

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-10.23>

Катышева Дженни Николаевна

НОВАТОРСКИЕ ОТКРЫТИЯ ХОРЕОГРАФОВ В РОССИЙСКОМ БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ XX ВЕКА

Статья посвящена малоизученной проблеме - формированию одной из важных составляющих традиции балетного театра в России - одухотворенному танцу. Она отвечает специфике национального отечественного искусства. В контексте исторических открытий в области театра и драматургии рубежа и начала XX века, реформ К. С. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко в области режиссуры и технологии актерского искусства, сценического перевоплощения в образ рассмотрены новаторские открытия выдающихся отечественных хореографов. Они определили новые сущностные черты отечественного балетного театра, связанные с музыкально-хореографической драматургией, психологической драматизацией сценических образов, постановочными новациями.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/10/23.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 10(96) С. 117-121. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/10/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hlist@gramota.net

DESIGN AND VIRTUAL ART ON THE BASIS OF PROJECTIVE GRAPHICS

Dereva Raia Mazhitovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Karachaevo-Cherkessky State University named after U. D. Aliev, Karachayevsk
dereva_raya@mail.ru

The article is devoted to the tendencies in the development of the aesthetically organized form-creative and virtual-artistic transformation of the projective graphics models of polyhedra into objects and images of various purposes. The author substantiates the importance of the projective graphics method for solving form-creative problems and draws attention to the flexibility and adaptability of this method to new technologies, which makes it possible to use it in other types of human creative activity. Particular attention is paid to the sphere of applying the results of projective graphics transformations.

Key words and phrases: projective graphics method; models of polyhedra; form creation; science and art; computer art; virtual images.

УДК 7; 335.42

Дата поступления рукописи: 05.07.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-10.23>

Статья посвящена малоизученной проблеме – формированию одной из важных составляющих традиции балетного театра в России – одухотворенному танцу. Она отвечает специфике национального отечественного искусства. В контексте исторических открытий в области театра и драматургии рубежа и начала XX века, реформ К. С. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко в области режиссуры и технологии актерского искусства, сценического перевоплощения в образ рассмотрены новаторские открытия выдающихся отечественных хореографов. Они определили новые сущностные черты отечественного балетного театра, связанные с музыкально-хореографической драматургией, психологической драматизацией сценических образов, постановочными новациями.

Ключевые слова и фразы: балетмейстер-постановщик; музыкально-хореографическая драматургия; сценическое перевоплощение; монолог; образ.

Катышева Джени Николаевна, д. искусствоведения, профессор
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов
jenu260@yandex.ru

НОВАТОРСКИЕ ОТКРЫТИЯ ХОРЕОГРАФОВ В РОССИЙСКОМ БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ XX ВЕКА

В современном отечественном театре – драматическом и балетном – прослеживаются определенные тенденции, вступающие в противоречие с художественными идеями, эстетическими завоеваниями, которые сформировали национально-культурную традицию. Речь идет об отражении в искусстве духовной составляющей образа человека на сцене. «Диалектика души», «жизнь человеческого духа на сцене» (формула К. С. Станиславского) явились основой открытий в области актерского искусства и становления режиссуры как профессии. Все это положительно повлияло на рождение и развитие реформаторских идей в области хореографии, балетмейстерского и исполнительского искусства, выдающиеся представители которого оказали плодотворное влияние не только на русский, но и на мировой балетный театр.

Современная практика балета, к сожалению, все настойчивее оказывается в плену самодовлеющих формальных экспериментов, сосредоточивающих свое внимание на внешней, зрелищной, технической, чисто телесной стороне танца. Ослабляется преемственность художественного наследия, сложившегося из уникальных открытий отечественной хореографии XX века, обращенных к сущностным началам танцевального искусства. Его формулу в XIX веке определил А. С. Пушкин в строчках «Евгения Онегина»: «Узрю ли русской Терпсихоры душой исполненный полет...» [6, с. 14]. К сожалению, в современном искусствоведении проблематика раскрытия «внутреннего человека», использования монологических зон в балетном театре и открытия в этой области практически не изучены. Назрела необходимость к ним обратиться.

Целью данной статьи является выявление на материале новаторских открытий русских хореографов прошлого столетия факторов, которые способствовали воплощению образа человека на балетной сцене в духовно-нравственном и эстетическом единстве.

