, в балете контаминирует с европейским мифом о Золотом веке, который в пасторальной традиции нередко приобретал пасторальное звучание. Черты пасторальной идиомы опознаются на всех уровнях балета — сценарном, пластическом, музыкальном. Культ простоты, естественности, ясности языка, декларируемый в балете «Весна в

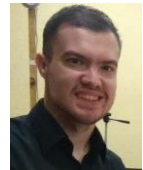
Аппалачах», отвечает ценностям идеалам пасторали. Но вместе с тем, данные категории оказываются созвучными духовной атмосфере Америки периода Второй мировой войны. В этом контексте особая форма ностальгии по прошлому в «Весне в Аппалачах» — пастораль — становится одновременно воплощением идеализированного образа послевоенного будущего как «века простого человека».

#### APPALACHIAN SPRING BY AARON COPLAND AND MARTHA GRAHAM: AMERICAN PASTORAL

The report focuses on the one-act ballet *Appalachian Spring* by Aaron Copland, created in 1943–44 for the Martha Graham Dance Company. The performance, strongly associated with the image of the truly American in art, reveals in its dramatic basis the influence of the genre archetype — pastoral. The features of the pastoral modality in *Appalachian Spring* are built into an integral genre complex, implying a systematic interaction of stable aesthetic categories and expressive and semantic attributes of the genre, formed around its historical, stylistic and specific forms, and combined on the basis of the basic formula ‘man and nature.’ The emotion of nostalgia, an idealizing view of history, concentrated in the image of the frontier, in the ballet is contaminated with the European myth of the Golden Age, which in the pastoral tradition often acquired a pastoral sound. The features of the pastoral idiom are recognized at all levels of ballet — scenic, plastic, musical. The cult of simplicity, naturalness, clarity of language, declared in the ballet *Appalachian Spring*, meets the value ideals of pastoral. But at the same time, these categories are consonant with the spiritual atmosphere of America during the Second World War. In this context, a special form of nostalgia for the past in *Appalachian Spring* — pastoral — becomes at the same time the embodiment of the idealized image of the post-war future as the ‘century of the common man.’

**ГАЛЕЕВ Федор Валерьевич**, ассистент-стажер, кафедра органа, клавесина и арфы, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Татарстан, Россия

**Fedor GALEEV**, Trainee Assistant, Organ, Harpsichord and Harp Department, Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, Tatarstan, Russia



#### БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА «ШУРАЛЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА Ф. З. ЯРУЛЛИНА

«Шурале» замечательного татарского композитора Фариды Яруллина — первый татарский балет, гордость национальной культуры. Он создан за короткий срок молодым талантливым композитором на либретто Ахмеда Файзи по мотивам сказки классика татарской литературы Габдуллы Тукая «Шурале». Яруллин хорошо знал и любил поэзию Тукая. Композитор отказался от традиционной номерной последовательности музыкальных сцен. Принцип сквозного развития, яркая лейтмотивность, симфоничность — все это было в те годы, тем более для первого татарского балета, новаторством, смелым шагом вперед. Причем новаторство автора проявилось не только в ломке традиционной формы, но и в использовании самих музыкальных средств выразительности. «Шурале» — сказочный балет. Открытая и свежая танцевальность музыки Яруллина, ее человечность, образность и национальная колоритность позволили многим артистам ярко и талантливо раскрыться на сцене. Авторский вариант клавира открывается небольшим вступлением, своего рода

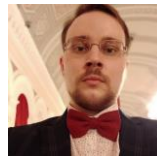
прелюдией, воссоздающей атмосферу сказочного лесного пейзажа. Далее поражает яркость музыкальных образов, оригинальность и красочность национального колорита. Лирические страницы балета — это поистине неисчерпаемый кладезь богатых по своей выразительности мелодий. Кроме того, проявлена богатая творческая фантазия художника и в фантастических сценах балета. Яруллин обращается к совершенно незатронутой в татарской музыке образной сфере — фантастике. Яруллин был не только создателем выдающегося произведения в жанре балета, но и проявил себя самобытной, творческой индивидуальностью, обозначавшей новые пути в развитии национальной музыки. Это композитор — новатор, создавший не только новый жанр, но и открывший новую образность в татарской музыке: психологическую и драматическую лирику, фантастику и пародию. Он первый в Татарстане композитор-симфонист лирико-драматического направления, представивший новое понимание национального, в основе которого лежит не воспроизведение жанровых черт фольклора, а активное преобразование и синтезирование его элементов, выявление их новой содержательности в новых условиях. Важное достижение Яруллина — новое понимание народности. Это композитор, открывший новое стилевое течение в татарской музыке — романтическое.

#### BALLET MUSIC *SHURALE* IN FÄRIT YARULLIN'S WORK

*Shurale* by the remarkable Tatar composer Farid Yarullin is the first Tatar ballet, the pride of national culture. It was created in a short time by a young talented composer to the libretto by Ahmed Fayzi based on the fairy tale of the classic of Tatar literature Gabdulla Tukay *Shurale*. Yarullin knew and loved the Tukay's poetry well. The composer abandoned the traditional numbered sequence of musical scenes. The principle of end-to-end development, bright leitmotif, symphony — all this was in those years, especially for the first Tatar ballet, innovation, a bold step forward. Moreover, the author's innovation manifested itself not only in breaking the traditional form, but also in the use of the musical means of expression themselves. *Shurale* is a fabulous ballet. The open and fresh danceability of Yarullin's music, its humanity, imagery and national coloring allowed many artists to express themselves brightly and talentedly on stage. The author's version of the clavier opens with a short introduction, a kind of prelude that recreates the atmosphere of a fabulous forest landscape. Further striking is the brightness of musical images, the originality and colorfulness of the national color. The lyrical pages of the ballet are truly an inexhaustible storehouse of melodies rich in expressiveness. The rich creative imagination of the artist is also shown in the fantastic scenes of the ballet. Yarullin turns to a completely unaffected figurative sphere in Tatar music — fantasy. Yarullin was not only the creator of an outstanding work in the genre of ballet, but also proved to be an original, creative individuality, denoting new paths in the development of national music. This composer is an innovator who not only created a new genre, but also discovered a new imagery in Tatar music: psychological and dramatic lyrics, fantasy and parody. He is the first composer-symphonist of the lyrical and dramatic direction in Tatarstan, who presented a new understanding of the national, which is based not on the reproduction of the genre features of folklore, but on the active transformation and synthesis of its elements, revealing their new content in new conditions. An important achievement of Yarullin is a new understanding of nationality. This is a composer who discovered a new stylistic trend in Tatar music — romantic.

**ГАЛКИН Андрей Сергеевич**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор театра, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

**Andrew GALKIN**, PhD, Senior Researcher, Theater Sector, State Institute of Art Studies, Moscow, Russia



#### ЗАПИСИ БАЛЕТОВ ИЗ «КОЛЛЕКЦИИ Н. Г. СЕРГЕЕВА»: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В записях хореографии из «коллекции Н.Г. Сергеева» встречаются чтения до того странные и нелогичные, что их трудно объяснить чем-то иным, кроме как ошибкой нотатора. Однако научный подход к источнику не допускает объявлять его текст ошибочным и отходить от буквальной расшифровки только потому, что ее результат не совпадает с нашими сегодняшними представлениями о старинной хореографии. Ошибки должны быть выявлены путем анализа и критики документа, а механизм их возникновения — удовлетворительно объяснен. В докладе рассмотрены несколько проблемных для понимания записей: первая часть Entrée героини в «Раймонде», средние разделы свадебной вариации принцессы Авроры в «Спящей красавице», *Entrée Pas de deux* Одиллии и Зигфрида в «Лебедином озере», *Coda Pas d'action* в последнем акте «Баядерки»; *Entrée* и Адажио в *Pas d'action* «Любовные приключения Дианы» («Царь Кандавл»). Докладчик предложит объяснения ошибкам и пути интерпретации записи, при которых трудности преодолеваются.

#### THE CHOREOGRAPHIC NOTATIONS FROM THE *SERGEYEV'S COLLECTION*: THE PROBLEMS OF INTERPRETING

The choreographic notations from *The Sergeyev Collection* include some strange and illogical segments can be explained only by choreologist's mistakes. But it is unacceptable on the scientific way in the researching of notation to call the text is wrong for the reason that it does not coincided with our ideas about old choreography. All alleged mistakes should be found by the analysis and the scholarly critique of sources. This mistakes's mechanism of occurrence should be satisfactorily explained. The few problem notations will be considered in the report: the first part of ballerina's Entrée from *Raymonda*, the medial segments of Aurora's bride variation from *The Sleeping beauty*, Entrée of Odile and Siegfried Pas de deux from *The Swan Lake*, Coda of Pas d'action from last scene of *La Bayadère*, Entrée and Adagio from Pas d'action *Les amours de Diane* (from *Le Roi Candaulle*). The rapporteur will suggest explanations of mistakes and the interpretations solving all problems.

**ГАМИДОВА Вафа Рамазан гъзы**, старший преподаватель, Азербайджанский государственный педагогический университет; преподаватель, Средняя специальная музыкальная школа-студия Бакинской музыкальной академии имени У. Гаджибейли, Баку, Азербайджан

**Vafa Ramadan gizi HAMIDOVA**, Senior Lecturer, Azerbaijan State Pedagogical University; Lecturer, Secondary Special Music School-Studio, Hajibayli Baku Music Academy, Baku, Azerbaijan



#### К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

Тема доклада отсылает к проблеме балетной интерпретации нетеатральных произведений азербайджанских композиторов. Такой подход актуален для

современного балетного искусства, в том числе и для азербайджанского. Материалом анализа стали постановки балетов на основе инструментальных сочинений: симфонической гравюры «Дон Кихот» и симфонической поэмы «Лейли и Меджнун» Кара Караева, фортепианной пьесы «Белые и черные» Хайяма Мирза-заде, ряда произведений Франгиз Али-заде, симфонии «Гойя» Кара Караева — Фараджа Караева, симфонического мугама «Шур» Фикрета Амирова и др. В докладе затрагивается вопрос противоречивого отношения к такой практике. В отличие от балета в инструментальном произведении нет реального сюжета и оно не имеет явной программы. Таким образом, балетное преобразование нетеатральной музыки в большей степени настраивает слушателя на конкретные сюжетные перипетии, нежели камерно-инструментальное или симфоническое, которые предполагают более широкий спектр образов.

#### TO THE INTERPRETATION PROBLEM OF AZERBAIJANI COMPOSERS' INSTRUMENTAL WORKS ON THE BALLET STAGE

The topic of the report is based on the problem of ballet interpretation of non-theatrical works of Azerbaijani composers. This approach is relevant for modern ballet art, including Azerbaijani. The material of the analysis was the production of ballets based on instrumental compositions: the symphonic engraving *Don Quixote* and the symphonic poem *Layli and Majnun* by Kara Karaev, the piano piece *White and Black* by Khayyam Mirza-zade, a number of works by Frangiz Ali-zade, the symphony *Goya* Kara Karaev — Faraj Karaev, the symphonic mugham *Shur* by Fikret Amirov, etc. The report touches upon the issue of a controversial attitude towards such practice. Unlike a ballet, an instrumental piece has no real plot and no explicit program. Thus, the ballet transformation of non-theatrical music tunes the listener to specific plot twists and turns to a greater extent than chamber-instrumental or symphonic music, which involve a wider range of images.

**ГЕЛЛЕР Филипп Альбертович**, студент 2 курса, кафедра музыкальной журналистики, Российская академия музыки им. Гнесиных, Москва, Россия

Научный руководитель — Багдасарян Надежда Владимировна  
**Philipp GELLER**, 2<sup>nd</sup> Year Student, Music Journalism Department,  
*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia*

Scientific adviser — Nadezsda Bagdasaryan



#### АКТУАЛЬНАЯ КЛАССИКА: СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ В «ЛЕБЕДИНОМ ОЗЕРЕ» АНДРЕЯ ПЕТРОВА

Балет «Лебединое озеро» в постановке Андрея Петрова (театр «Кремлевский балет», 1997) рассматривается в докладе как пример современного спектакля, в котором бережно сохраняются и развиваются классические традиции русской балетной школы. Взяв за основу «старомосковскую» редакцию (версия Большого театра догригоровичевской эпохи), созданную по версиям Александра Горского с дополнениями Евгении Долинской, балетмейстер дополнил ее образцами из петербургской постановки — лебедиными сценами Льва Иванова и черным па-де-де Мариуса Петипа. В четвертой, финальной картине Петров творчески переосмысливает пластические мотивы Льва Иванова. Четвертый акт становится венцом и кульминацией трагедии — ученик Григоровича, Андрей Петров представляет собственный



симфонизированный танец, опираясь на гениальную музыку Чайковского. Казалось бы, соединение фрагментов самых разных постановок грозит превратить спектакль в эклектичную смесь. Однако балетмейстер-постановщик вдохновенно переосмысливает традиции и создаёт целостное, драматургически выстроенное хореографическое полотно. Художественный руководитель труппы «Кремлевского балета» Андрей Петров выступает как достойный продолжатель русской классической школы балета.

THE RELEVANT CLASSICAL BALLET: SYNTHESIS OF TRADITIONS  
IN ANDREY PETROV'S SWAN LAKE

The ballet *Swan Lake* staged by Andrey Petrov (The Kremlin Ballet, 1997) is an example of a modern performance in which the classical traditions of the Russian ballet school are carefully preserved and developed. Taking as a basis the *Old Moscow* edition (the version of the Bolshoi Theater of the pre-Grigorovich era), created according to the versions of Alexander Gorsky with additions by Evgenia Dolinskaya, the choreographer supplemented it with samples from the St. Petersburg production — swan scenes by Lev Ivanov and the 'black pas de deux' by Marius Petipa. In the fourth and final scene, Petrov creatively rethinks the plastic motifs of Lev Ivanov. The fourth act becomes the crowning and culmination of the tragedy — Grigorovich's apprentice, Andrei Petrov, presents his own symphonized dance, based on Tchaikovsky's brilliant music. It would seem that the combination of fragments of various productions threatens to turn the performance into an eclectic mix. However, the choreographer inspiringly rethinks traditions and creates a holistic, dramaturgically constructed choreographic canvas. The artistic director of the Kremlin Ballet troupe Andrey Petrov acts as a worthy successor of the Russian classical ballet school.

**ГЕРВЕР Лариса Львовна**, доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

**Larisa GERVER**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia



«БАЛЕТ ТРЕХ НЕРАЗЛУЧНИКОВ» ДАНИИЛА ХАРМСА

Хармс создал несколько сочинений с музыкальными названиями. Их состав указывает на прицельный интерес поэта к основным сферам музыкального искусства: театральным жанрам (опера, балет), жанрам чистой музыки (симфония, вариации, пассакалия — пьесу под названием «Симфония № 2») мы исключаем из этого перечня в силу неоднозначности самого термина и отсутствия информации о возможном прототипе, которому мог следовать Хармс) и музыки со словом (опера, кантата). Парадоксальным образом, в каждом из этих сочинений нашли отражение характерные признаки прототипа, а Кантата «Спасение» и «Балет трех неразлучников» воспринимаются как готовые к постановке вещи. «Балет трех неразлучников» ставился на сцене как минимум трижды, кроме того, существует и перформанс, на протяжении которого текст «Балета» зачитывается в сопровождении видеоряда. По определению С.В. Наборщиковой, «Балет» представляет собой подробную балетмейстерскую экспликацию. Однако в данном случае текст не сводится к письменному объяснению общего замысла балетной постановки с использованием условных обозначений. Трое

неразлучников — синхронно движущиеся участники танцевального трио — являются *действующими лицами*, а не исполнителями ролей. С присущей ему невозмутимостью Хармс запротоколировал экстравагантные перемещение неразлучников по сцене, и само это перемещение мыслится им как *сюжет* балетного действия.

#### BALLET OF THE THREE LOVEBIRDS BY DANIIL KHARMS

Kharms created several compositions with musical titles. Their composition indicates the poet's targeted interest in the main areas of musical art: theatrical genres (opera, ballet), genres of pure music (symphony, variations, passacaglia — we exclude the piece called *Symphony No. 2* from this list due to the ambiguity of the term itself and the lack of information about a possible prototype that Kharms could follow) and music with a word (opera, cantata). Paradoxically, in each of these works, the characteristic features of the prototype are reflected, and the Cantata *Salvation* and *The Ballet of the Three Lovebirds* are perceived as things ready for staging. *The Ballet of the Three Lovebirds* was staged at least three times, in addition, there is a performance during which the text of the *The Ballet* is read, accompanied by a video sequence. By S.V. Naborshchikova's definition, *The Ballet* is a detailed choreographer's explication. However, in this case, the text is not limited to a written explanation of the general idea of the ballet performance using conventional notation. Three lovebirds — synchronously moving members of the dance trio — are *the actors*, not the performers of the roles. With his characteristic equanimity, Kharms recorded the extravagant movements of the lovebirds around the stage, and this movement itself is conceived as *the plot* of a ballet action.

**ГЛАЗУНОВА Наила Нигматовна**, кандидат  
искусствоведения, профессор, старший научный  
сотрудник, сектор фольклора, Российский институт  
истории искусств, Санкт-Петербурге, Россия

**Naila GLAZUNOVA**, PhD, Professor, Senior Researcher, Folklore  
Department, Russian Institute of History of Arts, Saint  
Petersburg, Russia



#### МОДИФИКАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ ТАНЦЕВ В СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Сохранение культурных традиций происходит через изучение и последующего переосмысления образцов традиционной культуры, которые получают качественную модификацию и новое жанрово-стилевое наполнение. Предметом исследования данного доклада стал *зикр* — феномен, распространенный в исламском мире. В результате модификации танцевальных разделов ритуально-религиозного зикрального действия, имеется возможность проследить за процессом формирования новых, потенциально возможных линий динамики зикра в чеченской, азербайджанской, таджикской, узбекской, туркменской традициях. Наиболее показательным представляется туркменский *зикр* и его модификации в форме развлекательно-бытового и сценического танца *куштденги*, сопровождаемого при исполнении, также как и *зикр*, пением и характерными, ритмизованными выкриками. Популярный прежде лишь в одной локальной этнической зоне (в западных районах Туркменистана), *куштденги* распространился повсеместно во всех регионах Туркменистана и стал общетуркменским. Поют и танцуют *куштденги* на праздниках и гуляниях. С

обретением самостоятельности страны, стали популярными грандиозные массовые праздники и постановки помпезных театрализованных представлений. *Куштдепти* стал центральным жанром массовых зрелищных мероприятий. Для исполнения привлекаются десятки, а если концерт проходит на стадионе, сотни танцующих. Используются различные технические средства звукозаписи, светопрожекторная, трансляционная, радиоуправляемая техника, пиротехнические средства, фейерверки и пр. Тексты в куштдепти, имеющих частушечную функциональную направленность, исполняются самые разные, в том числе и традиционные, и непременно, прославляющие президента, страну, счастливую жизнь. Сохраняются зикральные танцевальные движения, выкрики и невероятный эмоциональный дух, присущий экстатическому состоянию при исполнении зикра.

#### MODIFICATIONS OF TRADITIONAL DANCES IN THE SCENE PERFORMANCE

Preserving of cultural traditions has been set through a study and subsequent reinterpretation of traditional culture samples, with re-mastered meaning and a new genre-style content. The subject of this research is *zikr*, a phenomenon in some Islamic traditional practicing. As a result of dancing parts' modification in the ritual-religious zikral action, we may follow the process of formation of new possible lines of dynamics of *zikr* in the Chechen, Azeri, Tajik, Uzbek, Turkmen traditions. Turkmen *zikr* and its modern modifications in an entertaining form is a bright example. Day-to-day and stage dance called *kushtdepti*, accompanied by singing and peculiar, rhythmic shouts during performance is similar to *zikr*. Previously known at one location only (at the Western regions of Turkmenistan), *kushtdepti* has spread eventually in all regions of Turkmenistan and became a common Turkmen dance. *Kushtdepti* is being sang and danced at festivals and celebrations. After independence of the country, massive celebrations, pompous shows and performances became popular. *Kushtdepti* appeared to be a central genre in those massive shows and events. Dozens are involved in the performance, and if the concert takes place at the stadium, hundreds of dancers. Various technical means such as sound recording, light projection, broadcast, radio-controlled equipment, pyrotechnics, fireworks, etc. are being used. Currently the texts of *kushtdepti*, having mostly a folk versus construction are performed in different ways, including traditional ones, but also glorifying the president, the country, a happy life. The zikral dance movements, sounds and the incredible emotional spirit inherited from old times, nevertheless are preserved in a modern performance.

**ГЛИВИНСКИЙ Валерий Викторович**, доктор  
искусствоведения, музыковед, независимый  
исследователь, Нью-Йорк, США

**Valery GLIVINSKY**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),  
musicologist, independent researcher, New York, USA



ЯВЛЕНИЕ МИРУ РУССКОСТИ СТРАВИНСКОГО В БАЛЕТНОЙ ТРИАДЕ «ЖАР-ПТИЦА»—  
«ПЕТРУШКА»—«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»

Балетная триада «Жар-птица»—«Петрушка»—«Весна священная» эпохально значима во всех трех музыкально-исторических контекстах: русском, прошлого столетия, мировом. В каждом из них она утвердила русскость Стравинского в качестве явления, сопоставимого по значимости с полифонией Баха, симфонизмом Бетховена.

Становление русскости как национально-характерной особенности у предшественников Стравинского включало все сферы музыкального творчества — от особенностей художественного замысла до мельчайших деталей нотного текста. Движущими силами русскости выступали «тоска по мировой культуре» (Мандельштам), убежденность, что «Нам внятно все — и острый галльский смысл, И сумрачный германский гений...» (Блок). Русские композиторы XIX — начала XX века проявляли устойчивый интерес к вживанию в иные музыкальные миры, индивидуально-авторские стили. Мировоззренческой основой этих вживаний служил тяготеющий к универсальности модус видения мира, основанный на восприятии реальности в качестве многополюсного, многослойного, поликультурного континуума с непрерывно изменяющимися свойствами. Универсализм русскости Стравинского проявился в жестово-пластической основе музыкального языка, позволяющей воссоздавать эмоционально мотивированные движения человеческого тела, в звуковой ассоциативности, вовлекающей пространственно-временные представления человеческого мозга. Сознательные чувства, характерные для западноевропейской музыкальной образности, в русскости Стравинского вытесняются подсознательными эмоциями. Балет становится для композитора главным жанром, где телесные движения как индикатор подсознательных эмоциональных состояний инициируют обновление не только хореографии, но и всего комплекса музыкально-выразительных средств. Явление миру русскости Стравинского в балетах «Жар-птица», «Петрушка» основывается на полиморфном, объектно-изобразительном творческом методе, позволяющем расширить рамки использования русского фольклора, вопль до выхода за эти рамки в «Весне священной».

REVEALING STRAVINSKY'S RUSSKOST' TO THE WORLD IN THE BALLET TRIAD *FIREBIRD—PETRUSHKA—RITE OF SPRING*

The ballet triad of *Firebird—Petrushka—Rite of Spring* is momentous in all three musical and historical contexts: the Russian context, the context of the twentieth century, and the global context. In each, the triad confirmed Stravinsky's russkost' as a phenomenon comparable in significance with Bach's polyphony or Beethoven's symphonism. In Stravinsky's predecessors, the process of establishing russkost' as a characteristic national trait included all aspects of musical creativity, from the particular traits of the artistic concept to the smallest details of the written music. The engines driving russkost' were a 'yearning for world culture' (Mandelstam), and a conviction that 'We perceive everything—both Gallic wit, And twilight German genius' (Blok). Russian composers of the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries displayed a persistent interest in inhabiting other musical worlds and individual, authorial styles. Serving as the foundational worldview for these inhabitations was a perspective on the world that tended to universality, based on perceiving reality as a multipolar, multilayered, polycultural continuum with constantly changing features. The universalism of Stravinsky's russkost' surfaced in the gestural and plastic foundation of his musical language, which allowed for the recreation of emotionally motivated movements of the human body, and in the sound associativity that brings to bear the human brain's spatial and temporal concepts. In Stravinsky's russkost', the conscious feelings which are characteristic of Western European musical imagery are displaced by subconscious emotions. Ballet is this composer's chief genre, one in which bodily movements, as an indicator of subconscious emotional states, can prompt the renewal of not just choreography, but also the entire toolbox of musical

expression. In the ballets *Firebird* and *Petrushka*, Stravinsky's russkost' is revealed to the world as grounded in the polymorphic, object-oriented creative method, which permits an expansion of the bounds within which Russian folklore can be used, until those bounds are finally transgressed in *The Rite of Spring*.

**ГОЛОВНЕВА Юлия Станиславовна**, магистр, свободный  
исследователь, Санкт-Петербурге, Россия  
**Julia GOLOVNEVA**, MA, Independent Researcher, Saint Petersburg,  
Russia



#### БАЛЕТНАЯ КРИТИКА А. ЛЕВИНСОНА В ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД

Заданный Левинсоном всесторонний подход к анализу балетного спектакля (музыки, сценографии, литературного источника) сохранил актуальность до сегодняшнего дня. В докладе рассматриваются ранние критические работы Левинсона, написанные им за период с 1911 по 1917 годы. В рецензиях Левинсон уделял много внимания балетмейстерской деятельности и исполнительскому искусству танцовщиц и танцовщиков. Он одним из первых среди теоретиков танца, заговорил о реформаторах, новаторах и представителях экспериментальных течений 1910-х годов. Среди критиков у «нового» балета были сторонники и противники. Левинсон стал тем критиком, который разделял обе позиции. Он, как и Волынский, отстаивал ценности классического танца, но при этом, так же, как и Светлов, считал, что новое в балете не существует в отрыве от традиции. В своих балетных трудах он, одним из первых среди современников, утвердил новый метод оценки хореографического искусства. Критик высвечивал весь театральный процесс: осмыслял движения, видел проблемы, точно определял и систематизировал балетные понятия.

#### BALLET CRITICISM OF ANDRÉ LEVINSON IN THE PRE-REVOLUTIONARY PERIOD

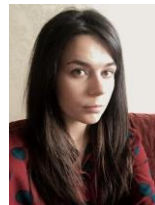
Levinson's comprehensive approach to the analysis of a ballet performance: music, scenography, literary source, has retained its relevance to this day. This article examines the early critical works of Levinson, written by him during the period from 1911 to 1917. In the reviews, Levinson paid much attention to the choreographer's activities and the performing arts of dancers and dancers. Levinson was one of the first dance theorists to talk about the reformers, innovators and representatives of the experimental movements of the 1910s. Among the critics, the 'new' ballet had supporters and opponents. Levinson became the critic who took both sides. He, like Volynsky, defended the values of classical dance, but at the same time, like Svetlov, he believed that the new in ballet does not exist in isolation from tradition. In his ballet works, he, one of the first among his contemporaries, approved a new method for evaluating choreographic art. He illuminated the entire theatrical process: he comprehended movements, saw problems, accurately defined and systematized ballet concepts.

**ГОРБАЦЕВИЧ Дарья Александровна**, аспирант, Школа дизайна, Высшая школа экономики, Москва, Россия

Научный руководитель — кандидат философских наук Ганжа Анна Геннадиевна

**Daria GORBATSEVICH**, Postgraduate Student, Art and Design School, Higher School of Economics, Moscow, Russia

Scientific adviser — Anna Ganzha, PhD



#### БИОГРАФИЯ НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ «БИОГРАФИЧЕСКИЙ БАЛЕТ» НА ОСНОВЕ АНАЛИЗА БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ БИОГРАФИЧЕСКОГО ЦИКЛА ДЖ. НОЙМАЙЕРА

В докладе автор уточняет понятие «биографический балет», введенное в театроведческий дискурс немецкой танцевальной критикой 70-х гг. XX века. Особое внимание уделяется раскрытию исследуемого концепта через определение контекста его возникновения, перечисления характеристик и художественных элементов, приписываемых зрителем-критиком стоящей за ним балетной форме в годы премьер соответствующих спектаклей «биографического цикла» хореографа Дж. Ноймайера: «Мейербер-Шуман» (нем. Meyerbeer-Schumann, 1974), «Иллюзии — как Лебединое озеро» (нем. *Illusionen — wie Schwanensee*, 1976), «Дама с камелиями» (нем. *Die Kameliendame*, 1978), «Окно в мир» Моцарта» (нем. *Fenster zu MOZART*, 1991), «Нижинский» (нем. *Nijinsky*, 2000), «Дузе» (нем. *Duse*, 2015), «Стеклянный зверинец» (нем. *Die Glasmagerie*, 2020), — с одновременным исследованием условий, приемов и средств сценического воплощения биографических нарративных моделей в рамках балетмейстерского творчества. Рассматриваются техники повествования и сценографии с особым вниманием к хореографической лексике, визуальным, слуховым, жестовым, вербальным репрезентациям и другим мультисенсорным элементам, формирующим танцевальную биографию. Кроме того, автор проводит сопоставление исследуемого концепта с такими смежными понятиями как танцевальный «авто-био-нарратив» (К. Тернер), «перфо-память» и «хореобиография» (Л. Зами), выявляет ряд особенностей драматургической и хореографической форм танцевальных спектаклей подобного типа, «общие места» и отличия. В докладе определяется новый подход к биографическому повествованию, расширяющий спектр его репрезентаций и стратегий исполнения, проводится критическая оценка того, как в танцевальном автобиографическом нарративе, стремящемся быть идентифицированным в качестве произведения биографического жанра, используются вербализованные и письменные (авто)биографические источники и как балеты биографического цикла становятся архивом перформативных текстов, вписывающих в историю собственную (авто)биографическую легенду хореографа-балетмейстера.

#### BIOGRAPHY ON THE BALLET STAGE: THE CONCEPT OF THE 'BIOGRAPHICAL BALLET' DEFINITION BASED ON THE BALLET PERFORMANCES' ANALYSIS OF THE JOHN NEUMEIER'S BIOGRAPHICAL CYCLE

The paper specifies the concept, *biographical ballet*, that have been introduced into the theatrical discourse by the German theater critics in 1970th (Wendland, J, 1974). Special attention is paid to the disclosure of the concept through the definition of the context in which it was being created, the characteristics and artistic elements. The latter are attributed by the

audience/critics to a ballet spectacle behind this concept who were affected by the premieres of the corresponding ballets of the biographical cycle created by John Neumeier: *Meyerbeer-Schumann* (1974), *Illusions like Swan Lake* (1976), *Lady of the Camellias* (1978), *Windows on MOZART* (1991), *Nijinsky* (2000), *Duse* (2015), *The Glass Menagerie* (2019). This paper investigates concurrently the conditions, techniques and means of stage embodiment of the biographical narrative models in the framework of ballet-making based on the analysis of the aforementioned ballet cycle. The examination of the narrative techniques and scenography with special attention to choreographic vocabulary, visual, auditory, gestural, and verbal representations and other multisensorial elements forming a danced biography is conducted. In addition, the author compares the studied concept with such related notions as *dancing auto-bio-narrative* (Ch. Turner), *PerforMemory* and *choreobiography* (L. Zami), and reveals a number of characteristics of dramaturgical and choreographic approaches accordingly, providing a novel approach to the biographically-based narration that enhances its range of representations and strategies of performance. In that regards, the paper captures and critically assesses how the danced auto-bio-narrative confronts or deals with verbalized and written (auto)biographical sources and how it simultaneously modifies them fueled by the need to be recognized as a biographical piece, and to what extent the ballets of the biographical cycle can be considered as an archive of the performative texts that inscribe choreographer's own (auto)biographical legend into history.

**ГОРДЕЕВ Пётр Николаевич**, доктор исторических наук, старший научный сотрудник, кафедра русской истории (XIX–XXI вв.), Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

**Petr GORDEEV**, Dr. Habil. (Doctor of History), Senior Researcher, Department of Russian History (19th–21st Centuries), Herzen University, Saint-Petersburg, Russia



#### Е.К. МАЛИНОВСКАЯ И БАЛЕТ

Елена Константиновна Малиновская (1875–1942) сыграла немалую, хотя на первый взгляд и не особенно заметную роль в истории отечественной сцены. В 1918–1924 гг. она управляла московскими государственными (с 1919 г. — академическими) театрами, в 1930–1935 гг. была директором Большого театра. В течение одиннадцати лет личность, художественные взгляды и административная тактика Малиновской так или иначе влияли на развитие одной из двух крупнейших балетных трупп страны. Ей приходилось учитывать вкусы высокопоставленных «кураторов» театра (А.В. Луначарского, А.С. Енукидзе и др.), принимать во внимание требования могущественной профсоюзной организации, приспосабливаться к партийной цензуре, бороться с тягой балетмейстеров и танцовщиков к заграничным поездкам, нередко — в один конец. Малиновской приходилось, и небезуспешно, заниматься не только управлением театрами, но и обеспечивать быт артистов. На основе впервые вводимых в научный оборот материалов (прежде всего из обширных личных фондов Малиновской в Российском государственном архиве литературы и искусства и Государственном центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина) в настоящей

статье изучены сложные взаимоотношения Е.К. Малиновской, балетной труппы Большого театра и разнообразных деятелей из мира искусства и политики, так или иначе причастных к балету, в 1918–1935 гг.

#### ELENA MALINOVSKAYA AND BALLET

Elena Konstantinovna Malinovskaya (1875–1942) played a significant, although at first glance not particularly noticeable role in the history of the Russian stage. In 1918–1924 she managed the Moscow State (since 1919 — Academic) theaters, in 1930–1935 she was the director of the Bolshoi Theater. For eleven years, Malinovskaya's personality, artistic views and administrative tactics somehow influenced the development of one of the two largest ballet companies in the country. She had to take into account the tastes of high-ranking 'curators' of the theater (A.V. Lunacharsky, A.S. Enukidze et al.), to take into account the requirements of a powerful trade union organization, adapt to Communist Party censorship, to fight the craving of choreographers and dancers for foreign trips, often one-way. Malinovskaya had, and not unsuccessfully, to deal not only with the management of theaters, but also to provide for the life of artists. On the basis of materials introduced into scientific circulation for the first time (first of all, from Malinovskaya's extensive personal funds in the Russian State Archive of Literature and Art and the A.A. Bakhrushin State Central Theater Museum), this article examines the complex relationships of Malinovskaya, the Bolshoi Ballet Troupe and various figures from the world of art and politics, one way or another involved in ballet, in 1918–1935.

**ГОРН Анна Викторовна**, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра музыкального искусства, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

**Anna HORN**, PhD, Associate Professor, Musical Art Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia



#### ТАНЕЦ КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ИДЕЯ В БАЛЕТЕ-ПАНТОМИМЕ «СКАРАМУШ» Я. СИБЕЛИУСА

В творчестве Яна Сибелиуса, яркого художника, выдающегося мастера симфонических произведений, балетный жанр представлен единственной партитурой, которая подчеркнула особые грани его композиторского таланта, связанные с театрално-пластическим искусством. Балет «Скарамуш», созданный в 1913 году по мотивам одноименной пантомимы П. Кнудсена, также воплотил характерные художественные явления 1910-х годов. Соавторами Сибелиуса стали М. Трепка Блок (либретто), хореограф Э. Вальбом и художник К. Нильсен. В сюжете, образности, танцевально-сценическом и звуковом решениях балета переплелись специфические мотивы культуры модерна: экспрессионистская напряженность звуковых образов, психологическая детализация музыкального действия, театрално-пластическая изобразительность и тонкое «обыгрывание» сюжетов литературно-драматической классики. Концептуальной идеей, обозначенного автором как «трагическая пантомима», стал танец. Преодолевая пантомимическое начало, танец главенствует в балете «Скарамуш», проникает в содержательно-смысловой и музыкальный пласты



сочинения, воплощает радость и муки человеческой души, неволю любовной страсти и тяжесть совершенного преступления. Музыкально-поэтические мотивы балета Сибелиуса близки некоторым хореографическим спектаклям дягилевской антрепризы, а также балетным опусам ряда европейских композиторов, созданным в первые десятилетия XX века.

#### DANCE AS A CONCEPTUAL IDEA IN THE PANTOMIME BALLET *SCARAMOUCHE* BY JEAN SIBELIUS

In the work of Jan Sibelius — a bright artist, an outstanding master of symphonic works — the ballet genre is represented by a single score that emphasized the special facets of his composer's talent associated with theatrical and plastic art. The ballet *Scaramouche*, created in 1913 based on the pantomime of the same name by P. Knudsen, also embodied the characteristic artistic phenomena of the 1910s of the twentieth century. Sibelius was co-authored by M. Trepka Blok (libretto), choreographer E. Walbom, and artist K. Nielsen. In the plot, imagery, dance-stage and sound solutions of the ballet, specific motives of Art Nouveau culture are intertwined: expressionist tension of sound images, psychological detail of musical action, theatrical and plastic pictorial and subtle 'playing' of the plots of literary and dramatic classics. The conceptual idea, designated by the author as 'tragic pantomime,' was dance. Overcoming the pantomimic principle, the dance prevails in the ballet *Scaramouche*, penetrates into the meaningful-semantic and musical layers of the composition, embodies the joy and torment of the human soul, the captivity of love passion and the severity of the crime committed. The musical and poetic motives of Sibelius's ballet are close to some choreographic performances of the Diaghilev enterprise, as well as ballet opuses of a number of European composers created in the first decades of the twentieth century.

**ГОРЯЧИХ Владимир Владимирович**, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

**Vladimir GORYACHIH**, PhD, Associate Professor, Music Theory Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia



#### О БЕДНОМ СТРАДАЛЬЦЕ ЗАМОЛВИТЕ СЛОВО...

(ОБРАЗ ПЕТРУШКИ В ЗЕРКАЛЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЦИТАТ В БАЛЕТЕ СТРАВИНСКОГО)

Фольклорные источники балета «Петрушка» И. Ф. Стравинского — обширная тема, постоянно привлекающая внимание исследователей. Среди множества аспектов в докладе выбраны два, затрагивающие наиболее значимые проблемы, — образ главного героя и роль фольклорных цитат в интонационной драматургии балета. В качестве ключа к их раскрытию рассматривается известное письмо Стравинского к А. Н. Римскому-Корсакову от 16 декабря 1910 года, в котором композитор цитирует две городские песни — «Под вечер осени ненастной» и «Чудный месяц». Обе песни принадлежат к числу «чувствительных», их тексты (которые также оказались важны для Стравинского) содержат мотивы страданий, жалобы на судьбу, несчастной любви, приводящей к преждевременной смерти. В напевах песен композитор услышал

родство, заключенное в двух начальных интонациях, — восходящего кварттового зачина и нисходящего четырехзвучного мотива с завершающим квинтовым скачком. Обе цитаты Стравинский нотирует в до мажоре — тонический аккорд которого является составной части лейтгармонии Петрушки и включает в себя интонацию кварты. Кварты — сквозной мотив музыки города в балете. В свою очередь, нисходящая попевка (в том числе с квинтовым скачком) объединяет ряд народных песен, использованных в партитуре «Петрушки», — как типичных для народного театра, так и не зависящих от него. Таким образом, оба рассмотренных аспекта оказываются глубоко связаны. Включение в музыку и содержательную сферу балета народных песен, не типичных для комедий о Петрушке, оказалось важным элементом трансформации фольклорного героя в героя балетного представления, превращения озорника и насмешника Петрушки в одинокого бедного страдальца, несчастного в любви, подвергающегося жестоким ударам судьбы. В свою очередь, найденные Стравинским в декабре 1910 года цитаты органично вошли в уже созданный музыкальный материал балета. Они стали недостающим компонентом его интонационной драматургии, связав воедино индивидуальный тематический комплекс Петрушки, традиционную музыку петрушечной комедии и музыку городских улиц.

#### SAY A GOOD WORD FOR POOR SUFFERER...

#### (PETRUSHKA'S IMAGE IN THE MIRROR OF FOLKLORE SOURCES IN STRAVINSKY'S BALLET)

The folklore sources used by Igor Stravinsky in his *Petrushka* ballet is a vast topic that constantly attracts the attention of researchers. Among the many aspects in this report, two are selected that touch on the most significant problems: main character's image and the role of folklore quotations in the ballet's intonational dramaturgy. Stravinsky's well-known letter to Rimsky-Korsakov dated December 16, 1910, in which the composer quotes two street songs — *Toward Evening, in Rainy Autumn* and *Wondrous Moon*, is considered a key to their unlocking. Both songs belong to the category of 'sentimental,' their lyrics (which also turned out to be important for Stravinsky) contain motives of suffering, complaints about fate, unhappy love, leading to premature death. In the melodies of those songs the composer heard the similarity contained in the two initial intonations — a leap of a fourth up in the beginning and a descending four-sound motif with a final leap of a fifth up. Stravinsky uses both quotes in C major, the tonic chord of which is an integral part of *Petrushka's* leit-harmony and includes the intonation of a fourth. The fourth is a through motif of the city street's music in the ballet. In turn, the descending chant (including the leap of a fifth) unites several folk songs used in *Petrushka's* score, both typical of the folk theater and those independent of it. Thus, both considered aspects are deeply connected. The incorporation of folk songs in the music and ballet's content sphere which are not typical for comedies about *Petrushka* turned out to be an important element in the transformation of the folklore hero into the hero of a ballet performance, *Petrushka's* metamorphosis from a mischievous mocker into a lonely poor sufferer, unlucky in love and subjected to cruel blows of fate. In turn, the folklore sources found by Stravinsky in December 1910 organically entered the already created ballet's musical material. They became the missing piece of his intonational dramaturgy linking together the individual thematic complex of *Petrushka*, the traditional music of *Petrushka* comedy and city street's music.

**ГРАЧЕВА Вероника Алексеевна**, аспирантка, кафедра теории музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ведущая редакции художественных программ радио «Петербург», Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель – Чернобривец Петр Анатольевич, кандидат искусствоведения

**Veronika GRACHYOVA**, postgraduate student, Music Theory Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, host of the editorial board of the art programs, radio 'Petersburg', Saint Petersburg, Russia

Scientific advisor – Pyotr Chernobrivets, PhD



### СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА БАЛЕТА ЭРИКА САТИ «УСПУД». ОСОБЕННОСТИ ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ

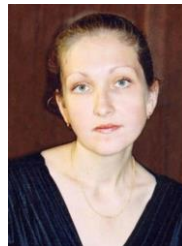
Доклад посвящен анализу оригинального замысла, концепции «христианского» балета Эрика Сати «Успуд», созданного композитором в содружестве с французским писателем испанского происхождения Контамином де Латуром. Исследуются факты, касающиеся творческого сотрудничества Сати и Латура (освещаются совместные проекты, выявляются цели, поставленные ими). При этом автор доклада активно обращается к их воспоминаниям, корреспонденции. Особое внимание уделено либретто, которое является уникальным с литературной точки зрения. При этом поднимается вопрос о наличии первоисточника, о неоднозначных ассоциациях с романом Г. Флобера «Искушение Святого Антония». Неординарным представляется также соотношение внешнего сюжета, сценического ряда — и музыкального материала, музыкального развития. В заключении рассматривается ключевая проблема: в какой степени был реализован данный художественный замысел, следует ли считать «Успуд» однозначно завершенным произведением?

### THE ARTISTIC CONCEPTION SPECIFICS OF ERIK SATIE'S BALLET USPUD. FEATURES OF ITS IMPLEMENTATION

The report is devoted to the analysis of the original concept, the concept of 'Christian' by Erik Sati *Uspud* ballet created by the composer in cooperation with the French writer of Spanish origin Contamin de Latour. The facts concerning the creative cooperation of Sati and Latour are examined (joint projects are highlighted, goals set by them are identified). At the same time, the author of the report actively appeals to their memories and correspondence. Special attention is paid to the libretto, which is unique from the literary point of view. In this case, the question is raised about the presence of the source, about ambiguous associations with the novel by G. Flaubert *Temptation of Saint Anthony*. The relationship between the external plot, the stage range — and the musical material, the musical development is also unusual. In conclusion, the key problem is considered: to what extent has this artistic idea been realized, should be considered *Uspud* uniquely completed work?

**ГРУЦЫНОВА Анна Петровна**, доктор искусствоведения, профессор, кафедра междисциплинарных специализаций музыковедов, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, профессор, кафедра хореографии, Российский институт театрального искусства, Москва, Россия

**Anna GRUTSYNOVA**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Interdisciplinary Musicological Studies Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory; Professor, Choreography Department, Russian Institute of Theatre Art, Moscow, Russia



«Дух долины» (1853): ПОСТАНОВКА И СЦЕНИЧЕСКАЯ СУДЬБА

Доклад посвящён спектаклю «Дух долины», в первый раз показанному в 1853 году в парижском *Théâtre-Lyrique*. В наше время его жанр определяется как «опера-балет», тогда как авторы указывали, что это «легенда в двух актах». Возможно, изначальный отказ от использования определения «опера-балет» было связано со значительной долей танцев, присутствовавших в «Духе долины». Автором хореографических фрагментов был Артур Сен-Леон, по некоторым сведениям, выступивший и либреттистом спектакля. Главные роли в «Духе долины» исполняли танцовщики — сам Сен-Леон и Мари Ги-Стефан. При анализе сюжета и исполнявшихся танцевальных номеров можно прийти к выводу, что значительное влияние на них оказали созданные ранее балеты. В «Духе долины» Сен-Леон выступил не только как хореограф и танцовщик, но и как композитор, и скрипач-виртуоз. В частности, в первом действии он исполнял скрипичную пьесу собственного сочинения, «Утро в деревне», имевшую большой успех у публики. «Дух долины» в 1853 году был показан тридцать восемь раз, но на этом его история не завершилась. В 1855 году Сен-Леон на основе этого спектакля создал балет «Дух», переработав либретто и сохранив хореографические номера. Следующее преобразование спектакля привело к созданию балета «Сирота Теолинда, или Дух долины», который Сен-Леон покажет в Петербурге в 1862 году. Эта история постепенной трансформации художественного замысла (от одного жанра к другому) представляет собой путь развития спектакля, нередко встречавшийся в XIX веке.

*LE LUTIN DE LA VALÉE* (1853): STAGING AND STAGE FATE

The report is dedicated to the performance *Le lutin de la vallée* (*Spirit of the Valley*), which was shown for the first time in the parisian *Théâtre-Lyrique*. Nowadays, its genre is defined as ‘opera-ballet.’ The authors pointed out that this is ‘a legend in two acts.’ Perhaps the original refusal to use the term ‘opera-ballet’ was due to the significant proportion of dances that were present in the *Le lutin de la vallée*. The author of the choreographic fragments was Arthur Saint-Léon, who, according to some information, was also the librettist of the play. The main roles in the *Le lutin de la vallée* were performed by dancers — Saint-Léon himself and Marie Guy-Stephan. When analyzing the plot and the dance numbers performed, it can be concluded that the previously created ballets had a significant influence

on them. In *Le lutin de la vallée*, Saint-Léon performed not only as a choreographer and dancer, but also as a composer and virtuoso violinist. In particular, in the first act he performed a violin piece of his own composition, *Une Matinée à la campagne (Morning in the village)*, which was a great success with the public. *Le lutin de la vallée* was shown 38 times in 1853, but its story did not end there. In 1855, based on this performance, Saint-Léon created the ballet *Le lutin (Spirit)*, reworking the libretto and retaining the choreographic numbers. The next transformation of the performance led to the creation of the ballet *Théolinda, ou Le lutin de la vallée (Théolinda l'orpheline, Theolinda, or the Spirit of the Valley)*, which Saint-Leon will show in St. Petersburg (1862). This story of the gradual transformation of artistic design (from one genre to another) is a path of development of the spectacle, not uncommon in the 19<sup>th</sup> century.

**ГРЫЗУНОВА Ольга Валериевна**, кандидат искусствоведения, доцент, кафедры балетмейстерского образования, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

**Olga GRYZUNOVA**, Associate Professor, Balletmaster Education Department, Vaganova Academy of Russian Ballet, Saint Petersburg, Russia



#### ВНЕДРЕНИЕ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ХОРЕОГРАФИЮ

Понятие «цифровое (дигитальное) искусство» рассматривают как отдельное направление в медиа искусстве, созданное с использованием цифровых алгоритмов, воспроизводимое и распространяющееся посредством цифровых технологий. В пору своего зарождения в 1950–1960-е гг. медиа искусство и цифровое искусство проявлялись в сферах американского неоавангардного искусства, художественных экспериментов, акционизма. Эксперименты по созданию т.н. компьютерной хореографии и по решению насущных проблем хореографов с помощью компьютеров восходят к этому же периоду. В докладе будут рассмотрены первые попытки создания компьютерной хореографии Жанной Хейс Биман, разработки Майкла Нолла. Их опыты наметили основные пути внедрения цифровых технологий в сферу хореографии: создание компьютера-хореографа, визуализация данных о хореографии с помощью компьютера для анализа танцевальных форм и движений, распознавание движений для их последующего перевода в танцевальную нотацию. С 1990-х технический и художественный потенциал цифровых инструментов на практике изучали хореографы Мерс Каннингем, Уильям Форсайт, Уэйн МакГрегор. В наши дни внедрение цифровых технологий в сочинительскую практику уже не редкость. Одни хореографы со временем отказываются от сотрудничества с компьютерами, поскольку считают, что, делегируя творческий процесс машине, человек рискует потерять собственное воображение. Другие постановщики полагают, что это, напротив, эффективный инструмент для стимулирования креативности, и они не оставляют попыток добиться от компьютерной хореографии художественно-эстетического эффекта.

The concept of 'digital art' is considered as a separate direction in media art, created using digital algorithms, reproduced and distributed through digital technologies. At the time of its immediate origin in the 1950s and 1960s, media art and digital art manifested themselves in the field of American neo-avantgarde art, artistic experiments, and actionism. Experiments on the creation of computer choreography and on solving urgent problems of choreographers with the help of computers date back to the same period. The report will review the first experiences of creating computer choreography by Jeanne Hays Beaman, the development of Michael Noll. Their experiments set the main vectors of the introduction of digital technologies in the field of choreography. Since the 1990s, the technical and artistic potential of digital tools has been studied in practice by Merce Cunningham, William Forsythe, Wayne McGregor. Nowadays, the introduction of computers into the practice of choreographers as a composing tool is no longer uncommon. Some choreographers quickly abandon this practice, because they believe that by delegating the creative process to a machine, a person risks losing his own imagination. Other choreographers believe that it is an effective tool for stimulating creativity, and they do not give up trying to achieve an artistic and aesthetic effect from computer choreography.

**ДЕНИСОВ Андрей Владимирович**, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

**Andrei DENISOV**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia



«БЕАТРИЧЕ» БОРИСА ТИЩЕНКО: ТРАКТОВКА СЮЖЕТА И ЖАНРА

В «Беатриче» соединились две ведущие жанровые линии творчества Бориса Тищенко — балет и симфония. Этим объясняется авторское определение сочинения — «хорео-симфоническая циклиада», предполагающее единство пластического, сценографического и музыкального планов. В основе последнего лежит сонатная драматургия конфликтного типа — медитативные solo сменяются разработочными разделами и мощными кульминационными взрывами оркестра, иногда превосходящими пределы слухового восприятия. При этом некоторые темы имеют конструктивное значение на протяжении всего цикла (в первую очередь это темы Беатриче и Данте). Сюжет сочинения Тищенко обладает особой многоплановостью. Здесь есть и музыкальная биография самого Данте, и тема мытарств на том свете, известная и по египетской и древнегреческой мифологии, и по христианским апокрифическим памятникам, наконец — космогоническая иерархия мира, данная в пространственном и временном срезе. Многозначительным выглядит название — «Беатриче» — ее образ и есть подлинный смысловой центр цикла. Не случайно он содержит параллели с мифом об Орфее и Эвридике, столь часто привлекавшим композиторов разных эпох. Большую роль играет нотографическая символика — имена главных героев,

числовые соотношения зашифрованы в музыкальном материале симфоний. Во многом это было инспирировано самим первоисточником, содержащим огромное количество скрытых, эзотерических смыслов. Кроме того, естественно, что текст произведения Данте апеллирует и к зрительному типу восприятия. Партитура симфоний изобилует ремарками, подсказывающими и порядок развития сюжетной драматургии, и появление конкретных героев — многочисленных обитателей мира «Комедии». Велика роль звукоизобразительного начала, без лишних комментариев позволяющая увидеть картины катаклизмов в преисподней, мистическую процессию в Чистилище, райскую лестницу в небесах. Завершение цикла симфоний потребовало от Тищенко значительного времени — ни один другой опус не создавался им так долго. Он стал первым композитором, воплотившим фабулу творения Данте полностью. Неудивительно, что восприятие «Беатриче» предполагает огромное напряжение внимания слушателя — эмоциональная сила сочинения необычайно велика, как и смысловой масштаб самой «Божественной комедии».

#### *BEATRICE* BY BORIS TISHCHENKO: INTERPRETATION OF THE PLOT AND GENRE

*Beatrice* combines two leading genre lines of Boris Tishchenko's work, ballet and symphony. This explains the author's definition of his work — 'choreo-symphonic cycliad,' which assumes the unity of plastic, scenographic and musical plans. The latter is based on sonata dramaturgy of a conflict type — meditative solos are replaced by development sections and powerful culminating explosions of the orchestra, sometimes exceeding the limits of auditory perception. At the same time, some themes have a constructive meaning throughout the cycle (first of all, these are the themes of *Beatrice* and *Dante*). The plot of Tishchenko's cycle has a special versatility. There is a musical biography of *Dante* himself; the theme of ordeals in the transcendent world, known both from Egyptian and ancient Greek mythology, and from Christian apocrypha; finally — the cosmogonic hierarchy of the universe, given in spatial and temporal sections. The name *Beatrice* looks meaningful: her image is the true semantic center of the cycle. Important to notice its parallels with the myth of *Orpheus* and *Eurydice*, which so often attracted composers of different eras. An important role plays notographic symbolism — the names of the main characters, numerical ratios are encoded in the musical material. Of course, this was inspired by the original source itself, which contains a huge number of hidden, esoteric meanings. The text of *Dante's* work also appeals to the visual type of perception. The score of symphonies is full with remarks that suggest both the order of the plot dramaturgy development, and the appearance of specific characters — numerous inhabitants of the *Comedy* world. The role of the sound-imaginative principle is great, allowing to see pictures of cataclysms in the underworld, a mystical procession in Purgatory, a staircase in heaven. The completion of the symphonies cycle required considerable time from Tishchenko — no other opus was created by him for so long time. He became the first composer to embody the plot of *Dante's* creation completely. It is not surprising that the perception of *Beatrice* requires a huge effort from the listener — the emotional power of the composition is unusually great, as is the semantic scale of the *Divine Comedy* itself.

**ДЕНИСОВ Семен Глебович**, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра музыкального искусства, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

**Semyon DENISOV**, PhD, Associate Professor, Musical Art Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia



#### РИТМ ВЕНСКОГО ВАЛЬСА В «ВАЛЬСЕ» РАВЕЛЯ

Хореографическая поэма М. Равеля «Вальс» чаще исполняется как концертная пьеса, чем как сценическое произведение, хотя первоначально предназначалась именно для балета, что не раз подчеркивалось самим композитором. Для него это небольшое по объему сочинение, очевидно, было весьма важным. Об этом говорит, во-первых, длительность работы: замысел «Вальса» относится к 1906 году, а окончена партитура только в 1920-м. Во-вторых, Равель сделал версии для одного и для двух фортепиано, очевидно, стремясь к широкому распространению пьесы. Наконец, «Вальс» послужил поводом для разрыва Равеля с Дягилевым: прослушав музыку, импресарио отказался от плана постановки со своей труппой, что глубоко оскорбило композитора. Известно (в том числе по письмам Равеля), что с самого начала произведение было задумано как «дань памяти» Иоганна Штрауса и должно было называться «Вена»; композитор писал о своем пристрастии «к этим чарующим ритмам», имея в виду именно венские вальсы. Исследователи находят в некоторых эпизодах «Вальса» Равеля прямое сходство с музыкой И. Штрауса. О ритмическом своеобразии венской вальсовой традиции пишут многие авторы, а в номенклатуре бальных танцев венский вальс выделен в особый вид. В технике современного вальса отмечается нередкая задержка «на счете два», которая отнимает некоторое время от первого или третьего счета. В Музыкальной энциклопедии констатируется: «Для вальсов И. Штрауса характерно небольшое укорочение первой доли при исполнении». Эта своеобразная неровность движения составляет индивидуальную черту венского стиля, но она известна не всем исполнителям. В «Вальсе» Равеля она имеет смысловое значение: музыкальный образ Вены основан на специфическом венском «диалектизме». Постановка, осуществленная Ф. Аштоном (фильм 1958 года доступен в Youtube) в этом отношении противоречива: в хореографии систематически присутствует выразительный акцент на второй доле такта, в то время как музыкальное сопровождение звучит равномерно, не учитывая «венской» специфики. Компьютерные технологии позволяют не только зафиксировать тонкие ритмические особенности музыкальной записи, но и измерить их количественные показатели. Можно продемонстрировать разницу в длительностях тактовых долей в вальсах Штрауса и «Вальсе» Равеля в оркестровой и фортепианной версии на примере исполнителей, соблюдающих и не соблюдающих венскую традицию.

#### VIENNESE WALTZ RHYTHM IN RAVEL'S *LA VALSE*

Maurice Ravel's choreographic poem *La Valse* is more often performed as a concert piece than as a stage work, although it was originally intended specifically for ballet, which was repeatedly emphasized by the composer himself. For him, this short work was obviously



very important. This is evidenced, firstly, by the duration of the worktime: the idea of *La Valse* dates back to 1906, but the score was completed only in 1920. Secondly, Ravel made versions for one and two pianos, obviously striving for the wider popularity of the piece. Finally, *La Valse* served as the reason for Ravel's break with Diaghilev: after listening to the music, the impresario abandoned the production plan with his company, which deeply offended the composer. It is known (including from Ravel's letters) that from the very beginning the work was conceived as a 'tribute to the memory' of Johann Strauss and was to be called *Vienna*; the composer wrote about his predilection 'for these enchanting rhythms,' referring precisely to the Viennese waltzes. Researchers find in some episodes of Ravel's *La Valse* a direct resemblance to the music of Strauss. Many authors write about the rhythmic originality of the Viennese waltz tradition, and in the nomenclature of ballroom dances, the Viennese waltz is singled out as a special type. In the technique of the modern waltz, there is a frequent delay 'on the second count,' which takes some time from the first or third count. The Musical Encyclopedia states: 'Waltzes by I. Strauss are characterized by a slight shortening of the first beat during performance.' This peculiar unevenness of movement is an individual feature of the Viennese style, but some performers are uninformed of it. In Ravel's *La Valse*, it has a semantic meaning: the musical image of Vienna is based on a specific Viennese 'dialecticism.' The production carried out by F. Ashton (1958 film is available on Youtube) is contradictory in this regard: the choreography systematically has an expressive emphasis on the second beat of the measure, while the musical accompaniment sounds evenly, without taking into account the 'Viennese' specifics. Computer technologies make it possible not only to fix the subtle rhythmic features of a musical recording, but also to measure their quantitative indicators. It is possible to demonstrate the difference in the duration of beats in the waltzes by Strauss and Ravel's *La Valse* in the orchestral and piano versions using the example of performers who observe and do not observe the Viennese tradition.

**ДЖУБАТЧАНОВА Сауле Баянбайевна**, старший преподаватель, кафедры балетмейстерского искусства, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан

**Saule DZHUBATCHANOVA**, Senior Lecturer, Ballet Master's Art Department, Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan



ПРЕТВОРЕНИЕ КАЗАХСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ТАНЦЕВАЛЬНЫХ СЦЕНАХ  
В ОПЕРЕ Е. РАХМАДИЕВА «АЛПАМЫС»

В докладе автор рассматривает танцевально-хоровые сцены, как целостный обобщенный образ народа в опере Е. Рахматиева «Алпамыс». Масштабные народно-жанровые и обрядово-бытовые сцены в драматургии оперы трактуются через танцевально-хореографические картины. В целом по замыслу и эпическому размаху танцевально-хоровые сцены достойно продолжают линию, идущую от монументально-хоровых оперных сцен русских композиторов. Необходимо также отметить влияние русских хореографических композиций на танцевальные сцены оперы. Образ народа в опере раскрывается благодаря национальным танцевально-хоровым сценам,

демонстрируя морально-этические качества, самобытность, оптимизм казахского народа. Композитор создает мелодии, близкие, широко характерные жанрам народного вокального искусства, мелодика Рахмадиева отличается кантиленностью, широтой и свободой дыхания. Народный сказитель (*жирау*) выступает в роли художественного приема, акцентируя внимание на драматургии оперы.

IMPLEMENTATION OF KAZAKH NATIONAL TRADITIONS IN THE DANCE SCENES  
OF Y. RAKHMADIEV'S OPERA *ALPAMYS*

In this paper, the author considers dance and choral scenes as a holistic generalized image of the people in E. Rakhmadiev's opera *Alpamys*. Large-scale folk-genre and ritual-everyday scenes in the dramaturgy of the opera are interpreted through dance-choreographic pictures. On the whole, in terms of conception and epic scope, the dance and choral scenes worthily continue the line that goes from the monumental choral opera scenes of Russian composers. It is necessary to note the influence of Russian dance culture on the dance scenes of Rakhmadiev's opera *Alpamys*. The image of the people in the opera is revealed through dance scenes, demonstrating the moral and ethical qualities, originality, optimism of the Kazakh people. The composer creates melodies that are close to, widely characteristic of the genres of folk vocal art, the melody of Rakhmadiyev is distinguished by cantilena, breadth and freedom of breath. The folk narrator (*girau*) acts as an artistic device, focusing on the dramaturgy of the opera.

**ДОРЖИЕВА Галсана Содномовна**, аспирантка, кафедра современной хореографии и сценического танца, Российский институт театрального искусства, Москва, Россия

Научный руководитель — кандидат искусствоведения  
Лещинский Антон Анатольевич

**Galsana DORZHIEVA**, Postgraduate Student, Contemporary Choreography and Stage Dance Department, Russian Institute of Theater Arts, Moscow, Russia

Scientific adviser — Anton Leshchinsky, PhD



РАЗВИТИЕ БАЛЕТА БУРЯТИИ В ПЕРИОД ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДСТВА МОРИХИРО ИВАТА  
(2012–2019)

В докладе рассмотрен период художественного руководства японского хореографа Морихиро Ивата в Бурятском государственном академическом театре оперы и балета им. Г.Ц. Цыдынжапова (2012–2019 гг.). Его приход в театр ознаменовал новый этап в истории бурятского балета. Морихиро Ивата, гражданин Японии, стал первым в России иностранцем, ставший художественным руководителем балета государственного академического театра. Приход хореографа совпал с открытием Бурятского государственного академического театра после длительной реконструкции. За время хореограф установил в театре диалог между бурятской, японской и русской культурами, повлиял на их взаимное обогащение и художественную интеграцию. Была проделана большая работа по обновлению репертуара, который по всем критериям

стал соответствовать статусу академического театра. Изучение деятельности М. Ивата подтверждает его четкое следование выдвинутым целям — восстановление и развитие классического наследия. В период его руководства в бурятском театре было поставлено двенадцать спектаклей: «Тамаша» на музыку группы «Kodo», «Синяя птица» П.З. Турсунова, «Вальпургиева ночь» Ш. Гуно, «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Бахчисарайский фонтан» Б.В. Асафьева, «Баядерка» Л. Минкуса, «Пер Гюнт» Э. Грига, «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Коппелия» Л. Делиба, «Щелкунчик» П.И. Чайковского, «Корсар» А. Адана, «Талисман» Р. Дриго. В этот период балетная труппа Бурятии провела ряд успешных гастролей, включая выступления в Японии, Италии, а также в городах России — Москве, Иркутске, Чите, Владивостоке, Хабаровске. В 2016 г. на базе театра была открыта первая частная балетная школа М. Ивата в Бурятии, способствующая подготовке детей для поступления в бурятское хореографическое училище. В 2013 и 2018 гг. он стал организатором Международного фестиваля балета им. Ларисы Сахьяновой и Петра Абашеева. В 2014 г. создал Культурный фонд Морихиро Ивата, содействующий развитию искусства, хореографического образования и сохранению культурного наследия. В 2019 г. Культурный фонд провел Первый Российско-японский евразийский конкурс артистов балета, в котором приняли участие 150 артистов из Китая, Монголии, Сингапура, Японии и регионов России. Большую пользу для дальнейшего развития балета в республике принесла та огромная работа, которую провел М. Ивата по укреплению профессионального мастерства коллектива балетной труппы. «Японский период» несомненно создал надежный фундамент для дальнейшего развития балета в Бурятии.

#### BURYATIA BALLET'S DEVELOPMENT DURING THE ARTISTIC DIRECTION OF MORIHIRO IWATA (2012–2019)

The report is devoted to the study of the period of artistic direction of the Japanese choreographer Morihiro Iwata at the Tsydynzhapov's Buryat State Academic Opera and Ballet Theater (2012–2019). Iwata, a citizen of Japan, is the first foreigner in Russia, who became the artistic director of the ballet of the State Academic Theatre. The arrival of the choreographer coincided with the opening of the Buryat State Academic Theatre after a long reconstruction. During this time, the choreographer established a dialogue between the Buryat, Japanese and Russian cultures, influenced their mutual enrichment and artistic integration. A lot of work has been done to update the repertoire, which by all criteria began to correspond to the status of an academic theater. The study of the Iwata's activities confirms his strict adherence to the set goals — the restoration and development of the classical heritage. During his leadership, twelve performances were staged in the Buryat theater: *Tamashi* to the music of the 'Kodo' group, *The Blue Bird* by P.Z. Tursunova, *Walpurgis Night* by Ch. Gounod, *Don Quixote* by L. Minkus, *The Fountain of Bakhchisarai* by Boris Asafiev, *La Bayadère* by L. Minkus, *Peer Gynt* by E. Grieg, *Swan Lake* by Pyotr Tchaikovsky, *Coppelia* by L. Delibes, *The Nutcracker* by Tchaikovsky, *Corsar* by A. Adam, *The Talisman* by R. Drigo. During this period, the ballet troupe of Buryatia held a number of successful tours, including performances in Japan, Italy, as well as in Russian cities — Moscow, Irkutsk, Chita, Vladivostok, Khabarovsk. In 2016, on the basis of the theater, the first private ballet school of M. Iwata in Buryatia was opened, which helps prepare children for admission to the Buryat choreographic school. In 2013 and 2018 he became the organizer of the Larisa Sakhyanova's and Peter Abashev's International Ballet Festival. In 2014, he

created the Morihiro Iwata Cultural Foundation, which promotes the development of art, dance education and the preservation of cultural heritage. In 2019, the Cultural Foundation held the 1<sup>st</sup> Russian-Japanese Eurasian Ballet Competition, which was attended by 150 artists from China, Mongolia, Singapore, Japan and regions of Russia. Great benefit for the further development of ballet in the republic was brought by the tremendous work that M. Iwata did to strengthen the professional skills of the ballet troupe. The ‘Japanese period’ undoubtedly created a reliable foundation for the further development of ballet in Buryatia.

**ДРОБЫШЕВА Елена Эдуардовна**, доктор философских наук, профессор, кафедра балетмейстерского образования, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

**Elena DROBYSHEVA**, Dr. Habil. (Doctor of Philosophy), Professor, Ballet Master's Education Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia



#### ОНТОЛОГИЯ ТАНЦА: МОДУС ЛИКОВАНИЯ

Проблема роли и места балета в современной музыкально-сценической практике может быть рассмотрена в различных дискурсах: искусствovedческом, эстетическом, культурологическом, антропологическом, технологическом, собственно хореологическом. В рамках данной конференции предлагаем онтологическую трактовку танца как *места встречи*, коммуникативного пространства, одним из языков которого является «язык ликования», согласно метафорическому определению театрального критика, оригинального философа рубежа XIX–XX веков А.Л. Вольнского. Любой танец «хороводен» в метафизическом смысле, поскольку способен вовлекать в действие на разных уровнях *со-причастности*. Именно поэтому он является древнейшей культурной практикой, объединяющей людей. Называя танец «разоблачением ликов», теоретик балета обращается к базовым основаниям танца как коллективной деятельности — обнаружениям «лика» как «хора, хоровода и собрания людей определенной категории». Танец, по мнению Вольнского, «сам по себе входит в ликование, но никак его не исчерпывает. <...> Подлинное богатство хореографии» — в ликовании, как «в полнострунном оркестре: все поет, все шумит стуком сердца, все ежеминутно, ежесекундно проявляя свой лик». Танец является местом переживания «подлинной встречи», когда танцующий с тобой «становится свидетелем проявления твоего лика», — пишет А.С. Филоненко. В XX веке к основным функциям танца — ритуальной, рефлексивной, игровой, развлекательной, эстетической — добавилась *когнитивная*: появляется танец как *интеллектуальная практика*. Начиная с теоретико-практических изысканий Рудольфа Лабана и других модернистских хореографов и заканчивая современными перформативными приемами, хореография через различные варианты движения (в случае с перформансом в этом качестве работает и обездвигивность) протраивает антропологические контуры танца. Постколониальный, гендерный и техногенный дискурсы занимают в этих поисках особое, наиболее острое в сегодняшней художественной палитре, место. Онтологические штудии танца — потенциально перспективный и масштабный проект. Здесь мы остановились лишь на одном его частном исследовательском аспекте.

The problem of the role and place of ballet in modern musical and stage practices can be considered in various discourses, such as art criticism, aesthetic, cultural, anthropological, technological, actually choreological. Within the framework of this conference, we offer an ontological interpretation of dance as a meeting place, a communicative space, one of the languages of which is the ‘language of jubilation,’ according to the metaphorical definition of the theater critic, the original philosopher of the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries A. Volynsky. Any dance is ‘circle dance’ in the metaphysical sense, since it is able to involve people in action at different levels of participation. That is why it is the oldest cultural practice that unites people. Calling the dance ‘exposing faces’, the outstanding theoretician-mythologist of ballet refers to the basic foundations of dance as a collective activity — the discovery of a ‘face’ as a ‘choir, circle dance and a meeting of people of a certain category’. Dance, according to Volynsky, ‘in itself enters into jubilation, but in no way exhausts it. [...] The true richness of the choreography’ — in jubilation, as ‘in a full-string orchestra: everything sings, everything makes a noise with the beating of the heart, everything every minute, every second shows its face’ [p. 16–17]. Dance is a place for experiencing a ‘genuine meeting,’ when the person dancing with you ‘becomes a witness to the manifestation of your face,’ writes A. Filonenko. In the 20<sup>th</sup> century, the main functions of dance — ritual, reflective, playful, entertaining, aesthetic — were supplemented by cognitive ones: dance appears as an intellectual practice. Starting with the theoretical and practical research of Rudolf von Laban and other modernist choreographers, and ending with modern performative techniques, choreography builds the anthropological contours of dance through various types of movement (in the case of performance, immobility also works in this capacity). Post-colonial, gender and technogenic discourses occupy a special, most acute place in today’s artistic palette in these searches. Ontological dance studies appears to be a potentially promising and large-scale project. Here we dwell on only one of its particular research aspects.

**ДРЫНКИНА Татьяна Ивановна**, кандидат психологических наук, доцент, кафедра общей педагогики, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

**Tatiana DRYNKINA**, PhD, Assistant Professor, of the department of the General Pedagogy Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia



в соавторстве с

**ДЕМИДОВ Евгений Сергеевич**, режиссер-хореограф, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

in cooperation with

**Evgeniy DEMIDOV**, Director/Choreographer, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia



ФОРМИРОВАНИЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ КАК ЧАСТИ КУЛЬТУРЫ  
ДРАМАТИЧЕСКОГО АКТЕРА

В докладе рассматривается относительно новое в театральном лексиконе понятие «пластической культуры», в парадигме которого тело драматического актера

рассматривается как особый сценический объект. Ключевым качеством пластической культуры драматического актера является пластическая выразительность, которая содержит различные практики, ориентированные на работу с телом актера, включением тела в процесс воплощения сценического действия. Рассматриваются такие выразительные средства в искусстве музыкального театра как профессиональное владение исполнителем танцевальной техникой, музыкальность, чувство ритма, выразительность пластики, мимика, жесты, то есть все средства танцевальной выразительности. Иными словами, выразительность пластики заключена в движениях человеческого тела: рук, ног, головы, корпуса, то есть танцевальная, хореографическая лексика, хореографический язык, из которого складывается исполняемый хореографический текст. Говоря об оценке качественного уровня и степени художественно-танцевальной выразительности актера музыкального театра, сложно понимать ее объективность, поскольку она зависит от нескольких факторов: восприятия зрителя, самоощущения артиста и критериев, задаваемых профессионалами (режиссером-постановщиком, профессиональной средой, театральными критиками и др.). Осуждаются следующие ориентировочные аспекты оценивания художественно-сценической выразительности в музыкальном театре:

1. умение артиста создавать танцевальный художественный образ и удерживать его целостность необходимое количество времени;
2. красота танцевальных движений исполнителя;
3. музыкальность;
4. точность исполнения хореографического текста;
5. психофизиологические данные танцовщика.

