

На правах рукописи

ГРУЦЫНОВА Анна Петровна

**ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ РОМАНТИЧЕСКИЙ БАЛЕТ
КАК ЯВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА**

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва — 2012

Работа выполнена в Московской государственной консерватории
имени П.И. Чайковского

Научный консультант: доктор искусствоведения, профессор
Лариса Валентиновна Кириллина

Официальные оппоненты: Ванслов Виктор Владимирович,
доктор искусствоведения, профессор,
директор научно-исследовательского института
теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств

Огаркова Наталия Алексеевна
доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник сектора музыки
Российского института истории искусств

Ромашук Инна Михайловна
доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры музыковедения и проректор
по научной и творческой работе ГМПИ имени
М.М. Ипполитова-Иванова

Ведущая организация: Российская академия музыки имени Гнесиных

Защита состоится 22 ноября 2012 года в 16 часов на заседании
диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной
консерватории имени П.И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Большая
Никитская, 13/6

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской
государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Автореферат разослан « » 2012 года

Учёный секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Ю.В. Москва

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность. Феномен романтического балета¹ в современном сознании парадоксален. С одной стороны, существует устоявшееся мнение о том, что исследованы практически все его стороны, и уже имеющиеся работы охватывают данное явление во всей его полноте. С другой стороны, при более близком соприкосновении с ним, мы неизбежно приходим к выводу об обманчивости впечатления простоты и полной ясности в данной области. Мы оказываемся перед необходимостью признать, что сравнительно полно исследованы лишь те проявления феномена романтического балета (и те его конкретные стороны), которые находятся «на поверхности». Прежде всего это касается отдельных спектаклей. Так, представление о том, что творчество А. Адана исследовано, опирается лишь на относительные знания о единственном балете из его наследия — «Жизели», а наличие в репертуаре большого количества театров «Эсмеральды» создает эфемерное впечатление подробного знакомства с творчеством Ц. Пуни. Вместе с тем, такая избирательность лишней раз только подчеркивает масштаб неисследованного материала.

Подобное ограничение изученного материала может быть объяснено тем обстоятельством, что, в отличие от других видов искусств (таких, как, например, музыка или литература), балет это искусство, трудно поддающееся фиксации. Сохранение хореографических произведений в неприкосновенности в течение не только века, но хотя бы десятилетия без современных способов аудиовизуальной записи представляется весьма проблематичным, почти невозможным. Именно поэтому при обращении к проблеме романтического балета чаще всего избираются те постановки, которые до сих пор присутствуют в повседневном репертуаре музыкальных театров. Это, с одной стороны, обогащает исследование информацией о собственно пластической составляющей спектакля², но, с другой, уводит из зоны интереса многочисленные произведения, по той или иной причине до нашего времени не дошедшие. Тем самым наше знание о феномене романтического балета в целом сильно обедняется. Обладая знаниями лишь об отдельных постановках, мы не можем составить себе представления о феномене в целом. Проблема же его зарождения и бытования, связей с другими искусствами (сценическими и не только), активного проникновения романтического балета в общественную жизнь современной ему эпохи — вопросы, на которые если и можно найти

¹ Романтизм в балете, впервые наиболее полно проявившись в 1832 году, охватывает практически весь XIX век. История западноевропейского романтического балетного театра XIX века, пройдя этапы рождения и развития, испытал в последней трети XIX века упадок. Поэтому наша работа охватывает период с 1832 год до последней четверти XIX века.

² Впрочем, говорить о подлинности хореографии XIX века при анализе доступных современных постановок (даже при заявлении о том, что постановка принадлежит балетмейстеру романтической эпохи) нельзя. Эта невозможность определяется именно временным качеством данного искусства.

ответ, то весьма неполный. Отдельного же исследования, обобщающего ответы на все поставленные выше вопросы, нет.

Восполнить данную лаку, образовавшуюся в знаниях о феномене романтического балета в целом, призвана данная работа, рассматривающая не отдельные его стороны, а весь комплекс составляющих в их неразрывной связи.

Степень научной разработанности. В силу того, что балет как искусство представляет собой синтез литературы (либретто), музыки, хореографии и живописи (костюмы и сценография), посвященные ему исследования так же зачастую касаются отдельных сторон его бытования. Работы, затрагивающие все или несколько аспектов феномена балета, это прерогатива XX века, тогда как предыдущие эпохи к данному жанру серьезного отношения не демонстрировали, предпочитая для глубокого анализа избирать другой музыкально-театральный жанр — оперу.

Работы об истории балета, написанные на рубеже XIX–XX веков, принадлежат перу любителей этого искусства. Обладая несомненными знаниями в данной области, их авторы отличались некоторой пристрастностью, благодаря которой их исследования приобретали оттенок восторженного панегирика любимым эпохам, хореографам, отдельным исполнителям. Таковы, например, книги А. Плещеева и С. Худекова. Впрочем, их отличает охват документальных источников, на которые они опираются, и богатый иллюстративный материал¹, который сам по себе представляет ценность для последующих исследований.

XX век трансформировал угол зрения на балет, чему немало послужило появление во второй половине XIX – начале XX века примеров балетов (прежде всего — балетных партитур русских композиторов), которые принадлежали авторам, признанным музыкальной критикой серьезными (балеты П. Чайковского, А. Глазунова, И. Стравинского, К. Дебюсси, М. Равеля и др.). Возникла традиция исследования балета как целостного вида искусства. Появились книги, посвященные не только рассмотрению вопросов театральных, но и проблем существования балетной музыки. Из отечественных исследователей следует назвать прежде всего Ю. Слонимского, отчасти — Ю. Бахрушина, среди иноязычных — С. Бомонта, А. Геста, М. Смит, Ф. Пуделек, П. Бурсье и др. В современном балетоведении — исследования А. Максимовой, А. Свешниковой, А. Яневой, М. Ильичевой и др.

Однако большинство исследователей истории балетного театра более всего концентрируются на истории собственно хореографического искусства, обрисовывая его развитие через обзоры деятельности практиков театра (балетмейстеров и исполнителей) и характеристику основных произведений, созданных в ту или иную эпоху. Здесь в первую очередь необходимо упомянуть исследования В. Красовской, охватывающие историю западноевропейского и

¹ Данное утверждение касается только первых изданий этих книг, относящихся к рубежу XIX–XX веков. В их современных переизданиях по неизвестной причине допущены существенные, ничем не обоснованные и отдельно не оговоренные купюры в тексте (прежде всего — в книгах С. Худекова) и изъято большинство иллюстраций (С. Худеков, А. Плещеев), что обедняет источники.

русского балета от их возникновения до рубежа XIX–XX веков и частично касающиеся бытования данного искусства в XX веке, что создает единую панораму его существования от возникновения до современности. Кроме того, ценным исследованием представляется книга Л. Блок, посвященная развитию классического танца в историческом аспекте. Немаловажными являются исследования М. Борисоглебского, В. Гаевского, А. Левинсона, Г. Емельяновой-Зубковской, В. Светлова, М. Криту, С. Додд, Д. Лоусона, В. Парна, А. Геста и др.

Однако более или менее всеобъемлющие исследования появляются не так часто, как работы, касающиеся различных сторон балета. Прежде всего это история собственно танца, а не балета в целом. Его история занимала умы теоретиков танца с момента осознания его как равного в ряду других искусств. В XIX – начале XX века это труды К. Блазиса, Г. Вюилье, Г. Деспинга, А. Сен-Леона, К. Скальковского и др. В XX веке такого рода книги представляют собой научные исследования развития искусства от появления до современности (М. фон Бозн, Л. Кирстайн, А. де Милль).

Вопрос о проблеме музыки балета как самоценного произведения (по сравнению с сочинениями других музыкально-сценических жанров) был поставлен лишь в XX веке. Именно к этому времени относятся исследования, посвященные ей целиком или затрагивающие ее отдельной главой. В большинстве своем они касаются конкретной эпохи или даже конкретного произведения — наиболее известного или в каком-либо смысле знакового. Это работы о балетной музыке романтической эпохи в целом и композиторов — ее представителей (С. Шапиро, М. Бутро и др.), исследования, охватывающие значительный период существования балетной музыки «от ее возникновения» (Ж. Шоке, П. Неттл, Х. Сирл). Отдельно следует упомянуть об исследованиях, касающихся развития музыки не балетной, но танцевальной (М. Друскин), а так же рассматривающие русскую балетную музыку как феномен, определяющийся собственными, выработанными самостоятельно, закономерностями (Е. Дулова).

Помимо исследований, посвященных музыке балета, немаловажными представляются работы, касающиеся истории музыки романтической эпохи в целом. Зачастую они не затрагивают проблем театральных партитур, но важны тем, что обрисовывают общую музыкальную ситуацию, на фоне которой развивался романтический балет (Р. Дюмени, А. Энштейн, Ж. Годфруа-Демомбин).

Отдельного внимания требуют работы, касающиеся проблемы существования музыки в театральных жанрах — как музыкальных, так и драматических (Х. Эккард, А.-Л. Мальо, Ж. Тьерсо, М. Щербакова и др.). Этот аспект особенно важен потому, что в романтическую эпоху музыкальная сцена допускала более свободное, непринужденное сосуществование разнообразных жанров, их «перетекание» друг в друга, взаимообмен сюжетами, музыкой и даже исполнителями.

