

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.37>

Катышева Дженни Николаевна

ФОРМИРОВАНИЕ ОСНОВ ТРАДИЦИИ РУССКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА (ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ)

В статье исследуется малоизученная в отечественном искусствоведении тема начала формирования традиции русского балетного театра, его корневые этапы, когда впервые возникает опыт раскрытия танцевально-пластическими средствами внутреннего мира героя на сцене. Его создателями явились первые русские хореографы пушкинской эпохи И. И. Вальберх, А. П. Глушковский, затем развитие традиций органически продолжили Ш. Л. Дидло и Ж.-Ж. Перро. Творчество этих балетмейстеров создало предпосылки для реформаторской деятельности М. И. Петила, создателя фундамента классики, симфонизации танца. Достижения русского балета данных исторических периодов могут быть плодотворно использованы в современной хореографии в раскрытии "внутреннего человека".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/8/37.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 8. С. 184-188. ISSN 2618-9690.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/8/

© 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: hist@gramota.net

Теория и история искусства

Theory and History of Art

УДК 7; 335.42

Дата поступления рукописи: 13.05.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.37>

В статье исследуется малоизученная в отечественном искусствоведении тема начала формирования традиции русского балетного театра, его корневые этапы, когда впервые возникает опыт раскрытия танцевально-пластическими средствами внутреннего мира героя на сцене. Его создателями явились первые русские хореографы пушкинской эпохи И. И. Вальберх, А. П. Глушковский, затем развитие традиций органически продолжили Ш. Л. Дидло и Ж.-Ж. Перро. Творчество этих балетмейстеров создало предпосылки для реформаторской деятельности М. И. Петипа, создателя фундамента классики, симфонизации танца. Достижения русского балета данных исторических периодов могут быть плодотворно использованы в современной хореографии в раскрытии «внутреннего человека».

Ключевые слова и фразы: искусствоведение; русский балет; начало традиции; пушкинская эпоха; симфонизация танца.

Катышева Джени Николаевна, д. искусствоведения, профессор
Гуманитарный университет профсоюзов, г. Санкт-Петербург
kafrezh@yandex.ru

ФОРМИРОВАНИЕ ОСНОВ ТРАДИЦИИ РУССКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА (ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ)

Балетный театр с его высшим достижением – классическим танцем, выражающим стремление к идеальному человеку, эстетической гармонии физического и духовного совершенства личности, – имеет многовековую историю.

В настоящее время в современном информационном обществе особую **актуальность** приобретает проблема культурного художественного наследия отечественной традиции балетного театра, когда в условиях глобализации выявляются определенные дискурсы интегрально выраженных понятий, смыслов, ценностных ориентаций, часто оппозиционных друг другу. Как на мировых сценах, так и в России активно развиваются разные направления, виды и жанры хореографии: неоклассика, свободный танец, разновидности бальной бытовой и сценической бальной хореографии, спортивный танец. На многочисленных международных конкурсах и фестивалях поддерживаются эксперименты современной актуальной хореографии с ее стремлением противопоставить себя классике, ее школе. Вместе с тем нередко выявляются темные стороны человеческой натуры с представлением в хореографии безобразного, низменного начала. Последнее нередко сочетается с техническими «танц-выкрутасами, ошеломляющими публику» [4, с. 146]. При этом не только не ослабевает, но и усиливается интерес хореографов и исполнителей к сценической интерпретации внутреннего мира человека, его драматических катаклизмов, часто связанных с экзистенциальными темами, одиночества личности, её некоммуникабельности и сложного отношения к окружающему миру. Но при этом игнорируются достижения отечественной традиции русского балета, которому с первых своих шагов становления и развития при учете мирового хореографического опыта удавалось находить выразительные средства, образно-смысловые, лексические ресурсы для формирования музыкально-танцевальной драматургии в раскрытии внутреннего лирико-драматического сюжета конкретной человеческой личности и его внятной истории. В ней – сочетание индивидуального и общечеловеческого. И тогда существенная природа танца, ее незыблемая духовная константа, выработанная веками, – стремление к красоте и совершенству, одухотворенной человеческой натуре, испытывающей как сложность драматизма, так и радости бытия. В этой связи встает **задача** обратиться к тем истокам традиции русского балета, когда впервые стали вызревать самобытные художественные идеи, танцевальные содержательные формы при всей открытости к мировой хореографии, обусловившие на следующих исторических этапах развитие одухотворенного танца.

