

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор *иск.*, профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьёв (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор *иск.*, доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. *иск.*, доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. *иск.*, профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
А. И. Янкус (канд. *иск.*, доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор *иск.*, вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. *иск.*, профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор *иск.*, профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор *иск.*, профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. *иск.*, профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор *иск.*, профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор *иск.*, профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. *иск.*, науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор *иск.*, профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор *иск.*, профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор *иск.*, профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор *иск.*, профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор *иск.*, профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2023

Содержание

Статьи

Юлия Векслер

Дадаистские балеты Эрвина Шульхофа:
от мистерии к гротеску **8**

Ольга Макарова

Балет «Двенадцать» Леонида Якобсона.
Рождение несостоявшегося шедевра **28**

Надежда Карпун

Прошлое и настоящее
в мультимедийной балетной опере
«Апокалиптика» М. Келемена **42**

Дмитрий Лыков

Проблема интерпретации
литературного сюжета на балетной сцене
(на примере балета Джона Ноймайера
«Дама с камелиями») **58**

Александр Демченко

«Петрушка» И. Стравинского:
ракурсы осмысления **74**

Оксана Гагарина

«Весна в Аппалачах» М. Грэм —
А. Копленда: американская пастораль **94**

Андрей Денисов

Хорал «Ein feste Burg ist unser Gott»
в «Гугенотах» Дж. Мейербера —
парадоксы знаменитой темы **108**

Лю Сяохэ

Особенности вокального стиля
опер Джоакино Россини: традиции
и новаторство **122**

Наталья Дегтярева

Авторские ремарки в нотном тексте
как выражение режиссерской воли
композитора **140**

Зивар Гусейнова

«Я прямо писал оркестровую партитуру»
(о создании Н. А. Римским-Корсаковым
оперы «Майская ночь») **158**

Анастасия Ким

Из истории оперы «Плотина»
А. Мосолова **178**

Диана Локотьянова

Хоровая деятельность Антона Брукнера.
Светские вокальные произведения **206**

Нина Захарьина

Средневековая традиция в Новое время:
творчество в области монодических
роспевов **232**

Сведения об авторах **250**

Информация для авторов **256**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2023

Contents

Articles

Yulia Veksler

Erwin Schulhoff's Dadaist Ballets:
From Mystery to Grotesque **8**

Olga Makarova

Ballet "The Twelve". The Birth of a Failed
Masterpiece **28**

Nadezhda Karpun

The Past and the Present in the Multimedia
Ballet-Opera "Apocalyptica"
by Milko Kelemen **42**

Dmitry A. Lykov

The Ballet Interpretation of the Literary Plot
in "The Lady of the Camellias"
by John Neumeier **58**

Alexander Demchenko

"Petrushka" by Igor Stravinsky:
Perspectives of Understanding **74**

Oksana Gagarina

"Appalachian Spring" by Martha Graham —
Aaron Copland: An American Pastoral **94**

Andrei Denisov

Chorale "Ein feste Burg ist unser Gott"
in "The Huguenots" by Giacomo Meyerbeer —
Paradoxes of a Famous Theme **108**

Liu Xiaohe

Specifics of the Vocal Style
of Gioachino Rossini's Operas:
Tradition and Innovation **122**

Natalia Degtyareva

Author's Remarks in the Musical Text
as Demonstration of Director's Will
of the Composer **140**

Zivar Guseinova

"I Wrote Directly the Orchestral Score"
(On Creation of Opera "The May Night"
by N. A. Rimsky-Korsakov) **158**

Anastasia Kim

"Plotina" ("The Dam") by Alexander Mosolov.
The History of Creation **178**

Diana Lokotyanova

Choral Activities of Anton Bruckner.
Secular Vocal Works **206**

Nina Zakharina

Medieval Tradition in The New Time:
Creative Activity in the Field
of Monodic Chants **232**

Contributors to this issue **250**

Directions to contributors **256**

Научная статья
УДК 792.8; 782.91
doi: 10.26156/ОМ.2023.15.3.004

Проблема интерпретации литературного сюжета на балетной сцене (на примере балета Джона Ноймайера «Дама с камелиями»)

Дмитрий Анатольевич Лыков

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия,
dima.lykov@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0009-2664-8685>

Аннотация. На протяжении всего времени существования балетного театра остается актуальной проблема сценической интерпретации литературных произведений различных жанров, что требует трансформации их содержания и сюжета, так как литература и балет используют различные формы художественной выразительности с различными семантическими возможностями. В то время как формы большого балета эпохи романтизма предполагают определенную действенную схему, что семантически ограничивает их сюжеты, в балетных постановках XX в. возникает тенденция преодоления смыслового разрыва между произведениями балета и литературы. Как пример такого преодоления в статье рассматривается балет Джона Ноймайера «Дама с камелиями» (на музыку Ф. Шопена, 1978), являющийся одним из наиболее художественно релевантных балетно-сценических прочтений одноименного романа А. Дюма-сына. Сюжетно-композиционные особенности этого романа позволили его автору не ограничиться мелодраматическим содержанием, а выразить идеи социального, личностно-психологического, философского порядка. Ноймайер, используя композиционные находки Дюма-сына, воспроизводит в балете сюжет, максимально полно передающий семантику романа, и получает художественный результат, адекватный глубине литературных идей. Музыка балета (компиляция произведений Ф. Шопена), являясь в синтезе его действия не только структурной, но и выразительной основой, во многом определила параметры интерпретации литературного сюжета и позволила Ноймайеру, сохраняя стилевое единство, отразить в постановке многогранность содержания «романа на балетной сцене».