Вследствие этого, следует отдельно сказать об работах, относящихся к изучению других театральных жанров. Эти исследования способны дополнить наши знания важными подробностями, так как балетный театр в

романтическую эпоху (так же, как и в другое время) не существовал как замкнутое явление, испытывая разнообразные влияния.

Наиболее близким и несомненно оказавшим значительное влияние на формирование и бытование балета является жанр оперы. Эта близость тем более явна во Франции, где эти два явления музыкального театра существовали и развивались параллельно, будучи долгое время подобием «сиамских близнецов» (что доказывает обширное наследие в жанре оперы-балета). Именно поэтому при изучении проблемы романтического балета не менее важными, чем исследования собственно балета, представляются работы, касающиеся как жанра оперы, так и истории оперного театра (В. Брянцева, А. Гозенпуд, Л. Кириллина, Т. Колтакова, Г. Кречмар, Л. де ля-Лоранси, Р. Роллан, Кастиль-Блаз, Б.-Д. де Нуанвий–Л. Травено, А. Жюлье, Н. Дезарбр и др.). Кроме того, важными представляются книги, целиком или частично посвященные первому оперно-балетному представлению во Франции XVI века — «Комедийному балету королевы» (1581) — как истоку французских музыкально-театральных жанров, повлиявшему на их развитие в последующие эпохи (А. Прюньер, Л. Селле, А. Булычева и др.).

Не менее значимыми для понимания феномена романтического балета являются работы, посвященные драматическому театру или явлению театра в целом. На первый взгляд не связанные с хореографическим искусством, они способны дополнить картину бытования театрального жанра в исследуемое нами (и более раннее) время, обрисовать проблему взаимодействия произведения и зрителя, автора и представителей театральной цензуры, автора и театра как общественного института.

Среди подобных исследований особенное значение приобретают те, в которых авторы прибегают к эффекту панорамы, что приводит к углублению фона для выбранного ими центрального «персонажа»: фигуры композитора, литератора, артиста (Ф. Боссан, Л. Гроссман, З. Кракауэр, Л. Кишра). Кроме того, несомненно важными представляются исследования, касающиеся театра в его исторической перспективе и обрисовывающие множественные театральные жанры (В. Перетц, И. Оже, Ф.-Г. Бошан) или обращающиеся к отдельным эпохам их бытования (А. Сконечная, П. Фуше, Ф. Жильбер–Е. Кулон и др.).

В понимании особенностей взаимоотношений театра в целом и общества многое способны открыть исследования, касающиеся цензуры. Связь этого явления, традиционно понимаемого в политическом аспекте, с таким «аполитичным» явлением, как балет, всегда была тесной и иногда жестко ее регулирующей. Исследования, связанные с цензурой, относятся к XIX – началу XX века и содержат многочисленные нюансы, обыденные для того времени и малоизвестные в наши дни (Н. Дризен, В. Аллэй-Дабо).

Исследования, в которых так или иначе затрагиваются проблемы романтического балета, не ограничиваются работами собственно о театре. Не менее интересны своими подробностями исследования, посвященные личностям в искусстве. Это монографии о и жизни и творчестве композиторов, балетмейстеров, исполнителей.

Наиболее многочисленной частью подобных исследований следует назвать книги о композиторах. Некоторые из них привлекали и привлекают большее внимание музыковедов, некоторые — меньшее, но все они способны дополнить наше знание о романтическом балете подробностями, порой кажущимися незначительными.

Творчеству А. Адана посвящена единственная монография, созданная еще в XIX веке А. Пуженом. Он же является автором книг и о других композиторах того же времени: Ф. Герольда, Э. Мегюля, Дж. Мейербера. Фигура Ц. Пуни начинает лишь в наше время привлекать внимание исследователей и обрисована пока только в редких статьях, рассказывающих об отдельных его произведениях (В. Савинцева, О. Федорченко). Перу Б. Жувена принадлежат монографии, посвященные Д.-Ф.-Э. Оберу и Ф. Герольду. Любопытным взглядом на фигуру А. Адана не как на композитора, а как на музыкального публициста отличается появившаяся недавно диссертация (Е. Чернодубровская).

Жизни и творчеству балетмейстеров XVIII–XIX веков посвящено на порядок меньше исследований. Наибольший интерес вызывала у балетоведов фигура А. Бурнонвиля (А. Фридеричиа, Л. Мур). Это связано с тем, что его творчество было чрезвычайно важно для развития всей датской культуры в целом, что неукоснительно отражается в большинстве работ, посвященных датскому искусству. Обзоры жизни и творчества балетмейстеров (Ж.-Ж. Новерра, К. Блазиса, Ф. Тальони, А. Бурнонвиля) можно обнаружить в сборнике статей и материалов «Классики хореографии». Жизни и творчеству конкретных хореографов посвящены отдельные статьи (В. Иванов).

Наиболее многочисленной группой являются работы, касающиеся творчества исполнителей (прежде всего — исполнительниц). Это связано с тем, что данная сторона хореографического спектакля (собственно танец) находится «на виду» у зрителя. Кроме того, этот интерес смыкается с определенным «преклонением» перед символом «вечной женственности», воплощением которого в XIX веке стал образ танцовщицы. Именно с появлением романтического балета в балетоманской среде XIX века возникает новое литературное направление, связанное с созданием жизнеописания исполнительниц (М. Тальони, Ф. Эльслер, Н. Богдановой, Ф. Фабри и др.), зачастую схожее с дифирамбом в их честь. Первые из них, как правило, появлялись вместе с первыми триумфами танцовщиц (Ж. Мери–Э. Тальбо–Ж. Канонж, Ф.-М. Фуази, Л. Юар и др.) и далее сопровождали их на протяжении всей артистической карьеры (Дж. Прати, А. Мюнхенберг, обзоры творческой деятельности Н. Богдановой, Ф. Эльслер и других танцовщиц, принадлежащие перу анонимов).

Сходные печатные работы, продолжающие линию «литературного поклонения» романтической эпохи, появлялись и в начале XX века, посвященные тем же, но теперь уже сделавшимися легендами, именам (Э. Эрью, Н. Соловьев, А. Левинсон). Со второй трети XX века начинают выходить в свет исследования, представляющие собой более критический взгляд на творчество исполнителей (С. Бомонт, Р. Нейендам, Л. Хилл, Н. Эльяш и др.).

Еще одной стороной, представляющейся важной в осознании феномена романтического балета, является сторона визуальная, в которую необходимо включить проблему костюма и сценографии. Так как в романтическую эпоху костюм балета развивался практически параллельно с костюмом общетеатральным, который — в свою очередь — имел теснейшие связи с костюмом бытовым, проблема сценического одеяния в некоторой степени раскрыта в исследованиях, касающихся бытового костюма (В. Брун–М. Тильке, Ф. Комиссаржевский и др.). Впрочем, большинство работ, посвященных истории театрального костюма, не могут обойтись без экскурса так же и в историю костюма балетного (Л. Селле, А. Жюлье, Дж. Лавер, Н. Минц).

Проблема сценографии балетного театра не получила своего полного исследования, вероятно, потому, что практически полностью совпадает с тенденциями, существовавшими в других жанрах музыкального театра (несколько слабее ее связи с драматическим театром, так как последний менял стили и направления намного быстрее). Именно поэтому можно указать на некоторые работы, связанные со сценографией музыкального театра в целом (Я. Шольц, К. Кузнецов), и на несомненно ценную работу, касающуюся исторической перспективы развития сценографии мирового театра (В. Березкин).

Проблема существования феномена романтического балета неразрывным образом связана не только с исследованием собственно его составляющих, но и с эстетическим осмыслением породившей его романтической эпохи. В середине и второй трети XIX века сам термин «романтизм» еще не использовался столь часто и в столь определенном смысле, как в научных работах XX–XXI столетий, часто заменяясь скорее общим определением «романтический», однако, попытки так или иначе разграничить искусство «старое» и искусство «новое» (то есть, до-романтическое и собственно романтическое) уже предпринимались (П. Скудо).

Начиная с конца XIX века термин «романтизм» становится широко используемым и прочно входит в область интересов искусствоведов, рассматривающих разные аспекты его проявления (Р. Лассерр, А. Жюлье, Р. Брэй, В. Ванслов, Л. Мэгрон и др.), позже — появляются сборники текстов авторов XIX века, объединяющие эстетические эссе и отдельные фрагменты, касающиеся данного вопроса.

Проблема романтизма в музыке это так же прерогатива исследований уже XX века. Особенности музыкального романтизма в целом или вопросы проявления данного направления в музыке конкретной национальной традиции или конкретного жанра раскрываются в работах многочисленных авторов (Н. Берковский, И. Бэлза, В. Григорьев, Ю. Кремлев, А. Махов, А. Михайлов, М. Друскин и др.).