На рубеже XIX-XX веков в российском драматическом театре возникают новые театрообразующие идеи, поддержанные выдающимися реформаторами сцены – К. Станиславским, Вл. Немировичем-Данченко, М. Чеховым, Вс. Мейерхольдом, Евг. Вахтанговым. Появляются различные типы театра – психологический, игровой, условный, народный и др. Формируется режиссура как профессия, способная создавать идейно-художественное единство, синтезируя в целостный замысел идеи драматурга, режиссера, актера, художника, композитора. Именно такая режиссура составила основу деятельности Московского Художественного театра, на базе которого начали формироваться новые технологии актерского искусства, законы органического поведения на сцене. Определяются способы перевоплощения в сценический образ, возможности раскрытия подводного течения пьесы, роли, жизни человеческого духа на сцене. Психологический театр переходит на новый этап развития: художественные образы раскрываются в контексте предлагаемых обстоятельств, мотивов поведения героев, их органического существования в рамках решения сверхзадачи и сквозного действия спектакля.

При этом идет поиск путей подчинить все происходящее на сцене системе ритмически выстроенного, целенаправленного действия спектакля. Впоследствии это будет определено К. Станиславским как «внутренняя форма спектакля», основанная на идейно-художественной интерпретации драматического текста, с акцентом на тех актуальных смыслах, которые вступают в обратную связь с современной зрительской аудиторией, способной к сопереживанию происходящего на сцене. Это не могло не оказать влияния на музыкальный театр – оперный и балетный. Чтобы раскрыть эти невербальные («несказанные») зоны бытия, сделать зримой жизнь человеческого духа на сцене, были необходимы реформы в области актерского искусства и режиссуры.

В балетном театре все это способствовало в дальнейшем совершенствованию мастерства балетмейстера-постановщика и танцующего актера. Примеры тому в балете уже были – В. Нижинский, А. Павлова и др. Как следствие, балетный театр перешел на новый качественный уровень развития, включающего создание психологически мотивированного, музыкально-хореографического сценического действия. Так, в балетном театре появились свои реформаторы: А. Горский в Большом театре в Москве, М. Фокин в Хореографическом училище, Мариинском театре, а позже в театре «Русский балет Дягилева» в Санкт-Петербурге.

К этому времени репертуар русских балетных театров включал романтические произведения авторов Западной Европы и России, главным образом М. Петипа и Л. Иванова, создавших высокие образцы академического классического танца. Однако после ухода Петипа из Мариинского театра на место новатора пришли эпигоны, заурядные постановщики балетов, что привело к застою. Академический танец стал приобретать черты условного схематизма, самоцельного техницизма, не исполненного живой творческой энергией танцовщика. Реформы были неизбежны. Реформаторские идеи, часто возникая самостоятельно в московском или петербургском балете, находили точки пересечения.

А. Горский, находясь под влиянием традиций психологического театра с его важной составляющей – духовной основой, в своих реформах обращается к животворным идеям МХТ, в частности к идеям его основателя – К. С. Станиславского. Горский стремится не только усилить содержательное драматургическое начало спектакля, но и обновить его выразительные средства, принципы театральности, язык танца. Это относится, с одной стороны, к драматизации сценического действия, а с другой – к танцевальной технике, обогащению ее лексических и пластических ресурсов классическими элементами, усилению национального колорита в характерной хореографии. Возрастают требования хореографа к актеру-танцовщику в плане органического единства танцевально-пластических средств и психологической обоснованности хореографического действия. Горский усвоил принцип К. Станиславского, считавшего, что подлинный театр должен быть «толкователем высоких человеческих чувств, и руководителем и воспитателем публики, раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные» [7, с. 252].

Воодушевленный нравственно-эстетическими режиссерско-педагогическими идеями К. С. Станиславского, Московского Художественного театра в целом А. Горский начал осуществлять реформы в начале XX века в условиях казенной сцены, а позже – в государственном театре, поэтому, как всякий художник-одиночка, неизбежно испытывал трудности. Тем не менее он многое успел сделать, учитывая специфику московской балетной сцены, а именно сочетание драматической и балетно-сценической хореографии. Ему удалось осуществить свои редакции таких классических балетов, как «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Жизель» А. Адана. Вниманию Горского было сосредоточено на органичном развитии музыкально-танцевальной драматургии, близости к исторической достоверности и национальной составляющей характерных танцев, мотивированности действий и психологической и эмоциональной глубине в проживании образов действующих лиц. Он также определил важную роль кордебалета в структуре спектакля, отказался от условной жестуляции, заменив ее осмысленным жестом, обусловленным логикой поведения героя.

