

УДК 791.43/.45

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА БАЛЕРИНЫ
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ
ПЕРИОДА ПЕРЕСТРОЙКИ
(НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ «ФУЭТЕ» И «МИФ»)

С. А. Смагина¹

¹Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, ул. Вильгельма Пика, д. 3, Москва, 129226, Россия.

Образ балерины в отечественном кинематографе становится зеркалом перемен, происходящих в духовной жизни России. Сам балет, как искусство, тесно связан со многими культурными, социальными и политическими процессами, протекающими в российском обществе, на протяжении существования не только кинематографа, но и самого балета. В разные периоды кинематографа за образом балерины скрывались оппозиционные смысловые коннотации: от сомнительной, с точки зрения патриархальной морали, репутации до фигуры государственной важности. Автор доказывает, что в перестроечном кинематографе балерина берет на себя и успешно реализует роль постановщика, реформирующего утратившее остроту и актуальность советское искусство.

Ключевые слова: балерина, отечественный кинематограф, история кино, репрезентация, женский образ, «Фуэте», «Миф», Перестройка в кино.

Благодарности: Публикация подготовлена в рамках научного проекта № 16–04–00035, поддержанного Российским гуманитарным научным фондом (РГНФ).

THE IMAGE OF A BALLERINA IN THE FILMS *FUETTE*
AND *MYTH* AS A FLAGMAN OF SOCIETY RESTORATION:
TO THE PROBLEM OF REPRESENTATION

Svetlana A. Smagina¹

¹Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov, 3, Wilhelm Pik St., Moscow, 129226, Russian Federation.

The image of a ballerina in Russian cinema becomes a mirror of the changes taking place in society. The author chooses a ballerina as an object of study as the most relevant artistic image in the spiritual life of Russia. This is due to the fact that ballet itself as art turns out to be closely connected with many cultural, social and political processes that take place in Russian soci-

ety, throughout the existence of not only cinema, but also the ballet itself. In different periods of cinema, oppositional semantic connotations were hidden behind this feminine image – from dubious, from the point of view of patriarchal morality, reputation to a figure of national importance. The author declares the task and proves that in perestroika cinematograph ballet dancer takes over and successfully implements the role of director, reforming the Soviet art, which has lost its urgency and relevance.

Keywords: ballerina, Russian cinema, history of cinema, representation, female image, *Fouette*, *Myth*, perestroika.

Acknowledgements: The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 16–04–00035 supported by the Russian Humanitarian Science Foundation.

В начале XX века русский балет преодолевает границы театральной сцены и оказывается запечатленным на киноленту [1, с. 36.]. Впервые это происходит благодаря русскому танцовщику и балетмейстеру Александру Ширяеву [2]. Чтобы облегчить работу над характерными ролями себе и другим артистам в своих постановках, он начинает детально зарисовывать балетные вариации на бумагу [3, с. 59–71]. А когда его предложение снимать балетные партии на камеру не нашло поддержки у руководства Императорских театров, решает фиксировать их на пленку с помощью кукол из папье-маше. Бумажные эскизы, анимационные балеты Ширяева и документальная съемка танцевальных фрагментов в исполнении самого Ширяева, его жены Н. Матвеевой и некоторых других артистов балета оказались единственным документальным свидетельством того, как исполнялись характерные партии в постановках Мариуса Петипа. Однако Ширяев не ставил перед собой эстетических задач. Его балеты, снятые с 1906 по 1909 годы, носили прикладной характер. Это были домашние наброски к будущим партиям¹.

Первые съемки балета как вида искусства были произведены в 1908 году в картине «Пьеро и Пьеретта» (реж. Александр Дранков), благодаря которой зрители получили возможность увидеть заснятыми на пленке танцевальные партии артистов балета Мариинского театра. В 1913 году на «Студии братьев Пате» выходят фильмы-балеты Кая Ганзена с примой-балериной Екатериной Гельцер «Коппелия» и «Вакханалия»². В том же году ее дуэт с Василием Тихомировым

¹ Подробнее об этом рассказано в документальном фильме «Запоздавшая премьера» (реж. В. Бочаров, 2003).