Немаловажной проблемой в существовании феномена романтического балета является и взаимодействие его с жизнью современного ему общества. Исследование этого вопроса началось в XIX веке, прежде всего — на материале парижских частных салонов и публичных балов (Э. Леви, О.-Ш.-Ж. Витю, Д. де Жирарден, С.-Г. Гудрих, Э.-Ф. де Бомон-Васси) и пришло к некоторым

обобщающим выводам уже к началу XX века (Л. Мэгрон, Н. Финдейзен). В начале нашего столетия осмысление важности и разнообразия общественной жизни продолжилось и привело к созданию нескольких работ, посвященных линии ее исторического развития (А. Колесникова, М. Юнисов).

Теоретические и методологические основы исследования. Исследование прежде всего опирается на метод историзма, необходимый для глубокого осознания романтического балета как целостного явления, имеющего предыстоки в искусстве прошлого и повлиявшего на искусство будущего. В диссертации применен, кроме того, комплексный подход, объединяющий методы аналитического музыковедения, театроведения, источниковедения, литературоведения.

Цель исследования: рассмотреть романтический балет в совокупности его составляющих (либретто, музыка, постановка), а так же обрисовать влияние данного явления на общество (критика, взаимодействие с бытом).

В соответствии с поставленной целью, перед нами возникают следующие **задачи:**

- выявить логику развития балетного либретто — от возникновения жанра до романтической эпохи;
- определить степень соотношения традиционности и новаторства в романтическом либретто и рассмотреть особенности его построения;
- установить особенности музыкальной драматургии партитуры романтического балета;
- раскрыть музыкальные подробности партитуры романтического балета;
- обнаружить специфику сценографии и костюма романтического балета;
- рассмотреть проблему критических отзывов (XIX века и XX–XXI веков) на хореографические спектакли романтической эпохи;
- показать взаимные влияния романтического балета и быта на разных смысловых и материальных уровнях.

Объектом исследования является феномен романтического балета в своей целостности, заключающий в себе не только театральную или музыкальную составляющую, но и другие аспекты. Это и литературная основа балетного спектакля указанной эпохи (либретто), и музыка романтического балета, и вопросы постановки, и проблема последующего осмысления произведений в критических отзывах современников и грядущих поколений.

Предметом исследования (в соответствии с объектом исследования) становятся произведения романтической эпохи в их разнообразных проявлениях. Прежде всего это музыка балетов, принадлежащая перу А. Гировеца («Натали, или Швейцарская молочница»), А. Адана («Фауст», «Дева Дуная», «Морской разбойник», «Жизель», «Гентская красавица», «Своенравная жена», «Гризельда, или Пять чувств», «Крестница фей», «Корсар»), Ж.-М. Шнейцхоффера («Сильфида»), Л.-В. Маурера («Тень»), Г.-С. фон Левенсколля («Сильфида»), П.-Л. Гертеля («Тщетная предосторожность»), Ц. Пуни («Катарина, дочь разбойника», «Ундина, или Наяда», «Наяда и рыбак», «Война женщин») и других композиторов.

В силу обобщающего характера исследования, его предметом становятся и многочисленные либретто музыкального театра (сценарии балетов, опер, водевилей), а так же драматические пьесы XVII – середины XIX века. Так как романтическая эпоха выявила несомненную связь между всеми сценическими жанрами, подобная широта охвата данной области предмета исследования представляется насущно необходимой. Выявленные закономерности создания балетного либретто и характеристика типов их персонажей составляют важную часть исследования.

Задачей исследования является и анализ критики, осмысливавшей феномен романтического балета как в XIX веке (непосредственно в исторических рамках его создания, параллельно с возникновением самого явления), так и в XX–XXI веках (в ретроспективном восприятии произведений, с обладанием знаниями об их дальнейшей судьбе и их художественной ценности). Именно поэтому предметом исследования становятся так же и критические статьи, обзоры и отзывы, появившиеся в периодической печати. В первую очередь это публикации в журналах и газетах, увидевших свет в XIX веке («l'Album», «Revue de deux mondes», «Journal des demoiselles», «Revue de Paris», «Revue des deux mondes», «La Minerve française», «Revue moderne», «Revue du progrès politique, social et littéraire», «Monde dramatique», «Musée des familles», «Le Ménestrel», «Irish Quarterly Review», «Blackwood's Edinburgh magazine» и др.). В этом случае мы имеем дело со взглядом современника на новое, только развивающееся, явление. Равным образом предметом исследования критики балетного театра являются и статьи, созданные на рубеже XX–XXI веков и опубликованные на страницах современных нам периодических изданий («Российская газета», «Ведомости», «Независимая газета», «Культура», «Известия», «Новые известия», «Огонек» и др.).

Столь многочисленные предметы исследования призваны создать выпуклый, многоплановый портрет выбранного для изучения явления.

Новизна исследования заключается в комплексном рассмотрении явления романтического балета, включающем проблемы его литературной основы, музыкальной партитуры, постановки и критического осмысления.

На защиту выносятся следующие положения:

- балетное либретто, как доказано впервые, переживает постепенную трансформацию: от пересказа уже поставленного спектакля (в XVI веке), через либретто — манифест реформ балетмейстера (в XVIII веке), к либретто — романтической новелле (XIX век);

- впервые указано, что либретто большинства романтических балетов имеют общие черты, выражающиеся прежде всего в использовании повторяющихся типов персонажей (герой / героиня, родственник, наперсник, наставник, покровитель, соперник, злодей, властитель, фантастическое существо, персонаж, олицетворяющий нечистую силу);

- впервые доказано, что в романтическом балете были выработаны собственные законы музыкальной драматургии как на уровне целого произведения (особенности увертюры и вступлений балетов, использование лейтмотивов и повторяющихся фрагментов, цитирование и автоцитирование),

так и на уровне отдельных действий (особенности построения финалов актов и всего произведения, построение танцевальных и действенных сцен, кристаллизация музыкально-хореографических форм);

- впервые доказано, что в романтическом балете были выработаны свои музыкальные особенности, связанные как с традицией музыкально-театральной партитуры, так и с традицией музыки симфонической (особенности оркестрового письма, привлечение национального колорита для наибольшей достоверности показываемого на сцене действия, появление в музыке балета звукописи, полифонических фрагментов и использование вокального голоса в качестве особой оркестровой краски);

- дан обзор примеров сценографии и доказано, что сценография романтического балета опирается как на традиции сценографии музыкального театра XVII–XVIII веков, так и на особенности живописи указанного периода;

- впервые доказано, что сценический костюм представляет собой поэтическое претворение бытового костюма соответствующего времени; только в середине XIX века он «отделился» от бытовой «ветви» и продолжил развиваться собственным путем, приведя к появлению такого символа классического балета, как пачка;

- дан обзор балетных костюмов романтического балета и доказано, что их особенности определяются особенностями либретто, и можно выделить костюмы персонажей реалистических («европейских» и «экзотических») и фантастических, причем, сценография и костюмы иногда «противоречат» друг другу (в «реалистических» декорациях может, например, появиться «фантастический» персонаж);

- на основе проанализированных многочисленных критических отзывов впервые доказано, что большинство рецензий на спектакли романтической эпохи, современные их премьерам, посвящены «визуальным» аспектам постановки (либретто, исполнительское искусство), тогда как вопросы музыкальной составляющей ведущими не были;

- дан обзор критических статей современных авторов на спектакли романтической эпохи и впервые доказано, что они отличаются от отзывов современников стилем, объемом и объектом рецензий, тогда как вопросы музыки, несмотря на изменение музыковедческого взгляда на эту проблему, современными критиками не затрагиваются;

- впервые доказано, что романтический балет как яркое художественное явление получил свое отражение в бытовой жизни (влияние театрального костюма на повседневную моду, переход музыки романтического балета в сферу домашнего музицирования и ее вторичное осмысление через создание бальных танцев на основе театральных партитур, многочисленные знаки поклонения танцовщицам).

Теоретическая значимость исследования заключается в построении всеобъемлющего образа романтического балета как единого комплекса, в сочетании множества факторов, привычных как для музыковедческого изучения (музыкальная сторона произведения), так и для театроведения

(сценография). Кроме того, равное внимание уделено таким аспектам, как либретто и последующие критические отзывы, что традиционно остается в тени исследований. Таким образом возникает полноценная картина, способная обогатить наше знание о романтическом балете — в частности и романтическом искусстве — в целом.

Практическая значимость. В связи с многосторонностью исследования, теоретические положения данной диссертации могут быть использованы как в курсах истории зарубежной музыки в высших музыкальных учебных заведениях, так и в курсах истории театра и истории балета — в вузах театральных. Оно поможет специалистам (театроведам, музыковедам, балетоведам, искусствоведам, культурологам), которые исследуют смежные проблемы и деятельность которых связана с искусством романтической эпохи в целом.

Апробация исследования. Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на соискание ученой степени доктора искусствоведения на заседании кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского 11 марта 2011 года, протокол №6.