А. Горский возродил на московской балетной сцене роль художника в создании общего художественного замысла постановки, усилил значение режиссера в решении сценического пространства и важность «высказывания» балетмейстера-постановщика, то есть сценической мизансцены. Он одним из первых в XX веке обратился к танцсимфонической хореографии с использованием инструментальной симфонической музыки (Пятая симфония А. К. Глазунова (1916)). Хореограф активно использует сценически-театральную пантомиму, элементы «мимодрамы», с тем чтобы передать драматизм переживаний героев. Для Горского черты «мимодрамы», к примеру в балете «Дочь Гудулы» по заново разработанной сценической драматургии сюжета романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» (в отличие от «Эсмеральды» Ж. Перро), были вместе с тем средством раскрытия монологических зон персонажей для более глубокого воплощения их внутреннего мира. В этом и заключается смысл изменений в области театрального искусства и, в частности, новаций в актерской психотехнике.

Речь идет о возрастающей роли жеста, пластической выразительности в процессе перевоплощения в сценический образ. Особенно это касается театра, где эмоциональные, духовные импульсы воплощаются в телесном выражении, танцевальном движении. Танец – это своего рода телесная речь, в которой сливается физическое и духовное. О соотношении телесного и духовного размышляли философы начиная с эпохи Античности (Аристотель, Платон) и продолжали эту тему в Новое время (Г. Гегель, Л. Фейербах, Р. Декарт) вплоть до XX века (З. Фрейд, К. Юнг).

А. Горский в период воплощения своих реформ нашел уникального актера-танцовщика, который смог реализовать его открытия в области психологизации и смысловой обусловленности классического танца. Это был солист Большого театра начала XX века М. М. Мордкин (1880-1944). Роль этой незаурядной творческой личности в истории русского и мирового балета еще мало изучена¹. Выдающийся балетмейстер и теоретик

¹ В 1920-х гг., возглавив Тбилисскую балетную труппу, поставил свои балеты «Карнавал» на сборную музыку, «Цветы Гранеды» на музыку М. Мошковского, «Севильская жемчужина» на музыку Ц. Луни. В 1924 г. уехал в США, где открыл балетную школу и собрал труппу «Мордкин-балле» (1927-1937).

балета Ф. Лопухов считал Мордкина первым танцовщиком русского балета, отметив, что талант Мордкина был уникальным и потому остался непревзойденным [3, с. 153], используя принципы и приемы из актерского арсенала и включая в свои партии импровизацию. А это, как известно, отличает актера с живыми энергиями на сцене, будь то в драме, опере или балете. И спектакль оказывает на зрителей активное эмоциональное воздействие, делает их соучастниками одухотворенного действием сиюминутного творческого акта исполнителя в таком условном искусстве с его музыкальными и хореографическими канонами, как балет. Не случайно танец Мордкина был близок по своей природе танцу звезды мирового балета Анны Павловой, с которой он танцевал (балет «Павильон Армиды», музыка Н. Черепшина, хореография М. Фокина).

Мордкин испытал по-своему благотворное влияние реформатора академического балета А. Горского, когда с успехом танцевал в его балетах. Тем более Горский как балетмейстер применял не только новшества в области актерского искусства, но и открытия в области режиссуры, которые были сделаны Станиславским и Немировичем-Данченко. Так, с последним в 1920 году Горский поставил балет «Лебединое озеро» в Большом театре. Достижения в драматизации действия этого балетного спектакля оказали сильное влияние на последующее развитие отечественного балета. Речь идет о редакции «Лебединого озера» П. И. Чайковского А. Вагановой, К. Сергеевым, В. Бурмейстером и позднее – балетмейстеров русского зарубежного балетного театра. В дальнейшем влияние А. Горского на М. Мордкина сказалось на его самостоятельной балетмейстерской деятельности, на постановках не только балетов, но и драматических спектаклей.

Таким образом, реформаторские идеи А. Горского сыграли свою историческую роль в развитии одной из важнейших составляющих театральной выразительности – хореопластической композиции драматического спектакля, в пластическом решении сценического образа в театре XX века.

