

УДК 792.8;

О. И. Розанова

«ДРАМБАЛЕТ» — ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

«Драмбалет»¹ — этот термин начали активно употреблять в 1980-е гг., причем с откровенно негативным и даже уничижительным смыслом. «Нехорошая репутация», возможно, и стала причиной отсутствия этого слова в фундаментальной российской энциклопедии «Балет» (1981), где, кажется, можно найти исчерпывающие материалы на любую тему. Спустя почти двадцатилетие, в столь же солидной энциклопедии «Русский балет» термин «драмбалет» появляется дважды: сначала в статье о московской танцевальной студии «Драматический балет», которая была создана в 1918 г. на базе инициативной группы Михаила Мордкина — известного танцовщика и хореографа. Студия просуществовала до начала Великой Отечественной войны (1941) и, как полагает автор статьи Екатерина Белова, «дала название целому направлению развития отечественной хореографии 1930–1950-х гг.» [1, с. 171–172]. Во второй статье (раздел «Словарь балетных терминов и понятий») авторитетный историк балета Елизавета Суриц классифицирует драмбалет как «форму хореодрамы, типичную для советского балета 1930–50 гг.» и дает ему весьма суровую оценку. Непростительным грехом драмбалета объявлен «полный отказ от традиционных классических структур, больших классических ансамблей» ради «отанцованной пантомимы и драматизированного танца» [2, с. 578].

Имеет ли смысл полемика с энциклопедиями, которые оперируют общепризнанными фактами и устойчивыми терминами? Ведь ко второй половине 1950-х это направление, определившее новый, весьма результативный этап развития балетного искусства, и вправду исчерпало свой прогрессивный потенциал. Спектакли о современной жизни, где действовали советские люди: «Родные поля» (композитор — П. Червинский, хореограф — А. Андреев, 1953) и «В порт вошла Россия» (музыка — В. Соловьев-Седой, хореография — Р. Захаров, 1964) отличались бедностью идей и убожеством выразительных средств. Главное: в них не было настоящего танцевального содержания, «выражение жизни в танце заменялось изображением танцев в жизни» [3, с. 49]. Драма, случившаяся с балетом (по острому слову театрального писателя Вадима Гаевского), заключалась в том, что танцевать уже разучились, а играть еще не научились. Однако эту формулу справедливо адресовать периоду заката драмбалета. Но был и расцвет.

Именно в драмбалетах, а точнее — хореодрамах конца 1920–1930-х гг. — создали свои лучшие роли многие талантливые артисты, умевшие и танцевать, и играть: Екатерина Гельцер и Елена Люком — Тао Хоа («Красный мак»); Галина Уланова — Мария, Ольга Иордан, Вера Каминская, Татьяна Вечеслова, Алла Шелест — Зарема, Михаил Дудко-Гирей, Андрей Лопухов — Нурали

¹ В основу статьи положен доклад, прочитанный автором в августе 2015 г. на IX Международном конгрессе «ISCEES» (Макухари, Япония).

(«Бахчисарайский фонтан»); Вахтанг Чабукиани — Джарджи («Сердце гор») и Фрондосо («Лауренсия»), Наталия Дудинская — Лауренсия. И, наконец, в балете «Ромео и Джульетта» — вершине хореодрамы — возникло целое созвездие блестящих актерских работ, начиная с Джульетты-Улановой и Ромео-Сергеева, кончая Тибальтом Роберта Гербека.

Каковы же были основные принципы этого направления?

Прежде всего — требование социально значимого содержания (отсюда — обращение к литературной классике) и при этом — доступности пониманию широкой аудитории. Поэтому на первый план выходила общая режиссура спектакля, обеспечивающая логично и последовательно развивающееся действие и характеры героев. Соответственно, от исполнителей требовались точность психологических красок, ясность социальной характеристики. Это было требование реалистичности, насколько она возможна в таком условном виде искусства, как балет. Поэтому главным для создателей драмбалетов стал вопрос органичного совмещения жизненной правды с балетной образностью, сконцентрированной в танце. Иначе говоря, требовалось сохранить богатство танцевальных форм, не жертвуя логикой драматического действия, его психологической насыщенностью.

