

На правах рукописи

Вязовкина Варвара Александровна

Проблемы неоромантизма в западноевропейском балетном театре
1900–1930-х годов:
эволюция образа героя-творца

Специальность – 17. 00. 01 – Театральное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва

2014

Работа выполнена в Секторе современного искусства Запада ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации»

Научный консультант:

Суриц Елизавета Яковлевна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

Официальные оппоненты:

Ступников Игорь Васильевич, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры английского языка ФГОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет»

Свешникова Алиса Леонидовна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры режиссеры балета ФГОУ ВПО «Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) имени Н.А. Римского-Корсакова»

Ведущая организация:

ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет»

Защита диссертации состоится «11» июня 2014 г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 210.004.04 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания.

Автореферат диссертации размещен на сайте Государственного института искусствознания www.sias.ru

Автореферат разослан « » апреля 2014 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета
Доктор искусствоведения



В. В. Иванов

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования.

Настоящее исследование посвящено проблемам неоромантизма в западноевропейском балетном театре первой трети XX в. и, в основном, эволюции образа героя-творца.

На новом витке художественной истории балет обратился к мифам и наследию романтизма, к одному из главных его героев – фигуре одинокой личности, противостоящей судьбе. Этот герой проделал путь от мечтателя и мистика в эпоху надежд и ожидания чуда в 1900-х годах (накануне Первой мировой войны) – к борцу и сильной личности в середине 1930-х годов, а в итоге – к безумцу-визионеру, порожденному эпохой конца 1930-х годов (накануне Второй мировой войны).

Проблема героя-протагониста, выступавшего часто в качестве alter-ego хореографа, никогда не рассматривалась в качестве самостоятельного сюжета и, соответственно, не изучалась в контексте главных культурно-исторических событий времени. Впервые эта тема возникла в балете романтизма в 1830–1840-х годах. Вслед за литературой и музыкой герой-творец (поэт, музыкант), его переживания и часто трагическая судьба выдвинулась в центр балетного спектакля, стали определять его содержание.

Интерес автора диссертации и концепция работы сосредоточены на анализе двух всплесков неоромантизма в балетном искусстве первой трети XX в. Балетное искусство 1900–1910-х годов ориентировано на импрессионизм, балетное искусство конца 1920-х – 1930-х годов – на экспрессионизм. Эти эпохи в контексте истории социума представляются резко различными, но в истории балета они тесно связаны друг с другом. 1920-е годы – продолжение антрепризы С. П. Дягилева (1909–1929) –

явились разъединяющим эти два периода звеном. Однако, во времена приближающейся Второй мировой войны авангард 1920-х годов должен был быть заменен искусством, укорененным в истории, опиравшимся на культурные традиции и достижения предыдущих десятилетий и даже столетий. Настроения, породившие балеты 1930-х годов, во многом были схожи с нынешними: переоценка ценностей, утрата целостности картины мира, ощущение надвигающейся опасности.

В репертуарах мировых театров до сих пор сохраняются балетные шедевры выше названных десятилетий, в которых наиболее ярко выразилась одна из важных тем искусства двадцатого столетия – человек и толпа, в балете трансформировавшаяся в конфликт Солиста и кордебалета. Диссертантом предпринята попытка анализа спектаклей, либо вовсе не проанализированных в русскоязычной специальной литературе, либо еще не получивших в ней исчерпывающей научной оценки, и предложена систематизация балетов, главным героем которых выступал художник-творец.

В науке о балете, где не существует четкой систематизации художественных течений указанного периода, давно назрела потребность определить, к какому направлению относятся спектакли балетмейстеров-эмигрантов, тем более это относится к русским балетмейстерам, внесшим значительный вклад в развитие западноевропейского балетного театра. В полемике с выводами и классификацией, предложенной в данной работе, могли бы возникнуть будущие исследования.

Объектом данной диссертации стало появление и развитие неоромантических тенденций западноевропейского балетного театра 1900–1930-х годов.

Предмет исследования – балетные спектакли, созданные в период первой трети XX столетия, где наиболее ярко представлен образ героя-творца. К первому всплеску неоромантизма относятся следующие спектакли балетмейстера М. М. Фокина: первая (1907) и вторая (1908) версия «Шопенианы», «Прелюды» (1913). Второй всплеск неоромантизма в балете представлен такими спектаклями, как «Возлюбленная» (1928) – балетмейстер Б. Ф. Нижинская; «Трансцендентность» (1934) – балетмейстер Дж. Баланчин; «Предзнаменования» (1933) и «Фантастическая симфония» (1936) – балетмейстер Л. Ф. Мясин; «Мефисто-вальс» (1935), «Видения» (1936) и «Праздник дьявола» (1939) – балетмейстер Ф. Аштон, «Паганини» (1939) – балетмейстер М. М. Фокин. При выборе перечисленных балетных сочинений имела значение их музыкальная основа – сочинения композиторов-романтиков. Что же касается «Карнавала» (1910) М. М. Фокина на музыку Р. Шумана, то он не вошел в состав изучаемых балетов в силу отсутствия в нем героя-протагониста.

Степень разработанности научной проблемы.

Основы системного подхода к изучению романтического балета XIX в. заложили труды Л. Д. Блок, Ю. И. Слонимского, В. М. Красовской, А. Л. Свешниковой, А. Ф. Геста. Новые архивные находки, касающиеся эпохи романтического балета, представила американский историк балета Л. Гарафолы и ее ученики.

Следует оговорить, что в мировом искусствоведении термин «неоромантизм» по-разному употребляется по отношению к разным сферам искусства. В отечественном искусствоведении этот термин принято применять к живописи рубежа XIX–XX вв. (М. А. Врубель, В. Э. Борисов-Мусатов); в то время в музыковедении этим термином как синонимом позднего романтизма принято обозначать направление в музыке второй половины XIX в. (Ф. Лист, Р. Вагнер, а, по мнению некоторых исследований,

к представителям этого направления можно отнести И. Брамса и П. И. Чайковского); в литературоведении этот термин не носит устойчивого характера, поскольку неоромантические представления разделяли порой писатели противоположных устремлений. Из вышесказанного можно заключить, что сам термин отличается известного рода неопределенностью и эластичностью, им обозначают не столько жесткие временные рамки, сколько набор определенных «родовых» черт.

В истории балета термин «неоромантизм» не получил научного обоснования. В отличие, к примеру, от определения понятия «импрессионизм» в балете. Здесь автор диссертации придерживается концепции И. И. Соллертинского, предложенной им в 1933 г. в связи с творчеством М. М. Фокина¹. Термин «экспрессионизм» также не применялся по отношению к классическому балетному театру, по сравнению с ситуацией с немецким и американским «танцем модерн» 1920–1930-х годов, где этот термин получил широкое распространение. Имея в виду конкретные балеты 1930-х годов, автор диссертации следует предложенной Е. И. Струтинской концепции «экспрессионистская модель спектакля»².

Отечественные исследования

Западноевропейское балетное искусство 1920-х годов, а особенно 1930-х годов, в отечественном балетоведении по объективным причинам освещено намного слабее, чем в работах зарубежных. Более обширно представлена литература по 1900–1910-м годам, так называемому «фокинскому» периоду дягилевской антрепризы: это труды А. Я. Левинсона,

¹ Соллертинский, И. И. Импрессионизм в хореографии: Дункан и Фокин // История советского театра. Очерки развития. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921. – Л. : Худож. лит., 1933. – С. 330.