В этой ситуации само собой назрела необходимость осмыслить основы формирования и саму сущность традиции русского балета, ее первых корневых этапов. Именно тогда из недр мирового балета, особенно в его французской и итальянской модификациях, появилось самобытное лицо отечественного балетного театра. В статье анализируется малоисследованный в искусствоведении период, который в истории русского балетного театра обычно именуется «балетом пушкинской эпохи». Именно тогда определились возможности,

способствовавшие формированию самобытной природы русского балета, классического танца. Тогда началась творческая деятельность русских балетмейстеров и танцовщиков И. И. Вальберха, А. П. Глушковского, а также французов Ш. Л. Дидло, Ж.-Ж. Перро, А. Сен-Леона, органично вошедших в процесс формирования традиции. И, наконец, творческое наследие М. И. Петипа («русского француза») явилось фундаментальным завоеванием традиций классической хореографии в отечественном претворении. Он оказал плодотворное влияние на последующее развитие не только русского балетного театра, его традиции, но и мировой хореографии.

Традиция нам представляется отнюдь не тормозом продвижения новых художественных идей, наоборот, она способствует их внедрению, если они ее обогащают и содержат благотворные импульсы обновления и совершенствования балетного театра, содержательность его форм, балетмейстерского и исполнительского искусства.

О сущности традиции размышляет выдающийся ученый-литературовед, искусствовед и эстетик Г. Д. Гачев: «Не должны ли мы видеть в этой активности формы, силе традиции не только нечто отрицательное, но и благостную народную силу, отражающую в себе глубинную устойчивость бытия, простоту и ясность ее коренных ценностей, которые не поддаются расползанию в суетливой свистопляске новизны и моды?» [2, с. 19].

Каждая новая эпоха стремится к новизне. Но вместе с тем не случайно во всех сферах жизни, в том числе в художественной культуре, вырабатываются устойчивые формы человеческого бытия, а в искусстве – содержательные структуры (в театре это структура целого с этапами развития смыслообразующего действия, поиска смысла, определения эстетических координат). По справедливой мысли Т. Д. Гачева, «разум предшествующих эпох в них понимает, осваивает и приобщает к лику человечества все нововведения» [Там же].

В истоке развития традиции обращение в русском балетном театре к литературным источникам, полноценной драматургии со сквозным сюжетом составляет основу спектакля. Она-то и обуславливает возможность воплощения сценических образов героев и одухотворенного танца вопреки механическому. В творческой деятельности хореографов русского балетного театра в период его становления в пушкинскую эпоху отношение к драматургии меняется. Большую роль в этом процессе сыграют реформаторские идеи Ж.-Ж. Новерра, когда начали определяться черты балетного театра. Новерр выдвинул положение о роли балетного театра как равноценного другим видам искусства и попытался осуществить его на практике. Он выступил против тех, «кто в балете видит какой-нибудь фейерверк, предназначенный для услаждения глаз... никто еще не подозревал, что он может обращаться к душе» [7, с. 52]. Он стремился к выражению чувств, волнения сердца «на тысячи ладов», бурных страстей.

В данный исторический период новые творческие идеи оказались наиболее востребованными для русского балетного театра. Это было связано еще и с всеоткрытостью и отзывчивостью русской художественной культуры к западным культурно-историческим завоеваниям. Однако исключалось механическое копирование и слепое подражание. Просматривалось стремление к общечеловеческим ценностям, с учетом своих духовно-нравственных принципов, отработанных веками, и эмоционального опыта души и сердца, лиризма и поиска смысла.