Основные ее положения изложены в опубликованных *монографии* («Тринадцать балетов Адольфа Адана». М.: Альтекс, 2011), *учебном пособии* («Романтический балет». М.: МГК, 2009), *ряде статей* (27 позиций), *в том числе в изданиях, включенных в список ВАК* («Два “Лебедя”, разделенные веком» // Балет. 1997. Июль-август. С.15–16; «Тень и Тальони» // Балет. 2003. №3. С.18–23; «Танцевальный бал Михаила Глинки» // Балет. 2004. №4-5. С.32–34; «“Сильфида”: первый романтический балет» // Театр. Живопись. Кино. Музыка: Межвузовский сборник научно-исследовательских работ молодых ученых. — М.: «ГИТИС», 2004. С.295–315; «К истории романтического балета: “Дева Дуная”» // Театр. Живопись. Кино. Музыка: Межвузовский сборник научно-исследовательских работ молодых ученых. Вып.2. М.: «ГИТИС», 2005. С.173–182; «“Приказ короля” — балет, скрытый покровом времени» // Балет. №3. 2006. С.26–28; «Тринадцать балетов Адольфа Адана» // Балет. №5. 2006. С.39–41; «“Будто принц за мной примчался на серебряном коне!”» // Балет, 2009, №4–5 (158). С.56–57) и *выступлениях на конференциях* («М.И. Глинка и его время», Москва, МГК им. П.И. Чайковского, 2004; «К юбилею доктора искусствоведения, профессора Московской консерватории В.Н. Холоповой», Москва, МГК им. П.И. Чайковского, 2005; «Камерные ансамбли: вчера, сегодня, завтра», Москва, МГК им. Чайковского, 2007; «Проблемы художественной интерпретации», Москва, РАМ им. Гнесиных, 2007; то же 2009; «Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России», Москва, МГК им. П.И. Чайковского, 2008; «Актуальные проблемы современного музыкознания», Оренбург, ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2009; «Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее», Москва, РАМ им. Гнесиных, 2009; «Наследие: русская музыка — мировая культура. XVIII–XIX век», Москва, МГК им. П.И. Чайковского, 2009; «Проблемы художественной интерпретации», Москва, РАМ им. Гнесиных,

2009; «Театр в контексте музыкальной жизни», Москва, МГК им. П.И. Чайковского, 2009; «Искусство в прошлом и настоящем», Красноярск, КГАМиТ, 2010; «Музыка в системе искусств», Москва, МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2010); «Христианские образы в искусстве», Москва, РАМ им. Гнесиных, 2010; то же 2011; «Достижения и перспективы междисциплинарного музыкознания», Москва, МГК им. П.И. Чайковского, 2011; «Романтизм: истоки и горизонты», Москва, МГК им. П.И. Чайковского, РАМ им. Гнесиных, Российское Шубертовское общество, Центр поддержки и развития современного искусства им. Алемдара Караманова, 2011).

Материал диссертации используется автором во время чтения лекций авторского курса «История балета» на историко-теоретическом факультете Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, входил в курс «История балета» на балетмейстерском факультете РАТИ–ГИТИС (2003–2010).

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, Вступления, четырех частей (в общей сложности одиннадцать глав), Заключения и трех Приложений, включающих Библиографию (645 позиций), Список упомянутых имен (345 позиций) и Список упомянутых сценических произведений (235 позиций).

Объем диссертации 517 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **ВВЕДЕНИИ** обосновывается актуальность избранной темы, дается обзор литературы по данной теме, излагаются теоретические и методологические основы диссертационной работы, его цели и задачи, выявляются объект и предмет исследования, а так же излагаются положения, выносимые на защиту, теоретическая и практическая значимость исследования.

Во **ВСТУПЛЕНИИ** — **«РОМАНТИЗМ И ТАНЕЦ»** — рассматривается проблема проникновения романтизма в танцевальное искусство.

В балетном театре романтизму предшествует этап предромантизма, использующийся «для обозначения отдельных мотивов, действительно предвосхищающих открытия романтиков, но еще не образующих целостной системы»¹ (рубеж XVIII–XIX веков: творчество П. Гарделя, балеты Ш.-Л. Дидло).

Собственно романтизм прошел в балетный театр в последнюю очередь, после литературы, живописи и музыки. В спектаклях этого художественного направления проявилась потребность выразить средствами хореографии философскую идею, побуждающую задуматься над увиденным. Идеальный посыл романтического балета отличался и от аллегорий барокко, и от назидательности классицизма. В произведениях этого жанра прочитывались коллизии борьбы добра и зла, любви и смерти, материи и духа, не всегда допускавшие однозначность решения. Стремлениям авторов романтической эпохи воплотить в произведении фантастический мир грез отвечало и общество, по-своему воспринявшее этот мир и перенесшее ощущение романтического на реальное существование (воздушность и «бесплотность» дам должна была оттеняться байронической внешностью кавалеров).

Смена художественной эпохи ознаменовалась и сменой определяющего ее танца. Во Франции после революции 1789 года придворный менуэт был вытеснен демократичным контрдансом. На рубеже XVIII–XIX веков возникает новый танец: вальс. Мода на него распространилась быстро, и он оказался как нельзя более подходящим для выражения романтических идей.

Романтический балет стал не только этапом развития собственно данного сценического жанра, но своим существованием он смог воплотить в реальности мечтания авторов-романтиков, явственно проступившие в облике и танце персонажей романтического балета.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ — **«ЛИБРЕТТО»** — посвящена литературной стороне романтического балета и состоит из трех глав. **Первая глава «Балетное либретто XIX века как литературное произведение и его особенности»** рассматривает особенности существования либретто и трансформации его роли в спектакле от XVI века к первой половине XIX века. **Первый раздел «Либретто произведения музыкального театра: проблема условности»** касается общих проблем существования данной стороны балетного спектакля. Либретто — сочинение условное. Оперный сценарий, связанный с опосредованным восприятием через вокальную мелодию, вне своего

¹ Тураев С. От Просвещения к романтизму. — М.: Наука, 1983. — С.78.

музыкального воплощения воспринимается как литературно некачественное сочинение. Балетное же либретто большинством музыковедов и театроведов ставится на еще более низкую ступень. Чаще всего оно строилось и строится на любовной интриге, но это особенность не только балетного жанра. В искусстве XVIII и XIX веков опера без любовной интриги — редкое исключение («Ифигения в Тавриде» К.-В. Глюка, первая редакция «Бориса Годунова» М. Мусоргского). Присутствие текста только в напечатанном виде приводит к тому, что он лишается возможности представить обилие подробностей и многосоставность интриги. Поэтому сюжет должен быть понятным и выстроенным, а персонажи — выпуклыми и яркими.

Второй раздел «Балетное либретто как литературное произведение (от “Комедийного балета королевы” к романтическому балету)» прослеживает путь развития балетного либретто XVI–XIX веков. Для авторов XVI века либретто — рассказ о спектакле, снабженный изображениями, описаниями, нотными строками и предпринятый не для понимания содержания грядущего балета, а для вспоминания и фиксации впечатлений от уже увиденного. Либретто начала XVII века — более «скромные», они излагали содержание и текст стихов, указывали момент исполнения балетных *entrées*, перечисляли персонажей и имена исполнителей. «Изложениями» иногда снабжались не только балеты, но и балы. В XVIII веке либретто, как правило, создавались хореографами и нередко становились манифестами их новаторских идей (либретто Дж. Уивера, Ж.-Ж. Новерра, Г. Анджолини и др.). Романтическое балетное либретто испытало влияние литературы, превратившись в новеллу с большим количеством действующих лиц, монологами и диалогами, описаниями пейзажей, зданий и внутреннего убранства помещений. В либретто из литературы переходят и своеобразные «ремарки» о мимике и эмоциях героев. Оно становится неотъемлемой частью спектакля, перерастая свою рациональную необходимость и превращаясь в своеобразный литературный жанр, где персонажи говорят и «думают вслух», полностью раскрываясь с помощью диалогов, которые не могут быть переданы в пантомиме.

Вторая глава «Сюжеты романтического балета» посвящена проблеме бытования в балете различных групп сюжетов. **Первый раздел «Сюжеты до-романтической эпохи и их развитие»** рассматривает проблему существования в романтическом балете сюжетов предыдущего времени. Классицистский балет чаще всего обращался к сюжетам и образам, связанным с античной мифологией. В музыкальном театре XIX века античные сюжеты отошли на второй план, появляясь либо в декоративной оболочке, либо в трактовке псевдо-исторической («Весталка» Г.-Л. Спонтини, диалогия «Троянцы» Г. Берлиоза). Однако некоторые сюжеты романтических балетов имеют долгую историю. Один из примеров — «Гризельда, или Пять чувств», который стал третьим вариантом уже известного сюжета (ему предшествовали «Маскарад пяти чувств природы, ведомых Фортуной и Удовольствиями» и «Триумф чувств»). Подобные сценические «вариации» лишней раз доказывают, что до-романтическая эпоха продолжала влиять на развитие балета XIX века.