² Струтинская, Е. И. О некоторых особенностях экспрессионистской образности в русской сценографии 1910 – 1920-х годов // Русский авангард 1910 – 1920-х годов и проблема экспрессионизма: сб. ст. / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. – М. : Наука, 2003. – С. 492.

В. М. Красовской, В. М. Гаевского³, созданные на протяжении двадцатого столетия, а в единственной в отечественном балетоведении монографии Г. Н. Добровольской о М. М. Фокине большая часть посвящена дореволюционному периоду («Михаил Фокин. Русский период», 2004). Хотя в этом исследовании затронут и период эмиграции, т.е. 1920–1930-е годы, и, соответственно, затрагиваются спектакли тех лет, материал нуждается в отдельных дополнениях. В последнее время появились значительные монографии Е. Я. Суриц – о Л. Ф. Мясине («Артист и балетмейстер Леонид Мясин», 2012), О. Р. Левенкова – о Дж. Баланчине («Джордж Баланчин. Часть первая», 2007). В указанных исследованиях, на которые опирается автор диссертации, частично получил разработку избранный диссертантом аспект: влияния эпохи романтизма в балетном театре первой трети XX в. В тех же исследованиях рассмотрены некоторые из анализируемых автором диссертации спектаклей выдающихся балетмейстеров.

История английского балета в отечественном балетоведении до сих пор представлена единственной книгой Н. П. Рославлевой («Английский балет», 1959), которая не потеряла до сих пор научного значения и содержит базовые сведения о некоторых балетах Ф. Аштона, хотя и не свободна от идеологических установок времени. К числу фундаментальных исследований в наше время относится монография Е. Я. Суриц об американском балете («Балет и танец в Америке. Очерки истории», 2004).

Музыковедческую основу для дальнейшего изучения данного вопроса заложили работы музыковедов И. И. Соллертинского, Б. В. Асафьева, И. В. Нестьева⁴ и др.

³ Левинсон, А. Я. Старый и новый балет. – Пг. : Свободное искусство, 1918. – 130 с. ; Красовская, В. М. Русский балетный театр начала XX века: в 2-х кн. – Л. : Искусство, 1971. – 1. Хореографы. – 526 с. ; Гаевский, В. М. Дивертисмент. Судьбы классического балета. – М. : Искусство, 1981. – 383 с. ; его же, Дом Петипа. – М. : АРТ, 2000. – 432 с. ; его же, Хореографические портреты. – М. : АРТ, 2008. – 608 с.

⁴ Соллертинский, И. И. Музыкально-исторические этюды. – Л. : Гос. муз. изд., 1956. – 295 с. ; его же, Гектор Берлиоз. Опыт характеристики. – Л. : Ленингр. фил., 1935. – 148 с. ;

Зарубежные исследования

В западном искусствоведении балетный театр 1920–1930-х годов изучен достаточно фундаментально. Речь идет об исследованиях Л. Гарафолы, Дж. Андерсона, В. Гарсии-Маркеса, Р. Лоуренса, Ш. Схейена⁵. Творчеству балетмейстеров посвящены базовые труды С. В. Бомонта, А. Л. Хаскелла, Д.-Л. Хорвитц (о М. М. Фокине⁶), В. Гарсия-Маркеса (о Л. Ф. Мясине⁷), Б. Тейпера и Р. Бакла (о Дж. Баланчине⁸), Д. Вогана и З. Доминик, Ж. Жильбер (о Ф. Аштоне⁹). Важными для понимания поэтики Л. Ф. Мясина, Дж. Баланчина и Ф. Аштона стали исследования середины и второй половины двадцатого столетия Э. Денби, Л. Керстайна и М. Зигель. Новая волна исследований, касающихся балетного искусства 1920–1930-х годов, началась в конце XX в.: среди них важнейшими для темы данного исследования являются публикации Дж. Притчард и Дж. Б. Робертс в сборнике, выпущенном в Америке. Название сборника «Looking at ballet» (1992) отсылает к выдающейся работе Э. Денби «Looking at the Dance»

Асафьев, Б. В. Лист. Опыт характеристики. – П. : Светозар, 1922. – 62 с. ; его же, С. В. Рахманинов. – М. ; Л. : Искусство, 1945. – 27 с. ; его же, О музыке XX века. – Л. : Музыка. Ленингр. отд., 1982. – 199 с. ; Нестьев, И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века. – М. : Музыка, 1994. – 224 с.

⁵ Garafola, L. Diaghilev's Ballets Russes. New York : Oxford University Press, 1989. – 524 p. ; Anderson, J. The One and Only : The Ballet Russe de Monte Carlo. London : Dance books, 1981. – 333 p. ; García-Márques, V. The Ballets Russes. Colohel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952. New York : Knopf, 1990. – 343 p. ; Lawrence, R. The Victor Book of Ballets and Ballet Music. New York : Simon and Schuster, 1950. – 531 p. ; Схейен, Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / [пер. с голл.] – М. : КоЛибри, 2012. – 608 с.

⁶ Beaumont, C. W. Michel Fokine and his ballets. London, 1935. – 170 p. ; Haskell, A. L. Balletomania then and now. New York : Knopf, 1977. – 303 p.; Horwitz, D.L. Michel Fokine. Boston, MA : Twayne Publishers, 1985. – 205 p.

⁷ García-Márques, V. Massine. A Biography. New York : Knopf, 1995. – 446 p.

⁸ Taper, B. Balanchine. A Biography. New York : Macmillan, 1974. – 406 p. ; Buckle, R. George Balanchine, ballet master: A Biography in collaboration with J. Taras. New York : Random House, 1988. – 409 p.

⁹ Vaughan, D. Frederick Ashton and his ballets. 2nd ed. London : Dance Books, 1999. – 545 p. ; Dominic, Z. and Gilbert, Jc. Frederick Ashton: A Choreographer and His Ballets. London : Harrap, 1971. – 256 p.

(1949). Монографии о Б. Ф. Нижинской до сих пор не существует: в настоящее время над ней работает Л. Гарафола.

Причины, по которым выбранная тема до сих пор не становилась предметом специального исследования, заслуживают отдельного объяснения. Эксперименты, начатые выдающимися русскими хореографами на родине в начале XX в., были продолжены ими после революции за рубежом. Политические барьеры, ужесточившиеся всю первую половину XX в., а потом медленно снимавшиеся во вторую половину вплоть до перестройки, служили существенным препятствием научному обмену. Долгое время сохранялась ситуация, при которой западные ученые русский период деятельности балетмейстеров-эмигрантов освещали в не достаточно полном объеме, отечественным же исследователям были не доступны иностранные архивы, а непосредственные впечатления от спектаклей ограничивались гастролями крупных западных коллективов в СССР. В результате ни в России, ни в западном искусствоведении не существует классификации и систематизации спектаклей, в которых возрождались и по-новому трансформировались мифы романтизма в балетных сочинениях М. М. Фокина, Л. Ф. Мясина, Б. Ф. Нижинской, Дж. Баланчина, Ф. Аштона.

Пунктирную линию эволюции спектаклей, в которых мифы и наследие романтизма воплощались наиболее ярко, первым наметил в 1970-х годах американский театральный деятель Л. Керстайн¹⁰. Он установил родственные связи спектаклей, созданных с 1908 г. по 1939 г. Автор диссертации придерживается тех же хронологических рамок.

Научная новизна диссертационной работы.

