

УДК 792.8

БАЛЕТ «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» В ОПТИКЕ ДИАЛОГА КОМПОЗИТОРА И ХОРЕОГРАФА

Лаврова С. В.¹, Ирхен И. И.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2,
Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье воссоздается история творческого взаимодействия известных деятелей искусства — русского композитора Петра Ильича Чайковского и хореографов, причастных в разные культурно-исторические эпохи к постановке балета «Лебединое озеро». Излагаются факты совпадения и несовпадения творческих задач, решаемых хореографами Рейзингером, Петипа – Ивановым, Вагановой, Сергеевым, Бурмейстером, Нуриевым, Аштоном, Мэтью Борном, Матсом Эком, Прельжокажем и др. при обращении к шедевру Чайковского. Даётся характеристика наиболее значимых результатов сътворчества. Отмечается, что многочисленные метаморфозы балетного спектакля обусловлены изменениями художественного мировосприятия.

Ключевые слова: хореографическая нотация, балет, «Лебединое озеро», Чайковский, Рейзингер, Петипа – Иванов, Бурмейстер, Ваганова, Сергеев, Нуриев, Аштон, Мёрфи, Ридман, Ноймайер, Мэтью Борн, Матс Эк, Прельжокаж.

THE BALLET SWAN LAKE IN THE OPTICS OF THE COMPOSER AND CHOREOGRAPHER'S DIALOGUE

Lavrova S. V.¹, Irkhen I. I.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Rossi St., Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article reconstructs the history of creative interaction between Russian composer Pyotr Ilyich Tchaikovsky and choreographers who were involved in the production of the ballet *Swan Lake* within different cultural and historical epochs. The article introduces the facts of coincidence and inconsistency of creative tasks being solved by choreographers – Reisinger, Petipa – Ivanov, Vaganova, Sergeyev, Burmeister, Nureyev, Ashton, Matthew Bourne, Mats Ek, Preljocaj, etc. – when addressing Tchaikovsky's masterpiece. The most significant results of the collaborations are characterized. The numerous metamorphoses of the ballet performance are noted to be determined by the changes in the artistic worldview.

Keywords: choreographic notation, ballet, *Swan Lake*, Tchaikovsky, Reisinger, Petipa - Ivanov, Burmeister, Vaganova, Sergeyev, Nureyev, Ashton, Murphy, Ridman, Neumeier, Matthew Bourne, Mats Ek, Preljocaj.

История русского балета запечатлела немало замечательных творческих союзов хореографов и композиторов, в рамках которых рождались подлинные шедевры искусства. Петр Ильич Чайковский, Мариус Петипа и Лев Иванов, Игорь Федорович Стравинский, Михаил Фокин, Вацлав Нижинский и Джордж Баланчин — эти и другие tandemы способствовали раскрытию граней таланта в решении общих художественных задач, оставляя за рамками конечного результата долгий поиск взаимопонимания и точек взаимодействия.

Первичность той или иной фигуры — хореографа либо композитора — не может быть однозначно определена в балете, учитывая синтетический характер этого искусства. Именно прорастание звуковых форм в хореографию и составляет неповторимый художественный облик жанра. Известный балетный критик А. Л. Волынский подчеркивал, что в спектакле «Лебединое озеро» музыка и пластика сливаются воедино: «Все звуковые рисунки, оттенки, точечки, параболы уплотняются на сцене в равноценные и равнозначные движения. Если мысленно загрустить, разрядить и распустить пластическую фигуру, то должно получиться музыкальное ее начертание в подробностях» [1, с. 17].

Родственные связи музыки и хореографии определяются тем, что основу балета составляют выразительные движения человеческого тела. Являясь презентацией образов, они в большинстве случаев обладают свойствами музыкальной организации. Сопоставляя движения с музыкальными элементами, их называют пластическими мотивами, или, по аналогии с основой музыкального смысла (как определял ее Б. В. Асафьев), интонациями [2, с. 355]. «Состояние тонового напряжения», обусловливающее и «речь словесную», и «речь музыкальную», он назвал интонацией [2, с. 335]. В фокусе первой книги асафьевского труда «Музыкальная форма как процесс», в котором осмыслиается теория интонации, находится проблема движения, обеспечивающего событиями процесс становления музыки. Очевидно, что и в танце, и в музыке движение выступает одним из ключевых факторов. Чередование тонов и звуковых событий — аккордов и различных фигур — определяет музыкальные структуры и конечную форму. Эти же аспекты движения соотносятся с пластикой человеческого тела в балете.

Как уже отмечалось, элементы хореографических движений по аналогии с музыкой принято называть пластическими интонациями, или же мотивами. Таким образом, соотнесение пластических и музыкальных интонаций позволяет сопоставлять музыкальные и хореографические мотивы.

На взаимодействии звуковых и пластических интонаций строится хореографический текст, который, в отличие от текста музыкального, т. е. нотного, оказывается недоступным не только для дилетанта, но зачастую и для узко ориентированного профессионала.

История создания хореографического текста включает в себя множество моментов, когда унификация так и не смогла осуществиться, в отличие от музыкальной нотации. В XVI столетии появилась одна из первых систем хореографической нотации, созданная Туано Арбо. Позже, в XVIII веке, появилась система Рауля-Оже Фё耶, которая использовалась в течение столетия, а в XIX веке авторские системы фиксации хореографии были разработаны Карлом Блазисом, Артуром Сен-Леоном и Августом Бурнонвилем. В конце XIX столетия принципиально новый подход, который в дальнейшем послужил основой нотации Владимира Ивановича Степанова, предложил Альберт Цорн. Система Степанова, изобретенная в начале 1890-х годов, позволяла воссоздавать контуры танца, что было возможно лишь при условии ее использования целиком¹. Ее полноценное применение – непростой процесс, поскольку в течение короткого репетиционного времени фиксацию осуществить сложно. Не менее проблематично и конкретизировать этот тип нотации как координацию с музыкой. В системе Степанова мимические диалоги подлежали вербальной записи, а сам текст передавал то, что происходило на сцене [3]. Однако несмотря на ряд недостатков, «этая система нотации посредством передачи движений тела музыкальными знаками практически использовалась для записи балетов в Мариинском театре» [4, с. 40].

Еще одной значимой вехой в развитии нотации стало появление в XX веке системы Рудольфа фон Лабана. Это был универсальный способ записи, осуществляемый при помощи указателей направления движения (форма значка), его амплитуды (штриховка) и длительности (размер значка). Символы читались снизу вверх и были представлены вертикально.