Незадолго до этого периода свою лепту в этот процесс внесли два европейских балетмейстера – Ф. Хильфердинг и Г. Анджолини, проработавшие 20 лет в петербургской балетной труппе, привнося в свои постановки сквозные сюжеты с реальными человеческими историями, объединяя драматическое действие в единое целое с танцем и музыкой. А затем появился танцовщик и балетмейстер русского происхождения И. И. Вальберх, ученик Г. Анджолини и Дж. Канциани, поставивший 36 спектаклей в русском балетном театре, обращаясь как к сказочным сюжетам, так и к сюжетам сентиментальных драм по темам из русской жизни, Отечественной войны 1812 года. Стал закладываться самостоятельный национальный репертуар балетного театра. Ученик И. И. Вальберха и Ш. Дидло А. Глушковский продолжил создание национального репертуара, отражая русскую тему в балетных постановках, среди них на тексты А. Пушкина «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» композитора Ф. Шольца (1821), «Черная шаль, или Наказанная неверность» на сборную музыку. Но до Глушковского в русском театре вел свою балетмейстерскую деятельность Ш. Дидло, она явилась важной ступенью последующего качественного развития как школы академического танца, так и хореографического искусства во многих его составляющих – балетной сценической драматургии, лексике, создании индивидуализированных сценических образов героев спектакля с их внутренним миром, жизнью души и сердца.

Шарль Луи Дидло, будучи танцовщиком, хореографом, педагогом, фактически состоялся как балетмейстер именно в русском балетном театре, где проработал 30 лет (кроме четырех лет, когда был вынужден выехать из России), поставив более 40 балетов и дивертисментов. Он внес большой вклад прежде всего в педагогику танца, подняв на более высокий уровень школу, технику классического танца как средство воплощения художественных балетмейстерских идей. Как балетмейстер Дидло стремился к воплощению балетной драмы, хореографической пьесы, разработке ее драматургии, сюжета, образов героев. Для этого нужно было воспитать танцовщиков, способных к сценическому перевоплощению, владеющих классическим действенным танцем (именно таким был вышедший из его школы А. Глушковский).

Первый этап творчества Дидло прошел под знаком Новерра с его мифологическими и аллегорическими сюжетами: «Зефир и Флора» (1808), «Амур и Психея» (1810) на музыку К. Кавоса. На втором этапе творчества Дидло (1816-1829) наметился поворот к романтической природе спектакля, драматургия которого посвящена обыкновенным очеловеченным героям с их страстями, внутренними коллизиями. В России Дидло нашел артистов балета с их эмоциональной открытостью, проживанием роли, с духовно-эмоциональным воплощением образов героев. Он предпочитал русских актеров своим землякам именно за способность передать «энергию души».

Дидло поставил балет по пушкинскому сюжету «Кавказский пленник, или Тень невесты» на музыку К. Кавоса (1823). При этом обнаружился его интерес к реальной психологически обусловленной жизненной основе конкретного времени, что отразилось в танцевальной драматургии. Дидло обращался и к другим пушкинским сюжетам: например, как и А. П. Глушковский, он поставил балет по «Руслану и Людмиле» (1824), продолжив поиски своего ученика. В сказочном сюжете поэта балетмейстер также обрел психологически мотивированную танцевальную основу. Затронутая тема, пушкинский сюжет продолжили свою жизнь в балетах отечественных хореографов XX века (М. Лавровский, Р. Захаров, композитор Б. Асафьев).

Все это обусловило появление новых открытий в танцевальном искусстве, его лексике, хореографии и необходимости поднять школу классического танца с его пальцевой техникой на новый художественный уровень. Как считал Ф. Лопухов, и его в этом поддержал Ю. Слонимский, танец на пуантах появился в России до его изобретения Ф. Тальони, в хореографической технике у Дидло [5, с. 23].