С начала XX века эти идеи в балетном театре стали находить своих активных последователей в лице целой плеяды выдающихся танцовщиков, танцовщиц и балетмейстеров. Хореопластика становится неотъемлемой частью и средством выражения духовно-эмоциональных импульсов в создании образа человеческой личности. И соответственно, возрастает интерес к глубинным проявлениям жизни человеческого духа на сцене. В этом плане по-своему программным можно считать уникальное произведение одного из реформаторов русского балета М. Фокина «Лебедь» на музыку Сен-Санса в исполнении А. Павловой. Балет-монолог обретает в своем танцевально-пластическом выражении характер монолога-интеграла, многозначного поэтического образа, сценической метафоры, становится символом человеческого бытия. В этом балете – своеобразное продолжение традиции «Маленьких трагедий» А. Пушкина. В «Лебедь» происходит утверждение красоты силы духа. В этом спектакле выразились стремление Фокина к сохранению фундаментальных основ духовности в ситуации ее разрушения и способность к противостоянию. Актерская задача, которую Фокин как постановщик-балетмейстер поставил перед балериной, состояла в следующем: не подражание птице, движению ее крыльев, а передача в танце эмоционального посыла «душа болит».

М. Фокин стремился выразить идею самоценности человеческой индивидуальности, внутреннего духовного мира в пластике танца. Он часто выступал «против течения», то есть против сложившихся форм классического балета (оставаясь на фундаментальной основе академического танца). Идея музыкально-танцевального действия как носителя смысла получает претворение и развитие уже в первых балетмейстерских опытах М. Фокина. Выбор ведущих танцовщиков для балетов был определенным: их отличал талант большого масштаба – как технически совершенный танцевальный уровень, так и драматическое дарование. Не случайно этот выбор пал на Анну Павлову и Вацлава Нижинского, обладающих особым даром передачи жизни человеческого духа в танце.

М. Фокин продолжает свою реформаторскую деятельность и в театре «Русский балет Дягилева» (1911-1929) с его предтечей – «Русскими сезонами» в Париже (1909-1914). В своих постановках Фокин продолжает формировать монологические зоны, чтобы подробнее раскрыть психологические мотивы действий героев. В отличие от Горского, он испытал влияние не только Станиславского, когда в балетмейстерских постановках воплощал художественную целостность спектакля в единстве замыслов хореографа, артиста, композитора, художника, автора литературного текста. Балетмейстер оказался у истоков формирования режиссуры как профессии, основу которой составила в том числе постановочная практика Вс. Мейерхольда, Е. Вахтангова, вышедших из лона Художественного театра, а также А. Таирова. Как и эти режиссеры, он становится участником создания разных типов театра – психологического, условного, игрового, народного. У него возник интерес к разным актерским и режиссерским системам – от Античности, Средневековья, эпохи Возрождения, комедии дель арте, русского народного театра до древнейших театральных традиций Востока и других эпох, стран и народов.

Новаторские идеи театра «Русский балет Дягилева» (и предшествующих ему «Русских сезонов»), который в существующей искусствоведческой литературе неверно называют антрепризой, труппой С. Дягилева, определили в дальнейшем парадигму развития не только русского, но и мирового балета. «Русский балет Дягилева» сформировался и осуществлял свои творческие задачи как балетный театр с собственной художественно-эстетической программой, которая эволюционировала вместе с рождением новых эстетических идей искусства и литературы XX века, становлением режиссуры как профессии, развитием деятельности балетмейстера-постановщика. В творческом замысле важную роль начинают играть художник, драматург, литератор, композитор, танцовщик, балерина, обладающие даром сценического перевоплощения в образ, способностью раскрыть его внутренний мир, драматизм сознания, жизнь человеческого духа на сцене. «Русский балет Дягилева» выявил талант не только великих танцовщиков XX века, но и вышедших из его труппы, среды, недр выдающихся балетмейстеров. Этот театр не только определил новый этап в творчестве балетмейстера М. Фокина, но и вырастил из танцовщиков балетмейстеров В. и Б. Нижинских, Л. Мясина, С. Лифаря, Д. Балачина,

открывших новые художественные смысловые и лексические ресурсы хореографа. Эти творческие личности по-новому сформировали действенную сценическую структуру спектакля с монологическими законами персонажей, тесно связав ее с музыкальной драматургией композитора, его партитурой.

Возникло новое соотношение музыки и хореографии, которое открыло перспективы более глубокого понимания духовного мира человеческой личности. И в этом плане важную новаторскую, реформаторскую роль сыграл М. Фокин, который, как верно утверждает фундаментальный исследователь его творчества Г. Н. Добровольская, «изменил путь, каким двигался хореографический театр, повернул его к смежным искусствам, особенно к музыке и драматическому театру» [2, с. 404].