– впервые проблема героя-творца поставлена как одна из ключевых для исторически обусловленного движения балетного театра, для

¹⁰ Kirstein, L. *Thirty Years: The New York City*. New York : A. A. Knopf, 1978. P. 42.

самоидентификации хореографов и исследована не в связи с конкретной персоной или локальным периодом, а как обобщенная тема и самостоятельный сюжет;

– выявлена и подробно проанализирована история возникновения неоромантических тенденций в западноевропейском балетном театре первой трети XX в., берущая начало в петербургском балете 1900-х годов;

– впервые в диссертации определено, что хореографы-творцы, склонные к многостилевым направлениям, на ранних и поздних этапах своего творчества обращались к неоромантическому герою-творцу;

– впервые в отечественном балетоведении выявлена специфика рождения новой формы одноактного спектакля (балета, поставленного на музыку, не предназначенную для танца). Несмотря на то, что новизну балета начала XX в. принято было видеть исключительно в новых формальных экспериментах и в поисках новых хореографических приемов, диссертант доказал, что появление новой формы было обусловлено потребностью в содержательном обновлении и связано с появлением нового героя – протагониста;

– в отечественном балетоведении восполнены пробелы в конкретной датировке появления окончательного сценического варианта балета «Шопениана» (1910, вторая версия);

– впервые предпринятая автором реконструкция «Прелюдов» (1913) определила преемственность этого спектакля с классической балетной традицией¹¹;

– впервые в русскоязычной балетной литературе реконструирован спектакль «Трансцендентность» (1934) в постановке Дж. Баланчина, автор либретто – Л. Керстайн.

¹¹ Вязовкина, В. А. «Прелюды» Фокина – Листа – Анисфельда (опыт реконструкции) // Балет. – 2000. – № 5. – С. 29–31. Публикация состоялась раньше выхода в свет монографии Г. Н. Добровольской о М. М. Фокине (2004).

Целью диссертационной работы является исследование эволюции образа героя-творца, в котором преломились классические мифы романтизма, в западноевропейском балетном театре 1900–1930-х годов.

Для достижения цели диссертантом были определены следующие **задачи**:

1) реконструировать балетные спектакли раннего и позднего творчества М. М. Фокина, зрелого периода деятельности Л. Ф. Мясина, «постдягилевского периода» Б. Ф. Нижинской, раннего периодов творчества Дж. Баланчина и Ф. Аштона;

2) сформулировать тип героя и создать классификацию всех возможных вариаций этого типа;

3) прояснить причину и культурно-исторические обстоятельства появления героя-одиночки;

4) осмыслить эволюцию западноевропейского балетного искусства в свете судьбы художественно-эстетических направлений первой трети XX в. и исследовать заложенные в ней противоречия;

5) представить панораму неоромантических тенденций в балете первой трети XX в. и проследить, как эти тенденции отражались в творчестве хореографов отличных стилевых направлений;

6) раскрыть степень воздействия русских балетмейстеров-эмигрантов на западноевропейскую театральную культуру;

7) изучить проблему адаптации художников-эмигрантов к новой для них культурной среде.

Материалы исследования составили источники разного типа:

– видеозаписи репетиций и спектаклей, созданные в США М. М. Фокиным, Л. Ф. Мясиним, Ф. Аштоном и хранящиеся в фондах Танцевальной коллекции Нью-Йоркской Публичной библиотеки зрелищных

искусств¹², являющейся крупнейшей в мире; до недавнего времени они были мало доступны отечественным историкам балета;

- впервые вводимые в научный оборот рукописные и изобразительные материалы из Нью-Йоркского архива Музея современного искусства¹³, а также потребовавшие нового анализа архивные источники, сосредоточенные в отделах афиш и программ, рукописном и рисунка Санкт-Петербургского музея музыкального и театрального искусства; в отделе афиш и программ музея Мариинского театра; в рукописном отделе Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина;

- материалы отечественной и зарубежной периодической печати;

- мемуары участников событий, в которых зафиксированы либретто, замыслы и ход репетиционного процесса: М. М. Фокина, Л. Ф. Мясина, Б.Ф. Нижинской, Дж. Баланчина (совместно с Ф. Мейсоном), Ф. Аштона, а также Л. Керстайна, С. Л. Григорьева, Б. Е. Кохно, А. Д. Даниловой, С. М. Лифаря, Н. А. Тихоновой, Ф. Франклина;

- эпистолярное наследие и критические статьи композиторов-романтиков Ф. Шопена, Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Листа, а также художественные произведения А. Ламартина, Н. Ленау, Г. Гейне, В. Гюго;

- труды, посвященные смежным областям искусств, представляющие в культурно-историческом контексте основные тенденции развития музыкального, драматического и сценографического зарубежного искусства 1900–1930-х годов; использовались работы, посвященные модерну и экспрессионизму;

- личные интервью диссертанта с сыном и дочерью Л. Ф. Мясина, танцовщиками Л. Л. и Т. Л. Мясиными, продолжавшими дело своего отца; с экс-танцовщиком, ныне репетитором хореографического наследия Ф.

¹² Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts.

¹³ The Museum of Modern Art Archives.

Аштона, А. Грантом; с ученицами Дж. Баланчина, ныне репетиторами его балетов, С. Шорер, М. Калегари, С. Дженнингс.

Методологические основы исследования.

Для получения целостного представления об интересующем диссертанта историческом периоде использовался сравнительно-исторический метод, предполагающий сопоставление всей совокупности источников. В исследовании проблем западноевропейского балета диссертант опирался на междисциплинарный, комплексный подход, основанный на изучении трудов по эстетике, философии, литературе и культурологии. Для характеристики образа главного героя в балетах первых десятилетий XX в. в работе применялся метод реконструкции спектакля. Текстологический анализ привлекался в связи с необходимостью раскрытия возможных источников хореографического текста, в основу которого, по мнению диссертанта, был положен текст литературного произведения. По необходимости автор диссертации касается музыкального содержания хореографических произведений, однако музыковедческий анализ не оказался необходимым.

На защиту выносятся следующие положения:

1) классификация типа героя-творца в избранных балетах 1900–1930-х годов может быть сведена к четырем вариантам: а) близкий созерцательности символизма; б) близкий культу «героики»; в) тяготеющий к средневековой мифологии; г) отражающий культ романтической виртуозности и культ романтического безумия;

2) появление протагониста в западноевропейском балетном театре 1930-х годов стало ответом балета на угрожающие культуре явления: недавно возникшую массовую культуру, стремительно овладевавшую общественным сознанием, и усилившееся давление на индивидуальность со

стороны так называемого «человека массы»¹⁴ – одной из опор тоталитарных систем, утверждавшихся в мире;

3) потребность в обновлении формы спектакля начала XX в. возникло в связи с обновленным содержанием балетного спектакля, породившего нового героя;

4) неоромантические тенденции в области балета проявлялись в творчестве хореографов, склонных к различным стилевым направлениям;

5) на защиту выносится предположение, что в 1920-х годах С. П. Дягилев невольно «затормозил» развитие «бессюжетного» балетного спектакля – нового жанра, связанного с одним из главных направлений балета XX в.

Теоретическая значимость исследования состоит в определении научно-исторической ценности истоков неоромантизма, способствовавшего возникновению нового героя, героя-творца. Анализ одиннадцати постановок в исторической перспективе позволил выявить и описать основные черты балетного театра 1900–1930-х годов, что может способствовать многостороннему изучению истории западноевропейского хореографического искусства указанного периода.