Данное явление стало важнейшей вехой в развитии хореографии, ее тесного соотношения с музыкой. В дальнейшем оно сыграло важную роль в формировании именно «чистого», или инструментального, танца, иными словами, танцсимфонической хореографии. Значение танца на пуантах определилось в таких композиционных структурах, где будут «заключены особенно тонкие и возвышенные идеи, которые невозможно показать, а можно только отразить в музыке и танце» [Там же, с. 56].

А. Пушкин высоко ценил балеты Дидло. А внимание поэта к балетному театру того времени, его размышления о перспективах развития именно русского балета сыграли свою плодотворную и значительную роль в определении самобытности, своеобразия эстетики танца. В балетном спектакле Пушкин ценил прежде всего содержательное начало с его духовной составляющей, особенно в «Кавказском пленнике» Дидло, где выявилось устремление хореографа к романтическому началу.

Наблюдая за балетами Дидло, А. Пушкин в зонах душевной жизни героев видел важную составляющую будущего балетного спектакля. Поэт-мыслитель стремился приблизиться к природе театра как такового и сущности отечественной сцены. Предмет театра он видел не в убийствах и казнях – к ним возникает привычка, притупление воображения, как результат – равнодушие, «изображение же страстей и излиятий души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно» [7, с. 147].

Именно в балетах Дидло Пушкин нашел эти «излипания души», особенно в «Кавказском пленнике» с внутренней драматической коллизией героя между любовью к невесте и внезапно вспыхнувшим чувством к Черкешенке. Степень драматизма, предложенная хореографом, не предполагалась в замысле поэта, но он одобрил предложенное решение.

Балерина А. Истомина, имея драматический талант, именно в роли Черкешенки достигла вершины своего мастерства, сочетая драматизм роли и технику классического танца в сценическом перевоплощении в образ, овеянный духом романтизма. Именно ее воздушному полетному танцу, приближенному к одухотворенному, Пушкин посвятил свои строки в «Евгении Онегине».

Свой интерес к балету Дидло и роли черкешенки Кзелкайи он выразил в письме к брату, Л. С. Пушкину: «Пиши мне о Дидло, об Черкешенке Истоминой...» [8, с. 45]. Истомина обладала еще и драматическим талантом с естественным проявлением душевных порывов, жизни сердца.

А. Пушкин видел в балетах Дидло с Истоминой существенные черты будущего отечественного балета и желал, чтобы танец становился выражением душевных порывов. Этого он ожидал от русской Терпсихоры, о чем писал в «Евгении Онегине». Образы, воплощенные русской и мировой словесностью, оказывались плодотворным источником для создания спектаклей балетного театра. В ожидании и предчувствии развития русской Терпсихоры с ее содержательным и одухотворенным танцем Пушкин фактически определил будущую парадигму развития балетного театра России. Великие отечественные балетмейстеры и артисты классического танца это подтвердили и осуществили на практике в XX веке. Их деятельность оказала плодотворное влияние на мировой балетный театр.

Новые возможности и перспективы были открыты на следующей стадии развития романтического балета с пуантовой техникой. Свою историческую роль в этот период сыграло творчество балетмейстеров-романтиков: Ф. Тальони (и его дочь Мария – танцовщица) поставил балет «Сильфида» Ж. Шнейцхоффера.

Следующий шаг в развитии балетного театра России сделал Ж.-Ж. Перро, продолжив открытия романтического балета. Его спектакли надолго покорили петербургского зрителя¹. Он обратился к балетной драме с реальными действующими лицами, представителями разных социальных слоев – от графа до крестьянина. В конкретной человеческой истории были отражены драматизм событий, глубина чувств, внутренняя духовно-нравственная борьба. Этому немало способствовали драматургические источники как литературы, поэзии, так и старинных народных легенд («Эсмеральда» и «Катарина, дочь разбойника» Ц. Пуни, «Фауст» Ц. Пуни и Э. Паниццы).