Драматический театр оказал огромное влияние на Фокина-балетмейстера. Вместе с тем он увидел различия в создании сценического образа артиста драмы и балета. Его не могло устроить в балетном спектакле то, что там «все дано раз и навсегда», и он хотел воплотить в нем первое впечатление от театра, «не утратившего того, в чем заключается сущность этого искусства, т.е. дара перевоплощения» [6, с. 84]. А перевоплощение связано с выявлением непрерывной действенной, поведенческой природы образа на сцене. Именно эта природа – часть целого в балете, его музыкально-танцевальной драматургии. Фокин пришел к мысли, что танец и мимика должны выражать целостное драматическое действие. А раскрытие внутреннего мира героя не должно ограничиваться только комбинациями танцевальных па. Жест – это результат выразительности всего тела, отражающего духовные и душевные эмоциональные импульсы образа персонажа в согласии с музыкой и хореографией. Иными словами, все это – проживание роли, и определялось оно как «пластическая драматизация» [9, с. 51].

Прав был А. В. Луначарский, когда написал из Парижа о первых «Русских сезонах»: «Фокин, можно сказать, неожиданно развернул перед Европой подлинно драматический балет. Он дал сценический танец в полном смысле этого слова... и в то же время иногда глубокую драму, сочетающую с элементом балетным в целое» [4, с. 330]. Таким образом, внутренний мир героя, жизнь человеческого духа на сцене получают новые возможности воплощения.

Важной составляющей открытий М. Фокина является, по справедливой мысли Б. Асафьева, «новый этап освоения музыки в балете» [1, с. 45]. Асафьев назвал два важнейших качества хореографа: «Детальное следование мелодическим и ритмическим линиям музыки и выявление, возможно, импульсивное, психологических данных сюжетов» [Там же].

М. Фокину для гармоничного сочетания музыки и танцевального языка важно было найти некую целостную составляющую музыкально-хореографической драматургии, включающую динамику звучностей и чередование длительностей в смене ритмического рисунка, музыкальных ударений. Это является подтверждением наличия у балетмейстера качеств подлинного музыканта, точнее, музыкального мышления. Названное гармоничное сочетание было найдено такими великими режиссерами, как К. Станиславский, Вл. Немирович-Данченко, Вс. Мейерхольд, а в дальнейшем использовалось и выдающимися хореографами.

Что особенно существенно, Фокин обладал пониманием музыкального симфонизма, находя ему адекватное воплощение в своих балетах. Он работал с выдающимися композиторами своего времени, например с И. Стравинским при создании своего знаменитого балета «Петрушка». Симфонизм отражает закономерности музыкальной драматургии с ее противоречиями, нарастанием их напряженности, развитием, переходом в конфликт и затем кульминацией. Так достигаются новые сюжетные смысловые горизонты, связанные как с образом мироздания, так и с миропониманием отдельной личности, ее духовным миром. Симфонизм включает в себе духовно-философские основы произведения, своего рода квинтэссенцию духа, «вертикаль» бытия. В «Петрушке» действие завершается в Прощеное воскресенье перед Великим постом. Когда главный герой погибает от руки палача, он в последние минуты окружившим его людям жестами дает понять, что отдает им свое сердце и душу. Так в сознании зрителя проецируется образ великой жертвы ради победы добра над злом, жизни над смертью, во имя спасения людей. Петрушка в спектакле двупланов – у него есть тело и душа. Тело гибнет, а душа бессмертна. Она взлетает над балаганом Фокусника, над человеческим общежитием, над миром и трубным гласом возвещает о том, что она жива.

Сотрудничество с «Русским балетом Дягилева» не прошло для Фокина даром, как и творческая деятельность Айседоры Дункан с ее сольными танцами-монологами, включающими элементы живой импровизации с использованием симфонической музыки. В этом исторически сложившемся контексте балетмейстер создавал свои балеты в разных театральных системах.

Например, в уже упоминавшемся балете «Петрушка» Фокин воплощал как игровые черты народного театра, так и психологизм драматического действия, отражающего смысл произведения и характер главного героя. И здесь балетмейстер находился в тесном взаимодействии с композитором, создавшим замечательное произведение русского символизма. Стравинский определял главную мысль своего произведения как посвящение образу «игрушечного плясуна» Петрушки: «... вечный и несчастный герой всех ярмарок, всех стран!» [8, с. 70]. Драматизм ситуации, в которой происходило противостояние Петрушки и его соперника Арапа и вместе с ним хозяина Фокусника, для Нижинского был особенно близок. Для него как художника насилие над личностью являлось неприемлемым. Монологические зоны Петрушки, поставленные Фокиным в балете, были значительными. Именно в них трагедийное дарование танцовщика-актера раскрылось с особой силой и выразительностью. Особенно потрясающе артист сыграл в сцене смерти героя по вине Арапа. Здесь возникает обращенный монолог Петрушки к склоненным над ним страдающим людям. Б. Нижинская свидетельствует: «Умирая, он всем существом тянется к толпе. С отчаянной болью и тоской в глазах протягивает он к ней дрожащую руку, понимая, что только эти люди, эта “серая масса”, эта русская толпа понимает Петрушку» [5, с. 141].