Практическая значимость диссертационного исследования заключается в обновлении источниковедческой базы отечественного балетоведения и введении в научный оборот новых фактов из истории балета начала XX в., что позволяет более углубленно видеть основополагающие процессы, происходившие в истории балетного и отечественного, и зарубежного театра XX в. Выводы данной работы найдут применение в

¹⁴ Понятие «человек массы» в научный оборот ввел испанский философ Х. Ортега-и-Гассет в 1930 г., см. : Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства и другие : сб. работ / Х. Ортега-и-Гассет ; [пер. с исп.] – М. : Радуга, 1991. – С. 40–229.

учебных пособиях для курсов «История отечественного балетного театра XX века» и «История зарубежного балетного театра XX века», а также могут послужить вспомогательным материалом для курсов культурологических дисциплин.

Апробация исследования.

Диссертация обсуждалась на заседаниях Сектора современного искусства Запада в Государственном институте искусствознания. Основные положения работы отражены в указанных публикациях по теме диссертации и в докладах, прочитанных на научных конференциях в Москве (Конференция «Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы», ГИИ, декабрь 2000 г.), Санкт-Петербурге (Вторая Международная конференция «Феномен Петербурга», Всероссийский музей А.С. Пушкина, 27–30 ноября 2000 г.), Перми (Международный симпозиум «VIII Дягилевские чтения», 15–18 мая 2009 г.; Международный симпозиум «IX Дягилевские чтения», 15–17 мая 2011 г.).

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка библиографических источников и Приложения – альбома иллюстраций.

Основное содержание диссертации

Во **Введении** обосновывается актуальность темы диссертации, оценивается степень ее изученности, формулируются цели и задачи исследования, его методологическая база.

I глава «Мечтатель и мистик в стилизациях М. М. Фокина. 1900–1910-е годы» посвящена рождению нового героя.

В параграфе I. 1. «Две “Шопенианы”. 1907 г., 1908–1910 гг.» рассказывается о двух спектаклях с одним названием. Эти спектакли открыли направление «бессюжетного» балета. Важной вехой на этом пути был знаменитый шедевр, созданный балетмейстером в 1908 г., именуемый диссертантом «Шопенианой»–второй. Но кристаллизацией замысла «Шопенианы»–второй история балета обязана появившейся в 1907 г. «Шопениане»–первой, первоначальной попытке воплощения поэтического образа главного героя в балете нового времени. Новаторское для балета название сюиты, составленной из сочинений Ф. Шопена 1830–1840-х годов и оркестрованной А. К. Глазуновым в 1889–1892 гг., взято у композитора, который в свою очередь следовал определенной музыкальной традиции («Chopiniana» достаточно распространенное название для разного рода музыкальных сочинений в немецкой культуре XIX в.). В 1907 г. М. М. Фокин вывел героем композитора Шопена в дивертисментном балете, созданном, как принято считать в отечественном балетоведении, по типу спектаклей рубежа XIX–XX вв. Но здесь балетмейстер уже стремился к единой танцевальной структуре, объединенной музыкой одного композитора. Структура спектакля воспринимается сквозь призму взгляда его главного героя – Шопена, сочиняющего по ходу действия музыку: это позволяет увидеть сюжетную слаженность разнохарактерных сцен, объединенных традиционной для балета XIX в. идеей путешествия или современной для балета первой трети XX в. идеей видений. Сюжетным центром был Ноктюрн, где мимически действовал герой-Шопен, а танцевальным центром – Вальс, где партнер Солистки в Вальсе выступал танцевальным двойником Шопена-мимиста. Таким образом, «Шопениана»–первая неявно аккумулировала в себе дальнейшие открытия хореографа. 23-минутное пробное сочинение стало вехой на пути к созданию нескольких важных для темы данной

диссертации спектаклей: оно оказалось не только источником «Шопенианы»–второй, но и отозвалось спустя тридцать два года в балете «Паганини»¹⁵.

В процессе работы автору удалось определить, что в истории знаменитого балета «Шопениана»–вторая существуют «белые» пятна. В исследованиях, посвященных спектаклю, на первый план логично были выдвинуты фигуры М. Тальони, вдохновлявшей хореографа, и А. П. Павловой, воплощавшей его идеи, поскольку источником и хореографическими прообразами балетмейстеру служили сама романтическая эпоха, ее музыка и женский танец XIX столетия. Личной теме балетмейстера, его открытию, когда в центре спектакля впервые за долгие годы оказывался герой-мужчина, – не вполне уделялось должное внимание. Также без внимания осталась хронология создания – а именно точная дата исполнения полной версии спектакля в Петербурге. Не называет ее и автор монографии о М. М. Фокине Г. Н. Добровольская. Диссертант установила, что 11 марта 1910 г. «Шопениана» впервые была исполнена на сцене Мариинского театра с отсутствовавшим прежде Седьмым вальсом¹⁶. В. Ф. Нижинский танцевал спектакль не с А. П. Павловой, с которой он исполнял полную версию во время парижских «Русских сезонах» в 1909 г., а с Т. П. Карсавиной – факт, оставшийся до сих пор не известным.

В «первом абстрактном балете», как называл «Шопениану»–вторую М. М. Фокин, он отказывался от иллюстративной функции героя и укрупнял художественно-поэтический образ, рожденный музыкой Ф. Шопена. Теперь Юноша не только был окружен сильфидами, как это происходило до 11 марта 1910 г. (премьера 8 марта 1908 г.), – центром всей композиции балета становился дуэт, вальсовый диалог с Сильфидой. Партия Юноши-поэта из подчиненной превратилась в главную. Однако, если нет выдающегося

¹⁵ Балет М. М. Фокина «Паганини» (1939) на музыку С. В. Рахманинова – предмет исследования III главы.

¹⁶ Афиша спектакля 11 марта 1910 г. хранится в Фонде афиш и программ Мариинского театра: Репертуарная книга за 1910 г., л. 38.

танцовщика, тогда из «Романтической грезы», как определил «Шопениану» сам Фокин, балет превращается в череду сильфидных танцев, которые утрачивают сюжетобразующую связь.

В параграфе I. 2. «"Прелюды". 1913 г.» проанализирован спектакль на музыку композитора-романтика Ф. Листа, в центре которого оказывается мистический герой в исполнении самого хореографа. В симфонической поэме «Прелюды» М. М. Фокин увидел возможность вычитывания танцевального содержания из музыки. В 1913 г. впервые в творчестве Фокина сюжетом ему послужила программа композитора с ее литературно-музыкальными образами-символами; у Ф. Листа она возникла после создания музыки и написана была под впечатлением от стихов А. Ламартина. Музыка Ф. Листа нашла отклик в натуре М. М. Фокина, культивировавшего и чистый «белый балет», и эмоциональный драматический балет. В «Прелюдах» М. М. Фокин пытался воплотить идеалы чистого искусства средствами выразительного свободного танца. Впервые предпринятый автором диссертации анализ (хореографический и иконографический) исчезнувшего спектакля-эксперимента «Прелюды», балета на полупальцах, привел к выводу, что вдохновение балетмейстер искал не только в танцах А. Дункан, но и в эпохе балетного преромантизма: некоторые сцены отсылали к группам и зарисовкам балетов Ш.-Л. Дидло первой трети XIX в. «Эолова арфа», «Эхо». В спектакле, поставленном накануне Первой мировой войны, отражалась разлитая в атмосфере тревога: Юноша (М. М. Фокин) защищал Дух любви (А. П. Павлова) от «темных сил», но патетический финал музыки в балете оставался открытым.