Ключевые слова: балет, балетный театр, музыка, музыкальное содержание, литературный сюжет, композиция, балетно-сценическая интерпретация, Джон Ноймайер, «Дама с камелиями»

Для цитирования: Лыков Д. А. Проблема интерпретации литературного сюжета на балетной сцене (на примере балета Джона Ноймайера «Дама с камелиями») // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 58–73. <https://doi.org/10.26156/ОМ.2023.15.3.004>.

© Лыков Д. А., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.004

The Ballet Interpretation of the Literary Plot in “The Lady of the Camellias” by John Neumeier

Dmitry A. Lykov

The Russian Institute of Theatre Art — GITIS, Moscow, Russia,
dima.lykov@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0009-2664-8685>

Abstract. The problem of ballet interpretation of literature remains relevant during the entire period of ballet existence. Since ballet theatre and literature are different arts with different forms of expressiveness, ballet interpretation of a literary text leads to transformation of its content and plot. While the musical and choreographic forms of the romantic ballet involve a certain valid scheme, reducing literary plot to a semantically restricted one, the ballet of the 20th century presents a tendency of overcoming the semantic gap between the works of ballet and literature. This article, as an example of such overcoming, considers the John Neumeier’s ballet *The Lady of the Camellias* (to music by F. Chopin, 1978) being one of the most relevant ballet interpretation of the A. Dumas son’s novel *La Dame aux camélias* (1848). The specifics of the plot and the composition of the novel allowed the author not only to present a melodramatic content but express social, personal psychological, philosophical ideas. Neumeier used the Duma son’s composition to reproduce closely the semantics of the novel, and achieved the most artistic result, equal to the depth of the literary plot. The music (a compilation of Chopin’s works), as a component of the ballet synthesis, is not only a structural but also an expressive basis of the action, allowed Neumeier to preserve the style unity and reflect in the ballet a complex, multifaceted content of “the novel on stage”.

Keywords: *ballet, ballet theatre, music, musical content, literary plot, composition, ballet interpretation, John Neumeier, “The Lady of the Camellias”*

For citation: Lykov D. A. Ballet Interpretation of Literary Plot in “The Lady of the Camellias” by John Neumeier. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 58–73. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.004>.

© Dmitry A. Lykov, 2023

Дмитрий Лыков

Проблема интерпретации литературного сюжета на балетной сцене (на примере балета Джона Ноймайера «Дама с камелиями»)

Музыкальный театр Западной Европы, в частности балет, был связан с отображением литературного слова на его сцене изначально. Первый полноценный балетный спектакль — легендарный *Комедийный балет королевы* (1581) — имел литературную основу, обращенную к поэтическому изложению мифа о Цирцее. Спектаклю предшествовали идеи поэтов и музыкантов Плеяды, мечтавших воскресить античную драму в синтезе искусств как союз поэзии, музыки и танца, тем самым предполагая ее поэтическое, т. е. литературное, основание. Последующие балетные спектакли различных жанров в эпохи барокко, классицизма, преромантизма и, наконец, романтизма были также преимущественно сюжетными и черпали свои сюжеты в изложениях античных и национальных мифов и легенд, сказках, поэтических произведениях, драматических пьесах и даже новеллах и романах.

В XX–XXI вв. в поисках сюжета танец и балет обращаются не только к литературе, но и к другим видам искусства, явлениям из различных сфер жизни человека — к произведениям живописи, музыки, историческим и политическим событиям, фактам обыденной жизни, игре и т. д. Кроме того, с возникновением и распространением, в том числе в балетном театре, тенденций ненарративного искусства появляются бессюжетные балеты. Однако ко второй половине XX в. интерес к сценическому прочтению сюжетов серьезной литературы в западноевропейском балетном искусстве не только не угас, но и многократно усилился, проявившись в постановках целого ряда хореографов. Таким образом, изначальная проблема интерпретации литературы в музыкальном театре — на балетной сцене сохраняет свою актуальность и поныне.

Данная проблема возникает, поскольку балетный театр и литература — разные искусства, создающие свои образы в разнородных семиотических системах. Вербальная основа литературы позволяет ей использовать в своей художественной знаковой системе все семантическое богатство общепотребительного языка, отражающее все категории мно-

говекового опыта мировосприятия и коммуникации человека. Это дает свободу в содержательном наполнении художественной формы: позволяет создавать смысловые конструкции, привлекая самые сложные понятия (в том числе абстрактно-логические), произвольно представлять пространственно-хронологическую траекторию повествования, свободно осуществлять переходы, следуя ей.

Балет — синтетическое искусство, его язык — сложная система невербальных знаков, воспринимаемых визуально и на слух как балетно-сценические образы, синтезированные в музыкальном, хореографическом, художественно-образительном рядах. Эти знаки, апеллирующие, прежде всего, к эмоциональной и чувственной сфере, имеют преимущественно символическую природу, а потому неоднозначны. Они могут служить не столько для передачи содержаний как конкретных понятий, сколько для их проживания. В этом отношении балет способен воплощать движения души, мысли, образы, являющиеся триггерами эмоций и ощущений, трудно поддающихся или не поддающихся вербализации. Как сценическое искусство балет не может свободно манипулировать пространственно-временными параметрами действия, свободно обращаться к моментам прошлого, будущего или моментально переносить его в другое место. На сцене существует только «здесь» и «сейчас».