В дальнейшем Ю. Н. Григорович своей плодотворной творческой деятельностью утверждает на балетной сцене стремление к одухотворенному танцу, воплощающему образ человека во всей его психологической и философской глубине. Он создает важную структуру балетной хореографии – монолог, новые лексические ресурсы танцевального искусства.

Подводя итоги новаторским исканиям балетного театра в области одухотворенного танца, следует выделить ряд факторов. Среди них – усиление содержательного драматургического начала спектакля, сочетание танцевального действия с музыкальной партитурой композитора, обращение к танцесимфоническим структурам. Важными средствами духовно-эмоционального выражения образа героя в танце становятся использование хореопластики, драматизация сценического действия, обновление хореографической лексики. Возрастает роль монолога в музыкально-танцевальной драматургии спектакля. Соотношение музыки и танцевального действия открыло перспективы для воплощения на сцене внутреннего мира героя, жизни его человеческого духа. Все эти новаторские открытия определили ведущую роль русского балета в мировой танцевальной культуре.

Список источников

1. Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л.: Музыка, 1974. 296 с.
2. Добровольская Г. Михаил Фокин. Русский период. СПб.: Гиперион, 2004. 496 с.
3. Лопухов Ф. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 214 с.
4. Луначарский А. Театр и революция. М.: ОДИЗ, 1924. 422 с.
5. Нижинская Б. Ранние воспоминания / пер. с англ. И. В. Груздевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 576 с.
6. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. Л.: Наука, 1978. Т. 5. 527 с.
7. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений: в 8-ми т. М.: Искусство, 1959. Т. 6. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания (1917-1938). 392 с.
8. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 275 с.
9. Фокин М. Против течения. Л. – М.: Искусство, 1963. 639 с.

INNOVATIVE FINDINGS OF THE RUSSIAN BALLET THEATRE CHOREOGRAPHERS IN THE XX CENTURY

Katysheva Dzhenni Nikolaevna, Doctor in Art Criticism, Professor
St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences
jeny260@yandex.ru

The article is devoted to a little-studied problem – the formation of one of the important components of the ballet theatre tradition in Russia – spiritual dance. It meets the specificity of the national domestic art. In the context of historical findings in the area of theatre and drama of the turn and beginning of the XX century, the reforms of K. S. Stanislavsky and V. Nemirovich-Danchenko in the field of direction and technology of acting art, stage transformation into the image, the paper considers the innovative findings of the outstanding Russian choreographers. They determined new essential features of domestic ballet theatre related to musical-choreographic dramaturgy, psychological dramatization of scenic images and staging innovations.

Key words and phrases: choreographer-director; musical-choreographic dramaturgy; stage transformation; monologue; image.

УДК 792.01

Дата поступления рукописи: 14.08.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-10.24>

В статье рассматривается широко распространенное представление о режиссере Роберте Стуруа как последователе эпического театра Бертольта Брехта. Анализируя ведущие в этом аспекте обсуждения работ мастера, автор приходит к выводу о недоказанности такой точки зрения. Этот вывод, а также выявленные в работе причины, заставляющие искать корни условных театров в теории эпического театра, будут полезными теоретикам и практикам театра, педагогам театральных вузов в курсах по истории и теории театра, в семинарах по истории театра и театральной критике.

Ключевые слова и фразы: Роберт Стуруа; Бертольт Брехт; теория эпического театра; поэтика драматического театра; Грузинский государственный академический театр имени Шота Руставели (Тбилиси).

Мальцева Ольга Николаевна, д. искусствоведения, доцент
Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург
onmalt@gmail.com

**ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА О ВЛИЯНИИ ЭПИЧЕСКОГО
ТЕАТРА БЕРТОЛЬТА БРЕХТА НА СПЕКТАКЛИ РОБЕРТА СТУРУА**

Цель статьи – рассмотреть весьма распространенную в театрально-критической литературе практику проведения аналогии между спектаклями Роберта Стуруа и эпическим театром Бертольта Брехта, проанализировать, на чем она основана, и показать, что ее правомерность не доказана. Предстоит также выявить