В XIX веке к нотации стали относиться скептически из-за утраты аутентичности как в самой фиксации, так и в последующем воспроизведении, а балет получал свое распространение через повтор определенных приемов,

¹ В 1890-е танцовщик Владимир Степанов разработал новую систему обозначения движений, которая позволяла записывать классические балеты. Его книга «Alphabet des mouvements du corps humain», включавшая в себя также главы по анатомии, гимнастике и хореографии, была опубликована в Париже в 1892 г. К 1893-му Степанов предложил правящему комитету Императорского балетного училища и его головной труппы Императорского балета проект, который зафиксировал бы для потомков хореографию репертуара труппы. Нотация кодирует танцевальные движения музыкальными нотами, а не пиктограммами, так как разбивает сложные движения на элементарные движения, которые могут совершать отдельные части тела. Далее эти основные движения шифруются аналогично музыкальным знакам.

или плагиат. Известно, что интеллектуальная собственность на хореографию была признана лишь в 1862 году на процессе Жюля Перро против Мариуса Петипа, причем последний выступал тогда в роли плагиатора, поставив танец Перро без соответствующего указания на авторство [5]. Перро в качестве свидетеля привлек Артура Сен-Леона — создателя нотации, сформулированной в его книге «Стенохореография» (1852).

Великий Петипа весьма скептически относился ко всем существующим системам хореографических нотаций, в частности к системе Степанова, и в своем отзыве на его книгу писал: «Возможно, что найдутся балетмейстеры, у которых хватит терпения восстанавливать на сцене поставленные прежде танцы с помощью метода г. г. Туане Арбо, Фейе, Пекура, Сен-Леона, Цорна, Степанова и прочих... но я считаю чрезвычайно трудным указать в одном и том же такте и па, и положение рук, головы, таза, верхней части бедер, движения колен, торса, повороты корпуса, сгибания и разгибания плеч, кистей, запястья и проч. Талантливый балетмейстер, возобновляя прежние балеты, будет сочинять танцы в соответствии с собственной фантазией, своим талантом и вкусами публики своего времени и не станет терять свое время и труд, копируя то, что было сделано другими в стародавние времена <...> заслуженные балетмейстеры не станут пользоваться методом записи, который г-н Степанов, кстати, не первый открыл» [6, с. 32].

Оригинальный и очевидно более простой для балетмейстера способ фиксации танца предложил в 1904 году Александр Викторович Ширяев. Сперва это была кинофиксация: приобретя в Англии любительскую кинокамеру, он начал снимать артистов Мариинского театра на пленку и таким способом сохранял хореографический текст. В 1906 году Ширяев создал первый кукольный мультипликационный фильм, где танцевали 12 фигурок, а далее он фиксировал движения посредством рисованных мультфильмов с хореографией, которые служили пособиями для изучения танца. Будучи балетмейстером, Ширяев рисовал на бумажных лентах покадровые балетные па, совершая подлинные открытия в области мультипликации. Изготовив несколько десятков кукол размером около 25 сантиметров, он задействовал их в сценках «Шутка Арлекина», «Пьеро и Коломбина», где известные персонажи комедии дель арте воспроизвели то, что, с точки зрения Ширяева, должно было служить учебным материалом для будущих артистов балета. Однако, несмотря на предпринимаемые усилия, общепринятая система записи в хореографии до сих пор отсутствует.

Все музыкальные сочинения зафиксированы нотацией, посредством которой они существуют в веках. Что же касается хореографических произведений, то каждый из балетмейстеров так или иначе стремился сохранить созданный им танцевальный текст. Однако адекватное прочтение первоисточника всегда

оказывалось проблематичным. Вопрос, насколько он может поддаваться дешифровке, остается открытым, поскольку авторы хореографического текста не всегда использовали системы нотации — фиксации композиционных замыслов балетмейстера, существующие на протяжении нескольких столетий. В ряде случаев предпочтение отдавалось передаче информации о своем произведении «из ног в ноги». Традиции воссоздания «auténtичного текста» Петипа строились на передаче из поколения в поколение, от старших танцовщиков к младшим.

Однако существует коллекция нотаций, собранная танцовщиком того времени Николаем Сергеевым, занявшим в 1903 году пост режиссера Петербургского Императорского балета после ухода с этой должности самого Петипа. В 1960-х немалая часть хореографической документации Сергеева была приобретена Гарвардским университетом, включая и нотацию «Лебединого озера»².

Координация музыки и хореографии основывалась на разделении музыкального материала балетмейстером на периоды (16 или 32 такта), которые в дальнейшем дробились на более мелкие, двух-четырехтактные фразы. В соответствии с первой выделенной фразой создавалась комбинация движений, повторявшаяся непосредственно до окончания музыкальной структуры, что в итоге формировало завершенный музыкально-хореографический номер. В последней музыкально-пластической фразе осуществлялся переход к следующему номеру. Номера могли быть как обособленными, так и включенными в многосоставные ансамбли, структура которых выкристаллизовалась в спектаклях 1890–1900-х годов. Спектакль открывался совместным выступлением участников — антре, за которым следовали вариации: сольные или групповые. Кроме того, в антре были представлены основные движения — пластические лейтмотивы. Наиболее виртуозная часть хореографического материала присутствовала в вариациях, где лейтмотивы движений получали свое развитие.

Основной акцент традиционно делался на партии балерины — солистики, определявшей композиционный фактор всего спектакля в целом, а номера в стилистике и технике классического танца становились доминантными. Так складывалась форма *Grand spectacle*, итог балетмейстерских поисков эпохи романтизма. Постепенно разрабатывались система выразительных средств и коммуникативные принципы, согласно которым через движения и музыку проецировались основные линии либретто. Сложившийся в итоге ряд балетных форм, представленный на различных иерархических уровнях,

² Коллекция Сергеева — собрание хореографических нотаций, нот, эскизов декораций и костюмов, театральных программ, фотографий и других материалов более чем к 20 спектаклям из репертуара Императорского балета.

соответствовал музыкальной композиции: от фразы или мотива (музыкального/хореографического) до целостной структуры произведения.

Новую веху в истории русского балета определил 1877 год, когда романтическая эпоха подошла к завершающему этапу своего развития. Созданный первый балет П. И. Чайковского сегодня справедливо считается символом этого жанра.