Буквальный перевод с языка литературы на язык балетной сцены (прямая замена слова на танцевальное движение) не может быть адекватным, поскольку, учитывая разность закономерностей формообразования, для этих систем нет прямого и исчерпывающе полного соответствия между значащими элементами на соответствующих структурных уровнях художественной формы, как нет и полного соответствия самих этих уровней. Смыслы, которые возможно выразить в литературной форме, могут быть неподвластны прямому балетному прочтению, в то же время балетная сцена требует воплощения «невывыказанного», но доступного ее выражению и необходимого в силу требований ее эстетики.

Таким образом, при переносе литературного произведения на балетную сцену оно в той или иной мере подвергается необходимой трансформации, затрагивающей как сюжетно-композиционную, так и идейно-смысловую его составляющие. При этом содержание литературного произведения переходит в балет лишь в той его части, которая имеет возможность эквивалентного по смыслу сценического представления и перспективы разработки в музыкально-хореографическом виде.

Подобные сюжетные трансформации были неизбежны в романтическом балете, ставшем вершиной развития хореографического искусства

до XX в. в ходе эволюции его структурно-функциональных возможностей порождения художественного смысла:

Универсальная форма сюжетно-композиционного решения спектакля создала особую среду, в которой танец получил возможность означать любые объемы смысла, сохраняя при этом свою действенную условность [Кондратенко 2010, 23].

Став академическим, романтический балет окончательно утвердил четкие музыкально-хореографические формы, в рамках которых отдельные элементы танцевального высказывания приобретали смысловое наполнение благодаря своей четкой композиционной организации. Сложилась эстетика «большого балета» — монументального спектакля, где сюжет излагался в пантомимных сценах, а развернутые танцевальные ансамбли обеспечивали его эмоционально-экспрессивное развитие, обобщая чувства героев.

В силу того что танец, стремясь к главенству в спектакле, вытеснял пантомиму на периферию сценического представления, содержание постановки тяготело к лирическому воплощению поэтически обобщенных идеальных образов и конфликтов, построенных на антиномиях (доступных представлению преимущественно музыкально-хореографическими средствами). Этому подчинялся и сюжет, что неизбежно ограничивало его семантически и упрощало, обедняло по сравнению с литературой, имевшей более богатый выбор доступных тем, а также широкий спектр возможностей представления и детализации образов, событий сюжетного действия. Например, в таких балетах обязательно высвечивалась (а иногда создавалась) любовная линия главных героев (которой могло даже не быть в литературном источнике) и уходила в тень та часть сюжета, где раскрывались философские, социальные, психологические идеи.

Уже на рубеже XIX–XX вв. кризис романтического и академического балета свидетельствовал об исчерпании выразительных возможностей его формы, ограниченных его «застывшей» эстетикой в новых этико-эстетических и смысл-порождающих реалиях. В то же время литература успешно перешагивала внутренние границы на пути своего развития.

Попытки преодолеть смысловой разрыв между произведениями балета и литературы были предприняты в западноевропейском театре в XX в., ближе к его второй половине, когда популярность среди западноевропейских хореографов стал вновь приобретать многоактный сюжетный балет, тяготеющий к жанру хореодрамы. Задачей стало, используя

музыкально-хореографические средства, создать драматургически выверенное действие, наполненное смыслом на уровне литературного слова.

Одним из ярких примеров такого преодоления является балетно-сценическая трактовка романа Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» (1848), осуществленная Джоном Ноймайером. Этот роман середины XIX в. стал каноном массовой литературы того времени, однако по своему глубокому психологическому содержанию, социально-нравственному послы, мастерству композиции и приемов он, безусловно, обладает художественными качествами произведения серьезной литературы. Созданный по мотивам реальных событий, роман мог служить попыткой Дюма-сына воскресить на его страницах собственные чувства и образ своей возлюбленной, парижской куртизанки Мари Дюплесси (Розы-Альфонсины Плесси), умершей в 23 года.

Центральным образом романа является Маргарита, которая, так или иначе, присутствует на всех его страницах. Относительно этого образа выстраивается композиция романа, именно к нему последовательно спускаются уровни повествования: сначала оно идет от третьего по отношению к Маргарите лица — автора, затем переходит к Арману, противопоставленному героине в позиции второго лица, затем развязка всей истории подается от первого лица — самой Маргариты (через ее дневниковые записи). Такое сочетание различных планов зрения придает содержанию психологическую объемность, а повествовательное движение сквозь них — особую динамику восприятия образа и его развития.

Роман делится на две неравные части. Основная история изложена во второй части, а первая — от лица автора — может служить ей большим развернутым прологом, где писатель излагает идеи осуждения лицемерного общества и жертвенной любви как пути духовного развития и возвышения. Их Дюма-сын помещает в поток размышлений автора, тем самым объективируя их от третьего лица — как взгляд со стороны. Таким же образом он психологически анализирует случившееся с двух точек зрения: с позиций переживания стихии чувства в его коллизиях и импульсивности (Арманом) и на объективном уровне обобщающего осмысления (автором). Линия Армана оказывается свободна от нравственно-дидактических компонентов и отдана выражению любви и страсти, а линия автора готовит читателя к восприятию истории и вводит его в суть основных событий. При этом композиция романа нелинейна — действие часто переносится в пространстве и во времени, содержит ретроспекции и моменты ретардации, но при этом оно активно развивается на всем протяжении, находясь в постоянном взаимодействии с лирическим планом.