Главным художественным завоеванием Перро стал балетный шедевр «Жизель» на музыку А. Адана, вошедший в мировой и русский репертуар в XIX веке и не сходивший со сцены вплоть до наших дней.

В. Красовская отметила важный скачок развития балетного театра, который сделал Перро в «Жизели», следующим образом: «Слияние танца с действием, действие в танце, танец в образе. Рядом с весьма конкретными танцевальными характеристиками возникали эпизоды, где раскрывался духовный мир героев... Но природа действия была другой: действие развивалось не по законам драмы, а по законам музыки» [3, с. 11].

Естественно, возникало единство танцевального и музыкального действия с симфонической и поэтической обобщенностью.

¹ В 1863-1903 гг. Ж.-Ж. Перро – главный балетмейстер Большого театра в Петербурге.

Хореография виллис составляет симфонизированный ансамблевый танец кордебалета, который является активным действующим лицом спектакля, а не фоновым обрамлением солистов. Тому располагала уникальная для балета музыка композитора Адана. В дальнейшем она неслаучно стала предметом для изучения партитуры П. И. Чайковским, когда он начал сочинять музыку к балетному спектаклю. Адан обратил внимание на внутреннее духовное пространство жизни героев. В первом действии, отмеченном реальностью жизненных обстоятельств, уже начали вырисовываться монологические зоны действующих лиц, чему способствовала музыкальная партитура композитора. «Адан, – пишет Ю. Слонимский, – вносил в балетные ситуации образы, повышал их жизненность и драматизм действия, обогащая характеристичность сценических персонажей, содержательно-го балета в целом» [9, с. 75]. Примечателен последний эпизод первого действия балета, когда Жизель узнает, что ее возлюбленный не тот, за кого себя выдает, – не крестьянин, а граф, и уже обрученный, что подтверждает его будущая невеста из того же круга. У Жизели фактически возникает острая реакция на правду, что отразилось в сценическом действии – музыкально-танцевальном, полном драматизма обращенном монологе.

Великая балерина Галина Уланова разрушила исполнительский штамп. Она вместо воплощения сумасшествия вернула монологическую природу сцены с ее глубинной духовной рефлексией, четко выявленной драматургией и психологически мотивированным танцевальным действием героини. В лихорадочном осмыслении происходящего, в борении души и сердца рушилась ее вера в идеал, любовь. Жизель скоропостижно умерла не от безумия, а скорее от разрыва сердца, предательства возлюбленного Альберта и глухоты, беспомощности толпы, не сумевшей ей помочь и поддержать в трудную минуту. К сожалению, у Улановой не оказалось достойных последователей среди танцовщиц.

Опыт Перро и Адана, как и их прещественников, на русской балетной сцене перенял и привнес в свою деятельность М. И. Петипа, чтобы сохранить, укрепить и продолжать заложенную ими традицию, а также развивать русский балетный театр как явление. Он оценил открытия Перро и Адана в «Жизели», вернул спектакль на отечественную сцену в собственной редакции, еще более обогатив действенно-смысловую и танцевальную природу балета с ее перспективой углубленного раскрытия внутреннего мира героини, ткани ее душевной жизни, того «внутреннего человека», за которого ратовали романтики.