Гармоничное сочетание всех этих профессиональных качеств позволяет сформировать пластическую культуру драматического актера. Отмечается, что выразительные средства в музыкальном театре носят не только художественно-эстетический характер, но требуют к себе внимательнейшего отношения авторов-постановщиков, педагогов-репетиторов, самих исполнителей, так как они и дают понятие о жанре, стиле, эпохе, к которым относится музыкально-драматическое произведение.

#### FORMING OF PLASTIC EXPRESSIVENESS AS PART OF THE DRAMATIC ACTOR PLASTIC CULTURE

The report examines the relatively new concept of 'plastic culture' in the theatrical lexicon in the paradigm of which the body of a dramatic actor is considered as a special stage object. Plastic expressiveness is an important quality of the dramatic actor's plastic culture and contains various practices focused on working with the actor's body, including the body in the process of stage action. Such expressive means in the art of musical theater as the performer's professional possession of dance technique, musicality, sense of rhythm, expressiveness of plasticity, facial expressions, and gestures are considered. In other words, the expressiveness of plasticity lies in the movements of the human body: arms, legs, head, body, that is, dance, choreographic vocabulary, choreographic language, which forms the performed choreographic text. The assessment of the quality level and degree of artistic and dance expressiveness of a musical theater actor depends on several factors: the perception of the viewer, the artist's self-awareness and the criteria set by professionals (director, professional environment, theater critics, etc.). The following indicative aspects of the evaluation of artistic and stage expressiveness in musical theater are discussed:

1. the artist's ability to create a dance artistic image and maintain its integrity for the required amount of time;
2. the beauty of the performer's dance movements;
3. musicality;
4. accuracy of execution of the choreographic text;
5. psychophysiological data of the dancer.

A harmonious combination of all these professional qualities makes it possible to form a plastic culture of a dramatic actor. It is noted that expressive means in the musical theater are not only artistic and aesthetic in nature, but require the most careful attitude of the directors, teachers, tutors, the performers themselves, as they give the concept of the genre, style, era, which theatrical art belongs to work.

**ДУДИНА Мария Константиновна**, *доцент, кафедра режиссуры балета, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия*

**Maria DUDINA**, *Associate Professor, Ballet Directing Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia*



#### БАЛЕТ И СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ.

##### ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ И ДЕФИНИЦИИ ДВУХ ЖАНРОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Доклад представляет собой сравнительный анализ двух феноменов хореографического искусства: балета и современного танца. Несмотря на значительную «разницу в возрасте», оба эти направления в XXI конкурируют между собой в пространстве сценического танца (то есть танца театрального или перформативного, представляемого для зрителя). В первой части автор предпринимает попытку сформулировать отличительные признаки современного танца и предложить его внутреннюю дифференциацию: современный танец как совокупность техник и современный танец формат художественного высказывания. Вторая часть рассматривает эволюцию балета как синтетической формы и выводит основные области критериального пересечения его интересов с современным танцем. Таковыми являются 1) отношение к человеческому телу: отрицание антропоморфности Vs подчеркнутая телесность 2) форма взаимодействия с другими видами искусства при создании синтетического художественного продукта 3) круг тем и отношение к текущему социокультурному, экономическому и политическому контексту 4) техника 5) отношение к наследию и вопросы «наследования» традиции. Автор доклада, противопоставляя друг другу две разновидности хореографического искусства не преследует цель выстроить их в иерархическую систему значимости, что само по себе представляется сомнительным с точки зрения объективности суждений. Однако разделить две эти формы, подчеркнув их фундаментальные отличия, считаем необходимым для предъявления к балету и современному танцу различных художественных требований, критериев оценки и методов анализа.

This report is a comparative analysis of two phenomena of dance art: ballet and modern dance. Despite the significant 'age difference,' both of these trends in the XXI century compete with each other in the field of stage dance (that is, theatrical or performative dance presented to the audience). In the first part, the author makes an attempt to formulate the distinctive features of contemporary dance and propose its internal differentiation: contemporary dance as a set of techniques and contemporary dance as a format of artistic expression. The second part examines the evolution of ballet as a synthetic form and deduces the main areas of criterion intersection of its' interests with contemporary dance. These are 1) the attitude towards the human body: the denial of anthropomorphism Vs emphasized corporeality 2) the form of interaction with other types of art when creating a synthetic artistic product 3) the range of topics and attitude to the current socio-cultural, economic and political context 4) the techniques 5) attitude to heritage and questions of 'inheritance' of tradition. The author of the report, opposing two varieties of dance art to each other, does not aim to build them into a hierarchical system of significance, which in itself seems doubtful from the point of view of objectivity of judgments. However, we consider it necessary to separate these two forms, emphasizing their fundamental differences, in order to present different artistic requirements, evaluation criteria and methods of analysis to ballet and contemporary dance.

**ЕНУКИДЗЕ Натэла Исидоровна**, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, декан, историко-теоретико-композиторский факультет, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

**Natela ENUKIDZE**, PhD, Associate Professor, Music History Department, Dean, Faculty of Music History, Theory and Composition, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia



«ЧЕТЫРЕ МЕРТВЕЦА ФЬЯМЕТТЫ»:

ПАНТОМИМА НА ПОДМОСТКАХ ТЕАТРА МИНИАТЮР «КРИВОЕ ЗЕРКАЛО»

Пантомиму можно по праву считать одним из наиболее новаторских и востребованных театральных жанров Серебряного века. Знаковые постановки 1910-х годов — «Шарф коломбины» Вс.Э. Мейерхольда (1910, «Дом интермедий») и «Покрывало Пьеретты» А.Я. Таирова (впервые — 1913, «Свободный театр»), обе по пьесе А. Шницлера на музыку Э. Донаньи, — вызвали в художественной и театральной среде России огромный резонанс. С первой из них («Шарф коломбины») театровед В.А. Щербаков связывает появление в репертуаре «Кривого зеркала» пантомимы Н.Н. Евреинова «Четыре мертвеца Фьяметты» (музыка Д.А. Бигдая, 1911). «Триумф кабаретной пантомимы Мейерхольда, — пишет он, — не мог пройти незамеченным в “Кривом зеркале”. И Холмская, и Кугель, и Евреинов захотели иметь свой собственный безмолвный шлягер». Однако анализ репертуара «Зеркала», а также программные статьи его художественного руководителя А.Р. Кугеля конца нулевых — начала 1910-х годов свидетельствуют, что к жанру пантомимы театр подходил постепенно, активно



накапливая теоретический и практический опыт. Собственно пантомиме в репертуаре «Зеркала» предшествовали номера, выполненные в технике силуэта («Полька в стиле Беранже», «Около балета в старину»), мимодрама «Влюбленный Пьеро» и инсценировка арабской сказки «О шести красавицах, не похожих друг на друга». В качестве дополнительного сюжетного источника можно рассматривать также «Этюд в 1 действии» «Декамерона час, Любовная трагикомедия про Цеппо ди Мино» (премьера в «Кривом зеркале» 24.01.1911). «Четыре мертвеца Фьяметты» действительно имеют немало общего с пантомимой Мейерхольда. Это и обращение к *commedia dell'arte*, и трактовка персонажей (Пьеро, Арлекина, Коломбины, Фьяметты), и показ трагической истории на фоне искрометного праздника. Однако прямые параллели между пьесами сочетаются с инверсионными, следовательно, взаимосвязь «Фьяметты» с «Шарфом Коломбины» имела полемический характер, а вторая (хронологически) постановка стала «пластической репликой» по отношению к первой. Пантомима «Четыре мертвеца Фьяметты» не обрела такого успеха, как постановка Вс.Э. Мейерхольда. Однако для самого театра она стала важным шагом вперед в освоении популярного жанра, активно сочетающего «язык тела» и язык музыки. И качестве такового она бесспорно заслуживает исследовательского внимания.

#### *FIAMETTA'S FOUR DEAD MEN:*

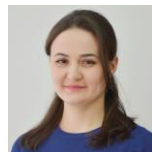
##### PANTOMIME IN THE THEATER OF MINIATURES 'DISTORTING MIRROR'

Pantomime can rightfully be considered one of the most innovative and interesting theatrical genres of the Silver Age. The famous productions of the 1910s are *Columbine's Scarf* by Meyerhold (1910) and *The Veil of Pierrette* by Tairov (1913), both based on the play by A. Schnitzler to the music of E. Donany, aroused in the artistic and theatrical environment Russia has a great resonance. The first of them (*Columbine's Scarf*) connects the appearance in the repertoire of the 'Distorting Mirror' pantomime by Evreinov *Fiametta's Four Dead Men* (music by Bigdai, 1911). 'The triumph of Meyerhold's cabaret pantomime,' he writes, 'could not pass unnoticed in the *Distorting Mirror*. Both Kholm'skaya, Kugel, and Evreinov wanted to have their own silent hit.' However, an analysis of the repertoire of 'The Mirror,' as well as program articles by its artistic director A.R. Kugel of the early 1910s, indicate that the theater approached the pantomime genre gradually, actively accumulating theoretical and practical experience. The actual pantomime in the repertoire of 'Mirrors' was preceded by numbers made in the silhouette technique (*Polka in the style of Beranger, Near the ballet in the old Days*), the mimosdrama *Pierrot in Love* and the staging of the Arabic fairy tale *About six beauties who do not resemble each other*. As an additional plot source, we can also consider the 'etude in 1 act' *Decameron hour, A love tragicomedy about Zeppo di Mino* (premiere in the 'Distorting Mirror' 1911). *Fiametta's Four Dead Men* really has a lot in common with Meyerhold's pantomime. This is an appeal to *commedia dell'arte*, and the interpretation of the characters (Pierrot, Harlequin, Columbine, Fiametta), and the display of a tragic story against the background of a sparkling holiday. However, direct parallels between the plays are combined with inversion, therefore, the relationship of *Fiametta* with *Columbine's Scarf* had a polemical character, and the second (chronologically) production became a 'plastic replica' in relation to the first. The pantomime *The Four Dead Men of Fiametta* did not find such success as the production of Meyerhold. However, for the theater itself, it became an important step forward in the development of a popular genre that actively

combines 'body language' and the language of music. And as such, it undoubtedly deserves research attention.

**ЕРГАНОКОВА Анна Валерьевна**, преподаватель, кафедра хореографии, Северо-Кавказский государственный институт искусств, Нальчик, Россия

**Anna ERGANOKOVA**, Lecturer, Department of Choreography, North Caucasian State Institute of Arts, Nalchik, Russia



#### АДЫГЕЙСКИЙ ТАНЕЦ «ИСЛАМЕЙ»

Народный танец — неотъемлемая часть этнической культуры. Через народное хореографическое искусство раскрывается национальное самосознание. Адыгэ (адыги) — это самоназвание народов, имеющих близкие языки, общую историю и культуру, в настоящее время проживают в Адыгее, Кабардино-Балкарии, Черкессии. Национальные кабардинские танцы имеют несколько разновидностей. Например: удж, исламей, кафа. Наибольшую известность и славу, во многом благодаря русской классической музыке, М.А. Балакиреву и классической хореографии получил «Исламей», танец двух влюбленных сердец. Исторически в культуре Адыгеи сложились две разновидности танца исламей, их условно определяют, как «западная» и «восточная». У них одно название, но при этом разная территория распространения, они тяготеют к разным жанрам и связаны с разными мифопоэтическими легендами. В конце XIX — начале XX века исламей был сольным или парным танцем, его мог исполнять как один человек, так и несколько. Когда исламей танцевался парой — это всегда был диалог мужского и женского состояния. Современный адыгский исламей это обязательно парный танец, лирический, в среднем или умеренно быстром темпе. Танец очень популярен в фольклорных коллективах, в среде художественной самодеятельности. Исполнители исламея считают важным танцевать в национальных костюмах, чтобы более глубоко и выразительно передать его своеобразие — особенности мужского танца на пальцах и движение женских рук-крыльев. Народная хореография адыгов на протяжении XX века претерпела значительные изменения. Появились профессиональные национальные хореографические коллективы, художественная танцевальная самодеятельность. В 1991 году был создан новый творческий коллектив — ансамбль народной песни и танца «Исламей». Его основателем и бессменным руководителем является Аслан Нехай — композитор, Народный артист РФ, Народный артист Адыгеи и Карачаево-Черкесской республики. Перед современными исследователями народной традиционной культуры всегда стоит задача максимального сохранения самобытности и специфики малых этнических групп и разных народностей. И народный танец в этом плане всегда будет представлять особый интерес.

#### ADYGHE DANCE ISLAMEY

Folk dance is an integral part of ethnic culture. Through folk choreographic art, national self-consciousness is revealed. Adyghe (Adyghe) is the self-name of peoples with similar languages, a common history and culture, currently living in Adyghea, Kabardino-Balkaria, Cherkessia. National Kabardian dances have several varieties. For example: udj, islamaei, kafa. The greatest fame and glory, largely due to Russian classical music, Mily

Balakirev and classical choreography received *Islamey*, a dance of two hearts in love. Historically, in the culture of Adygea, two varieties of the *Islamey* dance have developed, they are conventionally defined as ‘wester’ and ‘eastern.’ They have the same name, but at the same time a different territory of distribution, they gravitate towards different genres and are associated with different mytho-poetic legends. At the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century, *Islam* was a solo or pair dance, one person or several could perform it. When *Islamey* was danced by a couple, it was always a dialogue between the male and female state. The modern Adyge *Islamei* is necessarily a pair dance, lyrical, at an average or moderately fast pace. The dance is very popular in folklore groups, among amateur performances. The performers of *Islamei* consider it important to dance in national costumes in order to more deeply and expressively convey its originality — the features of a male dance on the fingers and the movement of female hand-wings. The folk choreography of the Circassians has undergone significant changes throughout the 20<sup>th</sup> century. There were professional national choreographic groups, artistic dance amateur performances. In 1991, a new dance team was created — the folk song and dance ensemble *Islamey*. Its founder and permanent leader is Aslan Nekhay — composer, National Artist of the Russian Federation, National Artist of Adygea and the Karachay-Cherkess Republic. Modern researchers of folk traditional culture are always faced with the task of maximum preservation of the identity and specificity of small ethnic groups and different nationalities. The folk dance in this regard will always be of particular interest.

**ЕРЕМИНА-СОЛЕНИКОВА Евгения Владимировна**,  
преподаватель, Санкт-Петербургская современная  
академия, Санкт-Петербург, Россия

**Evgeniia EREMINA-SOLENIKOVA**, Lecturer, Saint Petersburg  
Modern Academy, Saint Petersburg, Russia

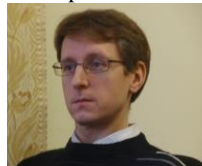
в соавторстве с

**ПОРСЕВ Виталий Вениаминович**, кандидат химических  
наук, кафедра квантовой химии, Санкт-Петербургский  
государственный университет, Санкт-Петербург,  
Россия

**Vitaly PORSEV**, PhD, Associate Professor, Saint Petersburg State  
University, Saint Petersburg, Russia



in cooperation with



#### РУССКАЯ ТЕМА ВО ФРАНЦУЗСКОМ ТАНЦЕ НАЧАЛА XVIII ВЕКА

В начале XVIII века во французском танце царил называемый *La belle danse*, распространенный как на сцене, так и в бальных залах (где он был представлен театрализованными выходами). Композиции в рамках этого стиля сочиняли все известные хореографы, в том числе и Клод Баллон, королевский балетный постановщик, директор Королевской Академии танца. Именно ему принадлежит авторство танца *La Czarienne* («Царский»), сохранившегося в манускрипте под названием *XVI recueil de danses*, написанном и подготовленном к печати в 1718 году, но не опубликованном. Этот танец был создан для празднования дня рождения Петра Великого, проведенного в мае 1717 года в Париже. В честь этого события был организован пышный праздник в садах Марли, очень понравившийся русскому царю. Сам же танец представляет собой двухчастную композицию, первая половина которой

представлена в торжественном ритме, а вторая половина — ригодоном, с использованием типичных балетных па эпохи — *Pas de bourrée*, *Pas de gavotte*, *Pas tombe*, *Pas de rigaudon*, *Pas glissade* и прочих. Танец вошел в сборник, который предполагался к печати, что свидетельствует об определенной его популярности, а также о том, что издатели (Клод Балон и Жак Дезе) были уверены, что композиция будет востребована в divertissements, исполнявшихся в начале XVIII века не только на сцене, но и в балльных залах (по-видимому, ожидалось, что он будет интересен в течение ближайших сезонов). Однако по неизвестной причине (возможно, из-за отсутствия средств) сборник не был опубликован. В год, посвященный 350-летию Петра Великого, в рамках доклада будет не только проанализирована композиция танца, но и представлена его реконструкция.

#### RUSSIAN THEME IN FRENCH DANCE IN THE EARLY 18<sup>TH</sup> CENTURY

In the early 18<sup>th</sup> century *La belle danse* style was dominated at French dance. It was widespread both on stage and in ballrooms (where it was presented in theatrical performances). Compositions within this style were created by all famous choreographers, including Claude Ballon, the royal ballet producer, director of the Royal Academy of Dance. It was he who authored the dance *La Czarienne* (Tsar's), preserved in a manuscript called *XVI recueil de danses*, written and prepared for printing in 1718, but not published. This dance was created for the celebration of Peter the Great's birthday held in May 1717 in Paris. In honor of this event, a magnificent celebration was organized in the Marly gardens. The Russian Tsar liked it very much. The dance itself is a two-part composition, the first part of which is presented in a solemn rhythm, and the second part is a rigaudon. It uses typical ballet steps of the era like *Pas de bourrée*, *Pas de gavotte*, *Pas tombe*, *Pas de rigaudon*, *Pas glissade* and others. The dance was included in the collection, which was supposed to be printed. It indicates its certain popularity, as well as the fact that the publishers (Claude Balon and Jacques Desaix) were sure that the composition would be in demand in divertissements not only on stage, but also in ballrooms. It was apparently expected to be of interest during the coming seasons. However, for some unknown reason (perhaps due to lack of funds), the collection was not published. In the year dedicated to the 350<sup>th</sup> anniversary of Peter the Great, the report will not only analyze the composition of the dance, but also present its reconstruction.

**Жаворонкова Ирина Олеговна**, бакалавр юриспруденции, ведущий специалист, Управление архитектуры и градостроительства, Администрация Кировского муниципального района Ленинградской области, Кировск, Ленинградская область, Россия

**Irina Zhavorinkova**, Bachelor of Laws, Leading Specialist, Architecture and Urban Planning Department, Kirovsky Municipal District Administration of the Leningrad Region, Kirovsk, Leningrad Region, Russia



#### ОРИЕНТАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В КОСТЮМАХ РУССКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА XIX – XX ВВ.

В докладе анализируются тенденции художественных решений в балетных костюмах в постановках на восточные сюжеты, к таким балетам как «Синий бог»,

«Шехерезада» и других из цикла «Русских сезонов» С. Дягилева, «Баядерка», «Дочь фараона». Кроме того, анализируются художественные решения костюмов, в тех балетах, где присутствуют восточные дивертисменты. Автор исследует техники и принципы построения балетного костюма таких выдающихся театральных графиков, как Л. С. Бакст, А. Бенуа, К. Коровин на основе иллюстративного материала. Анализируются особенности заимствования элементов из персидской культуры, отражение балетного костюма на светской моде. В докладе представлены исследования об основных тканях, использовавшихся для изготовления балетных костюмов. Автор исследует отказ от классических балетных регалий, таких как пачки, применительно к вариациям на восточные темы. Анализируется колористика, характерная для восточных балетных костюмов и пути прихода к ней в палитрах Бакста, литературные основы для составления палитры для балетных костюмов, наследование так называемой «восточной» колористики Бакста в трудах других театральных графиков при оформлении балетных спектаклей. В докладе выводятся заимствования идей для создания балетного костюма из персидской светской культуры. Исследуются смешения восточной и европейской моды на сцене балетного театра. Анализируются элементы персидской гаремной моды, нашедшие своё отражение в балетных костюмах на рубеже XIX — XX вв. и как мотивы балетных костюмов сказались на европейской моде того времени. Но и в тоже время сам восток в данную эпоху был подвержен заимствованию широкому влиянию элементов европейской моды, на гаремную моду повлиял балетный костюм. Автор высказывает свою точку зрения какую роль сыграло заимствование восточных элементов и применение их в балетном костюме в контексте межкультурного диалога «Восток-Запад».

#### ORIENTAL TRENDS IN THE COSTUMES OF THE RUSSIAN 19<sup>TH</sup> AND 20<sup>TH</sup> CENTURIES BALLET THEATER

The report analyzes the trends in artistic solutions in ballet costumes in productions based on oriental subjects, such ballets as *The Blue God*, *Scheherazade* and others from the 'Russian Seasons' cycle by Sergei Diaghilev, *La Bayadère*, *Pharaoh's Daughter*. In addition, the artistic solutions of costumes are analyzed in those ballets where there are oriental divertissements. The author explores the techniques and principles of building a ballet costume for such outstanding theater graphic artists as L. S. Bakst, A. Benois, K. Korovin on the basis of illustrative material. The features of borrowing elements from Persian culture, the reflection of the ballet costume on secular fashion are analyzed. The report presents research on the main fabrics used to make ballet costumes. The author explores the rejection of classical ballet regalia, such as tutus, in relation to variations on oriental themes. The coloring characteristic of oriental ballet costumes and the ways of coming to it in the palettes of Bakst, the literary foundations for drawing up a palette for ballet costumes, the inheritance of the so-called 'eastern' coloring of Bakst in the works of other theater graphic artists in the design of ballet performances are analyzed. The report shows the borrowing of ideas for creating a ballet costume from the Persian secular culture. The mixture of Eastern and European fashion on the stage of the ballet theater is studied. The elements of Persian harem fashion, reflected in ballet costumes at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, are analyzed, and how the motifs of ballet costumes affected the European fashion of that time. But at the same time, the east itself in this era was subject to borrowing from the broad influence of elements of European fashion, the harem fashion was influenced by a ballet costume. The author expresses his point

of view about the role played by the borrowing of oriental elements and their use in a ballet costume in the context of the East-West intercultural dialogue.

**ЖЕСТКОВА Ольга Владимировна**, доктор искусствоведения, кафедра истории музыки, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, Казань, Россия

**Olga ZHESTKOVA**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Associate Professor, Music History Department, Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, Russia



#### МАРИЯ ТАЛЬОНИ КАК РОМАНТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ ЖЕНСТВЕННОСТИ

Принято считать, что в танце монахинь из оперы «Роберт-Дьявол», где в роли аббатисы Елены солировала Мария Тальони (Maria Taglioni), были заложены традиции «белого» балета — нового, романтического стиля хореографии. Его главными признаками стали легкие прыжки, создающие иллюзию парения в воздухе, отказ от геометрически «правильных» форм и движений, танец на пуантах (*dance en pointe*). В отличие от своих коллег по балетному цеху парижской *Opéra*, Тальони была высокой, худощавой и сугулой. Балетмейстером танцевальных сцен был Филиппо (Filippo) Тальони — отец Марии. Он разработал такие движения и позы, которые не вуалировали физические недостатки дочери, а подчеркивали их. Длинные худые ноги и руки Марии зрительно, казалось, еще больше вытягивались за счет танца на пуантах, арабесок (*arabesque*) и пордебра (*port de bras*) с вытянутыми, простирающимися в даль руками. Экспрессивными линиями своей фигуры и хореографической пластики Тальони перевернула представления современников о красоте танца. Она представила новый идеал женственности — бесплотного фантастического существа, словно парящего в эфире. Этот образ был противопоставлен привычным стереотипам женской красоты. Именно он лег в основу классического балета и сохранился как идеал романтической женственности до наших дней.

#### MARIA TAGLIONI AS A ROMANTIC IDEAL OF FEMININITY

It is generally assumed that in the Ballet of the Nuns from the opera *Robert le diable*, starring Maria Taglioni as the Abbess Helena, there were established the traditions of ballet blanc as a new, romantic style of choreography. Its main features were light jumps that created the illusion of floating in the air, the rejection of geometrically ‘correct’ forms and movements, dance en pointe. Unlike other dancers at the Paris Opéra, Maria Taglioni was tall, thin and round-shouldered. The dance choreographer was Filippo Taglioni, Maria’s father. He developed such movements and postures that did not disguise his daughter’s physical shortcomings, but emphasized them. Dance en pointe, arabesque and port de bras with arms stretching away into the distance seemed to visually lengthen Maria’s long thin legs and arms. Owing to the expressive lines of her body and choreographic plasticity, Maria Taglioni revolutionized her contemporaries’ perception of the dance beauty. She introduced a new ideal of femininity — a disembodied fantastic creature, as if floating in the ether. That image contrasted with the usual stereotypes of female beauty. It was that very image that became the cornerstone of classical ballet and has been preserved as the ideal of romantic femininity to this day.

**ЖУРАВЛЕВА Варвара Валерьевна**, студентка V курса, кафедры истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва, Россия

Научный руководитель — доктор искусствоведения Кряжева Ирина Алексеевна

**Varvara ZHURAVLEVAhuravleva**, 5<sup>th</sup> Year Student, History of Foreign Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Scientific adviser — Irina Kryazheva, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

#### БАЛЕТ МАНУЭЛЯ ДЕ ФАЛЬИ «ЛЮБОВЬ-КОЛДУНЯ» В ОБЪЕКТИВЕ КАРЛОСА САУРЫ

Доклад посвящен анализу фильма испанского режиссера Карлоса Сауры «Колдовская любовь», который был снят в 1986 году по мотивам одноименного балета Мануэля де Фальи. Вместе с режиссером полноценным создателем и идейным вдохновителем картины стал хореограф Антонио Гадес. «Колдовская любовь» — третья совместная работа в ряду музыкальных фильмов-балетов в трилогии 1980-х: «Кровавая свадьба» по мотивам пьесы Ф.Г.Лорки, «Кармен» (Мериме/Бизе), «Колдовская любовь». Фламенко становится неотъемлемой частью работ Карлоса Сауры. Несмотря на разность подходов к трактовке танца, его фильмы-балеты всегда представляют собой соединение авторского кино и традиционной культуры. Гармоничного результата в кадре позволяет достичь участие Антонио Гадеса и его труппы. В фильме стирается грань между репетиционным процессом и повествованием, между жизнью героев и их мыслями. Часто мы видим пересечение этих двух планов в кадре. Особую роль играет хореография, так как источником фильма является непосредственно балет, и танцевальная природа сюжетного воплощения в фильме предопределена. Это связано в первую очередь с произведением, которое легло в основу — балет Мануэля де Фальи *El Amor brujo* («Любовь-колдунья», 1925 г.). В основе сюжета — старая легенда, акцентирующая обрядовую ритуально-мистическую сторону цыганского быта. В фильме режиссер более точно обращается с первоисточником, чем в двух других фильмах-балетах 1980-х годов. Саура разграничивает, а иногда противопоставляет музыку Фальи и народные песни. В обоих случаях музыкальный материал является отражением двух миров: реального и мистического, ритуального. Но даже внутри ритуальной сферы режиссер проводит тонкую грань между мистической линией и обрядовой. Используя широкие возможности кинематографа, Карлос Саура показывает драму более подробно и психологично. Режиссер сохраняет главенство танцевальной стихии и преподносит ее в фильме как яркий пример национального духа Испании.

#### MANUEL DE FALLA'S BALLET *AMOR BRUJO* THROUGH THE CARLOS SAURA'S LENS

The report is devoted to the analysis of the film by the Spanish director Carlos Saura *Amor brujo*, which was filmed in 1986 based on the ballet of the same name by Manuel de Falla. Together with the director, the choreographer Antonio Gades became a full-fledged creator and ideological inspirer of the picture. *Amor brujo* is the third joint work in a series of musical films-ballets in the trilogy of the 1980s: *Bodas de sangre* based on the play by Federico García Lorca, *Carmen* (Mérimée/Bizet), *Amor brujo*. Flamenco becomes an integral part of the work of Carlos Saura. Despite the difference in approaches to the interpretation of dance, his ballet films are always a combination of auteur cinema and traditional culture. A

harmonious result in the frame allows you to achieve the participation of Antonio Gades and his troupe. The film blurs the line between the rehearsal process and the narrative, between the lives of the characters and their thoughts. Often we see the intersection of these two plans in the frame. Choreography plays a special role, since the source of the film is the ballet itself, and the dance nature of the plot incarnation in the film is predetermined. This is due primarily to the work that formed the basis — Manuel de Falla's ballet *El Amor brujo* (1925). The plot is based on an old legend that accentuates the ritual and mystical side of the gypsy life. In the film, the director is more accurate with the source material than in the other two ballet films of the 1980s. Saura distinguishes and sometimes contrasts Falla's music and folk songs. In both cases, the musical material is a reflection of two worlds: the real and the mystical, ritual. But even within the ritual sphere, the director draws a fine line between the mystical line and the ritual one. Using the wide possibilities of cinema, Carlos Saura shows the drama in more detail and psychologically. The director retains the dominance of the dance element and presents it in the film as a vivid example of the national spirit of Spain.

**ЗАБЫШНАЯ Галина Владимировна**, магистр, аспирант, Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы, Национальная академия наук, Минск, Беларусь

Научный руководитель — кандидат искусствоведения Цмыг Галина Павловна

**Halina ZABYSHNAYA**, MA, Postgraduate Student, Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature, National Academy of Sciences, Minsk, Belarus

Scientific adviser — Galina Tsmyg, PhD

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БАЛЕТНОЙ И ОРКЕСТРОВОЙ ТРУПП  
БОЛЬШОГО ТЕАТРА БЕЛАРУСИ (1980–2010): СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ

Совместная творческая деятельность балетной и оркестровой трупп Большого театра Беларуси — одна из ярчайших страниц в многолетней истории театра. На современном этапе, а именно 2000–2020-е гг. появились и приобрели широкую популярность новые формы музыкальной деятельности, имеющие социальную направленность. В настоящей работе рассматривается проблема взаимодействия балетной и оркестровой трупп в балетных постановках, которые направлены на решение социокультурных задач. Автор определил цель — выявление форм музыкально-театральной практики, которая определяется взаимодействием балетной и оркестровой трупп в постановках, созданных в русле поиска путей связи искусства и социума. В своей работе автор предлагает классификацию музыкально-исполнительской деятельности балетной и оркестровой трупп, которая предстает в художественно-творческой и социально-ориентированной формах. Первая форма представляет балетную и оркестровую труппу в их театральном «амплуа» (балет, опера и исполнение сценической кантаты). Ко второй форме музыкально-исполнительской деятельности балета и оркестра относятся гастрольная практика, участие в фестивалях, тематических и гала-концертах, а также концерты и спектакли open-air. В работе подробно рассматриваются все формы музыкально-театральной и концертно-исполнительской практики балетной и оркестровой труппы, а также дается их характеристику с позиции социокультурной направленности. Автор пришел к выводу,



что в настоящее время творческая труппа Большого театра Беларуси активно функционирует в контексте «художественного прогресса», направленного на создание новых форм концертно-исполнительской практики. Помимо творческой музыкально-театральной художественной практики, на современном этапе развития Большого театра Беларуси набирает популярность активная музыкальная деятельность, направленная на социум. Это способствует популяризации классического музыкально-театрального искусства за счет облачения его в новые концертно-исполнительские формы. При этом зрительская аудитория расширяется, поскольку и классический репертуар, и новые формы концертной практики совместного творчества балетной и оркестровой труппы становятся социально ориентированными и отвечают самым разным музыкальным предпочтениям зрителя.

#### MUSICAL ACTIVITY OF THE BALLET AND ORCHESTRAL TROUPES OF THE BOLSHOI THEATER OF BELARUS (1980–2010s): SOCIOCULTURAL ASPECT

The joint creative work of the ballet and orchestra companies of the Bolshoi Theatre of Belarus is one of the brightest pages in the long history of the theater. At the present stage, namely the 2000s — 2020s, new forms of musical activity with a social orientation have appeared and gained wide popularity. This paper examines the problem of interaction between the ballet and orchestral companies in ballet productions, which are aimed at solving socio-cultural problems. The author has defined the purpose — to identify forms of musical and theatrical practice, which is determined by the interaction of ballet and orchestral companies in productions, created in the framework of the search for ways to connect art and society. In her work, the author offers a classification of music and performance activities of ballet and orchestral companies, which appears in the artistic and creative and socially oriented forms. The first form represents the ballet and orchestra companies in their theatrical «role» (ballet, opera and performance of the stage cantata). The second form of music and performance activities of the ballet and orchestra includes touring practice, participation in festivals, thematic and gala concerts, as well as open-air concerts and performances. All forms of music-theater and concert-performance practice of ballet and orchestra companies are considered in detail in the work, and their characteristics from the position of socio-cultural orientation are given. The author has come to the conclusion that nowadays the creative troupe of Bolshoi Theatre of Belarus actively functions in the context of ‘artistic progress’ aimed at the creation of new forms of concert and performance practices. In addition to the creative musical and theatrical artistic practices, active musical activities aimed at the society are gaining popularity at the present stage of development of the Bolshoi Theatre of Belarus. This contributes to the popularization of classical musical and theatrical art by dressing it up in new concert and performance forms. At the same time, the audience expands, as both the classical repertoire and new forms of concert practice of joint work of the ballet and orchestral company become socially oriented and meet the most diverse musical preferences of the audience.

**ЗОЗУЛИНА Наталия Николаевна**, кандидат  
искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой  
балетоведения, Академия Русского балета имени  
А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

**Natalia ZOZULINA**, PhD, Professor, Head of Ballet Studies  
Department, Vaganova Ballet Academy, Saint  
Petersburg, Russia



#### ПРЕМЬЕРА «СПЯЩЕЙ КРАСАВИЦЫ» 1890 ГОДА В ОТРАЖЕНИИ РУССКОЙ ПРЕССЫ

Ни на один балет авторства Мариуса Петипа не выходило столько отзывов, сколько появилось на его «Спящую красавицу». После генеральной репетиции 2 января и первого представления 3 января в течение месяца вышло более двух десятков статей в разных периодических изданиях. В дальнейшем к ним присоединились рецензии на последующие представления балета и воспоминания о «Спящей» ряда деятелей культуры — Бенуа, Бакста и др. Они позволяют увидеть спектр мнений как по спектаклю в целом, так и по разным его составным частям и подробностям, и тем самым, вкупе с дополняющими их фотографиями персонажей, рисунками художников, эскизами декораций и костюмов, составить исторически точную картину балета на момент его рождения и первый период сценической жизни при Петипа. Несмотря на то, что старой «Спящей красавице» посвящено немало трудов, включая книги Ю. Слонимского, Р. Уайли, М. Константиновой и главы в истории балета В. Красовской, исследователи пока еще не ставили перед собой задачи собрать по возможности всю посвященную балету современную прессу и с ее помощью реконструировать первоисточник, его сценическое и хореографическое действие. В начале XX века состоялась фиксация «Спящей красавицы» в системе записи В. Степанова, но она отразила балет уже с некоторыми изменениями, случившимися за десятилетие. Кроме того, данные записи были долгое время недоступны по историческим причинам. Автор статьи преследует цель представить и, возможно, разгадать часть загадок, заданных премьерой «Спящей красавицы». Это и разочарование от премьеры «просвещенных балетоманов», и полярные оценки музыки Чайковского, и упреки Петипа в отсутствии хореографии, то есть «балета», и прецедент противостояния зрителей, заполнявших битком зал, скепису критиков, а также некоторые детали танцевальных решений.

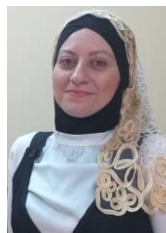
#### THE SLEEPING BEAUTY'S PREMIERE (1890) IN THE RUSSIAN PRESS

Not a single ballet by Marius Petipa received as many reviews as his *Sleeping Beauty*. After the dress rehearsal on January 2 and the first performance on January 3, more than two dozen articles appeared in various periodicals within a month. Subsequently, they were joined by reviews of subsequent performances of the ballet and memoirs of the *Sleeping* by a number of cultural figures — Benoit, Bakst, etc. They allow you to see the range of opinions both on the performance as a whole and on its various components and details, and, together with photographs of characters complementing them, drawings by artists, sketches of scenery and costumes, to compose a historically accurate picture of the ballet at the time of its birth and the first period of stage life under Petipa. Despite the fact that many works have been devoted to the old *Sleeping Beauty*, including books by Y. Slonimsky, R. Wylie, M. Konstantinova and chapters in the history of ballet by V. Krasovskaya, researchers have not

yet set themselves the task of collecting, if possible, everything devoted to ballet modern press and with its help to reconstruct the original source, its stage and choreographic action. At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, *The Sleeping Beauty* was recorded in V. Stepanov's recording system, but it reflected the ballet already with some changes that had taken place over the decade. In addition, these records were not available for a long time for historical reasons. The author of the article aims to present and possibly solve some of the mysteries posed by the premiere of *Sleeping Beauty*. These are disappointment from the premiere of *enlightened balletomanes*, and polar assessments of Tchaikovsky's music, and Petipa's reproaches for the lack of choreography, that is, 'ballet,' and the precedent of confrontation between the spectators who filled the hall to the skepticism of critics, as well as some details of dance decisions.

**ИБРАГИМОВА Айтэн Октай гызы**, PhD, заместитель директора по научно-методической работе, средняя специальная музыкальная школа-студия, Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли, Баку, Азербайджан

**Aytan Oktay gizi Ibrahimova**, PhD, Deputy Director for Scientific and Methodological Work, Secondary Special Music School-Studio, Hajibayli Baku Musical Academy, Baku, Azerbaijan



#### ЖАНР БАЛЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ АРИФА МЕЛИКОВА

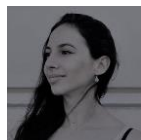
Ариф Меликов — выдающийся азербайджанский композитор, педагог, общественный деятель, яркая личность мирового значения. В своём многогранном творчестве он обращался к различным музыкальным жанрам: балеты, симфонии, монументальные вокально-оркестровые сочинения, камерно-инструментальные и камерно-вокальные произведения, музыка для кинофильмов и драматических спектаклей, романсы и песни, фортепианные циклы, детская музыка, оперетта. Во всех этих жанрах Ариф Меликов выступает очень самобытно и своеобразно, ярко раскрывая свою индивидуальную личность. Композитор является автором трех балетов: «Легенда о любви», «Поэма двух сердец» и «Двое на Земле». Ему не было и 28 лет, когда состоялась премьера его первого балета «Легенда о любви» (23 марта 1961 года). Вторая премьера балета была в Новосибирске. А в Баку премьера состоялась в 1962 году. «Легенда о любви» ставилась более 60-ти раз в разных театрах мира. Это бесконечные интересные работы с различными художниками, балетмейстерами, музыкантами. Прошло время. В 1982-ом году он написал свой второй балет «Поэма двух сердец», премьера которого состоялась в двух государствах с промежутком в один день. Это был Ташкент и Куйбышев. Автор темы балета Шараф Рашидов тогда первый секретарь союза коммунистической партии Узбекистана. Поэма «Комде и Модан» является частью самого крупного произведения выдающегося узбекского поэта и философа Мирза Абдулькадира Бедия — «Ирван». Несмотря на то, что в «Поэме двух сердец» рассказывается о трагической любви, где лишь смерть соединяет влюблённых, но сама смерть во имя любви становится символом вечной любви». В 1969 году в Мариинском театре был поставлен балет «Двое на этой Земле». Либретто принадлежит Роберту Рождественскому. Это одноактный балет о любви. Ариф

Меликов — это и история, и современность музыкальной культуры Азербайджана. Мы с уверенностью можем назвать Ариф Меликова яркой личностью, творчество которого заслуживает глубокого и всестороннего изучения.

#### THE GENRE OF BALLET IN THE WORK OF ARIF MELIKOV

Arif Malikov is an outstanding Azerbaijani composer, teacher, public figure, a bright personality of world significance. In his multifaceted work, he turned to various musical genres: ballets, symphonies, monumental vocal and orchestral works, chamber instrumental and chamber vocal works, soundtracks for films and drama performances, romances and songs, piano cycles, children's music, operetta. In all these genres, Arif Malikov performs in a very original way, clearly revealing his individual personality. The composer is the author of three ballets: *The Legend of Love*, *The Poem of Two Hearts* and *Two on Earth*. He was not even 28 years old when the premiere of his first ballet *The Legend of Love* took place (March 23, 1961). The second premiere of the ballet was in Novosibirsk. And in Baku, the premiere took place in 1962. *The Legend of Love* has been staged more than 60 times in different theaters around the world. These are endless interesting works with various artists, choreographers, musicians. Time has passed. In 1982, he wrote his second ballet, *Poem of Two Hearts*, which premiered in two countries one day apart. It was Tashkent and Kuibyshev. The author of the theme of the ballet Sharaf Rashidov was then the first secretary of the Union of the Communist Party of Uzbekistan. The poem *Komde and Modan* is part of the largest work of the outstanding Uzbek poet and philosopher Mirza Abdulkadir Bedil — "Irvan". Despite the fact that *The Poem of Two Hearts* tells about tragic love, where only death unites lovers, but death itself in the name of love becomes a symbol of eternal love. In 1969, the ballet *Two on This Earth* was staged at the Mariinsky Theater. The libretto belongs to Robert Rozhdestvensky. This is a one-act ballet about love. Arif Malikov is both history and modernity of the musical culture of Azerbaijan. We can confidently call Arif Malikov a bright personality, whose work deserves a deep and comprehensive study.

**ИОАННУ, Марина**, свободный исследователь, Санкт-Петербург,  
Россия  
**Marina IOANNOU**, Independent Researcher, Saint Petersburg,  
Russia



#### ГРЕЧЕСКИЙ ТАНЕЦ «СИРТОС» В БАЛЕТЕ НИКОСА СКАЛКОТАСА «МОРЕ»

Один из самых известных греческих композиторов XX века Никос Скалкотас (1904–1949) во многих сочинениях опирался на фольклор: использовал традиционные греческие мелодии и сочинял авторские темы в народном стиле. Важную часть творческого наследия композитора составляет музыка для балета. Скалкотас написал три сочинения в этом жанре, из которых самым зрелым является одноактный балет «Море» (1948–1949) из десяти номеров со вступлением. Партитура этого произведения, как и многих других творений Скалкотаса, до сих пор не издана. Либретто написано композитором и трактовано в символическом ключе. Главенствующее значение в нем имеет мир морской фантастики, противопоставленный, с одной стороны, реальным людям, с другой, — историческим персонажам. В музыке балета используются две мелодии сиртоса — одного из самых известных греческих танцев. В ходе исследования

выявлены связь первой мелодии с танцевальной песней «Я буду тебя любить», восхождение второй — к народной песне «Лодка». Обе мелодии тракуются композитором как лейттемы. Их появление в различных номерах придает музыке ярко выраженное этническое звучание. Авторы пришли к выводу, что балет Скалкотаса является убедительным примером раскрытия национально-характерной тематики в греческой музыке XX века.

#### GREEK DANCE SYRTOS IN THE BALLET THE SEA BY NIKOS SKALKOTTAS

One of the most famous Greek composers of the 20<sup>th</sup> century, Nikos Skalkottas (1904–1949), wrote many works using traditional Greek melodies in some of them. In the period from 1938 to 1949 he wrote 3 ballets. His most important ballet was the last one, which he wrote in the years 1948–1949, called *The Sea* («Η θάλασσα»), with the note ‘traditional ballet for large orchestra.’ This ballet includes an introduction and 10 images. The libretto was written by the composer himself and describes the imaginary world inside and outside the Greek sea. The composer uses two traditional melodies based on the Greek dance syrtos. The first one is called *I will love you* and the second one is called *The boat*. He uses these two melodies throughout the entire work, each time comparing them, thus giving the musical Greek character throughout. The premiere took place in 1949, and was choreographed by the Greek choreographer Yvonne de Chirico. The choreography also refers to the traditional Greek dance syrtos. Although the musical genre of ballet is not so widespread among the Greek composers of the 20<sup>th</sup> century, Skalkottas managed to leave a great legacy in Greek traditional ballet music through his ballet *The Sea*.

**КАЛАШНИКОВА Дарья Игоревна**, преподаватель, кафедра теории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

**Daria KALASHNIKOVA**, Lecturer, Music Theory Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia



#### МУЗЫКА БАЛЕТОВ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ В КОНТЕКСТЕ АВТОРСКОГО СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА

Авторский стиль Альфреда Шнитке предстает комплексом философских, композиционных и технических сторон художественной системы композитора, находящейся в контексте стиля времени. Его композиторский почерк узнается в первую очередь в жанрах инструментальной музыки (симфонических и камерных сочинениях), а также в хоровых произведениях, киномузыке, музыке к драматическим, балетным и оперным спектаклям. Шнитке обращался к жанру балета преимущественно в поздний период творчества (1985–1998). Им написано три балета: «Лабиринты» (1971), «Эскизы» (1985), «Пер Гюнт» (1989). Оригинальность подхода к сочинению музыки к музыкально-хореографическим постановкам обусловлена соединением индивидуально-авторского и общего, опирающегося на широкий круг явлений отечественного музыкального театра 1970–1980-х годов. Диапазон художественных средств охватывает оригинальные завоевания в области стилистического взаимодействия (полистилистика), звуковысотной организации, гармонии. Стилиевой облик каждого балета дополняют закономерности актуальных тенденций балетного

искусства обозначенного периода, подчеркивая коммуникативность композиторского метода Шнитке. В балетном творчестве композитора в аспекте индивидуального стиля проступают магистральные тенденции симфонизации, новой интерпретации литературного первоисточника, эксперимента в области жанра, формы, музыкального языка. Характерными признаками индивидуальности композиторского письма в области балетного жанра являются композиционно-технические аспекты. Например, поиск полистилистических взаимодействий обусловил появление цитатного материала в трех балетах, Первой симфонии, Concerto grosso № 1. Принцип соединения разных звуковысотных систем в музыке балетов, а также во Втором концерте для скрипки и камерного оркестра, Квинтете, Реквиеме составил пример полифонического мышления композитора. Обладая яркими приметам авторского стиля Шнитке, балеты входят в единую стилиобразующую систему творчества композитора.

#### THE MUSIC OF ALFRED SCHNITTKÉ'S BALLETS IN THE CONTEXT OF THE COMPOSER'S STYLE

The author's style of Alfred Schnittke appears as a complex of philosophical, compositional and technical aspects of his art system, which is in the context of the time style. His handwriting is recognized primarily in the genres of instrumental music (symphonic and chamber compositions), as well as in choral works, film music, music for dramatic, ballet and opera performances. Schnittke turned to the genre of ballet mainly in the late period of his work (1985–1998). He wrote three ballets: *Labyrinths* (1971), *Sketches* (1985), *Per Gynt* (1989). The originality of the approach to composing music to musical and choreographic productions is due to the combination of individual-author and general, based on a wide range of phenomena of the domestic musical theater of the 1970–1980s. The range of artistic means covers original conquests in the field of stylistic interaction (polystylistics), pitch organization, harmony. The stylistic appearance of each ballet is complemented by the patterns of current trends in ballet art of the designated period, emphasizing the communicativeness of the Schnittke's composition method. In his ballet work, in the aspect of the individual style, there are main tendencies of symphonization, a new interpretation of the literary primary source, an experiment in the field of genre, form, and musical language. Compositional and technical aspects are characteristic signs of the individuality of composer writing in the field of the ballet genre. For example, the search for polystylistic interactions led to the appearance of quotation material in three ballets, the *First Symphony*, *Concerto grosso No. 1*. The principle of connecting different pitch systems in the music of ballets, as well as in the Second Concert for Violin and Chamber Orchestra, Quintet, Requiem, made up an example of the composer's polyphonic thinking. Possessing vivid signs of Schnittke's style, ballets are included in a single style-forming system of his work.

**КАЛИНИЧЕНКО** **Наталья Николаевна**, кандидат  
искусствоведения, доцент, Астрахань, Россия  
**Natalia KALINICHENKO**, PhD, Associate Professor, Astrakhan,  
Russia



#### БАЛЕТ В АСТРАХАНИ

В культуре современной Астрахани балет занимает одну из лидирующих позиций. А 130 лет назад все было иначе. Начиная с 1892 г., краткие публикации в

газетах «Астраханский вестник» и «Астраханский справочный листок» сообщали о предстоящих гастрольях балетных артистов. На сценах Зимнего театр наследников Плотникова и театра сада «Аркадия» неоднократно танцевала Мария Петипа — дочь балетмейстера Мариуса Петипа. В 1914 гастролеровала Е. Гельцер. Другие исторические факты связаны с видными деятелями отечественного балета: родом из Астрахани были и отец Агриппины Вагановой, и балетмейстер Ростислав Захаров. К 100-летию создателя драмбалета на сцене гастрольного театра в 2008-ом Людмила Семеняка осуществила постановку легендарного балета «Бахчисарайский фонтан». В XX в. ведущие театры страны привозили в Астрахань наиболее кассовые спектакли, в том числе «Баядерку» с дивной М. Сабировой и др. Датой создания труппы классического балета в Астрахани считается 3 ноября 2000 г.: тогда главный балетмейстер Астраханского музыкального театра Л. Сивицкая представила публике «Жизель» А. Адана. Время расцвета астраханского балета связано с деятельностью Константина Уральского — художественного руководителя балета в АГТОБ (2011–2020). Он собрал труппу из выпускников ведущих хореографических училищ страны и молодых артистов Японии. Вместе с балетмейстерами-репетиторами и художниками-постановщиками активно осваивался классический и современный репертуар. Зрители увидели 13 незабываемых спектаклей: балеты Чайковского, Минкуса, Адана, авторские постановки К. Уральского на музыку композиторов XX–XXI в. Некоторые из них были показаны в Великобритании, Германии, Китае. Благодаря сочетанию оригинальной сценографии с бережным отношением к классике формировались вкусы астраханской публики, оттачивалось мастерство фотографов и осветителей, художников и журналистов. 2020-е принесли серьезные преобразования. Что будет дальше — покажет время.

#### BALLET IN ASTRAKHAN

Ballet occupies one of the leading positions in the culture of modern Astrakhan. And 130 years ago everything was different. Since 1892, brief publications in the newspapers *Astrakhan Bulletin* and *Astrakhan Reference Sheet* reported on the upcoming tours of ballet artists. Maria Petipa, the daughter of choreographer Marius Petipa, has repeatedly danced on the stages of the Plotnikov Heirs Winter Theater and the Arcadia Garden Theater. In 1914, Yekaterina Geltzer toured. Other historical facts are connected with prominent figures of the national ballet: Agrippina Vaganova's father and ballet master Rostislav Zakharov were from Astrakhan. On the occasion of the 100<sup>th</sup> anniversary of the creator of the drum ballet, Lyudmila Semenyaka staged the legendary ballet *The Fountain of Bakhchisarai* on the stage of the touring theater in 2008. In the 20<sup>th</sup> century, the leading theaters of the country brought the highest-grossing performances to Astrakhan, including *La Bayadère* with the marvelous Malika Sabirova and others. The date of creation of the classical ballet troupe in Astrakhan is considered to be November 3, 2000: then the chief choreographer of the Astrakhan Musical Theater Larisa Sivitskaya presented *Giselle* by Adolphe Adan. The heyday of the Astrakhan ballet is associated with the activities of Konstantin Uralsky, the artistic director of the ballet at the Astrakhan State Opera and Ballet Theater (2011–2020). He assembled a troupe of graduates of the country's leading choreographic schools and young artists of Japan. Together with ballet masters, tutors and production artists, the classical and modern repertoire was actively mastered. The audience saw 13 unforgettable performances: ballets by Tchaikovsky, Minkus, Adan, author's productions by Uralsky to the music of composers of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup>

centuries. Some of them were shown in the UK, Germany, China. Thanks to the combination of original scenography with a careful attitude to the classics, the tastes of the Astrakhan public were formed, the skills of photographers and illuminators, artists and journalists were honed. The 2020s brought serious transformations. Time will tell what will happen next.

**КАРНОВИЧ Оксана Андреевна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра хореографии и балетоведения, Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия

**Oksana KARNOVICH**, PhD, Senior Lecturer, Choreography and Ballet Studies Department, Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia



#### ПЕРВЫЕ ГАСТРОЛИ БОЛЬШОГО ТЕАТРА В ЛОНДОНЕ И ГАЛИНА УЛАНОВА

Доклад посвящен первым гастролям Большого театра в 1956 году в Лондоне, которые в дальнейшем послужили укреплению культурных связей между Россией и Великобританией, сыграв миротворческую роль между двумя государствами в период холодной войны. Затронутая тема особенно актуальна на сегодняшний день, когда в Западном мире происходит отказ от российской культуры, отличающейся глубокими знаниями, традициями и высоким профессионализмом. Особое внимание автор акцентирует на роли исполнительского мастерства Галины Улановой, о том значении, которое оказало искусство балерины на лондонскую публику со времен Анны Павловой. Гастроли Большого театра в 1956 году открыли новую страницу в развитии английского балета, повлиявшие на стиль «полномасштабных» будущих полотен хореографов Кеннета Макмиллана (главный балетмейстер Королевского балета с 1970 по 1977 год), Джона Кранко и Джона Ноймайера, создавших авторские театры в Германии — Штутгарте и Гамбурге.

#### THE FIRST TOUR OF THE BOLSHOI THEATER IN LONDON AND GALINA ULANOVA

The report is devoted to the first tour of the Bolshoi Theater in London in 1956, which later served to strengthen cultural ties between Russia and Great Britain, playing a peacekeeping role between the two states during the Cold War. The topic touched upon is especially relevant today, when in the Western world there is a rejection of Russian culture, which is distinguished by deep knowledge, traditions and high professionalism. The author focuses on the role of Galina Ulanova's performing skills, on the importance that the ballerina's art has had on the London public since the time of Anna Pavlova. The tour of the Bolshoi Theater in 1956 opened a new page in the development of English ballet, which influenced the style of 'full-scale' future paintings by choreographers Kenneth Macmillan (chief choreographer of the Royal Ballet from 1970 to 1977), John Cranko and John Neumeier, who created their own theaters in Germany — in Stuttgart and Hamburg.



**КИРИЛЛИНА** **Лариса** **Валентиновна**, доктор  
искусствоведения, профессор, кафедра истории  
зарубежной музыки, Московской государственной  
консерватории имени П. И. Чайковского, Москва, Россия  
**Larissa KIRILLINA**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full  
Professor, Foreign Music History Department, Moscow  
State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia



#### ПРОМЕТЕЙ ТАНЦУЮЩИЙ: БЕТХОВЕН И БАЛЕТ

Музыку Бетховена часто звучит в балетных постановках XX века и начала XXI века. Но единственный полномасштабный балет «Творения Прометея» (1801) остается не слишком популярным. Между тем это произведение стало важным в творческой судьбе обоих создателей, балетмейстера Сальваторе Вигано и Бетховена. Прометеевская линия в творчестве Бетховена и Вигано развивалась и далее, после премьеры 1801 года, не вполне оправдавшей ожиданий обоих. Целый ряд произведений Бетховена 1801—1804 годов объединен так называемой «прометеевской темой» (цитатой из финального контрданса балета). Вигано, не удовлетворившись венским «Прометеем», поставил в 1813 году в Милане расширенную версию балета. В этом спектакле стало возможным акцентировать моменты, завуалированные в венской версии: аналогии между образами Прометея и Христа. Будучи хорошим музыкантом, Вигано использовал в своих миланских балетах, помимо «Прометея», фрагменты новых произведений Бетховена. Их творческие поиски шли параллельно, хотя Бетховен больше никогда не обращался к жанру балета. Великолепная симфоническая партитура «Творения Прометея» зажила своей жизнью. Сам балет в наше время ставится редко. Франческа Харпер предложила прочтение произведения средствами современного балета (2005, Нью-Йорк). В аутентичной манере поставила «Творения Прометея» Хелена Казарова в 2016 году (Чехия, театр в замке Вальтице). Другое решение — очень аскетическое и символическое — предложил Аттила Эгерхазы, поставивший балет в 2017 году силами Танцевального центра Пражской консерватории. Наконец, в 2021 в Болонье хореограф Моника Миньюкки создала спектакль по «Творениям Прометея», очень мало похожий на традиционный балет и решенный в основном средствами пантомимы. Все эти опыты показывают, что единственный балет Бетховена — отнюдь не музейное достояние прошлого. Он может стать органической частью современного музыкального театра.

#### THE DANCING PROMETHEUS: BEETHOVEN AND BALLET

Beethoven's music is often used in ballet productions of the twentieth century and early twenty-first century. The only full-scale ballet, *Die Geschöpfe des Prometheus* (1801), remains not very popular. Meanwhile, this work became important in the creative destiny of both authors, great choreograph Salvatore Viganò and Beethoven. The Promethean line in the work of Beethoven and Viganò continued to develop after the premiere in 1801, which did not quite meet the expectations of both. A number of Beethoven's works from 1801-1804 are united by the so-called 'Promethean theme' (a quotation from the final counterdance of the ballet). Viganò, not satisfied with the Viennese *Prometheus*, staged an expanded version of the ballet in Milan in 1813. In this case, it became possible to accentuate moments veiled in the Viennese version: the analogies between the images of Prometheus and Christ. As a good

musician, Viganò used fragments of Beethoven's new works in his Milanese ballets staged after *Prometheus*. Their creative pursuits ran parallel, although Beethoven never turned to the ballet genre again. The magnificent symphonic score of *Die Geschöpfe des Prometheus* has taken on a life of its own. The ballet itself is rarely staged nowadays. Francesca Harper proposed a reading of the work by means of contemporary ballet (2005, New York). Helena Kazarova staged *Die Geschöpfe des Prometheus* in an authentic manner in 2016 (Czech Republic, Valtice Castle Theater). Another solution — very ascetic and symbolic — was proposed by Attila Egerhazy, who staged the ballet in 2017 by the Dance Center of the Prague Conservatory. Finally, in 2021 in Bologna, choreographer Monica Miniucchi created a performance based on *Die Geschöpfe des Prometheus*, very little like a traditional ballet and performed mainly in pantomime. All these experiences show that Beethoven's only ballet is by no means a museum treasure of the past. It can become an organic part of contemporary musical theater.

**КИСЕЕВА Елена Васильевна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор, Академия архитектуры и искусств Южного Федерального Университета, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, Россия

**Elena KISEEVA**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University, Rostov Rachmaninoff State Conservatory, Rostov-on-Don, Russia



#### КОНЦЕПЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА В ТАНЦЕ ПОСТМОДЕРН

В докладе рассмотрена проблема влияния авангарда на становление художественных закономерностей в танце постмодерн. Автор рассматривает специфику преломления в нём идеи звукотворчества и методов формообразования, характерных для музыкального экспериментализма. Особое внимание уделено сотрудничеству Джона Кейджа и Мерса Каннингема. Их совместные работы стали своеобразной творческой лабораторией, где были впервые опробованы и закреплены новые художественные концепции и методы их воплощения. Кейдж и Каннингем усматривали в наследии дадаизма «модель» для конструирования новой эстетики, разрабатывая концепцию «найденной музыки», музыкального и хореографического «Ничто». Легенды американского авангарда отрицали идею повествования, а также понимание музыки и хореографии как искусств, наполненных символикой и субъективизмом. Исполнение их совместных перформансов на сцене апеллировало к контексту – к истории балетного искусства, среда бытования которого закрепились в театрально-сценическом пространстве. Авангардные постановки воспринимались в нём как инородные объекты, подобно тому, как это происходило с *ready-mades* Марселя Дюшана. Творческая концепция Кейджа – Каннингема получила дальнейшее развитие в перформансах Дэвида Гордона, Стива Пакстона, Ивонны Райнер, Кэролайн Браун, Анны Халприн и других хореографов. Интерес представляет выработанная в постановках танца постмодерн концепция звука и движения. Подобно опытам Кейджа и композиторов нью-йоркской школы, связанных с изобретением звуков и тембров, Каннингем и его последователи экспериментировали с проектированием движений в

пространстве. Методы генерирования, наложения, интеракции звука и движения стали основополагающими для танцевальных перформансов. Формообразование в них опиралось на метод индетерминизма. Применение алеаторных (модульных и мобильных) форм имело важное значение при поиске структурных решений, отражающих эксперименты со звуком и движением.

#### THE CONCEPT OF MUSICAL AVANT-GARDE IN POSTMODERN DANCE

The report considers the issue of the influence of the avant-garde on the formation of artistic patterns in postmodern dance. The author considers the specifics of the refraction in it of the concept of the idea of sound creation and the methods of form-building, characteristic of musical experimentalism. Particular attention is paid to the creative tandem of John Cage and Merce Cunningham. Their joint works have become a kind of creative laboratory, where new artistic concepts and methods of their implementation were first tested and consolidated. Cage and Cunningham saw in the legacy of Dadaism a 'model' for constructing a new aesthetic, developing the concept of 'found music,' the musical and choreographic 'Nothing.' The heroes of the American avant-garde rejected the idea of storytelling, as well as the understanding of music and choreography as arts filled with symbolism and subjectivism. The play of their joint performances on the stage appealed to the context – to the history of ballet art, the environment of existence of which was fixed in the theatrical and stage space. Avant-garde productions were perceived in him as foreign objects, just as it happened with the ready-mades of Marcel Duchamp. The creative concept of Cage–Cunningham was further developed in the performances of David Gordon, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Carolyn Brown, Anna Halprin and other choreographers. Of interest is the concept of sound and movement developed in postmodern dance performances. Just as Cage and the New York School composers experimented with inventing sounds and timbres, Cunningham and his followers experimented with designing movements in space. Methods of generation, overlay, interaction of sound and movement have become fundamental for dance performances. The form-building in them was based on the method of indeterminism. The use of aleatory (modular and mobile) forms was essential in the search for structural solutions reflecting experiments with sound and movement.

**КОВАЛЕВ Андрей Борисович**, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории и теории музыки, Академия хорового искусства имени В. С. Попова, Москва, Россия

**Andrew KOVALEV, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Department of Music History and Theory, V. S. Popov Academy of Choral Art, Moscow, Russia**



#### БАЛЕТ Н. СИДЕЛЬНИКОВА «СТЕПАН РАЗИН»: ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Балет «Степан Разин» создан в середине 1970-х гг. Н. Сидельниковым в тесном сотрудничестве с автором либретто и постановщиком спектакля – главным балетмейстером Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко А. Чичинадзе. В основу либретто положен одноименный роман С. Злобина и киносценарий М. Горького. Премьера балета состоялась 26 декабря 1977 г. Среди особенностей художественного стиля Сидельникова, проявившихся в музыке балета, –

масштабность форм, опора на русский фольклор в сочетании с богатейшим арсеналом музыкальной выразительности и стиливых приемов второй половины XX века. В основе музыкально-сценической драматургии – воплощение сложных взаимоотношений разных человеческих характеров, судеб, причастных к эпохальному историческому событию – крестьянскому восстанию под руководством Степана Разина. Образ главного героя, беспощадного к угнетателям и полного сострадания к тяжелой доле простого люда, психологически сложен и неоднозначен. Всесторонне представлен в балете и социально-исторический фон, выявлена суровая и непрерываемая логика войны, когда невольными жертвами кровавых событий, в том числе по вине главного героя, становятся его соратники. В этой связи, особый интерес вызывает хореографическая картина «Суд совести». Образ Степана Разина стал звездным часом для выдающегося мастера отечественного балета второй половины XX века Вадима Тедеева, артиста самобытного дарования и яркого темперамента. Своеобразие танцевального языка раскрывается в выразительных сольных номерах и диалогах главных героев, а также в массовых народных сценах, будь то остроэмоциональный, цельный по композиции и организации сценического пространства Пролог балета – «Русь подневольная», донские казачьи хороводы, сцены свадебного обряда или грозной и лихой казачьей вольницы. Не являясь безусловным шедевром, балет Н. Сидельникова «Степан Разин» в постановке А. Чичинадзе, тем не менее, стал весьма знаменательным событием в истории отечественного балета.

#### NIKOLAI SIDELNIKOV'S BALLET *STEPAN RAZIN*: FEATURES OF THE STAGE EMBODIMENT

The ballet *Stepan Razin* was created in the mid-1970s by Nikolai Sidelnikov in close cooperation with the author of the libretto and the director of the performance – the chief choreographer of the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Musical Theater Alexey Chichinadze. The libretto is based on the novel of the same name by S. Zlobin and the screenplay by M. Gorky. The premiere of the ballet took place on December 26, 1977. Among the features of Sidelnikov's artistic style, manifested in the ballet music, is the scale of forms, reliance on Russian folklore in combination with a rich arsenal of musical expressiveness and stylistic techniques of the second half of the 20<sup>th</sup> century. Musical and stage dramaturgy is based on the embodiment of complex relationships between different human characters, destinies involved in an epochal historical event – the peasant uprising led by Stepan Razin. The image of the main character, merciless to the oppressors and full of compassion for the plight of ordinary people, is psychologically complex and ambiguous. The socio-historical background is also comprehensively presented in the ballet, the harsh and indisputable logic of war is revealed, when his comrades-in-arms become unwitting victims of bloody events, including through the fault of the protagonist. In this regard, the choreographic picture *The Court of Conscience* is of particular interest. The image of Stepan Razin became the finest hour for the outstanding master of the Russian ballet of the second half of the 20<sup>th</sup> century Vadim Tedeev, an artist of original talent and bright temperament. The originality of the dance language is revealed in the expressive solo numbers and dialogues of the main characters, as well as in mass folk scenes, whether it is an acute emotional Prologue of the ballet, integral in composition and organization of the stage space – *Forced Russia*, Don Cossack round dances, scenes of a wedding ceremony or a formidable and dashing Cossack freemen. Although not an absolute masterpiece, Sidelnikov's ballet

*Stepan Razin* staged by Chichinadze, nevertheless, became a very significant event in the history of Russian ballet.

**КОВАЛЕВСКИЙ Георгий Викторович**, кандидат  
искусствоведения, научный сотрудник, сектор музыки,  
Российский институт истории искусств, Санкт-  
Петербург, Россия

**Georgy KOVALEVSKY**, PhD, Researcher, Music Department,  
Russian Institute of Arts History, Saint Petersburg, Russia



«СТРИПТИЗ—КАБАК» и ПОКАЯННЫЙ ПЛАЧ:

К ИСТОРИИ СОТРУДНИЧЕСТВА АЛЕКСАНДРА КНАЙФЕЛЯ И ЛЕОНИДА ЯКОБСОНА

Выдающийся петербургский хореограф Леонид Якобсон один из первых по достоинству оценил неординарное дарование Александра Кнайфеля, создав в сотрудничестве с композитором две хореографические миниатюры: «Разоружение» (1966) (по мотивам карикатур Битструпа) и «Кающаяся Магдалина» (1967) (по мотивам полотен Тициана и Родена). Задуманный Якобсоном на музыку Кнайфеля полнометражный балет «Гамлет», к сожалению, остался лишь проектом. Разрабатываемый Якобсоном особый пластический язык, нарочито аклассичный, основанный на выразительности человеческого тела, стал в свое время неповторимым явлением в хореографии и идеальным образом совпал с очень рано сформировавшимся стилем Кнайфеля, также выходящим за рамки привычных канонов. Музыка, поставленная для балерины Калерии Федичевой хореографической миниатюры «Кающаяся Магдалина» превратилась позже в пьесу для солирующей виолончели *Lamento*, предъявляющей к исполнителю почти экстремальные требования. Музыкант не просто играет, но становится участником настоящего инструментального театра, где в нотном тексте оказываются зафиксированы движения и пение. Визуальное начало в этой пьесе отчасти происходит из первоначального балетного замысла. По замыслу композитора виолончель становится подобной живому существу, которое исполнитель в определенный момент относит на стоящий позади стул, играет спиной к публике, а затем снова поворачивается к ней в финальном разделе. Ставшая импульсом к созданию музыки абстрактная хореография Якобсона преобразуется в конечном итоге в четкую графику креста, символизирующего путь человека через покаяние к Богу.

STRIPEASE PUB AND PENITENTIAL LAMENTO:

ON THE HISTORY OF COOPERATION BETWEEN ALEXANDER KNAIFEL AND LEONID YAKOBSON

The great choreographer Leonid Yakobson was one of the first, who appreciate the extraordinary talent of Alexander Knaifel. In collaboration with the composer, he created two choreographic miniatures: *Disarmament* (1966) (based on Bitstrup's cartoons) and *The Penitent Magdalene* (1967) (based on paintings by Titian and Rodin). The ballet *Hamlet* conceived by Jacobson to Knaifel's music, unfortunately, remained only a project. The special plastic developed by Jacobson, deliberately aclassical, based on the expressiveness of the human body, became at one time a unique phenomenon in choreography. It perfectly coincided with Knaifel's very early-formed style, which also goes beyond the usual canons. Choreographed for ballerina Kaleria Fedicheva, the choreographic miniature *The Penitent Magdalene* later turned into a piece for solo cello *Lamento*, which imposes almost extreme

demands on the performer. The musician does not just play, but becomes a participant in an instrumental theater. Movements and singing are in the musical text. The visual beginning in this piece partly comes from the original ballet idea. According to the composer's idea, the cello becomes like a living being, which the performer at a certain moment takes to a chair standing behind, plays with his back to the audience, and then turns back to her in the final section. Jacobson's abstract choreography, which became an impulse to create music, is eventually transformed into a clear graphic of the cross, symbolizing a person's path through repentance to God.

**КОЗЛОВА Карина Александровна**, преподаватель, кафедры балетоведения, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербурге, Россия

**Karina KOZLOVA**, Lecturer, Ballet Studies Department, Vaganova Academy of Russian Ballet, Saint Petersburg, Russia



НАЧО ДУАТО И КЛАССИЧЕСКОЕ БАЛЕТНОЕ НАСЛЕДИЕ.  
ПРОЦЕСС ОБНОВЛЕНИЯ РЕПЕРТУАРА МИХАЙЛОВСКОГО ТЕАТРА

На протяжении XX века и в начале XXI века на мировой балетной сцене сформировалась целая плеяда выдающихся хореографов, экспериментирующих с новыми танцевальными формами, в том числе испанский балетмейстер Начо Дуато. На сегодняшний день за его плечами более тридцати лет творчества и более пятидесяти хореографических работ. Дуато получил высокую оценку критиков по всему миру. Многие его балеты входят в репертуар самых престижных танцевальных компаний мира, среди них и Михайловский театр в Санкт-Петербурге. В докладе рассматривается творческая деятельность испанского хореографа Начо Дуато в качестве художественно руководителя балета Михайловского театра Санкт-Петербурга (2011-2013, и с 2019 по настоящее время) в контексте его работы с классическим балетным наследием. Анализируются четыре великих творения Мариуса Петипа и Льва Иванова в постановке Дуато: «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Баядерка» и «Лебединое озеро», а также октябрьская премьера балета «Дон Кихот». В докладе раскрываются принципы и приемы Дуато при создании полнометражных сюжетных балетов. В заключении формулируются выводы по работе Начо Дуато с русским классическим балетным наследием, в частности, о том, что постановка больших сюжетных спектаклей на основе палецовой техники не является сильной стороной его многогранного таланта.

NACHO DUATO AND CLASSICAL BALLET HERITAGE.  
THE PROCESS OF UPDATING THE MIKHAILOVSKY THEATER'S REPERTOIRE

During the 20<sup>th</sup> century and at the beginning of the 21st century, a whole galaxy of outstanding choreographers was formed on the world ballet scene, experimenting with new dance forms, including the Spanish choreographer Nacho Duato. To date, he has more than thirty years of creativity and more than fifty choreographic works behind him. Duato has been praised by critics around the world. Many of his ballets are included in the repertoire of the most prestigious dance companies in the world, including the Mikhailovsky Theater in St. Petersburg. The report examines the creative activity of the Spanish choreographer Nacho

Duato as artistic director of the Mikhailovsky Theater of St. Petersburg (2011–2013, and from 2019 to the present) in the context of his work with the classical ballet heritage. Four great works of Marius Petipa and Lev Ivanov staged by Duato are analyzed: *The Sleeping Beauty*, *The Nutcracker*, *La Bayadère* and *Swan Lake*, as well as the October premiere of the ballet *Don Quixote*. The report reveals the principles and techniques of Duato when creating full-length plot ballets. Conclusions are drawn on the work of Nacho Duato with the Russian classical ballet heritage, in particular, that staging large plot performances based on finger technique is not a strong point of his multifaceted talent.