Величайший русский композитор-симфонист Чайковский предложил новый синтез драмы и музыки в формах классического балета. Его отношение к жанру предполагало иной ракурс: он не создавал прикладную музыку, предназначенную для классического танца, а стремился к художественной целостности драматургического содержания. Сотрудничество с Чайковским требовало от Петипа внедрения новых методов хореографического мышления, подразумевавшего понимание иерархической системы музыкальной формы и ее структурообразующих принципов в соотнесении с пластической лексикой.

Первым балетом Чайковского, явившим миру новый облик жанра, стало «Лебединое озеро», созданное по заказу Большого театра в Москве. Композитор начал работать над произведением еще в 1875 году, несмотря на то что собственно музыку спектакля написал ранее, летом 1871 года в Каменке. В начале это был одноактный детский балет «Озеро лебедей», сочиненный А. И. Давыдовой специально для детей, которые участвовали в постановке, а в партитуру были включены фрагменты оперы «Ундин», так и не осуществленной. «Лебединый замок» Нойшванштайн короля Людвига II Баварского вдохновил Чайковского на этот сюжет, а самого короля считают возможным прообразом принца Зигфрида. Кроме того, образ девушки-лебедя можно встретить в мифах и сказках у различных народов.

Весной 1876 года в театре начались репетиции, а премьера балета состоялась в Большом театре 20 февраля (4 марта по новому стилю) 1877 года. Интерес публики к постановке подпитывался заранее изданным либретто, что обычно осуществлялось только для премьерных спектаклей, уже получивших признание за границей. Декорации создали художники Карл Вальц, Иван Шангин и Карл Гроппиус, а костюмы были на подборе. В ведущих партиях выступили танцовщики Полина Карпакова (Одетта–Одиллия), Арнольд Гиллерт (Зигфрид) и Сергей Соколов (Ротбарт). Согласно мнению современников, Карпакова была значительно более слабой балериной в сравнении с Анной Собещанской, планировавшейся ранее, но в итоге получила право на премьеру как бенефициантка.

Поразительным историческим фактом является то, что эта первая постановка мирового шедевра, ставшего в буквальном смысле символом русского классического балета, провалилась. Причины произошедшего многочисленны: невысокий уровень оркестра, который, очевидно, был слабее оперного, малое

количество оркестровых репетиций, возможное непонимание уровня партитуры Чайковского дирижером — бывшим артистом балета Степаном Рябовым. Среди основных причин провала называют также конфликт заурядного балетмейстера Вацлава Рейзингера (нем. — *Julius Wenzel Reisinger*) и гениального композитора, сопряженный с непониманием новаторских идей Чайковского. Несмотря на все эти обстоятельства, Петру Ильичу удалось оживить предложенную Рейзингером схему. В итоге, даже в исходной версии, первый акт балета обладал внутренней логикой, которая проходила через последовательность танцев: от лирического вальса через ансамблевые номера — па де труа и па де де — к торжественному полонезу. Однако, несмотря на усилия композитора, балет был обречен на неуспех в силу крайне неинтересной и драматургически не выверенной хореографии.

Известный музыкальный критик своего времени Герман Ларош описал спектакль как «едва ли не самый казенный, скучный и бедный балет из тех, что даются в России» [7]. Московский историк балета Д. Мухин в «Русских ведомостях» отмечал: «Рейзингер проявил если не искусство, соответствующее его специальности, то замечательное умение вместо танцев устраивать какие-то гимнастические упражнения. Кордебалет топчется на одном и том же месте, махая руками, как ветряные мельницы крыльями, а солистки скачут гимнастическими шагами вокруг сцены. Более оживленными вышли характерные танцы в III действии, но и здесь эти танцы “сочинены” не Рейзингером, а по-просту позаимствованы им из разных других балетов. Вот “Русский танец”, по всей вероятности, составляет плод фантазии самого Рейзингера, ибо только немец может признать за русский танец те пируэты, которые должна была выделять г-жа Карпакова». Цит. по: [8, с. 35]. Это было «странные скопление на сцене дам разного возраста и разной комплекции в тяжеловесных костюмах с перьями, тщетно старавшихся изобразить горделиво плывущих лебедей. К радости публики, в конце спектакля вся эта разномастная птичья стая утонула в озере вместе с немецким принцем Зигфридом, бросившимся вслед за ними в воду». Цит. по: [8, с. 144].

Видный историк балета Юрий Слонимский утверждал, что «даже самые “поэтические” сцены балета в постановке Рейзингера казались “дикими”» [9]. «Картина лебедей в духе современной ему феерии», когда «танцовщицы держали в руках полотнища тюля, раскачивали их, изображая волны, и принимали “грациозные” пластические позы, а порой делали чуть ли не плавательные движения» [9, с. 4] — считалась пределом балетмейстерской выдумки. К тому же более поздняя постановка 1880 года, осуществленная Йозефом Гансеном, представляла «лебединые сцены» в аналогичном ракурсе. Позицию Слонимского разделяет и балетовед Л. И. Абызова: «Спектакль вошел в историю как не имеющий художественной ценности, но к его достоинствам

причисляли следование оригинальной партитуре и соответствующему музыке либретто» [10, с. 149]. «Постановка Вацлава Рейзингера шла на сцене семь лет, выдержала 39 представлений, но особенного успеха не имела» [11, с. 54].

Поворот в судьбе балета произошел после безвременной кончины Чайковского 25 октября 1893 года. Мемориальный концерт памяти композитора предполагал широкую жанровую панораму его сочинений, среди которых должен был быть и балет. 19 ноября директор Императорских театров И. А. Всеволожский объявил программу концерта, где предполагалось исполнить и второй акт «Лебединого озера» [12, р. 246]. Через год после этого, 15 января 1895-го, на сцене Мариинского театра состоялась премьера полной обновленной версии балета. Капельмейстер Риккардо Дриго создал новую редакцию партитуры, а Модест Ильич Чайковский, брат композитора, выступив в роли драматурга и либреттиста, переделал сценарий 1877 года. Именно хореографическая драматургия стала объектом редакторской работы, инициированной Мариусом Петипа; «улучшения исправляли не музыку Чайковского, а сценарный план Бегичева и Рейзингера, согласно которому Чайковский сочинял музыку» [13, с. 3].