Сюжет «Дамы с камелиями» содержит интертекстуальную связь с романом аббата Прево «История кавалера де Гриё и Манон Леско» (1731), которая обнаруживается в символической ассоциации образа Маргариты и ее отношений с Арманом с таковыми из книги, по сюжету подаренной им героине. Композиционно роман Прево становится отправной точкой романа Дюма. В смысловом плане Арман (а вместе с ним и Дюма-сын) воспринимает образ Маргариты в сопоставлении с героями Прево XVIII в., ставшими символическими фигурами в веке XIX-м. Это существенно усиливает значение образа главной героини с одной стороны, а с другой — позволяет глубже его раскрыть.

Действенная четкость и эмоционально-лирическая насыщенность романа сразу определили потенциал его сценической интерпретации, однако сложность композиции потребовала трансформации сюжета даже при создании автором версии для постановки на драматической сцене. Пьеса легла в основу либретто оперы Дж. Верди «Травиата» (1853). В этом случае сюжет, подчиняясь условиям и условностям сценической адаптации, а также эстетическим требованиям музыкального театра, получил иные ходы, композицию изложения и смысловые акценты. Это обеспечило ему яркое мелодраматическое развитие и сообщило романтические черты, однако нравственно-философская составляющая была сглажена, и был утерян поистине экзистенциальный конфликт главной героини, к разрешению которого восходит роман.

В XX в. на тему сюжета «Дамы с камелиями» был создан и ряд хореографических интерпретаций. Среди них особо выделяются две, различные по своей концепции и по ее воплощению, — постановки Ф. Аштона и Дж. Ноймайера. Следует отметить, что сюжетно-композиционный замысел на соответствующем уровне прочтения для каждого хореографа связан с выбором музыки для балета. В синтезе балетного действия музыка становится не только структурной (метроритмической), но и функциональной основой, сообщая балетной постановке семантику музыкального содержания, обретая особую значимость в балетно-сценической интерпретации литературного сюжета, определяя ее параметры. Она же во многом определяет жанровую принадлежность постановки и ее соответствие литературной семантике и эстетике.

Балет Аштона «Маргарита и Арман» (1963) стал его личным посвящением Марго Фонтейн, а, будучи поставлен для нее и Рудольфа Нуриева, вошел в историю искусства как символ рождения легендарного дуэта. Дуэт главных героев и оказался в фокусе концепции хореографа. Ей полностью соответствовал выбор музыкальной основы, которой стала Соната *h-moll* Листа. Этот выбор определил характер трактовки Аштоном

романа Дюма-сына, эмоциональную выразительность и смысловую целостность балета, став залогом его огромного успеха:

Соната *h-moll* Листа есть симфоническая поэма для фортепиано. И вместе с тем соната остается великой энциклопедией музыкального романтизма [Цуккерман 1984, 111].

Сонатно-симфонический цикл обладает возможностью отражения широкого охвата контрастных сторон человеческого существования (в отличие от классической одночастной формы), но при этом приобретает обособленность своих частей, выполняющих отдельные задачи. Лист преодолел до конца расчлененность действий драмы в создании одно-частно-циклической сонатной формы. Развитие образов в их постоянном взаимодействии, текучесть движения и цельность композиции делает музыку Листа благодатной основой сценической интерпретации сюжета.

Для постановки на балетной сцене необходимо выделить такие мотивы литературного первоисточника, которые могли бы быть пластически представлены в соответствии с временной и образной структурой музыкальной основы. В рамках получасового звучания Сонаты Аштон не мог бы полностью раскрыть содержание романа и даже пьесы (или оперного либретто), поэтому он выстроил сюжет, лежащий на содержании этого сочинения, данное в порядке его внутреннего развития. Сюжет охватывает узловые моменты любовной истории героев романа и обретает ярко романтический характер сочинения Листа, становясь отражением вечного стремления человека к мечте и недостижимости идеала.

Действие развивается в сознании умирающей Маргариты в ретроспективе всей истории ее отношений с Арманом и делится на пять сцен, представленных в виде драматичных монологов и дуэтов. Эти сцены точно соотнесены с формой сонаты в соответствии с особенностями ее музыкальной драматургии. Виртуозная хореография и яркие пластические характеристики помогают воплотить образы, развивающиеся на грани прекрасного и трагического, воспроизводя линию высокой романтической драмы. Однако узловые моменты действия разрешаются в романтической же условности. Конкретно-изобразительный характер получает трактовка темы вступления в прологе как сотрясения Маргариты в чахоточном кашле. Романтически контрастная трактовка образа отца Армана проявляется как некоторая схематичность персонажа и сцен с его участием. Встреча героев перед смертью Маргариты становится моментом катарсиса, но определяет мелодраматическое решение всего балета.

Таким образом, балет Аштона лишь в некоторой степени соотносится с романом Дюма — это самостоятельное произведение на его тему. Точно следуя логике музыкального произведения, Аштон придает своей балетной трактовке сюжета «Дамы с камелиями» предельно романтический характер и черты *хореографической поэмы*. Антиномия мечты и реальности, раскрытие темы всепоглощающего чувства, идея жертвенности во имя любви, как и контрастность трактовки образов, смещение ряда смысловых акцентов действия в область мелодрамы, типичны для эстетики романтизма и свойственны данной постановке.

Поистине «литературным» стал балет Дж. Ноймайера «Дама с камелиями», который был поставлен в 1978 г. на сцене Штутгартского театра с Марсией Хайде в роли Маргариты, а тремя годами позднее — Гамбургским балетом с ней же в главной роли. Постановка интерпретирует сам роман с его многоплановостью содержания, нелинейностью изложения, «кинематографическими» наплывами действия. Именно эти его свойства использует Ноймайер, чтобы выразить идеи, утерянные в пьесе или оперном либретто.