² Оба фильма утрачены.

запечатлел Яков Протазанов в своем фильме «Музыкальные моменты». В 1918 году Иосиф Сойфер экранизирует балет «Азиада»³ (второе название фильма — «Невольница гарема»), пытаясь адекватно перенести хореографическое произведение на экран. В 2010-е годы балет становится любопытным и актуальным объектом репрезентации для молодого искусства — кинематографа. Сценическая пластика и выразительность балетных танцовщиц, основанная на пантомиме, оказались весьма подходящими для киноэкрана. «Королева» дореволюционного экрана Вера Холодная начинала свою артистическую карьеру в балетном училище Большого театра. По воспоминаниям сестры Софьи: «Вера проявила большие способности к балету и мечтала быть на сцене» [4, с. 38–40]. По настоянию родственников она была вынуждена оставить обучение, но волей судьбы стала самой популярной киноактрисой своего времени, снявшись в фильмах таких режиссеров, как Е. Бауэр, П. Чардынин, Ч. Сабинский, В. Висковский. Прима-балерина Большого театра Вера Каралли становится одной из первых русских кинодив (более 30 ролей в кино, в том числе: «Любовь статского советника», 1914; «Хризантемы», 1914; «Умиравший лебедь», 1917), которая смогла не только продемонстрировать на экране виртуозность танцевальных па, но и сыграть яркие женские образы. Причем, подавляющее большинство фильмов дореволюционного кинематографа (с Верой Каралли в главной роли) были далеки от идеи переноса на пленку балета как такового. Речь шла о некоем смысловом послании, которое стояло за изображением танцующей женщины. Актуальной становится проблема репрезентации образа балерины (танцовщицы) на киноэкране. В качестве постановки проблемы необходимо отметить, что в отечественном кинематографе в разные исторические периоды данный образ трактовался по-разному. До революции он соотносится с имиджем женщины с сомнительной репутацией, своим артистическим образом жизни, бросающей вызов традиционному укладу. В советском кинематографе образ балерины становится одним целым с государственной системой и транслирует значимые для общества идеологические установки, которые менялись в зависимости от эпохи. Начиная с 1940-х, за образом балерины скрывается послы о воспитании «нового человека» для нового общества, ближе к 1970-м годам балерина объявляется «гуманистической скрепой» всей культурной жизни России и ее визитной карточкой. В 1980-е, на волне перестройки, она начинает преобразовывать эту культурную жизнь, меняясь вместе с ней.

³ Впервые балет был поставлен в 1917 году.

Задача данной статьи — определить характер и статус художественного образа балерины в отечественном кинематографе эпохи Перестройки. Эта задача подчинена главной цели обширного исследования автора, заключающегося в определении системы репрезентации женских образов в кино и выявления связи последней с социально-политическими процессами, происходящими в обществе. *Методологической основой* данного исследования является культурно-исторический подход, позволяющий считать различные исторические данные и эволюционные стадии исторического процесса как явления культуры.

«Все начиналось с Фуэте! / Жизнь — это Вечное движенье, / Не обращайтесь к Красоте / Остановиться на мгновенье, / Когда она на Высоте. / Остановиться иногда / На то мгновение — опасно, / Она в движении всегда / И потому она прекрасна! / Ах, только б не остановиться», — поэтические строки Валентина Гафта [5] становятся парафразом к фильму режиссера Бориса Ермолаева и режиссера-балетмейстера Владимира Васильева «Фуэте», вышедшему в 1986 году. Безусловно, его можно было бы прочесть так, как это сделал Б. Львов-Анохин в своей книге «Владимир Васильев» (как гимн танцу ценой невероятных усилий): «Прекрасная “голгофа” балета никогда еще не была показана с такой силой и правдой, как в этом фильме. <...> Напряженность балетных будней показана в фильме с такой достоверностью, что один интеллигентный, но далекий от балета зритель спросил меня: “Что это — хроника, документальные съемки?”» [6, с. 309]. Однако если рассматривать картину в контексте других игровых фильмов о балете («Солистка балета», «Я вас любил...», «Москва, любовь моя», «Гран-па», «Миф» и др.), напрашивается совершенно иное прочтение. Возникает художественный образ балерины, который транслирует смысловое значение, выходящее за пределы театральной сцены.