Согласно воспоминаниям Петипа, «Балет “Лебединое озеро” был впервые поставлен в Москве и никакого успеха там не имел. Узнав об этом, я поехал к директору и сказал ему, что не могу допустить, чтоб музыка Чайковского была плоха, чтоб его произведение не имело никакого успеха... Я просил директора разрешить мне воспользоваться произведением Чайковского и, используя сюжет по-своему, поставить балет в Петербурге. Г-н Всеволожский сейчас же со мной согласился, мы обратились к Чайковскому, и “Лебединое озеро” прошло у нас с громадным успехом» [14, с. 55-56].

В силу обстоятельств и руководства спектаклем Мариусом Петипа постановка осуществлялась им лишь частично, часть работы была поручена второму балетмейстеру Льву Иванову. По словам В. М. Красовской, Петипа в период подготовки спектакля «пришел больной, посмотрел лебедей, помрачнел и объявил, что крестьянский вальс и праздник во дворце поставит сам» [15, с. 17], не дав, таким образом, Иванову срежиссировать «Лебединое озеро» целиком.

В своем письме от 16 августа 1894 года, адресованном Модесту Чайковскому, Риккардо Дриго так описывает сложившуюся ситуацию: «...по сей день не было никаких репетиций. Наши друзья Лев Иванов и Петипа еще отсутствуют в Петербурге, но я надеюсь, что скоро большая машина балета придет в движение. Тотчас же по получении новой программы я займусь, по договоренности с Ивановым и Петипа, установлением порядка музыкальных номеров...» [16, с. 130]. В итоге было установлено следующее формальное разделение авторства: «Иванову принадлежала постановка второй и четвертой картин, венецианского и венгерского танцев в третьей картине, Петипа — постановка первой картины и всех остальных номеров третьей» [17, с. 269].

На афишах спектакля значились фамилии двух режиссеров: Петипа и Иванова. И хотя в прежние времена «постановка приписывалась одному Петипа, тогда как Иванова считали лишь его ассистентом» [16, с. 130], отождествлять двух названных мастеров хореографии было бы в корне неверно. Разделяя фрагменты балета, авторство которых принадлежит Петипа, и те, которые создал Иванов, можно в этом наглядно убедиться.

Иванов был утонченной натурой: он играл на рояле и скрипке, сам сочинял музыку и дирижировал, обладал редкой музыкальной памятью. Именно эти качества позволили балетмейстеру создать синтез музыки и танца, достойный замысла Чайковского. Сосредоточив усилия на образности, он тонко продумал лебединые сцены. Второй акт балета воплотил в себе лучшие черты дарования Иванова. По мнению Б. В. Асафьева, «он чутко воспринимал самое основное, самое дорогое, самое правдивое, что есть в лирике Чайковского» [18, с. 78].

Осуществленная Ивановым постановка лебединых сцен кардинально разнилась с другими балетмейстерскими версиями: реалистичность образов в данном случае сочетается с утонченной грациозностью и красотой: это и не птицы, и не девушки, но девушки-птицы. В нетрадиционном подходе к классическому танцу нашло свое выражение новаторство хореографического мышления Иванова. «Неправильные», с точки зрения классического танца, позы помогали создать яркий, неповторимый образ, формируя новую историю классического балета, в которой прежде невозможное становилось традицией.

Согласно мнению Ю. Слонимского, не полностью дошедший до нас архив Петипа, связанный с «Лебединым озером», подтверждает основательную работу над композицией всех картин, кроме второй. В заметках Петипа отмечается, что «...вторая картина уже сочинена» [16, с. 130]. Согласно зарисовкам мизансцен с пояснениями Петипа, им был разработан подробный план четвертой картины, где он наметил последовательность сценических событий, мизансцены, численность и состав участников ансамблевых сцен и включил в них восьмерку черных лебедей [19].

Привлечение балетмейстера Иванова к постановке было прекрасной идеей, которая внесла свежую струю в развитие русского балета. Слонимский утверждает, что «если постановкой “Спящей красавицы” Петипа подводил итог развитию русского балета XIX столетия, то в лучших эпизодах “Лебедого озера” Иванов наметил многообещающие перспективы искусства танца XX века» [16, с. 126]. Ведь именно он, как никто другой, смог предложить новаторские находки и приблизиться к наиболее яркому раскрытию глубокого лирического содержания музыки Чайковского.

Очевидно, что создание нового спектакля взамен прежнего, мало удачного, представлялось крайне непростой задачей; было необходимо учесть все слабые стороны и сделать нечто принципиально иное, опираясь на прекрасную музыку

Чайковского. Сложности, сопровождавшие постановочный процесс, касались в том числе и исполнителей ведущих ролей. Традиционно главные партии в новых балетах отдавали иностранным звездам — гастролершам. Исходя из этого, роль Одетты-Одиллии дирекция доверила известной балерине-итальянке Пьериине Леньяни. Она, в свою очередь, игнорировала пантомиму, отдавая приоритет виртуозным сценам, что требовало кропотливой, тщательной работы постановщиков над образом, которая в итоге увенчалась успехом. Критик Сергей Худеков писал: «Прежней бесстрастной Леньяни нельзя было узнать» [20, с. 134].

Что касается роли Зигфрида, то все новинки репертуара, как утверждает Ю. Слонимский, в соответствии с негласным правилом того времени, отдавались пятидесятилетнему Павлу Гердту. «Отличный актер и танцовщик, он уже не мог участвовать в развитом танце, и это исключало для него исполнение роли Зигфрида. Но в 90-х годах все еще действовала старая эстетика, в силу которой исполнитель главной мужской роли создавал образ преимущественно мимически и лишь отчасти танцевально. Вот почему Петипа с легким сердцем благословил изъятие из I акта эпизодов танца Зигфрида и ограничил его одной вариацией во II (бывшем III) акте» [16, с. 132]. Гердт физически был не в состоянии осуществлять долгие поддержки балерины, а вторая картина посвящена лирической встрече Одетты и Зигфрида. В результате было найдено оригинальное решение: ввести второго танцовщика (Александра Горского), который исполнял роль друга принца и выполнял поддержки балерины. Основной идеей превращения дуэта в трио было то, что принц никогда не расставался с любимым оруженосцем. Тот появлялся и во второй картине первого акта, и во втором акте, заменяя Гердта в поддержках. Несмотря на вышеперечисленные трудности, премьера постановки кардинально обновленного балета состоялась, а Павел Гердт еще долгие годы танцевал партию принца Зигфрида на сцене Мариинского театра.