«Шопениана» вошла в историю балета как пример мирискуснической интерпретации романтических образов. В один ряд с «Шопенианой» «Прелюды» ставили Л. Д. Блок, Ф. В. Лопухов; А. Я. Левинсон «Прелюды» образно назвал «пантомимной "Шопенианой"».

Завершает I главу *параграф I. 3. «Поэт: мечтатель и мистик».*

В 1900-е годы М. М. Фокин, следуя общим художественным веяниям, заново открыл в балете эпоху романтизма («Шопениана»), которая в 1910-е годы становится для него не только предметом поэтической рефлексии и стилизации, но и способом самовыражения («Прелюды»), что было отражено в постепенном усилении роли танцовщика внутри «Шопенианы» и от «Шопенианы» – к «Прелюдам». В балетах-стилизациях 1900–1910-х годов М. М. Фокин первым в XX в. вывел на балетную сцену новый тип героя, навеянного неоромантическими тенденциями искусства рубежа XIX–XX вв., – мистического юношу в «Прелюдах» и грезящего Поэта в «Шопениане». И оба этих фокинских героя несли в себе загадку. Если в 1907 г. в качестве исполнителя Вальса М. М. Фокин только пытался создать образ танцующего композитора, то через год мечтательный Юноша будет уже сравниваться современниками исключительно с композитором Ф. Шопеном. Спустя пять лет после «Шопенианы», второй герой «Прелюдов» не грезил, а отстаивал свой мир, и поэтический романтизм Ф. Шопена сменился героическим романтизмом Ф. Листа с присущей ему, Ф. Листу, темой судьбы. Идиллическому мечтателю пришел на смену мистический герой-защитник.

II глава посвящена «Мифам и наследию романтизма в балетах европейских и американских хореографов конца 1920-х–1930-х годов», мотивы и эволюция которых рассматриваются на примере шести спектаклей.

В конце 1920-х–начале 1930-х годов в среде активно действующей художественной интеллигенции произошел поворот от радикальных проявлений модернизма к традициям романтического искусства XIX в. Возобновление устойчивого интереса ведущих хореографов к мифам романтизма американский интеллектуал Л. Керстайн связывал с реакцией на канонизацию современного танца-модерн и натиск модернизма в литературе и пластических искусствах. На сцену возвращалось рефлекслирующее

искусство, которое, в отличие от американского искусства 1920-х годов, призывало задуматься о жизни и смерти, о смысле и судьбе культуры.

Параграф II. 1. «Борец-одиночка в «балетах-симфониях» Л. Ф. Мясина» посвящен спектаклям хореографа, главной фигуре балетной Европы 1930-х годов.

В «Предзнаменованиях» на музыку П. И. Чайковского (1933) Л. Ф. Мясин первым в балетном театре тридцатых годов обратился к теме одиночества главного героя, смыслом которого становятся борьба и поиск смысла жизни. В то же время после смерти С. П. Дягилева в 1929 г. Л. Ф. Мясин задумался о судьбе европейского балета. В распоряжении у хореографа была труппа «Русские балеты Монте-Карло», а в творческих планах – экспериментальный балет, замысел которого он вынашивал несколько лет. Мясина интересовало воплощение на сцене отвлеченных идей о судьбе и роке, что и являлось темой Пятой симфонии П. И. Чайковского. В самом названии балета «Предзнаменования» заложена идея чего-то нового – весть о предзнаменовании нового пути; недаром «взрывом чистой танцевальности» назвала Е. Я. Суриц постановки Л. Ф. Мясина 1930-х годов. Принцип работы с инструментальной музыкой, основы которой были заложены в 1900-х годах, хореограф развил здесь до масштаба большого одноактного спектакля, поставленного на крупное симфоническое произведение. А тема, заявленная М. М. Фокиным в 1913 г., в 1933 г. получила у Л. Ф. Мясина новое преломление: Герой-протагонист сталкивался лицом к лицу с Судьбой-антагонистом и одолевал ее, а массовые кордебалетные шествия трансформировались в финале в воинственную пирамидальную группу. Герой «Предзнаменований» наследовал герою «Прелюдов», однако одинокий мистик оставался в прошлом, и о себе заявляла сильная личность – идеалистически настроенный борец-одиночка.

В этом параграфе уделено внимание также времени перехода от классического балета 1920-х годов к началу 1930-х годов, и той почве, на

которой возник аллегорический спектакль Л. Ф. Мясина. В 1920-х годах из репертуара исчез бессюжетный балет, основанный на музыкальной программе симфоний и инструментальных сочинений. Это было связано со вкусами законодателя европейской балетной моды С. П. Дягилева. Импресарио, в 1898 г. ставший совместно с А. Н. Бенуа основоположником художественного объединения «Мир искусства», продолжавший поиски актуального в «Русском балете» (эпизодически возвращавшийся к классическим произведениям), как ни парадоксально, задержал развитие бессюжетной хореографии XX в. Существуют сведения, что в конце жизни он планировал включить в свой репертуар балет на Седьмую симфонию Л. ван Бетховена, но проект остался неосуществленным. С. П. Дягилев не одобрял идеи постановок, в основе которых лежала чистая танцевальная форма и называл такого рода постановки «абстрактной идеей».

В фокусе *параграфа II. 2. «Поэт и Мефисто в балетах Ф. Аштона и Б. Ф. Нижинской»* оказываются работы хореографов разных поколений. В качестве литературной основы своих спектаклей они использовали «бродячие сюжеты» (Фауст и Мефистофель), типические романтические схемы (поэт и муза).

Время конца 1920-х–середины 1930-х годов – это эпоха, когда моду в балете определяло таинственное и фантазмагорическое и художников привлекала эстетизация этих явлений, новые методы их передачи. Кинематограф, к примеру, на эти веяния откликнулся раньше: свои главные фильмы снял режиссер Ф. В. Мурнау – «Носферату, симфония ужасов» (1922), «Призрак» (1922), «Фауст» (1926); появились фильмы с характерными названиями «Усталая смерть» (реж. Ф. Ланг, 1921), «Тайны одной души» (реж. Г. В. Пабст, 1926), «Тени» (реж. А. Робинсон, 1923).

По заказу И. Л. Рубинштейн Б. Ф. Нижинская сочинила в Париже балет «Возлюбленная» (1928) на музыку Ф. Шуберта. Младший современник хореографов-эмигрантов, молодой англичанин Ф. Аштон с юности был

увлечен романтическим искусством XIX в. Единомышленника он обрел в лице композитора и постоянного музыкального консультанта К. Ламберта – их общий интерес нашел выход в двух балетах на музыку Ф. Листа «Мефисто-вальсе» (1935) и «Видениях» (1936). Поэта, не вспоминающего прошлое, как это решено Б. Ф. Нижинской в «Возлюбленной», а предвидящего свое будущее, вывел в «Видениях» Ф. Аштон. В «Мефисто-вальсе» он представил Фауста как alter-ego Мефисто, роль которого исполнил сам. Мотивы видений и страданий роднили спектакли Б. Ф. Нижинской и Ф. Аштона. Но у изысканного английского хореографа (наследника шекспировских традиций) все было сложнее, его привлекали героидвойники. Однако ему были чужды как байронические контрасты, так и большие симфонические формы; он брался за камерную музыку и воплощал в «Мефисто-вальсе» не гетевскую трагедию, а поэтическое произведение Н. Ленау («Фауст»).