Второй раздел — «Сюжеты, основанные на литературных произведениях» — посвящен вопросу использования в качестве сценарной основы романтических балетов литературных сочинений. Среди произведений XVII–XVIII веков это не только романы или повести, но и поэмы, сказки, пьесы, басни. Новелла Сервантеса «Цыганочка» стала источником идеи для либретто нескольких романтических балетов («Цыганка», «Пахита», отчасти — «Газельда, или Цыгане»). Либретто балета «Хромой бес» основано на одноименном романе А.-Р. Лесажа, «Влюбленный дьявол» — на повести Ж. Казотта. Предстала в виде балета и драма индийского поэта IV века Калидасы «Сакунтала». История балета «Своенравная жена» восходит к одноименной итальянской комической опере, а через нее — к пьесам XVII века. Кажущийся не-театральным сюжет знаковой в свое время поэмы Ж.-Б. Грессэ «Вер-Вер» вдохновил авторов и комедии-водевиля, и балета, и комической оперы. Сказка «Спящая красавица» дважды появилась на балетной сцене («Красавица спящего леса», «Питомица фей»). Парадоксальным образом внимание либреттистов привлекла даже басня Ж. Лафонтена «Кошка, превращенная в женщину», последовательно представшая в облике водевиля, балета и комической оперы. Использование литературных произведений из до-романтической эпохи при создании романтических либретто говорит о популярности конкретных сюжетов. Однако существуют и примеры появления современных авторам сюжетов. Балет «Могикане» основывался на романе Ф. Купера «Последний из могикан», «Эсмеральда» — на романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». Отчасти связан с одноименной поэмой Дж. Байрона балет «Корсар». Впрочем, сюжеты романтических балетов, связанные с литературой XIX века, сравнительно редки, и среди них чаще на сцене появляются крупные прозаические жанры (кроме упомянутых произведений: балет «Белые и черные», основанный на романе Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома», «Граф Монте-Кристо» и др.).

В третьем разделе — «Сюжеты, заимствованные из сценических произведений других жанров» — внимание обращено на практику «переделок» в балет сценических произведений других жанров. Нередко в качестве сюжетных «доноров» выступал водевиль (балет «Гентская красавица» опирался на водевиль «Викторина, или Утро вечера мудренее»). В балете использовались сюжеты, а нередко и музыка, романтических опер (опера «Озеро фей» стала балетом «Озеро волшебниц», балет «Марко Спада» в партитуре соединял фрагменты нескольких произведений Д.-Ф.-Э. Обера). Изредка встречается «обратное движение», когда балетный сюжет «перерождался» в другое сочинение (балет «Дева Дуная» — в водевиль «Дева Дуная, или Не забывайте меня», балет «Леди Генриетта, или Служанка из Гринвича» — в одноименную оперу Ф.-А.-Ф. Флотова). Практику использования в романтическую эпоху «общих» для разных жанров сюжетов можно считать привычной: уже имевшее успех сочинение могло «обеспечить» успех новому произведению.

Четвертый раздел — «Оригинальные сюжеты романтических балетов» посвящен либретто, не имевшим явного литературного или иного источника. Их можно разделить на две большие группы: фантастические и

реалистические. Они могут быть «европейскими» и «экзотическими» (с не-европейским колоритом). Фантастические «европейские» сюжеты часто корреспондируют с народными легендами, сказками, преданиями («Дева Дуная» опирается на финал предания о Donauweibchen, «Жизель» — на легенду в литературном изложении Г. Гейне, «Тень» является «вариацией на тему» уже существующих романтических балетов и т.д.). Авторским является и напоминающее новеллы Э.-Т.-А. Гофмана либретто «Скрипки дьявола». Фантастические «экзотические» сюжеты появились вместе с постановкой «шотландского» балета «Сильфида». Но чаще встречаются те или иные оттенки восточного колорита («Пери», «Бабочка» и др.). Сравнительно редким примером «северной» экзотики становится балет «Орфа». Спектакли с реалистическими сюжетами (по сравнению с фантастическими) появляются чуть позже и зачастую являют яркий «реальный» конфликт или занимательную комедийную историю. Реалистические «европейские» сюжеты, интрига которых держится на одном / нескольких активно действующих персонажах, чаще всего схожи с водевилем. В «Маркитантке» ядро интриги — розыгрыш, осуществляемый лукавой Бабеттой, более «сложносочиненное» либретто в балете «Пакеретта». Среди реалистических «экзотических» балетов выделяется группа постановок с популярной в музыкальном и музыкально-сценическом искусстве XIX века «цыганской» темой («Цыганка», «Пахита»), появившейся на балетной сцене уже на рубеже XVIII–XIX веков в творчестве С. Вигано («Клотильда, герцогиня Салернская»). Итальянский колорит в качестве фона бытовой любовной истории использован в балете «Гарантул». И фантастические, и реалистические балеты были равно заинтересованы в национальной окраске, которая украшала любой, самый непритязательный, сюжет и давала возможность ввести разнообразные национальные танцы.

Третья глава «Типология персонажей романтического балета» рассматривает морфологическую проблему строения балетного либретто. Попытки выявить устойчивые функции ситуаций жанра предпринимались неоднократно (в области устной фольклорной традиции, киноискусства, оперы), однако для балетного жанра более приемлема типология конкретных персонажей. Возникающая внешняя аналогия с комедией dell'arte ложна (в балетах XIX века один персонаж порой «играет» несколько «ролей»; в конкретном либретто появляются не все типы персонажей; не все герои принадлежат к тому или иному типу, являясь «вспомогательными»). В исследовании предлагается следующая типология персонажей балетного либретто: герой/героиня, родственник/родственница героя/героини, наперсник / наперсница героя/героини, наставник, покровитель/покровительница, властитель/властительница, соперник/соперница, злодей/злодейка, фантастическое существо, персонаж, принадлежащий к нечистой силе. Для развития минимальной интриги достаточно присутствия трех типов персонажей.

Составляющие третью главу десять разделов последовательно рассматривают каждый из типов персонажей.

Первый раздел — «Герой / героиня» — посвящен единственному типу персонажа, без которого постановка превращается из сюжетного спектакля в дивертисмент. Тип героя определяется не поведением или местом в либретто, а положением в центре действия. Существуют три типа пар героев: 1) лирические пары в романтических фантастических балетов (один из героев может совмещать черты двух типов персонажей); 2) пары в «бытовых» балетах; 3) примеры, не относящиеся к вышеуказанным случаям. Среди лирических героинь можно выделить две группы: а) «благородные» героини, б) девушки «из простого народа». Героини «бытовых» балетов, как правило, активны и деятельны. Образ героя спектакля связан с образом героини (если тип лирической героини совмещается с типом фантастического существа, герой выглядит пассивным персонажем; если героиня вполне реальна, герой решителен и активен). Изредка встречаются случаи «удвоения» пар героев, запутывающие сюжет балета.

Второй раздел — «Родственник / родственница» обрисовывает особенности персонажей, связанных родственными узами с героями. Среди них можно выделить две большие группы: 1) с преобладанием типа родственника; 2) со смещением тип родственника с другим. К первой чаще принадлежат матери (реже — отцы) героев. Вторая группа связана с «благородным родителем» героя-аристократа, сочетающего признаки двух и более типов (родителя и властителя, родителя, властителя и фантастического существа). К этому же типу относятся и другие родственники героев (братья, сестры, кузены). Часта ситуация, когда герой/героиня оказывается в окружении братьев/сестер, что связано как с традицией сказки, так и с воплощением идеи героя/героини как «одного/одной из многих».

Третий раздел «Наперсник / наперсница» посвящен персонажам не самостоятельным, но окружающим героев, с их помощью раскрывающимся глубже. При положительном герое — наперсник положительный, при отрицательном — отрицательный. В балетах XIX века чаще возникает образ наперсницы героини, чем спутника героя. Среди наперсников можно выявить несколько групп: 1) близкие подруги героини одного социального круга с ней; 2) выполняющие роль наперсниц служанки; 3) сопутствующие знатым героям персонажи («друг-подданный»); 4) группа персонажей, сочетающих в себе тип наперсника с каким-либо другим типом (наперсник-злодей).

Четвертый раздел раскрывает образ «Наставника». Наставник сопровождает не каждого героя балета, чаще это молодой человек благородного происхождения (принц, герцог, граф и т.д.). Иногда тип наставника объединяется с другим (чаще с типом покровителя).

Пятый раздел — «Покровитель / покровительница» посвящен приближенным к героям персонажам, тип которых чаще смешивается с другими (прежде всего — с типом фантастического существа). В рамках реалистического балета может возникнуть и фигура «реального» покровителя. Однако образ покровителя более характерен для романтического фантастического балета, где без его вмешательства зачастую невозможна счастливая развязка.

Шестой раздел — «Соперник / соперница» рассматривает тип персонажа, необходимый для любовной интриги. Это могут быть: 1) соперники-властители (со смешением нескольких типов персонажей); 2) соперники-влюбленные, действующие по воле чувств к героям, творящие как зло (в таком случае тип соперника объединяется с типом злодея), так добро; 3) невесты/женихи героев, в силу своего бездействия в сюжете являющиеся номинальными соперниками; 4) «комические» соперники, появляющиеся в бытовых балетах; 5) «псевдосоперники» (кукла Коппелия, фантастическая Метеора).

Седьмой раздел — «Злодей / злодейка» посвящен сюжетной «пружине» балета. Тип злодея в балетах XIX века «распадается» на две группы: 1) злодеи, действующие как представители только своего типа (в реалистических балетах); 2) персонажи, объединяющие признаки нескольких типов (злодей, фантастическое существо, соперник и т.д.), характерные для романтических фантастических балетов. В отличие от типа соперника, злодеи руководствуются более разнообразными мотивами поведения, иногда довольно редкими для балета (такими, как политические) не только XIX века, но и более поздней эпохи.