Известно, что на пластическую прорисовку образов лебедей Петипа и Иванов смотрели по-своему. Комментируя балетмейстерские экспликации к «Лебединому озеру», Федор Лопухов пишет об изначальном стремлении Петипа воспользоваться пластической лексикой движений теней из «Баядерки», но это было бы неверным решением. «Повторение, пусть удачно найденного, здесь неуместно. Тени — бессюжетная поэтическая хореосцена, композиция чистого танца, построенная на сонатной основе. Лебединая картина имеет ясное сценарное развитие; лебеди участвуют в самом действии спектакля. Поэтому Иванов и этой мыслью Петипа не воспользовался: образ лебедей у него возник на конкретной, именно на славянской основе. Корни этого — в поэтических сказаниях славян, где лебедь белая — одна из любимейших птиц. А ведь лебеди, как известно, однолюбы, они соединяются в пары раз и навсегда. Это как бы предтема балета “Лебединое озеро”, основой содержания которого является верность» [14, с. 57].

Одна из самых известных и разносторонне интерпретируемых частей балета — знаменитый «Танец маленьких лебедей». Для создания этого яркого образа Иванов придумал композицию из скерцозных пластических тем лебединого мира.

Изначально, во избежание дублирования названия, данный номер в партитуре Чайковского фигурировал как па-де-катр (совершенно другой номер с таким же названием появляется в четвертом, заключительном акте), но в дальнейшем был переименован. «Артистки кордебалета все время двигались по сцене вместе, со сцепленными руками, выражая в танце “мысль о неразрывной верности-дружбе”» [21, с. 114]. Впоследствии этот номер стал символом не только «Лебединого озера», но и всего классического наследия XIX века [22].

Гениальное творение Чайковского, Иванова и Петипа после 1895 года обрело долгую и счастливую судьбу. Последующих версий и постановок было множество. В 1930-х А. Я. Ваганова предложила новую версию балета в социальном ключе, полностью изменив либретто. Действие было перенесено в 30-е годы XX века. Зигфрид стал романтиком-мечтателем, который видел в своей любви к девушке-птице выход из тесных границ замка. Дочь рыцаря Ротбарта Одиллия (в версии Вагановой эту роль исполняла другая балерина) обольщает юношу, а обманутая Зигфридом Одетта гибнет от его выстрела, после чего граф совершаet самоубийство. Премьера состоялась 13 апреля 1933 года, в главных женских ролях выступили Галина Уланова (Одетта) и Ольга Иордан (Одиллия). Что касается правомерности подобной интерпретации, то возникло множество прямо противоположных мнений. Протокол совместного совещания творческих работников балета и дирекции Ленинградского государственного театра оперы и балета имени С. М. Кирова (1940) гласит: «...мы не должны допускать ставить балет в постановке Вагановой, об этом говорит буквально вся общественность Ленинграда. “Лебединое озеро” — это гордость нашего балета. Теперь у нас нет “Лебединого озера”. А наша общественность боролась за подлинное “Лебединое озеро”, и все это знают, <...> Ваганова лишила наш народ возможности смотреть эту дивную вещь Петипа...» [23]. И хотя вагановский спектакль утрачен, но некоторые весьма существенные детали той постановки, до сих пор живут на сцене, в частности — танцевальное решение сцены встречи Одетты и Зигфрида, прежде бывшее пантомимным..

Постановка 1945 года, осуществленная балетмейстером Федором Лопуховым в сотрудничестве с известным художником по костюмам Татьяной Бруни, подчеркивала сказочность повествования и фантастичность образов. Хореограф намеренно усилил партии Зигфрида и Ротбарта, подчеркивая танцевальное начало. Партию Одетты-Одиллии исполняла Наталья Дудинская, партию Зигфрида — Константин Сергеев, а партию Ротбарта - Игорь Бельский.

В «Лебедином озере» К. Сергеев предстал одновременно в двух ипостасях: как артист и как балетмейстер. После долгих поисков новых сценических решений Сергеев решил вернуться к истокам — к традиционному классическому варианту. Тем не менее он не восстановил первый акт из постановки Мариуса Петипа и оставил прежним только трио, воссоздав заново первую картину, — вальс и танец с кубками. Еще одной отличительной чертой спектакля стало введение новой партии Шута в ленинградской редакции балета (идея, заимствованная из московской версии Александра Горского).

В редакции хореографа Владимира Бурмейстера, осуществленной в 1953 году, можно наблюдать отход от канонической хореографии балета и внесение собственных изменений. Так, на музыку из па-де-де (адажио и вариация Зигфрида) хореограф создал дуэт Одиллии и Зигфрида. Эта идея интерполяции ансамбля в первый акт не убеждала ни зрителя, ни даже самих исполнителей, представляя собой драматургически неоправданный вставной номер [24, с. 242–243].

В 1958 году состоялась постановка «Лебединого озера» на сцене Малого оперного театра, которую вновь осуществил Лопухов. Это была редакция Федора Лопухова — Константина Боярского (1956), затем возобновленная Николаем Боярчиковым. Партию Одетты исполняла Вера Станкевич, партию Одиллии — Татьяна Боровикова, Зигфрида танцевал Юрий Малахов, Ротбарта — Николай Филипповский. В спектакле декларировалось возвращение к изначальной версии Петипа — Иванова. Тем не менее, расхождения были очевидны: малое сценическое пространство театра не позволяло всецело воспроизвести аутентичную хореографию, да и стертые благодаря множеству интерпретаций грани подлинной, изначальной хореографии не могли быть полностью восстановлены.

В постановке Рудольфа Нуриева 1964 года, осуществленной совместно с балетом Венской государственной оперы, принц Зигфрид (сам Нуриев) в finale тонет в холщовых волнах разбушевавшегося озера. Это было первой значительной режиссерской работой танцовщика на Западе, где он попытался создавать собственные редакции больших русских балетов. В роли Одетты-Одиллии выступала Марго Фонтейн.

Редакция Фредерика Аштона (1966), созданная в лондонском Королевском балете, восходившая к постановке Николая Сергеева, опиралась на основы хореографической нотации произведения. По мнению исследователей, значительная часть хореографии этой версии была переработана или сочинена заново Аштоном. И тем не менее сохранились некоторые детали, утраченные на русской сцене [22].

В 1968 году появилась киноверсия балета, осуществленная режиссерами Константином Сергеевым и Аполлинарием Дудко. В главных ролях были Елена Евтеева (Одетта-Одиллия), Джон Марковский (Зигфрид) и Махмуд

Эсамбаев (Ротбарт). В 1969 году картина получила «Золотую орхидею» Гран-при V Международного кинофестиваля балетных фильмов в Генуе.