В параграфе II. 3. «Демоническая виртуозность в балетах Дж. Баланчина и Ф. Аштона» дается представление о воплощении мифа о Паганини в произведениях американского и английского хореографов. Тема виртуозности в искусстве не раз привлекала хореографов, но получала разную разработку.

Дж. Баланчин по предложению либреттиста Л. Керстайна осуществил в Нью-Йорке постановку спектакля «Трансцендентность» (1934) на музыку Ф. Листа, в которой авторов балета (художник-сюрреалист Ф. Уоткинс) интересовала природа демонического, сверхъестественного таланта героя, так и названного – Виртуоз. Ф. Аштон предлагал взглянуть на паганиниевский миф, связываемый с «дьявольским» началом, в комедийном ключе: премьера «Праздник дьявола» (1939) на музыку В. Томмазини (на темы Паганини) также состоялась в Нью-Йорке. В названных работах наряду с главной демонической темой затрагиваются мотивы подавления личности и

подчинения высшим силам, возникают образы человека-марионетки в руках судьбы и стилистика романтической иронии и дьявольской усмешки.

На английской и американской балетных сценах в новом времени оживали листовско-паганиниевские музыкальные образы, воплощенные в фигурах поэтического и демонического героев, а тема созидания и разрушения возникала при обращении к музыкальным образам П. И. Чайковского.

В III главе «Трагическая судьба героя-творца в балетах конца 1930-х годов» представлены два шедевра своего времени.

В европейской ситуации тридцатых годов катастрофу отдаленную и только художниками предчувствуемую считанные годы спустя сменила реальная катастрофа. В разных видах искусства художники запечатлевали образы времени с его очевидным нарастающим агрессивным началом. Хореографы задавались вопросами о роли искусства, о его месте, даже об его уместности в безвыходной, казалось бы, ситуации. Обеспокоенные будущим искусства и возможностью им заниматься, они видели свою миссию в спасении классического балета.

Параграф III. 1. «"Паганини". 1939 г.» посвящен подробному анализу позднего спектакля М. М. Фокина.

Балет «Паганини» был единственным случаем, когда С. В. Рахманинов и М. М. Фокин составили творческий тандем. Двадцать четыре вариации «Рhapsодии на тему Паганини» (1934) развивали тему 24-го каприза Паганини для скрипки – в этой работе виртуоз фортепианного искусства С. В. Рахманинов создал двойной («божественно-дьявольский») портрет великого скрипача, а балетмейстер трактовал музыку как фантазию на тему судьбы, как борьбу героя за свое искусство, чье творчество связано с музой, освобождающей его от дьявола в душе и приносящей успокоение. Как и многие другие художники, М. М. Фокин размышлял о судьбе фаустовского

типа сознания в то время, когда торжествовал мефистофельский дух и мораль, мефистофельские ирония и жажда разрушения. Темы творчества, сформированные в 1900-х годах, в 1930-х годах остались прежними, только стиль «импрессионизм» на этот раз сменился «сверхромантическим экспрессионизмом», по определению американских критиков.

Диссертант полагает, что М. М. Фокин пошел знакомым путем, путем стилизаций, черпая вдохновение у современников Н. Паганини и прибегая к пластическому воплощению впечатлений от романтической художественной прозы. Апофеозом этого воплощения стали козлиная голова Сатаны и его рука-костыль, которая вместо музыканта водила смычком по скрипке в балетной сцене «Концерт Паганини»; маски-пороки в той же сцене, соответствующие описаниям первого сна «Флорентийских ночей» Г. Гейне (1836); в балетной сцене «Паганини в народе» соло Флорентийской красавицы иллюстрирует танец французской танцовщицы из второго сна «Флорентийских ночей».

В условиях эмиграции работа над балетом, посвященным трагической судьбе музыканта, соединила шестидесятилетнего хореографа с декоратором С. Ю. Судейкиным, с которым он был знаком с петербургских времен работы с В. Э. Мейерхольдом. О том, настолько тесным оказалось сотрудничество в Нью-Йорке М. М. Фокина с С. Ю. Судейкиным, дают представление сохранившиеся эскизы сценографа¹⁷: «танец рук» и танец подражателей в первой и третьей сценах («Концерт Паганини» и «Кошмар Паганини») свидетельствовали о том, что из творческой памяти М. М. Фокина «мейерхольдовское» начало не только не исчезло, а возвращало его ко времени «серебряного века»; схожим образом и художник обращал свои

¹⁷ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. Painting or Graphic Art. «Paganini» *MGZGA Sou S. Page 1-6.

взоры к прошлому, вспоминая годы совместной работы с В. Э. Мейерхольдом в Театре В. Ф. Комиссаржевской.

Детали, сопутствующие образу героя-творца, у балетмейстера сформировались еще в 1907 г. («Шопениана»–первая) и повторялись от спектакля к спектаклю, независимо от времени оформления. Но здесь М. М. Фокина интересовал уже не воображаемый персонаж, а судьба реального гения, живущего во враждебном окружении, – так М. М. Фокин не давал забыть и о себе, о своем месте в истории искусства.

В параграфе III. 2. «"Фантастическая симфония". 1936 г.» подробно освещен отразивший свое время балетный шедевр Л. Ф. Мясина.

Третий спектакль в череде «балетов-симфоний» поставлен им в 1936 г. на программную симфонию Г. Берлиоза (1830). При создании балета Л. Ф. Мясин взял за основу установки композитора: действенную выразительность и литературность, что для хореографа было не менее важным, чем танцевальная сама по себе природа симфонии. За полгода до создания мясинского балета литературную основу симфонии Г. Берлиоза использовали Ф. Аштон с К. Ламбертом – в балете «Видения», поставленном там же, в Лондоне (см. параграф II. 2). Триумфу балета Л. Ф. Мясина это не помешало. Во-первых, для воплощения берлиозовского сюжета английские творцы взяли избранные произведения другого композитора; во-вторых, видения главного героя, переименованного из Музыканта в Поэта, вызывал к жизни женский персонаж, появляющийся на сцене в разных обликах.

Л. Ф. Мясина, очевидно, волновали иррациональные стороны человеческой души, поэтому он интерпретировал берлиозовскую музыку в соответствии с духом времени и подчеркнул, что страшный сон Музыканта есть результат *его* собственных фантазий. В соответствии с театральной традицией Музыкант Мясина стал безумцем. К важной для рубежа веков теме психического недуга, безумия, обострившейся в первой половине XX в., Мясин подступался давно. К 1930-м годам тема одинокой личности,

олицетворенная в образах поэта и музыканта, трансформировалась и преобразилась у него в концепцию героя-визионера. Герой «Фантастической симфонии» в исполнении Л. Ф. Мясина выстраивал воображаемую реальность, ни от кого не ожидая помощи: сны Музыканта обретали в балете дополнительный смысл – пророческие видения, наполненные уже не смутными страхами и кошмарами, а конкретным злом и насилием.

И если Г. Берлиоз подавал романтический сюжет через индивидуальное сознание, то Л. Ф. Мясин привлекал уже сознание массовое. В 1936 г. Л. Ф. Мясин создал балетное произведение, свидетельствующее о расцвете формы «балета-симфонии» и о хореографе, мыслящем категориями экспрессионистского искусства, такими как гротеск, ирония, аллегория. В диссертации выдвигается утверждение, что музыкальный образец романтизма трансформировался в спектакль экспрессионистских устремлений, в котором в финальных сценах («Шествие на казнь», «Сон в ночь шабаша») гротеск Л. Ф. Мясина достигал цельного большого стиля.