В лучших образцах хореодрамы это получилось, хотя в них и не было таких развернутых танцевальных сцен и даже актов лирического характера, как в «Жизели», «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Раймонде». Но действенные сцены вовсе не мешали разнообразию танцевальных форм. В «Красном маке» (1927) — первом удачном балете о современности и «провозвестнике» хореодрамы — авторы прибегли к традиционному приему балетной драматургии: введению в сюжет фантастического эпизода «сна», позволявшего создать целую картину чистого танца в форме гран па (танцы кордебалета и солистов, адажио главных героев, вариации и общая кода). В дальнейшем авторы удавшихся спектаклей по мотивам литературных произведений на подобные компромиссы не шли, находя место и для традиционных, и для новых танцевальных форм.

В «Пламени Парижа» Б. Асафьева — В. Вайнонена (1932) по мотивам хроники Ф. Гра «Марсельцы» главенствовал характерный танец, воплощавший коллективный образ восставшего народа. Однако кульминацией заключительного дивертисмента последнего акта хореограф сделал классическое па-де-де. Оптимистический, мажорный строй танца, героический характер мужской вариации и коды, равенство партнеров и, конечно же, оригинальность самой хореографии, ее свежий язык при соблюдении структурных норм традиционной балетной формы, ставили это па-де-де по значимости в один ряд с характерным танцем басков — кульминацией народно-героической темы балета.

В «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева — Р. Захарова (1934) по одноименной поэме А. Пушкина в первом — «польском» — акте большая танцевальная сюита включала, наряду с характерными номерами, дуэт главных героев с адажио, вариациями и кодой. Во втором — «татарском» — сюиту классических и характерных танцев увенчивал развернутый монолог-вариация Заремы. Третий акт составили большой монолог пленницы Марии, драматическое дуэтное адажио Марии и хана Гирея и дуэт-диалог Марии и Заремы. В финале компактного чет-

вертого акта, как кульминация всего балета, шел воинственный танец татар во главе с военачальником Нурали.

Центральный второй акт «Лауренсии» А. Крейна — В. Чабукиани (1939) по драме Лопе де Вега «Овечий источник» изобилует танцевальными номерами: сюита характерных и классических танцев и крупномасштабный классический па-де-сис — образец новаторского подхода к сложившейся балетной форме. В адажио синхронный танец трех пар по главе с героями Лауренсией и Фрондосо утверждал их дружеский союз. Игривая вариация Паскуалы, построенная на мелкой пальцевой технике, оттеняла смелую, размашистую, почти мужскую вариацию Лауренсии, скомпонованную из больших прыжков и виртуозных вращений. Виртуозность нарастала в коде с участием всех исполнителей па-де-сис.

Многосоставные хореографические формы отсутствовали в признанной вершине хореодрамы — «Ромео и Джульетте» С. Прокофьева — Л. Лавровского (1940) по знаменитой трагедии У. Шекспира. Однако танцевальные сцены балета трудно перечислить. Помимо народных танцев в двух первых актах, развернутого танца знати (Танец рыцарей), гавота юношей и девушек в третьем акте, сердцевины балета-трагедии и каждого из трех актов образовывали сложные по форме и глубокие по эмоциональному наполнению дуэты заглавных героев.

* * *

Высокое художественное качество вышеназванных балетов подтвердила их долгая сценическая жизнь.

«Бахчисарайский фонтан» (так же, как «Ромео и Джульетта») уже более семидесяти лет в репертуаре Мариинского театра, где он увидел свет ramпы. Недавно спектакль был перенесен в Пермский театр оперы и балета в первоначальном виде со сценографией Валентины Ходасевич. Только что премьера «Фонтана» состоялась в столице Казахстана, в новом великолепном Государственном театре оперы и балета «Астана опера». Некоторые фрагменты спектакля (сцена боя, танцы в гареме) были тактично обновлены, но главное новшество коснулось оформления балета.

Постоянные сотрудники театра, известные итальянские сценографы-супруги Энцио Фриджерио (декорации) и Франка Скуарчапино (костюмы) сотворили чудо красоты, спроецированное в формате 3D на лаконичные по конструкции аркады во всю ширину и высоту сценической коробки: на втором и третьем плане сцены возникают анфилады дворцовых покоев европейского, а затем восточного стиля, с соответствующими каждому скульптурами, пальмами, фонтанами, драпировками и т. д. В 3D воплощены также аванзанавесы, придающие спектаклю дополнительное красочное измерение, и даже сам фонтан, воздвигнутый Гиреем в память о Марии. Роскошные дворцовые интерьеры не просто обозначают место действия: скорее, это концентрированный образ двух миров и двух культур, европейской и ориентальной. К этому стремились и авторы оригинала — придать камерной романтической истории общечеловеческий масштаб, с той разницей, что оформление Ходасевич в спектакле 1934 г. опиралось преимущественно

на историко-культурные реалии XVII в., а фантазию синьора Фриджерии питали высокие образцы мировой архитектуры и искусства. Новейшие технические средства, заменив живописные декорации, позволили мгновенно менять картины. В результате четырехактный спектакль стал двухактным, а, значит, и более динамичным.