**КОЛГАНОВА (ПАХОМОВА) Ольга Викторовна**,  
*кандидат искусствоведения, научный сотрудник,*  
*сектор инструментоведения, Российский институт*  
*истории искусств, Санкт-Петербург, Россия*

**Olga KOLGANOVA (PAKHOMOVA)**, PhD, *Researcher,*  
*Organology Department, Russian Institute for the*  
*History of Arts, Saint Petersburg, Russia*



ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ПОМЕТЫ НА РУКОПИСИ КЛАВИРА  
СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ «СИЗИФ» И. МИКЛАШЕВСКОГО

Имя дирижера и композитора Игоря Миклашевского (1894–1942) современной публике практически неизвестно. Тем не менее в свое время он считался одним из лучших исполнителей оркестровых сочинений А. Скрябина. Как дирижера его ценили Н. Малько, А. Оссовский, Д. Шостакович, Е. Мравинский, В. Софроницкий и др. Судя по откликам в газетах и журналах не без успеха в Ленинграде и Москве звучали и собственные сочинения Миклашевского. О его творчестве писали В. Каратыгин, А. Коптяев, Н. Стрельников и др. О симфоническом таланте молодого автора Б. Асафьев говорил как о примере возникающего течения, названного им «конкретизацией скрябинских идей» (*Глебов И. Пути в будущее // Мелос. Книги о музыке. СПб., 1918. Кн. 2. С. 86–87*). Восторженно о творчестве композитора отзывался И. Вышнеградский. Наиболее известным сочинением Миклашевского является симфоническая поэма «Сизиф». Композитор начал работать над ней через несколько месяцев после смерти Скрябина, в июле 1915 г. В юности Миклашевский брал у него уроки, «проходил под скрябинским руководством его симфонические и фортепианные произведения и имел целый ряд указаний и пометок самого автора в партитурах» (Кабинет Рукописей РИИИ. Дело фонда № 59. Л. 1). В личном фонде композитора, содержащемся в Кабинете рукописей РИИИ, сохранились три рукописи поэмы «Сизиф»: черновик партитуры, партитура с авторскими дирижерскими пометами, переложение для фортепиано в четыре руки. Последняя из них содержит в себе хореографические ремарки. Пользуясь балетной терминологией этот вариант рукописи можно назвать репетитором. Помимо чисто технических указаний (например, углы вверх, шаги на пуантах, подъем фигуры), в рукописи присутствуют и смысловые характеристики (проблемы жизни, тема призыва, сборище, срыв, падение, достижение, новый призыв за гранью [мистический]), соответствующие программе сочинения, сюжет которой был взят из индусской мифологии. Согласно материалам из личного архива композитора, поэма готовилась к исполнению в Москве при участии солистки камерного балета К. Голейзовского З. Гарховской. В Ленинграде в последний раз

поэма звучала 100 лет назад. Под управлением автора она была исполнена в Большом зале филармонии 3 мая 1922 г. Юбилейное исполнение «Сизифа» готовится в 2022 г. в том же зале (дирижер В. Альтшулер). Надеемся, что со временем поэма войдет в репертуар симфонических оркестров в том числе и с хореографическим сопровождением, как и было задумано автором.

#### CHOREOGRAPHIC NOTES ON THE CLAVIER MANUSCRIPT OF THE IGOR MIKLASHEVSKY'S SYMPHONIC POEM *SISYPHUS*

The name of the conductor and composer Igor Miklashevsky (1894–1942) is practically unknown to the modern public. Nevertheless, at one time he was considered one of the best performers of A. Scriabin's orchestral compositions. As a conductor, he was appreciated by N. Malko, A. Ossovsky, D. Shostakovich, Y. Mravinsky, V. Sofronitsky, etc. Judging by the responses in newspapers and magazines, Miklashevsky's own compositions were also performed in concerts in Leningrad and Moscow with success. V. Karatygin, A. Koptyaev, N. Strelnikov and others wrote about his work. B. Asafyev wrote about the symphonic talent of the young author as an example of an emerging trend, which he called 'the concretization of Scriabin's ideas' (*Glebov I. Paths to the Future // Melos. Books about music. St. Petersburg, 1918. Book 2. pp. 86–87*). I. Vyshnegradsky spoke enthusiastically about the composer's work. Miklashevsky's most famous work is the symphonic poem *Sisiphus*. The composer began working on it a few months after Scriabin's death, in July 1915. In his youth, Miklashevsky took lessons from him, 'passed under Scriabin's guidance his symphonic and piano works and had a number of instructions and notes by the author himself in the scores' (The Cabinet of Manuscripts of the RIII. Foundation case No. 59. L. 1). Three manuscripts of the poem *Sisiphus* have been preserved in the composer's personal fund, contained in the Study of Manuscripts of the RIII: a draft version of the score, a score with the author's conductor's notes, an arrangement for piano in four hands. The last of them contains the choreographer's marks. Using Russian-language ballet terminology, this version of the manuscript can be called a 'repetitor.' In addition to purely technical instructions (angles up, steps on pointe shoes, lifting the figure), the manuscript also contains semantic characteristics (glimpses of life, the theme of the call, gathering, breakdown, fall, achievement, a new call beyond [mystical]), corresponding to the program of the composition, the plot of which was taken from Hindu mythology. According to materials from the composer's personal archive, the Poem was being prepared for performance in Moscow with the participation of the soloist of the chamber ballet of K. Goleizovsky Z. Tarkhovskaya. The last time the Poem was performed in Leningrad was 100 years ago. Under the direction of the author, it was performed in the Great Hall of the Philharmonic on May 3, 1922. The anniversary performance of *Sisiphus* is being prepared in 2022 in the same hall (conductor V. Altschuler). We hope that over time the Poem will enter the repertoire of symphony orchestras, including with choreographic accompaniment, as the author intended.



**КОЛОДИНА** *Елизавета Михайловна*, студентка 3 курса (бакалавриат), кафедра философии, истории и теории искусства, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель – кандидат искусствоведения Байгузина Елена Николаевна

**Elizaveta KOLODINA**, 3<sup>rd</sup> Year Student, Philosophy, History and Art Theory Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

Scientific adviser – Elena Baigusina, PhD



Источники к реконструкции творческой биографии П. Б. Ламбина

Доклад посвящен исследованию источников к реконструкции творческой биографии русского художника-декоратора Императорских театров, Петра Борисовича Ламбина. В работе впервые анализируются письменные архивные источники, хранящиеся в РГИА: личное дело П. Б. Ламбина из Императорской Академии художеств, его письма о рисунках и макетах театрального реквизита, счета художника. Представлен краткий обзор изобразительных источников, находящихся в музейных фондах, исследуется оценка творческой деятельности П. Б. Ламбина в научных трудах и источниках личного происхождения, а также на страницах периодической печати. В работе рассматриваются справочные издания и другие библиографические источники. На основании данных источников выявлены факты жизни художника: сведения о дате рождения, крещения, родителей и крестных П. Б. Ламбина, об успеваемости художника и месте его работы в период обучения и после окончания Императорской Академии художеств, о государственных наградах и положении художника по Табели о рангах. Определен уровень его благосостояния в начале XX века, составлен список спектаклей, оформленных декоратором, и сделаны выводы о художественном стиле П. Б. Ламбина. Проанализировано отношение к художнику в литературе, посвященной театрально-декорационному искусству, а также в дневниках В. А. Теляковского, П. П. Гнедича, в письмах А. Н. Бенуа, периодической печати рубежа XIX – XX веков. Сведения о личности П. Б. Ламбина почерпнуты из некрологов его памяти, найдены адреса проживания художника и информация о его возможных родственниках.

SOURCES FOR THE RECONSTRUCTION OF THE CREATIVE BIOGRAPHY OF PETER LAMBIN

This report is devoted to the study of sources for the reconstruction of the creative biography of Peter Borisovich Lambin, the Russian decorator of the Imperial Theatres. For the first time, the written archive sources held by Russian State Historical Archive are analyzed: personal file of Lambin from the Imperial Academy of Arts, his letters about drawings and mock-ups of theatrical props, the artist's account. A brief overview of the visual sources in the museum collections is presented; the evaluation of the creative activity of Lambin in scientific works and sources of personal origin, as well as on the pages of the periodical press is examined. The work reviews reference publications and other bibliographic sources. Based on these sources, the facts of the artist's life were revealed: information on the date of birth, christening, parents and godparents of Lambin, on the academic achievements of the artist and his place of work during and after graduation from

the Imperial Academy of Arts, on the state awards and the position of the artist by Table of Ranks. The level of his well-being in the early 20th century was determined, a list of performances designed by the decorator was made, and conclusions about the artistic style of Lambin were drawn. The attitude towards the artist was analyzed in the literature devoted to theatrical and decorative art, as well as in the journals of V. A. Telyakovsky, P. P. Gnedich, in the letters of A. N. Benoit, periodical press of the turn of 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. Information about the personality of Lambin was taken from the obituaries of his memory, addresses of the artist's residence and information about his possible relatives were found.

**КОМАРОВ Александр Викторович**, кандидат  
*искусствоведения, ведущий научный сотрудник,  
Российский национальный музей музыки, старший научный  
сотрудник, сектор истории музыки, Государственный  
институт искусствознания, Москва, Россия*

**Alexander KOMAROV**, PhD, Leading Researcher, Russian National  
*Music Museum, Senior Researcher, Music History Department,  
State Institute for Art Studies, Moscow, Russia*



ЦИТАТЫ И ЗАИМСТВОВАНИЯ В МУЗЫКЕ БАЛЕТОВ П.И. ЧАЙКОВСКОГО  
В КОНТЕКСТАХ СЮЖЕТА И КОМПОЗИЦИИ

Музыкальное сопровождение балетов в России XIX века было неразрывно связано с практикой заимствования музыкального материала и переноса отдельных номеров из сочинения в сочинение. Принимая участие в постановках своих балетов на отечественных сценах, Чайковский как мог противился этому обычаю и выражал готовность лично нести ответственность за их музыку. Балетные партитуры великого композитора отличаются композиционная целостность и выдержанность стиля. Однако музыкальный текст балетов Чайковского содержит примеры и цитирования заимствованного материала, и включения обширных фрагментов из других сочинений композитора. Благодаря сюжетной мотивированности и композиционной соразмерности все подобные случаи художественно убедительны и гармоничны. Предлагаемый доклад представит опыт классификации, анализа и обобщения методов работы Чайковского с заимствованным музыкальным материалом в условиях балетного жанра.

QUOTATIONS AND BORROWINGS IN THE MUSIC OF PYOTR TCHAIKOVSKY  
IN THE CONTEXT OF PLOT AND COMPOSITION

The music of ballets in Russia of the 19<sup>th</sup> century was unseparable linked with the practice of borrowing musical material and transferring certain numbers from one composition to another. Taking part in the productions of his ballets on Russian stages, Tchaikovsky resisted this custom as much as he could and expressed his willingness to be personally responsible for their music. The ballet scores of the great composer are distinguished by compositional integrity and consistency of style. However, the musical text of Tchaikovsky's ballets contains examples of both quoting borrowed material and including extensive fragments from his other works. Due to the plot motivation and compositional proportionality, all such cases are artistically convincing and harmonious. The proposed paper will present the experience of classification, analysis and generalization of

Tchaikovsky's methods of work with borrowed musical material in the conditions of the ballet genre.

**КОНСТАНТИНОВА Марианна Александровна**, кандидат  
искусствоведения, научный сотрудник, Российский  
институт истории искусств, Санкт-Петербурге, Россия  
**Marianna KONSTANTINOVA**, PhD, Researcher, Russian Institute  
of Arts History, Saint Petersburg, Russia



«СЛУЖЕБНЫЙ» АСПЕКТ БИОГРАФИИ АРТИСТА КАК СРЕДСТВО ПОЗНАНИЯ ИСТОРИИ ТЕАТРА  
(НА МАТЕРИАЛЕ АРХИВА ДИРЕКЦИИ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ)

Жизненный путь человека включен в высокодифференцированные многоуровневые общественные процессы и протекает, в частности, при структурирующем влиянии жизненных путей других людей, исторических событий, сложившихся и изменяющихся общественных институций и пр. За многовековую историю развития биографического жанра были выработаны определенные модели исследований с соответствующими проблемами и методами. В большинстве случаев, биографических исследований удастаиваются личности выдающиеся, чей вклад в историю, науку, искусство и пр. оказался оценен по достоинству современниками или потомками. Один из популярных типов биографического жанра - тип «контекстуальной биографии». В подобных исследованиях тщательно подобранные и изученные факты жизни избранного индивида, излагаются и интерпретируются на фоне общего контекста той эпохи, к которой данный индивид принадлежал. Работа с архивом Дирекции императорских театров (1 пол. XIX в.), изучение личных дел артистов (зачастую «забытых»), дает основания для применения иного (можно сказать, противоположного) метода исследования, который в определённой степени восходит к так называемому типу «модальной биографии». Рассмотрение и структурирование многочисленных «служебных дел» артистов (как балета, так и всей петербургской русской труппы) позволяет исследователю выявить определённые закономерности функционирования труппы и обобщить типические черты внутренней организации, характеризующие, среди прочего, театральную институцию в целом. Ряд наблюдений и выводов автор предполагает представить в заявленном докладе.

‘SERVICE’ ASPECT OF THE ARTIST’S BIOGRAPHY AS A MEANS OF LEARNING THE THEATER  
HISTORY (BASED ON THE ARCHIVE OF THE DIRECTORATE OF THE IMPERIAL THEATRES)

The life path of a person is included in highly differentiated multi-level social processes and proceeds, in particular, under the structuring influence of the life paths of other people, historical events, established and changing social institutions, etc. Over the centuries-old history of the development of the biographical genre, certain research models have been developed with appropriate problems and methods. In most cases, biographical studies are awarded to outstanding personalities, whose contribution to history, science, art, etc. was appreciated by contemporaries or descendants. One popular type of biographical genre is the ‘contextual biography’ type. In such studies, carefully selected and studied facts of the life of a selected individual are presented and interpreted against the background of the general context of the era to which the individual belonged. Working with the archives of the Directorate of Imperial Theaters (1st half of the 19th century), studying the personal files of

artists (often forgotten), gives grounds for using a different (one might say, opposite) research method, which to a certain extent goes back to the so-called type 'modal biography.' Consideration and structuring of the numerous 'official affairs' of the artists (both the ballet and the entire St. Petersburg Russian troupe) allows the researcher to identify certain patterns in the functioning of the troupe and generalize the typical features of the internal organization that characterize, among other things, the theatrical institution as a whole. The author intends to present a number of observations and conclusions in the announced report.

**КОПУНОВА Ксения Сергеевна**, артистка балета,  
*Мариинский театр; аспирант, кафедра балетоведения,  
Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой,  
Санкт-Петербург, Россия*

Научный руководитель — кандидат искусствоведения  
Зозулина Наталья Николаевна

**Ksenia KOPUNOVA**, Ballet Dancer, Mariinsky Theater.  
*Postgraduate Student, Ballet Studies Department, Vaganova  
Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia*

Scientific adviser — Natalia Zozulina, PhD



#### СИНТЕЗ ВИДОВ ИСКУССТВ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ

Доклад посвящен феномену хореографического спектакля и его взаимосвязи с другими видами художественного творчества. Включая в себя различные виды искусства, хореография обнаруживает с ними неоспоримую связь. Как синтетический спектакль балет сочетает в себе музыкальное, изобразительное и искусство слова? В центре этого союза — танец. В то же время танец — это не механизм агрегирования различных искусств, а их синтез, подчиненный образу танца. Доклад состоит из трех разделов, в каждом подробно рассматривается взаимодействие хореографии с музыкой, литературой и изобразительным искусством. Сделан вывод о том, что синтез искусств в спектакле — важная тема как для создания, так и для анализа современного балета.

#### SYNTHESIS OF ART FORMS IN A CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE

The report is devoted to the phenomenon of a choreographic performance and its relationship with other types of artistic creativity. Including various types of art, choreography reveals an undeniable connection with them. How does a synthetic ballet performance combine musical, visual and verbal art? At the center of this union is dance. At the same time, dance is not a mechanism for aggregating various arts, but their synthesis, subordinated to the image of dance. The report consists of three sections, each of which examines in detail the interaction of choreography with music, literature and fine arts. It is concluded that the synthesis of arts in a performance is an important topic both for creating and for analyzing modern ballet.

**Королёк Богдан Алексеевич**, *помощник руководителя балета и редактор изданий, театр «Урал Опера Балет» (Екатеринбургский государственный академический театр оперы и балета), Екатеринбург, Россия*

**Bogdan Korolyok**, *Assistant Artistic Director and Editor, Ballet Company, Ural Opera Ballet Theater, Ekaterinburg, Russia*



#### БАЛЕТ РЕЖИССЕРА: ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА И СБОРКИ СОВРЕМЕННОГО СПЕКТАКЛЯ

С течением времени понятие о том, кто является автором балетного спектакля, существенно менялось. Романтический век выдвигал на первое место либреттиста. С наступлением «не календарного — настоящего» двадцатого века главенство в хореографическом спектакле разделили композитор и хореограф; в отдельных случаях стало возможно говорить о балете художника. Тогда же, в первой трети прошлого столетия, в Ленинграде была опробована новая модель создания балетного спектакля. Над каждой из ключевых советских постановок довоенного времени — «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта» — работал авторский синклит. Кроме традиционной фигуры либреттиста в нем появилась фигура режиссера, приглашенного из драматического театра. Тему и идейный импульс будущего спектакля задавали теоретики-консультанты, которые чаще всего не были указаны в афише, и сегодня могли быть названы драматургами. Позднейшая литература о советском балете, на наш взгляд, несколько искажает реальное участие тех и других. Отечественные поиски 1930-х годов вновь оказались актуальны спустя 80 лет: в создании оригинальных больших балетов в российских театрах вновь стали участвовать режиссеры драмы. Задача доклада — рассмотреть, насколько эта реминисценция неожиданна и целесообразна — какие плоды приносит сотворчество режиссера с хореографом и какие проблемы обозначает. Главной из этих проблем видится кардинальное несовпадение систем художественных координат, в которых привычно работать драматическому режиссеру и хореографу. На примере спектаклей Большого театра России, а также на личном опыте работы в Урал Опере и Пермской опере автор рассматривает разные типы взаимодействия соавторов в построении крупной хореографической формы.

#### DIRECTOR'S BALLET: THE PROBLEM OF AUTHORSHIP AND COMPILING OF A MODERN PRODUCTION

Over the years, the approach to the authorship of a ballet production has undergone significant changes. Romanticism used to put the librettist in the spotlight. When the 20th century came into its own after World War I, primacy shifted to the composer-choreographer tandem; some productions even legitimated the cases of the designer's ballet. Back in those days, in the first 1/3 of the 20<sup>th</sup> century, a new model of creation of a ballet production was given a trial in Leningrad (now St. Petersburg). Each of the signature Soviet ballets of the 1930s – *The Flame of Paris*, *The Fountain of Bakhchisarai*, *Romeo and Juliet* – were created by a team of authors which, apart from the traditional librettist, also included a professional spoken theater director. The theme and the ideological message of the future production were set up by the consultants who most often were not included in the credits and whom we could credit as dramaturges today. In our opinion, the real contribution of both directors and dramaturges was to some extent mutilated in the later studies of the Soviet ballets. Soviet

experiments of the 1930s became relevant again after 80 years' time: some newly created full-sized ballets involved spoken theater directors. This paper studies the unexpectedness and the viability of this reminiscencia, the outcome of the collaboration between the choreographer and the director, and the range of problems highlighted by this approach. Presumably, one of such problems is the disparity of the artistic criteria used in each of the two professions. The author scrutinizes different types of collaboration between the co-authors working on the full-sized choreographic productions at the Bolshoi Theater and (from his own experience) the Ural Opera and Perm Opera.

**КОРШУНОВА Наталья Александровна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор театра, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

**Natalia KORSHUNOVA**, PhD, Senior Researcher, Theater Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



ПО СТРАНИЦАМ ГАЗЕТ И ЖУРНАЛОВ 1930 – 1940-Х ГГ.  
(О БАЛЕТЕ И БАЛЕТНОЙ КРИТИКЕ)

В докладе идет речь о балетной критике 1930-1940-х годов – о рецензентах, о жанрах балетной критики, печатных изданиях, в которых появлялись статьи о балете, о заметных спектаклях, их авторах, а также артистах-участниках, и об основных темах и идеях, волновавших критиков этого периода.

FROM THE PAGES OF NEWSPAPERS AND MAGAZINES OF THE 1930s – 1940s  
(ON BALLET AND BALLET CRITICISM)

The report is devoted to ballet criticism of the 1930s and 1940s. It talks about reviewers, popular genres of ballet criticism, print editions that have published articles about ballet, about notable productions, their authors, as well as artists-participants, and the main themes and ideas of critics of this period.

**КОЧЕРГИНА Светлана Владиславна**, студентка 3 курса, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Научный руководитель – доктор искусствоведения  
Пилипенко Нина Владимировна

**Svetlana KOCHERGINA**, 3<sup>rd</sup> Year Student, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Scientific adviser – Nina Pilipenko, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



«Живой камень» А. К. Яшмолкина и Л. Е. Бородулина:  
У истоков МАРИЙСКОГО БАЛЕТА

Становление марийского национального балета приходится на 1970–80-е годы. Успешная премьера первого национального сочинения в этом жанре, «Лесной легенды» Анатолия Луппова, послужила стимулом для других композиторов. Так

появился «Живой камень» Алексея Яшмолкина, поставленный в 1985 году (автор либретто – Александр Николаев, балетмейстер – Лев Бородулин). В основу сюжета положена мари́йская легенда о Чоткаре. Живой камень – это вечная жизнь, символ бессмертия для народа мари: под под камнем покоится богатырь Чоткар, который во время битвы встает из могилы и защищает свой народ от врагов. Помимо героической темы, в либретто разработана лирическая линия, вплетенная в конфликт между двумя враждующими племенами. Конфликт разрешается ценой жертвы одного из героев, что усиливает драматическое напряжение в развертывании сюжета. «Живой камень» – один из немногих мари́йских балетов, где используется не только национальная музыка, но и народные игры, танцы, а также колоритные костюмы с мари́йским орнаментом. В докладе рассмотрены компоненты музыкального языка и стиля балета, имеющие национальную характерность, а также мари́йские танцы, включенные в общий хореографический план этого оригинального и яркого сочинения.

THE LIVING STONE BY ALEXEY YASHMOLKIN AND LEV BORODULIN:  
AT THE ORIGINS OF THE MARI BALLET

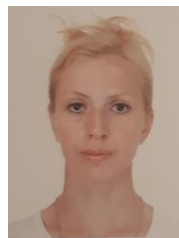
The genesis of the Mari national ballet falls on the 1970–80s. The successful premiere of the first national work in this genre, *The Forest Legend* by Anatoly Luppov, served as an incentive for other composers. This is how *The Living Stone* by Alexei Yashmolkin appeared, staged in 1985 (libretto author is Alexander Nikolaev, choreographer is Lev Borodulin). The plot is based on the Mari Chotkar legend. A living stone is eternal life, a symbol of immortality for the Mari people: the hero Chotkar rests under the stone, who is now becoming accessible from the grave and covers his people from enemies. An extended evolving theme, the libretto developed a lyrical line woven into the conflict between two warring tribes. The conflict is resolved at the cost of the sacrifice of one of the characters, which is the ideal dramatic tension in the unfolding of the plot. *The Living Stone* is one of the most beautiful Mari ballets, where not only national music is used, but also folk games, dances, as well as colorful costumes with Mari ornaments. The paper considers the national musical style of the ballet, as well as Mari dances included in the general choreographic plan of this original and vibrant work.

**КРАСНОВА Лариса Евгеньевна**, аспирант, кафедра балетмейстерского образования, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель – кандидат политических наук  
Васильев Игорь Владимирович

**Larisa KRASNOVA**, Postgraduate Student, Ballet Master Education Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

Scientific advisor – Igor Vasiliev, PhD



ПУТЕШЕСТВИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ИСТОЧНИКА ВО ВРЕМЕНИ.

ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЮЖЕТА «ЩЕЛКУНЧИКА» В XXI ВЕКЕ

(НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК М. ШЕМЯКИНА – К. СИМОНОВА, А. РАТМАНСКОГО, Н. ДУАТО)

Доклад посвящен теме интерпретации литературного произведения в хореографическом искусстве на примере использования современными

балетмейстерами повести-сказки «Щелкунчик и Мышиный король» Э.Т.А. Гофмана. В докладе проанализирован подход к трактовке литературного источника, рассмотрены основные художественные и стилистические особенности трех постановок «Щелкунчика»: М. Шемякина – К. Симонова (2001), А. Ратманского (2010), Н. Дуато (2013). Уделено внимание вопросам корректности обращения авторов балетов с литературным текстом и музыкой, ответственности постановщиков перед произведениями, которые они используют. Прослеживается также сложность одновременной интерпретации балетмейстерами повести Гофмана и партитуры Чайковского, представляющей собой самостоятельный музыкальный шедевр. В балетном театре существует ряд названий, которые десятилетиями (а некоторые уже более чем столетие) вызывают неизменное притяжение зрителя и интерес хореографов. В основном это те литературные сюжеты, для которых была создана оригинальная партитура, позволяющая балетмейстерам не искать музыкальный материал, не придумывать новую концепцию. Эти сюжеты требуют к себе определенного отношения и подхода. Одновременно в культурной среде (как нашей страны, так и других стран) существует запрос на спектакли классического репертуара. Практически каждая академическая балетная группа мира основывает свою деятельность на таких балетах. А также они важны и ценны для аудитории, которая в большой степени воспринимает балетный театр как искусство классики и традиций. В последние десятилетия постановщики продолжают искать и предлагать свой подход к «Щелкунчику», не всегда двигаясь по пути соприкосновения с Гофманом и глубоким анализом партитуры. XXI век внес свой вклад в коллекцию балетных «Щелкунчиков».

#### JOURNEY OF A LITERARY SOURCE THROUGH TIME.

#### THE EXPERIENCE OF INTERPRETING THE NUTCRACKER'S PLOT IN THE 21<sup>ST</sup> CENTURY (ON THE EXAMPLE OF PRODUCTIONS BY MIHAIL SHEMYAKIN AND KIRILL SIMONOV, ALEXEI RATMANSKY, NACHO DUATO)

The report is devoted to the topic of the interpretation of a literary work in choreographic art on the example of the use of the story-tale *The Nutcracker and the Mouse King* by Ernst Theodor Amadeus Hoffmann by modern choreographers. The report analyzes the approach to the interpretation of a literary source is analyzed on the basis of three *Nutcrackers*: by Mihail Shemyakin – Kirill Simonov (2001), Alexei Ratmansky (2010), Nacho Duato (2013). The paper tells about main stylistic and artistic features of these art pieces. Attention is paid to the questions of the correctness of the treatment with the literary text and music, responsibility of the ballet authors to the art works they use. Author also considers the difficulty of the simultaneous interpretation of the Hoffmann's story and Tchaikovsky's score as an independent musical masterpiece. There are a number of names in the ballet theater, which for decades (and some for more than a century) have caused the constant attraction of the viewer and the interest of choreographers. Basically, these are those literary plots for which an original score was created, allowing choreographers not to look for musical material, not to invent a new concept. These plots require a certain attitude and approach. At the same time, in the cultural environment (both in our country and in other countries) there is a request for performances of the classical repertoire. Almost every academic ballet company in the world bases its activities on such ballets. And they are also important and valuable for an audience that largely perceives ballet theater as the art of classics and traditions. In recent decades, the directors have continued to search for and offer



their approach to *The Nutcracker*, not always moving along the path of contact with Hoffmann and a deep analysis of the score. The 21<sup>st</sup> century has contributed to the collection of *The Nutcracker* ballet.

**КРОМ Анна Евгеньевна**, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия  
**Anna KROM**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Music History Department, Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia



Дэвид Лэнг и Эдуард Лок: музыка постминимализма в современной хореографии

Доклад посвящен проблеме функционирования музыки постминимализма в современных хореографических постановках. На примере творческого содружества американского композитора Дэвида Лэнга и канадского балетмейстера Эдуарда Лока автор рассматривает взаимодействие визуального (хореография, свет, костюмы, декорации) и музыкального компонентов в их спектаклях. На рубеже XX–XXI веков мастера осуществили четыре проекта в жанре *contemporary dance* – «*Exaucé/Salt*» («Соль», 1999), «*Amelia*» («Амелия», 2002), «*Andre Auria*» («АндреАурия», 2006) и «*Amjad*» («Амджад», 2007). Лэнг и Лока объединили общие эстетические взгляды на искусство, свободное пересечение границ между академической и массовой культурой, возвращение к истокам языка и вместе с тем жесткий рационализм его организации, принципиальная работа с репетитивной техникой. Уникальный хореографический почерк Лока характеризуется соединением экстремальной скорости и автоматической точности движений на пределе человеческих возможностей с непосредственной чувственностью и эмоциональной экзальтацией. Важным выразительным приемом совместных постановок Лэнга и Лока стал контраст музыкального и пластического: нейтральный, мало индивидуализированный звуковой материал, лаконичные диатонические паттерны в исполнении инструментального трио/квартета оттеняют невероятную плотность и интенсивность жестов. Наибольшее внимание уделено балету «Амелия», переведенному Локом в кинематографический жанр *film dance*. Лэнг дополняет состав фортепианного трио вокальной партией: высокий женский голос озвучивает тексты пяти песен американского рок музыканта Лу Рида. Появление слова расширяет границы жанра, а также вносит новые смысловые акценты в содержание. В отличие от «классической фазы» минимализма 1960-х годов, постминимализм начал вбирать в себя разнообразные стиливые и эмоциональные обертоны, что при сохранении репетитивности сформировало благодатную почву для его выразительной и свободной хореографической интерпретации.

DAVID LANG AND EDUARD LOK: POST-MINIMALIST MUSIC IN CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY

The report deals with the problem of the functioning of post-minimalist music in contemporary dance. On the example of the creative collaboration between the American composer David Lang and the Canadian choreographer Édouard Lock, the author examines the interaction of the visual (choreography, lighting, costumes, scenery) and musical components in their performances. At the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, the masters carried out four projects in the genre of contemporary dance – *Exaucé / Salt* (1999), *Amelia*

(2002), *Andre Auria* (2006) and *Amjad* (2007). Lang and Lock were united by common aesthetic views on art, the free crossing of boundaries between academic and popular culture, a return to the origins of the language and, at the same time, the rigid rationalism of its organization, and the principled work with repetitive technique. Lock's unique choreographic style is characterized by the combination of extreme speed and automatic precision of movements at the limit of human capabilities with direct sensuality and emotional exaltation. An important expressive device of the joint productions by Lang and Lock was the contrast between the musical and the plastic: neutral, non-individualized sound material, laconic diatonic patterns performed by the instrumental trio/quartet set off the incredible density and intensity of gestures. The greatest attention is paid to the ballet *Amelia*, translated by Lock into the cinematic genre of film dance. Lang complements the piano trio with a vocal part: a high female voice voices the lyrics of five songs by American rock musician Lou Reed. The appearance of the word expands the boundaries of the genre, and also introduces new semantic accents into the content. Unlike the 'classical phase' of minimalism in the 1960s, post-minimalism began to absorb a variety of stylistic and emotional overtones, which, while maintaining repetitive technique, formed fertile ground for its expressive and free choreographic interpretation.

**КРЯЖЕВА Ирина Алексеевна**, доктор искусствоведения, профессор, кафедры истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

**Irina KRYAZHEVA**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Foreign Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia



#### СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ В ИСПАНИИ: НОВЫЕ ТЕМЫ, ОБРАЗЫ, БАЛЕТЫ

В докладе предполагается осветить глубокое влияние испанской художественной культуры на Сергея Дягилева, обусловленное его многочисленными визитами и гастрольными поездками по стране. Будут представлены его высказывания и интервью о реалиях испанской жизни, воздействовавших на творческий процесс Русских сезонов. Основное внимание сосредоточится на трех балетах: «Менины» (музыка Г. Форэ, 1916), «Треуголка» (музыка М. де Фальи, 1919), «Портрет фламенко» (народная музыка, 1921). а также на задуманных, но нереализованных проектах («Триана» и «Испания»). Появлению каждого балета сопутствовали конкретные причины и обстоятельства, о которых пойдет речь. Однако главное, что позволяет объединить эти балеты в испанскую серию, связано с созданием нового образа Испании, который вписывался в эстетический контекст и экспериментальную природу дягилевского балетного театра. В условиях новой синтетической концепции велика роль всех компонентов балетного спектакля, включая хореографию и декорационное оформление. Поэтому важно описать характер сотрудничества с П. Пикассо, Х.М. Сертом. Н. Гончаровой. Более подробно предполагается остановиться на балете «Менины», поставленном во время первых гастролей дягилевских балетов в Испании в Сан-Себастьяне. В фокусе внимания – исходная концепция Дягилева-Мясина, создавших на основе «Паваны» Г. Форэ и шедевра Веласкеса глубоко персонализированный образ Испании. Специального внимания заслуживает балет

Cuadro flamenco как единственный в своем роде эксперимент, связанный с перенесением аутентичной культуры фламенко на театральную сцену, оформленную П. Пикассо.

#### SERGEI DIAGHILEV IN SPAIN: NEW THEMES, IMAGES, BALLETS

The report is supposed to highlight the deep influence of Spanish artistic culture on Sergei Diaghilev, due to his numerous visits and tours around the country. His statements and interviews about the realities of Spanish life that influenced the creative process of the Russian Seasons will be presented. The main attention will be focused on three ballets: *Las Meninas* (music by G. Fauré, 1916), *El sombrero de tres picos* (music by M. de Falla, 1919), *Cuadro flamenco* (folk music, 1921), as well as on conceived but unrealized projects (*Triana and Spain*). The appearance of each ballet was accompanied by specific reasons and circumstances, which will be discussed. However, the main thing that allows these ballets to be combined into a Spanish series is connected with the creation of a new image of Spain, which fits into the aesthetic context and the experimental nature of the Diaghilev ballet theater. Under the conditions of the new synthetic concept, the role of all components of a ballet performance, including choreography and decoration, is important. Therefore, it is important to describe the nature of the collaboration with P. Picasso, H.M. Sert, N. Goncharova. It is planned to dwell in more detail on the ballet *Las Meninas*, staged during the first tour of the Diaghilev ballets in Spain in San Sebastian. The focus is on the original concept of Diaghilev-Myasin, who created a deeply personalized image of Spain based on *Pavane* by Fauré and Velasquez's masterpiece. The *Cuadro flamenco* ballet deserves special attention as a one-of-a-kind experiment related to the transfer of the authentic flamenco culture to the theatrical stage designed by Picasso.

**КУЛИКОВ Кирилл Александрович**, студент V курса, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Россия

Научный руководитель – доктор искусствоведения Маклыгин Александр Львович

**Kirill KULIKOV**, 5<sup>th</sup> Year Student, Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, Russia  
Scientific advisor – Aleksandr Maklygin, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

ТЕМБРОВАЯ ПЕРСОНИФИКАЦИЯ В ОРКЕСТРОВОМ ЯЗЫКЕ БАЛЕТА «ЯРОСЛАВНА» Б. ТИЩЕНКО

Персонафикации тембров в оркестровке балета Б. Тищенко «Ярославна» (1974) является важнейшим компонентом драматургии произведения. Выделяется три основных сюжетно-смысловых плана, наделённых тембровой индивидуализацией – князь Игорь, Ярославна и модус плача. Тембровая характеристика Игоря, образ которого принципиально отличается от трактовки А. Бородина (подчёркивается тщеславие и агрессивность князя, амбициозность и растущее безумие), даётся в специфическом «оркестровом крещендо», где происходит движение от флейтовой монодии к перегруженной цепи кластерных созвучий медно-духовой группы. Ярославна в балете образно трактуется более традиционно, но её тембровая характеристика решена дискретными мелодическими линиями кратких попевок в исполнении скрипки-соло с последующей модуляцией в крайние тесситуры кларнета-пикколо и английского рожка. Модус решен своеобразно, не через традиционное певческое воплощение, а инструментально, что в свою очередь значительно расширяет

амплитуду эмоций. Модус плача неотделим от образа Ярославны, так как генетически вырастает из её интонаций, однако он является лишь фонической декорацией. Для его воплощения Б. Тищенко использует все инструменты оркестра, тем самым добивается аллюзии «многоголосного стога» русского народа. В связи с этим, делается попытка сравнения трактовки плача в балете «Ярославна» Б. Тищенко и в «Плачах» Э. Денисова.

TIMBRE PERSONIFICATION IN THE ORCHESTRAL LANGUAGE  
OF THE BALLET *YAROSLAVNA* BY BORIS TISHCHENKO

The personification of timbres in the orchestration of Boris Tishchenko's ballet *Yaroslavna* (1974) is an essential component of the dramaturgy of the work. There are three main plot-semantic plans endowed with timbre individualization – Prince Igor, Yaroslavna and the mode of crying. The timbre characteristic of Igor, whose image is fundamentally different from the interpretation of A. Borodin (the prince's vanity and aggressiveness, ambition and growing madness are emphasized), is given in a specific 'orchestral crescendo,' where there is a movement from a flute monody to an overloaded chain of cluster harmonies of a brass band. Yaroslavna in the ballet is figuratively interpreted more traditionally, but her timbre characteristic is solved by discrete melodic lines of short songs performed by a solo violin, followed by modulation into the extreme tessitures of the piccolo clarinet and the cor anglais. The mode is solved in a peculiar way, not through a traditional singing embodiment, but instrumentally, which in turn significantly expands the amplitude of emotions. The mode of crying is inseparable from the image of Yaroslavna, as it grows genetically from her intonations, but it is only a phonetic decoration. To embody it, B. Tishchenko uses all the instruments of the orchestra, thereby achieving the allusion of the 'polyphonic moan' of the Russian people. In this regard, an attempt is made to compare the interpretation of crying in the ballet *Yaroslavna* by Tishchenko and in the *Lamentations* by E. Denisov.

**КУЛИКОВА (ЩЕПЕЛЕВА) Елизавета Андреевна,**  
*аспирантка, кафедра балетоведения, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия*  
**Elizaveta KULIKOVA (SHCHEPELEVA),** *Postgraduate Student,*  
*Department of Ballet Studies Vaganova Ballet Academy Saint Petersburg, Russia*



МАРИНСКИЙ БАЛЕТ В ГОДЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (1914–1915)  
В БАЛЕТНОЙ ЛЕТОПИСИ ВОЛЫНСКОГО

В докладе рассматривается двухгодичный период в истории петербургского балета, во время которого началась Первая Мировая война, захватившая и Россию. Многие деятели культуры, поэты, артисты и критики выражали в своих произведениях личное отношение к кровопролитию. Аким Львович Волынский, будучи постоянным балетным обозревателем в газете «Биржевые ведомости», не мог остаться безучастным к войне, тема которой зазвучала и в его рецензиях. На трагическом фоне Первой Мировой жизнь Маринского балета также не казалась Волынскому безмятежной и благополучной, и он не сводил глаз с ее проблем, требовавших, по его мнению, вмешательства. Так, ему было очевидно негативное влияние на художественную жизнь балета главного режиссера Н. Г. Сергеева. Волынский неоднократно писал, что Н. Г.

Сергеев был не способен организовать артистов, качество исполнительского мастерства которых сильно снизилось, не говоря уже о способствовании появлению новых хореографических постановок, достойных Мариинской сцены. В упадке балетного искусства Волынский также обвинял и балетмейстера М. М. Фокина, полемика с которым не сменяла оборотов, начиная с 1911 года. Волынский раз от раза продолжал метать стрелы в сторону балетных работ Фокина, считая их вульгарными и противоречащими законам классического танца, ценность которого критик отстаивал до последнего своего вздоха. Еще одним оппонентом Волынского в 1914-1915 гг. выступал С. П. Дягилев, чью деятельность, в отличие от М. М. Фокина, критик не просто не воспринимал, но осуждал, полагая, что балетные артисты, выступавшие в антрепризе Дягилева распыляли свой талант, размениваясь на звон монет. Среди постоянных рубрик в статьях Волынского были описания, посвященные артистам Мариинского балета, в которых в начале Первой Мировой войны встречались резкие и нелюбезные оценки. Но вместе с тем Волынский оставался главным ценителем балетного искусства, разбиравшимся в его тонкостях, апологетом классического танца и защитником академического наследия М. Петипа и Л. Иванова, способным в словах передать многогранность и изящество балета.

MARIINSKY BALLET DURING THE FIRST WORLD WAR (1914–1915)  
IN THE BALLET CHRONICLE OF VOLYNSKY

The report examines a two-year period in the history of the St. Petersburg ballet, during which the First World War began. This war also captured Russia. Many representatives of culture, poets, artists and critics expressed their personal attitude to bloodshed in their works. Akim L'vovich Volynsky was a regular ballet observer in the *Birzhevye Vedomosti* newspaper, he could not remain indifferent to the war, the theme of which sounded in his reviews. Against the tragic background of the First World War, the life of the Mariinsky Ballet also did not seem serene and prosperous to Volynsky, and he fixed his eyes on its problems, which, in his opinion, required intervention. So, it was obvious to him that the main director N. G. Sergeev had a negative impact on the artistic life of the Mariinsky ballet. Volynsky repeatedly wrote that N. G. Sergeev was not able to organize artists whose performance quality had greatly decreased. N. G. Sergeev didn't promote the appearance of new ballet performances. Volynsky also blamed the ballet master M. M. Fokin for the decline of ballet art, the controversy with whom had not slowed down since 1911. From time to time Volynsky continued to criticise Fokine's ballet works, considering them vulgar and contrary to the laws of classical dance. He defended the value of classical dance to his last breath. The critic didn't perceive and condemned activities of another opponent S. P. Diaghilev. He believed that the ballet dancers who performed in Diaghilev's enterprise spend their talent, exchanging it for the sound of coins. There were descriptions of the dancers of the Mariinsky Ballet in Volynsky's articles in which, there were sharp and impartial assessments at the beginning of the First World War. But at the same time, Volynsky remained the main connoisseur of ballet art, versed in its intricacies, an apologist of classical dance and a defender of the academic heritage of M. Petipa and L. Ivanov. Volynsky was able to transmit versatility and grace of ballet in words.

**КУПЕЦ Любовь Абрамовна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыки финно-угорских народов, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, Россия



**Lyubov KUPETS**, PhD, Associate Professor, Head of the Finno-Ugric Music Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, Petrozavodsk, Russia

«НОВАЯ БАЛЕТНАЯ КРИТИКА» (1993–2003) О «СОВЕТСКОМ БАЛЕТЕ»:  
ФОРМЫ КУЛЬТУРНОГО РЕСАЙКЛИНГА

В докладе анализируется второй том «Новой русской музыкальной критики», посвященный рецензиям на балетные постановки 1993–2003 годов в России (преимущественно Москве и Санкт-Петербурге). Эти тексты рассматриваются как историографические источники, сыгравшие решающую роль в формировании новой оценки балета советской эпохи. В ракурсе тренда культурного ресайклинга исследуется размывание «советского балета» как историко-культурного явления и слияние его с постановками дягилевской антрепризы, в частности сочинениями Прокофьева и Стравинского, а также балетами молодого Шостаковича. Использование метода контента-анализа позволяет выделить ведущие персоны и тенденции в новой балетной картине мира на рубеже XX–XXI веков.

‘THE NEW BALLET CRITICISM’ (1993–2003) ON THE ‘SOVIET BALLET’:  
FORMS OF CULTURAL RECYCLING

The report analyzes the second volume of the *New Russian Music Criticism*, devoted to reviews of ballet productions from 1993–2003 in Russia (mainly Moscow and St. Petersburg). These texts are seen as historiographic sources that played a crucial role in shaping the new assessment of Soviet-era ballet. From the perspective of the cultural recycling trend, the erosion of the ‘Soviet ballet’ as a historical and cultural phenomenon and its merger with the productions of the Diaghilev enterprise, in particular the works of Sergey Prokofiev and Igor Stravinsky, as well as the ballets of the young Dmitry Shostakovich, are investigated. The use of the content analysis method makes it possible to distinguish leading persons and trends in the new ballet picture of the world at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries.

**ЛАВРЕНЧУК Светлана Юрьевна**, кандидат психологических наук, преподаватель психологии, Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург, Россия



**Svetlana LAVRECHUK**, PhD, Psychology Teacher, Russian Christian Academy for the Humanities, Saint Petersburg, Russia

Личность советской балерины в публикациях газеты ГАБТ «Советский артист»  
1950 – 1980 гг. (на примере Н. В. Тимофеевой, 1935–2014)

В публикациях газеты «Советский артист» – органа партийного комитета, месткома, комитета ВЛКСМ и дирекции ГАБТ СССР, отразилось как индивидуальное в личности его выдающегося представителя, так и наиболее типичное для того времени («характер эпохи»), а также ценности советского общества и его культурных

институций. Стиль изложения материала – от гиперболизированного официального (например, касающегося выборов в депутаты Верховного Совета СССР) до «домашнего», «интимного», душевного, который отражает взаимоотношения между партнерами, учениками и педагогами в местном, «корпоративном» издании театра, а также достаточно нейтрального стиля при описании театральной «повседневности» (работы над спектаклями, премьеры, гастролями труппы) в отличие от пафосного и восхваляющего описания этих же событий в центральной и региональной советской печати. При этом события частной жизни, зачастую напрямую связанные с ГАБТ, не нашли отражения на страницах газеты (например, смерть мужа Нины Владимировны, Кирилла Владимировича Молчанова, композитора и бывшего директора ГАБТ (1973-1975) 14.03.1982 г. в директорской ложе Большого театра во время исполнения его балета «Макбет» с Тимофеевой в главной партии, при том, что другие некрологи и выражение соболезнования присутствовали на страницах газеты). Наиболее содержательными, обстоятельными и персонифицированными статьями в данном издании являются выполненные, судя по всему, по заданию редакции: отзывы коллег например, (М. Э. Липы, партнера по балету «Спартак» и другим) и педагогов (М. Т. Семеновой в начале карьеры Тимофеевой в театре с точки зрения оценки ее профессиональных и личностных качеств и перспектив работы), а также статьи самой Тимофеевой о коллегах (например, Е. С. Максимовой) и педагогах (Г. С. Улановой в связи с ее юбилеем), а также кампания по выдвижению Нины Владимировны в депутаты Верховного Совета СССР, а также подробный отчет о ее работе в этом качестве. В публикации именно этой газеты Ю. Н. Григорович, главный балетмейстер ГАБТ (1964-1995), охарактеризовал Тимофееву как «едва ли не самую современную балерину наших дней» (и это его высказывание впоследствии многократно цитировалось разными авторами), а сама Нина Владимировна на вопрос новогодней анкеты призналась: «Мои планы находятся в прямой зависимости от планов театра, а моя мечта – работать как можно больше и дольше».

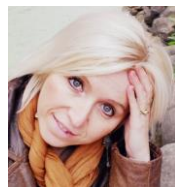
THE PERSONALITY OF THE SOVIET BALLERINA IN THE PUBLICATIONS OF THE BOLSHOI THEATRE  
NEWSPAPER *THE SOVIET ARTIST* IN 1950 – 80s  
(ON THE EXAMPLE OF NINA TIMOFEEVA, 1935–2014)

The publications of the newspaper *Soviet Artist*, the organ of the communist party committee, the local committee, the Komsomol committee and the directorate of the Bolshoi Theatre, reflected both the individual in the personality of its outstanding representative and the most typical for that time ('the character of the epoch'), as well as the values of Soviet society and its cultural institutions. The style of the articles ranges from hyperbolized officious (for example, concerning the elections to deputies of the Supreme Soviet of the USSR) to 'domestic,' 'intimate,' which reflects the relationship between partners, students and teachers in the local, corporate edition of the theater, as well as a fairly neutral style when describing theatrical 'everyday life' (work on performances, premieres, tours of the troupe) in contrast to the pathetic and praising description of the same events in the central and regional Soviet press. At the same time, the events of private life, often directly related to the Bolshoi Theatre, were not reflected in the newspaper pages (for example, the death of Nina Vladimirovna's husband, Kirill Vladimirovich Molchanov, composer and former director of the Bolshoi Theatre (1973–1975) on 14.03.1982 in the director's box of the Bolshoi Theater during the performance of his ballet *Macbeth* with Timofeeva in the main role, at that other

obituaries and expressions of condolences were present on the pages of the newspaper). The most informative, detailed and personalized articles in this publication are, apparently, those carried out on the request of the editorial board: reviews of colleagues, for example, (Marius Liepa, partner in the ballet *Spartak* and others) and teachers (Marina Semenova at the beginning of Timofeeva's career in the theater from the point of view of assessing her professional and personal qualities and job prospects), as well as articles by Timofeeva herself about colleagues (for example, Ekaterina Maksimova) and teachers (Galina Ulanova in connection with her anniversary), as well as a campaign to nominate Nina Vladimirovna to the Supreme Soviet of the USSR, as well as a detailed report on her work in this capacity. In a publication in this newspaper, Yury Grigorovich, the chief choreographer of the Bolshoi Theater (1964–1995), described Timofeeva as 'almost the most modern ballerina of our days,' and she answered the question of the New Year's questionnaire: 'My plans are directly dependent on the plans of the theater, and my dream is to work as much as possible and for as long as possible.'

**ЛАВРОВА Светлана Витальевна**, доктор искусствоведения, проректор по научной работе и развитию, Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

**Svetlana LAVROVA**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Vice-Rector for Research and Development, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia



МУЗЫКА И ХОРЕОГРАФИЯ: МЕЖДУ ВИДИМЫМ И СЛЫШИМЫМ.  
КСАВЬЕ ЛЕРУА И ХЕЛЬМУТ ЛАХЕНМАН

Доклад посвящен творчеству французского хореографа Ксавье Леруа, одному из наиболее оригинальных мастеров, представившему в своих постановках альтернативные формы работы с телом и движением, представленных в контексте отношений звука и хореографического жеста. Хореографические перформансы Леруа нацелены на обретение специфических форм зрительского внимания, определяемых синтезом музыки и хореографии. Кардинально расширяя горизонты форм представления хореографии, он создает «балет для дирижера», представляя «Весну Священную» в форме сольной композиции, созданной из quasi-дирижерских жестов, в которой, сам Леруа выступает в роли танцовщика и хореографа. Его оригинальные постановки не вписываются в жанровую систему хореографических форм и образуют индивидуальные траектории. Представление «хореографии» в концептуальном ключе, опирается на идеи, не связанные с субъективистским телесным выражением или конкретным стилем. В его творчестве хореография эмансипируется от танца как такового, вовлекается в живой процесс коммуникации между музыкой, ее физическим представлением и зрителем / слушателем. Ксавье Леруа, обладающий степенью доктора молекулярной биологии, к своему хореографическому творчеству также подходит с научных позиций: его увлекает идея «Эмансипированного зрителя» Жака Рансьера как преодоление оппозиции активного и пассивного зрения, в рамках которой, существующий эстетический разрыв между этими оппозициями, становится основой мышления и призывает зрителя к новым основаниям восприятия. Он полагает, что восприятие является самоорганизующейся формой, которая по существу первична.



На эстетическом уровне, Леруа сознательно отказывается от устоявшихся представлений о танце с его прочными ассоциациями с привычными категориями мастерства и ремесла, предлагая взамен автономные дискурсы, отвергающие причинно-следственные связи между концептуализацией и выразительностью танца. Он также исходит из критической теории «Политики авторства» (*politique des auteurs*) в кинематографе, предложенной Франсуа Трюффо, в рамках которой обосновывается доминирующая и фактически безграничная роль режиссера в авторском кино, распространяющаяся на область хореографического перформанса. Еще одна ключевая композиционная стратегия, присутствующая в его произведениях, заключается в использовании движений, берущих свое начало в музыкальном исполнении, однако представленных вне инструментов. Эта концепция — продолжение идеи редуцированного слушания Пьера Шеффера и принципа «параметрической редукции», представленного немецким композитором Хельмутом Лакхенманом в цитировании заимствованного материала. Под «редуктивным принципом» подразумевается «абстрагирование» перформативных свойств музыкантской профессии, а физические факторы музыкального жеста проецируются на основу хореографии, аналогично «балету для дирижера» в постановке «Весны Священной». В докладе будут проанализированы творческие траектории, соединяющие концептуальную хореографию Ксавье Леруа с произведениями из области конкретной инструментальной музыки Хельмута Лакхенмана и постановки на его музыку, осуществленные Леруа. В перформансах хореографа на музыку немецкого композитора конкретная инструментальная музыка подлежит жестовой деконструкции: она разбивается на фрагменты, которые выводятся на различные уровни восприятия — субъективные и суггестивные, воображаемые и эфемерные. Эти факторы, имеющие отношение к сфере эстетического опыта, оказываются в центре преобразования роли зрителя — эманипированного, развивающего свои отношения с произведением в маятниковой форме, где осцилляция, между видимым и слышимым, невидимым и воображаемым, становится для него основной формой восприятия.

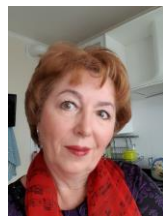
MUSIC AND CHOREOGRAPHY: BETWEEN THE VISIBLE AND THE AUDIBLE.  
XAVIER LE ROY AND HELMUT LACHENMANN

The report is devoted to the work of the French choreographer Xavier Leroy, one of the most original masters, who presented in his productions alternative forms of work with the body and movement, presented in the context of the relationship between sound and choreographic gesture. Leroy's choreographic performances are aimed at acquiring specific forms of audience attention, determined by the synthesis of music and choreography. Radically expanding the horizons of choreographic presentation forms, he creates a 'ballet for a conductor,' presenting *The Rite of Spring* in the form of a solo composition created from quasi-conductor gestures, in which Leroy himself acts as a dancer and choreographer. His original productions do not fit into the genre system of choreographic forms and form individual trajectories. The presentation of 'choreography' in a conceptual way relies on ideas not related to subjectivist bodily expression or a specific style. In his work, choreography is emancipated from dance as such, involved in a living process of communication between music, its physical representation and the viewer / listener. Xavier Leroy, who has a doctorate in molecular biology, also approaches his choreographic work from a scientific standpoint: he is fascinated by the idea of Jacques Rancière's 'The Emancipated Spectator' as overcoming

the opposition of active and passive vision, within which, the existing aesthetic gap between these oppositions, becomes the basis of thinking and calls the viewer to new grounds for perception. He believes that perception is a self-organizing form that is essentially primary. On an aesthetic level, Leroy consciously rejects established ideas about dance with its strong associations with the usual categories of skill and craft, offering instead autonomous discourses that reject causal relationships between conceptualization and expressiveness of dance. He also proceeds from the critical theory of the ‘Politics of authorship’ (politique des auteurs) in cinema, proposed by François Truffaut, which substantiates the dominant and virtually unlimited role of the director in auteur cinema, extending to the field of choreographic performance. Another key compositional strategy present in his works is the use of movements originating in musical performance, but presented outside of the instruments. This concept is a continuation of the idea of reduced listening by Pierre Schaeffer and the principle of ‘parametric reduction’ presented by the German composer Helmut Lachenmann in citing borrowed material. The ‘reductive principle’ means ‘abstraction’ of the performative properties of the musician's profession, and the physical factors of the musical gesture are projected onto the basis of choreography, similarly to the ‘ballet for the conductor’ in the production of *The Rite of Spring*. The presentation will analyze the creative trajectories connecting Xavier Leroy’s conceptual choreography with works from the field of concrete instrumental music by Helmut Lachenmann and Leroy’s staging of his music. In the performances of the choreographer to the music of the German composer, specific instrumental music is subject to gestural deconstruction: it is divided into fragments that are brought to different levels of perception - subjective and suggestive, imaginary and ephemeral. These factors, related to the sphere of aesthetic experience, are at the center of the transformation of the role of the viewer – emancipated, developing his relationship with the work in a pendulum form, where oscillation, between the visible and the audible, the invisible and the imaginary, becomes the basis of perception.

**ЛЕБЕДЕВА-ЕМЕЛИНА Антонина Викторовна**, доктор искусствознания, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

**Antonina LEBEDEVA-EMELINA**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Leading Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



КОРОНАЦИОННЫЕ БАЛЫ В ЭПОХУ ПАВЛА I И АЛЕКСАНДРА I: К ПРОБЛЕМЕ РЕКОНСТРУКЦИИ  
БАЛЬНОЙ МУЗЫКИ О. А. КОЗЛОВСКОГО

Осип Антонович Козловский — замечательный композитор доглинkinской эпохи, сумел удержаться в любимцах у всемогущего фаворита Екатерины II Г. А. Потемкина, был востребован при Павле I и при Александре I. Именно Козловский впервые установил традицию открывать придворные балы полонезами с хорами («Гром победы, раздавайся», праздник в Таврическом дворце, апрель 1791 года). Эта традиция быстро привилась и адаптировалась в русской культуре, успешно перекочевала из танцевальной в театральную сферу (в операх русских классиков балы, как правило, открываются пышными оркестрово-хоровыми сценами с полонезами). Козловскому была заказана танцевальная сюита для коронации Павла I (5 апреля 1797,

Москва) и для коронации Александра I (15 сентября 1801, Москва). Музыка обоих сочинений сохранилась — были напечатаны оркестровые партии для музыкантов, чтобы те успели разучить сочинения, подготовлен фортепианный клави́р. Коронационные балы в имперской культуре всегда составляли важную часть коронационного церемониала. На обеих коронациях звучали 6 полонезов, 3 менуэта и 6 контрдансов. Кто являлся балетмейстером на московских празднествах 1797 и 1801 годов — вопрос пока открытый. Часто в качестве основных тем полонезов Козловский брал популярные темы из опер и симфоний своего времени (Моцарта, Паизиелло, Плейеля, Чимарозы), бывало, что авторская тема представляла перед публикой в необычном «ритмическом костюме». В докладе будет дана характеристика бальной музыки Козловского 1797 года.

CORONATION BALLS IN THE ERA OF PAUL I AND ALEXANDER I:  
TO THE PROBLEM OF RECONSTRUCTION OF BALLROOM MUSIC BY OSIP KOZLOVSKY

Osip Antonovich Kozlovsky, a wonderful composer of the pre-Glinka era, managed to stay in the favorites of the all-powerful favorite of Catherine II G. A. Potemkin, was in demand under Paul I and under Alexander I. It was Kozlovsky who first established the tradition of opening court balls with polonaises with choirs («Grom pobedy», a holiday in the Tauride Palace, April 1791). This tradition quickly took root and adapted in Russian culture, successfully migrated from the dance to the theatrical sphere (in the operas of Russian classics, balls, as a rule, open with magnificent orchestral and choral scenes with polonaises). Kozlovsky was ordered a dance suite for the coronation of Paul I (April 5, 1797, Moscow) and for the coronation of Alexander I (September 15, 1801, Moscow). The music of both compositions has been preserved – orchestral parts were printed for the musicians so that they could learn the compositions, a piano clavier was prepared. Coronation balls in imperial culture have always been an important part of the coronation ceremonial. At both coronations, 6 polonaises, 3 minuets and 6 contredanse were performed. Who was the choreographer at the Moscow festivals of 1797 and 1801 is still an open question. Often Kozlovsky took popular themes from operas and symphonies of his time (Mozart, Paisiello, Pleyel, Cimarosa) as the main themes of polonaises, it happened that the author's theme appeared before the public in an unusual 'rhythmic costume.' The report will give a description of the ballroom music of Kozlovsky in 1797.

**ЛОБАН Елизавета Васильевна**, аспирантка, кафедра философии, истории и теории искусства, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель – доктор искусствоведения Меньшиков Леонид Александрович

**Lizaveta LOBAN**, Postgraduate Student, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

Scientific adviser — Leonid Menshikov, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



СИНТЕЗ МУЗЫКИ И ХОРЕОГРАФИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛАРИСЫ СИМАКОВИЧ

В данном докладе автор рассматривает творчество белорусского композитора, режиссера и хореографа Ларисы Симакович как создателя работ в жанре фолк-модерн балет, вдохновленных принципами и эстетикой белорусских обрядов и мистерий.

Являясь руководителем собственного театра «Гостыца», созданного первоначально с дидактической целью, Л. Симакович выстраивает свою концепцию воспитания и построения художественного творчества на основе белорусского фольклора и национальной литературы. Ее творческий метод строится на вычлениении и интерпретации культурных кодов. В докладе рассматривается влияние принципов народного театра общую балетную форму, на роли его участников и эстетику в целом. На примере работы «Затирка», анализируются синтез музыкальных и хореографических средств в контексте взаимовлияния и воздействия на общую драматургию.

#### SYNTHESIS OF MUSIC AND CHOREOGRAPHY IN THE WORK OF LARISA SIMAKOVICH

In this report, the author examines the work of the Belarusian composer, director and choreographer Larisa Simakovich as the creator of works in the folk-modern ballet genre inspired by the principles and aesthetics of Belarusian rites and mysteries. Being the head of her own theater 'Gostitsa,' created initially with a didactic purpose, Simakovich builds her concept of education and building artistic creativity on the basis of Belarusian folklore and national literature. The author is concerned with the problem of isolating and embodying cultural codes in her works. The report examines the influence of the principles of the national theater on the overall ballet form, on the roles of its participants and aesthetics in general. Using the example of the work *Grout*, the synthesis of musical and choreographic means is analyzed in the context of mutual influence and impact on the overall dramaturgy.

**ЛЫКОВ Дмитрий Анатольевич**, аспирант, кафедра хореографии, Российский институт театрального искусства, Москва, Россия

Научный руководитель – доктор искусствоведения  
Груцынова Анна Петровна

**Dmitry LYKOV**, Postgraduate Student, Choreography Department,  
Russian Institute of Theater Arts, Moscow, Russia

Scientific adviser – Anna Grutsynova, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



#### БАЛЕТНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО СЮЖЕТА В БАЛЕТЕ ДЖ. НОЙМАЙЕРА «ДАМА С КАМЕЛИЯМИ» (1978)

Традиция обращения к литературным сюжетам, утвержденная в балетном театре с самых первых постановок на его сцене, широко распространена и в балетном театре современности, несмотря на появление иных сюжетных источников, а также бессюжетных балетов в XX веке. Таким образом, возникает и сохраняет актуальность проблема интерпретации литературного слова на балетной сцене. Поскольку балетный театр и литература – это разные искусства, использующие разные формы художественной выразительности, балетно-сценическая интерпретация литературного текста приводит к трансформации его смыслового содержания и сюжета. В то время как музыкально-хореографические формы большого балета эпохи романтизма предполагают определенную действенную схему, сводя литературные сюжеты к условному семантически обедненному типу, в многоактном сюжетном спектакле XX века возникает и в различной степени реализуется тенденция преодоления смыслового разрыва между произведениями балета и литературы. Примером подобного

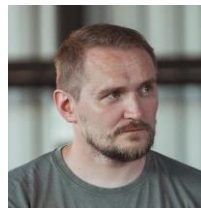
преодоления может служить балет «Дама с камелиями» (на музыку Ф. Шопена, 1978) Дж. Ноймайера, составляющий наряду с постановкой Ф. Аштона «Маргарита и Арман» (на музыку Ф. Листа, 1963) наиболее художественно релевантные балетно-сценические прочтения романа «Дама с камелиями» (1848) А. Дюма-сына. Как вариант интерпретации романного сюжета на сцене музыкального театра интерес представляет также либретто оперы «Травиата» (1853) Дж. Верди. Особенности сюжетной композиции романа позволили автору не просто передать мелодраматическое содержание, а выразить идеи социального, личностно-психологического, философского порядка, избегав нарочито дидактического посыла, достигая высокой динамики действия и интенсивности эмоционального выражения. Сюжеты оперы Верди и балета Аштона ярко высветили линию мелодраматического действия, насыщенного романтическими чертами, теряющего при этом глубину философского психологизма литературного источника. Спектакль Ноймайера становится поистине «литературным», воспроизводящим художественный эффект композиционных находок Дюма-сына: линейная развертка сложной многомерной композиции позволяет хореографу выстроить балетный сюжет, максимально полно передающий семантику романа, и получить художественный результат, адекватный глубине литературных идей. В синтезе балетного действия музыка становится не только структурной (метроритмической), но и функциональной (смысл-выразительной) основой, сообщая балетной постановке семантику музыкального содержания, обретая особую значимость в балетно-сценической интерпретации литературного сюжета, определяя ее параметры. Выбор музыки для балетов позволил и Аштону, и Ноймайеру реализовать свой сюжетно-композиционный замысел на соответствующем смысловом уровне прочтения. Соната *h-moll* Ф. Листа в основе «Маргариты и Армана» позволила Аштону представить целостное действие с ясными стилевыми чертами, сюжетом и драматургией в романтическом ключе как хореографическую поэму. Компляция произведений Ф. Шопена, составляющая партитуру «Дамы с камелиями», позволила Ноймайеру, сохраняя стилевое единство, отразить в балете сложность композиции и многогранность содержания «романа на балетной сцене».

THE BALLET INTERPRETATION OF LITERARY PLOT  
IN THE BALLET *THE LADY OF THE CAMELIAS* (1978) BY JOHN NEUMEIER

The tradition of turn to literary plots in the ballet theatre exists since the very beginning of it and is also widespread in the modern ballet theatre despite the appearance of other sources of plots as well plotless ballets in the XX century. The problem of ballet interpretation of literature has received in this way the enduring relevance. Since the ballet theatre and literature are different arts with different forms of expressiveness the ballet interpretation of literary text leads to the transformation of its sense and plot. While the musical and choreographic forms of the romantic ballet involve a certain scheme of action reducing literary plot to the semantically depleted typical one the full-length 'plot' ballet of 20<sup>th</sup> century presents the tendency of overcoming of semantic break between works of ballet and literature. An example of such overcoming would be the J. Neumeier's ballet *The Lady of the Camelias* (to music by F. Chopin, 1978) being the most relevant ballet interpretation of A. Duma-sun's novel *La Dame aux cameillias* (1848) as well as the performance by Fr. Ashton *Marguerite and Armand* (to music by F. Liszt, 1963) and the opera *Traviata* (1853) by G. Verdi. The features of the plot composition of the novel have allowed the author not to only

present the melodramatic content but express social, personal psychological, philosophical ideas avoiding a deliberate didactic message and achieve high action dynamics and intensive emotional expression. The plots of opera by Verdi as well as ballet by Ashton have captured the bright melodramatic lines with romantic features having lost a particular psychological depth of the literary source. The Neumeier's performance has become the truly 'literary' one having reproduced the artistic effects of the Duma-sun's composition finds. The linear representation of the complex multidimensional composition has allowed the choreographer to construct the ballet story having captured the semantics of the novel and achieved the most artistic result equal to the depth of the literary plot. As a component of the ballet synthesis, music becomes not only the structural (the metrical and rhythmical structure) but functional (the expressive meaning) basis of a ballet action. Giving to a ballet performance the semantics music is gaining particular significance in the ballet interpretation of a literary plot when defining its parameters. The choice of music for the ballet has allowed Ashton as well as Neumeier to realize the plot-composition ideas at an appropriate level of interpretation. As the foundation for *Marguerite and Armand*, Liszt's *Sonata h-moll* has enabled Ashton to create an integrated action with clear stylistic features, plot and drama in a romantic way as a choreographic poem. The compilation of Chopin's works in a score of *The Lady of the Camelias* has allowed Neumeier to preserve the style unity and reflect in the ballet a complex composition and multifaceted content of 'the novel on stage.'

**ЛЮБАШИН Александр Александрович**, старший преподаватель, кафедра режиссуры балета, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия  
**Alexandr LIUBASHIN**, Senior Lecturer, Ballet Directing Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia



#### ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ И КОМПОЗИЦИЯ. ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ

Доклад освещает некоторые аспекты танцевальной импровизации и композиции танца в педагогическом дискурсе. Данная тема в отечественной научной литературе представлена лишь некоторыми редкими публикациями, а потому представляет собой широкое поле для дальнейшего исследования. В первой части доклада автор рассматривает танцевальную импровизацию, выделяя ее особенности и функции:

- импровизация как метод исследования для дальнейшего понимания процесса композиции;
- импровизация как разновидность аутентичного движения;
- импровизация как способ формирования нового в собственном танцевальном опыте;
- импровизация как техника и как практика – отличия и сходства.

Вторая часть доклада посвящена композиции танца, ее родству и отличиям от композиции в других видах искусства. Автор предлагает концепцию композиции как способа уравнивать медиа (выразительные средства) в художественном поле. Важным аспектом композиции танца в XXI веке является интердисциплинарность – подход, подразумевающий обмен инструментарием между смежными отраслями искусства и науки. Третья часть доклада рассматривает педагогическую методологию

композиции и импровизации в системе профессиональной подготовки танцовщиков/хореографов/танцхудожников. Образовательная модель, предлагаемая автором, отталкивается от конечного целеполагания: исходя из будущей модели творческой работы профессионала танца выстраивается образовательная модель и ее ценностные ориентиры.

#### DANCE IMPROVISATION AND COMPOSITION. FEATURES OF TEACHING

The report highlights some aspects of dance improvisation and dance composition in pedagogical discourse. This topic in the domestic scientific literature is represented by only a few rare publications, and therefore represents a wide field for further research. In the first part of the report, the author examines dance improvisation, highlighting its features and functions:

- improvisation as a research method for further understanding of the composition process;
- improvisation as a kind of authentic movement;
- improvisation as a way of forming something new in one's own dance experience;
- improvisation as a technique and as a practice - differences and similarities.

The second part of the report is devoted to dance composition, its relationship and differences from composition in other art forms. The author proposes the concept of composition as a way to balance the media (expressive means) of statements in the artistic field. An important aspect of dance composition in the 21<sup>st</sup> century is interdisciplinarity is an approach that involves the exchange of tools between related branches of art and science. The third part of the report examines the pedagogical methodology of composition and improvisation in the system of professional training of dancers/choreographers/dance artists. The educational model proposed by the author is based on the final goal setting: based on the future model of the creative work of a dance professional, an educational model and its value orientations are built.

**ЛЮБИМОВ Данила Вадимович**, аспирант, кафедра музыкального искусства, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель — доктор искусствоведения Галина Александровна Безуглая

**Danila LYUBIMOV**, Postgraduate Student, Musical Art Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

Scientific adviser — Galina Bezuglaya, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



#### О МУЗЫКЕ И СЦЕНАРИИ БАЛЕТА МИХАИЛА ФОКИНА «БАБОЧКИ»

Герои доклада — композиторы Роберт Шуман и Николай Черепнин, а также танцовщик-хореограф Михаил Фокин. Доклад посвящен проблеме соотношения небалетной музыки фортепианного цикла «Бабочки» и сценария одноименного балета. Для одноактного балета, поставленного Фокиным на музыку Шумана, отечественный композитор и дирижер Черепнин инструментовал все двенадцать пьес цикла. К сожалению, балет «Бабочки» остается в тени таких знаковых работ хореографа как

«Шопениана», «Шехеразада», «Карнавал», «Видение Розы». В «Бабочках» Фокина некоторые исследователи видели «продолжение “Карнавала”» (Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, В. Я. Светлов), другие считали «серьезным шагом назад» (Ш. Схейен, А. Л. Волинский). Мы не разделяем последнюю точку зрения. В докладе автор предпринимает попытку проследить связь музыкальной и сюжетной драматургии балета, а также высказать предположения о хореографической лексике спектакля. С этой целью автор рассмотрел музыкальный материал Шумана, изучил особенности оркестрового письма Черепнина и сценарий Фокина, изложенный в его книге «Против течения». Как нам кажется, эксперимент с небалетной музыкой Шумана в оркестровке Черепнина позволил Фокину рассказать языком танца новую историю любви и разочарования одинокого Пьеро. Хочется надеется, что придет время отечественным и западным балетмейстерам обратить внимание на музыку и сценарий незаслуженно забытого балета Фокина.

#### ON THE MUSIC AND SCRIPT OF MIKHAIL FOKINE'S BALLET *BUTTERFLIES*

The heroes of the report are the composers Robert Schumann and Nikolai Tcherpnin, as well as the dancer-choreographer Michel Fokine. The report is devoted to the problem of the correlation of the non-ballet music of the piano cycle *Papillons* and the script of the ballet of the same name. For the one-act ballet staged by Fokine to Schumann's music, the Russian composer and conductor Tcherpnin instrumented all twelve pieces of the cycle. Unfortunately, the ballet *Papillons* remains in the shadow of such iconic works of the choreographer as *Chopiniana*, *Scheherazade*, *Carnaval*, *Le Spectre de la rose*. In Fokine's *Papillons*, some researchers saw 'the continuation of the *Carnaval*' (G. N. Dobrovolskaya, V. M. Krasovskaya, V. Y. Svetlov), others considered 'a serious step backwards' (S. Scheien, A. L. Volynsky). We do not share the latter point of view. In the report, the author attempts to trace the connection between the musical and plot dramaturgy of the ballet, as well as to make assumptions about the choreographic vocabulary of the performance. To this end, the author reviewed Schumann's musical material, studied the features of Tcherpnin's orchestral writing and Fokine's script, set out in his book *Against the Current*. It seems to us that the experiment with Schumann's non-ballet music in the orchestration of Tcherpnin allowed Fokine to tell a new story of love and disappointment of a lonely Pierrot in the language of dance. I would like to hope that the time will come for domestic and Western choreographers to pay attention to the music and script of the undeservedly forgotten ballet by Fokine.