В версии Джона Ноймайера «Иллюзии – как “Лебединое озеро”», поставленной Гамбургским балетом (1976), «реконструирован старинный сценический текст второй картины» [22]. Отталкиваясь от биографии «сказочного» короля Людвига II Баварского, хореограф стремился сопоставить жизненные ситуации Чайковского и Людвига II, ссылаясь на книгу «Посторонние» немецкого исследователя Ханса Майера. Очевидно, что для хореографа Король как главный персонаж не является буквальным воплощением Людвига, личность которого и история жизни служили источником вдохновения. В интерпретации Ноймайера этот балет повествует о неосуществимости любви, невозможности исполнить мечты: главный герой – сумасшедший правитель, запертый в четырех стенах, в сознании которого возникают образы лебедей и вымышенные воспоминания.

В создании редакции «Лебединого озера», осуществленной в 1987-м Энтони Даузеллом и лондонским Королевским балетом, в качестве консультанта участвовал специалист по творчеству Петипа и материалам коллекции Сергеева Роланд Джон Уайли, что в итоге позволило балетмейстеру приблизить к зафиксированному в нотации варианту ряд номеров [22].

В версии хореографа Матса Эка (1987) дается принципиально иная трактовка лебедей: это постмодернистская деконструкция романтического пафоса в свете иронии и скепсиса. Гендерная идентификация осложняется из-за наличия париков и облачения танцовщиков отчасти в пачки либо в купальники. В данном случае для хореографа не важна гендерная принадлежность, поскольку используемые им грубые, нервные движения не стыкуются с романтической эстетикой балета.

В концепции Мэттью Борна 1995 года образ лебедя предстает спасителем Зигфрида и, в то же время, символом его сокровенных желаний. Свободный и дерзкий Лебедь оказывается полной противоположностью Принцу, скованному этикетными правилами и обязательным церемониалом королевской семьи. Знаменитая и одновременно скандальная интерпретация «Лебединого озера» отличается от предыдущих спектаклей тем, что традиционно женские партии лебедей в ней исполняют мужчины. Инверсия очевидна: оппозиция «инь – ян» («мужское – женское») вытесняется диалогом равноправленных сил, а доминантный образ традиционной версии (девушка-лебедь Одетта и ее антипод Одиллия) растворяется и исчезает. В постановке просматривается специфический интерес хореографа к исключительно британским темам, касающимся истории королевской семьи (например, собаки корги ассоциируются с сопровождавшими Елизавету II питомцами). Как отмечает Л. И. Абызова, «... гений Борна превратил сказку о белом и черном лебеде и легкомысленном

принце в прекрасную грустную притчу об одиночестве» [24, с. 149], основная идея которой — понимание невозможности и рискованности выступить против всех. Эта постмодернистская рамка в балете Борна становится одним из основополагающих элементов спектакля.

В шведской постановке Фредерика Ридмана, премьера которой состоялась в 2011 году, действие происходит в сегодняшнем мире, лебеди — это женщины легкого поведения в белых мехах и сверкающих туфлях на платформе. Проблема добра и зла фигурирует и у Ридмана, однако, в осовремененном варианте. В спектакле используется не только музыка Чайковского, но и специально написанные композиции поп- и рок-музыкантов Швеции и всего мира.

«Лебединое озеро» 2014 года хореографа Александра Экмана — совместная постановка со знаменитым шведским дизайнером Хенриком Вибсковым. Артисты танцуют в специально созданном водоеме, что заставляет вспомнить игру с объектами в спектаклях немецкого хореографа Пины Бауш, например в «Полнолунии».

В интерпретации австралийского балетмейстера Грэма Мёрфи (Graeme Murphy) ключевые метаморфозы затрагивают сюжет, хореографию, состав и порядок музыкальных номеров. Действие переносится в 1910-е годы. Одетта, заколдованная в белого лебедя, превращается в невесту принца — беспечного молодого человека, изменяющего своей возлюбленной даже накануне свадьбы. Зло показано многогранным и неоднозначным в образах колдуна Ротбарта и коварного Черного лебедя — Одиллии в облике баронессы фон Ротбарт. Так возникают аллюзии на недавнюю историю британской королевской семьи: образы проецируются на реальных персонажей: принцессу Диану, принца Чарльза и Камиллу Паркер-Боулз, несмотря на отсутствие прямых ассоциаций.

В 2020 году Анжелен Прельжокаж, чьи работы уже считаются современной классикой, создал свою уникальную версию «Лебединого озера» для труппы Ballet Preljocaj из Экс-ан-Прованса. В фокусе внимания хореографа оказывается непреходящая ценность природы, обнаруживаемая в названии балета: на первый план выдвигается не история лебедя, а озеро. Вокруг этого объекта разворачивается вечный сюжет любви, предательства, соблазнения и раскаяния. Соединяя в своем творчестве традиции и новации через универсальный язык танца, Прельжокаж ищет и находит вдохновение в самых разных источниках — мировой литературе, мифологии, этнографии, Библии. Его подход к канонической истории «Лебединого озера» не является ни иконоборческим, ни пассивно-подражательным — спектакль больше похож на кинематографический ремейк, в котором главные герои помещены в другой контекст. Сопоставление реального и фантастического миров, совершающееся в традиционном «Лебедином озере»,