М. И. Петипа – целая эпоха русского балетного театра. И вместе с тем он ознаменовал новый этап в развитии одухотворенного танца, который во многом определялся музыкальной партитурой композитора, ввел новые принципы в процесс создания сценических образов спектакля. Он начал формировать новый репертуар балетного театра, придав значение литературным источникам (Байрон, Сервантес, Пушкин и др.), темам из народного творчества. К примеру, «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Неслаучно Ф. Лопухов заметил, что «Лебединое озеро» – типично русский балет с русской музыкой и русской хореографией, в которой национальные особенности «перебороли франко-итальянскую основу классического танца» [5, с. 106]. Последнее особенно ярко отразилось в лебединых сценах (созданных в содружестве с Л. Ивановым). К ним можно отнести, перефразировав, слова Пушкина о том, что балет стал «заведовать страстями и душою человеческой» [7, с. 147]. Лебединые сцены неслаучно были названы композитором и теоретиком Б. В. Асафьевым «душою русского балета конца XIX века» [1, с. 93]. Они обусловили одно из уникальных открытий М. Петипа, имевшее огромное значение для создания новых смысловых и лексических ресурсов балетного театра, его духовно-эстетической сущности.

Естественно, эти сцены во многом определили последующую парадигму развития не только русского, но и мирового балета. Речь идет о танцевальном симфонизме, который позволил преодолеть однолинейность сюжета балетного спектакля. Симфонизм в музыке, претворенный в хореографию, обладал сосредоточенностью на масштабных проблемах бытия человека не только в бытийной, но и в метафизической, духовной сфере. Симфонизм в структуре музыкально-хореографической драматургии обладал многоуровневым отражением содержания спектакля, который обретал философско-поэтическую обобщенность и вместе с тем динамику развития жизни. Действие выражало драматический процесс обнаружения противоречий, тематических контрастов и связей. И преимущество определилось за симфонической, а не за дансантажной музыкой и сюжетом, где возникал лишь повод для дивертисментных номеров, представлявших зрелище «танцовщиц и танцоров, строивших улыбки предполагаемой публике и наслаждавшихся легкой возможностью прыгать и вертеться...» [10, с. 8]. В процессе симфонизации танца важную роль сыграл творческий тандем М. Петипа, его соратника Л. Иванова с П. Чайковским, а позже с А. Глазуновым.

Петипа определил реформаторские идеи в области симфонизации танца, открыл возможности для воплощения на сцене «внутреннего человека». Его привлекали открытия танцевального действия, материализующие зримо сферу души и сердца героев, их парение духа, сновидения, фантазии и мечты о любви, а также драматические коллизии – муки совести, боль утраченной любви, предательство безвременно ушедшей из жизни возлюбленной, мысленные встречи их душ, примирение в ином мире...

Так возникли его знаменитые танцсимфонические сюиты, эпизоды, акты «снов»: сон Сеид-паши в «Корсаре» А. Адана, хрустальный сон Дон Кихота в одноименном балете на музыку Л. Минкуса, знаменитый акт «Теней» в «Баядерке» Л. Минкуса, лебединые сцены в «Лебедином озере» П. Чайковского.

Вклад М. И. Петипа в развитие русского балета, его традиции, самобытность многомерен. Его дальнейшее изучение впереди.

По итогам предпринятого исследования отметим следующее. При всей сложности современной ситуации, сложившейся в эпоху глобализации, обращение к художественной памяти, генетическим корням, своему исторически сложившемуся наследию является, на наш взгляд, очень важным и перспективным. Именно обновление традиции благодаря внедрению новых реформаторских идей обусловило самобытность и устойчивое саморазвитие отечественного балетного театра, балетмейстерского и исполнительского искусства на протяжении всего XX и в начале XXI века. Имена этих уникальных мастеров вошли в историю мирового хореографического искусства.

Источником формирования и совершенствования русского театра, как драматического, так и балетного, явились осмысление духовной константы, обращение к смысловому стержню спектакля, к его структуре драматического действия. И в начале становления русского балета этот путь указал А. С. Пушкин. В связи с этим свою историческую роль сыграли балетмейстеры и исполнители пушкинской эпохи, а также французские хореографы, органично вписавшиеся в парадигму развития русской балетной сцены. Обращение к подлинно художественным литературным источникам, народному творчеству, стремление к раскрытию драматических коллизий внутреннего мира героев – всё это привело к дальнейшей психологизации танца, мотивированности поведения героев, характеристичности образов. Возникли новые взаимоотношения музыкальной и танцевальной драматургии, симфонизации танца.