Центральной в балете становится не романтическая идея главенства чувств и жертвенности любви, а идея духовной самоидентификации главной героини, этико-философский аспект становления ее личности. По сюжету Арман дарит Маргарите книгу аббата Прево с надписью «*Маргарите смиренная Манон*», признавая благородство души Маргариты. Эта книга становится отправной точкой действия и главным символом романа Дюма, она является и ключом к концепции балета Ноймайера. Из отсылки к роману Прево в романе Дюма вырастает «балет в балете» Ноймайера — целый сюжет, параллельный основной событийной канве, позволяющий наглядно представить линию внутренних переживаний Маргариты. Возникает своего рода метасюжет, помогающий понять сюжет основной. Драматургия балета строится как минимум на двух уровнях, организованных в линейный поток сценического представления, в котором эти уровни находят взаимное отражение.

Главные действующие лица балета — Маргарита и Арман. На постижении образа Маргариты Арманом как воспоминания, на изменении ее мироощущения и ценностных ориентиров формируется фабула постановки.

Хореограф говорит о своей героине:

Перед нами женщина, которая считала, что жизнь состоит из материальных вещей — украшений, драгоценностей, и вдруг понимает, что искренние чувства мужчины содержат больше смысла и значения [цит. по: Шатилова 2014].

С образом Армана связано противопоставление его искренней любви и эгоистичного, но естественного чувства ревности. Благодаря эпизоду с куртизанкой Олимпией (которую Арман соблазняет назло покинувшей его Маргарите), заимствованному из романа, отношения героев смотрятся более жизненно и менее мелодраматично. Высокой психологической достоверностью отличаются решения и всех героев второго плана. Ноймайеру удалось избежать схематизма трактовки образа Жоржа Дюваля, имеющего в балете особое значение.

Важный элемент балетной постановки — это ее миры, семантические пространства, в которых существуют главные герои. Мир парижской богемы и мир деревенского счастья противопоставлены в балете: первый — это пространство жизни куртизанки с невозможностью любви, второй — царство любви и внутренней свободы. Между этими мирами осуществляет переход главная героиня, совершая моральный выбор, что составляет основное событие и балета, и романа. Третий мир связан с тем самым параллельным сюжетом, «метафизической» линией спектакля, — пространство героев романа Прево и представлений героев Дюма. Именно в нем, вплетающемся в пространство внешне-событийного сюжета, идея и процесс поиска самоопределения главной героини получают хореографически воплощаемое развитие. Мир этот меняется в течение всего балета вместе с изменениями существования его героев — и Прево, и Дюма.

Еще одним миром, отделенным здесь по временному принципу, является пролог. Это уровень драматургической конструкции, связанный с потоками параллельных сюжетов. Спектакль состоит из пролога и трех актов, причем пролог связывает все три акта, он становится отправной точкой для каждого, именно из его пространства происходят все ретроспекции.

По принципу подбора музыкальной основы спектакля «Дама с камелиями» Ноймайера относится к тем его балетам, партитуру которых хореограф составил самостоятельно. Была отброшена идея использовать музыку оперы Дж. Верди (в обработке Дж. Ланчбери), так же как и музыку балета А. Соге. Балетмейстера вдохновили сочинения Ф. Шопена, обратиться к которым ему посоветовал немецкий дирижер Г. Марксон. Совместно они составили музыкальный текст балета из отдельных произведений композитора. В партитуру балета вошли как оркестровые, так и фортепианные произведения Шопена — *Largo* из Сонаты *h-moll*, *Larghetto* из Концерта для фортепиано с оркестром *e-moll*, целиком вошел Концерт для фортепиано с оркестром *f-moll*, Большая фантазия на польские темы, Баллада *g-moll*, *Andante spianato* и Большой блестящий полонез *Es-dur*, а также вальсы, прелюдии, экосезы.

С одной стороны, произведения Шопена — прежде всего фортепианная музыка, она не дансатна в том смысле, что не написана специально для танца. Даже в своих многочисленных мазурках, вальсах, полонезах композитор использует танцевальный жанр лишь условно, для определения формы эмоционального выражения. Такая музыка была немыслима в балете более ранних периодов и вошла на его сцену только в XX в. Однако в текучести «романтической» ритмики в синтезе с шопеновской мелодикой всегда присутствует танцевальное начало, структурно четкое и ритмически определенное. И, что важнее всего, во всех произведениях Шопена утверждается глубокое лирическое и образно-драматическое содержание, их главная тема — тонкая романтическая лирика, человеческие чувства, эмоции, переживания. Именно такая музыка, как особый строй музыкального выражения, была способна передать индивидуально-психологические коллизии романа на уровне, не уступающем литературному.

Музыкальный подбор был произведен столь искусно, что возникает впечатление, будто музыка Шопена специально написана для этой постановки. Она создает в балете многоплановую драматургическую конструкцию, организованную на основе концепции романа; при этом она образует собственную структуру, отражающую эмоциональные нюансы действия, и одновременно подчиняет себе развитие хореографической драматургии каждого фрагмента. Хореограф говорит:

И не важно, что было раньше — музыкальный сценарий или танцевальный, интуитивно я находил то, что потом выглядело как единое целое, откуда не выкинешь ни слова, ни ноты [цит. по: Беляева 2014].