Известно, что одним из источников симфонии Г. Берлиоза музыковеды называют повесть В. Гюго «Последний день приговоренного к смертной казни» (1829). Диссертант указывает на сходство художественного решения Л.Ф. Мясиным «Фантастической симфонии» с художественным мышлением писателя-современника В. В. Набокова в его иносказательном романе «Приглашение на казнь», написанном несколько позднее в 1938 г. в манере «потока сознания». Примером пластического «потока сознания», по мнению автора работы, представляется этот балет Л. Ф. Мясина.

В заключительном параграфе III главы III. 3. «Музыкант: гений и безумец-визионер» дается обобщенный анализ судьбы трагического героя-творца. Наиболее ярко она отразилась в спектаклях двух хореографов второй половины 1930-х годов.

Музыкант Л. Ф. Мясина из «Фантастической симфонии», как и герой Паганини из одноименного спектакля М. М. Фокина, вошли в историю

балета как герои-избранники, персонажи трагической судьбы. Диссертант полагает, что Паганини стал вторым (после Петрушки, 1911) трагическим героем в творчестве Фокина и первым олицетворением реальной личности, личности художника-романтика и гения-виртуоза.

М. М. Фокин – поклонник «чистого искусства», Л. Ф. Мясин – художник, ощутивший трагизм повседневности. М. М. Фокин – пассеист, его взгляд обращен к романтическому, классическому искусству. Он оберегал себя от влияния актуальных художественных открытий, а также от современной общественной жизни: пассеистские устремления диктовали содержание и стали сознательной установкой. Л. Ф. Мясин, наоборот, творил искусство сегодняшнего дня, «настоящее» вызывало в нем живой отклик и служило источником для тем творчества.

«Фантастическая симфония» и «Паганини» отражали не только смятение и тревогу Л. Ф. Мясина, самоидентификацию в герое М. М. Фокина, но и смятение эпохи, стоящей на пороге новой мировой войны. Поэтому 1930-е годы и вынесли на поверхность рефлектирующего героя, созидающего в своей фантазии иные миры. Необходимость противостоять разрушению, которое несло с собою антиромантическое время, стала для Л. Ф. Мясина миссией, которую он взялся выполнять в своих «балетах-симфониях»: после «Фантастической симфонии» образ музыканта трансформировался у балетмейстера в образы подвижника и скитальца (Св. Франциск в «Nobilissime visione» (1938) на музыку П. Хиндемита и одноименный герой в «Алеко» (1942) на музыку П. И. Чайковского).

Новизна ситуации заключалась в том, что сначала Л. Ф. Мясин, а затем и М. М. Фокин с учетом времени психологизировали своего героя: высокую болезнь (в традиции Ш. Бодлера) воплощал в себе безумный Музыкант Л.Ф. Мясина, которому открывалась страшная реальность, глубокую одухотворенность – противостоящий окружающему миру музыкант М. М. Фокина. М. М. Фокин поставил спектакль о малой трагедии

на фоне большой; Л. Ф. Мясин мыслил шире и затрагивал в своем спектакле трагедию беззакония 1930-х годов. В своих балетах второй половины 1930-х годов Л. Ф. Мясин и М. М. Фокин подытожили победу созидательного типа сознания и подвели черту под темой экзистенциального одиночества героя в классическом хореографическом искусстве первой трети XX в.

Как известно, два ярких балетных образца театрального искусства до недавнего времени сохранялись в репертуаре мировых театров (в Парижской Опере во Франции, в балетных кампаниях США). В большей или меньшей степени эти автобиографичные работы стали принципиально важными для обоих хореографов. Свою «Фантастическую симфонию» Л. Ф. Мясин называл «самым вызывающим» «балетом-симфонией». «Паганини» был настолько дорог автору, что он считал его лучшим из всего, что сделал, и при составлении плана книги, которую М. М. Фокин не успел закончить, этому балету он собирался посвятить отдельную главу (такой чести удостоились лишь немногие избранные его сочинения).

В Заключении сформулированы основные результаты работы.

Для достижения главной цели исследования наиболее полно по возможности реконструированы и проанализированы балетные спектакли раннего и позднего творчества М. М. Фокина, зрелого периода деятельности Л. Ф. Мясина, «постдягилевского периода» Б. Ф. Нижинской, раннего периода творчества Дж. Баланчина и Ф. Аштона.

По итогам проделанной работы диссертантом определен и сформулирован тип героя, связанный с возвращением в балетное искусство интереса к сверхреальному началу. Повседневная жизнь исключалась: ожидание поэтического вдохновения или, наоборот, кошмарные сны сменяют традиционные для балетов XIX в. праздники и свадьбы. Герой-неоромантик оказывался вне прозаических условий и форм существования, соответственно, в спектаклях первых десятилетий XX в. не прерывалась романтическая традиция соединения в танце сфер поэзии и музыки.

Романтизм лиричен и связан с устремлениями человеческой души. В старинном балете с помощью полетов (технических средств) танец одушевлялся, а с помощью пуантного полетного танца создавалась иллюзия бестелесности. Эти тенденции в балетном театре, начиная с первого десятилетия XX в., воплощались по-новому: отвоевал себе центральное место танцовщик, мечтательный или страдающий герой, в противовес танцовщице, главной носительнице мироощущения романтического балета.

Предложенная классификация главного персонажа, носителя обновленного художественного сознания, нашла подтверждение при анализе рассмотренных спектаклей 1900–1930-х годов, которые развивали мифы романтического искусства: а) герой, близкий созерцательности символистов, выразивший себя посредством темы Поэта и музыки, – в «Шопениане» первая и вторая редакции, «Прелюдах», «Возлюбленной», «Видениях»; б) герой, близкий культу «героики», нашедший отклик в «Прелюдах», «Предзнаменованиях»; в) герой, отсылающий к легенде о Фаусте и Мефистофеле, – в «Мефисто-вальсе», «Трансцендентности», «Празднике дьявола»; г) герой, отражавший культ романтической виртуозности, конкретно миф о Паганини, – в «Паганини», культ романтического безумия – в «Фантастической симфонии».

Осмысление в данном исследовании эволюции западноевропейского балетного искусства в свете художественно-эстетических направлений первой трети XX в. помогло установить следующее: 1) сочинения М. М. Фокина, рожденные эпохой символизма 1900-х годов, обозначают первый всплеск неоромантических тенденций балетного искусства, т.е. возвращение интереса к прошедшему искусству, его музыкальным образам и хореографическим темам; 2) второй всплеск неоромантических тенденций балетного искусства произошел через полтора десятилетия и был ознаменован общеевропейским кризисом авангардизма, благодаря которому балетмейстеров вновь стали притягивать мифы и искусство прошлого века: в

это время появились балетные произведения конца 1920–1930-х годов Б. Ф. Нижинской, Л. Ф. Мясина, Дж. Баланчина, Ф. Аштона. Так комплекс романтических тем и образов в западноевропейском искусстве первой трети XX в. возродился в творчестве ведущих мировых балетмейстеров: основополагающим качеством хореографии он стал для М. М. Фокина и Л. Ф. Мясина, периодом увлечения для Ф. Аштона, а в творчестве Дж. Баланчина и Б. Ф. Нижинской этот комплекс отразился опосредованно.