Здесь он олицетворяет духовную сферу советского народа, выдохшегося под бременем коммунистического правления и нуждающегося в кардинальном обновлении. Время пришло, в обществе объявлена перестройка, а в фильме «Фуэте» — зеленый свет для новаторской балетной постановки хореографа Андрея Новикова (Владимир Васильев) «Мастер и Маргарита» по одноименному роману М. Булгакова. Роль Маргариты должна была исполнять прима театра — Елена Князева (Екатерина Максимова), у которой накануне ее пятидесятилетия, со слов подруги, есть все: муж, звание, новый спектакль, имя. Она востребована и любима публикой. Однако ее творческий резерв исчерпан, и физические силы истощены. На репетиции Князева от усталости

постоянно падает с фуэте (главного вращательного трюка в классическом балете): «Я в таком темпе не могу, неужели нельзя помедленнее»? Дирижер, конечно, парирует, что он-то «может, Чайковский не может», но дело не в музыкальном исполнении, а в эмоциональной опустошенности исполнительницы. Фуэте из «вечного движения красоты», перефразируя Гафта, в исполнении Князевой превращается в технический элемент под «заезженного» Чайковского.

Важно, что переломным моментом для главной героини становится трехсотый юбилейный спектакль «Лебединое озеро», в котором она танцует Одиллию-Одетту. Это символичная точка невозврата к прежнему искусству и для советского общества времен Перестройки, которое словами из песни рок-группы «Кино» требовала перемен. В гримерной главной героини в день спектакля трескается и разбивается вдребезги зеркало. Событие имеет звучание финального аккорда прежней эпохи. Вместе с ней как танцовщица «заканчивается» и Князева. Прежние роли оттанцованы и изъезжены, а в новой (Маргариты) ей Новиков отказывает: «... Дело не в технике. Ты большая звезда, но, наш балет о женщине, сгоревшей от любви! А ты давно перестала чувствовать, и не только на сцене». Символично, что для новой постановки Новиков выбирает роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», который, помимо многомерности заложенных в него философско-нравственных и политических смыслов, обладает еще любопытной историей создания. Редактирование и сведение всех черновых записей было сделано уже после смерти писателя его вдовой Еленой Сергеевной Булгаковой, полной тезкой главной героини кинокартины. В фильме же, благодаря вкладу Елены Сергеевны Князевой, станет возможной балетная постановка балетмейстера Новикова. Ей предстоит долгий путь, наполненный поисками и переосмыслениями, прежде чем она сможет обрести свежий эмоциональный импульс и открыть новую себя в танце. Вместе с главной героиней на Голгофу должно взойти и искусство в целом, неся на спине «крест» своего прежнего опыта, с тем, чтобы обрести если не Царство Божье, то истинный, в контексте перестроечного времени, смысл, очищенный от тоталитаризма социалистического диктата.