**МАКАРОВА Ольга Николаевна**, кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры хореографии РГПУ имени А. И.  
Герцена, Санкт-Петербург, Россия

**Olga MAKAROVA**, PhD, Associate Professor, Choreography  
Department, Herzen State Pedagogical University, Saint  
Petersburg, Russia



#### БАЛЕТ «ДВЕНАДЦАТЬ» ЛЕОНИДА ЯКОБСОНА. РОЖДЕНИЕ НЕСОСТОЯВШЕГОСЯ ШЕДЕВРА

В 1960-е в Театре им. С. М. Кирова балет Леонида Якобсона «Двенадцать» был показан всего три раза и остался в истории спектаклем, задавленным цензурой, искалеченным принимающими комиссиями. На послепремьерных обсуждениях в адрес постановки звучали восторженные отзывы авторитетных специалистов музыкального



театра, а хореограф спустя десять лет после премьеры называл «Двенадцать» в числе очень немногих любимых своих балетов. О том, как рождался не вполне реализованный замысел, рассказывают записки хореографа, сохранившиеся в его архиве, и протоколы обсуждений спектакля.

*THE TWELVE BALLET BY LEONID YAKOBSON. THE BIRTH OF A FAILED MASTERPIECE*

In the 1960s, Leonid Yakobson's ballet *The Twelve* was shown only three times at the Kirov Theater and remained in history as a performance crushed by censorship, crippled by the commissions. At the post-premiere discussions, the production received rave reviews from authoritative musical theater experts, and 10 years after the premiere, the choreographer named *The Twelve* among his very few favorite ballets. The notes of the choreographer, preserved in his archive, and the minutes of the performance discussions tell about how an incompletely realized idea was born.

**МАКСИМОВА Александра Евгеньевна**, кандидат  
искусствоведения, доцент, кафедра истории русской  
музыки, Московская государственная консерватория  
им. П.И. Чайковского, Москва, Россия

**Alexandra MAKSIMOVA**, PhD, Associate Professor, Russian  
Music History Department, Moscow State Tchaikovsky  
Conservatory, Moscow, Russia



БАЛЕТНЫЕ «ДВОЙНИКИ» В РУССКОМ ТЕАТРЕ  
ЕКАТЕРИНИНСКОГО – АЛЕКСАНДРОВСКОГО ВРЕМЕН

В европейском балетном театре сложилась давняя традиция пополнять репертуар сюжетами опер, драм и популярных балетных постановок. Так, на сценах столичных российских театров, со времен становления балетного жанра в XVIII веке, появлялись спектакли-близнецы с одинаковыми названиями – «Дезертир», «Орфей и Эвридика», «Дон Жуан», «Два маленьких савояра» и т.д. Нередко в заглавиях таких сочинений встречается «по опере Далеярака», «по трагедии Вольтера», «по хореографии Новера», «по балету Глюка». Данный феномен преобразования произведений почти не изучен. В связи с этим возникают вопросы: что в новой версии спектакля можно считать оригинальным материалом, а что заимствованным? Сохраняется ли в нем сюжет, музыка, сценография? Как решаются проблемы драматургии спектакля в сравнении с первоисточником? Осуществляется попытка исследовать данный феномен появившихся во времена царствования Екатерины II, Павла I и Александра I и весьма значимых для формирования и укрепления жанра в России. Рассмотрены произведения балетмейстеров Ш. Ле Пика, Дж. Канциани, Ш. Дидло, П. Шевалье, И. Вальберха, О. Пуаро на музыку В. Мартин-и-Солера, К. Каноббио, Г. Пари, Ф. Антонолини, К. Кавоса. Для решения поставленных задач привлечены документальные источники – неизвестные либретто, нотные рукописи изучаемых балетов и сочинений, положенных в основу новых театральных версий. Исследованы в том числе балеты «Прекрасная Арсена» Мартин-и-Солера по одноименной опере П. Монсиньи, «Дон Жуан, или Каменный гость» Каноббио по балету К. Глюка «Дон Жуан», «Калиф Багдадский» Антонолини по опере Ф.-А. Буальдье. Выявлены оригинальные способы «переработки», в том числе с сохранением

и без сохранения сюжетной фабулы, с музыкальным цитированием фрагментов первоисточника и без цитирования. Доказывается, что наличие или отсутствие заимствований подтверждает только скрупулезная сверка литературных и музыкальных текстов исходных и производных от них сочинений.

BALLET 'DOUBLES'  
IN THE RUSSIAN THEATER OF THE CATHERINE – ALEXANDER TIMES

The European Ballet Theater has a long tradition of replenishing its repertoire with plots of operas, dramas and popular ballet productions. So on the stages of the capital's Russian theaters, since the formation of the ballet genre in the 18<sup>th</sup> century, twin performances with the same names have appeared: *Le Déserteur*, *Orfeo ed Euridice*, *Don Juan*, *Les Deux Petits Savoyards*, etc. Often in the titles of such works there is 'based on the opera of Daleyrak,' 'based on the tragedies of Voltaire,' 'based on the choreography of Nover,' 'based on the ballet of Gluck...' This phenomenon of transformation of the work is almost not studied. In this regard, questions arise: what in the new version of the play can be considered original material, and what is borrowed? Does the plot, music, and set design remain in it? How are the problems of the dramaturgy of the play solved in comparison with the original source? An attempt is being made to investigate this phenomenon, which appeared during the reign of Catherine II, Paul I and Alexander I and were very significant for the formation and strengthening of the genre in Russia. The works of choreographers Ch. Le Pic, J. Canziani, Ch. Didlot, P. Chevalier, I. Valberh, O. Poirot to music by Vicente Martin-y-Soler, Carlo Canobbio, G. Paris, F. Antonolini, C. Cavos are considered. To solve these tasks, documentary sources are involved – unknown librettos, musical manuscripts of the studied ballets and compositions that form the basis of new theatrical versions. The ballets *La bella Arsene* by Martin y Soler based on the opera of the same name by Pierre-Alexandre Monsigny, *Don Juan*, or *the Stone Guest* by Canobbio based on the Gluck's *Don Juan* ballet, *Le calife de Bagdad* by Antonolini based on the opera by François Adrien Boieldieu were studied, among others. The original ways of 'processing' are revealed, including with and without preserving the plot, with musical quoting of fragments of the original source and without quoting. It is proved that the presence or absence of borrowings is confirmed only by a scrupulous reconciliation of literary and musical texts of the original and derived compositions.

**МАКСИМОВА Антонина Сергеевна**, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра музыкального искусства, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

**Antonina MAKSIMOVA**, PhD, Professor, Music Art Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia



«СЧАСТЛИВОЕ ДОПОЛНЕНИЕ К БАЛЕТНОМУ РЕПЕРТУАРУ»:

БАЛЕТ *LE BAL DES BLANCHISSEUSES* Б. КОХНО – Р. ПЕТИ – В. ДЮКА В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ

Балет *Le Bal des Blanchisseuses* («Бал прачек») был впервые показан в Париже в декабре 1946 года, став частью непродолжительной, но блистательной истории Балетов Елисейских полей. Сюжет Бориса Кохно представлял собой зарисовку уличной сцены – Музыкант (Жорж Клауд), проходя мимо прачечной, наигрывал мелодию на кларнете,

за ним увязывался забывший о работе юноша (в разных версиях программы – Клерк или Помощник мясника, Ролан Пети), к танцу присоединялись Прачки, одна из которых (Даниэль Дарманс) становилась избранницей юноши. В прессе «Бал прачек» ставили в один ряд с прославившимися труппу постановками балетов «Игра в карты», «Комедианты», «Рандеву» и «Амур и Юпитер». Показы «Бала прачек» с успехом шли в Англии, Швейцарии, Австрии, Португалии, Израиле и других странах. Премьера в США не состоялась, поскольку правообладатели (включая Издательство Карла Фишера, опубликовавшее ноты балетной сюиты) так и не смогли прийти к согласию. Критика была обширной и единодушно положительной. Балет был воспринят как новаторский, особенно в части оформления (по эскизам Станислао Лепри) и хореографии (Ролан Пети). Музыка балета по приглашению Кохно написал Вернон Дюк. Охарактеризованная Элен Журдан-Моранж как «окультуренный джаз» партитура включала всего четыре раздела: короткую Увертюру, которую сравнивали с «Fancy Free» Леонарда Бернстайна; «Блюз» с солирующим кларнетом, напоминающий о джазовом «Barnie's Concerto» Дюка Эллингтона и об «Эбони-концерте» Стравинского; «Па-де-де», в хореографии которого критики особенно отмечали акробатические «кульбиты» Дарманс, и фугированный Финал. Истоки замысла балета автору доклада неизвестны, однако название *Le Bal des Blanchisseuses* отсылает к истории повседневности Парижа – традиционные балы прачек проходили в середине Великого поста. Одноименная гравюра в частности помещена на первую полосу парижской газеты *L'Universe Illustré* (1872). Комментарий к этой гравюре удивительным образом соотносится с описанными в прессе о балете особенностями его сценического воплощения. Доподлинно неизвестно, послужила ли упомянутая традиция источником вдохновения для авторов балета, но, без сомнения, успех постановки был во многом обеспечен удачным воссозданием на сцене атмосферы городской повседневности.

‘A HAPPY ADDITION TO THE BALLET REPERTOIRE.’ BALLET *LE BAL DES BLANCHISSEUSES* BY BORIS KOCHNO – ROLAND PETIT – VERNON DUKE IN THE MIRROR OF CRITICISM

The ballet *Le Bal des Blanchisseuses* (*Washerwomen's Ball*) was premiered in Paris in December of 1946 as a part of short though brilliant history of Ballets de Champs-Élysées. The story written by Boris Kochno was a sketch of a street scene – Musician (Georges Cloud) passed a laundry playing clarinet, a young man (Clerk or Butcher boy depending on the program version, Roland Petit) followed him forgetting about job, Washerwomen joined while young man chose one of them (Danielle Darmance) for a dance. Critics put *Le Bal des Blanchisseuses* in a line with earlier company's productions such as *Jeu de Cartes*, *Forains*, *Rendez-vous*, and *Amours de Jupiter*. The ballet has been performed with success in Austria, England, Spain, Portugal, Israel, while US production canceled because copyright holders (including Carl Fischer Inc. who published ballet suite) never reached any consideration. Criticism of the ballet was wide and positive. The production was recognized as innovative especially in design (Stanislas Lepri) as well as in choreography (Roland Petit). As for music, Boris Kochno invited Vernon Duke to compose a score. Helene Jourdan-Morhange described this score as «domesticated jazz» («jazz domestique»). The score consists of four movements: short Overture which was compared with *Fancy Free* by Bernstein; Blues with clarinet solo which reminded of Duke Ellington's *Barnie's Concerto* as well as of Stravinsky's *Ebony Concerto*; *Pas De Deux* with acrobatic «somersault» in choreography danced by Danielle Darmance; and fugitive Finale. The origins of the ballet's idea is unknown to the author of

the paper. At the same time the title *Le Bal des Blanchisseuses* refers to the history of Paris everyday life – traditional laundress feast and balls took place during mi-carême (middle of Lent). In 1872 Parisian newspaper *L'Univers Illustré* published engraving titled *Le Bal des Blanchisseuses*. Commentary to this illustration surprisingly correlates with the ballet staging as it had been described and depicted in the press. It is not clear if the mentioned tradition inspired the authors of the ballet but creating of a vital image of everyday street life in the staging obviously turned to be most convincing point of the production.

**МАЛАХОВА Светлана Игоревна**, кандидат психологических наук, преподаватель, кафедра общей психологии, факультет психологии, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

**Svetlana MALAKHOVA**, PhD, Lecturer, General Psychology Department, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia



### СИНТЕЗ ИСКУССТВ В БАЛЕТЕ И СИНЕСТЕЗИЯ

Балетное искусство является синтетическим по своей природе, поэтому осмысление музыкально-театрального текста связано с поиском механизма художественного синтеза, основанного на глубинном взаимодействии всех компонентов качественно различных знаковых и языковых систем восприятия. В результате интеграции музыки, хореографии и сценографии рождаются интермодальные ассоциативные связи, которые могут быть как абстрактными и метафоричными, так и глубокоосмысленными по своей природе. В истории художественной культуры синестетический подход к анализу художественных текстов является традиционным элементом комплексного анализа, дополняя другие методы и способствуя раскрытию семантической множественности интерпретаций произведений искусства, изучению стиля и художественных приемов как выразительных средств искусства. Рассмотрение синестезии как системного свойства невербального мышления, основанного на межчувственных ассоциациях, вследствие которых возникают ощущения, характерные для другой модальности восприятия, позволяет выделять в художественном образе как понятийные вербальные характеристики, так и сенсорные, невербальные характеристики (визуальные, аудиальные, пространственные, кинестетические, гравитационные и т.д.). Идеи синтеза искусств и синестезии связаны со стремлением символистов открыть путь к высшей чувствительности, к чувственному познанию символа. Явления синестезии исследовались в творчестве поэтов, художников, композиторов. Например, в Русских сезонах Дягилова в его операх и балетах живопись, музыка, пение и танец имели равные права. Разработанная Б. Галеевым концепция синестетического чувствования, восприятия, мышления, синестетических способностей дает возможность осмысления целостности взаимодействия композиторского текста и его интерпретации хореографом, танцовщиками, сценографами. Пластическая интерпретация средствами хореографического искусства позволяет глубже проникнуть в музыкальный образ, в смысловую структуру музыкального текста. Синестезия как феномен целостного восприятия, как тенденция синтеза и интеграции разных видов искусства способствует

появлению в искусстве новых синтетических форм, образуя новые направления, виды и жанры, охватывая как реальное, так и виртуальное пространство.

#### SYNTHESIS OF THE ARTS IN BALLET AND SYNESTHESIA

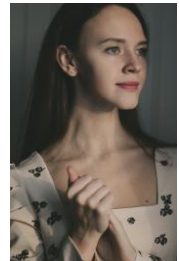
Ballet art is synthetic in nature, therefore, the comprehension of the musical and theatrical text is associated with the search for a mechanism of artistic synthesis based on the deep interaction of all components of qualitatively different sign and language systems of perception. As a result of the integration of music, choreography and scenography, intermodal associative connections are born, which can be both abstract and metaphorical, and deeply meaningful in nature. In the history of artistic culture, the synesthetic approach to the analysis of artistic texts is a traditional element of complex analysis, complementing other methods and contributing to the disclosure of the semantic plurality of interpretations of works of art, the study of style and artistic techniques as expressive means of art. Consideration of synesthesia as a systemic property of non-verbal thinking based on intersensory associations, as a result of which there are sensations characteristic of another modality of perception, allows us to distinguish in the artistic image both conceptual verbal characteristics and sensory, non-verbal characteristics (visual, auditory, spatial, kinesthetic, gravitational etc). The ideas of the synthesis of arts and synesthesia are associated with the desire of the symbolists to open the way to higher sensitivity, to sensory knowledge of the symbol. The phenomena of synesthesia were studied in the works of poets, artists, composers. For example, in Diaghilev's Russian Seasons in his operas and ballets, painting, music, singing and dance had equal rights. The concept of synesthetic feeling, perception, thinking, synesthetic abilities developed by B. Galeev makes it possible to comprehend the integrity of the interaction of the composer's text and its interpretation by the choreographer, dancers, set designers. Plastic interpretation by means of choreographic art allows one to penetrate deeper into the musical image, into the semantic structure of the musical text. Synesthesia as a phenomenon of holistic perception, as a trend of synthesis and integration of different types of art, contributes to the emergence of new synthetic forms in art, forming new directions, types and genres, covering both real and virtual space.

**МАЛМАЛАЕВА Антонина Павловна**, магистрат, кафедра балетоведения, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель – кандидат искусствоведения  
Абязова Лариса Ивановна

**Antonina MALMALAEVA**, Undergraduate Student, Ballet Studies Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

Scientific advisor – Larisa Abyzova, PhD



СЮЖЕТНЫЕ БАЛЕТЫ БАЛАНЧИНА «ДОАПОЛЛОНОВСКОГО ПЕРИОДА»:  
«ТРИУМФ НЕПТУНА» (1926) и «КОШКА» (1927)

Джордж Баланчин (1904–1983) – легендарный русский балетмейстер, в чьем творчестве возник новый художественный способ выражения хореографической мысли – неоклассический танец. Однако первые поиски мастера овеяны модернистской эстетикой, которая в полной мере проявились в труппе С. П. Дягилева. Первые балеты

хореографа в труппе «Русские сезоны» (1909–1929) были сюжетными, с четко прописанными сценарием и структурой. «Триумф Нептуна» (1926) на музыку Л. Бернерса, откликнулся на дивертисмент «Зачарованный остров» (1864). Спустя тридцать лет С. Ситуэлл, работая с Дягилевым, воспользовался мотивами этого сюжета, добавив атмосферу викторианской эпохи. Навяно это было популярным балетом конца XIX века – «Виктория и славная Англия» (1897) с П. Леньяни в главной роли. «Триумф Нептуна» не был реконструирован, но сохранилось описание костюмов, декораций, машинерии и танцев, что позволяет создать представление о балете-арлекинаде. Мюзик-холльность, свойственная балетам 20-х гг. для Баланчина стала «шагом назад». Все же, именно влияние мюзик-холла и других развлекательных жанров стало одним из факторов возникновения нового стиля – неоклассики. Несмотря на то, что Дягилев с большим сомнением относился к отказу от литературных источников, последним балетмейстерам труппы (Л. Мясину, Б. Нижинской, Дж. Баланчину) выпало обратиться к жанру «бессюжетного балета». Уход от подробного изложения либреттистами «пошаговых инструкций» привели Дж. Баланчина к новым открытиям. В 1927 году хореограф работал с художником-конструктивистом А. Певзнером и скульптором Н. Габо. Так в «Кошке» Баланчина основными компонентами стали музыка, танец и новое декорационное оформление – инсталляция. Также оригинальность балета заключалась в работе со светом, музыкой и движением. Таким образом, спектакли «доаполлоновского» периода оставили яркий след в памяти современников и во многом определили будущее великого хореографа.

#### BALANCHINE'S NARRATIVE BALLETS OF THE 'PRE-APOLLO PERIOD':

##### *LE TRIOMPHE DE NEPTUNE* (1926) AND *LE CHATTE* (1927)

George Balanchine (1904–1983) is the legendary Russian choreographer whose work created a new way of expressing choreographic thought. It was neoclassical dance. However, the first searches of the master are laden with modernist aesthetics, which manifested themselves to the full in Diaghilev's troupe. Balanchine's first ballets in 'Russian Seasons' (1909–1929) had a plot, a clear script and structure. *Le triomphe de Neptune* (1926) to music by L. Berners, responded to the divertissement *L'Île Enchantée* (1864). Thirty years later, S. Sitwell, working with Diaghilev, used the motifs of this story, adding the atmosphere of the Victorian era. It was inspired by a popular ballet of the late 19<sup>th</sup> century, *Victoria and Merry England* (1897), starring P. Legnani. *Le triomphe de Neptune* has not been reconstructed, but descriptions of costumes, scenery, machinery, and dancing have been preserved, allowing us to create an idea of the ballet-arlequinade. For Balanchine, the musicality of the ballets of the 1920s was a 'step backwards.' Still, it was the influence of music-hall and other entertainment genres that was one of the factors in the emergence of the new style - neoclassical. Diaghilev was very hesitant about abandoning literary sources, but the last ballet masters of the troupe (L. Myasin, B. Nijinska, and G. Balanchine) turned to the genre of 'storyless ballet.' The departure from the librettists' detailed 'step-by-step instructions' led G. Balanchine to new discoveries. In 1927, the choreographer worked with the constructivist artist A. Pevzner and sculptor N. Gabo. The main components of the ballet were music, dance, and a new scenery – an installation. Also the originality of the ballet was the work with light, music and movement. The performances of the 'pre-Apollo period' left a bright trace in the memory of audiences and determined the future of the great choreographer.

**МАРКАРЬЯН Надежда Александровна**, доктор  
*искусствоведения, профессор, Российский государственный  
институт сценических искусств, Санкт-Петербург, Россия*  
**Nadezhda MARKARYAN, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full  
Professor, Russian State Institute of Performing Arts, Saint  
Petersburg, Russia**



#### ДИРИЖЕРЫ РУССКИХ СЕЗОНОВ С.П. ДЯГИЛЕВА

Русские сезоны Сергея Павловича Дягилева, кажется, рассмотрены с разных ракурсов и исследованы исчерпывающе полно. Однако это не касается одной темы, в теоретическом и эстетическом аспектах вообще исследованной плохо, – дирижирования. В частности, дирижирования балетными спектаклями. А ведь с Дягилевым сотрудничали такие великие дирижеры, как Пьер Монте и Томас Бичем, такие профессионалы, как Лев Штейнберг и Роже Дезомьер. Каждый из этих дирижеров не только был большой музыкальной индивидуальностью и имел собственный дирижерский почерк (их творчество выходило далеко за границы сотрудничества с Дягилевым), но и сформулировал свои принципы работы с балетной партитурой. Краеугольный камень здесь – сочетание ритмической «графичности» исполнения с образными, постановочными и эмоционально-смысловыми аспектами общего театрального замысла; синтез симфонического развития, заложенного в партитуре и предполагающего развитие драмы, – и «прикладного» сопровождения, удобства для танца. Доклад будет посвящен эскизным портретам двух основных дирижеров Дягилевских сезонов (Пьер Монте, Томас Бичем), по разным причинам и с разным дирижерским бекграундом пришедших в Дягилевские сезоны. При этом акцент будет сделан на особенности исполнения каждым из них балетных партитур Стравинского, Равеля, Дебюсси и на их работе с дягилевскими танцовщиками. А также на выявлении тех особенностей их дирижирования балетами, которые могут составить элементы теории балетного дирижирования, до сегодняшнего дня не существующей. (В области оперного дирижирования и работы дирижера с певцом исследований тоже мало, однако они есть. Но в области балета ничего этого нет).

#### CONDUCTORS OF DIAGHILEV'S RUSSIAN SEASONS

The Russian seasons of Sergei Pavlovich Diaghilev seem to be examined from different angles and exhaustively studied. However, this does not apply to one topic that is generally poorly studied in theoretical and aesthetic aspects - conducting. In particular, conducting ballet performances. But such great conductors as Pierre Monte and Thomas Beecham, such professionals as Lev Steinberg and Roger Desormières collaborated with Diaghilev. Each of these conductors was not only a great musical individual and had his own conductor's style (their work went far beyond the boundaries of collaboration with Diaghilev), but also formulated his own principles for working with a ballet score. The cornerstone here is the combination of the rhythmic 'graphic' performance with figurative, staging and emotional-semantic aspects of the overall theatrical design; the synthesis of symphonic development, embedded in the score and involving the development of drama, and 'applied' accompaniment, convenience for dance. The report will be devoted to the sketch portraits of the two main conductors of the Diaghilev Seasons (Pierre Monte, Thomas

Beecham), who came to the Diaghilev Seasons for different reasons and with different backgrounds. At the same time, the emphasis will be placed on the peculiarities of each of them performing ballet scores by Stravinsky, Ravel, Debussy and on their work with Diaghilev dancers. And also on identifying those features of their conducting ballets that can form elements of the theory of ballet conducting, which does not exist to this day. (There is also little research in the field of opera conducting and the work of a conductor with a singer, but they do exist. But there is nothing of this in the field of ballet).

**МАСЛОВА Анастасия Ивановна**, аспирантка, кафедра  
*аналитического музыкознания, Российской академия музыки  
имени Гнесиных, Россия, Москва*

Научный руководитель — доктор искусствоведения Сусидко  
Ирина Петровна

**Anastasia MASLOVA**, *Postgraduate Student, Analytical Musicology  
Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia*

Scientific adviser — Irina Susidko, Dr. Habil. (Doctor of Art  
Studies)



С.И. ТАНЕЕВ, «ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА»: ОТ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ШТУДИИ К БАЛЕТУ

Доклад посвящен шуточному музыкальному произведению С.И. Танеева, написанному ко Дню рождения П.И. Чайковского 25 апреля 1892 года. Миниатюрное полотно «балета М. Петипа», основу которого составила музыка самого именинника, было сочинено Танеевым для фортепиано в 4 руки и оформлено в виде большой поздравительной «открытки», обернутой золотой бумагой. Несмотря на значительный интерес со стороны как исследователей творчества Танеева, так и исполнителей, произведение это до сих пор не издано, детально не изучено и мало кому известно. В докладе предпринята попытка ответить на ряд вопросов, до настоящего времени или вовсе не затронутых, или не получивших необходимого толкования. Многие из них связаны с выбором сюжета, в котором на первый взгляд хаотично задействован целый калейдоскоп героев различных произведений Чайковского – «лиц, близко ему знакомых» по выражению Танеева. В связи с этим поставлена задача выявить внутреннюю логику в построении либретто «балета», объяснить характер персонажей и тип их взаимодействия и, исходя из этого, обосновать выбор использованных музыкальных тем и образов. Кроме того, будет продемонстрировано, что под маской шуточного музыкального поздравления на самом деле кроется искусно сотканная полифоническая ткань, над которой проделана большая предкомпозиционная работа. Все это, как нам кажется, может привлечь внимание самого широкого круга исследователей из разных областей искусства и не только вернуть к жизни этот музыкальный раритет, но и даже внести некоторые акценты в понимание творческой манеры Танеева.

SERGEI TANEYEV, COMPOSER'S BIRTHDAY: FROM POLYPHONIC STUDIES TO BALLET

The report is devoted to a comic musical composition by Sergei Taneyev, written for Tchaikovsky's birthday on April 25, 1892. The miniature 'ballet by M. Petipa,' based on the music by the birthday boy himself, was composed by Taneyev for piano four hands and designed as a large greeting 'card' wrapped in gold paper. Despite the considerable interest



on the part of both researchers of Taneyev's work and performers, this musical piece has yet to be published, studied in detail, and is little known. The report attempts to answer a number of questions that have either not been addressed at all or have not received the necessary interpretation so far. Many of them are related with the choice of plot, which at first glance randomly involves a whole kaleidoscope of characters from various works by Tchaikovsky – 'persons intimately familiar to him,' in the words of Taneyev. In this regard, the task is to reveal the internal logic in the construction of the 'ballet' libretto, to explain the nature of the characters and the type of their interaction, and, based on this, to justify the choice of musical themes and images that were used. In addition, it will be demonstrated that under the mask of a comic musical greeting, in fact, there is a skillfully woven polyphonic material on which a lot of pre-compositional work has been done. We hope that all of this can attract the attention of the widest range of researchers from various fields of art and not only bring this musical rarity back to life, but even make some accents to the understanding of Taneyev's creative manner.

**МАЦИЕВСКИЙ Игорь Владимирович**, доктор искусствоведения, профессор, академик РАН и МАИ ООН, заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия

**Ihor MACIJEWSKI**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Academician of Russian Academy of Natural Sciences and United Nations International Academy of Informatization; Head of Organology Department, Russian Institute of Arts History, Saint Petersburg, Russia



#### О СТАНОВЛЕНИИ КОМПЛЕКСНО-АПРОБАЦИОННОГО МЕТОДА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЭТНОХОРЕОЛОГИИ

Танцевальное искусство всегда занимало важное место в традиционной культуре каждого народа и страны; оно тесно связано со многими другими сферами этнической культуры – вокальной и инструментальной музыкой, песенным и словесным фольклором, народным театром и пантомимой, широко отражено во многих других сферах художественного творчества – живописи, скульптуре, орнаменте, резьбе и т.д., но, к сожалению, до сегодняшнего времени остается наименее изученной сферой как отечественного, так и мирового искусствоведения. Одна из проблем на пути ее познания – как профессиональная (собственно техническая), так и психологическая сложность ее фиксации и объективного изучения. Несмотря на некоторые достижения в плане нотации движений (системы Лисициан, Лабана и др.), многие хореографические фигуры, жесты, движения еще трудно поддаются объективной фиксации и формализации. Еще более сложные проблемы предстают в отношении познания и понимания общекультурных, эстетических и собственно хореологических представлений самих носителей, мастеров традиционной хореографии о своей сфере искусства. В этом плане безусловной поддержки заслуживают предпринимаемые рядом ведущих хореографов попытки осуществлять не просто фото-, кино- или видеосъемку тех или иных танцевальных эпизодов в реальной традиционной ситуации (свадьбы, обряды, празднества и т.д.), либо существенно отличающихся от них

различного рода концертных представлениях, но обратиться к самим (увы, сегодня немногочисленным) носителям-мастерам традиционного танца, а также сопровождающих его певцов или музыкантов-инструменталистов. Более того. Пионеры такого подхода сегодня делают попытки не просто *фиксировать* демонстрируемые им опыты хореографии (и отдельных движений, па, отдельных хореографических позиций, и целостных танцевальных композиций) традиционных мастеров, но и *непосредственно* – практически (!) *учиться у них*, выявляя одновременно специфику эстетики, теории и методики обучения, традиционной хореографической и музыкальной этнопедагогики и – в итоге - самого вхождения в традиционное танцевальное искусство. В ряду наиболее ярких представителей этого направления и формируемого ими *комплексно-апробационного метода* в отечественной этнохореологии, безусловно следует назвать видного петербургского балетоведа, профессора Академии Русского балета А. А. Соколова, обратившегося к русской танцевальной культуре южного Приладожья и исследователя традиционной алтайской хореографии А. И. Шинжиной, апробирующей свои поиски и находки в собственной балетмейстерской работе.

#### THE COMPLEX-APROBATION METHOD FORMING IN THE MODERN DOMESTIC ETHNOCHOREOLOGY

Dance art has always occupied an important place in the traditional culture of every nation and country; it is closely connected with many other spheres of ethnic culture – vocal and instrumental music, song and verbal folklore, folk theater and pantomime, is widely reflected in many other spheres of artistic creativity – painting, sculpture, ornament, carving, etc., but, unfortunately, until now it remains the least studied area of both domestic and world art criticism. One of the problems on the way of its cognition is both professional (actually technical) and psychological complexity of its fixation and objective study. Despite some achievements in terms of movement notation (systems of Lisitian, Laban, etc.), many choreographic figures, tins, movements are still difficult to objectively fix and formalize. Even more complex problems arise in relation to the cognition and understanding of the general cultural, aesthetic and choreological representations of the carriers themselves, the masters of traditional choreography about their field of art. In this regard, the attempts made by a number of leading choreographers to carry out not just photo, film or video filming of certain dance episodes in a real traditional situation (weddings, ceremonies, celebrations, etc.), or significantly different from them in various kinds of concert performances, deserve unconditional support, but to turn to themselves (alas, few today) native speakers-masters of traditional dance, as well as accompanying singers or instrumentalists. Moreover. The pioneers of such an approach today are making attempts not just to record the choreography experiments demonstrated by them (and individual movements, steps, individual choreographic positions, and integral dance compositions) of traditional masters, but also to learn from them directly – practically (!), revealing at the same time the specifics of aesthetics, theory and teaching methods, traditional choreographic and musical ethnopedagogics and – as a result, the very entry into the traditional dance art. Russian Russian Ballet Academy professor A.A.Sokolov, who turned to the Russian dance culture of the southern Ladoga region and researcher of traditional Altai choreography A.I.Shinzhina, who is testing her searches and finds in her own choreography, should certainly be named

among the most prominent representatives of this trend and the *complex-approration method* formed by them in Russian ethnochoreology.

**МЕДВЕДЕВА Марина Васильевна**, кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой хорового и сольного народного пения, Российская академия музыки имени Гнесиных

**Marina MEDVEDEVA**, PhD, Professor, Head of the Choral and Solo Folk Singing Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia



#### СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ФОРМ НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВКИ СЕВЕРНОГО РУССКОГО НАРОДНОГО ХОРА «ПИНЕЖСКОЕ МЕТИЩЕ»

В докладе анализируется творческий опыт Государственного академического Северного русского народного хора по воссозданию традиционного молодежного гуляния – «Пинежское Метище» в форме сценического воплощения. Северный русский народный хор обратился к самобытным традициям Пинежского района Архангельской области. «Пинежское Метище» отражает один из главных бытующих на Севере праздников – сбор родственников и гостей на гуляние. Важным моментом является представление самобытности и богатства костюмов участников этого действия, отражающих их социальный статус. В данной постановке в художественной форме передается идея преемственности поколений: наряду со взрослыми женщинами, основательницами рода, представлена молодежь. Авторы постановки обратились к подлинным народно-песенным и танцевальным материалам («Хожу я по травке», «Не в лужках мальчик гуляет»), а также к народным костюмам. Достоверно передается процесс сбора молодой девушки на гуляние, где современный зритель может увидеть весь комплекс сложного многосоставного северного народного костюма. Девушки в таком костюме назывались «повязочницы» и «кокушницы». Примечательно, что весь процесс одевания костюма сопровождается старинной лирической песней. Последующее действие развивается на самом гулянии, где величественные хороводы перемежаются с задорным мужским переплясом и завершаются кадрилию. Важным морально-этическим моментом для современной публики является уважительное отношение участников «метища» к старшему поколению и друг к другу, что выражено в поясных поклонах-приветствиях и неспешной поступи участников всего действия. Хореография отражает различные виды постоений: парами, «змейкой», а также в виде кадрили. В противовес сегодняшней тенденции развеселить публику, устроить шоу, постановка «Пинежское Метище» погружает зрителя в образы русской патриархальной старины, со свойственной ей скромностью, сдержанностью и осмысленностью всего происходящего. Особенно важно это для подрастающего поколения, которое должно сохранять, развивать и преумножать доставшуюся ему глубокую народную традиционную культуру. В художественной реконструкции традиционного гуляния «Пинежское Метище» Северный русский народный хор осуществил два основных творческих подхода в их единстве: бережное сохранение явлений традиционной культуры и творческое сценическое воплощение.

STAGE EMBODIMENT OF CHOREOGRAPHIC FORMS ON THE EXAMPLE OF THE NORTHERN RUSSIAN  
FOLK CHOIR PRODUCTION *PINEZHSKOE METISHCHE*

The Northern Russian Folk Choir turned to the original traditions of the Pinezhsky district of the Arkhangelsk region. *Pinezhskoye Metishche* reflects one of the main holidays in the North - the gathering of relatives and guests for a walk. An important point is the representation of the originality and richness of the costumes of the participants in this action, reflecting their social status. In this production, the idea of the continuity of generations is conveyed in an artistic form: along with adult women, the founders of the clan, youth is represented. The authors of the production turned to authentic folk song and dance materials (*I walk on the grass, A boy walks not in the meadows*), as well as to folk costumes. The process of gathering a young girl for a walk is authentically conveyed, where a modern viewer can see the whole complex of a complex multi-piece northern folk costume. Girls in such a costume were called 'povyazochnitsy' and 'kokushnitsy'. It is noteworthy that the entire process of dressing the costume is accompanied by an old lyric song. The subsequent action develops at the festivities itself, where majestic round dances alternate with a perky male dance and ends with a quadrille. An important moral and ethical moment for the modern public is the respectful attitude of the 'metishche' participants to the older generation and to each other, which is expressed in bows-greetings and unhurried steps of the participants in the whole action. The choreography reflects various types of formations: in pairs, 'snake,' as well as in the form of a *kadril*. In contrast to today's trend to amuse the audience, arrange a show, the production of *Pinezhskoye metishche* immerses the viewer in the images of Russian patriarchal antiquity, with its inherent modesty, restraint and meaningfulness of everything that happens. This is especially important for the younger generation, which must preserve, develop and increase the deep folk traditional culture inherited from it. In the artistic reconstruction of the traditional festivities *Pinezhskoye Metishche*, the Northern Russian Folk Choir carried out two main creative approaches in their unity: careful preservation of the phenomena of traditional culture and creative stage embodiment.

**МЕЛАНЬИН Андрей Александрович**, кандидат  
искусствоведения, ведущий режиссер балетной труппы  
Большого театра России, профессор, Московская  
государственная академия хореографии, Москва, Россия  
**Andrey MELANYIN**, PhD, Leading director of the Bolshoi Ballet  
Company of Russia, Associate Professor, Moscow State  
Academy of Choreography, Moscow, Russia



ВАРИАНТЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПЯТИЛИНЕЕЧНОЙ СТРОКИ  
ДЛЯ ЗАПИСИ ХОРЕОГРАФИИ И МИЗАНСЦЕН

В докладе рассматривается проблема комбинированного использования видеисточника и хореографической партитуры при переносе балетного спектакля. Отмечается, что некоторые существенные аспекты танцевальной композиции (количество повторов тех или иных комбинаций, их ритмическое распределение внутри счётных фраз, а также особенности рисунка ансамблевых перестроений) требуют многократных просмотров, что неизбежно замедляет репетиционный процесс. Именно поэтому эффективным дополнением к показу видеозаписи является предварительное структурирование хореографического текста. При этом такая существенная и

неотделимая часть балетного спектакля как мизансцены по-прежнему репетируется исключительно «вприглядку» на видеозапись или же сообразуется с немногочисленными пометками в клавише. Подобная практика разучивания приводит к тому, что успех взаимодействия в мизансцене полагается больше на «талант» и «чутьё» конкретных артистов нежели на авторский вариант постановщика балета. Автор доклада, на основе собственного тридцатилетнего опыта обосновывает достоинства пятилинейной строки для организации «мизансценической партитуры» балетного спектакля. В отличие от метода Бенеш, где пять линий условно разделяют фигуру танцовщика на четыре анатомических уровня, автор использует каждый из этих четырёх уровней для размещения кратких ремарок действий и реакций конкретного персонажа, закреплённого за этим «межлинейным» уровнем в начале пятилинейного стана. Это позволяет ритмически точно соотносить жесты, мимику и другие эмоциональные проявления не только в мизансценических диалогах, но также в трио и квартетах.

OPTIONS FOR USING A FIVE-LINE STAVE  
FOR RECORDING CHOREOGRAPHY AND MISE-EN-SCÈNES

The paper deals with the problem of the combined use of a video source and a choreographic score when transferring a ballet performance. It is noted that some essential aspects of the dance composition (the number of repetitions of certain combinations, their rhythmic distribution within counting phrases, as well as the peculiarities of the pattern of ensemble rearrangements) require multiple views, which inevitably slows down the rehearsal process. That is why the preliminary structuring of the choreographic text is an effective addition to the video recording. At the same time, such an essential and inseparable part of a ballet performance as the mise en scene is still rehearsed exclusively 'squinting' at the video recording or in accordance with the few notes in the keyboard. This practice of unlearning leads to the fact that the success of interaction in the mise-en-scene relies more on the 'talent' and 'flair' of specific artists than on the author's version of choreographer. The author of this paper, based on his own thirty years of experience, justifies the advantages of a five-line sheet music for the organization of a 'mise en scene score' of a ballet performance. Unlike the Benes method, where five lines conditionally divide the dancer's figure into four anatomical levels, the author of the paper uses each of these four levels to place brief remarks of the actions and reactions of a particular character assigned to this 'interlinear' level at the beginning of the five-line mill. This makes it possible to rhythmically accurately correlate gestures, facial expressions and other emotional manifestations not only in mise-en-scene dialogues, but also in trios and quartets.

**МЕЛЕЙКИНА Кристина Александровна**, преподаватель, методист,  
*факультет дополнительного образования, Московская  
государственная академия хореографии, Москва, Россия*

**Kristina MELEYKINA**, Lecturer, Methodologist, Additional  
*Education Faculty, Moscow State Academy of Choreography,  
Moscow, Russia*



КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ В МОСКОВСКОМ БАЛЕТЕ 1930–1950-х ГОДОВ

1930–50-е годы в истории отечественного балета – время важных преобразований. Этот период характеризуется обновлением сценического репертуара,

появлением звездной плеяды выдающихся танцовщиков и хореографов. Большой театр в 1930-е годы обрел негласный титул главного театра страны – он стал своеобразным политическим форумом, местом встречи власти и народа. Революционные события, оказавшие влияние на всю общественную жизнь, нашли свое отражение и в социальных функциях балетного искусства. Новым этапом в истории Большого театра стал приход к руководству балета Р.В. Захарова. Он возглавлял московский балет с 1936 по 1939 год, а также в течении двадцати лет (до 1956 года) был хореографом и оперным режиссером. Будучи идеологом драмбалета, Р.В. Захаров утверждал принципы этого направления не только в своих спектаклях, но и в многочисленных теоретических трудах, масштабной педагогической деятельности. Вместе с приходом этого балетмейстера в Большом театре окончательно укоренились традиции советской хореодрамы. Первостепенное значение в своих постановках Р.В. Захаров отдавал режиссуре, выстраивая действие по принципу драматического спектакля. Традиция создания спектаклей в жанре советской хореодрамы была продолжена Л.М. Лавровским, руководителем балета Большого театра (его деятельность в театре велась с перерывом – с 1944-го по 1956 год, затем с 1959-го по 1964 год). Балетная труппа Большого театра в этот период обладала достаточно сильным, разноплановым составом: старшее поколение представляли танцовщики, начавшие свой творческий путь во время руководства А.А. Горского (Н.Б. Подгорецкая, В.В. Кудрявцева, Л.М. Банк, А.А. Абрамова, Е.М. Ильюшенко, М.П. Кандаурова, В.В. Кригер, Л.А. Жуков, В.А. Рябцев, Н.И. Тарасов), а также молодые многообещающие выпускники Московского хореографического техникума (С.М. Мессерер, А.М. Руденко, В.П. Васильева, С.Н. Головкина, О.В. Лепешинская, М.М. Габович, А.М. Мессерер). В 1930-1940-х гг. в Большой театр из Ленинграда с целью усиления творческих сил московского балета переводят ряд известных артистов и педагогов: А.Н. Ермолаева, Е.П. Гердт, П.А. Гусева, М.А. Кожухову, С.Г. Кореня, М.М. Леонтьеву, А.В. Лопухова, В.А. Семенова и М.Т. Семенову, Г.С. Уланову, А.И. Чекрыгина. Культурно-историческая ситуация 1930–1950-х годов в Большом театре характеризуется сближением балетного искусства с драматическим театром, активным процессом обновления выразительных средств, тематическим и жанровым обновлением репертуара, синтезированием художественных традиций московской и петербургской балетной школы.

#### CULTURAL AND HISTORICAL SITUATION IN MOSCOW BALLET DURING THE 1930s–1950s

The 1930s–50s in the history of Russian ballet is a time of important transformations. This period is characterized by the renewal of the stage repertoire, the appearance of a stellar constellation of outstanding dancers and choreographers. In the 1930s, the Bolshoi Theater acquired the unspoken title of the main theater of the country – it became a kind of political forum, a meeting place for the authorities and the people. The revolutionary events made an impact on the entire social life were also reflected in the social functions of ballet art. A new stage in the history of the Bolshoi Theater was an appointment of R.V. Zakharov as the theater director. He directed the Moscow ballet from 1936 to 1939, and also, for twenty years (until 1956) was a choreographer and opera director. Being the ideologist of the drama ballet, Zakharov affirmed the principles of this direction not only in his spectacles, but also in numerous theoretical works, large-scale pedagogical activities. Together with the admission of this choreographer, the traditions of Soviet choreodrama finally took roots in the Bolshoi

Theater. Of paramount importance in his directions Zakharov devoted himself to directing, building the action on the principle of a dramatic performance. The tradition of creating spectacles in the genre of Soviet choreodrama was continued by L.M. Lavrovsky, director of the Bolshoi Ballet (his activities in the theater were carried out intermittently – from 1944 to 1956, then from 1959 to 1964). The ballet troupe of the Bolshoi Theater during this period had a fairly strong, diverse composition: the older generation was represented by dancers who began their career under the leadership of A.A. Gorsky (N.B. Podgoretskaya, V.V. Kudryavtseva, L.M. Bank, A.A. Abramova, E.M. Ilyushchenko, M.P. Kandaurova, V.V. Kriger, L.A. Zhukov, V.A. Ryabtsev, N.I. Tarasov), as well as young promising graduates of the Moscow Choreographic College (S.M. Messerer, A.M. Rudenko, V.P. Vasilyeva, S.N. Golovkina, O.V. Lepeshinskaya, M.M. Gabovich, A.M. Messerer). In the 1930s–1940s a number of well-known artists and professors are transferred to the Bolshoi Theater from Leningrad in order to strengthen the creative forces of the Moscow ballet: A.N. Ermolaeva, E.P. Gerdt, P.A. Guseva, M.A. Kozhukhov, S.G. Korenya, M.M. Leontiev, A.V. Lopukhov, V.A. Semenov and M.T. Semenov, G.S. Ulanov, A.I. Chekrygin. The cultural and historical situation of the 1930s–1950s at the Bolshoi Theater is characterized by the convergence of ballet art with drama theatre, an active process of renewal of expressive means, thematic and genre renewal of the repertoire, and a synthesis of the artistic traditions of the Moscow and St. Petersburg ballet schools.

**МЕЛОВАТСКАЯ Анна Евгеньевна**, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра классического танца, Московская государственная академия хореографии; заведующая кафедрой искусства балетмейстера, Институт современного искусства, Москва, Россия

**Anna MELOVATSKAYA**, PhD, Associate Professor, Department of Classical Dance, Moscow State Academy of Choreography; Head of the Art Choreographer Department, Institute of Contemporary Art, Moscow, Russia



БАЛЕТ «РАЙМОНДА» В ПОСТАНОВКЕ ГЕННАДИЯ МАЛХАСЯНЦА:  
ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ХОРЕОГРАФА-ШЕСТИДЕСЯТНИКА

Автор доклада обращается к периоду 1960—1970-х гг. — времени расцвета советского балетного театра. На данном историческом этапе во многих театрах СССР работало поколение хореографов-новаторов, творчество которых основывалось на верности традициям и готовности представить собственное видение развития балетного театра. В докладе исследуется ранний период творчества одного из шестидесятников — хореографа Геннадия Гараевича Малхасянца (1937—2008). Автор доклада анализирует с точки зрения искусства хореографа один из первых спектаклей Г.Г. Малхасянца — балет «Раймонда» на музыку А.К. Глазунова, поставленный в 1972 г. в Воронежском театре оперы и балета. Творчество Г.Г. Малхасянца практически не изучено, научная работа в этом направлении только началась. В докладе впервые использованы материалы архива семьи хореографа — газетные рецензии, предпремьерные и премьерные репортажи, анонсы спектаклей. Актуальность их введения в научный оборот заключается в необходимости исследования творчества балетмейстеров-новаторов второй половины XX века, в частности —

балетмейстерском анализе спектаклей, сошедших со сцены и не имеющих видеозаписи. Г.Г. Малхасянц в 1970-е гг. реализовывал на практике собственное представление и понимание постановочного процесса в хореографии, разрабатывал балетмейстерские приемы и режиссерские принципы. Творчество Г.Г. Малхасянца отражает преемственность поколения хореографов-постановщиков 1960-х гг. по отношению к балетному театру XIX — первой половины XX в., доказывает необходимость опоры на традиции и достижения хореографов прошлого. Полученные в исследовании результаты показывают, что на основе творческих поисков и экспериментов Г.Г. Малхасянца есть возможность проследить основные тенденции развития российского балетного театра второй половины XX века. Исследование расширяет представления о перспективах развития современного хореографического искусства. Вводимые в научный оборот архивные материалы и анализ балета «Раймонда» Г.Г. Малхасянца будут полезны историкам театра, а также молодым балетмейстерам, педагогам, учащимся хореографических факультетов в освоении базовых принципов постановочной деятельности, режиссерских приемов, методов и деталей работы хореографа-постановщика над композицией танца малой и крупной формы.

*RAYMONDA* BALLET STAGED BY GENNADY MALKHASYANTS:  
TRADITIONS AND INNOVATION IN THE WORK OF THE SIXTIES CHOREOGRAPHER

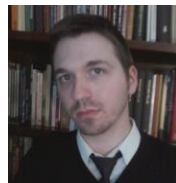
The author of the paper refers to the period of 1960–1970s — the heyday of the Soviet ballet theater. At this historical stage, a generation of innovative choreographers worked in many theaters of the USSR, whose work was based on loyalty to traditions and readiness to present their own vision of the development of the ballet theater. The paper examines the early creative period of choreographer Gennady Garaevich Malkhasyants (1937–2008), one of the sixties. The author of the paper analyzes one of the first performances by Malkhasyants — the *Raymonda* ballet to the music of Alexander Glazunov, staged in 1972 at the Voronezh Opera and Ballet Theatre. Creativity Malkhasyants has practically not been studied, scientific work in this direction has just begun. For the first time, the paper uses materials from the archive of the choreographer's family — newspaper reviews, pre-premiere and premiere reports, performance announcements. The relevance of their introduction into scientific circulation lies in the need to study the work of innovative choreographers of the second half of the 20<sup>th</sup> century, in particular, the choreographer's analysis of performances that have left the stage and do not have a video recording. Malkhasyants in the 1970s put into practice his own idea and understanding of the staging process in choreography, developed ballet master techniques and directing principles. Creativity Malkhasyants reflects the continuity of the generation of choreographers of the 1960s in relation to the ballet theater of the 19<sup>th</sup> – the first half of the 20<sup>th</sup> century, proves the need to rely on the traditions and achievements of the choreographers of the past. The results obtained in the study show that, on the basis of creative searches and experiments, Malkhasyants, there is an opportunity to trace the main trends in the development of the Russian ballet theater in the second half of the 20<sup>th</sup> century. The study expands the understanding of the prospects for the development of modern choreographic art. Archival materials introduced into scientific circulation and analysis of the ballet *Raymonda* by Malkhasyants will be useful to theater historians, as well as young choreographers, teachers, students of choreographic faculties in mastering the basic principles of staging, directing



techniques, methods and details of the choreographer's work on the composition of small and large dance.

**МИТРОВИЧ, Радощ**, PhD, доцент, кафедра музыковедения, факультет музыки, Университет искусств в Белграде, Белград, Сербия

**Radoš MITROVIĆ**, PhD, Assistant Professor, Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Belgrade, Serbia



ТРАКТОВКА БАЛЕТНОЙ ПАРТИИ  
В СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПЬЕСЕ МИЛОЕ МИЛОЕВИЧА «МЕТЛА СЛУЖАНКИ»

В 1923 году сербский композитор Милое Милоевич вместе с писателем-сюрреалистом Марко Ристичем создал балет «Веник служанки», премьера которого состоялась в рамках бала «1002 ночь» в Белграде. Речь идет о спектакле, имевшем гуманитарную цель и являвшемся, по утверждениям, «аналогом» оформленного подобным же образом Парижского бала – как благотворительного мероприятия Союза русских художников в Париже. Многочисленные признанные художники различной стилистической и поэтической направленности активно участвовали в проекте, который был поддержан государственными учреждениями. Сам балет является новаторской и уникальной попыткой создать сюрреалистическое музыкально-сценическое событие в сербской и югославской литературе, а также редким примером в Европе. «Психологический балет бодрствования и сновидения», как сказано в тексте Ристича, представляет собой «происходящее в голове поэта» и близок к тому, что в то же время делали представители французской шестерки. Однако Милоевич привносит в произведение оригинальный подход, комбинируя разные музыкальные фрагменты из далеких поэтических источников, и с помощью техники коллажа создает чрезвычайно разнообразное музыкальное произведение. О самой музыке в рамках сербского музыкознания написано много, но по этому поводу осветлю вопрос использования балетных средств в произведении. Опираясь на хореографические решения Владимира Логунова (обнаруженные в единственной видеозаписи этого произведения, сделанной Радиотелевидением Белграда в 1983 г.), я проанализирую его постановку, особо подчеркнув тот факт, что балет на самом деле имеет специфическую иллюстративную функцию в композиции вместе с рассказчиком и актерами. Имея в виду, что Милоевич обозначил произведение как *ballet grotesque*, я покажу, как Логунов понимал этот подзаголовок, сочетая элементы гротескного танца (известного из балетной традиции *ballo grottesco*), пантомимы и *ballet blanc*, которые, в общем контексте также имеет оттенок иронии. В этом смысле доклад проливает свет на соотношение между текстом, музыкой и самой постановкой, хореография которой, как и сценография, представляют собой попытку возродить первичный, сюрреалистический художественный контекст, в рамках которого создавалось это произведение.

THE TREATMENT OF THE BALLET PART  
IN MILOJE MILOJEVIĆ'S SURREALIST PIECE *SOBAREVA METLA (THE SERVANT'S BESOM)*

In 1923, the Serbian composer Miloje Milojević, together with the surrealist writer Marko Ristić, created the ballet *The Servant's Besom*, which premiered as part of the ball

*1002. night* in Belgrade. It is about a spectacle that had a humanitarian purpose, and which, according to the allegations, was the ‘counterpart’ of the similarly designed Paris Ball, as a charitable undertaking of the Union of Russian Artists in Paris (see: Bojan Jović, *Zamna Šeherezada: About Belgrade and Paris (avant-garde) balls between two wars*, *Muzikologija* 14, 2013). Numerous recognized artists of various stylistic and poetic orientations actively participated in the project, which was supported by state institutions. The ballet itself is a pioneering and unique attempt to create a surrealistic musical-stage event in Serbian and Yugoslav literature, but also a rare example in the Europe. The ‘psychological ballet of waking and dreaming,’ as stated in Ristić’s text, represents ‘the happenings in the poet’s head’ and has a closeness to what the representatives of the French Six were doing at the same time. However, Milojević brings an original approach to the work, combining different musical fragments from distant poetic sources, and with the help of the collage technique, he creates an extremely diverse musical work. Much has been written about the music itself within the framework of Serbian musicology, but for this occasion I will shed light on the issue of the use of ballet means in the work. Relying on the choreographic solutions of Vladimir Logunov (which were found in the only recorded video of this work, made by Radio Television Belgrade in 1983) I will analyze his setting, especially emphasizing the fact that the ballet actually has a specific illustrative function in the composition, along with the narrator and actors. Bearing in mind that Milojević marked the work as ‘ballet grotesque,’ I will show how Logunov understood this subtitle, combining elements of grotesque dance (known from the ballet tradition of ‘ballo grottesco’), pantomime and ‘ballet blanc,’ which, in the general context, also has a touch of irony. In this sense, the paper will shed light on the relationship between the text, the music and the staging itself, whose choreography, as well as the scenography, represent an attempt to revive the primary, surrealistic artistic context, within which this work was created.

**МОИСЕЕВ Григорий Анатольевич**, кандидат  
искусствоведения, старший научный сотрудник,  
Московская государственная консерватория им. П.И.  
Чайковского, Москва, Россия

**Grigory MOISEEV**, PhD, Senior Researcher, Moscow State  
*Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia*



«ВО ДНИ БАЛЕТОВ И БЛИНОВ...» ОТРАЖЕНИЕ СТОЛИЧНОЙ БАЛЕТНОЙ ЖИЗНИ  
В ДНЕВНИКАХ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ КОНСТАНТИНА НИКОЛАЕВИЧА

Не принадлежа к профессиональному артистическому сообществу, великий князь Константин Николаевич был страстным балетоманом и активным музыкантом-любителем. Его личные дневники, охватывающие период с 1836 по 1889 год содержат многочисленные высказывания о балетных постановках, русских и европейских балетмейстерах и танцовщиках. Записям присуща оценочная составляющая, что позволяет соотнести их как с музыкальной публицистикой, так и с литературно-поэтическим наследием того времени. Специальное внимание уделено: 1) детским впечатлениям великого князя — гипнотическому воздействию на него балетного искусства («Морской разбойник» с М. Тальони и Н. Гольцем, 1840); 2) малоизвестному «балетному» стихотворению П. А. Вяземского, адресованному великому князю и его старшему брату, императору Александру II (февраль 1874); 3) истории театральной

повседневности (в том числе, трагическим эпизодам). На страницах дневника великий князь Константин Николаевич предстает как завсегдатай закулисной жизни: его собеседники — директора императорских театров, критики, композиторы, музыканты балетного оркестра, балетмейстеры (Ф. Тальони, Сен-Леон, Перро, М. Петипа), балерины и танцовщики (М. Тальони, Андриянова, Шлефохт, Эльслер, Богданова, Гризи, Вазем, Гранцова, Суровщикова-Петипа, Радина, Гольц, Гредлю, Гердт, Стуколкин и др.). В докладе впервые представлена комплексная характеристика дневниковых записей представителя династии Романовых, связавшего свою жизнь с балетом семейными узами (корифейка Анна Кузнецова). Впервые оценена степень их информативности: по своей насыщенности они сопоставимы с источниками, уже вошедшими в научный обиход (такими, как воспоминания А. Адана, Е. Вазем). Изучение дневников позволяет воссоздать объемную картину балетной жизни и избежать односторонних трактовок. Используются методы музыкального источниковедения, компаративный анализ источников.

‘IN THE DAYS OF BALLETS AND PANCAKES...’ REFLECTION OF THE RUSSIAN IMPERIAL BALLET  
IN THE PERSONAL DIARIES OF GRAND DUKE KONSTANTIN NIKOLAEVICH

The main subject of this paper is the perception of the nineteenth-century ballet heritage contained in the personal diaries (journal intime) of Grand Duke Konstantin Nikolaevich (1827–1892), president of the Imperial Russian Musical Society and a major Russian statesman. While not a member of the professional artistic community, Grand Duke Konstantin Nikolaevich was a passionate balletomane and an active amateur musician. His journal intime, covering the period from 1836 to 1889, contain numerous statements about ballet performances, Russian and European choreographers, and dancers. The diary entries have an evaluative component. This allows us to relate them to be correlated with both musical journalism and the literary and poetic heritage of that time. Special attention is paid to the Grand Duke’s childhood impressions — the hypnotic influence of ballet *L’Ecumeur de Mer* (with Taglioni, Shlefocht, Goltz, Gredlu, 1840); the little-known ‘ballet’ poem by Peter Vyazemsky addressed to the Grand Duke and his elder brother, Emperor Alexander II (February 1874), as well as a history of theatrical everyday life (including tragic episodes). On the pages of his diary, Grand Duke Konstantin Nikolaevich appears as a habitual frequenter of backstage: his interlocutors include directors of the imperial theaters, critics, composers, ballet orchestra musicians, and choreographers (Ph. Taglioni, Saint-Léon, Perrot, M. Petipa), ballerinas and dancers (Andreianova, Elßler, Bogdanova, Grisi, Vazem, Grantzow, Surovshchikova-Petipa, Radina, Gerdt, Stukolkin, and others). For the first time the report presents a comprehensive description of the diary entries of a Romanov dynasty representative who tied his life to the ballet with his family ties (coryphée Anna Kuznetsova). For the first time the degree of their information content was estimated: in terms of their saturation, they are comparable with sources already included in scientific use (such as the memoirs of A. Adam, E. Vazem). Further study of these documents will allow us to recreate a more voluminous picture of ballet life, avoiding a one-sided interpretation of the facts. Methods of musical source study and comparative analysis of sources are used.

**МОКРОУСОВ Алексей Борисович**, независимый  
исследователь, главный редактор “Московского  
книжного журнала”, Москва, Россия

**Alexey MOKROUSOV**, Independent Researcher, Editor in Chief,  
The Moscow Review of Books, Moscow, Russia



ОТ ГАРЕМА ДО КОЛХОЗА: ЭВОЛЮЦИЯ ЛИБРЕТТО КАК СТРАТЕГИЯ.

НА ПРИМЕРЕ *BALLETS RUSSES* СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА

На парижской премьере «Шехерезады» в 1910 году случился один из многочисленных скандалов, преследовавших труппу Дягилева на протяжении всей ее истории. В программке автором балета был назван не Бенуа, а Бакст. Оскорбленный до глубины души Бенуа поклялся больше никогда не работать с Дягилевым – и вскоре принялся за «Петрушку». Отношение к авторству сюжета в дягилевской труппе было разным – либретто часто создавались коллективно, хотя не все участники процесса соглашались делиться славой с коллегами. Возможно, самому Дягилеву проблема либретто не казалась значительной, основной упор делался на хореографию, декорации, костюмы и музыку. Но постепенно его понимание либретто менялось – вместе с развитием общей концепции «русских балетов». Когда от показа классических произведений и балетов на уже существующую музыку он перешел к системе заказов, стала ясна новая роль сюжета и значение фигуры либреттиста. В качестве авторов стали привлекаться литераторы первого ряда, как Гуго фон Гофмансталь и Грегорио Мартинес Сьерра, или будущие звезды, как Жан Кокто. Идея не новая, уже Теофиль Готье заложил в середине XIX века традицию, в соответствии с которой успешные писатели создавали либретто, но именно Дягилеву удалось вернуть балету высокопрофессиональных литераторов – наряду с композиторами и художниками. От новой практики он вскоре отказался, и не только из экономии, либретто вновь стали сочинять постановщики, первенство долгое время оставалось за Стравинским, в последние годы существования *Ballets russes* штатным драматургом ощутил себя Борис Кохно, что оценили далеко не все. С новыми авторами пришла и современность – в виде теннисистов, портовых девушек, матросов, пассажира мчащегося на Лазурный берег «Голубого экспресса». Апофеозом нового оказался «Стальной скак», балет из жизни советских колхозов, но ожидаемого скандала (с годами Дягилев перестал бояться скандалов, поняв, что они помогают «делать кассу») не случилось. Репутация революционера и реформатора требовала постоянного поднятия планки, ожидания могли оправдать хореографические поиски, а не выбор радикального сюжета, но история неосуществленных проектов и потерянных либретто – а их немало – составляет иные акценты.

FROM A HAREM TO A COLLECTIVE FARM: EVOLUTION OF LIBRETTO AS A STRATEGY. ON THE  
EXAMPLE OF SERGE DE DIAGHILEV'S 'BALLETS RUSSES'

At the Paris premier of *Sheherezada* in 1910, there was a scandal, one of the numerous ones always entailing Diaghilev's troupe throughout its history. In the program of the performance, Leon Bakst was claimed to be the author of the ballet, not Alexander Benois. Deeply offended, Benois had sworn to stop working with Diaghilev – but soon started the ballet *Petrushka*. The attitude towards the plot authorship in Diaghilev's troupe

differed – librettos were often created collectively, although not all participants of the process agreed to share their fame with colleagues. Probably, Diaghilev himself did not regard the problem of libretto important, focusing mostly on choreography, stage design, costumes, and music. But gradually his understanding of the libretto changed – along with the development of the general concept of ‘Ballets Russes.’ When he switched from using classical works and ballets to existing music to ordering new ones, the new role of the plot and the meaning of the librettist became clear. Diaghilev began to invite recognized writers such as Hugo von Hofmannsthal and Gregorio Martínez Sierra, or future stars like Jean Cocteau. The idea was not new, since Theophile Gautier had already established a tradition in the middle of the 19<sup>th</sup> century to order librettos to successful writers, but it was Diaghilev who managed to return highly professional writers into the art of ballet along with composers and artists. Quite soon he refused of this approach, not only due to economic reasons; stage directors began to compose librettos themselves again. For a long time the main author was Stravinsky, but in the last years of ‘Ballets Russes’ Boris Kochno took a role of a full-time playwright, which was not appreciated by everyone. New authors brought modernity with them into the troupe – realized in the images of tennis players, port girls, sailors, passengers rushing to the Côte d’Azur on *Le Train Bleu*. The apotheosis of the new form became *Le pas d’acier*, the ballet on the life of Soviet collective farms, but the expected scandal did not happen (over the years Diaghilev stopped being afraid of scandals, realizing that they helped to ‘make a box’). The reputation of the revolutionary and reformer required to raise the bar constantly; expectations could justify choreographic search, but not the choice of a radical plot. Thus, the history of unfulfilled projects and lost librettos – there are many of them – places different accents.

**МОРОЗОВА Юлиана Александровна**, преподаватель, кафедра музыкального искусства, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия  
**Yuliana MOROZOVA**, Lecturer, Musical Art Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia



#### СИНТЕЗ МУЗЫКИ И ХОРЕОГРАФИИ В ТАНЦЕ ПОСТМОДЕРН: ТВОРЧЕСКИЙ ТАНДЕМ МЕРСА КАННИНГЕМА И ДЖОНА КЕЙДЖА КАК ОСНОВА СТРАТЕГИИ ХОРЕОГРАФА

На сегодняшний день, постмодерн-танец - одна из самых интенсивно развивающихся научных тем. В последнее время было переведено на русский язык и выпущено немало книг, как хореографов-практиков, так и теоретиков постмодерн-танца. Столь же важной и развивающейся в искусствознании темой является Новая музыка и творчество Джона Кейджа. Однако, тема активного взаимодействия хореографа и композитора, специфика их работы в творческом тандеме является темой еще недостаточно раскрытой и изученной. В истории развития танца важным, а иногда определяющим фактором, было его музыкальное сопровождение. Этот синтез искусств дал нам множество великих произведений и несколько знаменательных творческих союзов, вошедших в историю. К таким союзам можно причислить яркий инновационный тандем хореографа Мерса Каннингема и композитора Джона Кейджа. Это две ярких, индивидуальных личности, весомо повлиявшие на развитие современного искусства. Еще с 1930-х годов Джон Кейдж искал новые пути в музыке, новые формы и способы выражения, а своими творческими идеями вдохновил многих других художников, в том числе и Мерса Каннингема. С 1940-х годов Кейдж и

Каннингом стали постоянными соавторами. За годы сотрудничества они исследовали отношения между музыкой и танцем, нарушили традиционные композиционные связи. От влияния Джона Кейджа главный творческий метод в хореографии Каннингема – применение принципа случайности (алеаторики), который Кейдж активно развивал в музыке. Алеаторика использовалась во всех аспектах сочинения и исполнения, в их постановках сформировалось новое понимание синтеза искусств, связанное с принципиальной независимостью, разобщенностью составляющих спектакля. Каннингом сыграл важную роль в том, что современный танец повернул на новый путь развития. Помимо нового взгляда на синтез искусств, он предложил по-новому взглянуть на то, что есть танец. По Каннингему, танцем может стать все, танец не должен иметь никакого сюжета, не должен ни о чем повествовать и даже не должен ничего выражать. Как Кейдж видел музыку в любом шуме, так и Каннингом, видел смысл даже в обыденных, повседневных движениях, и, как Кейдж в молчании, видел смысл в неподвижности, не меньший, чем в движении и звуке. Каннингом и Кейдж раздвинули границы понимания, что такое танец и музыка, и как они должны быть между собой связаны. Оба художника были уникальны, ярко индивидуальны, однако нашли общий путь, открыли новый взгляд на синтез двух видов искусств – музыки и хореографии, повлияв на развитие современного танца.

#### SYNTHESIS OF MUSIC AND CHOREOGRAPHY IN POSTMODERN DANCE: THE CREATIVE TANDEM OF MERCE CUNNINGHAM AND JOHN CAGE AS THE BASIS OF THE CHOREOGRAPHER'S STRATEGY

Today, postmodern dance is one of the most intensively developing scientific topics. Recently, many books have been translated into Russian and published, both by practicing choreographers and postmodern dance theorists. An equally important and developing topic in art studies is the New Music and creativity of John Cage. However, the topic of active interaction between the choreographer and the composer, the specifics of their work in creative tandem is a topic that has not yet been sufficiently disclosed and studied. In the history of the development of dance, an important and sometimes decisive factor was its musical accompaniment. This synthesis of the arts has given us many great works and several significant creative unions that have gone down in history. Such unions include the bright innovative tandem of choreographer Merce Cunningham and composer John Cage. These are two bright, individual personalities who have significantly influenced the development of modern art. Since the 1930s, John Cage has been looking for new ways in music, new forms and ways of expression, and with his creative ideas inspired many other artists, including Merce Cunningham. Since the 1940s, Cage and Cunningham have become permanent collaborators. Over the years of cooperation, they explored the relationship between music and dance, broke traditional compositional ties. From the influence of John Cage, the main creative method in Cunningham's choreography is the application of the principle of randomness (aleatorics), which Cage actively developed in music. Aleatorics was used in all aspects of composition and performance, in their productions a new understanding of the synthesis of the arts was formed, associated with the fundamental independence, disunity of the components of the performance. Cunningham played an important role in the fact that modern dance turned on a new path of development. In addition to a new look at the synthesis of the arts, he offered a new look at what dance is. According to Cunningham, everything can become a dance, a dance should not have any plot, should not narrate anything and should not even express anything. Just as Cage saw music in any noise, so Cunningham saw the meaning

even in ordinary, everyday movements, and, like Cage in silence, saw the meaning in immobility, no less than in movement and sound. Cunningham and Cage pushed the boundaries of understanding what dance and music are, and how they should be related to each other. Both artists were unique, vividly individual, but they found a common path, opened a new look at the synthesis of two types of arts – music and choreography, influencing the development of modern dance.

**МУРЗАГУЛОВА Анель Мурзагуловна**, аспирант, кафедры педагогики, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан

Научный руководитель – доктор педагогических наук  
Кульбекова Айгуль Кенесовна

**Anel MURZAGULOVA**, Postgraduate Student, Pedagogy Department, Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan

Scientific adviser – Aigul Kulbekova, Dr. Habil. (Doctor of Pedagogy)



#### ЭТНО ХОРЕОГРАФИЯ В СИСТЕМЕ МИРОАССОЦИАТИВНЫХ СВЯЗЕЙ КАЗАХСКОГО НАРОДА

Доклад представляет собой историческую справку о возникновении казахского этнического танца. Собранные в нем статьи опровергают гипотезу о том, что у казахов не существовало народного танца. С позиции хронологического анализа рассмотрены яркие периоды становления национального танца и балета. Сделан вывод о том, что в рамках интеграции народного танца и его глобализации, он тем самым не стал пережитком далекого прошлого, а наоборот, сформировал свой собственный почерк и идентичность, который является гарантом Независимого Казахстана.

#### ETHNO CHOREOGRAPHY IN THE SYSTEM OF WORLD-ASSOCIATIVE RELATIONS OF THE KAZAKH PEOPLE

This report is a historical reference about the origin of the Kazakh ethnic dance. The articles collected in paper disproved the hypothesis that Kazakhs did not have a folk dance. From the position of chronological analysis, there are considered the bright periods of the formation of national dance and ballet. The paper concludes that within the integration of folk dance and its globalization, it thereby did not become a relic of the distant past, but on the contrary, formed its own handwriting and identity, which is the guarantor of Independent Kazakhstan.

**МЫЛЬНИКОВ Денис Юрьевич**, кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник, сектор кино и телевидения, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия

**Denis MYLNIKOV**, PhD, Junior Researcher, Department of Film and Television, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, Russia



#### МУЗЫКА — ПЕРСОНАЖ — ТАНЕЦ:

К ИСТОКУ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ ФИЛЬМА “ЧЕРНЫЙ ЛЕБЕДЬ” Д. АРАНОФСКИ

Психологическая драма Даррена Аранофски «Черный лебедь» (2011 г.) — это редкое кинопроизведение, показывающее профессиональный мир балета, причем с его

довольно неприглядной стороны. Зритель следит за историей балерины по имени Нина Сэйерс (Натали Портман), которой выпал уникальный шанс исполнить две главные партии в «Лебедином озере» П. И. Чайковского — Одетты и Одилии. Однако она не может сценически убедительно выразить в танце образ черного лебедя, хотя белый лебедь в ее исполнении выглядит органично. Пытаясь преодолеть себя, у девушки возникают проблемы, постепенно обостряющиеся до уровня очевидных психических патологий: она настолько погружается в материал, что не замечает, как ее личная жизнь и сюжет балета начинают переплетаться между собой. В итоге, Нина сходит с ума и заканчивает жизнь самоубийством, умирая прямо на сцене во время спектакля. В качестве причин, приведших к деформации сознания балерины, арт-хаусной кинокритикой указывались: властная мать, во всем контролирующая личную жизнь дочери; подавленная сексуальность Нины, замещенная истязаниями тело хореографическими занятиями; буллинг, идущий со стороны режиссера и коллег балерины. Однако, мало кто из аналитиков обращал внимание на постоянный параллелизм киноизображения, с показанным в нем действием (в основном зритель наблюдает за подготовкой балетного спектакля), и звучащей (как за кадром, так и внутри кадра) музыки из «Лебединого озера». Так Аранофски создает для своего главного персонажа уникальное аудио-визуальное пространство, в котором Чайковский, выраженный через конкретное произведение, обретает материальную форму и становится акустическим феноменом, буквально вторгающимся через сенсорные каналы балерины — слух — в ее сознание. Образы «Лебединого» становятся неотъемлемой частью психологической жизни главного персонажа. Нина о них думает. И эти же образы она пытается воплотит в своем творчестве — выразить в танце. Только учитывая эту когнитивную связь между музыкой, персонажем и танцем, можно пытаться понять образно-смысловую составляющую «Черного лебедя».

#### MUSIC — CHARACTER — DANCE:

#### TO THE SOURCE OF THE FIGURATIVE SYSTEM OF THE FILM *BLACK SWAN* BY DARREN ARANOFSKY

Darren Aranofsky's psychological drama *Black Swan* (2011) is a rare film production showing the professional world of ballet, and from its rather unsightly side. The viewer follows the story of a ballerina named Nina Sayers (Natalie Portman), who had a unique chance to perform the two main roles in Tchaikovsky's *Swan Lake* — Odette and Odile. However, she cannot convincingly express the image of a black swan in the dance, although the white swan in her performance looks organic. Trying to overcome herself, the girl has problems that gradually escalate to the level of obvious mental pathologies: she is so immersed in the material that she does not notice how her personal life and the plot of the ballet begin to intertwine with each other. As a result, Nina goes crazy and commits suicide, dying right on stage during the performance. As the reasons that led to the deformation of the ballerina's consciousness, art-house film criticism indicated: an overbearing mother who controls her daughter's personal life in everything; Nina's suppressed sexuality, replaced by choreographic classes torturing the body; bullying coming from the director and colleagues of the ballerina. However, few analysts paid attention to the constant parallelism of the film image, with the action shown in it (mostly the viewer watches the preparation of a ballet performance), and the music from *Swan Lake* sounding (both behind the scenes and inside the frame). So Aranofsky creates for his main character a unique audio-visual space in which Tchaikovsky, expressed through a specific work, takes on a material form and becomes an



acoustic phenomenon, literally invading through the sensory channels of the ballerina — hearing — into her consciousness. The themes of the *Swan Lake* become an integral part of the psychological life of the main character. Nina thinks about them. And she is trying to embody these same images in her work — to express them in dance. Only taking into account this cognitive connection between music, character and dance, one can try to understand the figurative and semantic component of the *Black Swan*.