В свете рассмотренной панорамы неоромантических тенденций западноевропейского балетного театра первой трети XX в. диссертанту удалось определить, что эти тенденции могли проследиваться в творчестве балетмейстеров, склонных к разным стилевым направлениям: М. М. Фокин тяготел к импрессионистической манере (отвлеченно-утонченной), Л. Ф. Мясин – к экспрессионистской (патетике и болезненному психологизму), Ф. Аштон – к условно-жизнеподобной (внимание к бытовым деталям, свойственное английским неоромантикам). В целом творчество Л. Ф. Мясина диссертант не определяет одним стилевым понятием, поскольку хореографу были доступны разные стили и жанры; экспрессионистские тенденции проявились в «балетах-симфониях», созданных в одно роковое предвоенное десятилетие. Об условно-жизнеподобной или одухотворенно-жизнеподобной манере Ф. Аштона автор диссертации говорит применительно к его ранним постановкам 1930-х годов в «Вик-Уэллс Балле».

Диссертант прояснил причину появления героя-творца в западноевропейском балетном театре в первой трети XX в. Прделанный анализ подводит к выводу, что герой, наследник романтической традиции, дважды появлялся накануне мировых катаклизмов и прошел путь – от идиллического Поэта к герою трагической судьбы. В связи с этим возникла необходимость установить усиливающуюся по отношению к кордебалету роль Солиста. В 1900–1910-х годах у М. М. Фокина в «Шопениане» мечтательный Поэт созерцал мир в окружении сильфид, в «Прелюдах»

мистически настроенный юноша отстаивал свой мир, сталкиваясь с «темными душами», а в конце 1930-х годов музыкант в «Паганини» весьма напряженно ощущал враждебность мира и, оберегая свое творчество, гнал от себя подражателей-двойников. У Л. Ф. Мясина в середине 1930-х годов Герой-протагонист вступал в поединок с антагонистом-Судьбой и в финале «Предзнаменований» подчинял себе кордебалет. А через несколько лет в «Фантастической симфонии» Музыкант конфликтовал с олицетворяющим разрушительную силу кордебалетом и в одиночку, в своем болезненном воображении, противостоял зловещим группам и шествиям.

С помощью метода реконструкции раскрыта большая степень плодотворного воздействия балетмейстеров на западноевропейскую культуру и выявлен вопрос адаптации каждого из художников-эмигрантов к новой культурной среде.

Обоснован тезис о том, что необходимость обновления балетной формы спектакля, созданного на инструментальную и симфоническую музыку, напрямую оказалась связанной с потребностью в обновлении содержания, в рождении новой балетной драматургии. Одноактный спектакль, в центре которого стоит рефлектирующий герой-творец, для хореографов-эмигрантов оказался наиболее органичной, открывающей простор для самовыражения и самоидентификации формой балета-исповеди на протяжении первых трех десятилетий XX столетия.

**Основные положения диссертации отражены
в следующих публикациях и докладах:**

Статьи, опубликованные в журналах, рекомендованных ВАК РФ:

1. *Вязовкина В. А.* Герой-романтик в балетах Фокина и Мясина 1930-х годов (на примере балетов «Паганини» и «Фантастическая симфония» //

Вестник Академии Русского Балета имени А. Я. Вагановой. – 2013. – № 29 (1). – С. 306–319 (0,5 п.л.).

2. *Вязовкина В. А.* Романтические сюжеты Аштона // Балет. – 2013. – № 2 (179). – С. 44–46 (0,3 п.л.).

3. *Вязовкина В. А.* Неизвестное в истории «Шопенианы» // Балет. – 2014. – № 1 (183). – С. 40–41 (0,3 п.л.).

Другие публикации по теме диссертации:

4. *Вязовкина В. А.* «Роковая о гибели весть...». Образы судьбы в балетах 1930-х годов // Западное искусство. XX век. 1930-е годы : сб. статей / [отв. ред. А. В. Бартошевич]. – М. : ГИИ, 2014. (1 п.л.) (в печати)

5. *Вязовкина В. А.* «Прелюды» Фокина – Листа – Анисфельда (опыт реконструкции) // Балет. – 2000. – № 5 (108). – С. 29–31 (0,5 п.л.).

6. *Вязовкина В. А.* Художник-музыкант в балетах Фокина и Мясина 1930-х годов // Материалы международного симпозиума «VIII Дягилевские чтения» 15–18 мая 2009 года, Пермь / [под научн. ред. О. Р. Левенкова]. – Пермь, 2010. – С. 164–172 (0,3 п.л.).

7. *Вязовкина В. А.* Глазами Дягилева // Материалы международного симпозиума «IX Дягилевские чтения» 15–17 мая 2011 года, Пермь / [под научн. ред. О. Р. Левенкова]. – Пермь, 2011. – С. 58–65 (0,25 п.л.).

8. *Вязовкина В. А.* Линии модерна в Москве и Петербурге: Анна Павлова и Айседора Дункан // Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы / [ред.-сост. А. А. Баева [и др.]. – М., 2004. – С. 287–295 (0,5 п.л.).

9. *Вязовкина В. А.* Балет начала XX века и стиль «модерн» // Труды Второй Международной конференции «Феномен Петербурга» 27–30 ноября 2000 года, Санкт-Петербург / [отв. ред. Ю. Н. Беспятых]. – СПб. : Блиц, 2001. – С. 353–359 (0,4 п.л.).

10. *Вязовкина В. А.* Шлейф «Шопенианы» // Буклет Большого театра «Шопениана» / [ред.-сост. В. Вязовкина]. – 2003. – С. 36–39 (0,2 п.л.)
11. *Вязовкина В. А.* Маски Мясина // Буклет Большого театра «Балеты Леонида Мясина» / [ред.-сост. В. Вязовкина]. – 2005. – С. 80–83 (0,25 п.л.)
12. *Вязовкина В. А.* Экспрессия Мясина // Буклет Большого театра «Дягилев-гала» / [ред.-сост. В. Вязовкина]. – 2009. – С. 12–13 (0,1 п.л.)
13. *Вязовкина В. А.* Столетняя тень Дягилева // Свой. – 2010. – N 1. – С. 28–37 (0,25 п.л.)
14. *Вязовкина В. А.* Баланчин – дизайнер // Буклет Большого театра «Балеты Джорджа Баланчина» / [ред.-сост. В. Вязовкина]. – 2004. – С. 14–21 (0,2 п.л.)
15. *Вязовкина В. А.* Другие берега (к 100-летию Баланчина) // Балет. – 2004. – N 6 (131). – С. 10–13 (0,25 п.л.)
16. *Вязовкина В. А.* Лорка Мясин: «Балеты Мясина держатся на личностях» // Буклет Большого театра «Балеты Леонида Мясина» / [ред.-сост. В. Вязовкина]. – 2005. – С. 16–20 (0,25 п.л.)
17. *Вязовкина В. А.* Александр Грант: «Аштон был музыкальным хореографом» // Буклет Большого театра «Тщетная предосторожность». – 2009. – С. 12–14 (0,1 п.л.)
18. *Вязовкина В. А.* Сандра Дженнингс: «Баланчин, как Моцарт, был рожден гением» // Буклет Большого театра «Драгоценности» / [ред.-сост. В. Вязовкина]. – 2012. – С. 82–84 (0,2 п.л.)
19. *Вязовкина В. А.* Йохан Кобборг: «"Сильфида" глазами Джеймса N 29» // Буклет Большого театра «Сильфида» / [ред.-сост. В. Вязовкина]. – 2008. – С. 14–16 (0,2 п.л.)