На вопрос, почему эта славная миссия обновления возложена на балет, исчерпывающе отвечает подруга Князевой, бывшая балерина, перешедшая на педагогическую деятельность: «Недаром говорят, балет — это искусство молодости». Любые передовые идеи, любое обновление общества в кинематографе традиционно транслировались через молодого героя. Но он, помимо молодости и революционного

запала, чаще всего, не имел никакой конструктивной программы. Его целью было смести поколение отцов со всем его наследием, просто ввязаться в драку. Такими становятся все бунтарские кинематографии: «бунтари без причины» в США, «рассерженные» в Англии, французская «новая волна», «контестаторы» в Италии, бунтовщики из Оберхаузена в Германии, восточно-европейские волны 1960-х годов и т.д. Любопытно, что в перестроечном кинематографе возникает иной образ «ниспровергателя» — балерины, представителя «искусства молодости», над которой время не властно, так как, со слов той же мудрой подруги, «она актриса», но при этом обладающая огромным духовным потенциалом, несущая в себе опыт прежних поколений, а значит, способная вдохновлять и, работая над собой, изменять все вокруг.

Традиционно проводником передовых идей на отечественном киноэкране становится женщина. Помимо Княzewой, в фильме возникает еще один персонаж — ее педагог, которая единственная на худсовету поддерживает балет Новикова. Когда мужчины-коллеги, используя разные отговорки, единогласно заявляют, что не рискнули бы на такую постановку, так как это дело слишком ответственно (о религиозно-философской полифонии И. С. Баха), абстрактно («Такими темпами мы скоро Дарвина начнем танцевать») и контекстуально сложно («Ну, опера «Мастер и Маргарита», но балет... вы уж меня извините...»), она готова поддержать новаторскую идею: «О чем мы сейчас говорим? Как будто речь идет о сто пятой постановке “Жизели”! Наша задача — помочь». И при одобрении старших товарищей балетмейстер в своих задачах творческому коллективу старается все дальше и дальше уйти от канона: «Прогиб! Не задирайте ноги, это же не классика... руки не так, а так, к солнцу вверх».

Помимо Новикова, в фильме присутствует еще один мужской персонаж — муж Елены, союз с которым, скорее, формальность и дань социальным нормам, нежели история любви. Даже когда Князева после обвинений в бесчувственности и холодности завершает балетную карьеру, она не стремится обрести утраченную эмоциональную близость с мужем, а формально пытается соответствовать облику «советской жены»: готовит супругу завтрак, в каком-то цветастом платье с кофемолкой в руках, сливаясь со скатертью и шторами на кухне. Муж в фильме — единица лишняя и случайная, необходимая лишь для того, чтобы в очередной раз напомнить зрителю о том, что балерина в кинематографе себе не принадлежит. Она, как Гизелла в фильме Е. Бауэра «Умиравший лебедь» (1916), обязана жить и умереть на сцене. И Князева проходит эту инициацию творческой «смертью». Сойдя со

сцены, оставив толпы восторженных поклонников подле театра в прошлом, она, одетая в типичную для советской женщины болоньевую куртку, растворяется в толпе прохожих. А на рыдания, что она устала и хочет жить как «все нормальные люди», героиня получает от своего бессменного педагога отповедь: «Ты же знаешь, родная моя, балерины не живут как нормальные люди, даже когда уходят из театра». Символической смертью, которую Князева переживает как балерина — представитель классической школы, становится эпизод, когда к ней приходит Новиков и просит вернуться в театр к работе над «Мастером и Маргаритой», однако не в качестве Маргариты, как она втайне надеялась, а в качестве хореографа-репетитора, помогающего ввести на роль героини в спектакль его пассию, молоденькую танцовщицу. Для Елены этот момент становится одновременно и нижней (эмоционального крушения), и отправной (для дальнейшему профессионального роста) точками. Из балерины — «полномочного представителя» театра и власти она превращается в балетмейстера, то есть демиурга, творящего новую реальность (как окажется в финале, с собой в главной роли).