трансформируется в конфликт между актуальной городской жизнью и природой. Тихая природная обитель — озеро, где живут лебеди, — пространство, находящееся в состоянии конфронтации с шумной средой мегаполиса. Лебеди Прельжокажа — это не заколдованные девы, а дикие водоплавающие птицы. Одетта же, королева лебедей, становится представительницей природы и вождем своего клана. Принц Зигфрид в этой версии балета — уже не наследник патрицианской династии, а сын богатого застройщика. Его отец вместе со своим деловым партнером, злодеем наподобие Ротбарта, планирует строительство химического завода, вследствие чего озеро будет уничтожено. Зигфрид — бунтарь и одиночка. Он сбегает с вечеринки, устроенной его родителями, и бродит по окраинам города в простой толстовке с капюшоном, что никоим образом не выдает в нем богатого наследника из клана миллионеров. После жесткого избиения местными браконьерами к жизни его возвращает девушка-лебедь. Пораженный этими обстоятельствами, Зигфрид обещает лебедю (Одетте) защитить ее и ее подруг. Несмотря на то, что у Прельжокажа лебеди изображены как дикие существа, они по-прежнему воплощают высшую женственность в своих томных, ласкающих движениях. Хореография Прельжокажа транспонирует знакомые зрителю движения, созданные Львом Ивановым, в иной пластический регистр, обнажая ту уязвимость, которая во всех постановках присуща обоим персонажам. Но зло не дремлет. В сцене корпоративного праздника, драматургически соответствующей представлению невест в третьем акте классического «Лебединого озера», Зигфрид влюблен в дочь делового партнера отца — загадочную женщину, одетую в черное платье, которая очертаниями отдаленно напоминает белого лебедя. Зигфрид объявляет о своей помолвке с этой девушкой и таким образом нарушает обещание, данное белому лебедю. Осознав ошибку, он впадает в отчаяние и, пытаясь изменить ситуацию, бежит к озеру, однако Одетта не в силах перенести предательство: она умирает на руках у Зигфрида. Другие лебеди также обречены на гибель, а когда опускается занавес, озеро превращается в грязную, маслянистую лужу. Смерть белого лебедя, заменившая самоубийство влюбленных, которое фигурировало в классической версии, становится символом пагубного господства человека над природой. Патологическая жадность корпораций, говорит в своей постановке Прельжокаж, калечит и уничтожает людей и природу. Пересказывая «Лебединое озеро» как историю природного объекта — средоточия красоты и чистоты, находящегося под угрозой исчезновения, хореограф соотносит классический балет с духом времени, его экологическими и социальными вызовами.

Приступая к созданию очередной версии «Лебединого озера», каждый хореограф должен найти авторский пластический язык для движений лебедей.

Хореографический почерк Льва Иванова, сохраняемый в большинстве интерпретаций, остается фактически неизменным (за небольшими исключениями), ибо его трансформация является значительно более сложной задачей, нежели инверсия времени действия и обстоятельств сюжета. Прельжокаж не полностью отрицает визуальные идиомы Петипа – Иванова, а заново воссоздает их посредством собственного представления танцевальных форм. Строгие линии статных фигур классических балерин-лебедей становятся для Прельжокажа эталоном и константой, с которой он работает в своей хореографии.

При создании очередной редакции балета любой хореограф сталкивается с чрезвычайно сложной задачей, требующей диалога с другими, уже имеющимися интерпретациями. Следует подчеркнуть, что в создании балета в его классической версии Петипа – Иванова также имелись крайне непростые художественные установки, связанные с провалом первого варианта спектакля. Хореографам невольно приходилось учитывать все отрицательные стороны, выстраивая концепцию вокруг гениальной музыки П. И. Чайковского. Высшим достижением балетного искусства стали «лебединые сцены», созданные Л. И. Ивановым, которые служат основным фактором художественно-эстетической полемики различных интерпретаций.

Таким образом, рефлексия балета «Лебединое озеро» свидетельствует о творческих поисках «ответа» хореографов на «вызовы» культурно-исторической эпохи и смену ценностей. Бессмертная музыка П. И. Чайковского, который, по словам М. Фокина, «велик во всем», в том числе и в балете, обеспечивает спектаклю продолжение сценической жизни как достижения всего человечества. «Лебединое озеро» называют истинно русским балетом, подразумевая задушевную напевность мелоса Чайковского, хороводное начало в танцах лебедей, поэтический образ Царевны-Лебеди» [11, с.59] Наличие в репертуаре театров и классической версии, и современных постановок отражают изменения художественного мировосприятия. Соприкасаясь с шедевром Чайковского, русские хореографы сохраняли приверженность классике, с пиететом относились к наследию М. Петипа – Л. Иванова. Зарубежные хореографы, следуя постмодернистским изыскам в искусстве, привнесли в свои постановки многочисленные метаморфозы. Переживший изначально провал и жесткую критику, оглушительный успех и трансформации, балет «Лебединое озеро» стал воплощением гения П. И. Чайковского и вступивших в диалог с ним хореографов. Несмотря на изменения хореографического стиля, театрально-декорационного искусства и даже первоначального замысла спектакля, гениальная музыка русского композитора, воплощая духовные идеалы Истины, Добра, Красоты, Любви, остается вечной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волынский А. Л. Лебедь в движении // Жизнь искусства. 1924. № 1. С. 16–17.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963. Кн. 1-2. 378 с.
3. Stepanov V. I. Alphabet des mouvements du corps humain: essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux. Paris: Zouckermann, 1892. 66 р.
4. Ирхен И. И., Лаврова С. В. Нотация и фиксация хореографического текста в условиях функционирования медиасредств // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 39–51.
5. Конев С. «Назвал это произведением своим...» // О театре [Электронный ресурс]. URL: <https://oteatre.info/nazval-eto-proizvedenie-svoim/> (дата обращения: 10.09.2023).
6. Петипа М. И. Отзыв о книге В. И. Степанова «Alphabet des mouvements du corps humain. essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux» // Мариус Петипа: Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 23–68.
7. Ларош Г. А. Избранные статьи: в 5 вып. / сост. Г. Б. Бернандт. Л.: Музыка, 1975. Вып. 2: П. И. Чайковский. 365 с.
8. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века: в 2 ч. СПб: Лань, 2009. Ч. 2: Танцовщики. 520 с.
9. Слонимский Ю. И. «Лебединое озеро» П. Чайковского. Л.: Музгиз, 1962. 76 с.
10. Абызова Л. И. «Лебединое озеро»: два хореографа – один шедевр // Мариус Петипа. Жизнь и творчество. СПб.: Композитор, 2021. С. 149–171.
11. Розанова О.И. Шедевры 19 и 20 века в 21 веке. Изд. 2-е доп. СПб.: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2023. 294 с.
12. Wiley R.J. Tchaikovsky's ballet. New York: Oxford University Press, 2009. 546 р.
13. Гамалей Ю. В. Музыкальная сторона балетов П. И. Чайковского и степень ее отражения в работах постановщиков Мариинского театра. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2006. 22 с.
14. Мариус Петипа: Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. 446 с.
15. Красовская В. М. Павлова. Нижинский. Ваганова: Три балетные повести. М.: Аграф, 1999. 572 с.
16. Слонимский Ю. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. 335 с.
17. Ширяев А. В. Рядом с Петипа // Мариус Петипа: Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 266–274.
18. Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М.: Музыка, 1974. 296 с.
19. Петипа М. И. «Лебединое озеро» (Le lac des cygnes). Зарисовки мизансцен с пояснениями [1894]. На французском языке // ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Архивно-рукописный отдел. Ф. 205. № 223, 224 (КП 106949; 106950). 2 ед. 3 л.