После полувекового забвения, казавшегося окончательным, вернулся на сцену и почти столетней давности «Красный мак». В 2010 г. одновременно появились две постановки: в Риме и Красноярске. Первую осуществил Николай Андросов, вторую — легендарный Владимир Васильев. Если римский спектакль по большей части воспроизводил первоначальную версию, то в красноярском вся хореография оригинальна и сюжетное действие подвергнуто как будто бы незначительной, но тем не менее существенной корректировке: безответная любовь китайской танцовщицы к советскому капитану здесь трансформировалась в сильное взаимное чувство. Социальное звучание балета от того ничуть не пострадало, как и его трагическая развязка — гибель героини от руки ее коварного босса. Зато лирическая линия, которой так не доставало исходному «Красному маку», вышла на передний план, сделав балет более человечным и более танцевальным.

Решительное обновление коснулось и ключевых сцен. Так, пантомимный эпизод разгрузки корабля, иллюстративно показывавший непосильный труд кули (рабочих порта), а затем (когда на помощь китайским рабочим приходили советские моряки) столь же натуралистично демонстрировавший классовую солидарность людей разных национальностей и культур, Васильев превратил в выразительный танец. Наполнился современной экспрессией и кульминационный номер — удалой пляс советских моряков на мотив простонародной частушки «Яблочко».

Постановка Васильева, намного превосходящая по хореографическим достоинствам прежнюю, наглядно продемонстрировала возможность, и даже необходимость, новых прочтений некогда актуальных спектаклей. Оказалось, что музыка Глиэра, в отличие от давней постановки, ничуть не устарела. Обладая ясной драматургией, основанной на противопоставлении и развитии основных лейт-тем, и притом мелодически богатой и разнообразной, музыка балета не только позволяет, но даже требует более современных постановочных методов.

Здесь уместно будет вспомнить и еще об одном произведении Глиэра, именуемом драмбалетом — «Медном всаднике» по одноименной поэме А. Пушкина с хореографией Ростислава Захарова (1949). Любимый балет ленинградских школьников тридцать лет с неизменным успехом шел на сцене Кировского театра, нагляднее учебных пособий воспроизводя картины истории Петербурга: основатель города Петр Первый «на берегу пустынных вод»; ассамблея с участием арапа Ганнибала; панорама набережной возле Адмиралтейства. Затем действие переносилось в Петербург Александра Первого. Сначала возникала панорама набережной возле Адмиралтейства, памятник Петру — Медный всадник. На набережной — толпа горожан, торговцы, бродячие артисты, военный оркестр. Здесь зрители знакомились с героями балета — юной Парашей и Евгением. Следующая картина разворачивалась на берегу Финского залива на окраине Васильевского

острова. В уютном дворике возле деревянного домика, под сенью деревьев развивалась Параша с подругами. В атмосфере сельской идиллии происходило романтическое свидание Параши с Евгением. Но счастье влюбленных длилось недолго. На город обрушивалась стихия.

Картина наводнения производила неизгладимое впечатление своей «подлинностью»: несчастный Евгений на каменном льве среди беснующихся волн, проносящиеся мимо обломки домов, деревья, тонущие люди и т. д. Спасенный отважным лодочником, герой спешил к дому Параши, но находил там лишь поваленные деревья и груду бревен. Полубезумный, оборванный, потерянный, Евгений оказывался на Сенатской площади. Не замечая дразнивших его мальчишек, он видел перед собой только статую Петра на вздыбленном коне и, пригрозив ему кулаком, в ужасе бежал.

На этом фабульное действие заканчивалось. Завершался балет великолепным апофеозом с музыкой, так полюбившейся ленинградцам, что она превратилась в популярный «Гимн великому городу». Под звуки этого гимна, с его торжественным зачином и патетической кульминацией, зеркало сцены постепенно заполнялось живописным панно, запечатлевшим архитектурные панорамы Петербурга (художник Михаил Бобышов). Двойной эффект волнующей музыки и сказочного зрелища вызывал бурный отклик зрителей.