В фильме, как и в романе Булгакова, замысловато пересекаются сразу несколько сюжетных линий: любви Маргариты к ее Мастеру, мучительного творческого пути, борьбы нового со старым, и, безусловно, человека и времени. Неспроста Ермолаев и Васильев вводят персонажа Воланда (Валентин Гафт) и выбирают для будущей постановки Новикова не только пустыню, как метафору творческого опустошения, а реку, как метафору целительной силы любви, эпизоды магического сеанса, inferнальной квартиры и шабаша. Это, несомненно, характеризует эпоху Перестройки с ее фантазмагоричностью и коллективным бессознательным, находящемся на распутье, предчувствующем крушение прежней жизни. Воланд, как мантру, постоянно повторяет фразу: «Все начиналось с фуэте». Удержать жизнь в стройном безостановочном кружении вокруг своей оси способна лишь красота и балерина, которая несет на своих хрупких плечах весь груз ответственности за всеобщее счастье: «Все начиналось с Фуэте, / Когда Земля, начав вращение, / Как девственница в наготе, / Разволновавшись от смущения, / Вдруг раскрутилась в темноте. / Ах, только б не остановиться, / Не раствориться в суете, / Пусть голова моя кружится / С Землею вместе в Фуэте».

Воланд: «Все это время я пытался испытать и пережить то, что испытали и пережили вы. Не дать выход — опасно. Правда, рукописи не горят, но, к сожалению, не всегда. Театр умирает ночью, театр как цветы: утром они увяли, и никто не может доказать, как прекрасны они

были вечером. Вы обязаны танцевать сами! Я прошу вас! Это единственное доброе решение, прежде всего для девочки. Она еще будет, а вы уже есть. Прервать себя — опасно». И Елена, заново рожденная, как птица феникс, наполненная радостью и счастьем, танцует на генеральной репетиции. Любопытный штрих: в этом фильме, как и в картине Митты «Москва, любовь моя» (1974), значимым моментом становится не премьерный показ, а именно «генеральная». Разумеется, авторы знают, что это выступление особенно значимо лишь для «второго эшелона» артистов, а здесь речь идет о лучших. Поэтому невольно снова напрашивается художественное обобщение. Для данного исторического периода балет в кинематографе является стратегическим, то есть генеральным направлением в рамках формирования и укрепления духовности и гражданского самосознания русского народа. Это тот случай, когда финальный прогон важнее официальной премьеры на публику и, тем более, строчки в репертуаре.

Тема трансформации балерины в балетмейстера получает развитие и в телефильме Аян Шахмалиевой «Миф» (1986). Главная героиня Вера Скобелева (Регина Кузьмичева) по инерции еще танцует в театре проходные роли. Никакого развития на родной сцене не предвидится; в стране нищета и разруха. В старой питерской квартире — умирающая бабушка и котики, требующие неусыпного ухода, а значит, нет и возможности подзаработать в зарубежных гастролях. Скобелева лишена ореола балетной дивы, присущего ее предшественницам. Она — женщина, измотанная тяжким балетным трудом и бытом. Вместо охапок цветов от восторженных поклонников, у нее в руках сверток с сосисками и рыбой от добросердечной буфетчицы. Питерский антураж с крышами и дворами-колодцами, душный репетиционный зал, домашний халат и авоська Веры; изможденные лица танцовщиц взамен сцен величественного «Большого» и небожителей на пуантах и в белоснежных пачках. Теперь от балета веет провинцией.

Москва присутствует в картине как идеологический центр, куда, согласно старой кинематографической парадигме, едут все передовики труда, чтобы отчитаться о своих достижениях и получить новый идеологический импульс к развитию. Колыбелью же революции традиционно остается Ленинград, правда, теперь эта революция — в искусстве, и, прежде всего, в балете. Индикатором изменений снова становится балерина. Она, как во всех советских фильмах, — общественное достояние, лишенное права на счастье в личной жизни (подружка Шипа и ее очередной муж-алкоголик; неустроенная Вера с изрядка