Восьмой раздел — «Властитель / властительница» раскрывает образ персонажей, необходимых для создания сценического колорита. Среди властителей можно выделить две большие группы: 1) персонажи, в интриге почти не участвующие, но являющиеся «знаком эпохи» (часто их имена заменяются титулами); 2) персонажи, принимающие активное действие в интриге, среди которых есть и те, к образам которых тип властителя смешивается с другими типами (героя, родственника, соперника, фантастического существа)

Девятый раздел — «Фантастическое существо» посвящен персонажам, принадлежащим фантастическому миру. Этот тип определяет «происхождение» героя, а не его сценическое поведение. Чаще всего он сочетается с типом героини, но встречаются объединения с типом покровителя, соперника, злодея, властителя, реже — родственника.

Десятый раздел — «Персонаж, олицетворяющий нечистую силу» рассматривает сравнительно редкие воплощения на сцене сил тьмы (как «христианских», так и «языческих»). Силы тьмы отличаются от других персонажей: 1) появлением (чаще они возникают внезапно, в сопровождении удара грома, среди пламени, в сопровождении зловещих обстоятельств); 2) внешним видом (они легко перевоплощаются в различные, необходимые по сюжету, образы); 3) причиной появления в спектакле (вызов могущественного и недоброго персонажа для исполнения просьбы главного героя и мотив условий этой помощи). Сюжет, в котором используется данный персонаж, как правило, назидателен.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ — «МУЗЫКА» — посвящен музыкальной стороне романтического балета и состоит из трех глав. **Первая глава «Взаимодействие оперы и балета»** раскрывает проблему параллельного развития двух жанров музыкального театра — балета (характерного для французской традиции) и

оперы (привнесенной благодаря итальянским влияниям). Балет как последовательно развивающееся сценическое действие появился именно во Франции («Комедийный балет королевы»). Слияние же родившихся оперы и балета породило новый жанр — оперу-балет, расцветший на французской сцене в XVII–XVIII веках, который попытались возродить в XIX веке. Взаимосвязь балета и оперы была столь сильной, что в большинстве французских балетов вплоть до первой половины XVIII века имелись вокальные партии, а оперы вплоть до середины XIX века обязаны были иметь балеты (если в «оригинальном» варианте таковых не было, их дописывали). Иногда балет в опере XVII–XVIII веков был связан с сюжетом или хотя бы не противоречил ему, но чаще имел дивертисментный характер, не имевший отношения к основному действию. Впрочем, в лучших примерах XVIII века он являлся неотъемлемой частью произведения (балеты в операх К.-В. Глюка в постановках Ж.-Ж. Новерра и Г. Анджолини). В опере начала XIX века впервые появились образные и сюжетные особенности, отличающие романтический балет, с ней связаны и музыкальные приметы возникших балетных партитур (большинство авторов романтических балетов были оперными и симфоническими композиторами). Кроме внедрения в оперу хореографических сцен, существовала практика прослаивания музыки балетного театра цитатами. В первой половине XIX века эта традиция исчезает, и балетная партитура превращается в сочинение самостоятельное. Существовала и практика «перевода» на танцевальный язык целых опер («Нина, или Сумасшедшая от любви», Н. Далеирак—Л. Персюи; «Весталка», Г.-Л. Спонтини—С. Вигано; «Отелло», Дж. Россини—С. Вигано). Схожие переработки встречались и в эпоху расцвета романтического балета (опера Д.-Ф.-Э. Обера «Озеро волшебниц» — балет А. Гуэрра «Озеро фей»).

Вторая глава «Музыкальная драматургия романтического балета» раскрывает особенности структуры музыкальной составляющей спектакля. **Первый раздел «Увертюры и вступления к балетам»** посвящен проблеме начала сочинения. Западноевропейский романтический балет дает несколько вариантов музыкального вступления к произведению, которое может иметь разные наименования, зависящие от привходящих факторов и не соотносящиеся с конкретными принципами формообразования. Композиторы — авторы балетов XIX века пользовались двумя вариантами обозначения вступительного номера: увертюра (в итальянской традиции *sinfonia*) и интродукция. Разница между их формами (в балетах) точно не установлена (чаще всего исследователи обращаются к проблеме увертюры оперной или симфонической). Определение более «оформленной» увертюры в ее противопоставлении фантазийной интродукции приемлемо для опер, но не для романтического балета. Увертюры чаще появляются в более ранних примерах балетов XIX века, далее их сменяют интродукции (однако это не специфическая черта сочинений именно середины XIX века). Название вступительного номера балета зависит не от музыкальной формы, а от привычки или пристрастия автора (А. Адан, например, чаще использовал термин «интродукция», Ц. Пуни — «увертюра» или «симфония»).

Классификация вступительных номеров балетов должна быть связана с ее характером и тематическим составом. Выделяются три большие группы:

1) краткие номера, носящие вводный характер; они построены на повторяющихся мотивах, тонально неустойчивы, часто завершаются на доминанте к последующему номеру (Ц. Пуни: «Наяда и рыбак», «Катарина, дочь разбойника»; А. Адан: «Дева Дуная», «Гентская красавица»; А. Гировец: «Натали, или Швейцарская молочница»);

2) одно-/двухтемные вступления; они иногда образуют четкую форму, используют тематический материал будущего балета (А. Адан: «Жизель», «Своенравная жена», «Корсар», «Гризельда, или Пять чувств»; Ц. Пуни: «Ундина, или Наяда»; Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»);

3) многотемные вступления; это длительные построения с постепенным введением новых тем (контрастных или продолжающих настроение предыдущих), объединенных краткими переходами (А. Адан: «Морской разбойник»; Ц. Пуни: «Война женщин», «Сатанилла»; Г.-С. фон Левенсколь: «Сильфида»).

Сонатной формы, часто встречающейся в оперной увертюре, в балетных партитурах практически нет (Й. Вельфль: «Застигнутая Диана, или Триумф любви»).

Второй раздел «Танцевальные сцены» раскрывает одну из особенностей музыкально-драматургического построения партитуры романтического балета. Продолжительные танцевальные сцены являются музыкальными аналогами длительного танца, где пантомимное действие почти не развивается. Они должны быть сравнительно большими: с одной стороны, появление или присутствие в интриге большого количества персонажей предполагает длительный общий танец, с другой — подготовка кордебалета к началу танца (иногда его уход) требует вступительного раздела и завершения. Поэтому, даже при жанровом названии танцевальных сцен (Галоп, Марш, Вальс), форма их не отличается классической стройностью. Единственным общим признаком такого рода фрагментов становится их танцевальность, подчиненная если не единому ритму, то чередующим друг друга ритмам (Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»; Л.-В. Маурер: «Тень»; Ц. Пуни: «Катарина, дочь разбойника», «Эсмеральда», А. Адан: «Питомица фей», «Дева Дуная», «Морской разбойник», «Гентская красавица»).

Третий раздел «Действенные сцены» рассматривает музыкальные номера балетов, сочетающие несколько фрагментов с различными музыкальными образами, настроением и сценическим содержанием. Они строятся более свободно, чем танцевальные. Гибко следуя за развитием сюжета, переходят от танцевального эпизода к пантомимному повествованию и обратно, от регламентированного музыкально-хореографического изложения к построению, напоминающему симфоническую импровизацию на заданную тему («темой» становится текст либретто балета). Подобные сцены появляются в тот момент, когда краткий по времени музыкальный эпизод должен иллюстрировать активное сценическое действие (Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»; А. Адан: «Жизель», «Питомица фей», «Своенравная жена»,

«Корсар»). Свободная форма действенной сцены будет развита Л. Делибом в балете второй половины XIX века («Коппелия»).

Четвертый раздел «Финалы действий и финалы балетов» посвящен номерам, завершающим интригу. Они могут либо подчеркнуть развязку, либо сам в себе эту развязку содержать. Сценические функции финалов картин/действий и финалов балета в целом различаются. Финалы картин/действий завершают определенную часть балета кульминацией или подводят промежуточный итог и дают толчок к дальнейшему развитию интриги. Финалы балетов логически завершают сюжет.

«Промежуточные» финалы воплощаются в действенных или танцевальных сценах. В финалах целых балетов встречаются завершающий танец, танцевальная сцена или дивертисмент. Естественным завершением действия балета мыслится действенная сцена, служащая «промежуточной» остановкой (Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»; А. Адан: «Жизель»), реже — танцевальная сцена (А. Адан: «Корсар»).

Финалы, завершающие балеты воплощаются в заключительном танце (дивертисменте), танцевальной или действенной сценах. Заключительный танец встречается в тех балетах, где все «узлы» интриги к финалу «развязаны» (А. Адан: «Своенравная жена»; Ц. Пуни: «Наяда и рыбак»; Л. Делиб: «Коппелия» (дивертисмент)). Функцию завершающего балет танца исполняет и танцевальная сцена (А. Гировец: «Натали, или Швейцарская молочница»). Финал — действенная сцена — встречается намного реже, так как в этом случае балет должен завершаться смысловой кульминацией интриги (Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»; Г.-С. фон Левенсколь: «Сильфида»; А. Адан: «Жизель»).