В 1980-е «Медный всадник» исчез с балетной афиши, к большому сожалению школьных учителей и зрителей, хранивших его в памяти с детских лет. Но сегодня возвращение балета включено в планы Мариинского театра. Конечно, это будет совсем другой спектакль, с новым художественным решением и новой хореографией Юрия Смекалова. Неизменной останется только музыка Р. Глиэра.

Свой метод воскрешения забытых спектаклей продемонстрировал Санкт-Петербургу Михайловский театр, возобновив «Лауренсию» (2010) и «Пламя Парижа» (2013). Инициатор и автор обеих постановок — главный балетмейстер театра Михаил Мессерер — шел на известный риск. Во-первых, хореография спектаклей в значительной мере выветрилась из памяти даже их участников. Во-вторых, были сомнения относительно того, как воспримут революционный пафос, предписанный идеологией советского искусства, нынешние зрители — современники совсем другой эпохи. Весомым аргументом в защиту возобновления были сохранившиеся фрагменты хореографии, по-прежнему восхищающие оригинальностью и мастерством композиции.

Чтобы восстановить утраченное в «Лауренсии», Мессереру пришлось стать чем-то вроде балетного археолога, по крупицам собирая и склеивая фрагменты целого. По необходимости некоторые проходные моменты были сокращены или вовсе опущены, некоторые танцевальные номера подновлены или поставлены заново, за что Мессереру досталось от ревнителей подлинности. Но у публики спектакль имел большой успех, а когда главные роли исполняли перешедшие в Михайловский театр из московского Большого супер-виртуозы Наталья Осипова и Иван Васильев, успех перерастал в настоящий триумф.

И все же решение возобновить прочно забытое «Пламя Парижа» многим казалось совершенной утопией. От четырехактного балета до нашего времени

дошли только истинные шедевры — па-де-де, Танец Басков и Гавот Люлли. Но у Мессерера был свой план действий и в придачу — опыт возобновления «Лауренсии». Пригодился и кинофильм 1953 г., запечатлевший основные моменты балета, был учтен и опыт Алексея Ратманского, поставившего «Пламя» в Большом театре (2007). Партитуру Асафьева и сохранившуюся хореографию Вайнонена Ратманский воспроизвел по возможности полно, но несколько «подправил» концепцию и сам сюжет. В результате — идеологически прямолинейное, но ясное действие сменилось более сложным, но невнятным, с привкусом мелодрамы.

Мессерер предпочел следовать оригиналу, но подверг его значительной корректировке. Благодаря большим и малым купюрам спектакль стал более компактным и динамичным. Экспозиция действующих лиц и завязка конфликта теперь занимали не две картины, как прежде, а одну. Кульминационный третий акт — штурм восставшим народом дворца Тюильри — стал вторым, а четвертый акт — дивертисмент в честь праздника победы — последним, третьим. Исходную сценографию Владимира Дмитриева (он же автор идеи и сценария) скрупулезно воспроизвел известный петербургский театральный художник Вячеслав Окунев: на сцене сменяли друг друга роскошные дворцовые покои и архитектурные ансамбли Парижа.

Намеренные и вынужденные сокращения явно пошли на пользу, приблизив спектакль к поэтике классического балета, где за взаимоотношениями героев через танцевальные пласты заявляет о себе конфликт дворца и площади, аристократов и простолудинов и, шире, монархии и восставшего народа. Новаторское значение балета Асафьева-Вайнонена заключалось в том, что стихию лирики здесь заменила героика. А принципиальной, можно сказать, исторической заслугой хореографа стала блистательно осуществленная идея выразить героический пафос революции не битвами и потасовками, но образным танцем. Именно это и обеспечило возобновленному «Пламени» интерес новой — современной аудитории. Не считая пантомимной первой картины и нескольких сцен-связок, обновленное «Пламя» насквозь танцевально. Недостающие фрагменты Мессерер досочинил так искусно, что от хореографии Вайнонена их не отличить.