заходящим на чашку чая любовником; бабушка и умершая мама героини, при полном отсутствии упоминания про деда и отца). Танцовщица — уже давно не «дева радости», не Терпсихора и даже не стоик. Она — изможденный «полномочный представитель» театра, который нуждается в целебном обновлении. Поэтому, в первую очередь, изменения коснутся самой героини. В картине делается акцент на том, что Вера — потомственная балерина (как ее мама и бабушка). Благодаря такому мощному феминному бэкграунду она наследует традиции великого советского балета и становится способной на реформирование танцевального искусства. А также в фамилии угадывается невольная перекличка со Скобелевским комитетом — полувоенной, полублаготворительной организацией, в составе которой был образован Военно-кинематографический отдел, осуществляющий документальные съемки Первой мировой войны и событий Революции 1917 года. После национализации эта общественная организация, абсолютно преданная монархическому строю, со всей своей технической базой и лабораторией фактически послужила материальной основой для первых советских киноучреждений, кадровый костяк которых также во многом состоял из киноработников комитета. Так и Вера Скобелева со всем своим балетным опытом должна была стать проводником и режиссером нового искусства.

Здесь важно отметить, что картина снята по мотивам повести Кирилла Ласкари «Двадцать третий пируэт» [7], название которой относится к выдающимся танцевальным способностям Игоря Уралова (которого в фильме исполнил Марис Лиепа). Будущий постановщик в юности в легкую «крутил» 22 пируэта, а иногда, после недолгих уговоров восторженных гостей и под их аплодисменты, докручивал 23-й. Режиссировала все это действие маленькая Вера, в доме которой и происходила данная балетная вакханалия: она выключала в комнате верхний свет и зажигала на столе свечу, пламя от которой служило двенадцатилетнему виртуозу точкой вращения. Затруднительно утверждать, намеренно ли автор использовал несуществующий элемент в названии своей повести — танцор на сцене крутит пять, максимум, если исполняет гений, семь пируэтов. Это просто случайная красивая цифра или художественный вымысел, базирующийся на «привычных» и, что принципиально, женских 32 фуэте... В любом случае в фильме вся детская «предыстория» упростилась до названия «Миф», что также напрямую коррелирует с рассказанной историей.

Игорь Градов, уезжая в заграничные гастроли, поручает Скобелевой, верной и влюбленной в него подруге детства, взять под свое

крыло полупрофессиональный молодежный коллектив, который ему доверили, дав карт-бланш на его эксперименты: «Нужен новый репертуар, нужны новые названия...» Вера, пообещав, что что-нибудь придумает, принимается за работу. Фильм, собственно, с этого и начинается — на сцене какого-то ДК под динамичную музыку Градов репетирует с труппой постановку, по движениям больше напоминающую модную в те времена аэробiku, нежели классический балет. Он, кстати, в фильме присутствует исключительно как рудимент: «Ромео и Джульетта» на музыку Чайковского транслируется по телевизору под брюзжание бабушки Веры, которая сама в это время увлеченно постариковски вяжет на спицах. Также из «Жизели», где были заняты Игорь и Вера, показывается самый финал второй части, когда сама Жизель, спасшая Альберта от вилис, уходит в могилу. Теперь же движения порывистые, агрессивные, содержащие в себе элементы брейк-данса — танца, пришедшего с улиц и превратившегося в СССР 1980-х в феномен массовой культуры⁴. Музыка максимально дистанцированная от классики — это популярные мелодии в техно- и электронной обработке. Что символично, режиссер в эту танцевальную полифонию вплетает фразу «...этот мир придуман не нами»⁵ А. Пугачевой, как бы намекая и на то, что время неумолимо движется и требует перемен, и на то, что Градов здесь человек случайный. Все придумано Верой Скобелевой, которая сидит поодаль от сцены и внимательно наблюдает за происходящим.