Пятый раздел рассматривает **«Музыкально-хореографические формы»**, формирующиеся в романтических балетах. Эти формы относятся к ограниченному количеству персонажей, раскрывая их внутреннее состояние или общую эмоцию.

Pas de deux — дуэтная форма, постепенно развивавшаяся в романтическом балете. Она характерна для главных героев и выражает связывающие персонажей особые отношения. В романтических балетах становилась лирической кульминацией действия/спектакля (А. Гировец: «Натали, или Швейцарская молочница»; А. Адан: «Жизель»; Ц. Пуни: «Наяда и рыбак»).

«Расширенным вариантом» дуэтной формы является форма *grand pas*, чаще встречающаяся в балетах второй половины XIX века. Ее функция постепенно меняется: в образцах второй половины и конца XIX века служит финальной точкой, в примерах первой половины XIX века — лирической кульминацией (Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»; Г.-С. фон Левенсколь: «Сильфида»). Разница принципиальна: завершающая функция данной формы придает ей оттенок торжественного финального дивертисмента, тогда как функция кульминации делает *grand pas* частью интриги.

Pas de trois несут двойную нагрузку: это интермедийные ансамбли (Ц. Пуни: «Сатанилла»; «Ундина, или Наяда») или ансамбли — «смысловые

узлы» (Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»; А. Адан: «Морской разбойник»). Примеры первого типа встречаются не в пример чаще.

Ансамбли с бóльшим количеством участников (четырьмя, пятью, шестью) появляются намного реже. Они становятся своеобразным аналогом дивертисмента, что не исключает участия в них главных героев балета.

Pas de quatre могут исполняться главными персонажами, но иметь оттеняющий характер (Ц. Пуни: «Ундина, или Наяда»). *Pas de cinq* становятся аналогом дивертисмента (Ц. Пуни: «Катарина, дочь разбойника», «Наяда и рыбак»), иногда — национального дивертисмента (А. Адан: «Корсар»). В примерах *pas de six* (Ц. Пуни: «Ундина, или Наяда»), как правило, объединяются персонифицированные и неперсонифицированные персонажи балета.

Все исследователи отмечают сходство структуры формы ансамблей: вступление (*Entrée*), общий танец (*Adagio*), вариации (в зависимости от количества участников) и подвижный заключительный раздел (*Coda*). Однако утверждение следует скорректировать: 1) «общий танец» медленным бывает чаще в дуэтных танцах (лирический *pas de cinq* практически непредставим); 2) количество вариаций в ансамбле не всегда соответствует количеству участвующих исполнителей (в таких «сложносочиненных» формах, как, например, *pas de six*, в одной вариации объединяются несколько исполнителей или сольный «портрет» получают не все).

Редчайшей музыкально-хореографической формой является *pas d'ensemble* (А. Гировец: «Натали, или Швейцарская молочница»).

Не вполне привычно композиторами первой половины XIX века трактуется и дивертисмент, рассматривающийся как отдельный номер украшающего характера (Ц. Пуни: «Сатанилла») или развивающий интригу (А. Адан: «Морской разбойник»).

Шестой раздел «Лейтмотивы в балетной партитуре» посвящен использованию в музыке балета приема, заимствованного из оперной традиции: лейтмотивам. В сочинениях XIX века вырабатывается принцип создания сквозных тем как законченных музыкальных образов и определяются категории действующих лиц и объектов, получающих подобную характеристику. Сочетание лейтмотив-персонаж появляется не в каждом балете и не всегда относится к главному герою/героям (Флер де Шан (А. Адан: «Дева Дуная»), Вероника (А. Адан: «Своенравная жена»), Сильфида (Г.-С. фон Левенсколь: «Сильфида»), принц Юге (А. Адан: «Питомица фей»)), не реже это персонажи второстепенные (Илларион (А. Адан: «Жизель»), Гурн (Г.-С. фон Левенсколь: «Сильфида»), Мэдж (Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»), тюремный надзиратель (Ц. Пуни: «Катарина, дочь разбойника»), Сеид-паша и Ланкедем (А. Адан: «Корсар»)). Характеризовался персонаж и через испытываемые им чувства (тема мечтаний и тема любви (А. Адан: «Жизель»), тема обезумевшего Рудольфа и тема любви (А. Адан: «Дева Дуная»), тема любви (Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»)). Лейтмотив мог относиться к обобщенному персонажу (тема сильфид (Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»), тема солдат (Ц. Пуни: «Катарина, дочь разбойника»)). Встречаются темы, связанные с

производимым героем действием или окружающей его ситуацией (гадание Мэдж (Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»; Г. С. фон Левенсколь: «Сильфида»), тема охоты (А. Адан: «Жизель», «Своенравная жена»), тема рога князя Курляндского (А. Адан: «Жизель»)). Использование принципа лейтмотивной характеристики ознаменует значительный шаг по пути осознания балета как серьезного произведения.

Седьмой раздел «Повторяющиеся фрагменты» рассматривает еще один способ объединения музыкального материала, помимо лейтмотивов. Реминисценции появляются в рамках картины или целого спектакля, объединяя партитуру балета и укрупняя ее структуру. Образующиеся музыкальные связи между несколькими номерами действия организуют новое «над-номерное» симфоническое пространство и уничтожают его дивертисментность в широком смысле этого слова (Г.-С. фон Левенсколь: «Сильфида»; А. Адан: «Жизель», «Морской разбойник»; «Гризельда, или Пять чувств»).

Восьмой раздел «Цитирование и автоцитирование музыкальных фрагментов» посвящен использованию в партитуре заимствованных фрагментов. Традиция цитирования музыки других композиторов в романтической партитуре становится сравнительной редкостью. Авторские цитаты или фольклорные заимствования здесь исполняют ту же роль, что и в произведениях других жанров: нити, вплетенной в звучащую ткань и несущей смысловую нагрузку. Воспроизведение в балетной партитуре авторской музыки сравнительно редко и обусловлено музыкальными и сюжетными особенностями произведения (вариации «Ведьма» Н. Паганини (Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»); ария Орфея из оперы К.-В. Глюка «Орфей и Эвридика» и фортепианной сонаты Ж.-Л. Адана (А. Адан: «Дева Дуная»); романс А. Варламова «Красный сарафан» и «Марсельеза» (К. Меллер: «Из Сибири в Москву»)). Цитирование фольклорных мелодий требует конкретных предпосылок (национальная окраска либретто, музыки, хореографии), ограничивающих область их применения (шотландские баллады и песни (Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»; Г.-С. фон Левенсколь («Сильфида»); арагонская хота (А. Адан: «Морской разбойник»); украинская песня (Й.-П.-Э. Хартманн: «Остров фантазии»; К. Меллер: «Из Сибири в Москву»)).

Еще один прием — автоцитирование (оперирование уже созданными балетными партитурами). Часты такие примеры для творчества А. Адана. Чаще всего им используются те сочинения, в долгой сценической судьбе которых автор не был уверен (Марш («Морской разбойник») — Марш («Гентская красавица»), Grande marche diabolique («Фауст») — Marche des vigneron («Жизель»)). А. Адан переносит и отдельные музыкальные эпизоды или темы, отмечая ими сходные ситуации (сцена сумасшествия Жизели («Жизель») и сцена похищения Марии Райдаг-Беем («Морской разбойник»), сцена сумасшествия Марии («Морской разбойник») и сценический конфликт («Гентская красавица»)). В некоторых случаях (прежде всего в творчестве Ц. Пуни) перенос номеров объясняется иными причинами, например, желанием хореографа и исполнителя видеть в новом балете удачные номера из уже созданных. Фрагменты, перешедшие из балетов в оперы, в романтическом

балете редки (фрагмент из балета А. Адана «Фауст» и хор из его оперы «Хижина»; отрывки из балета «Леди Генриетта, или Служанка из Гринвича» авторства Ф.-А.-Ф. Флотова и его же опера на тот же сюжет «Марта, или Ричмондский рынок»). Цитирование и автоцитирование создают «сверх-драматургию», объединяющую не эпизоды, картины или действия отдельного произведения, а сочинения одного композитора.

В третьей главе раскрываются **«Музыкальные особенности партитуры романтического балета»**. *Первый раздел «Особенности оркестрового письма»* посвящен проблеме инструментального письма, которая исследователям не представляется интересной: композиторы этого жанра ориентировались на конкретные театральные оркестры (иногда к традиционному составу добавлялись разнообразные ударные, арфа, специфические духовые инструменты). Балет как жанра диктовал необходимость ясно осознаваемой мелодики, что приводило к использованию принципа «мелодия–аккомпанемент». В балетах романтической эпохи щедро «рассыпаны» инструментальные соло: скрипки/скрипок, гобоя, кларнета, флейты. Но встречаются и примеры выбора иного солирующего инструмента. Это использование валторны как инструмента лирического или даже лирико-психологического (Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»; Г.-С. Левенсколь: «Сильфида»; Ц. Пуни: «Катарина, дочь разбойника»; А. Адан: «Корсар»). В некоторых случаях особенности оркестрового письма определяются особенностями сюжета. Для придания «военного» оттенка вводится корнет-апистон (А. Адан: «Морской разбойник»; Ц. Пуни: «Катарина, дочь разбойника»). Как особая звуковая краска появляется арфа (А. Адан: «Гризельда, или Пять чувств», «Корсар») или разнообразные ударные: треугольник, большой барабан, тарелки (А. Адан: «Корсар»), колокола (А. Адан: «Жизель»). Оригинальным решением становится использование в оркестре органа (А. Адан: «Гентская красавица»). Инструментовка музыкально-театрального произведения в XIX веке была мобильна (а в России еще в начале XX века практиковались даже «доморощенные» варианты оперных партитур, сделанные по зарубежным клавирам) и зачастую примеры балетной музыки интересны своими нетривиальными штрихами.