Для Ноймайера хореографический текст рождается всегда в диалоге с текстом музыкальным. Язык хореографа, лексически определенный классической традицией, в соответствии с музыкой устанавливает собственные символы и принципы построения образно-символических семантических структур. Чтобы свободно следовать нарративу музыкального текста, Ноймайер обходит традиционные условности балетной сцены. Выходы кордебалета, «бесшовно» связанные внутри отдельного фрагмента действия, всегда драматургически мотивированны, хореограф отказался от дивертисмента как основы построения развернутых танцевальных сцен, применяя принцип действенного танца даже на уровне кордебалетных эпизодов. Ансамбли оттеняют действия солистов, создавая объемную полифоническую картину внутреннего или внешнего события.

Воспроизводить композицию романа и молниеносно менять сцены подобно киномонтажу позволяют мобильные легкие декорации, разработанные Ноймайером совместно с художником Ю. Розе. Костюмы, соответствующие XIX в., отражают цветовую символику балета и романа.

Спектакль состоит из трех актов и пролога, который сосредотачивает действенный потенциал всего спектакля и, являясь сквозной темой, инициирует действие каждого акта погружением в воспоминания главного героя, он соответствует плану повествования «от автора» в романе, «третьим лицом» предстоит стать зрителю, чтобы самому узнать от Армана историю Дамы с камелиями. Мастерски выстраивая точное соотношение сценических деталей, Ноймайер повествует без слов. Безлюдное лаконично оформленное пространство сцены делает живым и говорящим соотношение ее обстановки с портретом, помещенным точно в центр композиции, — образом умершей Маргариты, экспонированным в потоке жизни после жизни самого персонажа. Такая экспозиция сразу формирует зрительское восприятие всей последующей истории и рассказывает о глубоком одиночестве героини — одном из важных аспектов романа. В прологе сосредотачивается действенный потенциал всего спектакля. Раскручиваясь затем, как сжатая пружина, он запускает ход всего действия, периодически давая новый импульс его развитию.

Впечатление не ослабляет, а усиливает идущая следом экспозиция остальных действующих лиц: в тишине они по очереди появляются и заполняют сцену — каждый в своем образе и со своим отношением к Маргарите... И вот уже деловитый настройщик фортепиано извлекает звуки из стоящего в стороне рояля.

Сначала робко, затем уверенно начинает звучать тема Largo из Сонаты *h-moll* в тот самый момент, когда Жорж Дюваль берет портрет в руки, как бы обращаясь к нему с невысказанным вопросом. Эта тема не раз представлена в спектакле: здесь музыкальный фрагмент звучит как *эпизод* жизни Маргариты, но, будучи элементом пролога, становится *эпиграфом* ее истории. Значение лейтмотива балета Ноймайера приближается к роли лейтмотива кинематографического саундтрека, вмещающего в свое семантическое пространство целый комплекс образно-символических значений.

На финальных тактах фрагмента Largo, где в конце репризы первой темы звучит проникновенный фортепианный «речитатив», вбегает Арман. Он теряет сознание от наплыва эмоций, музыка обрывается. Когда его приводит в чувство подбежавший отец, Арман замечает синее платье Маргариты в руках проходящей девушки. Вырвав его у нее, он передает платье отцу, и в это время начинает звучать Второй концерт Шопена — так из пролога вырастает действие первого акта.

Внешне-событийный план условной реальности спектакля и его метафизический план тесно переплетаются в первых сценах, имеющих параллель в романе и представляющих встречу главных героев в театре, в воспоминание о которой попадает Арман со звуками *Maestoso* Концерта Шопена. Это последовательное представление всех сюжетных линий истории. Экспозиция оркестра сопровождает сбор богемной публики, среди которой блистают дамы полусвета; в зрительном зале разыгрывается мизансцена неловкого представления Армана, пока только позабавившего Маргариту (одетую в то самое — синее — платье), окруженную восхищенным вниманием мужчин. С началом фортепианной экспозиции открывается следующий эпизод — *балетное представление «Манон»*. Таким образом внешнее действие переходит в экспонирование внутреннего мира главных героев, и зрителю об этом говорит семантика музыкальной формы: пышное оркестровое звучание сменяется проникновенным голосом фортепиано.

Чтобы наглядно пластически живописать в своей постановке героев Прево, Ноймайер сделал их балетными, а не книжными, как в романе. Как и Маргарита, куртизанка Манон блистает в обществе поклонников, что не мешает идиллии ее отношений с возлюбленным — кавалером де Гриё. Маргарита ассоциирует себя с Манон, выражая это в порывистом, взволнованном соло на фоне задумчиво-лирических пассажей побочной партии *Maestoso*, вдруг задержав на Армане изменившийся взгляд. Драматизм заключительной партии находит отражение в исподволь возникающей и зафиксированной символической мизансцене отождествления героев: Маргарита и Арман, обращенные друг к другу с противоположных сторон авансцены, оказываются лицом к лицу каждый со своим персонажем Прево, подобно зеркальным отражениям.

Основная сюжетная линия, тема любви Маргариты и Армана, представлена в балете тремя дуэтами — в первом, втором и третьем актах. Первый дуэт является завязкой в этой линии и завязкой действия всего балета, в нем устанавливаются танцевальные символы отношений героев. Их характер отражает вторая часть Концерта *f-moll* Шопена, *Larghetto*. Эта его часть была эмоционально особо значима для Шопена, поскольку в ней композитор живописал музыкальный портрет своей первой любви, Констанции Гладковской, и наполнена самым трепетным и лирическим содержанием.