За основу нового балета героиня берет историю крепостного Никишки Выводкова, который во времена Ивана Грозного, наблюдая за птицами в небе и мечтая о вольной жизни, изобрел слюдяные крылья. Прикрепив их, он прыгнул с колокольни вниз. «Ты смеяться не будешь? Я балет придумала... «Крылья холопа»... на земле казни, смерть, кровь, а он в небо, летать», — говорит Вера своему дяде Тенгизу Рухадзе (Абессалом Лория). Тому идея нравится, более того, он сам увлекается и за ночь рисует на стенах комнаты декорации, отвечающие пафосу замысла женщины. Рухадзе олицетворяет человека старой формации, который, с одной стороны, живет воспоминаниями о некогда прекрасном прошлом, а с другой, если есть интересная задумка, готов скинуть с плеч долой опыт прежних лет и, как в первый раз, увлеченно взяться за дело. Настоящий творческий человек, талантливый

⁴ В финале культовой картины «Курьер» Карена Шахназарова о новом «поколении пепси», вышедшей в этом же, 1986 году, молодежь танцует брейк-данс.

⁵ Песня «Этот мир», музыка А. Зацепина, слова Л. Дербенева, в исполнении А. Пугачевой, 1977.

и искренний, как ребенок, в фильме он, безусловно, является антагонистом Уралова, который без зазрения совести присваивает себе авторство Вериного балета, не указывая ни ее, ни Рухадзе на афише. «Ты рассуждаешь как дилетант», — единственное, что он нашелся сказать на ее обвинения в использовании дядиных декораций. Про таких, как Игорь, был случайный диалог балетных в душе: «Ты какой сезон в театре?.. Я семнадцатый. Повидал гениев на своем веку. Они думают, если заставить нас делать сложности, которые солисту и не снились, то будет новое слово в хореографии. Новаторы хреновы». Игорь при всем своем творческом потенциале не готов рисковать концептуально, идейно. Он пытается утвердиться за счет прежних достижений, слегка подштукатурив их, причем снова не своими руками. «Когда немного утвердимся, сможем делать что-то новое, непохожее, а пока... ты “Ромео” помнишь, мою постановку? Сможешь восстановить?» — спрашивает он Скобелеву. Она может, но она способна и на большее! Прицепив за спину самодельные крылья, она, как Никишка, гоняет по полю, приставая к бегающим рядом дельтапланеристам: «А почему людей тянет в небо?» Ее небо тоже манит, но скорее не буквально, а в творческом плане. Недаром для названия балета она выбирает устойчивое выражение «Крылья холопа», означающее стремление подневольного человека взвиться ввысь, к счастью, правде и свободе. А Игорю весь этот мучительный и одновременно прекрасный процесс создания нового мира недоступен: «Игорь, я финал придумала! Никишка улетает в конце! ... Ах, ты спишь, прости».

Беспардонно присвоив созданный Верой балет, Игорь получает приглашение в Москву. «У вас свой стиль, интересный рисунок танца, для провинции совершенно неожиданно и очень смело!», — эти слова московской примы Игорь без зазрения совести принимает на свой счет и обвиняет Скобелеву в неверии в его силы: «Не сказала, но подумала! ... Подрезаешь крылья». Перебрав все вариации на репетиции, он выгоняет ее из зала, однако без женской поддержки быстро сходит с дистанции: сначала творчески, когда в Москве не могут понять, куда подевался постановщик с таким самобытным творческим почерком, а затем и буквально — у него отказывают ноги. И наступает время Веры, балерины, тихо, но уверенно занявшей причитающееся ей положение хореографа-реформатора. Все сказала молодая пассия Громова, танцующая ведущую женскую партию в его постановках и обманом, против воли Игоря, позвавшая Скобелеву руководить коллективом: «Без вас балетмейстера Уралова просто не было бы, я это поняла давно... Вы будете нам ставить?»