**НАБИЕВА Мухайё Намаджоновна**, преподаватель  
*Государственный институт искусств и культуры Узбекистана, Ташкент, Узбекистан*

**Muhayo NABIEVA**, Lecturer, State Institute of Arts and Culture of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan



#### СЕМАНТИКА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В БАЛЕТАХ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

В докладе рассматривается роль женских образов в балетном творчестве композиторов Узбекистана и главное внимание уделяется их семантике. Музыкальная семантика, широко раскрывающая образный мир женщин в балетах связывается в докладе с национальными традициями и с современными хореографическими поисками и решениями. Исходя из роли семантики в музыке балетов национальной композиторской школы проводятся параллели творческих взглядов и стилистических особенностей между различными поколениями композиторов Узбекистана.

#### SEMANTICS OF FEMALE IMAGES IN UZBEKISTAN COMPOSERS'S BALLETS

The paper examines the role of the female image in the ballet work of the composers of Uzbekistan and focuses on their semantics. Musical semantics, which broadly reveals the imaginative world of women in ballets, is associated in the paper with national traditions and with modern choreographic searches and solutions. Based on the role of semantics in the music of the ballet of the national school of composition, parallels of creative views and stylistic features between different generations of composers of Uzbekistan are drawn.

**НАСИРОВА Кенуль Ясифовна**, PhD, профессор, заведующая  
*кафедрой теории музыки, Бакинская Музыкальная академия имени У. Гаджибейли, Баку, Азербайджан*

**Konul Yasif NASIROVA**, PhD, Professor, Head of the Music Theory Department, Hajibayli Baku Music Academy, Baku, Azerbaijan



#### ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В БАЛЕТЕ «НИЗАМИ» Ф. АМИРОВА

Балетный театр Ф. Амирова в полной мере выражает яркую творческую индивидуальность композитора. Последнее его сочинение – балет «Низами», построен на тонкой системе символов, объединяющих его с одноименной симфонией. Созданная в начале творческого пути, эта симфония была одухотворена тонким восприятием Ф. Амировым личности и наследия великого поэта. Художественное пространство балета «Низами» представляет собой переплетение музыкальных текстов – нового и «позаимствованного» из одноименной симфонии. В результате такого взаимодействия

возникли интертекстуальные связи, образовавшие смысловое поле балета. В данном случае – это автоинтертекстуальность, диалог композитора со своим собственным творчеством, где сопоставляются тексты его первого опуса – блестящей симфонии «Низами», выступающей в роли метатекста и балета, ставшего «лебединой песнью».

#### INTERTEXTUALITY IN THE FIKRET AMIROV'S BALLET *NIZAMI*

The ballet theater of Fikret Amirov fully expresses the bright and creative individuality of the composer. His latest work, the ballet *Nizami*, is built on a subtle system of symbols that unite it with the symphony of the same name. Written at the beginning of his creative career, this symphony was inspired by Amirov's subtle perception of the personality and heritage of the great poet. The artistic space of the ballet *Nizami* is an example of an interweaving of musical texts – new and 'borrowed' from the same called symphony. As a result of this interaction, intertextual connections arose that formed the semantic field of the ballet. In this case, it is auto-intertextuality, the composer's dialogue with his own work, where the texts of his first opus, the brilliant symphony *Nizami* and the ballet, woven into the thematic line of the ballet, acts as a metatext and which became the 'swan song.'

**НАУМОВ Александр Владимирович**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

**Alexander NAUMOV**, PhD, Senior Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



#### *EPIC FAIL* МОСКОВСКОГО ДРАМБАЛЕТА. «КАРМЕН» НА МУЗЫКУ А. А. ШЕНЩИНА (1935)

Спектакль «Кармен», выпущенный студией Драмбалета при Московском мюзик-холле весной 1935 года, несмотря на скромность труппы и относительно малую известность имен создателей, претендовал на самое серьезное значение. Основатель и руководитель Драмбалета Н. С. Гремина, балетмейстер и исполнительница главной роли Е. А. Менес, режиссер Б. Н. Норд, художник Л. А. Бруни задумали, и, насколько можно судить, последовательно осуществили постановку, вставившую в ряд с ленинградскими «хореодрамами» тех же лет. Переосмысление классического сюжета, соединение приемов танца, пантомимы и актерской игры по системе Станиславского — все приметы новой советской балетной эстетики налицо. Тем не менее успехом эксперимент не увенчался. Рецензенты возложили главную вину на композитора А. А. Шенщина. Главный вопрос, на который стоило бы ответить ныне, — насколько они были правы? Рассмотрение сохранившейся в РГАЛИ партитуры прямого ответа не дает, но наводит на мысль о подобии историй «Кармен» и «Ромео и Джульетты» С. С. Прокофьева, писавшейся в те же годы и на том же историко-стилевом фоне. Театральный опыт двух композиторов в 1920 — начале 1930-х был отчасти сходен, близки и биографии самих балетов («Кармен», как и первая редакция «Ромео», отвергнута Большим театром). Параллели можно провести и на уровне личностного строя музыкантов, принадлежавших одному поколению, а в определенный момент и единому кругу общения. Тем не менее пути Прокофьева и

Шеншина к главным балетам их жизни были различны, и в этом видится основная причина успеха первого и неуспеха второго. Выходец из среды университетских филологов-античников, поклонник искусства Малого театра, сотрудник в течение ряда лет Театра Н. И. Сац, и А. Я. Таирова, Шеншин не смог найти общего языка с представителями реалистической школы МХАТ, включая даже либреттиста К. А. Липскерова, ранее работавшего с Вл. И. Немировичем-Данченко над спектаклем «Карменсита и солдат», оригинальной версией оперы Ж. Бизе.

EPIC FAIL OF THE MOSCOW DRAMATIC BALLET.  
*CARMEN* TO MUSIC BY ALEXANDER SHENSHIN (1935)

The production of *Carmen*, produced by the Dramatic ballet Studio at the Moscow Music Hall in the spring of 1935, despite the modesty of the troupe and the relatively low prominence of the names of the creators, claimed to be of the most serious importance. N. S. Gremina, the founder and director of Dramatic ballet and E. A. Menes, the choreographer and lead dancer, and B. N. Nord the director, and L. A. Bruni the stage designer, conceived and, as far as one can tell, consistently realized a production that was on a par with the Leningrad «choreodramas» of the same years. The reinterpretation of the classical plot and the connection between the techniques of dance, pantomime and acting in accordance with Stanislavsky's system — all the hallmarks of the new Soviet ballet aesthetic were apparent. Nevertheless, the experiment was not a success. The reviewers placed the main blame on the composer A. A. Shenshin. The main question, which is worth answering now, is how right were they? A glance at the score (it was saved in Russian State Archive of Literary and Arts) can't provide a direct answer, but it does suggest the similarity between the stories of *Carmen* and Prokofiev's *Romeo and Juliet*, written during the same years and with the same historical and stylistic background. The theatrical experience of both composers in the 1920s and early 1930s was partly similar, and the biographies of ballets themselves were also close (*Carmen*, like the first version of *Romeo*, was rejected by the Bolshoi Theatre). Parallels can also be drawn at the level of personality of the musicians, who belonged to the same generation and, at a certain point, to a single social circle. Nevertheless, Prokofiev's and Shenshin's paths to the principal ballets of their lives were different, and this seems to be the main reason for the former's success and the latter's failure. Coming from the milieu of antique philologists at the university, an admirer of the art of the Maly Theatre, a collaborator of the N. I. Satz theatre and A. Y. Tairov for some years, Schenshin could not find common language with representatives of the realistic school of the Moscow Art Theatre, including even K. A. Lipskerov a librettist who had worked with V. I. Nemirovitch-Danchenko on the play *Carmencita and Soldier*, the original version of the opera by G. Bizet.

**НЕКРАСОВ Константин Александрович**, *начальник учебного отдела, преподаватель, кафедры хорового и сольного народного пения, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия*

**Konstantin NEKRASOV**, *Head of the Educational Department, Lecturer, Choral and Solo Folk Singing Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia*



МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ  
В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ БРЯНСКО-ГОМЕЛЬСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ

В докладе предпринята попытка первичной систематизации музыкально-хореографических форм в традиционной культуре Брянско-Гомельского пограничья. На основе анализа выделены основные музыкально-хореографические формы: хоровод, пляска, танец. Выделены основные векторы исследования каждого из вида народной танцевально-пластической культуры.

MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC FORMS  
IN THE TRADITIONAL CULTURE OF THE BRYANSK-GOMEL BORDERLANDS

The report attempts the primary systematization of musical-choreographic forms in the traditional culture of the Bryansk-Gomel borderland. Based on the analysis, the main musical-choreographic forms are identified: round dance, fling-dance, dance. The main vectors of research of each type of folk dance culture are highlighted.

**НЕКРАСОВА Инна Михайловна**, *кандидат искусствоведения, профессор, кафедра теории и истории музыки, Астраханская государственная консерватория, Астрахань, Россия*

**Inna NEKRASOVA**, *PhD, Professor, Music Theory and History Department, Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia*



КОНТРАПУНКТЫ ЗВУКА И ТИШИНЫ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

В ландшафте современного искусства значима роль тишины, молчания, пустоты, выступающих в качестве характерных элементов художественного сознания постмодернистской эпохи. Поэтика тишины сложилась в области музыкального искусства, кинематографа, литературы, театра. Как показывает художественная практика последних десятилетий, интерес к выразительному потенциалу тишины отмечен и в области современной хореографии. Тишина исследуется как художественный образ и как выразительный прием в хореографических постановках Карлоса Карвахалы, Начо Дуато, Иржи Килиана, Уильяма Форсайта, Мартина Шекса и др. Развивая пластические идеи начала XX века, танец эпохи постмодернизма приходит к новым формам взаимодействия музыки и движения, среди которых, в частности, полный или частичный отказ от звучащей основы хореографического спекталя, создание танца без музыки (к примеру, «N.N.N.N.» У. Форсайта). На формировании новой философии движения в современной хореографии отразилось также воздействие перформативных практик, в частности, флюксус-танца, в котором

тишина, молчание и пустота являются частью художественной концепции. Заметное влияние на современную хореографию оказал синтез традиций Востока и Запада. В частности, следует упомянуть принципы замедленного времени, нелинейной драматургии, использование остановок-пауз в движении, длительные замирания танцовщиков в пластических спектаклях, сложившихся под влиянием японского буюто. Функциональная и семантическая подвижность тишины в пространстве художественного целого обеспечивает этому феномену широкий спектр возможностей в контексте стиливых поисков современного пластического искусства.

#### COUNTERPOINTS OF SOUND AND SILENCE IN THE SPACE OF MODERN CHOREOGRAPHY

In the landscape of modern art, the role of silence, silence, emptiness is significant, acting as characteristic elements of the artistic consciousness of the postmodern era. The poetics of silence has developed in the field of musical art, cinema, literature, theater. As the artistic practice of recent decades shows, interest in the expressive potential of silence has also been noted in the field of modern choreography. Silence is explored as an artistic image and as an expressive technique in the choreographic productions of Carlos Carvajal, Nacho Duato, Jiri Kilian, William Forsyth, Martin Sheks, etc. Developing the plastic ideas of the early twentieth century, the dance of the postmodern era comes to new forms of interaction between music and movement, among which, in particular, a complete or partial rejection of the sounding basis of a choreographic performance, the creation of a dance without music (for example, *N.N.N.N.* by W. Forsyth). The formation of a new philosophy of movement in modern choreography was also influenced by the impact of performative practices, in particular, fluxus dance, in which silence, silence and emptiness are part of the artistic concept. The synthesis of the traditions of the East and the West had a noticeable influence on modern choreography. In particular, we should mention the principles of slow-motion time, nonlinear dramaturgy, the use of stop-pauses in movement, prolonged fading of dancers in plastic performances that have developed under the influence of Japanese buto. The functional and semantic mobility of silence in the space of the artistic whole provides this phenomenon with a wide range of possibilities in the context of stylistic searches of modern plastic art.

**НЕМИРОВСКАЯ Анастасия Марковна**, *магистрант, направление «История художественной культуры и рынок искусства», Высшая школа экономики, Москва, Россия*

Научный руководитель — кандидат искусствоведения  
Плунгян Надежда Владимировна

**Anastasia NEMIROVSKAYA**, *Master's Program, Higher School of Economics, Moscow, Russia*

Scientific adviser — Nadezhda Plungyan, PhD



#### СКУЛЬПТОР ЕЛЕНА ЯНСОН-МАНИЗЕР И ИЗОБРАЖЕНИЕ БАЛЕТА В СОВЕТСКОЙ МЕЛКОЙ ПЛАСТИКЕ

Интерес к теме балета в скульптуре в России появляется с Русских сезонов 1908–21 годов. Тогда на Императорском фарфоровом заводе изготавливаются единичные экземпляры статуэток балетных танцовщиц. В 20–30-е годы XX века происходит подъем советского балета. В 1950-е — 1960-е годы начались регулярные

гастроли советских балетных трупп за рубеж. Приблизить балет (национальное достижение) к массовому советскому зрителю должна была поддержка театральных произведений и мастерами пластического искусства. Тиражи скульптурной пластики Ленинградского фарфорового завода, доходившие порой до сотен тысяч экземпляров, сделали фарфор предметом массового спроса. После постановки балета «Бахчисарайского фонтана» (Б. В. Асафьев по мотивам поэмы А. С. Пушкина) в 1934 году появилась целая серия работ, представляющих основных героев. Первый опыт осмысления художественных образов произведения предложила Наталья Яковлевна Данько, создав фарфоровый триптих героев поэмы — Гирея, Заремы и Марии (1922–1923). Но наиболее полно тема танца раскрывается в работах Елены Янсон-Манизер, стилистическое своеобразие работ которой будет рассмотрено в данном докладе. Янсон-Манизер создала более 350 статуэток, посвященных искусству танца, большое число портретов выдающихся деятелей хореографии, представляющих историю советского балета в скульптурных образах. Ее скульптурные работы отличаются от произведений ее современников на балетную тематику: на первый план в них выступают пластика движения, а не цвет или передача деталей костюма танцовщика. Манизер работала с натуры и в ее работах основой создания художественного становится индивидуальная манера артистов в танце. Современники Янсон-Манизер (например, Н. Я. Данько, В. И. Щербины, О. С. Артамонова) в своей мелкой пластике ориентировались больше на произведение, по которому был поставлен балет, на красочность и фигуративность образов, их удобства для тиражности с большой упрощенностью.

#### SCULPTOR ELENA-YANSON-MANIZER AND THE IMAGE OF THE BALLET IN SOVIET SMALL PLASTIC

Interest in the subject of ballet in Russian sculpture has been emerging since the Russian seasons of 1908–21. At the Imperial Porcelain Factory, single copies of statuettes of ballet dancers were made. The rise of Soviet ballet took place in the 20–30s of the 20<sup>th</sup> century. In the 1950s — 1960s, regular tours of Soviet ballet troupes abroad began. Support of theatrical works and masters of plastic art was supposed to bring ballet (a national achievement) closer to the mass Soviet audience. The circulations of sculptural plastics of the Leningrad Porcelain Factory, which sometimes reached hundreds of thousands of copies, made porcelain an object of mass demand. After the performance of the ballet *The Fountain of Bakhchisarai* (Boris Asafyev based on the poem by Alexander Pushkin) in 1934, a whole series of works appeared representing the main characters. Natalia Yakovlevna Danko offered the first experience of understanding the artistic images of the work by creating a porcelain triptych of the heroes of the poem — Giray, Zarema and Maria (1922–1923). But the theme of dance is most fully revealed in the works of Elena Yanson-Manizer, the stylistic originality of whose works will be considered in this report. Yanson-Manizer has created more than 350 statuettes dedicated to the art of dance, a large number of portraits of outstanding choreographers representing the history of Soviet ballet in sculptural images. Her sculptural works differ from the works of her contemporaries on ballet themes: plastic movements come to the fore in them, and not the color or the transfer of details of the dancer's costume. Manizer worked from nature and the basis for the creation of artistic becomes the individual manner of artists in dance in her works. The contemporaries of Yanson-Manizer (for example, N. Y. Danko, V. I. Shcherbina, O. S. Artamonov) in their fine plastics focused more

on the work on which the ballet was staged, on the colorfulness and figurativeness of the images, their convenience for circulation with more simplification.

**НОГИНОВА Татьяна Константиновна**, художник по костюмам; аспирант, кафедра философии, теории и истории искусств, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель — доктор философских наук  
Дробышева Елена Эдуардовна

**Tatiana NOGINOVA**, Costume Designer; Postgraduate Student,  
Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

Scientific adviser — Elena Drobysheva, Dr. Habil. (Doctor of Philosophy)



БАРБАРА КАРИНСКА. ФАКТОРЫ НОВОЙ ХОРЕОГРАФИИ И НОВОЙ ТЕЛЕСНОСТИ В  
ТРАНСФОРМАЦИИ БАЛЕТНОГО КОСТЮМА XX ВЕКА

Задаваясь вопросом о параметрах уникальности такого яркого события во вселенной балета, как театр Баланчина мы невольно отмечаем очевидную разницу при сравнении силуэта танцовщицы труппы мистера Б. от абриса балерины трупп Большого или Кировского театров 1940–1968 г.г. Поговорим о самом критичном факторе формирования новых пропорций балетного тела в американской хореографии — о костюме. Акцент на филигранной работе стоп, скорость и резкость в исполнении вращений и прыжков- вынужденная альтернатива романтической плавности линий русского балета, была вызвана к жизни спортивным типом фигуры и напором американок пришедших учиться в школу Джорджа Баланчина. Совершенно очевидно, что новое «сценическое» тело нуждалось в переосмыслении пропорций балетного костюма. И здесь требовался мастер, готовый вложить свое сердце в решение этой сложнейшей задачи. Джордж Баланчин был знаком с Барбарой Каринской со времен работы в труппе Сергея Дягилева и в Русских балетах Монте-Карло. Их дороги разошлись, чтобы вновь пересечься в Нью Йорке в 1940 году. С 1941–1948 Каринска изготавливает костюмы для половины балетных спектаклей (из 40). В 1949 когда Баланчин предлагает Каринской не только шить, но и нарисовать эскизы к его балету «Фантазия Бурре» по одноименному музыкальному произведению Эммануэля Шабрие, ей было 63 года. Так Каринска становится КАРИНСКОЙ. Ее представление о женской красоте вторило идее Баланчина. Его балерина, одетая Каринской, была женщиной на пьедестале, неприкасаемой и чувственной одновременно, не царственной гордячкой, а реальной женщиной, царствующей в собственном теле. Барбаре Каринской принадлежит ряд усовершенствований в крое и пошиве балетного костюма, актуальных и в настоящее время. Благодаря ей, значительно изменились стандарты балетного костюма: вместо объемного многослойного (до 12 слоев) тюника появилась легкая — из 7 широких воланов, трепетавшая при каждом движении танцовщицы «пачка-пуховка Баланчина-Каринской».

BARBARA KARINSKA. FACTORS OF NEW CHOREOGRAPHY AND NEW PHYSICALITY IN THE  
TRANSFORMATION OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY BALLET COSTUME

Asking about the parameters of the uniqueness of such a bright event in the universe of ballet as the Balanchine Theater, we involuntarily note the obvious difference when

comparing the silhouette of the dancer of the troupe of Mr. B. from the outline of the ballerina of the troupe of the Bolshoi or Kirov Theater 1940–1968. Let's talk about the most critical factor in the formation of new proportions of the ballet body in American choreography — the costume. The emphasis on the filigree work of the feet, speed and sharpness in the performance of rotations and jumps — a forced alternative to the romantic smoothness of the lines of Russian ballet, was brought to life by the athletic type of the figure and the pressure of American women who came to study at George Balanchine's school. It is quite obvious that the new 'stage' body needed to rethink the proportions of the ballet costume. And here a master was needed who was ready to put his heart into solving this most difficult task. George Balanchine had known Barbara Karinskaya since his days with Sergei Diaghilev and the Ballets Russes de Monte Carlo. Their paths parted, only to cross again in New York in 1940. From 1941–1948 Karinska made costumes for half of the ballet performances (out of 40). In 1949, when Balanchine offered Karinskaya not only to sew, but also to draw sketches for his ballet *Fantasia Bourre* based on the musical work of the same name by Emmanuel Chabrier, she was 63 years old. So Karinska becomes KARINSKA. Her idea of female beauty echoed Balanchine's idea. His ballerina, dressed as Karinskaya, was a woman on a pedestal, untouchable and sensual at the same time, not a regal proud woman, but a real woman reigning in her own body. Barbara Karinskaya owns a number of improvements in the cut and tailoring of a ballet costume, which are still relevant today. Thanks to her, the standards of the ballet costume have changed significantly: instead of a voluminous multi-layered (up to 12 layers) tunic, a light one appeared — from 7 wide frills, quivering with every movement of the dancer 'Balanchine-Karinsky's tutu-puff.'

**ОРЛОВА Надежда Хаджимерзановна**, доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург; профессор, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия



**Nadezda ORLOVA**, *Dr. Habil. (Doctor of Philosophy), Professor, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Professor, Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia*

КАК ВОЗМОЖНЫ БАЛЕТНЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ С РОМАНОМ ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»  
(МОСКВА — ПАРИЖ — ПЕТЕРБУРГ)

В докладе будут представлены две хореографические интерпретации романа Достоевского «Идиот». Премьера первой состоялась 29 мая 2015 года на сцене Центра имени Мейерхольда «Балет Москва». Постановка: Александр Пепеляев; художник по костюмам: Сергей Илларионов; музыка: Ник Берч (Швейцария) (см. Газета «Коммерсантъ» №95 от 02.06.2015, с. 11). Как писали критики, роман Достоевского разложен на многоголосые партии: Настасью Филипповну, Рогожина, Мышкина играют сразу несколько исполнителей. Они меняются и перетекают друг в друга, порой сливаясь в одну красную массу. Хореографический текст плотно насыщен душевными переживаниями героев. Другое хореографическое воплощение было впервые представлено зрителю в рамках 47-го ежегодного осеннего фестиваля в Париже в октябре 2018 года. Национальный театр танца Шайо (*Chaillot, Théâtre national de la*



*danse*) пригласил японского хореографа Сабуро Тешигавару (Saburo Teshigawara), основателя компании Karas, который вместе со своей постоянной партнершей Риоко Сато (Rihoko Sato) создал балет «Идиот» по роману Достоевского. Сабуро Тешигавара решил вдохновиться ключевыми эпизодами романа, сосредоточив внимание на трагических фигурах Настасьи Филипповны и Князя Мышкина. В коллажах под классическую музыку (Чайковского, Шостаковича и камерных произведений романтиков) хореография представляет двух главных героев романа во всей глубине их внутреннего душевного напряжения. Петербургскому зрителю свою хореографическую версию романа Достоевского «Идиот» культовый японский хореограф представил в 2019 году в рамках международного фестиваля «Дягилев P.S.» на сцене ТЮЗ им. Брянцева (См. Газета «Коммерсантъ» №221 от 30.11.2019, с. 4).

HOW BALLET EXPERIMENTS WITH DOSTOEVSKY'S NOVEL *THE IDIOT* ARE POSSIBLE  
(MOSCOW — PARIS — PETERSBURG)

The report will present two choreographic interpretations of Dostoevsky's novel *The Idiot*. The premiere of the first took place on May 29, 2015 on the stage of the Meyerhold Center '*Ballet Moscow*'. Production: Alexander Pepelyaev; costume designer: Sergey Illarionov; music: Nick Birch (Switzerland) (see *Kommersant newspaper* No. 95, 02.06.2015, p. 11). As critics wrote, Dostoevsky's novel is decomposed into polyphonic parts: Nastasia Filippovna, Rogozhin, Myshkin are played by several performers at once. They change and flow into each other, sometimes merging into one red mass. The choreographic text is densely saturated with the emotional experiences of the characters of the novel. Another choreographic incarnation was presented as part of the *47th Annual Autumn Festival in Paris* in October 2018. The National Dance Theater of Chaillot (*Théâtre national de la danse*) invited the Japanese choreographer Saburo Teshigawara, who, together with his permanent partner Rihoko Sato, created the ballet *Idiot* based on Dostoevsky's novel. Saburo Teshigawara decided to be inspired by the key episodes of the novel, focusing on the tragic figures of Nastasia Filippovna and Prince Myshkin. In collages to classical music (Tchaikovsky, Shostakovich and chamber works of romantics), the choreography presents the two main characters of the novel in all the depth of their inner spiritual tension. In St. Petersburg, the iconic Japanese choreographer presented his choreographic version of Dostoevsky's novel *The Idiot* in 2019 as part of the *Diaghilev P.S. International festival* on the stage of the *Bryantsev Young Spectator Theater* (See the newspaper *Kommersant* No. 221, 30.11.2019, p. 4).

**Остроумова Наталия Викторовна**, кандидат искусствоведения, заведующая сектором Информационно-библиографического отдела Научно-музыкальной библиотеки имени С. И. Танеева, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

**Natalia Ostroumova**, PhD, Head of the Information and Bibliographic Department Section, Tanev Scientific and Musical Library, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

БАЛЕТНЫЕ СЦЕНЫ В ГАМБУРГСКОМ ТЕАТРЕ AM GÄNSEMARKT

В докладе рассматривается роль танцевальных сцен в Гамбургской опере. Поскольку Гамбургский театр был коммерческим учреждением и в большой степени

ориентировался на вкусы публики, важную роль в нём играла зрелищность представлений. Поэтому балетные сцены стали неременным элементом сценического действия, присутствуя практически в каждой опере. Гамбургские авторы во многом ориентировались на венецианские оперные спектакли, но также были сильны и французские влияния, хотя танцы в Гамбургской опере не приобретают самостоятельного значения как во французской опере. Дается краткий обзор танцевальных номеров в первых спектаклях театра («Оронт» И. Тайле, «Unglücklich-fallende Sejanus» Н. Штрунка). Отмечается, что наряду с аллегорическими фигурами, в операх появляются танцы представителей определенных профессий, что характерно для народных немецких представлений. Более подробно рассматриваются балетные сцены первой сохранившейся оперы «Ариадна» Конради, включающей народный танец и балетную феерию с пением. Рассматривается также роль танцев в опере «Антиох и Стратоника» К. Граупнера, использующей балетные вставки в различных ситуациях: в волшебных сценах, в рамках придворных церемоний и в комических эпизодах. Отмечается, что, наряду с комическими сценами, танцы нередко составляли контраст основному драматическому действию и таким образом выполняли определенную драматургическую функцию в спектакле. Обычно в операх балет был представлен отдельными танцами, но встречаются случаи включения в целых балетных сюит («Альмира» Генделя). Особый интерес представляют также экзотические танцы, исполняемые представителями других народов и культур («Альмира» Генделя, танец персидских солдат из оперы «Крész» Р. Кайзера). Рассматривается также спектакль «Прусские коронационные празднества», музыка к которому была написана Кайзером. Он включает целый ряд разнохарактерных балетных сцен, где на сцену выходят мифологические существа и представители разных народов. Хотя музыка к спектаклю не сохранилась, мы имеем подробное описание данного представления, которое является примером торжественных официальных спектаклей в Гамбурге. Таким образом, в докладе определяются основные виды танцев в Гамбургской опере (церемониальные, волшебные, комические) и их драматургические функции. Отмечается тот факт, что Гамбургский театр в своих постановках комбинировал итальянские и французские влияния.

#### BALLET SCENES AT THE HAMBURG THEATER AM GÄNSEMARKT

The paper deals with the role of dance scenes in the Hamburg Opera. Since the Hamburg Theater was a commercial institution and largely focused on the tastes of the public, the entertainment of performances played an important role. Therefore ballet scenes became an indispensable element of stage action and presented in almost every opera. Composers were often oriented at the performances of Venetian opera, but French influences were also strong, although dancing in the Hamburg Opera did not take an independent value as in French opera. The paper presents a brief overview of the dance numbers in the first performances of the theater (*Orontes* by J. Theile, *Unglücklich-fallende Sejanus* by N. Strungk). It is noted that along with allegorical figures, the operas include dances of representatives of certain professions, which is typical for German folk performances. In article closer look at the ballet scenes of the first surviving opera *Ariadne* by G. Conradi, which includes folk dance and a ballet extravaganza with singing. Also considered the role of dancing in the opera *Antioch and Stratonica* by C. Graupner, using ballet inserts in various situations: in magical scenes, as part of court ceremonies and in comic episodes. It is noted

that, along with comic scenes, dances often formed a contrast to the main dramatic action and thus performed a certain dramatic function in the performance. Usually ballet in operas was represented by separate dances, but there are cases of inclusion in entire ballet suites (Händel's *Almira*). Exotic dances performed by representatives of other peoples and cultures (Händel's *Almira*, the dance of Persian soldiers from the opera *Croesus* by R. Keiser) are also of particular interest. In paper also considered the performance *Prussian Coronation Festivities* with music by R. Kaiser. It includes a number of diverse ballet scenes, where mythological creatures and representatives of different peoples come on stage. Although the music for the performance has not survives, we have a detailed description of this performance, which is an example of solemn official performances in Hamburg. Thus the article defines the main types of dances in the Hamburg Opera (ceremonial, magical, comic) and their dramatic functions. It is noted that the Hamburg Theater combined Italian and French influences in its productions.

**ПАВЛИКОВ Дмитрий Викторович**, аспирант, кафедра музыкальной журналистики, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Научный руководитель — кандидат искусствоведения Агишева Юлия Ивановна

**Dmitry PAVLIKOV**, Postgraduate Student, Music Journalism Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Scientific adviser — Yuliya Agisheva, PhD



#### СОВРЕМЕННАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА О БАЛЕТЕ: НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Доклад посвящен анализу современного состояния музыкальной публицистики о балете в России начиная с 2010 года. В поле зрения оказываются материалы ряда балетных критиков, представляющих противоположные каналы трансляции музыкально-критического дискурса. Анна Гордеева и Анна Галайда — балетные критики, работающие в периодических изданиях, Ая Макарова и Кей Бабурина — музыкальные критики, блогеры. В процессе анализа затрагиваются следующие вопросы: как анализируется балетный спектакль, каковы параметры анализа, отличается ли структура публикаций балетных критиков от статей, посвященных оперным спектаклям и концертной жизни. Диалектика балетный критик против блогера, представлена в статье не как конфликт-столкновение, а скорее, как способ размышления о судьбе балетной критики, каналах коммуникации, жанрах, форматах, методах анализа.

#### MODERN RUSSIAN MUSIC CRITICISM ON BALLET: SOME CONSIDERATIONS

The paper is devoted to the analysis of the current state of musical journalism about ballet in Russia since 2010. The materials of a number of ballet critics representing opposite channels of broadcasting music-critical discourse come into view. Anna Gordeeva and Anna Galaida are ballet critics working in periodicals, Aya Makarova and Kay Baburina are music critics, bloggers. In the process of analysis, the following issues are raised: how the ballet performance is analyzed, what are the parameters of the analysis, whether the structure of the publications of ballet critics differs from the articles devoted to opera performances and

concert life. The dialectic of ballet critic versus blogger is presented in the article not as a conflict-clash, but rather as a way of thinking about the fate of ballet criticism, communication channels, genres, formats, methods of analysis.

**Павлова Наталья Владимировна**, доцент, кафедра концертмейстерского мастерства и музыкального образования, Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия

**Natalia Pavlova**, Associate Professor, Accompanist Mastery and Music Education Department, Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia



#### ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТОВ БАЛЕТА А. И. ХАЧАТУРИАНА «ГАЯНЭ»

В докладе рассматривается проблема параллельного существования бессюжетных и сюжетных балетов в XX веке, а также особенности влияния бессюжетных балетов на новое осознание музыки в балете в целом, на трансформацию зрительского восприятия, в результате которого формируется новое отношение к жанру. Кроме того, уделено внимание выражению невербального и бессюжетного в хореографическом искусстве. Бессюжетный балет осмысливается как новая художественная категория в хореографическом искусстве, выходящая на один уровень с симфоническими партитурами, полотнами художников XX века. В центре внимания балет Арама Ильича Хачатуряна «Гаянэ», который является уникальным по количеству и разнообразию изменений в сюжете. В докладе объясняется причина этих изменений, выводятся закономерности в типах сюжетов и их сменах. Это явление расширяет привычные эстетические, художественные и творческие рамки, выходя на уровень общественно-политических тенденций. В докладе не только рассматриваются изменения в сюжете балета, но проводится параллель с общественными явлениями в обществе тех лет. Широкий диапазон сюжетных изменений отражает многогранность музыкального содержания, а сама возможность столь принципиальных изменений в сюжете обусловлены новым отношением к музыке балетного спектакля. Приводятся примеры различных постановок балета, данные о балетмейстерах и либреттистах.

#### TRANSFORMATION OF THE ARAM KHACHATURIAN'S BALLET GAYANE PLOT

The paper considers parallel existence of ballets with and without plots in xx century as well as features of plotless ballets' influence on new music perception in ballets, transformation of spectator's perception, which in result forms a new attitude to the genre. It also pays attention to the expression of un verbal and plotless in choreography. Plotless ballet is considered as a new choreographic category in choreographic art, playing a comparable role with symphonic score, paintings by 20<sup>th</sup> century's artists. The central role in the article plays Aram Khachaturian's *Gayane* which is unique speaking of number and variety of plot changes. The paper explains reasons for these changes, finds regularities in plot types and their changes. This phenomenon widens common aesthetic and artistic bounds, reaching the level of political and social tendencies. Besides considering plot changes, the paper also finds parallels with social events of the times when different versions of the ballet were performed. The wide range of plot changes shows the versatility of musical contents, when the possibility

of such fundamental changes is based on the new attitude to ballet music. There are examples of various performances, data about ballet makers and libretto makers.

**ПАНОВ Алексей Анатольевич**, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой органа, клавирина и карильона Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

**Alexei PANOV**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

в соавторстве с

**РОЗАНОВ Иван Васильевич**, доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

**Ivan ROSANOFF**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia



in cooperation with



#### ОБ ИСПОЛНЕНИИ МЕНУЭТОВ МУЗЫКАНТАМИ XVIII ВЕКА

Одним из самых известных танцевальных жанров в Западной Европе XVIII столетия по праву считается менуэт. Минуэты исполняли на театральной сцене, в салонах, на светских приемах. Как и многие другие танцы того времени, менуэт быстро трансформировался в самостоятельный инструментальный жанр, оставив, в частности, заметный след в творчестве композиторов-клавесинистов. Рекомендации, касающиеся особенностей исполнения танцевальных и инструментальных минуэтов, обнаруживаются во многих теоретических руководствах музыкантов XVIII века. Благодаря различным точным и относительно точным дометрономическим системам определения темпа исполнения музыкальных произведений, применявшимся в XVIII веке и получившим отражение в теоретических и методических трудах эпохи, сегодня исследователи располагают достаточным количеством сведений, необходимых для изучения изменчивых процессов практики исполнения старинных танцев на протяжении всего столетия. Прямые указания, относящиеся к исполнению минуэтов, обнаруживаются в трудах де Сен Ламбера (1702), М. Л'Аффийера (1705), Л. Л. Пайо, графа Д'Онцамбрея (1735), Ж. А. де ля Шапеля (1737), И. И. Кванца (1752) и ряда других музыкальных писателей. Противоречащие друг другу характеристики минуэта представлены авторами известных музыкальных словарей, в частности, С. Де Броссаром (1701), Дж. Грассино (1740) и Ж. Ж. Руссо (1768). Анализ содержания исторических документов и материалов дает основания сделать вывод: в западноевропейском музыкальном искусстве XVIII века существовали два типа инструментального минуэта с принципиально различными — прежде всего, темповыми исполнительскими характеристиками.

## ON THE PERFORMANCE OF MINUETS BY MUSICIANS OF THE 18<sup>TH</sup> CENTURY

One of the most famous dance genres in Western Europe of the 18<sup>th</sup> century is rightly considered the minuet. Minuets were performed on the theater stage, in salons, at social receptions. Like many other dances of that time, the minuet quickly transformed into an independent instrumental genre, leaving, in particular, a noticeable trace in the works of composers for the harpsichord. Recommendations concerning the peculiarities of the performance of dance and instrumental minuets are found in many theoretical manuals of musicians of the 18<sup>th</sup> century. Thanks to the various precise and relatively accurate premetronomic systems for determining the tempo of musical compositions, used in the 18<sup>th</sup> century and reflected in the theoretical and methodical works of the era, today researchers have enough information necessary to study the changing processes of the practice of performing early dances throughout the century. Direct indications relating to the performance of minuets are found in the works of de Saint Lambert (1702), M. L'Affillard (1705), L. L. Payot, Count d'Ontzenbray (1735), J.-A. de la Chapelle (1737), J. J. Quantz (1752) and a number of other musical writers. The contradictory characteristics of the minuet are presented by the authors of famous musical dictionaries, in particular, S. de Brossard (1701), J. Grassineau (1740) and J.-J. Rousseau (1768). The analysis of the content of historical documents and materials gives grounds to conclude that in the Western European musical art of the 18<sup>th</sup> century there were two types of instrumental minuet with basically different — first of all, tempo performance characteristics.

**Патошина Анастасия Юрьевна**, кандидат педагогических наук, декан, факультета фольклорного искусства, доцент, кафедра хорового и сольного народного пения, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

**Anastasia Patoshina**, PhD, Associate Professor, Choral and Solo Folk Singing Department, Dean of the Folklore Art Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia



## БАЛЕТ В ТЕАТРАХ КНЯЗЕЙ РАДЗИВИЛЛОВ В XVIII СТОЛЕТИИ

Появление первых балетных постановок и зарождение профессионального образования для танцовщиков на территории Беларуси в XVIII столетии связано с деятельностью театров магнатов — богатейших представителей высшей знати Великого княжества Литовского, Русского и Жмудского (ВКЛ), в которое входили современные белорусские земли. На сценах, снабженных сложными механизмами и декорациями для создания разнообразных звуковых и визуальных эффектов, работали ведущие балетмейстеры и танцовщики своего времени. Наиболее долговечной и масштабной стала деятельность частных театров, созданных и функционировавших на средства «некоронованных королей» ВКЛ князей Радзивиллов. Представители этой семьи проявляли искренний интерес к искусству и сделали свои дворы средоточием культурной жизни и художественного образования своего времени. Для обучения искусству балета собственных детей, приближенных ко двору лиц и кадетов «Рыцарской академии», созданной Радзивиллами по образцу саксонского учебного заведения для военных, князья приглашали работать известных профессиональных танцовщиков из Франции и итальянских королевств. Для формирования постоянно

действующих танцевальных трупп при своих театрах в Слуцке и Несвиже Радзивиллы открыли балетные школы. Расцвет балетного искусства на театральных сценах Радзивиллов относится к 1777–1790 годам. В этот период вместе с хореографами из европейских стран постановкой балетных дивертисментов и интермедий начал заниматься белорусский танцовщик Антоний Лойко. Ученик реформатора балетного искусства Жана-Жоржа Новера Франческо Каселли поставил несколько балетных спектаклей с развернутым драматическим сюжетом, одним из которых стал «Орфей в аду» на музыку немецкого композитора и руководителя несвижской капеллы Яна Давида Голанда. Деятельность театров Радзивиллов в XVIII столетии имела важное значение для развития танцевального искусства и образования для людей разного социального положения. Благодаря личному участию в спектаклях не только представители шляхты, но и крестьяне, мещане и солдаты приобщались к классической европейской музыке и балету. Дети, успешно закончившие обучение в школах у ведущих европейских балетмейстеров, приобретали профессию, которая позволяла им впоследствии работать в разных театрах и обеспечивать себе безбедное существование.

#### BALLET IN THE THEATERS OF THE RADZIWIŁL PRINCES IN THE 18<sup>TH</sup> CENTURY

The appearance of the first ballet performances and the emergence of professional education for dancers on the territory of Belarus in the 18<sup>th</sup> century is associated with the activities of the theaters of the magnates — the richest representatives of the highest nobility of the Grand Duchy of Lithuania, Russia and Zhmudsky, which included modern Belarusian lands. The stages, equipped with complex mechanisms and decorations to create a variety of sound and visual effects, were the leading choreographers and dancers of their time. The most durable and large-scale was the activity of private theaters, created and functioning at the expense of the ‘uncrowned kings’ of the Grand Duchy of Lithuania, the princes Radziwiłłs. Representatives of this family showed a sincere interest in art and made their courtyards the center of cultural life and artistic education of their time. To teach the art of ballet to their own children, persons close to the court and cadets of the ‘Knight’s Academy,’ created by the Radziwiłłs on the model of the Saxon educational institution for the military, the princes invited famous professional dancers from France and the Italian kingdoms to work. To form permanent dance troupes at their theaters in Slutsk and Nesvizh, the Radziwiłłs opened ballet schools. The heyday of ballet art on the theater stages of the Radziwiłłs dates back to 1777–1790. During this period, together with choreographers from European countries, the Belarusian dancer Anthony Loiko began to stage ballet divertissements and interludes. A student of the ballet reformer Jean-Georges Noverre, Francesco Caselli staged several ballet performances with a detailed dramatic plot, one of which was *Orfeusz w piekle* (*Orpheus in Hell*) to the music of the German composer and leader of the Nesvizh Chapel, Jan Dawid Holland. The activity of the theaters of the Radziwiłłs in the 18<sup>th</sup> century was important for the development of dance art and education for people of different social status. Thanks to their personal participation in performances, not only representatives of the gentry, but also peasants, philistines and soldiers were introduced to classical European music and ballet. Children who successfully completed their studies at schools with leading European choreographers acquired a profession that allowed them to later work in different theaters and provide themselves with a comfortable existence.

**ПАТРУШЕВА Дарья Дмитриевна**, бакалавр искусств,  
методист, Государственный музей истории Санкт-  
Петербурга, Санкт-Петербург, Россия

**Daria PATRUSHEVA**, Bachelor of Arts, Methodologist, State  
Museum of the History of St. Petersburg, Saint Petersburg,  
Russia



#### ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-АРХИТЕКТОНИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ БАЛЕТНЫХ ПОСТАНОВОК «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» И «ЖАР-ПТИЦА»

«Русские сезоны» С. П. Дягилева — одна их вех отечественной и европейской культуры, оставившая яркое впечатление особым новаторским подходом к созданию театральных постановок. Опыт сотрудничества художников-декораторов, хореографов, мастеров балета, композиторов, творивших под эгидой импресарио, представляется для современной творческой практики ценным источником идей, решений, актуальных вне всяких времён. В данной работе феномен «Русских сезонов», в частности, художественное пространство балетных постановок рассматривается с точки зрения архитектоники балетного спектакля, взаимодействия театрально-декорационного решения и структуры групп, форм, поворотов и ракурсов фигур выступающих, а также ценностно-иерархической структуры пространства. Цель исследования — изучение особенностей архитектоники таких постановок, как «Весна Священная» и «Жар-птица» в контексте идеи синтеза и сотворчества композитора, балетмейстера и художника. Новизна заключается в комплексности подхода к рассмотрению визуальной составляющей балетных постановок и определению эстетических причин их особенностей. В процессе изучения данного вопроса использовались работы Валентины Мари Огюстин Гросс-Гюго, зарисовки французского художника Эммануэля Барсета (Emmanuel Barcet), а также пейзаж («Замок на озере»), наброски карандашом женских и мужских портретов, а также балетмейстерская разработка отдельных сцен и план репетиций «Жар-птицы», выполненные М. М. Фокиным. В результатах статьи определено, что в пространстве «Весны Священной» не существует разных этических категорий, это мифическая, ритуальная среда, следовательно, постановка — некое воплощение мифоритуального континуума древнего человека. А пространство балета «Жар-птица» содержит четкую ценностно-иерархическую систему, связанную с художественно-образным восприятием произведения. Отмечено присутствие графического соответствия пластики движений театрально-декорационному решению обеих постановок, а также новаторство в хореографии и музыке. Обозначено, что в основе специфики архитектоники изученных постановок заложены принципы свободы творчества, стремления к правдоподобию и разрешению кризиса в искусстве театра, раскрытие личности каждого мастера, обращение к стилизации уместной и естественной в рамках сложившегося контекста.

#### SPATIAL AND ARCHITECTONIC SYSTEM FEATURES OF THE *LE SACRE DU PRINTEMPS* AND *L'OISEAU DE FEU* BALLET PERFORMANCES

‘Russian Seasons’ by Sergei Diaghilev is one of the milestones of Russian and European culture, which created an incredible impression because of a special innovative approach to creating theatrical performances. An experience of collaboration of decorators, choreographers, ballet master and composers, who worked under the aegis of the impresario,



seems to be a valuable source of actual ideas beyond all times for modern creative practice. The phenomenon of ‘Russian Seasons,’ particularly, the art space of ballet performances is studied in this article from the point of view of the architectonics of a ballet performance, the interaction of theatrical and decorative solutions and the structure of groups, forms and foreshortening of the dancer’s figures as well as the value-hierarchical structure of space. The purpose of the research is to analyze the architectonics of such performances as *Le Sacre du printemps* and *L’Oiseau de feu* in the context of the idea of synthesis and collaboration of the composer, choreographer and artist. The novelty is based on the complexity of the approach to considering the visual component of ballet works and determining the aesthetic reasons of its unique feature. The works by Valentine Gross-Hugo, some sketches by the French artist Emmanuel Barcet, a landscape (*Castle on the Lake*) and sketches of female and male portraits, as well as the choreographer’s working-out of separate scenes and a rehearsal plan for *L’Oiseau de feu* created by M. Fokin were used in the process of studying this issue. In the results of the article is demonstrated the fact that there are no different ethical categories in the space of the *Le Sacre du printemps*, it is a mythical, ritual area, therefore, this performance is a kind of creation of the mythoritual continuum of ancient man. While the space of the *L’Oiseau de feu* contains a clear value-hierarchical system associated with the artistic and imaginative perception of the work. It is stated that there is a graphic correspondence of the plasticity of movements to the theatrical and decorative solution of both performances as well as innovation in choreography and music. Finally, it is indicated that the specific architectonics of studied ballet performances is based on the principles of freedom of creativity, the desire to achieve a verisimilitude and find the resolution of crisis in the art of theatre and open each master’s mind and personality, reference to appropriate and natural within the context stylization.

**ПЕТРОВ Владислав Олегович**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории музыки, Астраханская государственная консерватория, Астрахань, Россия

**Vladislav PETROV**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Associate Professor, Professor, Music Theory and History Department, Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia



#### ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР: СООТНОШЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО РЯДОВ

Знаковый жанр современности — инструментальный театр, — подразумевающий синтез основных рядов, характеризующих разные виды искусства, обладает собственными константными чертами. По сути, являясь синтетическим, он совмещает в себе игру на музыкальных инструментах и актерскую игру, выражающуюся в привлечении исполнителей к театру в целом. При этом, особое значение имеет наличие хореографии, способствующей в большинстве случаев более адекватному сценическому воплощению идей того или иного композитора. Она может быть изначально продуманной и установленной автором, а может использоваться инструменталистами спонтанно, исходя из случайности самого процесса исполнения. Формирующаяся при этом инструментально-хореографическая композиция (например, в творчестве Д. Кейджа, Э. Брауна, К. Штокхаузена, Л. Берио, М. Кагеля, Ф. Ржевски, Ф. Караева, В. Мартынова, С. Губайдулиной, В. Екимовского) способна выражено

привлекать внимание публики, что делает подобные опысы гораздо более «открытыми» для восприятия и понимания авторской концепции. В статье в качестве образцов инструментального театра, предполагающего синтез музыкального и хореографического рядов, рассматриваются произведения К. Штокхаузена, В. Екимовского, Л. Липкиса и ряда других композиторов.

#### INSTRUMENTAL THEATER: SYNTHESIS OF MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC SERIES

The iconic genre of modernity — instrumental theater — which implies the synthesis of the main rows that characterize different types of art, has its own constant features. In fact, being synthetic, it combines playing musical instruments and acting, which is expressed in attracting performers to the theater as a whole. At the same time, the presence of choreography is of particular importance, which in most cases contributes to a more adequate stage embodiment of the ideas of a particular composer. It can be originally thought out and established by the author, or it can be used spontaneously by instrumentalists, based on the randomness of the performance process itself. The resulting instrumental choreographic composition (for example, in the works of J. Cage, E. Brown, K. Stockhausen, L. Berio, M. Kagel, F. Rzewski, F. Karaev, V. Martynov, S. Gubaidulina, V. Ekimovsky) is able to expressly attract the attention of the public, which makes such opuses much more 'open' for perception and understanding of the author's concept. The article considers the works of K. Stockhausen, V. Ekimovsky, L. Lipkis and a number of other composers as examples of instrumental theater, which involves the synthesis of musical and choreographic series.

**ПЕТРОВА Галина Владимировна**, кандидат  
искусствоведения, *ученый секретарь,*  
Российский институт истории искусств,  
Санкт-Петербург, Россия

**Galina PETROVA**, PhD, *Scientific Secretary, Russian*  
*Institute of Arts History, Saint Petersburg, Russia*



«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» Г. БЕРЛИОЗА ПО У. ШЕКСПИРУ:  
СИМФОНΙΑ, ДРАМА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

В 2007 году Саша Вальц (Sasha Waltz) создала спектакль по партитуре Гектора Берлиоза «Ромео и Джульетта» для балета Парижской оперы с солистами, кордебалетом, хорами и оркестром (премьера Опера Бастиль, дирижировал В. Гергиев). По словам критиков, в долгой истории балетных интерпретаций шекспировской драмы «такой яркой трактовки, исполненной выразительности и философичности еще не было». Среди балетных замыслов Берлиоза — «Осуждение Фауста» по Гете: первоначально задуманный и сочиненный (в 1827 г.) как музыка к балету опус далее — через 20 лет — переродился в оперу. «Ромео и Джульетту» композитор также первоначально задумал в сходном ключе, но в результате очертил новый жанр рамками симфонии: для солистов, хора и оркестра «по трагедии Уильяма Шекспира». Берлиоз назвал свой шедевр «Драматической симфонией», Саша Вальц свой спектакль — «хореографической оперой». В библиотеке Берлиоза хранилось собрание сочинений Шекспира на английском языке, подаренное ему в 1835 году, он также мог опираться на перевод «Ромео и Джульетты» на французский (переиздание Франсуа Гизо 1821 года). Однако для композитора печатный текст играл скорее подчиненную роль, а *драматическая* идея была связана прежде всего с воспоминаниями о спектаклях

английской труппы в театре «Одеон» 1827 г., и Генриетте Смитсон: «...игра исполнителей, особенно исполнительницы, последовательность сцен, жесты и звук голосов означали для меня больше и принесли мне идей и страдания Шекспира ближе, чем слова моего неточного перевода» (*Mémoires*, II, 1969, 35). Драматургическая концепция любви Шекспира неразрывно связана с поэтическим языком влюбленных. В «Ромео и Джульетте» Берлиоза вокальный элемент в значительной степени отведен на второй план, главные же герои представлены только средствами инструментальной музыки. Адаптации Шекспира Берлиозом и Вальц сближает перенос драматургической «траектории» на невербальные формы искусства (Й. Келлерман). Трактовки объединяет реконструкция сюжета, вернее его условность при очевидной «шекспиризации», оба художника, каждый на своем поле, склонны к нарративу, расшатыванию «классических» структур, «романтической» иронии, графичности и контрасту языка на малых промежутках форм.

*ROMÉO ET JULIETTE* BY HECTOR BERLIOZ AFTER WILLIAM SHAKESPEARE:  
SYMPHONY, DRAMA AND OTHER FORMS OF ART

In 2007 Sasha Waltz created a production based on Hector Berlioz' score of *Romeo and Juliet* for the Paris Opera Ballet with soloists, chorus, chorus and orchestra (premiere at the Opéra Bastille, conducted by Gergiev). According to critics, in the long history of ballet interpretations of Shakespeare's drama 'there has never been such a vivid interpretation, filled with expressiveness and philosophicality.' One of Berlioz' ballet ideas was *La Damnation de Faust* after Goethe: originally conceived and composed (in 1827) as music for ballet, the work was transformed into an opera twenty years later. The composer initially conceived *Romeo and Juliet* in a similar vein, but as a result he framed the new genre within the framework of a symphony: for soloists, chorus and orchestra 'after the tragedy of William Shakespeare.' Berlioz called his masterpiece a 'Dramatic Symphony,' Sacha Waltz called his performance a 'choreographic opera.' Berlioz kept a collection of Shakespeare's works in English in his library, given to him in 1835, and he could also rely on the French translation of *Romeo and Juliet* (François Guiseau's 1821 reprint). For the composer, however, the printed text played more of a subordinate role, and the dramatic idea was linked above all to memories of performances by an English company at the Odeon Theater in 1827, and Henriette Smithson: '...the play of the performers, especially the performers, the sequence of scenes, the gestures and sound of voices meant more to me and brought me closer to the ideas and sufferings of Shakespeare than the words of my inaccurate translation' (*Mémoires*, II, 1969, 35). Shakespeare's dramaturgical conception of love is inextricably linked to the poetic language of lovers. In Berlioz's *Romeo and Juliet* the vocal element is largely relegated to the background, while the main characters are represented only by means of instrumental music. The adaptations of Shakespeare by Berlioz and Waltz are brought together by the transfer of the dramaturgical 'trajectory' to non-verbal art forms (J. Kellermann). The interpretations are united by the reconstruction of the plot, or rather its conventionality with its obvious 'Shakespearianization.' Both artists, each in his own field, are inclined toward narrative, the loosening of 'classical' structures, 'romantic' irony, graphic and contrasting language in small intervals of form.

**ПЕТРОВА Луиза Ранифовна**, научный сотрудник, Центр искусствоведения, Институт языка, литературы и искусства имени Г. Ибрагимова, Казань, Татарстан, Россия  
**Luisa PETROVA**, Researcher, Art History Center, Ibragimov Institute of Language, Literature and Art, Kazan, Tatarstan, Russia



ХОРЕОГРАФИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ НА ТАТАРСКОЙ СЦЕНЕ  
В 1920–1930-Е ГОДЫ

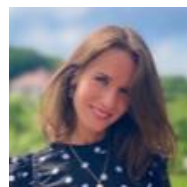
В 1920-е годы в репертуаре Татарского государственного драматического театра четко обозначилась форма спектакля — музыкальная драматическая пьеса. Для произведений татарских драматургов композиторы начинают писать музыку. Спектакль, включавший драму, инструментальную музыку, вокальные партии, стал для татарской сцены результатом поисков. Неотъемлемой частью многих спектаклей становятся хореографические сцены. Постепенно, композиторы при написании музыки, начинают учитывать специфику хореографической драматургии. Таким образом, тенденции, формировавшиеся на татарской драматической сцене и профессиональной музыке, предложили условия, в контексте которых стали развиваться сценические формы народного танца. Процессы, происходящие в 20–30-е годы на сцене Татарского государственного драматического театра, рассмотренные в докладе, предвосхитили профессионализацию традиционной татарской танцевальной культуры, способствовали формированию национального балетного репертуара на татарской сцене.

CHOREOGRAPHY IN A MUSICAL DRAMA PERFORMANCE ON THE TATAR STAGE (1920–1930)

In the 1920s, the repertoire of the Tatar State Drama Theater clearly identified the form of the play — a musical dramatic play. For the works of Tatar playwrights, composers begin to write music. The performance, which included drama, instrumental music, vocal parts, became the result of searches for the Tatar stage. Choreographic scenes become an integral part of many performances. Gradually, when composing music, composers begin to take into account the specifics of choreographic drama. Thus, the trends that formed on the Tatar dramatic stage and professional music offered conditions in the context of which stage forms of folk dance began to develop. The processes taking place in the 20-30s on the stage of the Tatar State Drama Theater, considered in the report, anticipated the professionalization of the traditional Tatar dance culture, contributed to the formation of the national ballet repertoire on the Tatar stage.

**ПЕТРОЖИЦКАЯ Дария Анатольевна**, магистр, преподаватель, кафедра музыкального искусства, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

**Daria PETROZHITSKAYA**, MA, Lecturer, Musical Arts Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia



«Круг ада» — единственный балет в творчестве Люциана Пригожина

Представленный доклад посвящен единственному балетному опусу Люциана Пригожина «Круг ада». Обращение к данному сочинению позволяет осветить

малоизученную сторону творчества композитора, обладавшего оригинальным и специфическим талантом. Данное сочинение позволяет выявить особенности композиторского решения Пригожина, его сопряженность с традициями балетной музыки и новаторскими преобразованиями, характерными для советского хореографического искусства в начале 1960-х годов. Балет «Круг ада» находится на пересечении нескольких исследовательских тем: развитие балетной отечественной музыки и диалог композитора двадцатого века с хореографическим жанром. Произведение демонстрирует наиболее яркие черты творческого облика Пригожина: ориентированность на героическую проблематику, верность собственной авторской манере, чуткость к живым и актуальным традициям искусства, а также театральное, действенное начало, присущее его музыке. «Круг ада» показателен и для времени, в которое он был создан, его художественно-театральных поисков и того трудного пути, который проходила музыка в балетном жанре середины шестидесятых годов прошлого века.

#### LUCIAN PRIGOZHIN'S BALLET THE CIRCLE OF HELL

The presented report is devoted to the single ballet opus Lucian Prigozhin *The Circle of Hell*. The reference to this work allows us to illuminate an understudied side of the composer's work, who had an original and specific talent. This work allows to reveal the peculiarities of Prigozhin's compositional solution, its conjunction with the traditions of ballet music and innovative transformations, characteristic for the Soviet choreographic art in the early 1960's. The ballet *The Circle of Hell* is at the intersection of several research themes: the development of domestic ballet music and the twentieth-century composer's dialogue with the choreographic genre. The work demonstrates the most striking features of Prigozhin's creative image: a focus on heroic issues, loyalty to his own authorial style, sensitivity to the living and current traditions of art, as well as the theatrical, effective beginning, inherent in his music. *The Circle of Hell* is also indicative of the time in which it was composed, its artistic and theatrical search and the difficult path that music took in the ballet genre of the mid-sixties of the last century.

#### СИНТЕЗ ЗВУКА И ПЛАСТИКИ В СОЧИНЕНИЯХ В. И. РЕБИКОВА

Представленный доклад посвящен Владимиру Ивановичу Ребикову, художнику, отличавшегося спецификой творческой позиции, оригинальностью трактовки музыкального искусства, предложившего новые формы взаимодействия звукового (музыкального) и пластического начал. Его композиторское творчество, отмеченное «диссонантностью», «неорганичностью» соединения старого и нового в музыке, одновременно демонстрирует умение быть оригинальным и доступным. В музыке Ребикова, ее образах и характерах, стилевом облике и жанрах нашли проявления важнейшие культурно-художественные тенденции эпохи Серебряного века: тяготение к синтезу искусств, интерес к эмоционально-психическому миру человека, стремление придать музыкальным образам пластическое наполнение и толкование. Обращаясь практически ко всем традиционным музыкальным жанрам — светским и духовным — Ребиков, своей главной творческой сферой видел музыкально-театральную. Кроме того, идеи синтеза породили в его музыке новые жанры, например, мелопоэзы, ритмодекламации. Особым направлением в реализации идеи

синтеза искусств, стала одна из ведущих областей творчества Ребикова — фортепианная музыка, также отмеченная появлением новых жанров: меломимики, мелопластики, музыкально-психологические картины, звуковые поэмы. Задачей музыкального творчества для Ребикова является создание стенограммы («музыкальной психографии») внутреннего состояния человека, запись конкретных чувств звуками. Неординарность звукового мира В. Ребикова, опора на различные художественные стили, его представления об эмоциональном мире человека, позволяют говорить о создании своего рода авторской пластико-звуковой антологии, детально раскрывающей взаимодействие музыки и движения.

#### SYNTHESIS OF SOUND AND PLASTICITY IN THE WORKS OF VLADIMIR REBIKOV

The presented report is devoted to Vladimir Ivanovich Rebikov, an artist, who was distinguished by specific creative position, original interpretation of musical art, who proposed new forms of interaction between sound (musical) and plastic principles. His compositional work, marked as ‘dissonance,’ ‘inorganic’ connection of the old and new in music, at the same time demonstrates the ability to be original and accessible. In Rebikov’s music, its images and characters, style and genres found manifestations of the most important cultural and artistic trends of the Silver Age: a gravitation towards the synthesis of arts, interest in the emotional and mental world of man, the desire to give musical images of the plastic filling and interpretation. Touching upon practically all traditional musical genres — secular and sacred — Rebikov saw his main creative sphere as musical and theatrical. In addition, the ideas of synthesis gave rise to new genres in his music, such as melopoesis and rhythm-declamations. One of the leading areas of Rebikov’s work, piano music, also marked by the appearance of new genres: melomimics, meloplastics, musical-psychological paintings, and sound poems, became a special trend in the realization of the idea of the synthesis of arts. The task of musical creativity for Rebikov is the creation of a transcript (‘musical psychography’) of a person’s inner state, the recording of specific feelings by sounds. The originality of Rebikov’s sound world, his reliance on various artistic styles, and his notions of the human emotional world allow him to speak of the creation of a kind of an author’s plastico-sound anthology, which thoroughly reveals the interpenetration of music and movement.

**Петухова Светлана Анатольевна**, кандидат  
искусствоведения, старший научный сотрудник,  
сектор истории музыки, Государственный институт  
искусствознания, Москва, Россия

**Svetlana Petukhova**, PhD, Senior Researcher, Music History  
Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



Музыка, балет, сцена, исследователь: функции и роли

В настоящее время разделение профессионального восприятия хореографии и музыки балетных спектаклей представляется достаточно привычным явлением. После премьер о первой пишут балетные критики, о второй — музыкальные, и в редчайших случаях даже в фундаментальных исследованиях можно вычитать некий синтез — анализ постановки, утверждающий единство двух её важнейших составляющих. Их взаимоотношения впервые поданы в качестве открытой оппозиции в статье Б.В.

Асафьева «Скованный музыкант» (1923), где процесс рождения спектакля рассмотрен как «кроковая борьба музыки и танца, балетмейстера и его “ставленников” (т.е. всех исполнителей балета) с дирижёром и его “ставленниками” (т.е. с оркестром)». Выводы, сделанные в период работы балетным концертмейстером в Мариинском театре, затем многократно проверялись и повторялись Асафьевым, находившимся уже в ином статусе — того самого балетного композитора, который пострадал в результате хореографических вмешательств в его музыку. Между тем до наступления XX столетия балетные композиторы не чувствовали себя ущемлёнными. Это относится даже к Чайковскому и Глазунову — авторам первых отечественных балетов, музыка которых имела самостоятельное значение. На Западе подобный статус первым заслужил, по-видимому, А. Адан, написавший однажды о своём балете «Фауст»: «Он имел огромный успех, даже музыка» (1857). На протяжении XX столетия процессы трансформации балетного жанра происходили параллельно разграничению внутри музыкальной науки методов собственно музыковедческих — и принадлежащих иным дисциплинам. Синтетические сочинения музыкального театра — балет и драма — в результате оказались в сферах применения двух разных подходов, музыковедческого и театроведческого. Нередко их представители противоречили друг другу, стараясь установить «главенство» интересных им составляющих спектакля. Не последним фактором оказывалось в таких спорах и незнание современными музыковедами балетной лексики, а балетоведами — музыкальной грамоты.

#### MUSIC, BALLET, STAGE, RESEARCHER: FUNCTIONS AND ROLES

At present, the separation of professional perception of choreography and music of ballet performances seems to be a fairly common phenomenon. After the premieres, ballet critics write about the first, musical critics write about the second, and in the rarest cases, even in fundamental research, one can subtract a certain synthesis — an analysis of the production, which affirms the unity of its two most important components. Their relationship was first presented as an open opposition in the article by Boris Asafiev's *The Bound Musician* (1923), where the process of the birth of the performance is considered as “a fatal struggle of music and dance, the choreographer and his ‘proteges’ (that is all ballet performers) with the conductor and his ‘proteges’ (that is with orchestra).” The conclusions made during the period of work as a ballet accompanist at the Mariinsky Theater were then repeatedly checked and repeated by Asafiev, who was already in a different status — the same ballet composer who suffered as a result of choreographic interference in his music. Meanwhile, before the onset of the 20<sup>th</sup> century, ballet composers did not feel disadvantaged. This applies even to Tchaikovsky and Glazunov, the authors of the first domestic ballets, whose music had independent significance. In the West, this status was apparently the first to be earned by A. Adam, who once wrote about his ballet *Faust*: ‘It was a huge success, even the music’ (1857). Over the course of the 20<sup>th</sup> century, the processes of transformation of the ballet genre took place in parallel with the differentiation within musical science of the methods of musicology proper and those belonging to other disciplines. Synthetic compositions of musical theater — ballet and drama — as a result found themselves in the fields of application of two different approaches, musicological and theatrical. Often their representatives contradicted each other, trying to establish the ‘dominance’ of the components of the performance that were interesting to them. Not the last factor in such disputes was the

lack of knowledge of ballet vocabulary by modern musicologists, and musical literacy by ballet experts.

#### «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»: К ВОПРОСУ ПРОИСХОЖДЕНИЯ СЮЖЕТА

Балет «Лебединое озеро», впервые представленный в Москве 20 февраля 1877 года, а в Петербурге 15 января 1895-го, уже в начале следующего столетия воспринимался публикой как сочинение не просто выдающееся, но уникальное. Ныне же оно имеет репутацию «балета балетов» — возможно, по популярности следующего сразу за «Жизелью». Однако десятилетия исследований «Лебединого озера» не приблизили науку к ясному ответу на вопрос, в чём состоит эта уникальность и почему для многих людей, никогда не посещавших театры, понятие балета ассоциируется именно с этим произведением. В истории его создания остаются лакуны, среди которых наиболее заметная — происхождение сюжета. Каждая из линий, несущих его конструкцию, в разные времена подвергалась проверке в области сказочных, театральных и иных текстов. Данное сообщение является очередной попыткой рассмотрения сюжетной преемственности «Лебединого озера», на сей раз от оперы «Озеро фей» Д.-Ф.-Э. Обера на либретто Э. Скриба (премьера 1 апреля 1939 г. в Grand Opéra). Первый балет на родственную тему был поставлен в Лондоне (хореограф А. Гуэрра, 14 мая 1840 г., Her Majesty's Theatre), второй — в Петербурге (Ф. Тальони, 27 ноября 1840 г., Большой Каменный театр). В обоих вариантах сохранена традиционная оппозиция «земного и возвышенного», затем унаследованная либретто «Лебединого»: герои, разлучённые либо даже погибшие в мире людей, в фантастическом мире соединяются и продолжают жить. Между последними представлениями «Озера волшебниц» Ф. Тальони (1842) и первыми спектаклями «Лебединого озера» прошло около 35 лет. Романтическая балетная эпоха «волшебных превращений» понемногу отходила в прошлое. Публику, скорее всего, уже меньше привлекали сверкающие апофеозы после земных трагедий. И закономерно, что репутацию «балета балетов» обрела вторая хореографическая редакция «Лебединого озера», содержащая однозначно трагический финал.

#### SWAN LAKE: TO THE QUESTION OF THE PLOT ORIGIN

The ballet *Swan Lake*, first presented in Moscow on February 20, 1877, and in St. Petersburg on January 15, 1895, already at the beginning of the next century was perceived by the public as a composition not only outstanding, but unique. Now it has a reputation as a 'ballet of ballets' — perhaps the next in popularity immediately after *Giselle*. However, decades of research on *Swan Lake* have not brought science closer to a clear answer to the question of what this uniqueness consists of and why for many people who have never visited theaters, the concept of ballet is associated precisely with this work. Gaps remain in the history of its creation, among which the most noticeable is the origin of the plot. Each of the lines that carry its construction was tested at different times in the field of fairy tale, theatrical and other texts. This report is another attempt to consider the plot continuity of *Swan Lake*, this time from the opera *Le lac des fées* by D.-F.-E. Auber to a libretto by E. Scribe (premiered April 1, 1939 at the Grand Opéra). The first ballet on a related theme was staged in London (choreographer A. Guerra, May 14, 1840, Her Majesty's Theatre), the second — in St. Petersburg (F. Taglioni, November 27, 1840, Bolshoy Kamenny Theatre). In both versions, the traditional opposition of 'earthly and sublime' is preserved, then inherited by the



libretto of *Swan Lake*: the heroes, separated or even dead in the world of people, unite in a fantasy world and continue to live. About 35 years passed between the last performances of F. Taglioni's *Lake of the Enchantresses* (1842) and the first performances of *Swan Lake*. The romantic ballet era of 'magical transformations' was gradually receding into the past. The audience, most likely, was already less attracted by the sparkling apotheoses after earthly tragedies. And it is natural that the reputation of the 'ballet of ballets' was gained by the second choreographic version of *Swan Lake*, which contains an unambiguously tragic ending.

**ПИЛИПЕНКО Нина Владимировна**, доктор искусствоведения,  
доцент, кафедра аналитического музыкознания, Российская  
академия имени Гнесиных, Москва, Россия

**Nina PILIPENKO**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Associated  
Professor, Analytical Musicology Department, Gnessins  
Russian Academy of Music, Moscow, Russia



#### БАЛЕТ VS ОПЕРА НА ВЕНСКОЙ СЦЕНЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

В репертуаре венских театров первой трети XIX века балет, как известно, занимал важное место. Вместе с тем, если взглянуть на афиши, создается впечатление, что по крайней мере половина спектаклей имеет в качестве первоисточника либо конкретные оперы, либо, как минимум, популярные оперные либретто. «Александр в Индии», «Волшебная флейта», «Водовоз», «Севильский цирюльник», «Лодоиска», «Нина, или Безумная от любви», «Орфей и Эвридика», «Вильгельм Телль», «Алина, королева Голконды» — далеко не полный список подобных балетов. Логично ожидать, что в этих спектаклях использовалась и музыка соответствующих опер Моцарта, Россини, Керубини, Паизиелло и других. Однако в качестве авторов чаще всего указаны малоизвестные композиторы, такие как Адальберт Гировец, Карл Блум или Михаэль Умлауф. В докладе сделана попытка ответить на вопрос, как венские балеты с «оперными» названиями соотносятся со своими предполагаемыми первоисточниками.

#### BALLET VS OPERA ON THE VIENNA STAGE IN THE FIRST THIRD OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY

As it is known, ballet played an important role in the repertoire of Viennese theaters in the first third of the 19<sup>th</sup> century. At the same time in the playbills, it seems that at least half of the performances have either specific operas or at least popular opera librettos as their primary source. *Alexander in Indien*, *Die Zauberflöte*, *Der Fassbinder*, *Figaro, oder: Der Barber von Seville*, *Lodoiska*, *Nina, oder Wahnsinn aus Liebe*, *Orpheus und Eurydice*, *Wilhelm Tell*, *Aline, Königin von Golconda* — there is far from a complete list of such ballets. One can expect that these performances also used the opera music by Mozart, Rossini, Cherubini, Paisiello and others. However, obscure composers, such as Adalbert Gyrowetz, Karl Bloom or Michael Umlauf, are most often listed as authors. The report attempts to answer the question of how the Viennese ballets with 'opera' titles correlate with their alleged primary sources.

**ПОЛУБЕНЦЕВ Александр Михайлович**, *заведующий кафедрой режиссуры балета, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия*

**Alexander POLUBENTSEV**, *Head of the Ballet Directing Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia*



#### ОТ СЦЕНАРИЯ К БАЛЕТУ

В докладе определяются этапы создания сюжетного балетного спектакля, дается характеристика их особенностей. Основное внимание уделено созданию сценария, являющегося подробной режиссерско-хореографической разработкой будущего балета, его архитектурной основой. В процессе работы над сценарием формулируются темы и идеи, совершенствуется динамика сюжетного действия, определяются жанр и тип спектакля, его структура, палитра выразительных средств и адресная направленность будущего произведения. В докладе широко используется фактический материал, анализируются ранее созданные сценарии и версии их реальных воплощений разными хореографами. Нельзя недооценивать значение сценария. Его погрешности обязательно проявятся в созданном спектакле, и даже яркая хореография не всегда сможет их нивелировать. Не каждый, даже талантливый хореограф может создать хороший сценарий, но навыками сценарной работы он обязательно должен владеть.