Эмоциональной кульминацией спектакля и утверждением темы любви является второй дуэт; именно он наполняет символическим значением музыкальный лейтмотив спектакля — *Largo* из Сонаты *h-moll*, из которого рождается сам танец. Дуэт следует за очень краткой и очень

важной для понимания драматургии спектакля «немой» мизансценой, обрывающей развернутую сцену деревенских увеселений, когда Маргарита отказывается от покровительства герцога и переходит из мира куртизанок в пространство любви. Свобода излияния чувств, медитативное парение вне времени и пространства, внутреннее раскрепощение выражаются в проникнутой углубленным мечтательным созерцанием музыке, хореографии, облике Маргариты в белом платье, с развевающимися волосами. Символическая игра рук, переходящая в шаги и обводку в беге Маргариты с разлетающимися прядями волос, оттяжки, поддержки со смещением центра тяжести балерины, переход в партер символизируют свободу излияния чувств. «Замирающие» подьемы и переносы с плавными спусками с высоких положений ассоциируются с медитативным парением вне времени и пространства, внутренним освобождением и раскрепощением. Сменяется второй дуэт сценой с Жоржем Дювалем, утверждающей главную идею постановки — осознания собственного «я» героиней. Танцевальное решение диалога, интонационно выраженного в прелюдиях Шопена, передает эмоциональные оттенки переживаний обоих героев, их взаимодействие развивается последовательно и органично, мотивации убедительны. Следующее затем возобновление дуэта Маргариты и Армана меняет свое значение — те же движения и реприза финала Largo в новом соотношении подчеркивают обреченность и отчаяние главной героини.

Третий дуэт — еще одна, драматическая, кульминация истории героев и ее развязка — последняя вспышка чувств на фоне гибельных предчувствий, весь спектр которых присутствует в сонатной форме Баллады *g-moll* Шопена, и воспоминаний, отраженных в танцевальном тексте движениями прошлых дуэтов. Маргарита приходит к Арману с просьбой не мучить ее более после встречи на Елисейских полях. Горестная мольба, смятение, элегия воспоминаний о любви, ощущение рока, отчаянное ликование прорывающегося чувства, безудержная страсть, завершающие объятия сменяют друг друга в хореографии вслед за музыкой Баллады. Дуэт окружен развернутыми танцевально-драматическими сценами — встречи на Елисейских полях и бала, где Арман из ревности оскорбляет Маргариту. Напряжение возрастает в этом ряду и получает выход в последнем эпизоде.

Параллельный сюжет как *idée fixe* Маргариты постоянно вторгается в основное действие, проясняя происходящее «изнутри». В переломный момент диалога с отцом Армана — видение Манон в окружении кавалеров самой Маргариты — невольно побуждает ту утвердить самое себя и не быть «как Манон», приняв условия Дюваля. После третьего дуэта —

это сон о Манон: бледная, в износившемся платье, под грустные звуки *Andante spianato*, она напоминает Маргарите, до каких страданий та может довести Армана, если останется с ним, будучи «как Манон». В «послесловии» третьего акта — дневниковом рассказе самой Маргариты — это финал «балета в балете», переходящий в трио. Смысл и характер трио определяется музыкальной семантикой финала *Larghetto* из Концерта *e-moll*: это каденция, музыкальный фрагмент, выходящий за пределы формы, получающий надструктурное значение и сообщающий тем самым сцене надреальный, метафизический смысл откровения на пороге жизни и смерти. В представлении героев Прево также имеет значение отсылка к моменту последних мгновений жизни Манон, когда она понимает, что главная в жизни ценность — любовь, а не драгоценности, которые она так любила. Поэтому, отождествляя себя с Манон, Маргарита на сей раз принимает себя такой, познавшей цену жизни и любви, какой *теперь* видит себя в умирающей Манон. Это выражается в хореографии, когда Маргарита вплетается в дуэт Манон и де Гриё, повторяя и отражая движения и позы Манон. Этот момент обретает значение катарсиса как завершение нравственного поиска героини и обретения себя.

Финальные фразы *Largo* Сонаты *h-moll* замыкают все действие балета Ноймайера на последних минутах жизни Маргариты с мыслями об Армане и на мыслях Армана с ее дневником в руках.

Таким образом, при своей многоплановости и высокой динамике сменя сцен спектакль Ноймайера сохраняется смысловое единство содержания. Балет становится поистине «литературным», воспроизводящим художественный эффект композиционных находок Дюма-сына: линейная развертка сложной многомерной композиции позволяет хореографу выстроить балетный сюжет, максимально полно передающий семантику романа, и получить художественный результат, адекватный глубине литературных идей. Компиляция произведений Шопена, составляющая партитуру «Дамы с камелиями», позволила Ноймайеру, сохраняя стилевое единство, отразить в балете сложность композиции и многогранность содержания «романа на балетной сцене».

Список источников

- [1] Беляева 2014 — Балет Ноймайера «Дама с камелиями» / перевод с немецкого Екатерины Беляевой (2014) // Премьерный буклет Большого театра к балету «Дама с камелиями». Москва, 2014. Электронная копия: Belcanto.ru. Проект Ивана Фёдорова, 2002–2023. URL: <https://www.belcanto.ru/kameliendame.html> (дата обращения: 22.05.2023).