20. Худеков С. Н. История танцев: в 4 т. СПб.: МИЭЛЬ, 2008. Т. 4. 309 с.
21. Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности / вступ. ст. Г. Н. Добровольской. М.: Искусство, 1972. 215 с.
22. Галкин А. С. Поэтика балетного спектакля конца XIX века: первая петербургская постановка «Лебединого озера»: дис. ... канд. искусствоведения. М. 2015. 194 с.
23. «Классический балет есть замок красоты...»: к 140-летию постановки балета «Лебединое озеро» [Электронный ресурс]. URL: https://spbarchives.ru/web/group/swan_lake (дата обращения 10.03.2024).
24. Вихрева Н. А. Знал зрителя, понимал и чувствовал его // Владимир Бурмейстер: сборник / сост.: В. И. Уральская, Н. А. Вихрева, Г. В. Иноземцева. М.: Балет, 2001. С. 242–254.
25. Абызова Л. И. Балет Великобритании XX–XXI веков. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2023. 201 с.

REFERENCES

1. Volynskij A. L. Lebed' v dvizhenii // Zhizn' iskusstva. 1924. № 1. S. 16–17.
2. Asaf'ev B. V. Muzykal'naya forma kak process. L.: Muzgiz, 1963. Kn. 1–2. 378 s.
3. Stepanov V. I. Alphabet des mouvements du corps humain: essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux. Paris: Zouckermann, 1892. 66 p.
4. Irkhen I. I., Lavrova S. V. Notaciya i fiksaciya horeograficheskogo teksta v usloviyah funkcionirovaniya mediasredstv // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoij. 2017. № 3 (50). S. 39–51.
5. Konaev S. «Nazval eto proizvedeniem svoim...» // O teatre [Elektronnyj resurs]. URL: <https://oteatre.info/nazval-eto-proizvedenie-svoim/> (data obrashcheniya: 10.09.2023).
6. Petipa M. I. Otzyv o knige V. I. Stepanova «Alphabet des mouvejments du corps humain. essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux» // Marius Petipa: Materialy, vospominaniya, stat'i. L.: Iskusstvo, 1971. S. 23–68.
7. Larosh G. A. Izbrannye stat'i: v 5 vyp. / sost. G. B. Bernandt. L.: Muzyka, 1975. Vyp. 2: P. I. Chajkovskij. 365 s.
8. Krasovskaya V. M. Russkij baletnyj teatr nachala XX veka: v 2 ch. SPb: Lan', 2009. Ch. 2: Tancovshchiki. 520 s.
9. Slonimskij Yu. I. «Lebedinoe ozero» P. Chajkovskogo. L.: Muzgiz, 1962. 76 s.
10. Abyzova L. I. «Lebedinoe ozero»: dva horeografa – odin shedevr // Marius Petipa. Zhizn' i tvorchestvo. SPb.: Kompozitor, 2021. S. 149–171.
11. Rozanova O.I. SHedevry 19 i 20 veka v 21 veke. Izd. 2-e dop. SPb.: Akademija Russkogo baleta imeni A.YA. Vaganovoij, 2023. 294 s.
12. Wiley R.J. Tchaikovsky's ballet. New York: Oxford University Press, 2009. 546 p.

13. *Gamalej Yu. V. Muzykal'naya storona baletov P. I. Chajkovskogo i stepen' ee otrazheniya v rabotah postanovshchikov Mariinskogo teatra.* SPb.: SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2006. 22 s.
14. Marius Petipa: Materialy, vospominaniya, stat'i. L.: Iskusstvo, 1971. 446 s.
15. *Krasovskaya V. M. Pavlova. Nizhinskij. Vaganova: Tri baletnye povesti.* M.: Agraf, 1999. 572 s.
16. *Slonimskij Yu. P. I. Chajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni.* M.: Muzgiz, 1956. 335 s.
17. *Shiryaev A. V. Ryadom s Petipa // Marius Petipa: Materialy, vospominaniya, stat'i.* L.: Iskusstvo, 1971. S. 266–274.
18. *Asaf'ev B. V. O balete. Stat'i. Recenzii. Vospominaniya.* M.: Muzyka, 1974. 296 s.
19. *Petipa M. I. «Lebedinoe ozero» (Le lac des cygnes).* Zarisovki mizanscen s moyasneniyami [1894]. Na francuzskom yazyke // GCTM im. A. A. Bahrushina. Arhivno-rukopisnyj otdel. F. 205. № 223, 224 (KP 106949; 106950). 2 ed. 3 l.
20. *Hudekov S. N. Istoriya tancev: v 4 t.* SPb.: MIEL', 2008. T. 4. 309 s.
21. *Lopuhov F. V. Horeograficheskie otkrovennosti / vступ. ст. G. N. Dobrovolskoj.* M.: Iskusstvo, 1972. 215 s.
22. *Galkin A. S. Poetika baletnogo spektaklya konca XIX veka: pervaya peterburgskaya postanovka «Lebedinogo ozera»: dis. ... kand. iskusstvovedeniya.* M. 2015. 194 s.
23. «Klassicheskij balet est' zamok krasoty...»: k 140-letiyu postanovki baleta «Lebedinoe ozero» [Elektronnyj resurs]. URL: https://spbarchives.ru/web/group/swan_lake (data obrashcheniya 10.03.2024).
24. *Vihreva N. A. Znal zritelja, ponimal i chuvstvoval ego // Vladimir Burmejster: sbornik / sost.: V. I. Ural'skaya, N. A. Vihreva, G. V. Inozemceva.* M.: Balet, 2001. S. 242–254.
25. *Abyzova L. I. Balet Velikobritanii XX–XXI vekov.* SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2023. 201 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.; slavrova@inbox.ru
ORCID ID: 0000-0002-0887-8075
SPIN: 2675-7946

Ирхен И. И. — д-р культурологии, доц.; irkhen67@gmail.com
Orchid ID: 0000-0003-0831-0153
SPIN: 3823-9642

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Lavrova S. V. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof.; slavrova@inbox.ru
ORCID ID: 0000-0002-0887-8075
SPIN: 2675-7946

Irkhen I. I. — Dr. Habil. (Cultural Studies); Ass. Prof.; irkhen67@gmail.com
Orchid ID: 0000-0003-0831-0153
SPIN: 3823-9642