#### FROM SCRIPT TO BALLET

The report defines the stages of creating a narrative ballet performance, their key features are characterized. The main attention is paid to the creation of the scenario, which is a detailed directorial and choreographic foundation of the future ballet, its architectural basis. In the process of working on the script, themes and ideas are formulated, the dynamics of the plot action are improved, the genre and type of the performance, its structure, the palette of expressive means and the targeted orientation of the future work are determined. The report makes extensive use of factual material, analyzes previously created scenarios and versions of their real incarnations by different choreographers. The value of the script cannot be underestimated. Its flaws will definitely show up in the created piece, and even bright choreography will not always be able to level them. Not everyone, even a talented choreographer, can create a good script, but he must master the scripting skills.

**ПОНОМАРЕНКО Ульяна Владимировна**, *преподаватель, кафедра режиссуры балета, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия*

**Uliana PONOMARENKO**, *Lecturer, Ballet Direction Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia*



#### ИЗМЕНЕНИЯ ПОДХОДОВ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ, ОБУСЛОВЛЕННЫЕ НОВЫМИ ЗАПРОСАМИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ИНДУСТРИИ XXI ВЕКА

Доклад представляет собой попытку сформулировать общие тенденции развития хореографического образования детей и молодежи (старшего школьного

возраста от 15 до 18 лет). В первой части, рассмотрены особенности современной танцевальной педагогики, которая представляется как совокупность тенденций: с одной стороны, использование классической педагогической методологии, с другой — формирование профессиональных компетенций обучающихся, которые основываются на лично-ориентированном подходе, диалоге преподавателя с учениками, интеграции различных видов искусств. Во второй части автор выявляет характерные особенности учебно-творческого процесса в ракурсе использования современного танца как средства развития гибких навыков личности. Автор приходит к выводу, что современная концепция образования в большей степени ориентирована на улучшение эффективности обучающихся, формирование навыков и способностей самостоятельного обучения. Педагог, в данном случае, является медиатором и проводником. Основной воспитательной парадигмой в этом случае будет гуманистическая, ориентированная на развитие свободного и независимого мышления, побуждающая к исследованию, осознанной работе тела, направленная на внедрение инноваций и творческое созидание.

CHANGES IN APPROACHES IN CHOREOGRAPHIC EDUCATION DUE  
TO THE NEW DEMANDS OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY DANCE INDUSTRY

The paper is an attempt to formulate general trends in the development of choreographic education for children and youth (high school, age 15 — 18 years). In the first part the features of contemporary dance pedagogy, which is presented as a set of trends: on the one hand, the use of classical pedagogical methodology, on the other — formation of professional competencies of students, which are based on a personal-oriented approach, dialogue with students, integration of different types of arts are presented. In the second part, the author identifies the characteristic features of the educational and creative process in terms of using contemporary dance as a means of developing soft skills. The author comes to the conclusion that the modern concept of education is more focused on improving the efficiency of students, the formation of skills and abilities of independent learning. The teacher, in this case, is a mediator and guide. The main educational paradigm in that case will be humanistic approach, focused on the development of free and independent thinking, encouraging research, conscious work of the body, aimed at introducing innovations and creativity.

**ПОСПЕЛОВ Петр Глебович**, *музыкальный критик, композитор, шеф-редактор издательства «Композитор», Москва, Россия*

**Petr POSPELOV**, *Music Critic, Composer, Editor-in-chief of the Publishing House Kompozitor, Moscow, Russia*



ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ПАРТИТУРЫ ЗАБЫТОГО БАЛЕТА ЦЕЗАРЯ ПУНИ

Мой доклад я хотел бы посвятить описанию своей работы над партитурой балета композитора Цезаря Пуни «Катарина, или Дочь разбойника», впервые поставленного в Лондоне в 1846 году. Впоследствии балет ставился в разных редакциях во многих странах, в том числе и в России, но потом был забыт на целое столетие. Возрождение балета состоялось в 2021 году в Красноярском театре оперы и балета имени Дм. Хворостовского. В основе реконструкции музыки балета лежал

репетитор для двух скрипок, сохранившийся в Москве, в Большом театре. К музыке, зафиксированной в репетиторе, были добавлены номера из других балетов Пуни из архива исследователя балета и хореографа Юрия Бурлаки, а также фрагменты, досочиненные мною самим. Мне хотелось бы показать на конкретных видеомузыкальных примерах несколько вариантов пути, которым двигался композитор-реконструктор во взаимодействии с постановщиками, концертмейстером и дирижером от репетитора к клавиру, от клавира к партитуре, от партитуры к театральной премьере. Иными словами, как из двух скрипичных строчек делается полноценный балетный спектакль.

#### EXPERIENCE IN RECONSTRUCTING THE SCORE OF THE FORGOTTEN BALLET BY CESARE PUGNI

I would like to devote my report to the description of my work on the score of the Pugnì's ballet *Catarina ou la Fille du bandit* (London, 1846). Subsequently, the ballet was staged in different versions in many countries, including Russia, but then it was forgotten for a whole century. The revival of the ballet took place in 2021 at the Krasnoyarsk Opera and Ballet Theater named after Dm. Khvorostovsky. The reconstruction of the ballet music was based on a *répétiteur* for two violins, preserved in Moscow, in the Bolshoi Theater. The music from this *répétiteur* was supplemented with numbers from other Pugnì's ballets from the archive of the ballet researcher and choreographer Yuri Burlaka, as well as fragments composed by myself. I would like to show, using concrete video-musical examples, several options for the path that the composer-reenactor moved in cooperation with the choreographers, the accompanist and the conductor from the *répétiteur* to the clavier, from the clavier to the score, from the score to the first night in the theatre. In other words: how to do a full-length ballet performance from two violin lines.

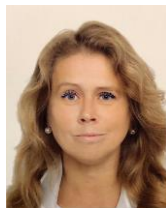
**ПОТОЛОКОВА Мария Олеговна**, доктор экономических наук, профессор, кафедра балетоведения, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

**Maria POTOLOKOVA**, Dr. Habil. (Doctor of Economics), Professor, Ballet Studies Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

в соавторстве с

**ГРУШКО Анна Михайловна**, кандидат экономических наук, доцент, кафедра балетоведения, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

**Anna GRUSHKO**, PhD (Economics), Associate Professor, Ballet Studies Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia



in cooperation with



#### СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ: ПЕРСПЕКТИВЫ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Вопросы синтеза искусств — одни из вечных, возникающих в разрезе науки об искусстве и науки о современных формах усиления потребительского восприятия, следующего за первичным творческим процессом и обеспечивающего дополнительную социальную компоненту. Хореография, включая в себя различные виды искусства

(драматургия, музыка, изобразительное искусство), выступает не просто центром объединения, но и катализатором создания все новых и новых форм взаимодействия с инновационными сферами и технологиями современного мира творчества. Синергизм синтеза искусств в балетном театре характеризуется несомненным дуализмом. С одной стороны, увеличивая усиливая общий эффект как целостного социального явления, с другой, обеспечивая каждой компоненте самоидентифицирующую ценность. Хореографическое искусство, пройдя непростой путь к видовой самоидентификации, на настоящем этапе ищет, разрабатывает и использует новые инструменты творческих компонент, новые формы выражения идей и эмоций. Именно благодаря непрекращающемуся развитию и происходит взаимообогащение интегрированных компонент, а также создание нового ценностного конечного продукта. Цифровые технологии создают дополнительный ресурс, располагая возможности, предлагает представления известных хореографических произведений в новом ракурсе. Именно непрерывный поток всевозможных опытов в сфере хореографического искусства обеспечивает создание значительного количества художественно ценных многожанровых произведений.

#### SYNTHESIS OF ARTS IN THE CHOREOGRAPHIC THEATER: PERSPECTIVES IN THE SOCIO-CULTURAL SPACE

The issues of art synthesis are one of the eternal ones that arise in the context of the science of art and the science of modern forms of strengthening consumer perception, following the primary creative process and providing an additional social component. Choreography, including various types of art (drama, music, visual art), acts not just as a center of unification, but also as a catalyst for the creation of new forms of interaction with innovative spheres and technologies of the modern world of creativity. The synergism of the synthesis of arts in the ballet theater is characterized by an undoubted dualism. On the one hand, increasing and strengthening the overall effect as an integral social phenomenon, on the other, providing each component with a self-identifying value. Choreographic art, having passed a difficult path to species self-identification, at the present stage is looking for, developing and using new tools of creative components, new forms of expression of ideas and emotions. It is thanks to the ongoing development that the integrated components are mutually enriched, as well as the creation of a new value-based final product. Digital technologies create an additional resource, having opportunities, offers representations of famous choreographic works in a new perspective. It is the continuous flow of all kinds of experiences in the field of choreographic art that ensures the creation of a significant number of artistically valuable multi-genre works.

**ПУШКИНА Ирина Алексеевна**, *доцент, кафедры балетоведения, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия*

**Irina PUSHKINA**, *Associate Professor, Ballet Theory and History Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia*



#### НОВЫЕ ДЕТАЛИ ПРЕМЬЕРЫ БАЛЕТА «ГЛЯНЭ» В 1942 ГОДУ

На основе архивных документов и периодической печати в докладе раскрываются детали и трудности создания первого большого спектакля начинающим

балетмейстером Н.А. Анисимовой, характерной солистки театра имени С.М. Кирова. Балет А. Хачатуряна «Гаяне» создавался в непростой период истории советского государства. От армянского первоисточника, балета «Счастье», его существенно отличает либретто, которое переписывалось несколько раз в связи с изменявшимися условиями жизни страны. Композитору пришлось дополнять партитуру уже созданного спектакля и сочинять новые фрагменты по просьбе постановщиков ленинградского театра. Современные создателям военные будни страны требовали актуального правдивого рассказа о жизни советских людей. Спектакль и его герои должны были будить в людях лучшие чувства, к этому стремились либреттист, композитор и хореограф.

#### NEW DETAILS OF THE BALLET'S *GAYANE* PREMIERE (1942)

On the basis of archival documents and periodicals, the report reveals the details and difficulties of creating the first big performance by the novice choreographer N.A. Anisimova, a characteristic soloist of the S.M. Kirov. Aram Khachaturian's ballet *Gayane* was created in a difficult period in the history of the Soviet state. It differs greatly from the Armenian original, the ballet *Happiness* by the libretto, which was rewritten several times in connection with the changing conditions of the country's life. The composer had to supplement the score of the already created performance and compose new fragments at the request of the directors of the Leningrad theatre. The military everyday life of the country of that time demanded from creators an actual truthful story about the life of the Soviet people. The performance and its characters were supposed to awaken the best feelings in people, the librettist, composer and choreographer aspired to this.

**ПЫЛАЕВА Лариса Дмитриевна**, доктор искусствоведения, профессор, кафедра культурологии, музыковедения и музыкального образования, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, Пермь, Россия

**Larisa PYLAEVA**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Cultural Studies, Musicology and Music Education Department, State Humanitarian-Pedagogical University, Perm, Russia



#### ВОЗДЕЙСТВИЕ ПОЭТИЧЕСКИХ РИТМОВ НА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В САРАБАНДАХ ФРАНЦУЗСКОГО БАРОККО

Ритмы французской поэзии барокко рассматриваются автором как важный исток эмоциональной выразительности танцев данной эпохи. В качестве примера избрана сарабанда, представленная в жанрах *chanson à danser* и *danse chantée*, а также инструментальных пьесах французских композиторов XVII — начала XVIII веков. Внимание акцентируется на так называемой несбалансированной фразировке стихов, особенно характерной для сарабанд и приводившей к возникновению так называемых «страстных ритмов». Их выразительность была обусловлена тремя типами акцентов французской речи. Ж.-Ж. Руссо обозначал их как грамматический, логический и патетический (ораторский). Все они, согласно Руссо, оказывают влияние на музыкальное интонирование и важны для композитора, сочиняющего музыку для танцев. Соблюдение акцентов речи, их подчеркнутая подача — один из признаков возвышенного стиля (*style soutenu*) французской театральной декламации того времени,

на которую ориентировались оперные певцы, участвующие в исполнении *danse chantée*. В известной мере как певцы, так и танцовщики позиционировали себя на сцене как ораторы на трибуне. Эквивалентами грамматических акцентов, отмечающих открытые или закрытые звуки, а также краткость или долготу слога, выступают сильные и слабые доли такта. Логические акценты указывают на связи и отношения высказываемых мыслей, заключенных в предложениях речи. Патетические, или ораторские акценты выражают чувства говорящего и сообщают их слушающим. Эти акценты обнаруживают постоянно меняющиеся ритмы, создаваемые группами слов стихотворения. Представления о трех типах акцентов важны для выразительности интонирования (как хореографического, так и музыкального), столь значимой для исполнения танцев барокко в связи с риторическими традициями эпохи.

#### THE INFLUENCE OF POETIC RHYTHMS ON EXPRESSIVENESS IN FRENCH BAROQUE SARABANDES

The rhythms of French Baroque poetry are considered by the author as an important source of the emotional expressiveness of dances of this era. The sarabande, presented in the genres of *chanson à danser* and *danse chantée*, as well as instrumental pieces by French composers of the 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> centuries, is chosen as an example. The attention is focused on the so-called unbalanced phrasing of poems, especially characteristic of sarabands and leading to the emergence of so-called 'passionate rhythms.' Their expressiveness was due to three types of accents in the French speech. Jean-Jacques Rousseau designated them as grammatical, logical and rhetorical ones. All of them, according to Rousseau, have an impact on musical intonation and are important for composing dance music. The observance of speech accents, their emphasized presentation is one of the signs of the sublime style (*style soutenu*) of the French theatrical recitation of that time, which opera singers participating in the performance of *danse chantée* were guided by. To a certain extent, both singers and dancers positioned themselves on stage as orators on the podium. The equivalents of grammatical accents that mark open or closed sounds, as well as the brevity or length of syllables, are downbeats and offbeats of the bars. Logical accents indicate the connections and relationships of the expressed thoughts contained in the sentences of speech. Rhetorical accents express the feelings of the speaker and communicate them to the listeners. These accents reveal the ever-changing rhythms created by the groups of words of the poem. The concepts of the three types of accents are important for the expressiveness of intonation (both choreographic and musical), which is very significant for the performance of Baroque dances in connection with the rhetorical traditions of this era.

**РАДЧЕНКО Святослав Игоревич**, методист, кафедра классического танца Московской государственной академии хореографии, Москва, Россия

**Sviatoslav RADCHENKO**, Methodologist, The Department of Classical Dance, Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia



#### НАСЛЕДИЕ ВЫДАЮЩИХСЯ МАСТЕРОВ БАЛЕТНОЙ ПЕДАГОГИКИ КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИХ ОСНОВ НАЦИОНАЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ШКОЛ

Современный этап развития балетного искусства характеризуется широким международным сотрудничеством балетных театров, образовательных учреждений,

высокой мобильностью артистов, педагогов и хореографов, представляющих различные хореографические стили и направления. В этой связи актуальным является изучение национальных хореографических школ на предмет общего и различного в теории и практике. В докладе рассматривается значимость наследия выдающихся практиков хореографического образования как важного источника изучения теоретико-методических основ современных балетных школ, позволяющего проследить этапы формирования и развития техники классического танца, специфику хореографического исполнительства той или иной эпохи. В докладе приведена классификация источников по педагогическому наследию, представлены результаты анализа наиболее значимых материалов. Автор приходит к выводу о недостаточной степени теоретического осмысления в отечественной хореографической литературе таких важных для развития балетного искусства педагогических систем, как методики А. Бурнонвиля, Э. Чеккетти и др. В результате сопоставления исполнительских стилей и приемов обучения автором конкретизировано понятие «хореографическая школа», имеющее в зависимости от контекста несколько значений: 1) регионально-художественный этап развития хореографического искусства; 2) система профессиональной подготовки артистов балета, характеризующаяся единством и преемственностью принципов и методов обучения; 3) образовательное учреждение. На примере наследия педагогов XIX века (К. Блазис, А. Бурнонвиль, Х. Иогансон, Ф. Тальони, Э. Чеккетти и др.) отмечено взаимовлияние и взаимообогащение традиций обучения хореографическому искусству в процессе исторического развития балетного театра. На основе анализа теоретических и методических работ, записей уроков классического танца XIX–XX веков автор приходит к выводу, что, несмотря на стилистические различия в исполнительстве, процесс профессиональной подготовки артистов балета опирается на единую теоретико-методическую основу обучения классическому танцу, сформированную в начале XIX века и представляющую «точки роста» современных педагогических систем.

THE LEGACY OF OUTSTANDING MASTERS OF BALLET PEDAGOGY  
AS A SOURCE FOR STUDYING THE NATIONAL CHOREOGRAPHIC SCHOOLS' THEORETICAL AND  
METHODOLOGICAL FOUNDATIONS

The current stage in the development of ballet art is characterized by extensive international cooperation between ballet theaters, educational institutions, the mobility of artists, teachers and choreographers representing various choreographic styles and directions. In this regard, the study of national choreographic schools on the subject of common and different in theory and practice is relevant. The report examines the significance of the heritage of outstanding practitioners of choreographic education as an important source for studying the theoretical and methodological foundations of modern ballet schools, which makes it possible to trace the stages of the formation and development of classical dance techniques, the specifics of the choreographic performance of a particular era. The report provides a classification of sources according to the pedagogical heritage, presents the results of the analysis of the most significant materials. The author comes to the conclusion about the insufficient degree of theoretical understanding in the domestic choreographic literature of such pedagogical systems, important for the development of ballet art, as the methods of A. Bournonville, E. Cecchetti and others. As a result of a comparison of performing styles and teaching methods, the author concretizes the concept of 'choreographic school,' which,



depending on the context, has several meanings: 1) a regional artistic stage in the development of choreographic art; 2) a system of professional training of ballet dancers, characterized by unity and continuity of principles and methods of teaching; 3) educational institution. On the example of the heritage of teachers of the 19th century (C. Blais, A. Bournonville, C. Johansson, F. Taglioni, E. Cecchetti, etc.), mutual influence and mutual enrichment of the traditions of teaching choreographic art in the process of historical development of the ballet theater are noted. Based on the analysis of theoretical and methodological works, recordings of classical dance lessons of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, the author comes to the conclusion that, despite the stylistic differences in performance, the process of professional training of ballet dancers is based on a single theoretical and methodological basis for teaching classical dance, formed at the beginning of the 19<sup>th</sup> century and representing the ‘points of growth’ of modern pedagogical systems.

**РАКУ Марина Григорьевна**, доктор искусствоведения, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

**Marina RAKU**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



#### СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ И ИДА РУБИНШТЕЙН: НЕСОСТОЯВШИЙСЯ ТАНДЕМ

История отношений Сергея Прокофьева и Иды Рубинштейн, равно как и история их совместных проектов, почти не отражена в биографической и научной литературе. Достаточно сказать, что имя композитора отсутствует на страницах жизнеописаний знаменитой актрисы, а самые частые упоминания ее имени в свою очередь встречаются только в дневниках и автобиографических заметках Прокофьева. Во многом это связано с тем, что ими вместе не была осуществлена ни одна работа, хотя обсуждение будущих планов, как ясно из тех же дневников, продолжалось несколько лет. Реконструировать подробности событий первой половины 1920-х годов, связанные с идеей создания синтетического спектакля, в котором на равных правах сосуществовали бы музыка, хореография и драма, помогает прокофьевский эпистолярный зарубежного периода, сосредоточенный в архиве Колумбийского университета. Он помогает понять не только обстоятельства, помешавшие осуществлению этих планов, но и внутренние творческие обстоятельства самого композитора, стремившегося, с одной стороны, получить выгодный заказ для материального обеспечения своей недавно обретенной семьи, с другой же — продвигаться в важнейшем для него жанровом направлении, образ которого постепенно формируется у него в эти годы, подчинив таким образом вкусы заказчика собственным. Е Но и эти его собственные вкусы на протяжении упомянутых лет меняются, обретают большую ясность, исподволь подготавливая его эстетический и политико-географический переход к новому жизненному этапу — переезду в СССР. Е Этим биографическим и творческим перипетиям первой половины 1920-х годов посвящен доклад.

The history of the relationship between Sergei Prokofiev and Ida Rubinstein, as well as the history of their joint projects, is almost not reflected in the biographic and scientific literature. Suffice it to say that the composer's name is absent from the pages of the famous actress's biographies, and the most frequent mentions of her name, in turn, are found only in Prokofiev's diaries and autobiographical notes. This is largely due to the fact that they did not carry out any work together, although the discussion of future plans, as is clear from the same diaries, continued for several years. To reconstruct the details of the events of the first half of the 1920s, related to the idea of creating a synthetic performance in which music, choreography and drama would coexist on equal terms, is helped by the Prokofiev epistolary of the foreign period, concentrated in the Columbia University archive. It helps to understand not only the circumstances that prevented the implementation of these plans, but also the internal creative circumstances of the composer himself, who, on the one hand, sought to receive a profitable order for the material support of his newly found family, on the other hand, to advance in the most important genre direction for him, the image which he gradually formed during these years, thus subordinating the tastes of the customer to his own. But even these of his own tastes have been changing over the years mentioned, gaining greater clarity, gradually preparing his aesthetic and political-geographical transition to a new life stage — moving to the USSR. The report is devoted to these biographical and creative ups and downs of the first half of the 1920s.

**Ромашук Инна Михайловна**, доктор искусствоведения, профессор, и.о. проректора по научной работе, Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, Москва, Россия

**Inna Romashchuk**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, acting Vice-Rector, Ippolitov-Ivanov State Music Pedagogical Institute, Moscow, Russia



#### ТАНЕЦ В ОПЕРАХ М.М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА

Феномен «жизненного мира» (Э. Гуссерль) в его национальных ответвлениях и реальных культуры раскрывается в операх Ипполитова-Иванова во-многом благодаря развернутым массовым сценам. Особое место здесь занимают танцевальные эпизоды и картины, в которых остро и выразительно звучат характерные элементы разных фольклорных традиций, как испытанных ранее в русской музыке, так и введенных Ипполитовым-Ивановым в соответствие с условиями сюжетных реалий. Композитору всегда было важно подчеркивать в операх подлинное, настоящее, имеющее вневременную ценность, акцентируя внимание на формах бытования музыкального фольклора. Народно-бытовые танцы, которые представлены во многих массовых сцен в операх композитора, давали ему такую возможность, как и развернутые балетные сцены (например, в опере «Последняя баррикада»). С очевидной устремленностью к балетному жанру создавалась партитура «Нестан Дареджан» по поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре»: балетом, затем оперой-балетом композитор называл это сочинение. В архиве Ипполитова-Иванова сохранилось либретто балета «Скифы», которое, вероятно, могло заинтересовать композитора, с его особым отношением к

балетному жанру. Танцевальные сцены есть во всех операх композитора, включая «Руфь», созданную на основе библейского сюжета. Введены танцы и в тексты либретто задуманных им, но не осуществленных опер («Хризантем», «Мириам», «Пережнихи»). Танцевальные сцены подчеркивают национальный колорит, создают реалии бытовых сцен («Азра», «Измена»), усиливают контраст между внешним и глубоко психологическим внутренним планом действия («Оле из Нордланда»), характеризуют героев и определяют основную образно-смысловую «тональность» произведения («Ася»). Танцы в операх Ипполитова-Иванова имеют как самостоятельное значение (оркестр, хореография), так и входят в массовые сцены с хором. Соответственно, они обладают «двойной активностью» (Ю. Лотман) – сугубо музыкального звучания, или танцевально-хорового. При том, что сюжеты опер Ипполитова-Иванова в большинстве своем обращены к инонациональным сюжетам, музыкальный язык композитора остается в традициях русской музыки. И именно танец, балет в операх подчеркивает характерные особенности искусства, культуры разных народов, интерес к которым композитор сохранил на протяжении всей жизни.

#### DANCE IN THE MIKHAIL IPPOLITOV-IVANOV'S OPERAS

The phenomenon of the 'life world' (E. Husserl) in its national branches and the realities of culture is revealed in the operas of Ippolitov-Ivanov largely due to the unfolded mass scenes. A special place here is occupied by dance episodes and paintings in which characteristic elements of various folklore traditions, both tested earlier in Russian music and introduced by Ippolitov-Ivanov in accordance with the conditions of the plot realities, sound sharply and expressively. It has always been important for the composer to emphasize in operas the authentic, the present, which has timeless value, focusing on the forms of existence of musical folklore. Folk dances, which are represented in many mass scenes in the composer's operas, gave him such an opportunity, as well as expanded ballet scenes (for example, in the opera *The Last Barricade*). With an obvious aspiration to the ballet genre, the score of *Nestan Darejan* was created based on Shota Rustaveli's poem *The Knight in Tiger Skin*: ballet, then opera-ballet, the composer called this composition. The libretto of the ballet *Scythians* has been preserved in the archive of Ippolitov-Ivanov, which probably could have interested the composer, with his special attitude to the ballet genre. There are dance scenes in all the composer's operas, including *Ruth*, created on the basis of a biblical plot. Dances are also introduced into the texts of the librettos of operas conceived by him, but not realized (*Chrysanthemum*, *Miriam*, *The Dressmaker*). Dance scenes emphasize the national flavor, create the realities of everyday scenes (*Azra*, *Treason*), enhance the contrast between the external and deeply psychological inner plan of the actions (*Ole from Nordland*), characterize the characters and determine the main figurative and semantic 'tonality' of the work (*Asya*). Dances in Ippolitov-Ivanov operas have both an independent meaning (orchestra, choreography) and are included in mass scenes with a choir. Accordingly, they have a 'double activity' (Yu. Lotman) – a purely musical sound, or dance-choral. Despite the fact that the plots of Ippolitov-Ivanov's operas are mostly addressed to foreign subjects, the composer's musical language remains in the traditions of Russian music. And it is dance, ballet in operas that emphasizes the characteristic features of art, culture of different peoples, in which the composer has retained interest throughout his life.

**РУДКО Мария Владимировна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия



**Mariya RUDKO**, PhD, Senior Lecturer, Foreign Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

БАЛЕТ М. ДЕ ФАЛЬИ «ТРЕУГОЛКА» В СЦЕНИЧЕСКОМ ОФОРМЛЕНИИ П. ПИКАССО (1919)

Эксперименты П. Пикассо в сфере театральной сценографии занимают особое место в его творчестве. 1917–1927 годы ознаменованы плодотворным сотрудничеством мэтра кубизма с «Русским балетом» С. Дягилева. Погружение в мир музыкального театра открывает новый этап в жизни художника, отмеченный появлением нетрафаретных решений в области сценографического искусства. За десять лет Пикассо оформил шесть балетных спектаклей: «Парад» (1917), «Треуголка» (1919), «Пульчинелла» (1920), «Квадро фламенко» (1921), «Голубой экспресс» (1924) и «Меркурий» (1927). В этой балетной панораме, играющей множеством разнокалиберных оттенков, выделяются две «испанские» работы — «Треуголка» на музыку М. де Фальи и «Квадро фламенко» на темы южно-испанских танцев в обработке того же де Фальи. Для Пикассо, выросшего под жарким солнцем Андалусии, национальный колорит этих опусов оказался невероятно близким. Он с головой окунулся в работу над созданием эскизов декораций и костюмов, оформлением занавеса, а также написанием портретов артистов балетной труппы. Доклад посвящен описанию творческого процесса, сопровождающего рождение первого испанского спектакля «Русского балета» — «Треуголки» — совместного проекта Пикассо, Дягилева, де Фальи и Мясина.

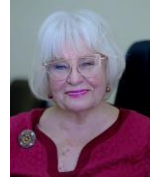
MANUEL DE FALLA'S BALLET *EL SOMBRERO DE TRES PICOS* [THE THREE-CORNERED HAT] IN THE STAGE DESIGN BY PABLO PICASSO (1919)

Pablo Picasso's experiments in the field of theatrical scenography occupy a special place in his work. The years 1917–1927 were marked by the fruitful collaboration of the master of cubism with Sergei Diaghilev's 'Ballets Russes.' Immersion in the world of musical theater opens a new stage in the artist's life, marked by the emergence of non-traditional solutions in the field of stage design. In ten years, Picasso designed six ballet performances: *Parade* (1917), *El sombrero de tres picos* [The Three-Cornered Hat] (1919), *Pulcinella* (1920), *Cuadro flamenco* (1921), *Le train blue* [Blue Express] (1924), *Mercur*e (1927). In this ballet panorama, which plays with a variety of different shades, two 'Spanish' works stand out — *El sombrero de tres picos* to the music of Manuel de Falla and *Cuadro flamenco* on the themes of southern Spanish dances in the treatment of de Falla too. For Picasso, who grew up under the hot sun of Andalusia, the national flavor of these opuses turned out to be incredibly close. He plunged headlong into the work of creating sketches of scenery and costumes, curtain decoration, as well as painting portraits of ballet troupe dancers. The report is devoted to the description of the creative process accompanying the birth of the first

Spanish performance of the '*Ballets Russes*' — *El sombrero de tres picos* — a joint project of Picasso, Diaghilev, de Falla and Massine.

**САВВИНА Людмила Владимировна**, доктор искусствоведения,  
профессор проректор по научной работе, Астраханская  
государственная консерватория, Астрахань, Россия

**Lyudmila SAVVINA**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor,  
Vice rector for scientific work, Astrakhan State Conservatory,  
Astrakhan, Russia



«МЕХАНИЧЕСКИЙ БАЛЕТ» Д. АНТЕЙЛА

КАК ОБРАЗЕЦ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАМЯТИ XX ВЕКА

Музыка XX века отражает общие тенденции современного искусства, стремящегося выразить новую реальность в формах, соответствующих изменившемуся миропониманию и состоянию души человека с позиций неопределенности, децентрализации, в противовес устойчивости и неизменности понимания реальности в искусстве прошлого времени. В музыке, как и других видах искусства, наблюдается стремление отобразить новый мир средствами другого искусства, что способствует появлению новых художественных форм, организованных на основе специфического кода, соединяющего разнородные черты: искусства временного, пространственного, визуального. Характерным признаком музыкально-художественного сознания становится синестетичность, являющаяся следствием интегративности психических процессов. Наиболее ярко данные черты проявились в музыке «Механического балета» Джорджа Антейла, написанного для одноименного фильма режиссера Фернана Леже – французского живописца и скульптора, мастера декоративного искусства. Фильм весьма эксцентричен и служит наглядным выражением модного в художественных кругах 20-х годов XX века идей дадаизма. Движение, организованное особым образом, определило название фильма «Механический балет». Под этим названием имеется ввиду танец вещей или предметов, который становится своеобразным знаком, определяющим правила сочетания, упорядочивание символов, соответствующих определенному значению. Все подчинено движению, восхищающему зрителя неожиданной механикой обычных вещей. Музыка «Механического балета» буквально пронизана энергией ритма, стихией движения – это энергия движущихся колес: велосипеда, машины, поезда, самолета. Если сравнивать специфику кинематографического и музыкального кодов, то они направлены на расширение объема информации, дополняя и расширяя каждый из видов искусства. Таким образом, введение языка кинематографа, живописи, балета превращает музыкальные произведения композиторов начала XX века в сложный текст, чья информационная система строится на получении сообщения с помощью немзыкальных факторов: живописный, кинематографический, хореографический образы играют роль возбудителей, способствуют возрастанию информации и ее структурированию.

GEORGE ANTHEIL'S *BALLET MÉCANIQUE*

AS A MUSICAL TEXT'S EXAMPLE OF ARTISTIC MEMORY IN THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

The music of the 20<sup>th</sup> century reflects the general trends of contemporary art, which seeks to express a new reality in forms that correspond to the changed worldview and the

state of the human soul from the standpoint of uncertainty, decentralization, as opposed to the stability and immutability of the understanding of reality in the art of the past. In music, as in other forms of art, there is a desire to reflect the new world by means of another art, which contributes to the emergence of new artistic forms organized on the basis of a specific code that connects heterogeneous features: temporal, spatial, visual art. A characteristic feature of musical and artistic consciousness is synesthetics, which is a consequence of the integrativity of mental processes. These features were most clearly manifested in the music of *Ballet Mécanique* by George Antheil, written for the film of the same name directed by Fernand Léger, a French painter and sculptor, a master of decorative art. The film is very eccentric and serves as a clear expression of the ideas of Dadaism that were fashionable in the artistic circles of the 1920s. The movement, organized in a special way, determined the name of the film *Ballet Mécanique*. This name means the dance of things or objects, which becomes a kind of sign that determines the rules of combination, the ordering of symbols corresponding to a certain meaning. Everything is subject to movement, which delights the viewer with the unexpected mechanics of ordinary things. The music of *Ballet Mécanique* is literally permeated with the energy of rhythm, the element of movement – this is the energy of moving wheels: a bicycle, a car, a train, an airplane. If we compare the specifics of cinematic and musical codes, then they are aimed at expanding the amount of information, complementing and expanding each of the art forms. The introduction of the language of cinema, painting, ballet turns the musical works of composers of the early twentieth century into a complex text, whose information system is based on receiving a message with the help of extra-musical factors: pictorial, cinematic, choreographic images play the role of stimulants, contribute to the growth of information and its structuring.

**САВЕНКО Светлана Ильинична**, доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания; профессор кафедры современной музыки, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

**Svetlana SAVENKO**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Leading Researcher, State Institute for Art Studies; Professor, Contemporary Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia



#### «Пламя Парижа» АСАФЬЕВА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА

Балет Б.В.Асафьева «Пламя Парижа, или Триумф республики» традиционно оценивается как яркое достижение советского музыкального театра. В нем представлен актуальный сюжет из истории Великой французской революции, (предтечи Октября, согласно тогдашней идеологии), который счастливо соединился с выдающимися хореографическими достоинствами постановки (балетмейстер В.Вайнонен). Известно, что в процессе создания балета Асафьев широко использовал источники, заимствованные из профессиональной и народной музыки Франции, связывая цитатный метод со своими музыковедческими изысканиями, в частности, с идеей симфонизма. Ее вершину он видел в музыке Л.Бетховена, интонации которой появляются в «Пламени Парижа» как финальная кульминация, наряду с темами французских революционных песен, широко популярных в это время в СССР. В

докладе предлагается гипотеза о происхождении цитатного метода Асафьева, который мог сформироваться на более широком интонационном поле, нежели считал сам композитор и критика того времени.

*FLAMES OF PARIS BY ASAFIEV IN THE CONTEXT OF THE SOVIET BALLET HISTORY*

Ballet *Flames of Paris, or Triumph of the Republic* by Boris Asafiev is traditionally considered as a great achievement of the Soviet musical theater. The ballet created an analogy between the French and Russian revolutions, according to the Soviet ideology which happily connected with outstanding choreographic merits of the production (ballet master Vasily Vainonen). It is known that in the process of creation of the ballet Asafiev widely used sources borrowed from the French professional and folk music. He associated the quotation method with his musicological research, particularly with the idea of symphonism. He saw its pinnacle in the music of Ludwig van Beethoven, which remnants appeared as the final climax of the *Flames of Paris*, along with the themes of French revolutionary songs widely popular at this time in the USSR. In my paper I propose a hypothesis about the origin of Asafiev's quotation method, which may have formed on a broader creative field than the composer himself, and the critics of the time may believe.

**САДОКОВА Вера Владимировна**, кандидат искусствоведения, ответственный редактор журнала «Ученые записки РАМ имени Гнесиных», Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

**Vera SADOKOVA**, PhD, Executive Editor, Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia



БАЛЕТ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ЩЕЛКУНЧИК»: СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ С ОПЕРОЙ «ПИКОВАЯ ДАМА»

Несмотря на различие эстетических концепций оперы Чайковского «Пиковая дама» и балета «Щелкунчик», сочинения отмечены единством поэтической. Созвучие поздних осмысляется в глубинной связи с полем мифоритуального сценария Главная семантическая цезура текстов, определяемая пограничным пространственно-временным моментом, задает смысловые доминанты музыкального текста: центра и пути, соотносимые с главными темами сочинений. Фабула текстов, основанная на путешествии героя в иной мир (верхний в «Щелкунчике», нижний в «Пиковой даме»), обуславливает целый ряд параллелей. Семантическая тема пути раскрывается через идею линейности, как буквальная, переводимая на язык партитурной графики, так и метафоричности, передаваемой природными и художественными образами движения. Линейность пронизывает мелодическую графику и главных и фоновых тематических элементов, задает вертикально-осевой фундамент сцены, ступенчатый принцип композиции, определяет жанровое наклонение сцен, связанное с идеей перемещения. Можно сказать, что принцип линейности обуславливает структуру и семантику музыкальной ткани как по горизонтали, так и вертикали, распространяется на тематический и композиционный планы, высказывается как чисто музыкальными, так и обобщенными поэтическими художественными средствами. О существовании единой праосновы, архетипического фундамента, определяющего сущностное

единство сочинений, свидетельствует и линия движения времени-пространства. Смысловый вектор сочинений задает процесс спатиализации времени и мифологической темпорализации пространства, постепенной смысловой модуляции от времени к безвремению. Развертывание лиминальной фабулы «при дверях, «на пороге», «за порогом» раскрывается через качественно отличное время-пространство. Так, первая смысловая модуляция, соотношенная с пересечением границы и установлением вертикальной оси, отражает процесс спатиализации времени: временные параметры темы осмысляются в пространственном аспекте; ритмическая организация темы организует развертывание вертикальной оси; вторая – темпорализации пространства, однако в ином аспекте. Непосредственная близость к сакральному центру определяет привлечение метафорического языка к раскрытию пространственно-временного континуума. Абстрактным, универсальным характером он создает эффект переключения повествования в иной план. Метафорическое выражение «за порогом» посредством жанровых аллюзий переводит действие в мифическое правремя, рассматриваемое под знаком безвременья.

#### TCHAIKOVSKY'S BALLET *THE NUTCRACKER*: SEMANTIC PARALLELS WITH *THE QUEEN OF SPADES*

Despite the difference in the aesthetic concepts of Tchaikovsky's opera *The Queen of Spades* and the ballet *The Nutcracker*, the compositions are marked by the unity of the poetic. The consonance of the later ones is understood in deep connection with the field of the mythological scenario, the main semantic caesura of the texts, determined by the boundary space-time moment, sets the semantic dominants of the musical text: the center and the paths correlated with the main themes of the compositions. The plot of the texts, based on the hero's journey to another world (the upper one in *The Nutcracker*, the lower one in the *Queen of Spades*), causes a number of parallels. The semantic theme of the path is revealed through the idea of linearity, both literal, translated into the language of score graphics, and metaphorical, conveyed by natural and artistic images of movement. Linearity permeates the melodic graphics and the main and background thematic elements, sets the vertical-axial foundation of the scene, the stepped principle of composition, determines the genre inclination of the scenes associated with the idea of movement. It can be said that the principle of linearity determines the structure and semantics of the musical fabric both horizontally and vertically, extends to thematic and compositional plans, is expressed both purely musical and generalized poetic artistic means. The existence of a single primordial foundation, an archetypal foundation that determines the essential unity of the works, is also evidenced by the line of movement of time-space. The semantic vector of the works sets the process of the spatialization of time and the mythological temporalization of space, the gradual semantic modulation from time to timelessness. The unfolding of the liminal plot 'at the door,' on the threshold,' 'beyond the threshold' is revealed by a qualitatively different space-time continuum. Thus, the first semantic modulation, correlated with the crossing of the border and the establishment of the vertical axis, reflects the process of spatialization of time: the temporal parameters of the theme are interpreted in the spatial aspect; the rhythmic organization of the theme organizes the deployment of the vertical axis; the second – the temporalization of space, but in a different aspect. The immediate proximity to the sacred center determines the involvement of metaphorical language in the disclosure of the space-time continuum. By its abstract, universal character, it creates the effect of switching the narrative to a different plane. The



metaphorical expression ‘beyond the threshold’ by means of genre allusions translates the action into a mythical time, considered under the sign of timelessness.

**САЙТО Кейко**, *PhD, преподаватель,  
Городской университет Осаки,  
Осака, Япония*

**Saito Keiko**, *PhD, Specially Appointed  
Lecturer, Osaka Metropolitan  
University, Osaka, Japan*



ЯПОНИЗМ В РУССКОМ БАЛЕТЕ В КОНЦЕ XIX ВЕКА:  
БАЛЕТ-ПАНТОМИМА «С ЛУНЫ В ЯПОНИЮ» (1900, КИСЛИНСКИЙ)

В последней четверти XIX века в Европе было создано несколько необычных балетных постановок на основе японских мотивов. Это явление стало частью японизма, который был популярен в Европе в то время. В этом докладе рассматриваются отличительные черты русского японизма в балете. В конце XIX века в русских Императорских театрах были представлены три новые постановки, заимствованные из японской музыки, литературы и культурных обычаев. Спектакли отражают высокий интерес зрителей к Японии и к японской культуре, однако спустя два или три года эти балеты были сняты с репертуаров театров. Вероятно, это произошло в связи с изменением политического отношения Императора Николая Второго к Японии. Теперь мало кто знает, что эти балетные постановки существовали. В Советское время Вера Красовская писала о них как о полном провале. Позднее японский музыковед в своем исследовании отметил их как несущественные. Однако эти балеты были уникальны в отношении к японской культуре. Так, третий балет-пантомима «С луны в Японию» показал тесную связь между балетом и одним из видов драматического театра, интерес к которому возродился в то время. В докладе исследователь попытается выяснить особое отношение русских к японской культуре и их самоопределение через анализ балета-пантомимы «С Луны в Японию», где были соединены комедия дель арте и японские обычаи.

JAPONISM IN RUSSIAN BALLET AT THE END OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY:  
BALLET-PANTOMIME *FROM THE MOON TO JAPAN* (1900, KISLINSKY)

In the last quarter of the 19<sup>th</sup> century some unique ballets were created in Europe based on the motif of Japan. It took the form of Japonism which was popular in Europe at that time. This report examines the features of Russian Japonism in ballet. At the end of the 19<sup>th</sup> century Russian Imperial theatres produced three new ballets based on Japanese music, literature, manners and customs. The performances reflect the audiences' great interest in Japan and Japanese culture, however after two or three years these ballets disappeared from the theatres' repertoires, likely due to Emperor Nicolas II's change of political stance toward Japan. Now few people know that these ballets were performed. In the Soviet period Vera Krasovskaya denounced them as total failures. Japanese previous research dismissed them as unimportant. These ballets were unique in relation to Japanese culture and the third, which was a ballet-pantomime called *From the Moon to Japan* showed a close connection between ballet and the theatre, which was undergoing a revival at that time. In this report I try to clarify Russian people's unique attitude toward Japanese culture and their self-identity

through investigation of the ballet-pantomime *From the Moon to Japan*, in which Italian theatre 'commedia dell'arte' and Japanese old customs were combined.

**САЛИХОВА Айгуль Рустэмовна**, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Центр искусствоведения, Институт языка, литературы и искусства имени Г. Ибрагимова, Казань, Татарстан, Россия

**Aygul SALIKHOVA**, PhD, Leading Resercher, Theatre and Music Department, Ibragimov Institute of Language, Literature and Arts, Kazan, Tatarstan, Russia



### ПЕРВЫЙ ТАТАРСКИЙ БАЛЕТ «ШУРАЛЕ»: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Первый татарский балет по мотивам произведений Габдуллы Тукая на музыку Фарид Яруллина «Шурале» своим появлением и художественными особенностями во многом обязан эпохе культурного строительства, подъема советского социалистического искусства. Во второй половине тридцатых годов происходит становление балета во многих национальных республиках. В русле этих процессов находилась и Татарская АССР. К работе над балетом «Шурале» писатель Ахмет Файзи и молодой композитор Фарид Яруллин приступили в 1938 году. Законченный вариант либретто А. Файзи, сохранившийся в архиве ЛГАЛИ датирован 27 февраля 1939 года. В начале 1940 года либретто и написанная к нему музыка поступила в распоряжение оперного театра. 30 августа 1940 года был издан указ о проведении в Москве декады татарской литературы и искусства в августе 1941 года. К ней была приурочена и постановка первого национального балета «Шурале». Были приглашены специалисты из Москвы и Ленинграда. Главным балетмейстером декады назначен Петр Андреевич Гусев, постановщиком балета «Шурале» – Леонид Вениаминович Якобсон. «Шурале» – сказочный балет. Он повествует о девушке-птице Сююмбике, ставшей пленницей Шурале, и ее спасителе – юноше Былтыре. Основная тема произведения – борьба человека за свое счастье с темными силами и вослечение добра, любви и благородства. Традиционный сказочный сюжет получил оригинальное воплощение в музыке. Фарид Яруллин знал и любил поэзию Г. Тукая, черпал в ней вдохновение. Достоинства литературного произведения: совмещение эпического и лирического, вплетение в повествование юмористических элементов, колоритные картины народной жизни и правдивость характеров – стали той основой, на которой оказалось возможным новаторство композитора. Вместе с тем сотрудничество с опытным профессиональным балетмейстером помогла начинающему композитору написать настоящую драматическую, театральную музыку. В июне – июле 1941 года авторский клавиш был полностью готов. Однако премьере не суждено было состояться в назначенный срок. Началась Великая Отечественная война. Фарид Яруллин погиб на фронте 17 октября 1943 года... Репетиции возобновляются в конце 1944 года. Премьера состоялась 12 марта 1945 года в постановке Л. Жукова и Г. Тагирова. Она была долгожданной, но очень скромной. Военное время, неуккомплектованная труппа, не отапливаемое помещение... Уже после войны, в 1950 году к балету Ф. Яруллина вновь обращается Л. В. Якобсон. Сцена Ленинградского Оперного театра им. Кирова потребовала некоторых изменений. Спектакль имел большой успех. Позднее его поставили почти все крупные оперные театры СССР. В «Шурале» блистали такие звезды, как Майя Плисецкая, Юрий Григорович и другие.

## THE FIRST TATAR BALLET *SHURALE*: THE HISTORY OF CREATION AND ARTISTIC FEATURES

The first Tatar ballet based on the works of Gabdulla Tukay to the music of Farid Yarullin *Shurale* owes its appearance and artistic features to the era of cultural construction, the rise of Soviet socialist art. In the second half of the thirties, the formation of ballet took place in many national republics. The Tatar Autonomous Soviet Socialist Republic was also in line with these processes. The writer Ahmet Faizi and the young composer Farid Yarullin began work on the ballet *Shurale* in 1938. The finished version of the libretto by A. Faizi, preserved in the LGALI archive, is dated February 27, 1939. At the beginning of 1940, the libretto and the music written for it came into the possession of the opera house. On August 30, 1940, a decree was issued on holding a decade of Tatar literature and art in Moscow in August 1941. The staging of the first national ballet *Shurale* was timed to coincide with it. Specialists from Moscow and Leningrad were invited. Pyotr Andreyevich Gusev has been appointed chief choreographer of the decade, and Leonid Veniaminovich Yakobson has been appointed director of the *Shurale* ballet. *Shurale* is a fabulous ballet. It tells about the bird girl Syuyumbika, who became a prisoner of Shurale, and her savior, the youth Bylytr. The main theme of the work is the struggle of a person for his happiness with dark forces and the glorification of goodness, love and nobility. The traditional fairy-tale plot received an original embodiment in music. Farid Yarullin knew and loved the poetry of G. Tukay, drew inspiration from it. The advantages of a literary work: the combination of the epic and the lyrical, the interweaving of humorous elements into the narrative, the colorful pictures of folk life and the truthfulness of the characters — became the basis on which the composer's innovation was possible. At the same time, cooperation with an experienced professional choreographer helped the aspiring composer write truly dramatic, theatrical music. In June-July 1941, the author's clavier was completely ready. However, the premiere was not destined to take place at the appointed time. The Great Patriotic War began. Farid Yarullin died at the front on October 17, 1943... Rehearsals resume at the end of 1944. The premiere took place on March 12, 1945 directed by L. Zhukov and G. Tagirov. She was long-awaited, but very modest. Wartime, an understaffed troupe, an unheated room... Already after the war, in 1950, L. V. Yakobson again turned to F. Yarullin's ballet. The stage of the Leningrad Opera Theater named after Kirova demanded some changes. The performance was a great success. Later it was staged by almost all the major opera houses of the USSR. Such stars as Maya Plisetskaya, Yuri Grigorovich and others shone in *Shurale*.

**САРАНЧА Вера Евгеньевна**, аспирант, кафедра аналитического  
музыкознания, Российская академия имени Гнесиных,  
Москва, Россия

Научный руководитель — доктор искусствоведения  
Пилипенко Нина Владимировна

**Vera SARANCHKA**, *Postgraduate Student, Analytical Musicology  
Department, Russian Academy of Music, Moscow, Russia*

Scientific adviser — Nina Pilipenko, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



### БАЛЕТНЫЕ СЦЕНЫ В ОПЕРЕ А.Н. ВЕРСТОВСКОГО «ГРОМОБОЙ»

Опера А. Н. Верстовского «Громобой» (1854, поставлена в 1857 г.) сейчас почти полностью забыта. Однако в свое время она имела успех, не в последнюю очередь связанный с тем, что композитор следовал моделям, сложившимся к тому времени в

западноевропейской опере – прежде всего большой французской. Именно этим, на наш взгляд, обусловлено появление в «Громобое» развернутых балетных сцен: они достигают той степени разнообразия и масштаба, которые характерны для жанра *Grand opéra* 1830-х – 1850-х гг. Как известно, в сочинениях французских композиторов этого периода танцевальные номера играют очень важную роль. Несмотря на то, что они исполняются второстепенными персонажами, их нельзя назвать divertissements – все подобные сцены, как правило, тесно связаны с сюжетом. Разнообразные танцы часто сопровождают торжественные события, например, свадьбы, или становятся элементом *couleur locale* (танцы горожан, крестьян, рыцарей, солдат и др.). Огромное внимание уделяется сценографии и костюмам. Все эти черты характерны и для «Громобоя». В докладе анализируются танцевальные эпизоды, включенные в действие этой оперы, проводятся параллели с французской традицией. В заключении сделаны выводы о возможном влиянии «Громобоя» на формирование такого типа сцен в русской опере.

#### BALLET SCENES IN ALEXEY VERSTOVSKY'S OPERA *GROMOBOY*

Alexey Verstovsky's Opera *Gromoboy* (1854, staged in 1857) is now almost completely forgotten. However, at one time it was a success, not least due to the fact that the composer followed the models that had developed by that time in Western European opera, primarily Grand Opéra. This, in our opinion, is the reason for the appearance of extended ballet scenes in *Gromoboy*: they reach the degree of diversity and scale that is characteristic of the Grand Opéra genre of the 1830s–1850s. As it is known, dance numbers play a very important role in the works of French composers of this period. Despite the fact that they are performed by secondary characters, they cannot be called divertissements. All such scenes, as a rule, are closely connected with the plot. A variety of dances often accompany solemn events, such as weddings, or become an element of *couleur locale* (dances of townspeople, peasants, knights, soldiers, etc.). Great attention is paid to scenography and costumes. All these features are characteristic of *Gromoboy*. The report analyzes the dance episodes included in the action of this opera, draws parallels with the French tradition, and examines the possible influence of *Gromoboy* on the formation of this scenes type in Russian opera.

**САФАРАЛИБЕКОВА Рена Исмет кызы**, кандидат  
искусствоведения, доцент, кафедра истории  
музыки, Бакинская музыкальная академия имени  
У. Гаджибейли, Баку, Азербайджан

**Rena SAFARALIBEKOVA**, PhD, Associate Professor,  
history of music Department, Hajibeyli Baku Music  
Academy, Baku, Azerbaijan



ЭФФЕКТ ЧЁРНОГО ЛЕБЕДЯ: ВАЛЬС ИЗ БАЛЕТА «СЕМЬ КРАСАВИЦ» КАРА КАРАЕВА

Вальс из балета «Семь красавиц» – яркий пример «чернолебяжьей логики» в творчестве Кара Караева. В этом Вальсе представлен более интересный, чем в теории Нассима Талеба, вариант «чернолебяжьей» динамики, а «обман восприятия» обставлен эффектнее, чем в балете «Лебединое озеро» П.И.Чайковского, где Черный лебедь, Одиллия, принят за Одетту из-за внешнего сходства. Утвердившаяся в музыковедении трактовка Вальса основана на столь же поверхностном восприятии и далека от понимания значения Вальса в контексте всего произведения. Стремясь раскрыть суть и

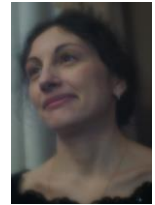
подлинный смысл Вальса, автор анализирует выразительные средства музыки, рассматривает его интересные хореографические и концертные трактовки, а также – значение авторской оркестровой версии в симфонической сюите «Семь красавиц».

BLACK SWAN EFFECT: WALTZ FROM KARA KARAEV'S BALLET *SEVEN BEAUTIES*

Waltz from the ballet *Seven Beauties* is a vivid example of 'black swan logic' in the work of Kara Karaev. This waltz presents a more interesting version of the 'black swan' dynamics than in the theory of Nassim Taleb, and the 'deception of perception' is more spectacular than in the ballet *Swan Lake* by Pyotr Tchaikovsky, where the Black Swan, Odile, is mistaken for Odette from for external resemblance. The interpretation of the Waltz, established in musicology, is based on an equally superficial perception and is far from understanding the meaning of the Waltz in the context of the entire work. In an effort to reveal the essence and true meaning of the Waltz, the author analyzes the expressive means of music, considers its interesting choreographic and concert interpretations, as well as the significance of the author's orchestral version in the symphonic suite *Seven Beauties*.

**САФОНОВА Александра Анатольевна**, кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Научно-исследовательский центр методологии исторического музыковедения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

**Alexandra SAFONOVA**, PhD, Researcher, Research Centre of Methodological Studies in Historical Musicology, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia



ОПЕРА, В КОТОРОЙ ТАНЦУЮТ, ИЛИ БАЛЕТ, В КОТОРОМ ПОЮТ: ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ НА СЦЕНЕ КОРОЛЕВСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ В ПАРИЖЕ

В феврале 1781 г. сбылось пожелание Д. Дидро и на сцене Королевской академии музыки в Париже появилась первая «подлинная комедия». А. Гретри сумел предложить «новый» жанр, получивший радушный прием. Успех этого парадного, полностью музыкального комедийного спектакля со сквозным драматургическим развитием, в котором декорациям и костюмам уделялось не меньше внимания, чем его исполнительской стороне, и который объединял усилия лучших певцов, танцоров, художников, костюмеров и создателей театральной машинерии, во многом был обязан красочным балетам. Композитор уделял им особое внимание, думая об их «возвращении» на сцену Оперы. Одноактная «Эмилия, или Прекрасная рабыня», представлявшая собой продолжение пантомимного балета в четырех действиях «Праздник Мирзы» Ф.–Ж. Госсекса в постановке М. Ф. Ж. Гарделя, стала первой пробой. «Двойное испытание, или Колинетта при Дворе» несмотря на прохладный прием получила высокую оценку за балеты. Они составляют около трети произведений, которые по мнению критики были «хорошо сгруппированы и великолепно написаны, составляя картины полные движения и разнообразия». Гретри полагал, что французы имеют исторически сложившуюся склонность к балету. К 1781 г. танец стал играть второстепенную роль в оперных спектаклях, а музыкальные комедии были призваны изменить эту ситуацию. «Затруднение от избытка», «Караван из Каира», «Панург на острове фонарищев» стали не только успешными спектаклями, вызвавшими оживленные споры, высоко оценившие музыкальные достоинства этих произведений, но

и значительно обогатили французский балет. Длина, количество дивертисментов и число задействованных в них персонажей поражали воображение, но были и новшества, столь понравившиеся публике, что она бисировала балетные номера. Тонкий, искрометный юмор, приятная музыка, поражающая разнообразием, искусство деталей и мелких штрихов Мольера в музыке нашли свое преломление и в балетах музыкальной комедии, именно они неизменно получали высокую оценку как критики, так и публики.

#### OPERA IN WHICH THEY DANCE, OR BALLET IN WHICH THEY SING: *COMÉDIE LYRIQUE* ON THE STAGE OF THE ROYAL ACADEMY OF MUSIC IN PARIS

In February 1781, D. Diderot's wish came true and the first 'real comedy' appeared on the stage of the Royal Academy of Music in Paris. A. Grétry managed to offer a 'new' genre that was highly appreciated. The success of this ceremonial, musical, comedy performance, in which no less attention was paid to the scenery and costumes than its performing side, and which combined the efforts of the best singers, dancers, artists, costumers and creators of theater machinery, owed colorful ballets. The composer paid special attention to them, thinking about their 'return' to the Opera. One-act *Emilie Ou La Belle Esclave* that finished the pantomime ballet in four actions *La Fête de Mirza* by F.-J. Gossèc in the production of M. F. J. Gardel became the first attempt. *La Double épreuve ou Colinette à la Cour*, despite the cool reception, was highly appreciated for ballets. They make up about a third of this *comédie lyrique*, which, according to critics, were 'well grouped and perfectly written, making up the paintings full of motion and diversity.' Grétry believed that the French have a historical passion to ballet. By 1781, the dance began to play a secondary role in opera performances, and musical comedies were managed to change this situation. *L'Embaras des richesses*, *La Caravane du Caire*, *Panurge dans l'isle des Lanternes* became not only successful performances that caused disputes that highly appreciated the musical virtues of these operas, but also significantly enriched the French ballet. The length, the number of *divertissements* and the number of the characters involved in them is incredible, but there were innovations that provoke the audience to call for bis. Subtle, sparkling humor, pleasant music that affects the diversity, the art of details of Moliere in music found their refraction in the ballets of the musical comedy, it was they who received a high appreciation of both critics and the public.

**САЧКОВ Иван Сергеевич**, преподаватель, кафедра режиссуры балета, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; аспирант, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой Санкт-Петербурга, Россия

Научный руководитель — доктор искусствоведения  
Меньшиков Леонид Александрович

**Ivan SACHKOV**, Lecturer, Ballet Directing Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Postgraduate Student, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia  
Scientific adviser — Leonid Menshikov, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



#### ПАРТНЕРИНГ В СОВРЕМЕННОМ, КЛАССИЧЕСКОМ И СОЦИАЛЬНЫХ ТАНЦАХ: СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

В докладе рассматривается сходство и различия трёх танцевальных дисциплин, сфокусированных на телесном контакте танцовщиков: партнеринг в современном

танце, дуэтно-классический танец, социальные танцы (аргентинское танго и сальса). Сравнение проводится по трем группам критериев, отражающих различные стороны парной или групповой работы: а) физические аспекты контакта: использование веса и гравитации, характер телесного контакта, механика поддержек и выстраивание тела танцовщика или всей пары относительно вертикальной оси; б) особенности коммуникации танцовщиков между собой и с пространством: роль взгляда, прикосновений, пространственная организация танцовщиков, взаимодействие с музыкальным материалом; в) эстетические или внешние признаки, характеризующие стиль танца: соотношение гендерных ролей, формальные признаки, смысловое наполнение контакта, музыкальное сопровождение, формальные композиционные решения. Автор приходит к выводу, что правила работы с весом сходны во всех рассмотренных дисциплинах, и отвечают законам биомеханики и анатомическим особенностям тел танцовщиков. К ним можно отнести точки приложения силы, распределение веса на теле партнёра, характер исполнения статичных воздушных и партерных поддержек, мышечную активность каждого участника взаимодействия. Отличия проявляются при рассмотрении динамических элементов и особенностей телесной коммуникации, что соотносится с эстетикой конкретного танцевального стиля и обусловлено не столько физиологией танцовщиков, сколько архетипичностью визуального и смыслового наполнения. Контактное взаимодействие в различных видах танца, основанное на общих физических, коммуникативных и эстетических принципах, часто имеет диаметрально противоположное значение. Знание этих особенностей с одной стороны и знакомство с широким набором контактных практик с другой позволило сформировать основу для применения интердисциплинарного подхода в преподавании, с фокусом на создании эффективной коммуникации и успешного, безопасного партнёрства независимо от вида танцевальной дисциплины.

#### PARTNERING IN CONTEMPORARY, CLASSICAL AND SOCIAL DANCES: COMPARATIVE CHARACTERISTICS

The report examines the similarities and differences of three dance disciplines focused on the body contact of dancers: partnering in contemporary dance, duet-classical dance, social dances (Argentine tango and salsa). The comparison is carried out according to three groups of criteria reflecting different aspects of pair or group work: a) physical aspects of contact: the use of weight and gravity, the nature of body contact, the mechanics of supports and the alignment of the body of the dancer or the whole pair relative to the vertical axis; b) features of dancers' communication with each other and with space: the role of gaze, touch, spatial organization of dancers, interaction with musical material; c) aesthetic or external signs characterizing the style of dance: the ratio of gender roles, formal signs, semantic content of contact, musical accompaniment, formal compositional solutions. The author comes to the conclusion that the rules of working with weight are similar in all the disciplines considered, and meet the laws of biomechanics and anatomical features of the dancers' bodies. These include the points of application of force, the distribution of weight on the partner's body, the nature of the performance of static aerial and parterre supports, the muscular activity of each participant in the interaction. The differences begin to manifest themselves when considering the dynamic elements and features of bodily communication. This is often correlated with the aesthetics of a particular dance style and is due not so much to the physiology of the dancers as to the archetypal visual and semantic content. Contact

interaction in various types of dance, based on common physical, communicative and aesthetic principles, often has a diametrically opposite semantic meaning. Knowledge of these features on the one hand and familiarity with a wide range of contact practices on the other allowed us to form the basis for the application of an interdisciplinary approach in teaching, with a focus on creating effective communication and a successful, safe partnership regardless of the type of dance discipline.

**СЕВАСТЬЯНОВА Светлана Степановна**, кандидат искусствоведения, преподаватель, Астраханский музыкальный колледж им. М. П. Мусоргского, Астрахань, Россия

**Svetlana SEVASTYANOVA**, PhD, Teacher, Mussorgsky Astrakhan Music College, Astrakhan, Russia



#### БАЛЕТ НА ЭКРАНЕ: ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА

Развитие кино, телевидения и видео в XX столетии сделало возможным появление экранного музыкального театра. Названный феномен представлен значительным кругом произведений сценического музыкального театра, перенесенных на экран в виде транслируемых спектаклей или фильмов-экранизаций, а также специально изначально создаваемыми кинематографическими опусами (это музыкальные кино-, телевизионные и мультипликационные фильмы, записи концертов, видеоклипы). Благодаря новым технологиям наши современники и потомки смогут восхищаться искусством Г. Улановой, М. Плисецкой, М. Эсамбаева, Р. Нуреева etc. Видеозаписи в первую очередь необходимы для фиксации, сохранения и переноса балетной постановки с учетом всех ее рабочих моментов. Иной характер имеет экранизация. Балетный спектакль, записанный для видео просмотра, определенно тяготеет к закономерностям сценического театра. В жанре фильма-балета подключаются и активно работают средства кинематографа, реализуемые посредством визуальных лейтмотивов и других специфических эффектов (крупные планы, наплывы, комбинированные съемки, динамичный монтаж). Мультипликационный балет характеризуется большей трансформацией исходного сценического жанра. Условный образ героя показан здесь рисованной фигурой или куклой, движения которых зачастую довольно схематичны. Пример тому, мультипликационный фильм «Барби и Щелкунчик» с музыкой Чайковского (режиссер О. Хёрли, художник П. Мартинс). В рисованных мультипликационных балетах танцуют цветы и листья, птицы и рыбы, гномы и эльфы. В некоторых из них узнаваемы признаки классического балета. Танцовщицы в пачках на пуантах, исполняющие фуэте и другие фигуры, появляются в лентах «Барби: Лебединое озеро» (режиссер О. Хёрли, художник П. Мартинс) и «Щелкунчик» (режиссер Б. Степанцев, художники А. Славченко и Н. Ерыкалов). Проблемы экранного балета касаются не только визуального решения (герой-актер-кукла), пространственно-временных характеристик, но и музыкальной составляющей, которая может сохраняться в полном объеме, редактироваться или специально создаваться. Работы К. Сергеева, Н. Рыженко, В. Смирнова-Голованова В. Васильева, Б. Эйфмана в содружестве с А. Белинским, М. Пилихиной, В. Окунцовым, видеоклипы Дж. Нонато, Ш. Васильевой и многих других профессионалов сводимы вместе как



музыкально наполненное кинематографическое зрелище, обладающее перспективным сценическим потенциалом.

#### BALLET ON SCREEN: PROBLEMS OF THE GENRE

The development of film, television and video in the 20<sup>th</sup> century made possible the emergence of screen musical theater. This phenomenon is represented by a significant range of stage musical theater works, transferred to the screen in the form of broadcast performances or film adaptations, as well as specially created cinematic opuses from the very beginning (these are musical films, television and animated films, concert recordings, video clips). Thanks to new technologies, our contemporaries and descendants will be able to admire the art of G. Ulanova, M. Plisetskaya, M. Esambaev, R. Nureev, etc. Video recordings are primarily necessary for fixing, saving and transferring a ballet performance, taking into account all its working moments. Screening has a different character. A ballet performance recorded for video viewing definitely gravitates towards the regularities of stage theater. In the film-ballet genre, cinematographic means are connected and actively work, being implemented through visual keynotes and other specific effects (close-ups, influxes, combined shooting, dynamic editing). Animated ballet is characterized by a greater transformation of the original stage genre. The symbolic image of the hero is shown here as a drawn figure or puppet, whose movements are often quite schematic. An example of this is the animated film *Barbie and the Nutcracker* with music by Tchaikovsky (director O. Hurley, artist P. Martins). Flowers and leaves, birds and fish, gnomes and elves dance in cartoon ballets. In some of them, signs of classical ballet are recognizable. Dancers in tutus on pointe shoes, performing fouettes and other figures, appear in the films *Barbie: Swan Lake* (director O. Hurley, artist P. Martins) and *The Nutcracker* (director B. Stepantsev, artists A. Slavchenko and N. Erykalov). The problems of screen ballet concern not only the visual solution (hero-actor-doll), spatio-temporal characteristics, but also the musical component, which can be preserved in full, being edited or specially created. Works by K. Sergeev, N. Ryzhenko, V. Smirnov-Golovanov, V. Vasiliev, B. Eifman in collaboration with A. Belinsky, M. Pilikhina, V. Okuntsov, video clips by J. Nonato, Sh. Vasilyeva and many other professionals are brought together as a musically filled cinematic spectacle with promising stage potential.

**СЕРГЕЕВА Татьяна Сергеевна**, доктор искусствоведения, доцент, научный сотрудник, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Россия

**Tatiana SERGEEVA**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Associate Professor, Senior Researcher, Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, Russia



#### БАЛЕТ В ФИЛЬМАХ КАРЛОСА САУРЫ И ПЕДРО АЛЬМОДОВАРА

Кинематограф обращается к балету, шире – танцу, с целью расширения своих возможностей эмоционального воздействия на зрителя. В центре нашего исследования – фильмы двух выдающихся испанских кинорежиссёров, относящихся к разным поколениям. Общее между ними – принадлежность к испанской культуре с её особым отношением к танцу (многие жанры которого родились в Испании и стали позднее общеевропейскими). Обоих режиссеров также роднит сопряженность с традицией

испанского барокко, включая эстетику контрастов, метафору «жизнь — игра», эстетику карнавала. На примере фильмов-балетов Сауры («Кровавая свадьба», «Жармен», «Колдовская любовь») прослеживаются его поиски национальных корней, попытки воплотить национальную специфику классических сюжетов через обращение к балету фламенко. Не случайно импульсом к их созданию стали балеты Антонио Гадеса, а сюжетной основой балетной трилогии — испанская классика. Несмотря на экспериментальный характер фильмов, во многом им присуща традиционная эстетика. Специфика использования балетных сцен Альмодоваром рассматривается на примере двух его фильмов: «Поговори с ней» и «Цветок моей тайны». Для первого, относящегося к авторскому кино, режиссер берет сцены из спектаклей Пины Бауш (на музыку Пёрселла), используя общие с миром её хореографических постановок мотивы: «некоммуникабельность как разрушение», «слепота как отчуждение». Кроме того, в фильме присутствует фрагмент балета «Окопы» на музыку К. Пендерецкого (в постановке Джеральдины Чаплиной). Все эти балетные «вставки» придают глубину и добавочные смыслы показанной на экране истории, а также предвосхищают происходящее на экране и создают необычный визуально-пластический образ, воздействующий на зрителя словно «монтаж аттракционов». Второй фильм, созданный в жанре мелодрамы, в смысле введения танцевальных сцен, решен намного проще. Здесь режиссёру достаточно было родного фламенко, чтобы подчеркнуть важные моменты истории. Для обоих кинорежиссеров условность музыкально-танцевальной драматургии и использование символического языка танца давали необычайный простор для выражения своих оригинальных замыслов и воздействия на воображение зрителя.

#### BALLET IN CARLOS SAURA'S AND PEDRO ALMODOVAR'S FILMS

Cinematography turns to ballet, more broadly to dance, in order to expand its possibilities of emotional impact on the viewer. Our study focuses on the films of two prominent Spanish filmmakers from different generations. What they have in common is that they belong to Spanish culture with its special attitude to dance (many forms of which were born in Spain and later became pan-European). They are also related to the interaction with the tradition of the Spanish Baroque, including the aesthetics of contrasts, the metaphor 'life is a game,' the aesthetics of carnival. On the example of Saura's ballet films (*Bloody Wedding*, *Carmen*, *Sorcerer's Love*), his search for national roots, attempts to embody national specifics in the cinematic image through an appeal to flamenco ballet can be traced. It is no coincidence that the ballets of Antonio Gades became the impetus for their creation, and the plot basis of the ballet trilogy is the Spanish classics. Despite the experimental nature of the films, in many ways they have a traditional aesthetic. Almodovar is different. The specificity of his use of ballet scenes is examined on the example of two films: *Talk to Her* (2003) and *The Flower of My Secret* (1995). For the first, which belongs to auteur cinema, the director takes scenes from the performances of Pina Bausch (to music by Purcell), using the motives common with the world of her choreographic productions: lack of communication as destruction, blindness as alienation. In addition, a fragment of the ballet *Trenches* to the music of K. Penderecki. All these ballet fragments give depth and additional meaning to the story shown on the screen, and also create an unforgettable visual-plastic image (affecting the viewer like a 'montage of attractions') and anticipate what is happening on the screen. The second film, created in the genre of melodrama, in the sense of introducing dance scenes, is

solved much more simply. Here, the director had enough native flamenco to emphasize important moments in history. For both filmmakers, the conventions of music and dance dramaturgy and the use of the symbolic language of dance provided extraordinary scope for expressing their ideas and influencing the viewer's imagination.

**Серегина Наталья Семеновна**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор музыки, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия

**Natalya Seregina**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Leading Researcher, Music Department, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, Russia



#### «ФРАНЦУЗИК ИЗ БОРДО».

АТРИБУЦИЯ ИМЕНИ И СУДЬБЫ ФРАНЦУЗСКОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА ЖОЗЕФА РИШАРА В РОССИИ, ПРОТОТИПА ВНЕСЦЕНИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА КОМЕДИИ «ГОРЕ ОТ УМА»

Доклад посвящен рассмотрению исторического и биографического контекста в создании эпизода комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (монолог Чацкого «В той комнате незначашая встреча...»), содержание которого раскрывается в контексте реалий времени пребывания автора пьесы в Москве в 1823 г. В это время московская театральная дирекция готовилась к торжественным празднованиям по поводу открытия нового здания Большого Театра. Грибоедов, с февраля 1822 года служивший на Кавказе секретарем по дипломатической части (при чрезвычайном и полномочном после России в Персии генерале А. П. Ермолове), в 1823 был отправлен в отпуск и в начале марта прибыл в Москву. Здесь он, как известно, включился в театральную жизнь столицы, сотрудничая с Вяземским, Верстовским, Одоевским, Кокосшкиным в создании водевиля «Кто брат, кто сестра» и ряда замыслов сценария торжественного спектакля на открытие Большого театра. Одновременно с этим он продолжил начатую на Кавказе работу с текстом «Горя от ума», наблюдая и подмечая моменты московской жизни. В ноябре 1823 в Москве начали выступления французские танцовщики Ж. Ришар и Ж. Гюллен-Сор, приглашенные для подготовки исторического спектакля. В статье выдвигается гипотеза о том, что, поскольку *Грибоедов был вхож в дирекцию театра*, он, по-видимому, стал свидетелем приема французских гастролеров московским обществом, о чем можно догадываться по второму монологу Чацкого, в котором эти моменты оказались запечатленными в некоторых существенных подробностях. Прототип «человека из города Бордо» — отнюдь не любой француз, а танцовщик, окруженный ореолом успеха целой балетной плеяды, и потому восторженный прием вполне оправдан в свете артистического успеха. В связи с этим трактовка монолога Чацкого приобретает значение документального свидетельства Грибоедова о приезде в Россию артистов французского балета. В Бордо работали прославленные балетмейстеры Ж. Доберваль и служивший в России Ш. Л. Дидло. С балетом Бордо связаны и прибывшие гастролеры — Ж. Ришар и Ф. Гюллен-Сор. Данный контекст представляет интерес как в трактовке сценического действия комедии Грибоедова, так и в некоторых подробностях истории балета в России.

‘FRENCHMAN FROM BORDEAUX.’