- [2] Кондратенко 2010 — *Кондратенко Ю. А.* Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование: автореф. дисс. ... док. искусствоведения: 24.00.01 / Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева. Саранск: [б. и.], 2010. 37 с.
- [3] Цуккерман 1984 — *Цуккерман В. А.* Соната си-минор Ф. Листа. Москва: Музыка, 1984. 112 с.
- [4] Шатилова 2014 — *Шатилова Ю.* Свою трактовку «Дамы с камелиями» в Большом театре представил немецкий хореограф Джон Ноймайер, 2014 // Первый канал, 1996–2023. URL: https://www.1tv.ru/news/2014-03-21/46380-svoyu_traktovku_damy_s_kameliyami_v_bolshom_teatre_predstavil_nemetskiy_horeograf_dzhon_noymayer (дата публикации: 21.04.2014; дата обращения: 22.05.2020).

References

- [1] Belyaeva, Ekaterina (2014). “Ballet Neumeiera ‘Dama s kameliyami’ ” [“Neumeier’s ballet ‘The Lady of the Camellias’ ”], translated from German by Ekaterina Belyaeva // Belcanto.ru, 2002–2023. Available at: <https://www.belcanto.ru/kameliendame.html> (accessed: 22.05.2023) (in Russian).
- [2] Kondratenko, Yuri A. (2010). *Sistema khudozhestvennogo yazyka tantsa: spetsifika, struktura i funktsionirovanie* [*The system of the artistic dance language: specificity, structure, functioning*]: Extended abstract of Dr. Sci. (Arts) dissertation: 24.00.01, Ogarev Mordovia State University, responsible organization. Saransk : [s. l.], 37 p. (in Russian).
- [3] Zuckerman, Victor A. (1984). *Sonata si-minor F. Liszta* [*F. Liszt’s Sonata in B minor*]. Moscow : Muzyka, 112 p. (in Russian).
- [4] Shatilova, Yulia (2014). “Svoyu traktovku ‘Damy s kameliyami’ v Bol’shom teatre predstavil nemetskiy khoreograf John Neumeier” [“The German choreographer John Neumeier has represented his interpretation of ‘The Lady of the Camellias’ in the Bolshoi Theatre”]. In *Pervyy kanal* [*Channel One*], 1996–2023. Available at: https://www.1tv.ru/news/2014-03-21/46380-svoyu_traktovku_damy_s_kameliyami_v_bolshom_teatre_predstavil_nemetskiy_horeograf_dzhon_noymayer (publication date: 21.04.2014; accessed: 22.05.2020) (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 17.04.2023; одобрена после рецензирования: 18.05.2023; принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 17.04.2023; approved after reviewing: 18.05.2023; accepted for publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

исторических связей» (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор К. В. Зенкин, 2019). Область научных интересов — музыка эпохи романтизма, музыкальная педагогика.

Дмитрий Анатольевич Лыков — аспирант 3 курса Российского института театрального искусства — ГИТИС (кафедра хореографии, научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор А. П. Груцынова). Там же окончил бакалавриат (2018) и магистратуру (2020). Сфера научных интересов — западноевропейский балетный театр конца XX — начала XXI века.

Лю Сяохэ — ассистент-стажер кафедры вокального искусства Казанской государственной консерватории имени Назиба Жиганова. Окончила среднюю школу при Северо-Восточном педагогическом университете в г. Чанчунь (Китай). В 2021 окончила Казанскую консерваторию по специальности «вокальное искусство». Автор нескольких научных статей о музыкальном театре и вокальном искусстве. Тематика научных исследований: вокальное искусство и европейская опера XIX века.

Ольга Николаевна Макарова — историк балета, критик, кандидат искусствоведения (2012); доцент кафедры хореографического искусства Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, ответственный редактор издательского отдела Мариинского театра. Окончила филологический факультет РГПУ имени А. И. Герцена, педагогический факультет Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, аспирантуру Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (ныне Российский государственный институт сценических искусств). Автор книги «Национальный танец в современном балете» (Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2013), публикаций в научных сборниках, буклетах Мариинского театра и изданиях периодической печати.

2019). The area of scientific interests is music of romanticism, musical pedagogy.

Dmitry A. Lykov — Postgraduate Student (3rd year) at The Russian institute of Theatre Art — GITIS (Department of Choreography, scientific adviser: Anna P. Grutsynova, Dr. Habil. (Doctor of Arts), Associate Professor), Bachelors (2018) and Masters (2020) Degrees of the same institution. Research interests focus on the ballet theatre of Western Europe in the late 20th and early 21st centuries.

Liu Xiaohe is a postgraduate student of the Department of Vocal Art of the Zhiganov Kazan State Conservatoire. Graduated from Changchun Middle school affiliated with Northeast Normal University (China) and Zhiganov Kazan State Conservatoire (2021, specialty “Vocal art”). She is an author of a number of scientific articles on problems of the European musical theater and vocal art. Her research interests focus on the vocal art and European opera of the 19th century.

Olga N. Makarova — ballet historian, critic, PhD in Arts, 2012; Associate Professor of the Department of Choreographic Art of the Herzen Russian State Pedagogical University, Executive Editor of the Publishing Department of the Mariinsky Theatre. Graduated from the Philological Department of the Herzen University, Pedagogical Department of Vaganova Ballet Academy, completed a post-graduate course at the St. Petersburg State Academy of Theater (now the Russian State Institute of Performing Arts). Author of the book “National Dance in Modern Ballet” (St. Petersburg: Baltic Seasons, 2013), publications in scientific magazines, booklets of the Mariinsky Theatre and periodicals.

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 15. № 3. 2023

Подписано в печать 12.09.2023. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 16,13. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 15684.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, Санкт-Петербург,
ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А, пом. 32-Н
e-mail: skifia-print@mail.ru