Поворотным этапом в развитии русского театра явилась деятельность М. И. Петипа. Его наследие – фундаментальные завоевания классической хореографии, обусловившие новые открытия в области балетного театра, не только отечественного, но и мирового. Это было подтверждено последующей практикой исполнительского и балетмейстерского искусства России на протяжении всего XX и в начале XXI века.

Список источников

1. Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5-ти т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. Т. 4. 439 с.
2. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Просвещение, 1968. 303 с.
3. Красовская В. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. 340 с.
4. Лопухов Ф. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. 190 с.
5. Лопухов Ф. Хореографические открытости. М.: Искусство, 1972. 215 с.
6. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце и балетах. Л. – М.: Искусство, 1965. 376 с.
7. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. Л.: Наука, 1978. Т. 7. 542 с.
8. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. Л.: Наука, 1979. Т. 10. 712 с.
9. Слонимский Ю. Жизель. Л.: Музыка, 1969. 155 с.
10. Слонимский Ю. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Л.: Гос. муз. изд-во, 1962. 78 с.

**FORMING THE FOUNDATIONS OF THE RUSSIAN BALLET THEATRE TRADITION
(HISTORICAL AND ARTISTIC ASPECTS)**

Katysheva Dzhenni Nikolaevna, Doctor in Art Criticism, Professor
Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences
kafrezh@yandex.ru

The article deals with the origin of the Russian ballet theatre tradition formation and its root stages when the attempt to reveal a hero's inner world on the scene by dance and plastic means was undertaken for the first time. Its founders were the first Russian choreographers of Pushkin era I. I. Valberh and A. P. Glushkovsky, and then the tradition development was organically continued by Sh. L. Didlo and J.-J. Perrot. These choreographers' work created prerequisites for M. I. Petipa's reformative activity, the creator of the classics foundation, the symphonization of dance. The Russian ballet's achievements of these historical periods can be successfully used in modern choreography in the disclosure of "inner person".

Key words and phrases: art criticism; Russian ballet; tradition origin; A. Pushkin's era; dance symphonization.

УДК 7.01

Дата поступления рукописи: 15.05.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.38>

В статье с позиций искусствоведения проводится анализ экспериментальной театральной постановки "The Entertainment" (2013) во вселенной видеоигры "Kentucky Route Zero". Рассматриваются нарративная структура персонажей и сюжет пьесы с точки зрения культурных отсылок и заимствований. Внимание автора обращено на понятие инверсии формы сценического пространства и объектов классических видов искусства в метаконтексте видеоигры, в пределах которого осуществляется синтез литературных, драматургических и театральных средств художественной выразительности, которые в совокупности формируют субъективный зрительский опыт через статичный игровой процесс от первого лица. Концептуально обосновывая отсылки к категориям реального и художественного, находясь на стыке логики и абсурда, театра и перформанса, видеоигра "The Entertainment" превращает драматическую постановку несуществующего драматурга в источник интеллектуальных размышлений, позволяя вести дискурс в рамках междисциплинарных исследований.

Ключевые слова и фразы: видеоигра; анализ; форма; инверсия; метаконтекст; сцена; виртуальное пространство; средства художественной выразительности; "The Entertainment"; "Kentucky Route Zero".

Лапшин Павел Викторович

*Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева, г. Саранск
pavlapsh@gmail.com*

АНАЛИЗ ВИДЕОИГРЫ "THE ENTERTAINMENT". ИНВЕРСИЯ ФОРМ

Видеоигры, являясь частью искусства, настолько разнообразны, настолько смещены или вовсе стерты жанровые и форменные различия между ними, что становится сложнее идентифицировать их принадлежность.