THE NAME AND FATE ATTRIBUTION OF THE FRENCH CHOREOGRAPHER JOSEPH RICHARD IN RUSSIA, THE PROTOTYPE OF THE OFF-STAGE CHARACTER IN THE COMEDY *Woe FROM WIT*

In Alexander Griboedov’s comedy *Woe from Wit* (Chatsky’s monologue ‘There is an insignificant meeting in that room ...’) there is an episode, the content of which is revealed in the context of the historical and everyday realities of the play’s author’s stay in Moscow in 1823. Moscow theater directorate for the solemn celebrations on the occasion of the opening of the new building of the Bolshoi Theatre. From February 1822, Griboedov was the secretary for diplomatic affairs under the Ambassador Extraordinary and Plenipotentiary of Russia to Persia, General Aleksey Yermolov. In 1823 he was sent on leave and arrived in Moscow in early March. Here the author continued the work begun in the Caucasus with the text *Woe from Wit*. The time spent in Moscow was marked by preparations for the grand opening of the new building of the Bolshoi Theater. In November 1823, French dancers J. Richard and J. Gullin-Sor began performing in Moscow, invited to prepare a historical performance. Their debut caused a great stir in the city. Griboedov visited their performances. And, apparently, he witnessed the reception of French guest performers by Moscow society, which can be guessed from Chatsky’s second monologue, in which these moments were captured in some significant detail. The prototype of the ‘man from the city of Bordeaux’ is by no means any Frenchman, but a dancer surrounded by the halo of success of a whole galaxy of ballets, and therefore the enthusiastic reception is fully justified in the light of artistic success Famous choreographers J. Dauberval and Ch. L. Didelot worked in Bordeaux. The guest performers who arrived from Bordeaux are also connected with the ballet – J. Richard and F. Gullen-Sor. In this regard, the interpretation of Chatsky’s monologue acquires the meaning of Griboedov’s documentary evidence of the arrival of French ballet dancers in Russia.

**СИНЕЛЬНИКОВА Ольга Владимировна**, доктор искусствоведения, профессор, кафедра музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово, Россия

**Olga SINELNIKOVA**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Associate Professor, Department of Musicology, Music and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture, Kemerovo, Russia

в соавторстве с

**ТРУНОВ Денис Олегович**, заведующий кафедрой специального фортепиано, филиал Центральной музыкальной школы – Академии исполнительского искусства «Сибирский»; соискатель, Кемерово, Россия

**Denis TRUNOV**, Head of the Special Piano Department, The Branch of the Central Music School – Academy of Performing Arts ‘Sibirsky,’ PhD Candidate, Kemerovo, Russia



in cooperation with



«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА: ОТ НАРОДНОЙ ПЕСНИ К БАЛЕТУ

Доклад посвящён жанровым метаморфозам вокального цикла Леонида Десятникова «Русские сезоны», трансформированного в балет. В основе цикла

календарный фольклор русского Поозерья. Оригинальное мышление и мастерство автора, отобравшего 12 народных песен Псковской области, преобразовало подлинный фольклорный материал в композицию полижанровой природы. Не все 12 частей поются — многие интонируются солирующей скрипкой в сопровождении камерного оркестра. В «Русских сезонах» сочетаются жанровые признаки вокального цикла, концерта и сюиты. Фактура цикла временами напоминает приёмы классического квартетного письма, а солирующая скрипка подобна солисту народного хора. Жанровый синтез дополняется стилевой игрой с отголосками полифонии барокко, американского минимализма и джаза. Наконец, сами собой напрашиваются ассоциации с «Временами года» великих предшественников Десятникова (Вивальди, Чайковский, Пьяццолла). Вокальный цикл «Русские сезоны» для сопрано, скрипки и камерного оркестра создан Л. Десятниковым в 2000 году. Композитор, имевший ранее опыт работы с народными текстами в своей ранней кантате «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина» для ансамбля солистов и камерного оркестра, в вокальном цикле иначе осмысливает фольклор. Оценивая народно-песенный «прекрасно-корявый» (по словам Десятникова) музыкальный материал как великое достижение русской культуры, Десятников цитирует фольклор как типичный представитель эпохи постмодерна, несколько отстранённо, иронично, вслушиваясь в него с огромной исторической дистанции. Такое отношение к старине оказалось близко Алексею Ратманскому, который дал циклу Леонида Десятникова вторую жизнь в жанре балета. Тяготение балетмейстера к небалетной музыке, выбираемой им для постановок, общеизвестно. В интерпретации Ратманского национальная природа музыки «Русских сезонов» превратилась в психологически тонкое исследование русского характера, переданное классическими средствами хореографии в соединении с элементами народного танца. Поскольку балет был создан для «New York City Ballet» и там впервые поставлен в 2006 году с костюмами в традиционных головных уборах и русских сарафанах, то помимо названных стилевых ориентиров композитора сразу вспоминаются антрепризы С. Дягилева.

#### LEONID DESYATNIKOV'S *RUSSIAN SEASONS*: FROM FOLK SONG TO BALLET

The report is devoted to genre metamorphoses of Leonid Desyatnikov's vocal cycle *Russian Seasons*, transformed into ballet. The cycle is based on the calendar folklore of the Russian Lake district. The original thinking and skill of the author, who selected 12 folk songs of the Pskov region, transformed authentic folklore material into a composition of multi-genre nature. Not all 12 movements are sung — many are intoned by a solo violin accompanied by a chamber orchestra. The *Russian Seasons* combines genre features of a vocal cycle, a concert and a suite. The texture of the cycle at times resembles the techniques of classical quartet writing, and the solo violin is similar to the soloist of a folk choir. Genre synthesis is complemented by a stylistic game with echoes of Baroque polyphony, American minimalism and jazz. Associations with the *Seasons* of the great predecessors (Vivaldi, Tchaikovsky, Piazzolla) suggest themselves. The vocal cycle *Russian Seasons* for soprano, violin and chamber orchestra was created by L. Desyatnikov in 2000. The composer, who previously had experience working with folk texts in his early cantata *The Pinezhsky Tale of the Duel and the Death of Pushkin* for an ensemble of soloists and a chamber orchestra, interprets folklore differently in the vocal cycle. Assessing the folk song 'beautifully clumsy' (according to Desyatnikov) musical material as a great achievement of Russian culture,

Desyatnikov quotes folklore as a typical representative of the postmodern era, somewhat detached, ironically, listening to it from a huge historical distance. This attitude to antiquity turned out to be close to Alexei Ratmansky, who gave Leonid Desyatnikov's cycle a second life in the genre of ballet. The ballet master's attraction to the non-ballet music he chooses for productions is well known. The national basis of music in Ratmansky's production turned into a psychologically subtle study of the Russian character, conveyed by classical means of choreography in combination with elements of folk dance. Since the ballet was created for the New York City Ballet and was first staged there in 2006 with costumes in traditional headdresses and Russian sundresses, in addition to the named stylistic guidelines of the composer, Sergei Diaghilev's enterprises are immediately recalled.

**СМИРНОВА Вероника Игоревна**, аспирант, сектор  
источниковедения, Российский институт истории  
искусств, Санкт-Петербурге, Россия

Научный руководитель — кандидат искусствоведения  
Федорченко Ольга Анатольевна

**Veronika SMIRNOVA**, Postgraduate student, Source Studies  
Department, Russian Institute for Art History, Saint  
Petersburg, Russia

Scientific adviser — Olga Fedorchenko, PhD



БАЛЕТ «АРЛЕКИНАДА» (1933) В ПОСТАНОВКЕ ФЕДОРА ЛОПУХОВА  
НА ЛЕНИНГРАДСКОЙ СЦЕНЕ

Жанр балета-комедии — уникальный жанр в истории музыкального театра, который актуален и в наши дни. Балет 1933 года «Арлекинада» Ф. Лопухова относится к лучшим образцам этого жанра. В 30-е годы XX века, с развитием репертуарной политики МАЛЕГОТА (Михайловского театра), возникла необходимость самостоятельной работы балетного ансамбля, к руководству которым был привлечен в 1931 году балетмейстер Федор Васильевич Лопухов (1886–1973). Первым спектаклем, который доказал работоспособность и самостоятельность нового балетного коллектива стала «Арлекинада», дату премьеры балета 6 июня 1933 года принято считать официальным днем рождения балетной труппы. Для сохранения классического художественного балетного наследия важно глубокое изучение стилистических особенностей спектакля, включающее анализ хореографии, музыки и театрально-декорационного искусства. Иконографические материалы по спектаклю 1933 года (эскизы костюмов, афиша премьеры, макет декорации, фотографии артистов и сцен из спектакля), хранящиеся в архиве Михайловского театра, были впервые систематизированы и проанализированы докладчиком в контексте исследования балета «Арлекинада» (1933). Проведенная описательная реконструкция балета Лопухова «Арлекинада» подтверждает присутствие в этом балете преломления сюжетов и образов-масок французской ветви комедии дель арте через их трансформацию.

BALLET *HARLEQUINADE* (1933) STAGED BY FYODOR LOPUKHOV IN LENINGRAD

The genre of ballet-comedy is a unique genre in the history of musical theater, which is still relevant today. The ballet *Harlequinade* (1933) by F. Lopukhov is one of the best examples of this genre. In the 30s of the 20<sup>th</sup> century, with the development of the

MALEGOT (Mikhailovsky theatre) repertoire, the need arose for the independent work of the ballet ensemble, to the leadership of which in 1931 the choreographer Fyodor Vasilyevich Lopukhov (1886–1973) was involved. The first performance that proved the efficiency of the new ballet company was *Harlequinade*, the date of the premiere of the ballet on June 6, 1933 is considered to be the official birthday of the ballet troupe. Following the ultimate goal of preserving the classical artistic ballet heritage, it seems important to deeply study the stylistic features of the performance, including an analysis of choreography, music and theatrical and decorative art. The iconographic materials on the performance of 1933 (costume sketches, a poster of the premiere, a mock-up of the scenery, photographs of artists and scenes from the performance), stored in the archives of the Mikhailovsky Theater, were systematized and analyzed by the speaker for the first time in the context of the study of the ballet *Harlequinade* (1933). The descriptive reconstruction of Lopukhov's ballet *Harlequinade* confirms the presence in this ballet refraction of plots and images-masks of the French branch of the commedia dell'arte through their transformation.

**СОЛОДОВНИКОВА Анна Геннадьевна**, научный сотрудник,  
сектор искусства стран Центральной Европы,  
Государственный институт искусствознания, Москва,  
Россия

**Anna SOLODOVNIKOVA**, *Researcher, Central European Art  
Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia*



БАЛЕТ-БАЙОПИК О ПОСЛЕДНИХ ГОДАХ ЖИЗНИ БЕЛЫ БАРТОКА:  
ЭКСПЕРИМЕНТ ТАМАША ЮРОНИЧА

В 2021 году специально для Международного фестиваля «Бартоковская весна», основанного в честь 140-летия со дня рождения Белы Бартока, венгерский хореограф Тамаш Юронич поставил биографический балет о последних годах жизни Бартока на музыку его знаменитого Концерта для оркестра. Написанный в 1943 году, за 2 года до смерти композитора, Концерт впитал всю боль и горечь, связанные с болезнью, вынужденной эмиграцией, беспокойством о судьбе родины и Европы, раздираемой войной, но также и надежду на исцеление и мир. Интересно, что после смерти Бартока среди его рукописей была обнаружена фортепианная редукция партитуры Концерта, предназначенная для балетной версии, которая так и не была реализована. Автор концепции спектакля и хореограф постановки – Тамаш Юронич, художественный руководитель труппы Современного балета Сегеда. Вдохновленный музыкой Концерта, он представил спектакль, изображающий «борьбу Бартока с болезнью и его внутренними демонами». Танцевальный спектакль представляет композитора как сценического персонажа, который вместе с женой Дитой Пастори делит сцену с героями из своих театральных сочинений, а также с некоторыми аллегорическими персонажами. Как говорит хореограф, он не отделял жизнь композитора от его работы, а представил и его самого, и его театральные сочинения, и его душевное состояние. В итоге на сцене появились видения Бартока, вызванные болезнью, и фантазии самого хореографа, выраженные в виде различных аллегорических фигур, визуализирующих концепции, порожденные музыкой, такие как родина, тоска по дому, ужасы войны, красота творчества. Хореограф особенно уделил внимание общеизвестному факту биографии композитора – его огромному, почти профессиональному интересу к

насекомым, и он обыгран в балете почти что в кафкианской манере: жуки послужили основой для воплощения некоторых аллегорических фигур. Почему для осуществления своего замысла Юронич выбрал именно это сочинение, и насколько его фантазии соответствуют логике композиторского мышления Бартока?

BALLET-BIOPIC ABOUT THE LAST YEARS OF BÉLA BARTÓK'S LIFE:  
TAMÁS JURONICS'S EXPERIMENT

In 2021, special for the International Festival *Bartók Spring*, launched on the 140<sup>th</sup> anniversary of the birth of Béla Bartók, Hungarian choreographer Tamás Juronics staged a biographical ballet about Bartók to the music of his famous Concerto for Orchestra. Written in 1943, 2 years before the composer's death, the Concerto absorbed all the pain and bitterness associated with illness, forced emigration, concern about the fate of the motherland and Europe torn by war, but also the hope of healing and peace. Interestingly, after Bartók's death, a piano reduction of the Concerto score was discovered among his manuscripts, intended for a ballet version, which was never realized. The author of the concept of the performance and the choreographer is Tamás Juronics, artistic director of the Szeged Contemporary Dance Company. Inspired by the music of the Concerto, he presented a performance depicting 'Bartók's struggle with illness and his inner demons.' The dance performance presents the composer as a stage character who, together with his wife Ditta Pásztor, shares the stage with the characters from his works for music theatre, as well as with some allegorical characters. As the choreographer says, he did not separate the composer's life from his work, but presented him, his works, and his mental state. As a result, Bartók's visions caused by illness and the choreographer's own fantasies appeared on the stage, expressed in the form of various allegorical figures visualizing concepts generated in this music, such as homeland, homesickness, the horrors of the war, the beauty of creative work. The choreographer paid special attention in the well-known fact of the composer's biography – Bartók had a keen interest in insects, and this fact is played out in the ballet almost in a Kafkaesque manner: beetles served as the basis for the embodiment of some allegorical figures. Why did Juronics choose this exactly work to carry out his plan, and what extent do his fantasies correspond to the logic of Bartók's compositional thinking?

**СОЛОХИНА Ольга Юрьевна**, аспирант, кафедра философии,  
истории и теории искусства, Академия Русского  
балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель – доктор культурологии  
Никифорова Лариса Викторовна

**Olga SOLOKHINA**, Postgraduate Student, Philosophy, History  
and Theory Department, Vaganova Ballet Academy, Saint  
Petersburg, Russia

Scientific adviser – Larisa Nikiforova, Dr. Habil. (Doctor of  
Culturology)



БАЛЕТ «СПЯЩАЯ ПРИНЦЕССА» 1921 ГОДА: АНГЛИЙСКИЕ КОРНИ ЛИБРЕТТО |

Доклад посвящен анализу текста либретто балета «Спящая принцесса» 1921 года, премьера которого состоялась чуть более ста лет тому назад, 2 ноября 1921 года, в Лондонском театре Альгамбра. «Русский балет» С.П. Дягилева представил на суд



английской публике грандиозный балет-феерию, созданный в ушедшей в небытие Российской империи. К выходу спектакля была выпущена особая сувенирная программа, в которой, помимо прочего, было напечатано либретто к балету. Принято считать, что «Спящая принцесса» является переносом «Спящей красавицы» П.И. Чайковского, И.А. Всеволожского и М.И. Петипа 1890 года. Однако в отличие от музыкального и хореографического текста спектакля, на аутентичности которых было сосредоточено внимание постановщиков, оригинальный текст либретто 1890 года остался невостребованным. Так, либретто 1890-го и 1921-го годов имеют между собой ряд значительных отличий: от манеры построения текста до разницы в именах и статусах персонажей, в количестве и образе фей и их дарах, в заклитии феи Карабосс, образе феи Сирени, в продолжительности сна Авроры, в отношениях между феей Сирени и принцем и т.д. Подробный сравнительный анализ текстов либретто позволяет прийти к выводу о том, что либретто 1921 года следует считать самостоятельным текстом, литературные источники которого укоренены не только во французской (Ш. Перро, М.-К. д'Онуа), немецкой (братья Гримм) и русской традициях. Очевидно, что в качестве источника для либретто 1921 года выступал сам балет П.И. Чайковского, И.А. Всеволожского и М.И. Петипа 1890 года, включая тексты либретто к этому спектаклю. Однако, прежде всего, либретто 1921 года отражает английские театральную и литературную традиции знаменитой сказки, наследуя творчеству С.-Дж. Л. Скеффингтона, Дж. Р. Планше, и А. Квиллер-Коуча, отдельные предложения из «Спящей красавицы» которого перекочевали в текст либретто 1921 года.

#### *THE SLEEPING PRINCESS* BALLET OF 1921: THE ENGLISH ROOTS OF THE LIBRETTO

The report is devoted to the analysis of the libretto for *The Sleeping Princess* ballet, 1921, which premiered a little over hundred years ago, on November 2, 1921, at the Alhambra Theatre, London. The 'Russian Ballet' headed by Sergei Diaghilev presented to the English public a magnificent ballet created in the bygone Russian Empire. Being timed to the performance there was released a special souvenir program with the libretto published in there alongside with other materials. It is generally believed that "The Sleeping Princess" was a revival of *The Sleeping Beauty* ballet by Pyotr Tchaikovsky, Ivan Vsevolozhsky and Marius Petipa in 1890. However, unlike the musical and choreographic texts of the performance, the authenticity of which the attention of the directors was focused on, the original text of the libretto of 1890 had been left unattended. Thus, the librettos of 1890 and 1921 significantly differ from each another: from the manner of narrative constructing to the difference in the names and statuses of the characters, in the number and image of fairies and their gifts, in the spell of Carabosse, the image of the Lilac Fairy, in the duration of Aurora's sleep, in the relationship between the Lilac Fairy and the Prince etc. A detailed comparative analysis of the librettos justifies the conclusion that the libretto of 1921 should be recognized as a self-sufficient text, the literary sources of which are rooted not only in the French (Ch. Perrault, M.-C. d'Aulnoy), German (brothers Grimm) and Russian traditions. Apparently, a source for the libretto of 1921 was the ballet by Tchaikovsky, Vsevolozhsky and Petipa of 1890, including the texts of the libretto for this performance. However, for the most part, the libretto of 1921 reflects the English theatrical and literary traditions of the famous fairy tale, inheriting the work of S.-G. L. Skeffington, J. R. Planché and A. Quiller-Couch, a few sentences from whose *Sleeping Beauty* migrated to the libretto of 1921.

**СТАРОВОЙТОВА Елена Сергеевна**, аспирантка, кафедра философии, истории и теории искусства, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель – Тарасова Ольга Игоревна, доктор философских наук

**Elena STAROVOITOVA**, Postgraduate Student, Philosophy, History and Theory of Art Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

Scientific advisor – Olga Tarasova, Dr. Habil. (Doctor of Philosophy)



#### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ БАЛЕТА «ОДА» В АНТРЕПРИЗЕ «РУССКИЙ БАЛЕТ» ДЯГИЛЕВА

Доклад посвящен истории создания хореографического спектакля «Ода» Николая Набокова в постановке Леонида Мясина во всемирно известной антрепризе «Русский балет Дягилева». История создания этого балета от самой идеи до законченной формы, представляет огромный интерес в связи с тем, что это была первая попытка сценического воплощения такого необычного для балетного театра литературного произведения, как научно-философская ода. Автор данной статьи подробно касается личных обстоятельств Сергея Павловича Дягилева, которые повлияли не только на процесс создания, но и на судьбу хореографического произведения; описывает Оду «Вечернее рассуждение о Божьем Величии при случае Великого Северного Сияния» М.В. Ломоносова, как источник балетного либретто; рассказывает о художественной деятельности по подготовке премьеры композитора Н. Набокова и балетмейстера Л. Мясина, а также о степени участия самого С. П. Дягилева во всем постановочном процессе и его отношении к будущей премьере. Подводя итог рассмотрению истории создания балета «Ода», автор анализирует впечатления и отзывы современников и очевидцев премьерного показа.

#### THE CREATION HISTORY OF THE BALLET ODE IN DIAGHILEV'S 'BALLETS RUSSES'

The report is devoted to the history of the creation of the choreographic performance *Ode* to the music of Nikolai Nabokov staged by Leonid Myasin. The history of the creation of this ballet, from the very idea to the finished form, is of great interest, because it was the first attempt at the stage embodiment of such an unusual literary work for the ballet theater as a scientific and philosophical ode. The author of this article deals in detail with the personal circumstances of Sergei Pavlovich Diaghilev, which influenced not only the staging process, but also the fate of the choreographic work; describes the Ode 'Evening Discourse on God's Greatness in the Case of the Great Northern Lights' by M.V. Lomonosov, as a source of the ballet libretto; talks about the artistic activities in preparation for the premiere of the composer N. Nabokov and choreographer Myasin, as well as the degree of participation of Sergey Diaghilev himself in the entire production process and his attitude to the future premiere. Summing up the review of the history of the creation of the ballet *Ode*, the author analyzes the impressions and reviews of contemporaries and eyewitnesses of the premiere show.

**СТИГКА, Каллиопи, PhD, учитель музыки,**  
*Афинская школа музыки, Афины,*  
*Греция*

**Kalliopi STIGKA, PhD, Music Teacher, Athens'**  
*School of Music, Athens, Greece*



*ZORBAS DANCE* МИКИСА ТЕОДОРАКИСА: ВЕЧНЫЙ ГРЕЧЕСКИЙ ТАНЕЦ... |

Благодаря географическому положению Греции, а также социально-политическому курсу страны, на греческий танец — популярный жанр, тесно связанный с музыкой и песней, — воздействовали как восточные, так и западные традиции. В прошлом танец имел конкретную функцию в общественной жизни греков, поскольку обычно был связан с каким-либо важным событием (свадьбой, сражением, смертью и т.д.). Мы не можем забыть *armatoles* и *klephtes* во время греческой революции, которые умерли во время пения, или героических женщин, которые танцевали, пока не бросились в ущелье, чтобы избежать пленения турками. Мы также не можем забыть повстанцев во время Сопротивления и гражданской войны в Греции, которые танцевали до последнего момента перед казнью. Характерна также мысль греческого композитора Микиса Теодоракиса (1925–2021). Когда ему было за 80 лет, он заявил: «Я жду возможности станцевать зейбекикон с Хароном», еще раз выразив уникальную храбрость греков вообще и свою собственную в частности. Именно такую мифическую фигуру грека, смелого и героического, воплощает актер Антони Куин, когда с огромной гордостью танцует сиртаки на мелодии Теодоракиса в фильме режиссера Майкл Какоянниса «Грек Зорба», снятом на Крите в 1964 г. и удостоенном трех премий «Оскар». Почти двадцать пять лет спустя Теодоракис чувствует необходимость воплотить этот танец, который тем временем стал отождествляться с его именем, в балете. Он пишет балет *Zorba il Greco* (1988) для меццо-сопрано, бузуки, кларнета, хора и симфонического оркестра. Балет был поставлен Владимиром Васильевым и балетом «Арена ди Верона» с опорой на хореографию Леонида Мясина. И фильм, и балет основаны на романе «Алексис Зорбас», который греческий писатель Никос Казандзакис начал писать в 1941 году. Цель этой статьи — выявить диалектическую связь между музыкой и хореографией в Танце Зорбы. Затем будут освещены мотивы, по которым Теодоракис хотел превратить свою самую известную музыку — Танец Зорбаса — в балет. Наконец, будут представлены социально-политический контекст этих двух произведений — фильма «Грек Зорба» и балета *Zorba il Greco* — как вечного выражения греческого начала.

*ZORBAS DANCE* BY MIKIS THEODORAKIS: A DIACHRONIC DANCE OF GREEKNESS...

By the geographical location of Greece as well as by the socio-political course of the country in time, Greek dance — a genre of popular expression intimately linked to music and song — received both Eastern and Western influence. In the past, dance had a concrete function in the social life of the Greeks since it was associated with any important event in their lives (weddings, combats, death etc.). We cannot forget the *armatoles* and the *klephtes* during the Greek Revolution who died singing nor the heroic women of Souli who were dancing until they threw themselves into the ravine in order to avoid their arrest by the Turks. Nor can we forget the rebels during the Resistance and the Greek Civil War who danced until the last moment before their execution. Characteristic is also the phrase of the Greek

composer, politician and academician Mikis Theodorakis (1925–2021), who when he was over 80 years old, declared: *'I am waiting to dance the zeibekikon with the Charon,'* once again expressing the unique bravery of the Greeks and of himself in particular. It is exactly this mythical figure of the Greek, brave and heroic, who is embodied by Antony Queen when he dances the *syrtaki* with abundant pride to the melodies by Theodorakis, in the film *Zorba the Greek*, shot in Crete in 1964 by the director Michael Cacoyannis and honored with three Oscars. Almost twenty-five years later, Theodorakis feels the need to exorcise this dance which, in the meantime, has become identified with his name, by composing the ballet *Zorba il Greco* (1988) — in 21 scenes — for mezzo-soprano, bouzouki, clarinet, choir and symphony orchestra; the work is created by Vladimir Vasiliev and the Arena di Verona ballet on the choreography of Lorca Massine. Both the film and the ballet are based on the novel *Alexis Zorbas* which the eminent Greek author Nikos Kazantzakis started writing in 1941. The aim of this paper, is to reveal the dialectical relation between music and dance in the case of the *Dance of Zorbas*. Then, the motives for which Theodorakis wanted to transform his most famous music — the *Dance of Zorbas* — into a ballet will be highlighted. Finally, the socio-political dimensions of these two works — the film *Zorba the Greek* and the ballet *Zorba il Greco* — as a diachronic expression of *Greekness* will be presented.

**СТОГНИЙ Ирина Самойловна**, доктор искусствоведения,  
профессор, кафедра аналитического музыкознания,  
Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

**Irina STOGNY**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor,  
Analytical Musicology Department, Gnessins Russian  
Academy of Music, Moscow, Russia



БАЛЕТ «ЛЕГЕНДА ОБ ИОСИФЕ» Р. ШТРАУСА И РОМАН Т. МАННА «ИОСИФ И ЕГО БРАТЬЯ»:  
ТОЧКИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ И ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ РЕШЕНИЯ

Каждая эпоха находит свое прочтение библейских сюжетов, раскрывая собственную картину мира и присущие ей смыслы в новом контексте. Пример тому — история Иосифа, интерес к которой был неизменно высок во все времена, а в первой половине XX века, к которой принадлежат балет «Легенда об Иосифе» Рихарда Штрауса (либретто Г. Гофманстале и Х. Кесслера, 1914 г) и знаменитый роман Томаса Манна «Иосиф и его братья» (1926–1943), проявился с новой силой. В каждом из этих сочинений переплелись различные тенденции времени их создания. Сравнению двух трактовок библейского сюжета посвящен настоящий доклад. Богатый интертекст, присущий обоим произведениям, включает в себя мультикультурные взаимодействия, определяющиеся связями с различными сферами искусства, психологии и философии. Можно выделить общие черты в трактовке сюжета и персонажей. 1. В балете, как и в романе, ощущается влияние фрейдовской теории психоанализа. Об этом говорит музыкально-хореографическая, как и романная, интерпретация партии героини, близкая Саломее из одноименной оперы Р. Штрауса: патологическая влюбленность в Иосифа толкает ее на безрассудные поступки, приводя к безумию. Главная героиня представлена настолько разнопланово, что импульсивность и переменчивость ее настроений вполне достойны фрейдовского психоанализа. 3. Совершенно очевидна связь главной героини с женскими образами Г. Климта, своей психоэмоциональной откровенностью вызвавших немало скандалов. Именно женский персонаж (в романе она получает имя – Мут-эм-энет,

иногда Мут) ярко акцентируется в каждом из этих произведений, несмотря на сюжет об Иосифе. 2. Мистически-религиозный аспект повествования в каждом из произведений связан не только с библейской подоплекой, но и с конкретными влияниями. Применительно к балету можно отметить влияние поэзии Гофманстала на Штрауса, проявившееся в его тяге к соответствующим образам и сюжетам (в балете активно действует Ангел, отсутствующий в библейском повествовании). В романе есть сцена на небесах, в которой ангелы рассуждают о земных делах. Немаловажную роль в балете играет и образ смерти (героиня кончает жизнь самоубийством – в библейской легенде этот мотив отсутствует), что также привнесено Гофмансталем. 4. Немаловажную роль сыграло и популярное научное направление «Философия жизни». Это течение нашло отражение в трудах А. Бергсона, В. Дильтея О. Шпенглера, в которых основными мотивами являются изучение культурных и психологических сторон жизни личности, не минуя инстинктов и патологий; особое внимание к ярким историческим образам, в частности, библейским, которые они стремились превратить в жизненно реальные. 5. Образовавшийся интертекст способствовал заострению психологического начала в развитии сюжета и характеристике персонажей. Важнейшую роль в этом процессе играет лейтмотивное письмо Штрауса, цитаты (автоцитаты) и аллюзии. Постоянно трансформирующиеся лейтмотивы раскрывают изменения, претерпеваемые героями. В романе Манна также велика роль лейтмотивов (сна, патологической и безответной любви, безумия). Кроме того, психологические метаморфозы, испытываемые героями романа, прежде всего, самим Иосифом, сродни симфоническому развитию тематизма. В балете преобразование Иосифа, ставшего египтянином, совершенно очевидно, как и преобразование жены Потифара – от высокомерного поведения жрицы Амуна – к сверхэмоциональным и иступленным проявлениям любви, вплоть до самоубийства. 6. Наконец, юмор роднит балет с романом. Манн подчеркивал: «...несмотря на вполне серьезный подход к героям и их страстям, подоплекой всего этого кажущегося правдоподобия является юмор <...> это речь косвенная, стилизованная и шутливая, способствующая мнимой достоверности, очень близкая к пародии или, во всяком случае, иронизирующая. <...> Точность и конкретность деталей является здесь лишь обманчивой иллюзией, игрой, созданной искусством, видимостью; <...> подоплекой всего этого кажущегося правдоподобия является юмор». Ключевыми словами можно назвать *психологизацию и юмор*. Следует отметить, что музыкально-хореографическая версия возникла задолго до романа. Можно говорить о первенстве: Штраус создал произведение, в котором определились характерные черты модерна, такие как тяга к мифу, Востоку, библейской тематике, продолженная, усиленная и доведенная до совершенства Манном.

*LA LÉGENDE DE JOSEPH BY RICHARD STRAUSS AND THE NOVEL JOSEPH UND SEINE BRÜDER BY THOMAS MANN: INTERSECTION POINTS AND INDIVIDUAL SOLUTIONS*

Each era finds its own interpretation of biblical stories. The ideas of modernity modify the meaning of the biblical story and determine the essence of a particular artistic interpretation. For example, the story of Joseph. Interest in it was high at all times, and in the twentieth century with the writing of the ballet *La Légende de Joseph* by Richard Strauss to the libretto by G. Hofmannsthal and H. Kessler (1914), and the famous novel by Thomas Mann *Joseph und seine Brüder* (1926–1943), manifested itself with renewed vigor. In each of these works, various trends of the time of their creation intertwined. This report is devoted to a comparison of two interpretations of the biblical story. The rich intertext is not limited by purely musical (as well as

purely literary) frames. It includes conspicuous connections with various fields of art, psychology and philosophy. We can distinguish common features in the interpretation of the plot and characters: 1. In the ballet, as in the novel, one can feel the influence of Freud's theory of psychoanalysis. This is evidenced by the interpretation of the role of the heroine, close to Salome from the opera of the same name by Strauss: pathological love for Joseph pushes her to reckless actions and leads to madness. In the novel we see a similar interpretation. 2. The influence of Hoffmannsthal's poetry on Strauss was reflected in the craving for mystical-religious images and plots (an angel, which is absent in the biblical narrative, actively acts in the ballet). However, there is a scene in heaven in the novel in which angels speak of earthly matters. In this, the influence of Goethe's *Faust* is palpable, in which there is a similar scene. An important role is played by the image of death (in the ballet the heroine commits suicide – introduced by Hoffmannsthal). In the biblical legend and in the novel, this motif is absent. 3. The connection of the main character with the female images of G. Klimt is obvious, their psycho-emotional frankness caused a lot of scandals. It is the female character (in the novel she gets the name — Mut-em-enet, sometimes Mut) that is clearly accentuated in each of these works, despite the story about Joseph. 4. A wide intertext contributed to the sharpening of the psychological beginning in the development of the plot and characterization of the characters. The most important role in this is played by the leitmotifs of the quotation (autoquotations) and allusions. Constantly transforming, the leitmotifs reveal the changes undergone by the characters. In T. Mann's novel, the role of leitmotifs (sleep, pathological and unrequited love, the heroine's madness) is also great. In the ballet, we observe the transformation of Joseph and the transformation of Mut – from the arrogant behavior of the priestess of Amun – to over-emotional and frenzied manifestations of love, all this resembles a symphonic development. 5. Finally, humor makes ballet related to the novel. T. Mann emphasized: '...despite the quite serious approach to the characters and their passions, the underlying reason for all this seeming credibility is humor <...> this is indirect, stylized and playful speech, contributing to imaginary authenticity, very close to parody or, in any case, ironic.' Key words in relation to both works can be called *psychologization* and *humor*. It should be noted that the musical-choreographic version arose long before the novel. Strauss created a work in which the characteristic features of modernity were determined, such as a craving for myth, the East, biblical themes, continued, enhanced and brought to perfection by Mann.

**СТОЯНОВ Габриел**, аспирант, кафедра балетмейстерского образования, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия, Цюрих, Швейцария  
 Научный руководитель – доктор культурологии Ирхен Ирина Игоревна

**Gabriel STOYANOV**, Postgraduate Student, Ballet Training Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia, Zurich, Switzerland

Scientific advisor – Irina Irhen, Dr. Habil. (Doctor of Cultural Studies)



ФОЛЬКЛОР В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ СОВРЕМЕННОЙ БОЛГАРИИ:  
 РЕЖИССЕРСКО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ВОПЛОЩЕНИЯ

Народное творчество — нематериальное богатство Болгарии. В XX веке танцевальный фольклор стал своеобразным «открытием» столетия: появились

возможности сценической адаптации и его развития в разных ракурсах. Танцевальная драма «Нестинарка» приобретает значение национальной классики, вписывающейся в общие черты жанра. Развитие фольклорной темы в балетном спектакле осуществляется посредством сюжета, музыки и непосредственно самого танца. Использование фольклорных элементов с уникальной хореографической лексикой становится одним из новаторских решений при создании балетного спектакля.

FOLKLORE IN THE MODERN BULGARIA'S BALLET THEATER:  
DIRECTORIAL-CHOREOGRAPHIC INCARNATIONS

Folk art is the intangible wealth of Bulgaria. In the 20<sup>th</sup> century, dance folklore became a kind of 'discovery' of the century: there were opportunities for a stage adaptation and its development from different angles. The dance drama *Nestinarika* acquires the significance of a national classic that fits into the general features of the genre. The development of the folklore theme in a ballet performance is carried out through the plot, music, and the dance itself. The use of folklore elements with unique choreographic vocabulary becomes one of the innovative solutions when creating a ballet performance.

**СУСИДКО Ирина Петровна**, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

**Irina SUSIDKO**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia



«ОТЪЕЗД ЭНЕЕВ, ИЛИ ОСТАВЛЕННАЯ ДИДОНА» ГАСПАРО АНДЖОЛИНИ:  
BALLET D'ACTION В РОССИИ

Гаспаро Анджелини – один из балетмейстеров, стоявших у истоков «действенного балета» (*ballet d'action*) в XVIII веке. Подобно Ж.Ж. Новерру и Ф. Хильфердингу, он рассматривал балет как целостную композицию с драматическим сюжетом и ясной драматургической логикой. Акцент на пантомиме как своеобразном аналоге музыкальной декламации сближали такой балет с реформаторским направлением в итальянской опере второй половины XVIII века. Взлет карьеры Анджелини-хореографа пришелся на время его сотрудничества с К.В. Глюком в Вене, яркий след он оставил и в истории русского балета. Доклад посвящен спектаклю, с которым Анджелини дебютировал в Санкт-Петербурге, сменив на посту придворного балетмейстера Хильфердинга. Сюжет *Le départ d'Enée, ou Didon abandonnée* заимствован из либретто «Покинутой Дидоны» Пьетро Метастазιο, первой классической оперы *seria*. Спектакль был показан вместе с оперой Бальдассаре Галуппи «Король-пастих» на либретто того же Метастазιο 21 сентября 1766 года, оба сочинения имели при дворе большой успех. Не исключено, что на выбор сюжета повлияла «Покинутая Дидона» Галуппи, показанная в Петербурге в том же году во время карнавала. Анджелини, имевший немалый композиторский опыт, сам сочинил музыку к балету, в максимальной степени реализовав тем самым свои представления о синтезе искусств. В докладе рассматривается отношение фабулы *Le départ d'Enée, ou Didon abandonnée* к либретто Метастазιο, музыкальная композиция, сделана попытка

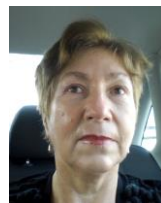
соотнести партитуру и ремарки в нем с принципами, которые декларировал Анджелини в своих теоретических работах. Интерес представляет сравнение музыки этого балета с дошедшими до нас оркестровыми партиями еще одного балета *L'Arte vinta della natura* («Искусство побежденное природой», 1773, Венеция), также принадлежащими Анджелини [А. Груцынова, 2013], а также с аналитическими выводами в работах итальянских [С. Pagnini, 2017, S. Onesti, 2014, 2019], французских [А. Fabbriatore, 2011, 2014] и немецких [S.Huschka, 2008] ученых.

*LA PARTENZA DI ENEA, O DIDONE ABBANDONATA* BY GASPARO ANGIOLINI:  
BALLET D'ACTION IN RUSSIA

Gasparo Angiolini is one of the choreographers who stood at the origins of the *ballet d'action* in the 18<sup>th</sup> century. Like J.J. Noverre and F. Hilferding, he considered the ballet as an integral composition with a dramatic plot and clear dramatic logic. The emphasis on pantomime as a kind of analogue of musical recitation brought such a ballet closer to the reformist trend in Italian opera in the second half of the 18th century. Angiolini's career as a choreographer took off during his collaboration with Christoph Willibald Gluck in Vienna, he left a bright mark on the history of Russian ballet. The report is devoted to the performance with which Angiolini made his debut in St. Petersburg, replacing Hilferding as court choreographer. The plot of *Le départ d'Enée, ou Didon abandonnée* is taken from the libretto of Pietro Metastasio's *Didona abbandonata*, the first classical opera seria. The performance was shown together with Baldassare Galuppi's opera *Il Re pastore* on the Metastasio's libretto on September 21, 1766, both compositions were a great success at court. It is possible that Galuppi's *Didona abbandonata*, shown in St. Petersburg in the same year during the carnival, influenced the choice of plot. Angiolini, who had considerable experience as a composer, composed the music for the ballet himself, thereby realizing his ideas about the synthesis of the arts to the maximum extent. The report examines the relation of the plot of *Le départ d'Enée, ou Didon abandonnée* to Metastasio's libretto, a musical composition, an attempt is made to correlate the score and remarks in it with the principles that Angiolini declared in his theoretical works. Of interest is the comparison of the music of this ballet with the orchestra parts that have come down to us of another ballet *L'Arte vinta della natura* (1773, Venice), also by Angiolini [A. Grutsynova, 2013], as well as with analytical conclusions in the works of Italian [С. Pagnini, 2017, S. Onesti, 2014, 2019], French [А. Fabbriatore, 2011, 2014] and German [S.Huschka, 2008] scientists.

**ТАВЛАЙ Галина Валентиновна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор фольклора, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербурге, Россия

**Galina TAVLAY**, PhD, Senior Researcher, Folklore Department, Russian Institute of History of Arts, Saint Petersburg, Russia



ЧЕТЫРЕХ- И ШЕСТИ-ДОЛЬНЫЕ РИТМИЧЕСКИЕ ФОРМЫ КАК ПОКАЗАТЕЛЬ ИЗНАЧАЛЬНОГО  
МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СИНКРЕТИЗМА В ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ

Захватывающее зрелище паратеатральных форм *обходов-шествий* вкупе с сопровождающими их ритуальными песнями – свидетельство исторической



устойчивости традиционных форм культуры белорусов, очевидного превалирования в ней универсалистских черт синкретизма. Подобные действия представлены в любом календарном сезоне, в равной мере – в обрядах индивидуального жизненного цикла. В них задействован круг сходных музыкально-композиционных канонов, объединяющих подобные напевы по способу воплощения в них ритмики движения, обрядового шага, шествия, определенным образом унифицирующих музыкально-временные и музыкально-пространственные координаты, ориентируясь на типологически сходные способы «обживания» в них музыкального звуковысотного пространства. Другая устойчивая традиционная форма движения, имеющая собственные приметы музыкально-ритмической организации – *круговой танец-песня* как способ выражения определенных метафорических ассоциаций, связанных с вегетацией, типологией земледельческой и космогонической магии плодородия. Во главе угла всего комплекса компонентов, составляющих как круговой танец-песню, так и хоровод-шествие, находится движение. Подобный тип координации свойствен прежде всего музыкальным культурам, находящимся на ранней стадии общественного развития. Различные формы движения призваны были магическим путем воздействовать на урожай, плодovitость земли, животных, человека. На движение здесь накладываются, с ним в конечном итоге «соизмеряются» все другие компоненты синкретического или синтетического целого. Именно движение предопределяет в песне-танце сам тип музыкального мышления – «как мысли и как слухового ощущения» (Е. В. Гиппиус). Квадратная структура напева отражает запечатленный в нем шаговый ритм, движение танца, саму природу человека (наличие двух рук и двух ног). В свою очередь, ей сопутствует симметричная ритмика стиховых форм, характерных для подобных песен-обходов, песне-танцев, песен-хороводов. *Квадратность*, опирающаяся на симметрию моторного движения, отвечает всеобщей магии упорядочения и в силу этого легко воспринимается. В структурном плане эта закономерность воплощается в четырех- и шестидольных слогоритмических формах как характерном для множества этнических культур мира типологическом свойстве.

#### FOUR- AND SIX-BEAT RHYTHMIC FORMS AS AN INDICATOR OF THE ORIGINAL MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC SYNCRETISM IN TRADITIONAL ART

The spectacular spectacle of the para-theatrical forms of the rounds – processions, coupled with the accompanying ritual songs – is evidence of the historical stability of the traditional forms of culture of Belarusians, the obvious prevalence of universalist features of syncretism in it. Such actions are presented in any calendar season, equally in the rituals of the individual life cycle. They involve a circle of similar musical and compositional canons, combining similar tunes according to the way they embody the rhythmic of movement, ritual step, procession, in a certain way unifying musical-temporal and musical-spatial coordinates, focusing on typologically similar ways of ‘settling in’ musical high-pitched space in them. Another stable traditional form of movement, which has its own signs of musical and rhythmic organization, is a circular dance-song as a way of expressing certain metaphorical associations associated with vegetation, agricultural typology and cosmogony. At the head of the corner of the whole complex of components that make up both a circular dance-song and a round dance-procession, there is movement. This type of coordination is characteristic primarily of musical cultures that are at an early stage of social development. Various forms of movement were called upon to magically influence the harvest, the fertility of the earth,

animals, and man. All other components of the syncretic or synthetic whole are superimposed on the movement here, and eventually 'commensurate' with it. It is the movement that determines the very type of musical thinking in the song-dance – 'as a thought and as an auditory sensation' (E.V.Gippius). The square structure of the tune reflects the step rhythm imprinted in it, the movement of the dance, the very nature of man (the presence of two arms and two legs). In turn, it is accompanied by a symmetrical rhythm of verse forms characteristic of such songs-rounds, song-dances, songs-round dances. Squariness, based on the symmetry of motor movement, corresponds to universal magic.

**ТАРАСОВА Наталья Николаевна**, аспирант, кафедра театрального искусства, Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель – доктор искусствоведения Максимов Вадим Игоревич

**Natalya TARASOVA**, *Postgraduate student, Theater Arts Department, Russian State Institute of Performing Arts, Saint Petersburg, Russia*

Scientific adviser – Vadim Maximov, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



СЦЕНИЧЕСКИЕ ПОИСКИ Иды РУБИНШТЕЙН В ДРАМАТИЧЕСКИХ ПОСТАНОВКАХ 1917 – 1923 ГГ.

Доклад посвящен сценическим поискам И. Рубинштейн периода 1917 – 1923 гг. Автором анализируется трансформация художественных идей актрисы от первых спектаклей антрепризы 1911 – 1913 гг. до постановки «Федры» 1923 года через концепции: взаимодействия искусств Е. Муриной, типы синтеза В. Власова, эстетические принципы Г. Шпета о синтезе искусств. Синтез искусств, к которому стремилась актриса на драматической сцене в спектаклях 1911 – 1913 гг., был основан на пластическом решении всей постановки. Индивидуальная пластика И. Рубинштейн являлась формообразующим элементом, объединяющим все компоненты спектакля через единство стиля – модерн. В спектаклях периода 1917 – 1923 гг. происходит трансформация сценического образа актрисы. Меняется визуальное воплощение постановок: переход от модерна к ар деко. Общее художественное решение и актерская игра И. Рубинштейн находились в определенном синтезе.

IDA RUBINSTEIN'S STAGE SEARCHES IN DRAMATIC PERFORMANCES (1917–1923)

The report is devoted to the stage searches of I. Rubinstein in the period of 1917 – 1923. The author analyzes the transformation of the artistic ideas of the actress from the first performances of the enterprise of 1911 – 1913 to the production of *Phaedra* in 1923 through the concepts: interaction of the arts by E. Murina, types of synthesis by V. Vlasov, aesthetic principles of G. Shpet about the synthesis of arts. The synthesis of the arts, which the actress aspired to on the dramatic stage in the performances of 1911–1913, was based on the choreographic solution of the entire production. I. Rubinstein's individual plasticity was a formative element uniting all the components of the performance through the unity of the Art Nouveau style. In the performances of the period 1917–1923, the transformation of the stage image of the actress takes place. The visual embodiment of the productions is changing: the

transition from Art Nouveau to Art Deco. The general artistic decision and the acting of I. Rubinstein were in a certain synthesis.

**ТВЕРДОВСКАЯ Тамара Игоревна**, кандидат искусствovedения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, проректор по научной работе, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия



**Tamara TVERDOVSKAYA**, PhD, Associate Professor, Western Music History Department, Vice rector on research activity, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

#### А. В. ОССОВСКИЙ И РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ОПЕРА

Написанный и поставленный вслед за «Пламенем Парижа» и «Бахчисарайским фонтаном», балет «Утраченные иллюзии» (1934, премьера — ЛГАТОБ имени С. М. Кирова, 3 января 1936) замыкает собой кульминационную триаду в балетном наследии Б. В. Асафьева. В создании спектакля были задействованы лучшие творческие силы Ленинграда: автор либретто, выдающийся театральный художник В. В. Дмитриев, осуществил и художественное оформление премьеры, хореографическое воплощение принадлежало Р. В. Захарову (в том же году в Свердловске балет поставил Л. В. Якобсон), за дирижерским пультом стоял Е. А. Мравинский. Ведущие партии исполняли прославленные балерины и танцовщики: Г. Уланова, К. Сергеев, Н. Дудинская, Б. Шавров, Т. Вечеслова. Жанр произведения обозначен как «хореографический роман», воскрешающий на сцене атмосферу, события, персонажей театрального Парижа 1830-х годов — эпохи зарождения романтического балета. Сюжет одного из узловых романов «Человеческой комедии» О. де Бальзака переосмыслен в романтическом духе; образы в либретто предельно схематизированы, однако намеренное упрощение событийной канвы позволяет «нанизать» на нее огромное количество очевидных для зрителей довоенной эпохи ассоциаций и конкретных аллюзий, словом, создать «балет о балете». По свидетельству Асафьева, он «писал музыку, не изобретая ее в том смысле, что не связывал себя какими-либо определенными “музыкальными документами” данного периода времени». Собственный творческий опыт Асафьева — балетного пианиста — преломился, в частности, в том, что центральный образ молодого композитора Люсьена раскрывается посредством использования солирующего (quasi-импровизирующего) фортепиано. Музыкальная стилистика произведения соприкасается с импрессионизмом и даже «с современным эстрадным джазом», однако интонационный и ритмический лексикон Асафьева можно назвать в хорошем смысле слова традиционным как для балетного класса, так и для балетной сцены. В. В. Богданов-Березовский называет важным достоинством балета «неотделимость сценического от музыкального», и в этом вклад Асафьева — глубокого и чуткого знатока музыкальной драматургии — трудно переоценить. 24 апреля 2011 года в Большом театре состоялась премьера одноименного балета Леонида Десятникова – Алексея Ратманского. Расхожее мнение о том, что музыка «Утраченных иллюзий» Асафьева не имеет художественной ценности, в связи с чем Ратманский, восхитившись найденным в сборнике «100 балетных либретто» текстом Дмитриева, обратился к Десятникову с просьбой написать музыку заново, нуждается в

корректировке. Сравнение двух композиторских решений позволяет сделать вывод, что Десятников не только ознакомился с музыкой Асафьева, но и «взял на вооружение» ряд ключевых идей. Партитуру Десятнникова можно квалифицировать как многослойный палимпсест, в котором проявляются и взаимодействуют запечатленные звучащие образы великих театров (Парижской Оперы и Мариинки), портреты выдающихся музыкантов и представителей балетного искусства разных эпох — романтизма, соцреализма, современности. Композитор интерпретирует в ностальгическом (или метамодернистском?) ключе идею Асафьева о том, что «надрыв и беспокойство, охватывавшие искусство 30-годов прошлого столетия, хотя и прикрытые “иллюзиями”, составляли истинную сущность, глубоко человеческую природу романтизма — его тревогу за попираемые права человечности».

#### ALEXANDER OSSOVSKY AND RUSSIAN CLASSICAL OPERA

Written and staged after the *Flame of Paris* and *Bakhchisaray Fountain*, the ballet *Lost Illusions* (1934, premiere — Leningrad Academic Opera and Ballet Theater named after Sergey M. Kirov, January 3, 1936) closes the climatic triad in the ballet legacy of Boris V. Asafyev. The best creative forces of Leningrad were involved in the creation of the play: the author of the libretto — the outstanding theater artist Vladimir V. Dmitriev — executed the artistic design of the premiere, the choreographic implementation belonged to Rostislav V. Zakharov (the same year the ballet was staged by Leonid V. Jacobson in Sverdlovsk), behind the conductor's console stood Evgeny A. Mravinsky. Leading parties were performed by well-known ballerinas and dancers: Galina Ulanova, Konstantin Sergeev, Natalya Dudinskaya, Boris Shavrov, Tatyana Vecheslova. The genre of the work is denoted as a *choreographic novel*, which resurrects on stage the atmosphere, events, characters of theatrical Paris in the 1830s — the era of the birth of the romantic ballet. The plot of one of the nodal novels of Balzac's *Human Comedy* is rethought in a romantic spirit; the images in the libretto are maximally schematicized, but the deliberate simplification of the story allows 'tie' on it a huge number of obvious to spectators of the pre-war era associations and specific allusions, in short, to create a *ballet about ballet*. According to Asafyev, he “wrote music without inventing it that is to say he did not bind himself to any certain ‘musical documents’ of this period.” Asafyev's own creative experience as a ballet pianist was reflected in particular in the fact that the central image of the young composer Lucien is revealed through the use of a solo (quasi-improvising) piano. The musical style of the work is in contact with Impressionism and even with ‘modern popular jazz,’ but the intonation and rhythmic lexicon of Asafyev can be called traditional (in a good sense) for both the ballet class and the ballet scene. Valerian V. Bogdanov-Berezovsky stands out ‘the indivisibility of stage and musical’ in the ballet, and it is difficult to overestimate in this the contribution of Asafyev — a deep and sensitive connoisseur of musical dramaturgy. On April 24, 2011, the Bolshoi Theatre hosted the premiere of the eponymous ballet of Leonid Desyatnikov — Alexey Ratmansky. The popular opinion that the music of Asafyev's *Lost Illusions* has no artistic value, in connection with which Ratmansky, having admired the found in *100 ballet librettos* text of Dmitriev, appealed to Desyatnikov to write the music anew, needs adjustment. The comparison of the two composer's solutions leads to the conclusion that Desyatnikov not only got acquainted with Asafyev's music, but also adopted a number of key ideas. The score of Desyatnikov can be described as a multi-layered palimpsest in which the imprinted sound images of the great theatres (Paris Opera and Mariinsky), portraits of eminent musicians and representatives of the ballet art of different eras — romanticism, socialist realism, modernity.

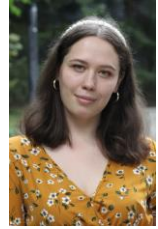
The composer interprets in a nostalgic (or metamodernist?) key Asafiev's idea that "the torment and anxiety that encompassed the art of the 30-years of the last (19<sup>th</sup>) century, although covered by 'illusions', constituted the true essence, the deeply humane nature of romanticism — its anxiety for the trampled rights of humanity."

**ТЕРЕХОВА Елизавета Николаевна**, студентка 3 курса,  
Казанская государственная консерватория имени Н.Г.  
Жиганова, Казань, Татарстан, Россия

Научный руководитель – кандидат искусствоведения  
Хайрутдинова Дилия Флюровна

**Elizaveta TEREKHOVA**, 3<sup>rd</sup> Year Student, Zhiganov Kazan State  
Conservatory, Kazan, Tatarstan, Russia

Scientific adviser – Diliya Khairutdinova, PhD



НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЦЕНАРНОЙ ДРАМАТУРГИИ  
БАЛЕТА «СКАЗАНИЕ О ЙУСУФЕ» Л. ЛЮБОВСКОГО

Балет «Сказание о Йусуфе» был впервые показан в 2001 году в Татарском академическом государственном театре оперы и балета им. Мусы Джалиля. В 2005 году его авторы Л. Любовский и Р. Харис, а также исполнитель главной роли Н. Канетов были удостоены Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства «За развитие традиций национального эпоса в современных условиях диалога культур». Идея о постановке балета впервые возникла у питерского балетмейстера Н. Боярчикова, который намеревался поставить спектакль на сюжет романа Т. Манна «Иосиф и его братья». Первоначальная договоренность с композитором А. Шнитке не осуществилась по причине его внезапной болезни. В дальнейшем балет создавался триумвиратом: Л. Любовский – Р. Харис – Г. Ковтун. В основе сценария балета «Сказание о Йусуфе» лежат несколько источников: поэма «Сказание о Йусуфе» Кул Гали, 12 сура Корана, история о Иосифе Прекрасном из Библии, роман Томаса Манна «Иосиф и его братья». В докладе раскрываются сюжетные константы, взятые из первоисточников, и определившие этапы сценарной драматургии. Главной завязкой всей истории становится предательство братьев. Идея о прощении и любви к ближнему становится ведущей. Линия Йусуфа и Зулейхи – еще один устоявшийся сюжетный канон. Созданная Р. Харисом еще в 1980-е годы поэма «Зулейха» способствовала драматургическому усилению лирической линии. Кроме того, выявлены привнесенные сценаристом и постановщиком иные сюжетные ходы и образы, органично дополнившие идейно-художественную концепцию спектакля. Система образов балета представляет два пласта – герои реального мира (братья, Отец Йакуб (Пророк), Зулейха, Фараон) и ирреальные образы (священные жуки-скарабеи, звезды, недуги). Соединяющим звеном между двумя образными пластами является Йусуф. Со слов композитора, «получилась философская притча, размышление над вечным вопросом – человек, что же ты такое на этой земле?»

SOME FEATURES OF SCENARIO DRAMATURGY  
IN THE BALLET THE LEGEND OF YUSUF BY LEONID LYUBOVSKY

The ballet *The Legend of Yusuf* was first shown in 2001 at the Tatar Academic State Opera and Ballet Theater named after Musa Jalil. In 2005, its authors L. Lyubovsky and R. Haris, as well as the performer of the main role N. Kanetov were awarded the State Prize of the

Russian Federation in the field of literature and art ‘For the development of traditions of the national epics in modern conditions of dialogue of cultures.’ The idea of staging the ballet first arose from St. Petersburg choreographer N. Boyarchikov, who intended to stage the play on the plot of the novel by Manna *Joseph und seine Brüder*. Initial agreement with composer A. Schnittke did not come true due to his sudden illness. Subsequently, the ballet was created by a triumvirate: L. Lyubovsky — R. Kharis — G. Kovtun. The script of the ballet *The Legend of Yusuf* is based on several sources: the poem *The Legend of Yusuf* by Kul Gali, 12 Surah of the Quran, the story of Joseph the Beautiful from the Bible, Thomas Mann’s novel *Joseph und seine Brüder*. The report reveals plot constants taken from primary sources and determined the stages of script drama. The main plot of the whole story is the betrayal of the brothers. The idea of forgiveness and love for one’s neighbor becomes the leading one. The line of Yusuf and Zuleikha is another established plot canon. The poem *Zuleikha* created by R. Kharis back in the 1980s contributed to the dramatic strengthening of the lyrical line. In addition, other plot moves and images introduced by the screenwriter and director have been revealed, which organically complemented the ideological and artistic concept of the play. The system of ballet images represents two layers — heroes of the real world (brothers, Father Yaqub (Prophet), Zuleikha, Pharaoh) and unreal images (sacred scarab beetles, stars, ailments). The connecting link between the two shaped layers is Yusuf. According to the composer, ‘there was a philosophical parable, reflection on the eternal question — man, what are you on this earth?’

**ТИХОНЕНКО Снежана Валерьевна**, преподаватель,  
кафедра балетоведения, Академия Русского балета  
имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

**Snezhana TIKHONENKO**, Lecturer, Ballet Studies  
Department, Vaganova Ballet Academy, Saint  
Petersburg, Russia



#### НЕИЗВЕСТНАЯ «ИСТОРИЯ ТАНЦЕВ» С. Н. ХУДЕКОВА

В начале XX века Сергей Николаевич Худков, будучи бессменным издателем одной из самых популярных периодических изданий «Петербургской газеты», талантливым журналистом, уважаемым критиком и либреттистом, открылся для читающей публики еще в одном качестве — как историк балета с огромными знаниями. В 1913—1918 годах Худков издал в своей типографии «Историю танцев» (в 4-х томах), которая служит важнейшим источником сведений по истории хореографии и по сей день остается бесценным источником по охвату и глубине материала. Худков собрал и систематизировал разнообразные сведения по истории мировой хореографии, дополненные редчайшей иконографической коллекцией. В последнем томе он описал современный ему период русского балета, выступив как очевидец, разбирающийся в различных аспектах балетного спектакля. Однако именно эта книга имеет непростую историю — она была готова к выходу свет, когда пожар в типографии, случившийся в 1918 году, уничтожил практически весь напечатанный тираж. Репринт последнего тома, выпущенный московской фирмой МИЭЛЬ, был произведен с помощью оставшихся экземпляров, являвшихся библиографической редкостью. В настоящее время данный том оцифрован и открыт в общем доступе на сайтах Санкт-Петербургской Театральной библиотеки и Президентской библиотеке имени Б. Н. Ельцина. В архиве С. Н. Худкова, находящегося в РГАЛИ, имеются различные

материалы по «Истории танцев» – это напечатанные черновые варианты с добавлениями рукописного текста, его коррекцией (вычеркиванием, переносом абзацев и т.д.), отдельные рисунки, иллюстрации и др. Особый интерес вызывает рукопись с заглавием «“Танцы и балет в России”». Очерк. “Танцовщицы XX века”», соответствующая двум главам четвертого тома «Истории танцев» («Анна Павлова» и «Петроградские артистки в 1917 году»). В этом документе присутствуют записи, касающиеся танцовщиц А. Павловой, Е. Смирновой, Л. Шоллар, Е. Биббер, В. Фокиной, А. Федоровой 1-й, А. Федоровой 2-й, О. Федоровой 3-й, Е. Эдуардовой, Э. Вилль, Л. Карповой, О. Спесивцевой, М. Леонтьевой, Е. Гердт, Л. Муромской, Е. Люком, А. Вронской, Е. Лопуховой, М. Макаровой. Данная рукопись отличается от того, что напечатано в «Истории танцев», начиная от стиля письменной речи, заканчивая объемом и содержанием вышеназванных разделов. В докладе будет проанализирован данный рукописный очерк на предмет сходства и различия его содержания с главами, опубликованными в четвертом томе, а также выдвинуты предположения, с чем это могло быть связано.

#### UNKNOWN DANCE HISTORY BY SERGEI KHUDEKOV

In the early 20<sup>th</sup> century, Sergei Khudekov opened up to the reading public in yet another capacity – as a ballet historian with vast knowledge. In 1913–1918, Khudekov published in his printing house *The History of Dances* (in 4 volumes), which serves as the most important source of information on the history of choreography and to this day remains an invaluable source in terms of coverage and depth of material. Khudekov collected and systematized a variety of information on the history of world choreography, supplemented by a rare iconographic collection. In the archive of Khudekov, located in the RGALI, there are various materials on the *History of Dances* – these are printed draft versions with the addition of handwritten text, its correction (crossing out, shifting paragraphs, etc.), individual drawings, illustrations, etc. Of particular interest is the manuscript entitled ‘*Dances and Ballet in Russia.*’ Feature article. ‘*Dancers of the 20th century*’ corresponding to two chapters of the fourth volume of the *History of Dances* (*Anna Pavlova and Petrograd Artists in 1917*). This manuscript differs from that printed in the *History of Dances*, starting from the style of writing, ending with the volume and content of the above sections. The report will analyze this handwritten essay for similarities and differences in its content with the chapters published in the fourth volume, and also put forward suggestions for what this could be connected with.

**ТКАЧЕВА Алина Александровна**, аспирант, кафедра балетоведения, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель – кандидат искусствоведения  
Абызова Лариса Ивановна

**Alina TKACHEVA**, Postgraduate Student, Ballet Studies Department,  
Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

Scientific adviser – Larisa Abyzova, PhD



#### ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ БАЛЕТА В ПЕРВЫЙ ВЕК РУССКОГО ТЕАТРА

Середина 1730-х годов ознаменовалась для России появлением в такой же молодой театральной культуре того времени нового, не имеющего доселе воплощения

явления — благодаря деятельности Итальянской компании отечественный зритель открывает для себя балетный театр. Его история на протяжении XVIII века складывалась как история постепенного отделения от оперного жанра, выделение балета в самостоятельный вид искусства. Однако первый век бытования балета в России ознаменован не только сложением его творческого пути. Представляется интересным его рассмотрение с точки зрения его социальной функции, ранее не становившейся предметом самостоятельного исследования. Ещё до того, как потребность в театральных впечатлениях распространяется в русском обществе, придворный театр стал воплощением транслируемых императорским двором представлений в зримых образах. Искусство балета, не пользующееся вербальными средствами, нередко выступало как противостоящее по отношению к действию оперы, то контрастируя с патетикой действия (в особенности это касается необычайно популярной во второй половине века балетов на экзотическую тему, чья география простиралась от Испании до Японии), то противостоя катастрофичности происходящего (пожару, разрушению дворца, кораблекрушению) своей стройной упорядоченностью. Лишь к XIX веку балетное представление станет излюбленным зрелищем придворной публики, в первые же свои десятилетия оно являлось в первую очередь образовательным средством, демонстрирующим надлежащее, эталонное поведение. Неслучайно такое внимательное отношение к танцу в ряду обязательных дисциплин, необходимых для образования. В то же время балет выступал в качестве зримого торжества искусства над природой, воплощением его облагораживающего действия — одной из важнейших идей своего времени. Таким образом, можно говорить о зарождающемся балетном театре как одном из принятых отечественной культурой воспитательных средств, проводившим в жизнь социальные идеи философии XVIII века.

#### THE EDUCATIONAL FUNCTION OF BALLET IN THE RUSSIAN THEATRE'S FIRST CENTURY

The middle of 1730s in Russia was characterized by the appearance in fledgling theatrical culture of that time of a new, undeveloped embodied phenomenon until now — because of the Italian company a ballet theater opens up for Russian public. Its history during the 18<sup>th</sup> century takes shape as a history of incremental separation from the opera genre and the separation of ballet as an independent type of art. However, the first century of the ballet's existence in Russia was characterized not only by the addition of a creative way. His observations are interesting from the point of view of his social function, which didn't previously become a subject of research independent. Before the need for theatrical impressions was spread to the public, the court theater embodies of the performances, transmitting by the court in visible forms. Not based on verbal means, ballet became as opposition in relation to opera. It was contrasted with the pathetic effect of the catastrophic stage action (fire, destruction of the palace or the shipwreck) with its harmonious arrangement. Only by the 19<sup>th</sup> century did a ballet performance become the favorite spectacle of the court nobility. In the first decades of the 18<sup>th</sup> century it was first of all an educational mean, a demonstration of excellent behavior. It was no accident that such an careful attention to dance as the necessary educational discipline. At the same time, ballet was a visible triumph of art over nature, the propagation of its ennobling character — one of the key concept of that time. In this way, we can talk about the incipient ballet theater as one of the



examples of russian's cultural learning mode, based on social ideas of the philosophy of the 18<sup>th</sup> century that it was realizing.

**ТУПЧИЕНКО Богдана Николаевна**, *магистр  
искусствоведения, младший научный сотрудник,  
Национальный художественный музей Республики  
Беларусь, Минск, Беларусь*

**Bogdana TUPCHENKO, MA**, *Junior Researcher, National Art  
Museum of the Republic of Belarus, Minsk, Belarus*



СРАВНЕНИЕ ОБРАЗОВ И СЮЖЕТОВ ЛЕГЕНДЫ О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ И ЕЕ БАЛЕТНОЙ  
ИНТЕРПРЕТАЦИИ Ю. ТРОЯНА

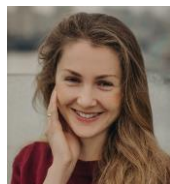
Актуальность данного исследования обусловливается популярностью воплощения средневековых сказаний, в т. ч. легенды о Тристане и Изольде из Артуровского цикла мифов, в искусстве постмодернизма, и необходимостью осмысления и сравнения сюжетов и образов литературных источников с их интерпретациями. Этот сюжет сохранился во многих вариантах, в т. ч. белорусском – «Легенда о Трышчане». Легенда ставилась на сцене Национального Академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь неоднократно: хореографическая миниатюра «Безумный Тристан», 1944 г.; балет «Тристан», 1958 г.; одноактный балет «Тристан и Изольда», 1963 г. и 2010 г., музыка Р. Вагнера. В постановке 2010 г. наиболее явно прослеживаются различия в трактовании этих образов в средние века и реальности постмодерна. Автор либретто и постановщик – Юрий Троян, в 1970-е гг. исполнял роль Тристана. В своей постановке он, идя вслед за действием эпического текста, разворачивает действие балета в хронологическом порядке, в отличие от предыдущих постановок, где действие происходило в реальном времени и перемежалось сценами-воспоминаниями. Как и в прошлых постановках, Троян убирает из сюжета линию женитьбы Тристана, что вносит изменение в обстоятельства смерти героев, по сравнению с первоисточником. Все внимание в балете сфокусировано на 3-х основных героях: Тристане, Изольде и короле Марке. Образы Тристана и Изольды решены так же, как в эпосе и в прежних постановках, идеализированно, мотивация их поступков оправдана вмешательством колдовства. Король Марк в предыдущих балетных версиях, как и в эпосе, играет роль персонажа-маски: великий правитель, воплощал силу, противоборствующую любви Тристана и Изольды, его поступки продиктованы социальными обстоятельствами, долгом, честью, идущими вразрез с желаниями влюбленных. Его образ лишен глубокого психологизма, анализа поступков. Но в версии 2010 г., по задумке режиссера, король совмещает 2 образа – персонажа-маски и человека. При первом появлении он предстает некоей границей, не позволяющей Тристану и Изольде слиться в танце. В конце балета раскрывается безответная любовь Марка к Изольде, его горе и страдание. В финале он остается один, покинутый и племянником, и любимой женщиной. Экспрессия, эмоциональность раскрывается посредством пластики. Образ Марка отходит от классического прочтения, он более сложен психологически. Спектакль «Тристан и Изольда» 2010 г. является образцом постмодернизма, поскольку проявляется тенденция к деконструкции и переосмыслению образов средневековой легенды.

COMPARISON OF IMAGES AND PLOTS IN *TRISTAN AND ISOLDE* LEGEND AND ITS BALLET  
INTERPRETATION BY YURI TROYAN

The relevance of this study is due to the popularity of the embodiment of medieval legends, including the legend of Tristan and Isolde from the Arthurian cycle of myths, in the art of postmodernism, and the need to comprehend and compare the plots and images of literary sources with their interpretations. This plot has been preserved in many versions, including the Belarusian one – *The Legend of Tryshchan*. The legend was staged on the stage of the National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theater of the Republic of Belarus several times: choreographic miniature *Mad Tristan*, 1944; ballet *Tristan*, 1958; one-act ballet *Tristan and Isolde*, 1963 and 2010, music by Richard Wagner. In the production of 2010, the differences in the interpretation of these images in the Middle Ages and the reality of postmodernity are most clearly traced. Libretto author and director, Yuri Troyan, in the 1970s played the role of Tristan. In his production, following the action of the epic text, he unfolds the action of the ballet in chronological order, unlike previous productions, where the action took place in real time and was interspersed with scenes-memories. As in previous productions, Troyan removes the line of Tristan's marriage from the plot, which introduces a change in the circumstances of the death of the heroes, compared to the original source. All attention in the ballet is focused on 3 main characters: Tristan, Isolde and King Mark. The images of Tristan and Isolde are solved in the same way as in the epic and in previous productions, idealized, the motivation for their actions is justified by the intervention of witchcraft. King Mark in previous ballet versions, as well as in the epic, plays the role of a character-mask: the great ruler embodied the power that opposes the love of Tristan and Isolde, his actions are dictated by social circumstances, duty, honor, running counter to the desires of lovers. His image is devoid of deep psychologism, analysis of actions. But in the 2010 version, according to the director's idea, the king combines two images, a character-mask and a person. At the first appearance, he appears as a kind of border that does not allow Tristan and Isolde to merge in the dance. At the end of the ballet, Mark's unrequited love for Isolde, his grief and suffering are revealed. In the finale, he is left alone, abandoned by both his nephew and his beloved woman. Expression, emotionality is revealed through plasticity. The image of Mark departs from the classical reading, it is more complex psychologically. The play *Tristan and Isolde* in 2010 is an example of postmodernism, since there is a tendency to deconstruct and rethink the images of the medieval legend.

**УВАРОВА Галина Александровна**, преподаватель, кафедра теории музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

**Galina UVAROVA**, Lecturer, Music Theory Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia



ЭВРИТМИКА Э. ЖАК-ДАЛЬКРОЗА И ТАНЕЦ:

ИСТОРИЯ, ОСОБЕННОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

В начале XX века возник огромный интерес к различным экспериментам в области движения. На этой волне появилось большое количество новых хореографических, а также двигательных практик вне профессионального танца, включая

эвритмику швейцарского педагога, композитора и дирижера Эмиля Жак-Далькроза. Последняя родилась в стенах Женевской консерватории и первоначально была призвана избавлять студентов от ритмических проблем при помощи элементарных движений (шаги, хлопки). Но вскоре эвритмика вышла за рамки методических задач, затронув самые разные сферы: музыку, театр, хореографическое искусство... В докладе будут рассмотрены точки соприкосновения ритмической гимнастики с танцевальным искусством: акцент будет сделан на знаменитых постановках Вацлава Нижинского — «Послеполуденный отдых фавна» и «Весна священная», в которых проявилось влияние далькрозовского метода. Также будут затронуты вопросы истории развития «хореографической» эвритмики в России и параллели между эвритмикой и современной хореографией, в частности, танцем модерн. На примерах художественного и педагогического планов будут продемонстрированы результаты этого взаимодействия, а также значение и перспективы использования музыкально-двигательных методов в танцевальном искусстве и обучении.

EURHYTHMICS BY ÉMILE JACQUES-DALCROZE AND DANCE:  
HISTORY, FEATURES AND PROSPECTS OF INTERACTION

In the early 20<sup>th</sup> century, there was a huge interest in various experiments in the field of movement. On this wave, a large number of new choreographic and movement practices appeared outside of professional dance, including the eurhythmic of the Swiss teacher, composer and conductor Emile Jacques-Dalcroze. Eurhythmics appeared at the Geneva Conservatory with the aim of overcoming rhythmic problems. For this, Jacques-Dalcroze used the movements (steps, claps). But soon eurhythmics went beyond the scope of methodological tasks, affecting a wide range of areas. The method of rhythmic education developed in various directions: musical, theatrical, choreographic and therapeutic. The presentation will examine the points of contact between rhythmic gymnastics and dance art: the emphasis will be on the famous productions of Vaslav Nijinsky — *L'Après-midi d'un faune* and *Le Sacre du printemps*, which were influenced by the Dalcroze method. The issues of the history of the development of 'choreographic' eurhythmics in Russia and the parallels between eurhythmics and modern choreography, in particular, modern dance, will also be touched upon. Examples will demonstrate the results of this interaction and, most importantly, the significance and prospects for the use of musical-movement methods in the art of dance and teaching.