Однако даже такой ладный спектакль не вышел бы за рамки культурной реставрации, если бы он не задел за живое артистов. Танцевальный пламень, разожженный многие десятилетия назад Асафьевым и Вайноненом, воспламенил и танцовщиков XXI в. Воодушевление участников премьеры передалось зрителям. Атмосфера в зале напоминала постепенно просыпающийся вулкан, взорвавшийся, когда в воздух взмыл Иван Васильев (Филипп). За первым взрывом последовали новые, а затем началось нечто вроде извержения огненной лавы... Спустя два года со дня премьеры спектакль по-прежнему волнует и воодушевляет зрителей, даже если в нем не участвует блистательный Васильев.

* * *

Пусть хореодрама, в силу своей специфики и своих задач, не поднималась до тех поэтических обобщений симфонического плана, которыми прославлены балеты Чайковского и Глазунова, поставленные Петипа и Ивановым. Зато,

искусно оперируя театральной составляющей балетного искусства, она находила прямой путь к сердцам широкой зрительской аудитории. Пример тому — история становления балетного искусства в Японии, где именно хореодрама легко нашла общий язык с публикой очевидно неевропейской культуры и менталитета.

Еще до Второй мировой войны эмигранты и временно приехавшие в Японию русские давали здесь балетные уроки. На сцене в то время показывали исключительно короткие номера или одноактные балеты. После войны вернулся на родину Масахиде Комаки, работавший в труппе «Шанхай балле рюс» («Русский балет Шанхая»), объединившей танцовщиков из ряда европейских стран. Комаки и начал ставить с японскими артистами не только одноактные сочинения Фокина («Сильфиды», «Петрушка», «Шехеразада», «Видение розы», «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь») и большие классические балеты («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Коппелия», «Дон Кихот»).

В преддверии заключения советско-японской декларации (1956) между двумя странами начались активные культурные обмены. В 1957-м состоялись японские гастроли Большого театра СССР и положили начало деятельному интересу японских танцовщиков к советскому балету. Наиболее увлеченными оказались две артистки: Микико Мацуяма (р. 1923 г.) и Яоко Кайтани (1921–1991 гг.). Кайтани и ранее, бывая в Европе, собирала материалы о советском балете, в 1951 г. поставила «Золушку» С. Прокофьева. А после того как культурные контакты были налажены, эти артистки выписывали через ВОКС² партитуры, фото спектаклей, сценарии, и т. д. Показательно, что получив возможность обратиться непосредственно к русско-советскому опыту и наследию, японские артисты проявили интерес именно к драматическим балетам.

Первой постановкой Мацуяма стал «Бахчисарайский фонтан», премьера которого состоялась 5 ноября 1957 г. в театре «Токио-Санкей-Кайкан». При подготовке спектакля Мацуяма и режиссер драматического театра Еши Хидиката изучили фильм-балет с участием Улановой, Плисецкой, Гусева, составили режиссерский план. Кроме того, Мацуяма пригласила репетировать советских артистов, которые в это время были на гастролях в Японии. За давностью лет трудно сказать, в какой мере спектакль следовал оригиналу, но в результате работа постановщиков получила высокую оценку критики за продуманность сцен и цельность хореографии. Однако особого успеха балет не имел. Причина заключалась в недостаточном мастерстве исполнителей молодой труппы, впервые покусившейся на достаточно сложный по технике танца и актерским задачам спектакль.

Через четыре года Мацуяма вновь обратилась к хореодраме советского производства, на этот раз был выбран балет «Отелло» (музыка Алексея Мачавариани, сценарий и хореография Вахтанга Чабукиани)³, вернее — его киноверсия

² Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) — советская общественная организация. Основана в 1925 г. В 1958 г. преобразована в Союз советских обществ дружбы (ССОД).

³ Свет рампы балет увидел в 1957 г. (Тбилиси), в 1960-м был воспроизведен в Кировском театре (Ленинград).

с Чабукиани в заглавной роли (1961). С этим фильмом Мацуями, по-видимому, познакомилась в советском посольстве, которое посещала, будучи членом общества «Япония — СССР».

Прежде чем приступить к постановке, Мацуями организовала для будущих исполнителей курс лекций о Шекспире, для чего пригласила драматурга и критика Джундзи Киношита. Артистов разделили на шесть групп, каждая изучала определенную тему из истории европейского театра: о жизни и творчестве Шекспира, сценической жизни трагедии «Отелло» и др. Любопытно, что подобным образом действовал и постановщик «Бахчисарайского фонтана» Р. Захаров, когда в начале 1930-х готовился к сочинению балета по Пушкину. Но гуманитарная подготовка все же не стала полноценной заменой профессионального мастерства исполнителей. Очевидцы премьеры 26 ноября 1961 г. в театре «Токио-Бунка-Кайкан» отметили крепкую режиссуру и выразительность Отелло — Танэо Ишида, но уровень кордебалета вновь несколько разочаровал. Артистам все еще не доставало хорошей классической школы.