Обновление языка балета, репертуара, смысловой и идеологической составляющих в советском искусстве заявляется через женский образ. Верин триумф с балетом «Крылья холопа» удивительным образом перекликается с одноименным фильмом режиссеров Леонида Леонидова (II), Юрия Тарича, в котором Никишка под пытками на вопрос разъяренных бояр: «Будешь летать, собака, сказывай?!» упорно заявляет, что будет. С 1926 года (когда вышла картина) в кинематографе наступает переломный период в репрезентации женской гендерной модели в кинематографе: она становится активной, созидательной, а главное — основным идеологическим рупором. Все изменения в мироустройстве и хозяйствовании на экране начинают транслироваться именно через феминный образ. И теперь, в 1986-м, в самый разгар перестройки, когда вновь перекраивается мир, опять становится востребованным образ стремящегося ввысь «холопа». Только теперь речь идет не об освобождении закабаленной патриархальным строем бабы, а о попытке советского человека вырваться из «системы».

Подводя итоги данного исследования, можно сказать, что образ балерины в отечественном кинематографе эпохи Перестройки, как лошадь в упряжке у Аполлона на фронте Большого театра, начинает тянуть советское искусство по пути обновления. В картинах «Фуэте» и «Миф» этот персонаж из балерины-эмблемы советского искусства трансформируется в балетного постановщика, реформирующего академическое искусство, в силу социально-политических и исторических обстоятельств выдохшегося и утратившего былую остроту и актуальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белова Е. П.* Балет в кино // Русский балет. Энциклопедия. М.: Большая российская энциклопедия; Согласие, 1997. С. 36.
2. *Ширяев А. В.* Воспоминания. Статьи. Материалы / Редактор-составитель Н. Н. Зозулина; отв. ред. С. В. Лаврова. СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2018. 208 с.
3. Неизвестные страницы кинематографа: Александр Ширяев — первый российский аниматор? // Искусство кино. 2009. № 5. С. 59–71.
4. *Холодная С.* Воспоминания о сестре // Советский экран: журнал. 1990. № 14. С. 38–40.
5. *Гафт В.* Фуэте (Е. Максимовой). [Электронный ресурс] URL: <http://kyhonka.diary.ru/p147007976.htm?oam> (дата обращения: 18.04.2017).

6. Львов-Анохин Б.А. Фэште // Владимир Васильев. М.: Центрполиграф, 1998. С. 309.
7. Ласкари К. Двадцать третий пируэт. 1983. [Электронный ресурс] URL: <http://detectivebooks.ru/book/23484763/?page=6> (дата обращения: 18.03.2017).

REFERENCES

1. Belova E. P. Balet v kino // Russkij balet. Ehnciklopediya. M.: Bol'shaya rossijskaya ehnciklopediya; Soglasie, 1997. S. 36.
2. Shiryayev A. V. Vospominaniya. Stat'i. Materialy / Redaktor-sostavitel' N. N. Zozulina; otv. red. S. V. Lavrova. SPb: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2018. 208 s.
3. Neizvestnye stranicy kinematografa: Aleksandr SHiryayev – pervyj rossijskij animator? // Iskusstvo kino. 2009. № 5. S. 59–71.
4. Holodnaya S. Vospominaniya o sestre // Sovetskij ehkran: zhurnal. 1990. № 14. S. 38–40.
5. Gaft V. Fuehte (E. Maksimovoj) [Ehlektronnyj resurs] URL: <http://kyhonka.diary.ru/p147007976.htm?oam> (data obrashcheniya: 18.04.2017).
6. L'vov-Anohin B. A. Fuehte // Vladimir Vasil'ev. M.: Centrpoligraf, 1998. S. 309.
7. Laskari K. Dvadcat' tretij pirueht. 1983 [Ehlektronnyj resurs] URL: <http://detectivebooks.ru/book/23484763/?page=6> (data obrashcheniya: 18.03.2017).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

С. А. Смагина — канд. искусствovedения; smsval@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-8502-5383

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Svetlana A. Smagina — Cand. Sci. (Arts); smsval@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-8502-5383