**УРАЗЫМБЕТОВ Дамир Дуйсенович**, кандидат искусствоведения, главный редактор *Qazaq Ballet Magazine*, доцент, кафедра арт-менеджмента, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы; билетмейстер, Государственный академический театр танца Республики Казахстан, Алматы, Казахстан

**Damir URAZYMBETOV**, PhD, Editor-in-Chief of *Qazaq Ballet Magazine*, Associate Professor, Art Management Department, *Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Choreographer, State Academic Dance Theater of the Republic of Kazakhstan, Almaty, Kazakhstan*



ПЯТЬ НОВЫХ СЕЗОНОВ КАЗАХСКОГО БАЛЕТА: ХОРЕОГРАФЫ И СПЕКТАКЛИ

Последние десятилетия показали прежнюю приверженность Казахстана к приглашению зарубежных хореографов. Только если в советское время приезжали в

основном из городов Союза (Москвы, Ленинграда и так далее), то теперь к постановочному процессу активно подключены европейские и американские хореографы. Они осуществляют уже ранее поставленные спектакли, переносят известные и иногда создают новые авторские. Казахские хореографы тоже делают попытки поиска, формируют стиль, развивают существующую балетмейстерскую школу, ведущую уже 28-й год существования официально и около 90 лет со времен создания профессиональной труппы. В докладе речь пойдет о постановках, осуществленных за последние пять лет в музыкальных театрах и хореографических труппах Казахстана (КазНТОБ имени Абая, Государственный академический театр танца РК, Театр современного танца «Самрук», НАО «Астана Балет», ГТОБ «Астана Опера», Туркестанский музыкально-драматический театр), а также направлениям развития репертуарной политики театров. Всего показано 54 новых постановки. Из них: возобновлений постановок хореографов русского или советского балета — 10; возобновлений постановок отечественных хореографов — 3; перенос постановок зарубежных хореографов — 8; постановок авторских спектаклей зарубежных хореографов для балетных трупп Казахстана — 17; постановок отечественных хореографов — 16. А всего в репертуаре казахских театров около 100 названий. Практика последних балетных сезонов в Казахстане показала некое развитие репертуара в сторону национального и бессюжетного, исторического и эпического, а также романтико-фантастического жанров. В центре событий — человек и его отношения, природа, абстрактная экзистенция либо конкретная сосредоточенная хореографическая мысль, представляющая некую идею. При этом ряд национальных спектаклей осуществлен хореографами из Европы и России, и вопрос, могут ли приглашенные балетмейстеры ставить национальные балеты, то есть казахские, остается дискуссионным по результатам показов спектаклей. Культурными центрами, где проходят все балетные премьеры, остаются Алматы и Нур-Султан (причем столица преимущественно). Два полуса магии выражаются гигантски: большое количество театров, пластических поисков, сохранение существующего. Все это недостижимо по сравнению с предыдущими годами. Балет Казахстана трансформируется, расширяется его кругозор, географический охват, выразительные и художественные средства. Происходящие процессы многогранны. Классический балет сохраняется, но современный танец и современный балет, как и во многих театрах мира, усиленно проявляется в новых постановках. Современный казахский балет не увлекается только техникой. Он скорее о сказочности, эпичности, фантастичности. Таково его настоящее.

#### FIVE NEW SEASONS OF KAZAKH BALLET: CHOREOGRAPHERS AND PERFORMANCES

Recent decades have shown Kazakhstan's former commitment to inviting foreign choreographers. Only if in Soviet times they came mainly from the cities of the Union (Moscow, Leningrad, and so on), now European and American choreographers are actively involved in the creating process. They carry out previously staged performances, transfer well-known ones and sometimes create new author's ones. Kazakh choreographers also make attempts to search, form a style, develop the existing ballet master school, which has been officially leading for the 28<sup>th</sup> year of its existence and about 90 years since the making of a professional troupe. The report will focus on performances carried out over the past five years in musical theaters and choreographic troupes of Kazakhstan (Abay KazNTOB, State Academic Dance Theater of the Republic of Kazakhstan, Samruk Dance Company, Astana

Ballet, State Opera and Ballet Theater ‘Astana Opera,’ Turkestan Music and Drama Theatre), as well as directions for the development of the repertoire policy of theaters. A total of 54 new productions were shown. These are revivals of productions by choreographers of Russian or Soviet ballet – 10; revivals of performances by domestic choreographers – 3; transfer of ballets by foreign choreographers – 8; productions of author's performances by foreign choreographers for ballet troupes of Kazakhstan – 17; productions by domestic choreographers – 16. In total, there are about 100 titles in the repertoire of Kazakh theaters. The practice of the last ballet seasons in Kazakhstan showed certain of repertoire's development towards the national and plotless, historical and epic, as well as romantic-fiction genres. In the center of events is a person and his relationships, nature, an abstract existence or a concrete concentrated choreographic thought representing a certain idea. At the same time, choreographers from Europe and Russia, and the question of whether invited choreographers can stage national ballets performed a number of national performances, it is Kazakh ones, remains debatable based on the results of the performances. The cultural centers where all ballet premieres take place are Almaty and Nur-Sultan (mostly the capital). Two policies of magic are expressed gigantically: a large number of theaters, plastic searches, and the preservation of the existing. All this is unattainable compared to previous years. The ballet of Kazakhstan is being transformed, its horizons, geographical scope, expressive and artistic means are expanding. The ongoing processes are multifaceted. Classical ballet is preserved, but modern dance and modern ballet, as in many theaters of the world, are strongly manifested in new productions. Modern Kazakh ballet is not only interested in technique. It is more about fabulousness, epic, fantastic. This is it present.

**ФЕДОРОВА Мария Анатольевна**, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории и теории исполнительского искусства, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

**Maria FEDOROVA**, PhD, Associate Professor, History and Theory Performance Arts Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia



#### АРФОВЫЕ КАДЕНЦИИ В БАЛЕТАХ П. ЧАЙКОВСКОГО: К ПРОБЛЕМЕ АВТОРСТВА ТЕКСТА

Как известно, все три балетные партитуры великого русского композитора изобилуют арфовыми каденциями в оркестре. Уже давно прекрасные соло арфы Чайковского обрели большую популярность, да и сам тембр этого инструмента непосредственно ассоциируется с балетными опусами композитора. Не будет преувеличением назвать арфу главной инструментальной эмблемой балетной партитуры. Помимо красивых и легкоузнаваемых интонаций арфа обладает и важной драматургической функцией в развитии балетного сюжета. Так, очень часто именно соло арфы предваряют первое появление (*Entrée*) главной героини на сцене или же развернутых сольных вариаций. Вместе с тем именно партия арфы в балетах Чайковского пережила множество изменений, редакций и вариантов. Начиная с самых первых постановок авторские каденции композитора подвергались частым преобразованиям. Арфисты тяготели к созданию новых версий каденций, основанных на технических возможностях конкретного исполнителя, видоизменяли форму изложения, фактуру,

сокращали или расширяли масштабы, заменяли те или иные приемы звукоизвлечения и т. д. Итогом такой исполнительской практики стало существование нескольких вариантов арфовых каденций во всех трех балетных партитурах композитора.

#### THE HARP CADENZAS IN THE TCHAIKOVSKY BALLETS: TO THE AUTHORSHIP PROBLEM

It is well known that all ballets of the great Russian composer have the harp cadenzas. It has been a long time; Tchaikovsky's beautiful harp solos were famous and have gained great popularity. The timbre of the harp is really synonymous with the ballets by Tchaikovsky. It is no exaggeration to say that the harp is the main instrumental voice of the ballets. Apart from the wonderful and recognizable intonations, the harp also has an important dramatic function in the development of a ballet plot. So, very often it is the harp solo that precedes the first appearance (Entrée) of the main character on the stage or wide solo variations. At the same time, it was the harp part in Tchaikovsky's ballets that went through many changes, revisions and variants. Since the very first productions, the composer's cadenzas have undergone frequent transformations. Harpists tended to create new versions of cadences based on the technical capabilities of a particular performer, modified the presentation form, text, reduced or expanded the scale, replaced certain methods of sound production, etc. The result of this performing practice was the existence of several variants of harp cadences in all three composer's ballet scores.

**ФЕДОРЧЕНКО Ольга Анатольевна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор источниковедения, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия

**Olga FEDORCHENKO, PhD, Senior Researcher, Source Study Department, Russian Institute of Art History, Saint-Petersburg**



#### КОМПОЗИТОР БАЛЕТНОЙ МУЗЫКИ ЦЕЗАРЬ ПУНИ ВНЕ БАЛЕТА

Итальянский композитор Цезарь Пуни (1802 – 1870) известен, прежде всего, как сочинитель балетной музыки, с успехом работавший в Лондоне (1843 – 1850) и Санкт-Петербурге (1850 – 1870). В историю музыки и балета он вошел как самый плодовитый автор, сочинивший более 300 балетных партитур, многие из которых и сегодня с успехом идут на многих сценах мира. Однако Пуни отнюдь не сразу связал свою судьбу с Терпсихорой. Ребенок-вундеркинд, написавший первую симфонию в возрасте 7 лет, выпускник Миланской консерватории, он учился у знаменитых музыкантов того времени – Алессандро Ролла и Бонифацио Азиоли. Цезарь Пуни начинал свою художественную деятельность в серьезных музыкальных жанрах. Он сочинял духовную музыку для Франческо IV д'Эсте, герцога Модены и Реджо, выиграл конкурс на сочинение мессы в Корреджо, где обошел Газтано Доницетти и Саверио Меркаданте. Среди ряда написанных Пуни симфоний выделяется симфония-головоломка «Канон» для двух оркестров. В Милане, где он служил в оркестре театра Ла Скала (до 1834), увидели свет 10 опер, написанных композитором. Девять лет, проведенные Пуни в Париже (1834 – 1843), принесли ему лишь сомнительную известность директора «Казино Паганини». Зато годы работы в Лондоне вознесли композитора на вершину успеха, окончательно определив его специализацию как «балетного» сочинителя. Переехав в Россию, Пуни стал штатным композитором балетной музыки Дирекции императорских театров, но не

оставлял симфонического и дирижерского творчества – он руководил оркестрами в петербургских и московских летних садах, составляя музыкальные программы и сочиняя музыку для летних гуляний. Особого внимания заслуживают сочинения Цезаря Пуни, написанные им летом 1855 года – несколько музыкальных пьес и симфония в трех частях, которые композитор посвятил доблестным защитникам Севастополя. Интерес представляют также дружеские контакты Цезаря Пуни и Михаила Глинки, о которых не упоминали исследователи творчества русского композитора.

#### CESAR PUGNI, THE COMPOSER OF BALLET MUSIC OUTSIDE THE BALLET

The Italian composer Cesare Pagni (1802 – 1870) is known primarily as a composer of ballet music who worked successfully in London (1843 – 1850) and St. Petersburg (1850 – 1870). He has gone down in history as one of the most prolific composers of music and ballet with over 300 scores, many of which are still performed to great acclaim on many stages throughout the world. But Pagni did not tie his fate to Terpsichora right away. A child prodigy who wrote his first symphony at the age of seven and a graduate of the Milan Conservatory, he studied under the famous musicians of the time — Alessandro Rolla and Bonifazio Asioli. Cesare Pagni began his artistic activity in serious musical genres. He composed sacred music for Francesco IV d'Este, Duke of Modena and Reggio, and won a competition to compose a mass in Correggio, where he beat Gaetano Donizetti and Saverio Mercadante. Among the series of symphonies Pagni wrote, the puzzle symphony Canon for two orchestras stands out. In Milan, where he served in the orchestra of the Teatro alla Scala (until 1834), ten operas written by the composer were published. The nine years Pagni spent in Paris (1834 to 1843) brought him only dubious acclaim as the director of the Casino Paganini. His years in London, however, brought the composer to the height of his success, definitively determining his specialisation as a 'ballet' composer. Moving to Russia, Pagni became a composer of ballet music for the Imperial Theatres Directorate, but did not abandon his symphonic writing and conducting — he led orchestras in St Petersburg and Moscow's summer gardens, composing music programs and music for summer festivals. Particularly noteworthy are works by Cesar Pagni that he wrote in the summer of 1855 – several musical pieces and a symphony in three movements that the composer dedicated to the valiant defenders of Sevastopol. Also of interest are the friendly contacts between Cesar Pagni and Mikhail Glinka, which have not been mentioned by researchers of the Russian musicologists.

**ФРОЛОВА Полина Андреевна**, аспирант, кафедра  
аналитического музыкознания, Российская академия музыки  
имени Гнесиных, Москва, Россия

Научный руководитель – доктор искусствоведения Сусидко  
Ирина Петровна

**Polina FROLOVA**, Postgraduate Student, Analytical Musicology  
Department Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia  
Scientific adviser – Irina Susidko, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



БАЛЕТ «СМЕРЧ» Б.Б. БЕРА:

«АЛЛЕГОРИЧЕСКОЕ» ВОСПРИЯТИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ 1920-Х ГОДОВ

В 1920-е годы в балетном искусстве начинаются активные поиски новых драматургических и композиционных средств для воплощения актуальных тем того

времени. Одна из них – Великая Октябрьская революция. В докладе будет рассмотрен «Смерч» Бориса Бера (1927), как один из образцов воплощения революционной тематики в балете. Особенность сюжета заключается в абстрагированности от реальной жизни, от сюжетной конкретики. Либреттист и постановщик Касьян Голейзовский ставил целью подать основное содержание балета вне времени, места и обстоятельств. В обобщенном плане отражено классовое разделение, резко обозначившееся в первые десятилетия XX века. Буржуазия, как написано в либретто, представлена образами Владыки и «группой придворных», «приближенных» и «аристократов», ей противостоит «группа протеста» (определения Голейзовского), в которой угадывается класс пролетариев. Социальный контекст подчеркнут музыкой Бера. Для первой сферы образов композитор использует квазиакадемическую музыку, изысканные танцы, а также считавшийся буржуазным фокстрот. Во второй представлен музыкальный тематизм, связанный с образами механистического движения, физкультурных пластических форм. Победу «группы протестующих» венчает звучание «Интернационала». «Грандиозный и актуально-героический» (из документов дирекции ГАБТ) замысел не получил должного сценического воплощения. После ряда репетиций, Голейзовский просил администрацию Большого театра, где была запланирована премьера, отменить спектакли. Сцены с Владыки и его свитой по силе и яркости музыкальной и пластической выразительности перевесили впечатления от эпизодов с «группой протеста», тем самым дав повод критикам обрушить на балет град упреков. В итоге, «Смерч» остался экспериментом, «символическим» воплощением революционных идей, что, в принципе, соответствовало природе балетного спектакля. Однако эксперимент не получил, по-видимому, актуальной для своего времени музыкального и сценического воплощения.

#### THE BALLET *SMERCH* BY BORIS BER:

##### AN ALLEGORICAL REFLECTION OF THE REALITY OF THE 1920S

In the 1920s, an active search for new dramatic and compositional means began in ballet art to embody the topical themes of that time. One of them is the Great October Revolution. The report will consider Ber's the *Smerch* (1927), as one of the examples of the embodiment of revolutionary themes in ballet. The peculiarity of the plot lies in the deliberate abstraction from real life. Librettist and director – Goleizovsky aims to present the main content of the ballet outside of time, place and circumstances. Despite this, there is a connection between the class division characteristic of the era of the turn of the century and the October Revolution. Thus, the bourgeoisie is 'expressed' by the images of the Vladyka and the 'group of courtiers,' 'confidants' and 'aristocrats,' and the 'protest group' (by Goleizovsky) opposing them can be compared with the insurgent red revolutionaries. The social context is emphasized by the music of Ber. For the first sphere of images, the composer uses quasi-academic music, exquisite dances, as well as the bourgeois foxtrot. The second presents musical thematics associated with images of mechanistic movement, physical culture plastic forms. The victory of the 'group of protesters' is crowned by the sound of the *International*. The 'grand and actual-heroic' (from the documents of the directorate of the Bolshoi Theater) idea did not have the proper stage embodiment. After a series of rehearsals, Goleizovsky himself asked the administration to cancel the performances. The scenes depicting Vladyka and his retinue outweighed the 'protest group' in terms of the strength and brightness of the statement, thereby giving rise to criticism to fall indignantly at the ballet. As



a result, *Smerch* remained an experiment, a ‘symbolic’ embodiment of revolutionary ideas, which corresponded to the nature of a ballet performance. However, the experiment did not receive, apparently, a musical and stage implementation that was relevant for its time.

**ХАЙРУТДИНОВА Дилия Флюровна**, кандидат искусствovedения, доцент, проректор по научной деятельности и вопросам развития, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Россия



**Diliya KHAIRUTDINOVA**, PhD, Associate Professor, Vice Rector for Research and Development, Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, Russia

#### «ФАТЫХ» И «ЖЕЛТЫЙ АИСТ» НАЗИБА ЖИГАНОВА: ИСТОРИИ НЕСОСТОЯВШИХСЯ БАЛЕТОВ

Назиб Гаязович Жиганов (1911–1988) – крупнейший татарский композитор, внесший неоценимый вклад в развитие татарского музыкального театра как создатель 8 опер и 2 балетов («Зюгра», дилогия «Две легенды»). Балетное творчество Н. Жиганова могло бы оказаться более весомым, если бы все замыслы композитора, пройдя все этапы творческой работы, получили свое сценическое воплощение. Речь идет о двух несостоявшихся балетах «Фатых» и «Желтый аист», над которыми Жиганов трудился с невероятным увлечением. Работа над балетом «Фатых» осуществлялась в сотрудничестве с первым татарским балетмейстером Г. Тагировым в 1943 году. Спектакль был близок к премьерному показу, велись репетиции, распечатаны афиши. Однако его постановка сорвалась, это случилось за год до появления балета «Зюгра». Идея создания балета «Желтый аист» возникла после поездки Н. Жиганова в Китай в 1958 году. Впоследствии музыкальные эскизы к «Желтому аисту» легли в основу сюиты для большого симфонического оркестра «Симфонические новеллы». Работа композитора над «Желтым аистом» предвосхитила появление дилогии «Две легенды» (1971). В докладе, на основе сохранившихся архивных материалов и рукописей Жиганова, раскрываются детали его творческой работы над созданием музыки к несостоявшимся балетам, а также выявляется их влияние на развитие балетного творчества композитора в целом.

#### FATYKH AND YELLOW STORK BY NAZIB ZHIGANOV: STORIES OF FAILED BALLETS

Nazib Gayazovich Zhiganov (1911–1988) is the greatest Tatar composer who made an invaluable contribution to the development of the Tatar musical theater as the creator of 8 operas and 2 ballets (*Zyugra*, the dilogy *Two Legends*). Zhiganov’s ballet creativity could be more significant if all the composer’s ideas, having gone through all the stages of creative work, received their stage embodiment. We are talking about two failed ballets *Fatykh* and *The Yellow Stork*, on which Zhiganov worked with incredible enthusiasm. Work on the ballet *Fatykh* was carried out in collaboration with the first Tatar choreographer G. Tagirov in 1943. The performance was close to the premiere, rehearsals were underway, posters were printed. However, his production failed, it happened a year before the appearance of the ballet *Zyugra*. The idea of creating the ballet *The Yellow Stork* arose after Zhiganov’s trip to China in 1958. Subsequently, musical sketches for *The Yellow Stork* formed the basis of the suite for a large symphony orchestra *Symphonic Novels*. The composer’s work on *The Yellow Stork*

anticipated the appearance of the dilogy *Two Legends* (1971). The report, based on the surviving archival materials and manuscripts of Zhiganov, reveals the details of his creative work on creating music for failed ballets, and also reveals their influence on the development of the composer's ballet creativity as a whole.

**ХОХЛОВА Дарья Евгеньевна**, кандидат  
искусствоведения, первая солистка балета,  
Большой театр, Москва, Россия  
**Daria KNOKHLOVA**, PhD, First Ballet Soloist, Bolshoi  
Theatre, Moscow, Russia



#### СЦЕНОГРАФИЯ БАЛЕТА ДЖ. НОЙМАЙЕРА «АННА КАРЕНИНА»: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ АВТОРСКОЙ ТРАКТОВКИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА

Предметом доклада являются художественно-постановочные решения, использованные хореографом Джоном Ноймайером при оформлении балета «Анна Каренина» (2017 г.). Их выявление и анализ проводится с целью определения семантических доминант в трактовке сюжета Л.Н. Толстого и понимания идейного замысла автора, выступившего в балете и хореографом, и сценографом. В процессе изучения спектакля автор доклада использовал метод включенного наблюдения (основанный на личном опыте работы с Ноймайером над партией Кити). Безусловно, создавая сценическую интерпретацию столь эпохального литературного произведения как роман Толстого, Ноймайер был в определенной степени ограничен постановочными возможностями балетного спектакля. Хореографу было необходимо «вытянуть» из многоуровневого сюжета Толстого одну ключевую нить, избрать художественно-образный и режиссерский фокус спектакля. Центром концепции Ноймайера становится «семья» как понятийное обобщение. Хореографически и режиссерски оно раскрывается через образно-символическую историю трех семей, при всем разнообразии и драматизме происходящих событий являющуюся лишь составной частью смысловой абстракции. Балет «Анна Каренина» состоит из двух действий. В спектакле отсутствуют разделенные декорационными переменами «картины», при этом смена места действия происходит крайне часто. Это особенно заметно в первом акте, содержащем около четырнадцати перемен. Для подобных постановочных задач статичные декорационные конструкции оказались бы бесполезными, и Ноймайер полностью от них отказывается. Основными декорационными элементами он делает вращающиеся прямоугольные блоки-стены, а единственной статичной декорацией становится проходящая по авансцене железная дорога игрушечных размеров с поездом и зеленым паровозом. Минималистичное и легко трансформирующееся оформление балета «Анна Каренина» Ноймайер насыщает образами-символами (стул – отношения в семье, мешок – грехи Анны, игрушечный паровоз – детство). Выявление и расшифровка символики авторских выразительных элементов, предпринятые в настоящем материале, позволяют приблизиться к пониманию идейной концепции спектакля. Также детальный анализ сценографии балета Ноймайера способствовал определению таких постановочных приемов хореографа, как наложение сцен, смена декораций в действии, создание нескольких сценических планов, использование структуры декораций, интеграция видеосъемки. Можно сделать вывод, что в своей

хореографической трактовке романа Толстого Ноймайер активно использует постановочные приемы, характерные для драматического театра, способствуя расширению спектра сценографических решений балетного спектакля.

SCENOGRAPHY OF JOHN NEUMEIER'S BALLET *ANNA KARENINA*:  
ARTISTIC ASPECTS OF THE AUTHOR'S INTERPRETATION OF THE LITERARY SOURCE

The subject of this presentation is the artistic and staging solutions applied by John Neumeier in choreographing the ballet *Anna Karenina* (2017). Their determination and analysis is carried out in order to reveal the semantic dominants in interpretation of Lev Tolstoy's novel and understand the ideological intention of the ballet author, who is both a choreographer and a production designer. The research is based on the comprehensive approach. In the course of historiographical analysis, were used the lectures given by Neumeier prior to the Moscow premiere of *Anna Karenina*. The presentation also contains video materials from the archives of Hamburg 'Balletzentrum' and Moscow Bolshoi Theater. The method of inside observation (based on the personal experience of working with Neumeier on the role of Kitty) was also applied. Neumeier saturates the minimalistic and easily transformable design of the ballet with symbolic images (chair, bag, door, toy steam train), as well as uses staging techniques such as layering of scenes and change of scenery in motion, exposure of the structure of decorations, creation of several scenic plans, use of videography. Detailed semantic analysis of scenography, which became the key research instrument, allows concluding that in his choreographic interpretation of Tolstoy's novel, Neumeier actively uses staging techniques characteristic to drama theater, broadening the range of scenographic solutions for the ballet performance. The author was able to determine and decode the symbolism of the original expressive elements and images by in-depth analysis of the ideological concept of the performance.

**ЦАРЕГРАДСКАЯ Татьяна Владимировна**, доктор  
искусствоведения, профессор, начальник отдела  
международных связей и творческих проектов, кафедра  
аналитического музыковедения, Российская академия  
имени Гнесиных, Москва, Россия

**Tatiana TSAREGRADSKAYA**, *Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)*,  
Full Professor, Head of Department of International Relations  
and Creative Projects, Analytical Musicology Department,  
Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia



МУЗЫКА И ЖЕСТ В ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

К началу XX века традиционное понимание музыки как вида искусства, в котором признается лишь возможность организованного сочетания звуков между собой, перестает быть релевантным. Совершается кардинальное переосмысление музыки с позиции телесности, что происходит в работах М. Мерло-Понти, Р. Барта, Т. Адорно, которые вводят в обиход представление о *жестовом* характере музыкального искусства. Поворот в сторону осмысления двигательной природы музыки происходит в разных сферах: исполнительской, музыкально-теоретической, композиторской. Понимание «жестовой» составляющей музыкального искусства меняет интерпретацию европейского искусства в целом: от осознания влияния инструментостроения на

музыкальную композицию (Н. Арнонкур) до осмысления жестовых феноменов в музыке разных эпох: барокко, классицизма, романтизма (У. Алланбрук, Р. Хаттен). Для музыки второй половины XX века «музыкальный жест» становится одной из важных составляющих, входящих в состав основных композиционных феноменов, берущих на себя функции мотива или темы (Л. Берно, Б. Феррихоу). Одной из самых ярких сфер проявления жестовости становится «инструментальный театр», в котором можно видеть пересечение балетной (двигательной) и собственно звуковой стихии (М. Кагель).

#### MUSIC AND GESTURE IN ART OF THE SECOND HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

Traditional understanding of music as an art of organized sounds becomes irrelevant to the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Global reinterpretation of musical art as a phenomenon of corporeality takes place in the works of famous philosophers such as Maurice Merleau-Ponty, Roland Barthes, Teodor Adorno who introduce the notion of musical gesture into the sphere of art criticism and musical esthetics. The general turn to the interpretation of music as gestural phenomenon takes place in different spheres of performance, theoretical, compositional. The understanding of musical art as a gestural activity changes the interpretation of the whole musical art history: from influences of instrument building on musical composition (as shown in Harnoncourt's writings) to interpretation of gestural phenomena in music of different epochs: Barock, Classical, Romantic (W. Allanbrook, R. Hatten). Musical gesture becomes especially important as a concept for music of the second half of the 20<sup>th</sup> century where it often becomes a starting point for composition similar to theme or motive (Luciano Berio, Brian Ferneyhough). Among others the sphere of instrumental theatre acquires a special importance with its intercrossing of corporeal and specifically sound phenomena (M. Kagel).

**ЦЫГАНКОВА Наталья Владиславовна**, студентка 3 курса (бакалавриат), Институт истории, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель – кандидат искусствоведения Михайлова Елена Андреевна

**Natalia TSYGANKOVA**, 3rd Year Student (undergraduate), Institute of History, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

Scientific adviser – Elena Mikchailova, PhD



#### РОЛЬ БАЛЕТА «ЗОЛУШКА» В ТВОРЧЕСТВЕ БАЛЕТМЕЙСТЕРА К. М. СЕРГЕЕВА

Константин Михайлович Сергеев (1910–1992) – не только известный танцовщик театра им. С. М. Кирова, но и выдающийся советский балетмейстер. Ключевую роль в его творчестве как создателя крупных танцевальных форм сыграл балет «Золушка», в котором Сергеев впервые выступил в качестве постановщика-хореографа. В 1943 г. К. М. Сергеев, ставивший до этого времени лишь небольшие концертные номера, приступил к работе над «Золушкой»: его назначение балетмейстером спектакля, планировавшегося к постановке в театре им. С. М. Кирова, стало следствием отказа от работы В. М. Чабукиани. Создание балета проходило в тесном сотрудничестве балетмейстера с

композитором – С. С. Прокофьевым. Согласно материалам, сохранившимся в Отделе рукописей РНБ, Прокофьев прислушивался к мнению Сергеева: Константин Михайлович стал причастен к созданию не только хореографии, но и драматургии спектакля. Музыка и хореография дополняли друг друга, что способствовало наиболее полному раскрытию художественной концепции балета. Балет был впервые представлен в московском Большом театре 21 ноября 1945 г. Однако не только оформление спектакля, но и оркестровка, частично выполненная дирижером Погребовым, не соответствовала идее С. С. Прокофьева. Истинной премьерой балета «Золушка», согласованной с композитором, считается первое представление ленинградской постановки 8 апреля 1946 г. Рецензии на постановку с оценкой спектакля и работы его создателей публиковались в крупных газетах. В ЦГАЛИ СПб также сохранилась стенограмма обсуждения «Золушки» при дирекции театра им. С. М. Кирова от 2 апреля 1946 г. (т. е. накануне премьеры). Одной из основных тем обсуждения стала высокая оценка работы Сергеева, впервые выступившего в качестве балетмейстера. Балет «Золушка» сыграл важную роль в творческой судьбе К. М. Сергеева: успех первой постановки способствовал привлечению его в качестве балетмейстера к работе над другими спектаклями, некоторые из которых спустя десятилетия продолжают входить в репертуар Мариинского театра.

#### THE ROLE OF THE BALLET *CINDERELLA* IN THE KONSTANTIN SERGEEV'S WORK

Konstantin Mikhailovich Sergeev (1910–1992) is known not only as one of the most popular dancers of the Kirov Theater.: he is also an outstanding Soviet choreographer. A key role in his work as the creator of large dance forms was played by the ballet *Cinderella*, in which he first tried himself as a choreographer. In 1943, Sergeyev, who had staged only small concert numbers up to that time, began to work on Cinderella: his appointment as the choreographer of the performance, which was planned to be staged at the Kirov Theater, was the result of Vaktang Chabukiani's refusal to work. The creation of the ballet took place in close cooperation between the choreographer and the composer – Sergei Prokofiev. According to the materials which were preserved in the Manuscripts Department of the Russian National Library, Prokofiev listened to the opinion of Sergeev: Konstantin Mikhailovich became involved in the creation of not only choreography, but also the dramaturgy of the performance. Music and choreography complemented each other, which contributed to the fullest disclosure of the artistic concept of ballet. The ballet was first presented at the Moscow Bolshoi Theater on November 21, 1945. However, not only the design of the performance, but also the orchestration, partially performed by the conductor Pogrebov, did not correspond to the idea of S. S. Prokofiev. Therefore, the true premiere of the ballet *Cinderella* is considered to be the first performance of the Leningrad production on April 8, 1946. Reviews of the production were published in major newspapers: the audience, ballet scholars, artists gave a comprehensive assessment of the performance and its creators, mainly Sergeev. The Central State Archive of Literature and Art in St. Petersburg has preserved a transcript of the discussion of the ballet *Cinderella* at the Directorate of the Leningrad Order of Lenin Theater named after S. M. Kirov on April 2, 1946 (on the eve of the premiere). One of the main topics of discussion was the appreciation of the work of Sergeev, who performed as a choreographer for the first time. The ballet *Cinderella* took a big place in the life of Sergeev: the success of the first production helped to attract him as a choreographer to work on other performances, some of which decades later continue to be included in the repertoire of the Mariinsky Theater.

**ЧЕРЕМНЫХ Елена Владимировна**, *музыкальный критик, историк, куратор фестивальных проектов, эксперт Национальной театральной премии «Золотая маска», Москва, Россия*

**Elena CHEREMNYCH**, *Music Critic, Historian, Curator of Festival Projects, Expert at the Golden Mask National Theater Award, Moscow, Russia*



#### ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ЗАБЫТОГО БАЛЕТА ЖЮЛЯ ПЕРРО С ПОЗИЦИИ КУРАТОРА

В докладе будет рассказано как рождался и реализовывался замысел постановки балета «Катарина, или Дочь разбойника». Впервые он был показан в Театре Ее Величества в Лондоне в 1846 году. Успех премьеры был отчасти обусловлен тем, что главный мужской персонаж балета – итальянский художник XVII века Сальватор Роза – оказался сродни байроническим фигурам английского романтизма. Характерную партию разбойника Дьяволино исполнял сам автор балета – хореограф и либреттист Жюль Перро. Балет шел на европейских сценах, в том числе и в России, в разных редакциях с 1846 по 1895 год. В партии Катарины выступали ведущие балерины, в их числе Люсиль Гран и Фанни Эльслер. За полвека балет разросся из одноактного в трехактный, в нем сменились три финала – трагический, драматический и счастливый. Потом балет был забыт более чем на целое столетие. Возрождение балета состоялось в 2021 году в Красноярском театре оперы и балета имени Дм. Хворостовского. Это наиболее полная версия балета в трех актах и пяти картинах, воссозданная хореографами Сергеем Бобровым и Юлианой Малхасянц. Спектакль длится три с половиной часа, в нем представлены все три варианта финалов. Хотя хореография Жюля Перро не сохранилась, по историческим источникам подробно воссоздана пантомимная «азбука жестов» и допуантная лексика его эпохи. В спектакле соблюдены классические форматы трех Grand Pas. Решение жанровых эпизодов восходит к итальянской живописи в традиции «бамбочады». В сценографии (художник-постановщик Альона Пикалова) частично использованы образы Сальватора Розы (первая картина — «В Абрुцких горах»), присутствует и эстетика книжной гравюры: начало каждой из пяти картин и каждого из трех финалов сопровождается появлением картушей с минимальным синопсисом. В костюмах «Катарины» (художник по костюмам – Елена Зайцева) отправной точкой служили эскизы Евгения Пономарева, найденные балетоведом Ольгой Федорченко в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства. Художница сохранила их многослойность и некоторые детали (вроде гетр, имитирующие шнурованные сапожки разбойниц), но придала части одеяний современную текстурную легкость. Важным для всех оказался вопрос: что получилось в результате – «реконструкция», «реставрация» или «редакция»? Ответ на него тоже прозвучит в рамках доклада, который будет сопровожден показом фото-материалов и видеофрагментов.

#### THE EXPERIENCE OF RECONSTRUCTING THE FORGOTTEN BALLET BY JULES PERROT FROM THE POSITION OF A CURATOR

The report will tell how the idea of staging the ballet *Catarina ou la Fille du bandit* was born and realized. It was first performed at Her Majesty's Theater in London in 1846. The success of the premiere was partly due to the fact that the main male character of the

ballet, the 17th-century Italian artist Salvator Rosa, turned out to be akin to the Byronic figures of English romanticism. The characteristic part of the robber Diabolino was performed by the author of the ballet himself — choreographer and librettist Jules Perrot. The ballet was performed on European stages, including in Russia, in various editions from 1846 to 1895. Leading ballerinas performed as Catarina, including Lucile Grahn and Fanny Elssler. For half a century, the ballet has grown from a one-act to a three-act, it has changed three endings — tragic, dramatic and happy. Then the ballet was forgotten for more than a century. The revival of the ballet took place in 2021 at the Krasnoyarsk Opera and Ballet Theater named after Dm. Hworostovsky. This is the most complete version of the ballet in three acts and five tableaux, recreated by choreographers Sergei Bobrov and Yuliana Malkhasyants. The duration of the performance is three and a half hours, it presents all three versions of the endings. Although the choreography of Jules Perrot has not been preserved, the pantomime ‘ABC of gestures’ and the prepointe vocabulary of his era have been recreated in detail according to historical sources. The performance follows the classic formats of the three Grand Pas. The solution of genre episodes goes back to Italian painting in the tradition of *bambocciada*. The scenography (stage designer Aliona Pikalova) partially uses the images of Salvator Rosa (the first tableau is *Bandit camp in the Appennino Abruzzese*), there is also the aesthetics of book engraving: the beginning of each of the five tableaux and each of the three endings is accompanied by the appearance of cartouches with a minimal synopsis. In the costumes of *Catarina* (costume designer – Elena Zaitseva), the starting point was the sketches of Yevgeny Ponomarev, found by ballet expert Olga Fedorchenko in the St. Petersburg Museum of Theater and Musical Art. The artist retained their layering and some details (such as spats imitating the lace-up boots of female bandits), but gave parts of the robes a modern textural lightness. The question turned out to be important for everyone: what happened as a result – ‘reconstruction,’ ‘restoration’ or ‘editing?’ The answer to it will also be given as part of the report, which will be accompanied by a display of photo materials and video clips.

**ЧЕРЁМУШКИН Пётр Германович**, кандидат искусствоведения, доцент, Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Москва, Россия

**Pyotr CHERYOMUSHKIN**, PhD, Associate Professor, Russian Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia



АЛЕКСАНДР ВЕДЕРНИКОВ – РАБОТА В БАЛЕТЕ  
(ПО МАТЕРИАЛАМ КНИГИ «АЛЕКСАНДР ВЕДЕРНИКОВ: ГЛАВНЫЙ ДИРИЖЕР»)

Проработавший с 2001 по 2009 год главным дирижером Большого театра Александр Александрович Ведерников (1964–2021) большую часть своей карьеры посвятил работе в опере. Однако гораздо менее известна его деятельность как балетного дирижера, прежде всего за рубежом. Александр Ведерников начинал свою карьеру как дирижер балета. В одном из последних интервью Ведерников сформулировал, какими качествами должен обладать дирижер балета. По его мнению, балетный дирижер должен хорошо разбираться в хореографии и считывать этот язык без труда. «Для него балетные условности и обозначения не являются пустым звуком. Он знает, что это арабеск, а это жете. И он понимает физиологию человеческого тела: что для балета хорошо, а что

может убить балерину на корню», — говорил Александр Ведерников. «Что касается музыки, ни для кого не секрет, что балетная музыка не всегда высокого качества, поэтому у дирижера должен быть определенного рода иммунитет, который не приводит к необратимым изменениям в его творческой личности из-за того, что приходится дирижировать большим количеством не очень хорошей музыки», — сказал Ведерников. В докладе, основанном на книге-альбоме «Александр Ведерников: главный дирижер», выпущенной Центром научных исследований «Актуальная история» Ассоциации исследователей российского общества АИРО-XXI и Государственным академическим Большим театром России в 2021 году, будут приводиться малоизвестные факты из жизни дирижера, воспоминания о том, как формировался выдающийся музыкант-новатор.

ALEXANDER VEDERNIKOV. WORK IN BALLET  
(BASED ON THE BOOK *ALEXANDER VEDERNIKOV: CHIEF CONDUCTOR*)

Alexander Vedernikov (1964–2021), who worked as the chief conductor of the Bolshoi Theater from 2001 to 2009, devoted most of his career to work in opera. However, his activities as a ballet conductor are much less known. Vedernikov began his career as a ballet conductor. In one of his last interviews, Vedernikov formulated what qualities a ballet conductor should possess. In his opinion, a ballet conductor should be well versed in choreography and read this language without difficulty. 'For him, ballet conventions and designations are not an empty phrase. He knows that this is an arabesque, and this is a jeté. And he understands the physiology of the human body: what is good for ballet and what can kill a ballerina in the bud,' said Alexander Vedernikov. 'As far as music is concerned, it is no secret to anyone that ballet music is not always of high quality, so the conductor must have a certain kind of immunity that does not lead to the fact that a large amount of not very good music that he has to conduct does not lead to irreversible changes in his creative personality,' said Vedernikov. The report, based on the book-album *Alexander Vedernikov: Chief Conductor*, published by the Center for Scientific Research 'Actual History' of the Association of Researchers of the Russian Society AIRO-XXI and the State Academic Bolshoi Theater of Russia in 2021, provides little-known facts from the life of a conductor.

**ШЕКАЛОВ Владимир Александрович**, доктор  
искусствоведения, доцент, профессор, кафедра  
музыкального искусства, Академия Русского балета  
имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

**Vladimir SHEKALOV**, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),  
Associate Professor, Professor, Musical Art Department,  
Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia



И. С. БАХ, ТАНЕЦ, БАЛЕТ

Принято считать, что главным источником творчества И.С.Баха является протестантский хорал. Не отрицая этого, назовем не менее важный источник – танец. Танцевальные жанры занимают значительное место в наследии И. С. Баха и как составная часть инструментальных сюит, партит, увертюр, сонат, и как сольные пьесы. Но танцевальность, вплоть до точного воспроизведения метроритмических схем конкретных танцев, не говоря уже о связи музыки с движением, присутствует и во многих прелюдиях, фугах, концертах, ансамблевых сонатах и даже крупных вокально-



хоровых произведениях. Несмотря на это, музыка Баха долгое время не привлекала балетмейстеров. Причиной было представление о несовместимости высокого творчества Баха и балета как преимущественно развлекательного жанра. Но уже в начале и в первой половине 20 века к музыке Баха обратились такие новаторы, как Айседора Дункан и ритмисты во главе с Э. Жак-Далькрозом, а затем выдающиеся балетмейстеры – Б. Нижинская, М. Фокин, Р. Петти, Дж. Баланчин. В этом обращении слились два аспекта: общий ренессанс музыки Баха и расширение представлений о возможностях балета, создание постановок на небалетную музыку. В послевоенный же период музыка Баха привлекала балетмейстеров не столько дансантичностью, сколько глубиной. Можно выделить три основных решения проблемы соотношения музыки и хореографии: 1) музыка Баха более или менее удачно «подкладывается» под содержание, рожденное независимо от нее («Оноша и смерть» Р. Петти); 2) делается попытка средствами хореографии раскрыть структуру, полифоническое строение, интонационный язык инструментальных произведений (Баланчин, Форсайт); 3) комплексно раскрываются образно-драматургическое и философское содержание крупных вокально-инструментальных сочинений («Страсти по Матфею» и «Рождественская оратория» Ноймайера, «Высокая месса» В. Васильева). В целом балетные воплощения музыки Баха отражают тенденцию усиления визуальной составляющей современной культуры, стремление к визуализации музыки, синтезу искусств.

#### JOHANN SEBASTIAN BACH, DANCE, BALLET

It is generally accepted that the main source of Johann Sebastian Bach's work is the Protestant chorale. Without denying this, let's name an equally important source — dance. Dance genres occupy a significant place in the heritage of Bach, both as an integral part of instrumental suites, partitas, overtures, sonatas, and as solo pieces. But danceability, up to the exact reproduction of the meter-rhythmic schemes of specific dances, not to mention the connection of music with movement, is also present in many preludes, fugues, concertos, ensemble sonatas, and even large vocal and choral works. Despite this, Bach's music did not attract choreographers for a long time. The reason was the idea of the incompatibility of the lofty creativity of Bach and ballet as a predominantly entertainment genre. But already at the beginning and in the first half of the 20<sup>th</sup> century, such innovators as Isadora Duncan and rhythmists led by E. Jacques-Dalcroze turned to Bach's music, and then outstanding choreographers — B. Nizhinskaya, M. Fokin, R. Petit, J. Balanchine. This appeal merged two aspects: the general renaissance of Bach's music and the expansion of notions about the possibilities of ballet, the creation of productions for non-ballet music. In the post-war period, however, Bach's music attracted choreographers not so much for its danceiness as for its depth. There are three main solutions to the problem of the relationship between music and choreography: 1) the piece of Bach is more or less successfully 'fitted' under the content that was born independently of it (*The Youth and Death* by R. Petit); 2) an attempt is made to reveal the structure, polyphonic structure, intonational language of instrumental works by means of choreography (Balanchine, Forsythe); 3) the figurative-dramatic and philosophical content of large vocal-instrumental compositions (*St. Matthew Passion* and *Christmas Oratorio* by Neumeier, *High Mass* by V. Vasiliev) are comprehensively revealed. On the whole, the ballet incarnations of Bach's music reflect the trend towards strengthening the

visual component of modern culture, the desire for the visualization of music, and the synthesis of the arts.

**ШЕСТАКОВ Вячеслав Павлович**, доктор философских наук, профессор, кафедра истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

**Vyacheslav SHESTAKOV**, Dr. Habil. (Doctor of Philosophy), Professor, Art History Department, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia



#### РУССКИЙ БАЛЕТ СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА НА МИРОВОЙ СЦЕНЕ

#### RUSSIAN BALLET BY SERGEI DIAGHILEV ON THE WORLD STAGE

Предлагаемый доклад предполагает рассмотрение заявленной темы в двух аспектах: *эстетическом и историческом*. В первом рассматривается генезис и эстетический смысл дягилевского балета, во втором – исторический опыт балетных спектаклей, представленных в Париже и Лондоне.

##### 1. *Эстетический аспект.*

В начале XX века русский балет получил заслуженную мировую славу. Он с большим успехом представлял русское искусство в разных странах и городах мира: в Париже, Лондоне, Риме, Берлине, Монте-Карло, Женеве, Нью-Йорке. Как известно, организатором и антрепренером «русских сезонов» в Европе и Америке был Сергей Павлович Дягилев. Дягилев не случайно обратился к балету. Он был тесно связан с художественным объединением «Мир искусства». В среде мирискусников, которые поддерживали творчество выдающихся русских художников, вызрела идея синтеза искусств. Её высказывали многие художники «Мира искусства», в частности А.Бенуа (см. Бенуа. Мои воспоминания. М. 1980, с.540). Благодаря связям с «Миром искусства», Дягилев усвоил эту идею, а главное реализовал ее на практике. В 1910 году, в период подготовки своих зарубежных сезонов, Дягилев писал: *«Наш балет является совершеннейшим синтезом всех существующих искусств. В нашем балете танцы являются одним из составных элементов зрелища, и даже не самым главным»*. В этот период Дягилев искал синтеза танца, музыки и живописи. Поэтому все его балеты оформляли выдающиеся русские и зарубежные художники – П.Пикассо, А.Матисс, А.Дерен, Ж.Руо. Следует отметить, что идея синтеза искусств впервые была выдвинута не в России. Она принадлежала эстетике немецкого романтизма и получила реальное воплощение в реформе оперного театра Рихарда Вагнера. Взгляды Вагнера на искусство широко освещались в журнале «Мир искусства» (Лихтенберг Г. Взгляды Вагнера на искусство // «Мир искусства. 1899. №1. С. 1-12). И тем не менее, концепция Дягилева существенно отличалась от эстетики Вагнера. У Вагнера главным видом искусства была опера. Вагнеровская формула «Gesamtkunstwerk» представляла собою триаду: *Слово-Музыка-Драма*, тогда как дягилевская концепция строилась на основе иной модели *-Живопись-Музыка-Балет*. Несомненно, что дягилевская идея синтеза более близка современности, чем вагнеровская. Она предполагала соединение визуальности, музыкальности и танцевальности, т.е. то, что характеризует

современный музыкальный театр. Это во многом объясняет популярность русского балета на мировой сцене.

## 2. *Исторический аспект.*

Спектакли русского балета Дягилева на мировой сцене происходили в течение 20 лет, с 1909 по 1929 годы. Этот музыкально-балетный марафон начался в Париже. Здесь Дягилев начал битву за парижские вкусы, не без основания полагая, что Париж это центр европейского искусства. В 1906 году он организует выставку, на которой представляет широкую панораму русского искусства, от икон до современных художников. Из Парижа выставка перекочевала в Берлин, а затем в Венецию. На следующий год Дягилев организует в Париже концерты русской музыки. Все это было своеобразной прелюдией, имеющей целью подготовить западную публику к ежегодным представлениям русского балета. С 1906 по 1915 Дягилев поставил в Париже серию опер Римского-Корсакова: «Иван Грозный», «Шехерезада», «Садко», «Золотой петушок». Для декорационного оформления он пригласил художников, связанных с кругом «Мира искусства»: Александра Бенуа, Льва Бакста, Константина Коровина, Евгения Лансере. Так Дягилев подготавливал реализацию одного из главных принципов эстетики «Мира искусства» — идею синтеза искусств. Что касается балета, то парижские представления связаны с именем Игоря Стравинского, который написал для Дягилева три балета: «Жар-птица», «Петрушка и «Весна священная». Эти балеты были основаны на русской мифологии и русской сказочной тематике. Они принесли композитору мировую славу. Анализ творчества Стравинского позволяет выявить художественные достоинства этих балетов. В Лондоне спектакли русского балета происходили почти ежегодно, начиная с 1911 года и кончая 1929. Сирил Бомонт в своей книге «Балет Дягилева в Лондоне» (1940) насчитывает около двадцати представлений Русского балета. Дягилевские сезоны в Лондоне имели огромный успех. Они стимулировали развитие английского национального балета, который до того времени практически не существовал. На английской сцене расцвели таланты выдающихся русских танцоров: Леонида Мясина, Георгия Баланчивадзе, Ольги Спессивцевой, Лидии Лопуховой. О представлениях русского балета в Лондоне написаны сотни книг. В них раскрывается огромное влияние этих представлений на английскую публику. Выразительно пишет об этом директор Британского совета в Москве Мартин Хоуп: *«Русский балет и Дягилев произвели в Англии не меньший фурор, чем во Франции. Английская законсервированная культура была просто сражена энергией русского подосознания. Для британских интеллектуалов русский балет символизировал восстание против викторианской морали. Да попросту – свободу».*

*Заключение.* О характере дягилевского гения до сих пор ведутся споры. Ведутся бесконечные дискуссии о том, кем же он был на самом деле – историком искусства, критиком, издателем, коллекционером, музыкантом, антрепренером. Но следует признать, что он внес творческий вклад во все те области, которыми он занимался. Русский балет обязан своим подъемом и необычайному успеху на мировой сцене этому человеку, которого поэт Иосиф Бродский назвал скромно «гражданином Перми».

**ШИНКАРЕВА Майя Изъяславовна**, кандидат  
искусствоведения, доцент, кафедра аналитического  
музыказнания, Российская академия музыки имени  
Гнесиных, Москва, Россия

**Maya SHINKAREVA**, PhD, Associate Professor, Analytical  
Musicology Department, Gnesin Russian Academy of  
Music, Moscow, Russia



НОВЫЙ СИНКРЕТИЗМ В СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ: АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ ТАКТИКИ  
(Иржи Килиан, Алла Сигалова)

Доклад обращен к анализу тенденций в современном музыкально-хореографическом искусстве и продолжает линию размышлений о традиции и инновациях в художественной деятельности, о новых формах и неординарных творческих практиках. Основная цель заключается в обосновании многофакторного развития музыкально-сценического (хореографического) искусства как закономерного эволюционного процесса, приводящего к появлению новых форм. В поле зрения творчество двух виднейших хореографов современности Иржи Килиана и Аллы Сигаловой, работающих в жанре балета и во многом определяющих характер сегодняшней хореографической сцены. Получив классическое образование в области хореографии, каждый из них будучи хореографами-режиссерами по роду деятельности, принципиально по-разному подходит к решению профессиональных задач. Балет как жанр академического искусства в решениях этих режиссеров во многом принимает на себя эстетику авангардных направлений современности и становится носителем принципиально новых идей, новых творческих тактик. На конкретных примерах рассматриваются *различные аспекты* творчества И. Килиана и А.М. Сигаловой, включающие в себя оригинальные подходы к отбору музыкального материала, аудиовизуальных средств, элементов сценографии. Иными словами, в поле зрения оказываются те аспекты художественной структуры балета, которые позволяют выделить то особенное, что определяет специфику современной версии этого синтетического жанра. В частности, на примере анализа балетов И. Килиана «Сарабанда» на музыку И. С. Баха (1990), «Шесть танцев» (1986) и «Маленькая смерть» на музыку В.А. Моцарта (1991), «Забывтая земля» на музыку «Симфонии-реквиема» Б. Бриттена (1981), «Симфония псалмов» на музыку И. Стравинского (1978) обосновывается тезис о полифонизме мышления (в значении М.М. Бахтина) И. Килиана, проявляющемся в соединении нескольких нарративов: «сюрреалистичной» линии, воплощающееся в особенной хореографической пластике, музыкально-драматургической линии, представленной шедеврами классики и авангарда (Перголези, Бах, Гайдн, Моцарт, Бриттен, Стравинский, Равель А. Пярт, А. Веберн, Ч. Айвз С. Райх и др.), минималистской сценографии с привлечением экспрессионистской живописи (Эдвард Мунк). Очевидно, что Килиан предлагает новую тактику работы с музыкально-хореографическими образами, в результате которой достигается максимальная экспрессия, раздвигаются границы смыслового пространства хореографической миниатюры. Суть ее (тактики) можно охарактеризовать понятием «новая простота» (Ариберт Райман). Это, прежде всего, лаконичная, четкая геометрия хореографического рисунка и жеста танцовщика и эмоционально насыщенный

музыкальный ряд. Хореограф А.М. Сигалова — режиссер-постановщик более пятидесяти оперных и балетных спектаклей, в каждом своем новом хореографическом проекте демонстрирует неординарные подходы. Ее спектакль «XX Век. Бал» (2018) (либретто в соавторстве с К. Л. Эрнстом) — пример необычного синкретизма на пересечении классический и современной хореографии, характерного танца, классической, джазовой и популярной музыки, саунд-дизайна и видеографики — стал важным катализатором новых идей и нового синтеза в музыкально-хореографическом искусстве последнего десятилетия. Режиссёр обращается к мощному синкретическому комплексу, в котором отдельные виды художественного творчества находятся в предельной смысловой согласованности друг с другом. В полихромную по музыкальному материалу и четко структурированную ткань «текста» спектакля «XX Век. Бал» вплетена столь же полихромная хореография с элементами классической, характерного и современного танца. Многообразие хореографических, изобразительных и музыкально-выразительных средств организуется и управляется строгой логикой сюжетной линии: ведь в основе сюжета «XX Век. Бал» лежит история России XX века. В заключении делается вывод о том, что современное хореографическое искусство, концептуализирующее «новый синкретизм», уходит далеко от принципов и архитектоники классического балета с его известным жанровым консерватизмом. Особенностью современного балетного спектакля становится орисмузыка, которая создавалась композиторами разных эпох не для хореографических целей. Тем самым фиксируется непреходящий трансгрессивный (в значении М. Бахтина) потенциал музыкального искусства как определяющего фактора в разрывании художественной структуры хореографического спектакля.

NEW SYNCRETISM IN PERFORMING ARTS: ALTERNATIVE TACTICS  
(JIRI KILIAN, ALLA SIGALOVA)

The report addresses the analysis of trends in modern musical and choreographic art and continues the line of reflection on tradition and innovation in artistic activity, on new forms and extraordinary creative practices. The main goal is to substantiate the multifactorial development of musical stage (choreographic) art as a natural evolutionary process leading to the emergence of new forms. The work of two of the most prominent choreographers of our time, Jiri Kilian and Alla Sigalova, who work in the ballet genre and largely determine the nature of today's choreographic scene, is in sight. Having received a classical education in the field of choreography, each of them, being choreographers-directors by occupation, has a fundamentally different approach to solving professional problems. Ballet as a genre of academic art in the decisions of these directors largely takes on the aesthetics of the avant-garde trends of our time and becomes the bearer of fundamentally new ideas, new creative tactics. On specific examples, various aspects of the work of I. Kilian and A.M. Sigalova, which include original approaches to the selection of musical material, audiovisual means, elements of scenography. In other words, those aspects of the artistic structure of the ballet that make it possible to highlight the special that determines the specifics of its modern version are in the field of view. In particular, on the example of the analysis of I. Kilian's ballets *Sarabande* to the music of Johann Sebastian Bach (1990), *Six Dances* (1986) and *Little Death* to the music of Wolfgang Amadeus Mozart (1991), *The Forgotten Land* to the music of Benjamin Britten's *Symphony-Requiem* (1981), *Symphony of Psalms* to the music of Igor Stravinsky (1978) substantiates the thesis of the polyphonism of thinking (in the

meaning of M.M. Bakhtin) and Kilian, manifested in the combination of several narratives: 'surreal' line, embodied in a special choreographic plastic, musical and dramatic line, represented by masterpieces of the classics and avant-garde (Pergolesi, Bach, Haydn, Mozart, Britten, Stravinsky, Ravel, Pärt, Webern, Ives, Reich and etc.), minimalist scenography with the involvement of expressionist painting (Edvard Munch). It is obvious that Kilian proposes a new tactic of working with musical and choreographic images, as a result of which maximum expression is achieved, the boundaries of the semantic space of a choreographic miniature are pushed apart. Its essence (tactics) can be characterized by the concept of 'new simplicity' (Aribert Reimann). This is, first of all, a laconic, clear geometry of the choreographic drawing and gesture of the dancer and an emotionally rich musical sequence. Choreographer A.M. Sigalova is a stage director of more than fifty opera and ballet performances, in each of her new choreographic projects she demonstrates extraordinary approaches. Her performance '20<sup>th</sup> Century. Ball' (2018, libretto with K. L. Ernst) is an example of unusual syncretism at the intersection of classical and modern choreography, characteristic dance, classical, jazz and popular music, sound design and video graphics. It became an important catalyst for new ideas and new synthesis in the musical and choreographic art of the last decade.

**ШИПИЦЫНА Анастасия Леонидовна**, студентка 2 курса,  
Сибирский государственный институт искусств  
имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Россия

Научный руководитель – кандидат искусствоведения  
Перепич Наталья Владимировна

**Anastasia SHIPITSYNA**, 2<sup>nd</sup> Year Student, Dmitri Hvorostovsky  
Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia

Scientific advisor – Natalia Perepich, PhD



#### ОСОБЕННОСТИ ТЕМАТИЗМА И МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ БАЛЕТА «ВРЕМЕНА ГОДА» А. К. ГЛАЗУНОВА

В докладе без погружения в особенности хореографии представлены наблюдения, касающиеся тематизма и музыкальной драматургии балета «Времена года» А. К. Глазунова, с учетом «переломного» характера эпохи и неоклассицистических тенденций в творчестве композитора. Отмечается, что Глазунова всегда привлекали монументальные формы и возможность широких обобщений. В балетный театр его привела склонность к симфонизации жанрово-танцевальных образов, унаследованная композитором от П.И. Чайковского. Будучи продолжателем традиций последнего, Глазунов насыщает балетную музыку активным тематическим развитием, превращая ее из подчиненного элемента в действенное начало, что, в свою очередь, делает танец способным к выражению сложных психологических состояний в их развитии и движении. Подобная тенденция не обошла стороной и одноактный спектакль «Времена года»: Глазунов создал цельное по замыслу произведение с яркими образными характеристиками, единым симфоническим развитием, выразительными мелодиями и блестящей оркестровкой. Аллегоричность сюжета (с акцентом на состояниях природы, но не на переходе от одного времени года к другому) не остановили композитора в стремлении симфонизировать партитуру балета, раскрыть все возможности его музыкальной

драматургии (образный строй, мелодический, тонально-гармонический и тембровый планы). Особенности перечисленных выше аспектов рассматриваются в докладе, способствуя выявлению причин общей драматургической целостности спектакля при всем символизме и простоте его сюжетных линий.

PECULIAR FEATURES OF THEMES AND MUSICAL DRAMATURGY  
IN THE BALLET *THE SEASONS* BY ALEXANDER GLAZUNOV

This report without immersion in particular choreography presents observations concerning peculiar features of the themes and musical dramaturgy of the ballet *The Seasons* by Alexander Glazunov, taking into account the ‘turning point’ character of the era and neoclassical tendencies in the composer's work. It is noted that Glazunov always attracted monumental forms and the possibility of broad generalizations. His tendency to symphonize genre and dance images, inherited by the composer from Pyotr Tchaikovsky, led him to the ballet theater. Being a continuer of the latter's traditions, Glazunov saturates ballet music with active thematic development, turning it from a subordinate element into an effective principle, making dance capable of expressing complex psychological states in their development and movement. This trend wasn't spared by the one-act performance of *The Seasons*: Glazunov created an integral work with bright figurative characteristics, unified symphonic development, expressive melodies and brilliant orchestration. The allegorical nature of the story (with an emphasis on the states of nature, but not on the transition from one time of year to another) didn't stop the composer in his efforts to symphonize the score of the ballet, to reveal all the possibilities of his musical dramaturgy (melodic, tonal-harmonic and timbre plans). The features of the above aspects are discussed in the report, helping to identify the reasons for the overall dramatic integrity of the play, with all the symbolism and simplicity of its storylines.

**ШОВСКАЯ Татьяна Григорьевна**, кандидат искусствоведения,  
научный сотрудник, сектор классического искусства  
Запада, Государственный институт искусствознания,  
Москва, Россия

**Tatiana ŠOVSKA**, PhD, Researcher, Western Classical Art  
Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



*LA BELLE DANSE* НА ГАБСБУРГСКОЙ ПРИДВОРНОЙ СЦЕНЕ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА

Стиль *La belle danse* начал формироваться в первой трети XVII века и окончательно сложился в период правления Людовика XIV – этому способствовала Королевская академия танца, основанная в 1661 году. Академики формализовали стиль, создали из него систему, которой можно было обучать и которую можно было развивать дальше; *La belle danse* стал характерной и неотъемлемой частью придворной жизни в Версале, как на сцене, так и в балльном зале. Танцевальная нотация, опубликованная Фейе в 1700 году, способствовала распространению *La belle danse* по всей Европе. Музыкальная жизнь габсбургского двора базировалась на итальянской, а конкретнее, на венецианской оперной традиции. Итальянское влияние Габсбургский двор испытывал еще с середины XVI века, позднее оно усилилось благодаря династическим бракам с семьей Гонзага в первой половине-середине XVII века. В

период правления Леопольда I (1658–1705) венский двор находился в острой конкуренции с версальским, а война за испанское наследство (1701–1714) заставила империю проводить жесткую антифранцузскую политику, поэтому французские влияния у Габсбургов были минимальными. Тем не менее балетные выходы, которые завершали каждый акт оперных постановок при габсбургском дворе воспринимались здесь как часть французской балетной традиции и заимствование у версальского двора. Три гравюры – две из них относятся к постановке *Angelica vincitrice di Alcina* и одна к *Costanza e Fortezza* – фиксируют балетные divertissements опер, и эти изображения позволяют судить о том, что мастера танца у Габсбургов практиковали *La belle danse*.

#### LA BELLE DANSE ON THE HABSBURG COURT SCENE IN THE FIRST THIRD OF THE 18<sup>TH</sup> CENTURY

*La belle danse* style began to form in the first third of the XVII century and finally formed during the reign of Louis XIV – it was promoted by the Royal Academy of Dance, founded in 1661. The academicians formalized the style, created a system from which it could be taught and developed further; *La belle danse* became a characteristic and integral part of court life in Versailles, both on stage and in the ballroom. The dance notation published by Feuillet in 1700 contributed to the spread of *La belle danse* throughout Europe. The musical life of the Habsburg court was based on the Venetian opera tradition. Italian influences among the Habsburgs had their roots in the middle of the 16th century, intensified through dynastic marriages to the Gonzaga family in the first half to the middle of the 17<sup>th</sup> century. During the reign of Leopold I (1658–1705), the Viennese court was in fierce competition with Versailles, and the war of the Spanish Succession (1701–1714) forced the empire to adopt a fiercely anti-French policy, so French influence with the Habsburgs was minimal. Nevertheless, the *Entrée de ballet* that rounded off each act of opera, productions at the Habsburg court, were perceived here as part of the French ballet tradition and a borrowing from the Versailles court. Three engravings – two from the production of *Angelica vincitrice di Alcina* and one from *Costanza e Fortezza* – record ballet divertissements from operas, and these images suggest that the Habsburg dance masters practiced *La belle danse*.

**ЩЕРБАКОВА Наталья Вадимовна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор классического искусства запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

**Natalia SHCHERBAKOVA**, PhD, Senior Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



СЕРИЯ ЭСКИЗОВ КОСТЮМОВ «МАСТЕРА ХИМЕРЫ»  
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ЭДМОНА РОТШИЛЬДА (ЛУВР)

Доклад посвящен серии рисунков неизвестного французского мастера, объединенных темой «Посольства Химеры», которая происходит из коллекции эскизов костюмов к постановкам французского музыкального театра XVI-XVII вв. барона Эдмона Ротшильда (ныне собрание Лувра). Среди работ художника, прозванного «Мастером Химеры», вошедших в собрание Ротшильда наряду с произведениями крупнейших придворных декораторов, таких как Ж. Белланж, Д. Рабель, Ж. Берен I,



центральное место занимают листы, представляющие несколько масок комедии дель арте: Арлекина, названного «принцем Химеры», и его «послов», Меццетена и Паскарелья. Причастность этих причудливых персонажей к миру итальянской комедии угадывается исключительно благодаря соответствующим подписям в нижней части листа, поскольку экзотические костюмы героев скрывают их традиционный наряд. Подписи сюиты устанавливают неожиданную прямую связь произведений со сценической практикой итальянского театра в Париже – пьесой «Банкрот» 1687 г. драматурга А. М. де Фатувиля, написанной для Комеди-Итальянн. Помимо Арлекина, его спутников и еще нескольких традиционных масок, в серии также упомянуты имена французских музыкантов и танцовщиков. Таким образом, анализируемый корпус произведений оказывается в равной степени причастен миру музыкального и драматического театров и представляет собой цикл эскизов, созданных, по всей вероятности, специально для исполнения данной из танцевальных интермедий пьесы, «Сцены послов», при дворе. Листы «Мастера Химеры» являются уникальным историческим памятником, в котором нашла отражение практика использования итальянских масок в театральных постановках и балетных интермедиях не в их прямом качестве, но в костюмах-образах других персонажей. Цикл дает повод для анализа существования героев комедии дель арте в широком контексте французского балета в XVII столетии.

A SERIES OF COSTUME DESIGNS OF 'MAÎTRE DES CHIMÈRES' FROM THE BARON EDMOND ROTHSCHILD'S COLLECTION (LOUVRE).

The report is devoted to the series of drawings produced by the anonymous master, called the '*Maître des Chimères*', from Edmond Rothschild's collection of costume designs for musical stage of 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century France. The key images of this suite, included to the collection along with the masterpieces of the leaders of the French court stage decoration (such as Jacques Bellange, Stefano della Bella, Daniel Rabel, Jean I Bérain), bear the names of the zannis of the Commedia dell'Arte theatre: Harlequin, called 'The Prince of Chimères,' and his ambassadors Mezzetin and Pasquariel. The connection of these bizarre images to the cast of traditional Italian masks can be revealed only with the help of inscriptions in the lower edge of each sheet, since the traditional costume of the characters is replaced by an exotic one. The presence of these signatures establishes an unexpected but direct link between the drawings and the stage practice of the Parisian Italian theatre – the piece *Banqueroutier* (1687) for the Comédie-Italienne of the playwright Anne Mauduit de Fatouville. Despite of Harlequin and his companions, there are several other traditional masks of Commedia entitled in the suite, as well as the names of French musicians and dancers. Consequently, the analyzed series of drawings is equally tied with the worlds of French musical and dramatic theaters. It represents, thus, in all likelihood, the suite of the stage costumes modeled for the ballet interlude "Scene of the Ambassadors" performed at the court. This cycle of works is a unique piece of art that represents the practice of usage of Commedia dell'Arte persona in a disguised, *double-masked*, manner on stage, and give a cause for a wide historical analysis of the problem of inclusion of the traditional Italians theater masks in the French ballet of the 17<sup>th</sup> century.

**ЯРУЛЛИН Айдар Загирович**, *доцент, кафедра оперно-симфонического дирижирования, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Татарстан, Россия*

**Aidar YARULLIN**, *Associate Professor, Opera and Symphony Conducting Department, Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, Tatarstan, Russia*



Джаляль Гаязович Садрижиганов – ПЕРВЫЙ ТАТАРСКИЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ БАЛЕТНЫЙ ДИРИЖЕР

Доклад посвящен рассмотрению основных этапов творческого пути первого татарского профессионального балетного и оперно-симфонического дирижера Джаляль Гаязовича Садрижиганова (1909–1997). Освещаются некоторые аспекты его дирижерской, преподавательской и публицистической деятельности. В процессе становления татарского национального профессионального балетного и оперно-симфонического исполнительства трудно переоценить роль выдающегося дирижера и педагога Садрижиганова Джаляля Гаязовича. На протяжении более 30 лет Джаляль Гаязович был ведущим дирижером Татарского академического государственного театра оперы и балета им. М. Джалиля. Под его непосредственным руководством были осуществлены премьерные постановки опер Н. Г. Жиганова «Алтынчач» (1941 г.), «Ильдар» (1942 г.), «Тюляк» (1944 г.), «Намус» (1950 г.); балета Н. Г. Жиганова «Зухра» («Зюгра») (1944 г.), балета Р. Г. Губайдуллина «Кисекбаш» (1958 г.); музыкальной комедии Джаудата Файзи «Чайки» («Акчарлаклар») на либретто Ахмета Файзи (1944 г.). Будучи преподавателем Казанской государственной консерватории по классу оперной подготовки в течение 30 лет, он стоял у истоков формирования национальной вокальной оперной школы, создал и был первым дирижером симфонического оркестра Казанской государственной консерватории, много лет преподавал на дирижерско-хоровом факультете консерватории. С его именем связано начало формирования традиций татарского национального балетного и оперно-симфонического исполнительства. Особого внимания заслуживает его замечательное публицистическое наследие. В том числе уникальные по своей значимости воспоминания о выдающихся татарских композиторах Н. Жиганове, С. Сайдашеве, Ф. Яруллине, Дж. Файзи, о великом сыне татарского народа поэте Мусе Джалиле. Большой интерес представляют воспоминания Садрижиганова о создании и первых годах функционирования Татарского академического государственного театра оперы и балета им. М. Джалиля, о 30-50-х годах XX века, когда происходил процесс становления музыкальных учреждений и творческих коллективов нарождающегося профессионального татарского музыкального искусства. Поистине бесценными являются воспоминания Садрижиганова о ранних годах жизни Н. Г. Жиганова, о годах многолетнего успешного творческого сотрудничества с выдающимся татарским композитором. Достойны упоминания и роль Садрижиганова в качестве успешного руководителя творческими коллективами и учреждениями. В частности, в разные годы он являлся руководителем Татарской государственной Филармонии им. Г. Тукая, Татарского государственного ансамбля песни и пляски, Дома народного творчества, с 1988 по 1998 руководил кафедрой вокальной подготовки музыкального факультета

Казанского педагогического института, и др. Особое внимание в статье уделяется роли Садрижиганова в качестве дирижера в премьерных постановках балетов «Зюгра» Н. Жиганова и «Кисекбаш» Рашида Губайдуллина. Анализируются различные высказывания Садрижиганова по поводу зарождения и развития татарского национального балета.

#### JALAL GAYAZOVICH SADRIZHIGANOV – THE FIRST TATAR PROFESSIONAL BALLET CONDUCTOR

The paper is devoted to the consideration of the main stages of the creative path of the first Tatar professional ballet and opera-symphony conductor Jalal Gayazovich Sadrizhiganov (1909-1997). Some aspects of his conducting, teaching and journalistic activities are highlighted. In the process of formation of the Tatar national professional ballet, opera and symphony performance, it is difficult to overestimate the role of the outstanding conductor and teacher Sadrizhiganov Jalal Gayazovich. For more than 30 years, Jalal Gayazovich was the leading conductor of the Tatar Academic State Opera and Ballet Theater named after M. Jalil. Under his direct supervision, the premiere productions of N. G. Zhiganov's operas *Altynchaych* (1941), *Ildar* (1942), *Tyulyak* (1944), *Namus* (1950) were performed; N. G. Zhiganov's ballet *Zukhra (Zyugra)* (1944 G.), R. G. Gubaidullin's ballet *Kisekbash* (1958); Djaudat Faizi's musical comedy *Seagulls (Akcharlaklar)* to a libretto by Akhmet Faizi (1944). Being a teacher of the Kazan State Conservatory in the class of opera training for 30 years, he stood at the origins of the formation of the national vocal opera school, created and was the first conductor of the symphony orchestra of the Kazan State Conservatory, taught for many years at the conducting and choral faculty of the Conservatory. His name is associated with the beginning of the formation of the traditions of the Tatar national ballet and opera-symphonic performance. His remarkable journalistic legacy deserves special attention. Including unique memories of outstanding Tatar composers N. Zhiganov, S. Saidashev, F. Yarullin, J. Faizi, about the great son of the Tatar people, the poet Musa Jalil. Of great interest are Sadrizhiganov's memoirs about the creation and the first years of the functioning of the Tatar Academic State Opera and Ballet Theater named after M. Jalil, about the 30-50-ies of the twentieth century, when the process of formation of musical institutions and creative collectives of the emerging professional Tatar musical art took place. Sadrizhiganov's memories of the early years of Zhiganov's life, about the years of long-term successful creative cooperation with the outstanding Tatar composer are truly priceless. The role of Sadrizhiganov as a successful leader of creative collectives and institutions is also worthy of mention. In particular, in different years, he was the head of the Tatar State Philharmonic named after G. Tukai, the Tatar State Song and Dance Ensemble, the House of Folk Art, from 1988 to 1998 he headed the Department of vocal training of the Music Faculty of the Kazan Pedagogical Institute, etc. Special attention is paid to the role of Sadrizhiganov as a conductor in the premiere productions of the ballets *Zyugra* by Zhiganov and *Kisekbash* by Rashid Gubaidullin. Various statements of Sadrizhiganov about the origin and development of the Tatar national ballet are analyzed.