Еще более амбициозный проект осуществила Яоко Кайтани. 31 января — 5 февраля 1956 г. в театре «Токио-Сайкей-Кайкан» состоялась премьера балета «Ромео и Джульетта»⁴ Прокофьева. Показательно, что балет Чайковского поставили в редакции апологета хореодрамы Владимира Бурмейстера: он не коснулся лебединой картины Л. Иванова, но в остальных картинах заменил пунктирно намеченную фабулу подробно разработанным «реалистическим» действием.

Кайтани серьезно подготовилась к постановке. С помощью ВОКСа ей удалось получить сценарий, клавиш, партитуру и ноты для отдельных инструментов, а также план декораций, эскизы костюмов, фотоматериалы. Хореограф знала и кинофильм, снятый по спектаклю с Улановой в роли Джульетты, который в то время показывали в кинотеатрах Японии. К сожалению, подробных сведений о премьере найти не удалось, но можно предполагать, что это был камерный вариант советского спектакля. На первый план в нем вышла история любви Ромео и Джульетты, а колоритный фон, создаваемый в оригинальной версии многочисленными и многофигурными массовыми сценами аристократов и простых горожан Вероны, был сведен к минимуму. Впрочем, судя по высказыванию Кайтани, больше всего ценившей богатство лирических красок и в музыке Прокофьева, и в трагедии Шекспира, таков и был замысел.

Таким образом, две артистки, ставшие по необходимости хореографами, познакомили японских зрителей с советским балетом и, в частности, с советской хореодрамой в ее лучших образцах. Обратим внимание и на ряд знаковых совпадений: Мацуями и Кайтани учились у русских танцовщиц с одинаковой «балетной» фамилией (первая — у Ольги Павловой, вторая — у Елены Павловой). Обе японки в возрасте двадцати с небольшим лет создали собственные студии. Обе стажировались в Большом театре в Москве. Словом, становление японского балета прочными нитями связано с российской театральной культурой советской эпохи.

⁴ Ранее артисты труппы уже освоили «Золушку» (1951) и «Лебединое озеро» (1954).

* * *

Сказанное выше позволяет сделать вывод: хореодрама (драмбалет) — правомочный жанр балетного театра. Ее истоки — в реформаторской практике Ж.-Ж. Новерра — хореографа XVIII в., продолжение — в творчестве великих хореографов Сальваторе Вигано, Жана Доберваля, Максимилиана и Пьера Гарделей, Шарля Дидло, Жюля Перро. В начале XX в. с жанром хореодрамы были связаны эксперименты Александра Горского, сблизившего балет с драматическим театром, Михаила Фокина, концентрировавшего действие в форме одноактного балета. Советские балетмейстеры первой волны искали и зачастую успешно находили способы воплощения известных произведений отечественной и мировой литературы разных эпох. Кроме уже названных имен нужно вспомнить наиболее известных авторов интересных, пользовавшихся заслуженным успехом хореодрам послевоенного времени: Федор Лопухов, Борис Фенстер, Владимир Варковицкий, Владимир Бурмейстер.

Как и в каждом направлении сценического искусства, рядом с оригинальными спектаклями-драмбалетами возникали эпигонские постановки, эксплуатировавшие находки лидеров. Случались и вовсе ничтожные поделки. Но, в конечном счете, художественную значимость спектакля определяет не жанровая принадлежность, а талант его создателей, качество музыки и хореографии, единомыслие сценариста, композитора, хореографа, художника, поддержанное чуткими к их замыслу исполнителями. И в таком свете энциклопедические факты и устойчивые термины далеко не всегда оказываются исчерпывающими.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова Е. П. Драмбалет // Русский балет. Энциклопедия / Ред. коллегия: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. М.: БРЭ, Согласие, 1997. С. 171–172.
2. Суриц Е. Я. Драмбалет. Словарь балетных терминов и понятий // Русский балет. Энциклопедия / Ред. коллегия: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. М.: БРЭ, Согласие, 1997. С. 537.
3. Ванслов В. В. О музыке и о балете. М.: Памятники исторической мысли, 2007. 332 с.