Второй раздел «Национальный колорит» рассматривает воплощение в музыке балета локальных особенностей. Интерес к темам «из жизни» или сказок народов, далеких от центральной Европы или ей до этого неизвестных — одна из черт романтического балета, которая отражается и в его музыке. В балетах появляется Шотландия и северная Европа в целом (Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»; Г.-С. фон Левенсколь: «Сильфида»; С. Пинто–Ц. Пуни: «Метеора, или Долина звезд»; А. Адан: «Орфа»), Испания (Ф. Бенуа–А. Тома–А. Марлиани «Цыганка»; Э.-М.-Э. Дельдезе; «Пахита»; А. Адан: «Морской разбойник»; К. Жид: «Хромой бес»; А. Адан: «Гризельда, или Пять чувств»), Италия (К. Жид: «Гарантул»; Х.-С. Паули–Э. Хельстед–Н.-В. Гаде–Х.-С. Лумби: «Неаполь, или Рыбак и его невеста»; Ц. Пуни: «Катарина, дочь разбойника», «Наяда и рыбак»), Германия (А. Адан: «Дева Дуная»), Польша, Чехия и Венгрия (А. Адан: «Дева Дуная», «Своенравная жена»,

«Гризельда, или Пять чувств»; Л. Делиб: «Коппелия»), Россия (Й.-П.-Э. Хартманн: «Остров фантазии»; К. Меллер: «Из Сибири в Москву»; Ц. Пуни: «Конек-горбунок»; Б. Даль: «Королевский букет»). В балетах первой половины и середины XIX века появляются и разнонациональные дивертисменты, возникновение которых определялось сюжетной необходимостью (А. Адан: «Корсар»). В дальнейшем, ко второй половине XIX века и его концу, национальные знаки станут «поверхностными», выражаясь в экзотических именах, названиях танцев и музыкальных инструментов.

Третий раздел посвящен таким особенностям балетной музыки, как **«Звукопись и картины природы»**. Среди повторяющихся музыкальных «знаков» чаще всего встречаются «охотничьи» темы и темы пасторальные. Музыкальные «охоты» (основные черты: тембр медных духовых и «золотой ход» в мелодике, гармонический аскетизм, повторяемость) определяются сюжетами (А. Гировец: «Натали, или Швейцарская молочница»; А. Адан: «Жизель», «Гентская красавица», «Своенравная жена», «Питомица фей»). Пасторальные темы (основные черты: «гудящая» квинта в басу, простота мелодического движения, элементарность гармоний) вызваны желанием создать реальный мир более ярким и специфическим (Ж.-М. Шнейцхоффер: «Сильфида»; Г.-С. фон Левенсколь: «Сильфида»; А. Гировец: «Натали, или Швейцарская молочница»; А. Адан: «Дева Дуная», «Жизель», «Питомица фей»; П.-Л. Гертель: «Тщетная предосторожность»). Одни из самых частых примеров симфонической изобразительности в романтических балетах — картины природы. Они создают фон для действия (А. Адан: «Дева Дуная», «Жизель», «Питомица фей», «Корсар») или играют роль кульминации (сцена грозы (А. Адан: «Гентская красавица»)). Особняком стоят симфонические развернутые и многоплановые картины моря и бури в «Корсаре» А. Адана. Музыкальные знаки и картины природы помогают лучше раскрыть сюжет, отражая не только внешний мир, но и внутреннее состояние героев.

Четвертый раздел «Полифония как средство выразительности» посвящен включению в музыку романтического балета полифонических фрагментов. Эти примеры редки, чаще представляют собой имитационное изложение темы или фугато, и обязательно сюжетно обусловлены (фугато, символизирующее дьявольский хоровод виллис в «Жизели» А. Адана; фугато появления корсаров в его же «Корсаре»; краткий трехголосный канон темы тюремного надзирателя в «Катарине» Ц. Пуни; полифоническое изложение «Марсельезы» в балете «Из Сибири в Москву» К. Меллера). Традиция применения в балетных партитурах полифонических фрагментов будет продолжена в произведениях и более позднего времени.

Пятый раздел «Вокальный голос и его функция» рассматривает примеры включения в балеты XIX века голоса, что происходит в процессе поиска новых средств выразительности в рамках устоявшегося жанра. Несколько попыток ввести пение в балет предпринял хореограф Ж. Мазилье (неудавшаяся попытка «оживить» балет «Влюбленный дьявол» хоровыми номерами, исключенные после генеральной репетиции хоры в балетах «Корсар» и «Мраморная красавица»). Редкий пример удачного введения

голоса — балет А. Адана «Гризельда», где звучал голос на сцене. Вокальные номера (как и полифонические фрагменты) придают оригинальный облик музыке балетов романтической эпохи.

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ — «ПОСТАНОВКА» — посвящена визуальной стороне романтического балетного спектакля и состоит из двух глав. **Первая глава «Сценография романтического балета»** раскрывает проблему, остающуюся на периферии внимания исследователей балетного театра. Будучи искусством сопутствующим, сценография балета в XIX веке претерпевала изменения, пассивно откликаясь на предлагаемые обстоятельства. Кроме того, принципиальных различий в XIX веке между сценографией оперной и балетной не наблюдается. В истории сценографии до XIX века исследователи выделяют два этапа, условно разделяемые границей двух столетий: XVII век и XVIII век. Опера и балет XVII века тяготели к картинности и торжественности, их декорации отличаются прямой перспективой, симметрией, уравновешенностью. В XVIII веке появились так называемые «косые полотнища», позволявшие располагать сценическое пространство со смещением смыслового акцента на какую-либо сторону. Появление балетов эпохи предромантизма потребовало неизбежного изменения сценографии, в которой появились фантазийные картины. Возник парадокс: с одной стороны, предромантическая сценография сопровождала происходящие кардинальные изменения, с другой — стилевая цельность уступила место индивидуальным решениям. Умозрительную границу между классицистской театральной сценографией и сценографией романтического балетного театра можно заметить именно в стиле преромантических постановок (использовались как почти романтические пейзажи, так и «привычные» декорации с «прямой» перспективой). В балетах первой трети XIX века накапливались неизбежные изменения. Кардинальный перелом произошел в сценографии хореографической сцены оперы «Роберт-Дьявол».

С появлением романтических балетов сценография музыкального театра приобретает разнообразие, обусловленное либретто произведения: балеты могут быть фантастическими или реалистическими — с одной стороны, и «европейскими» или «экзотическими» — с другой. Сплетаясь и взаимопроникая, эти направления на своих пересечениях рождают конкретные спектакли.

Реалистическая сценография характерна для бытовых балетов/актов (изображения деревни, хижины, города) и может быть как «европейской» («Натали, или Швейцарская молочница», «Сильфида», «Своенравная жена», «Гентская красавица», «Жизель», «Коппелия», «Озеро фей», «Хромой бес», «Дева Дуная»), так и «экзотической», которая представляется более фантазийной. Здесь выделяются обобщенно-«восточная» и обобщенно-«экзотическая» группы. К первой относятся декорации балетов на восточные сюжеты, отличающиеся узнаваемыми особенностями: архитектура, виды «восточных» городов, пейзажи («Восстание в серале», «Пери», «Корсар»). Ко второй — сценография балетов, действие которых происходит на островах или в далеких южных странах («Поль и Виргиния», «Озаи», «Жовита, или

Буканьеры»), в странах европейской «экзотики» («Орфа», «Марко Спада, или Дочь бандита»).

Сценография фантастических балетов/актов не имела границы между «европейскими» и «экзотическими» декорациями: идеальный мир представлялся абстрактно, главное его условие — отличие от реальности. Это обобщенный пейзаж («Сильфида», «Жизель», «Питомица фей»), «подводная» картина («Дева Дуная», «Ундина, или Наяда»), «воздушный» мир («Питомица фей», «Озеро фей»).

Сценография романтического балета определялась его сюжетом, соответствуя новой эстетике балетного либретто.

Вторая глава посвящена такому важному компоненту, как **«Костюм романтического балета»**. Он не менее важен, чем сценография, так как от него во многом зависело исполнение, в нем отражался сюжет и с ним должна была сочетаться сценография.

Долгое время театральный костюм был аналогичен бытовому. До середины XVIII века костюмы серьезных балетов были громоздки, сочетали современные спектаклю моды и своеобразное преломление «греческой» или «римской» традиции. Женский костюм был более тяжел и неповоротлив, чем мужской, и менее техничен был женский танец. В балетах аллегорических, балетах-маскарадах и иных постановках с «фантазийными» сюжетами костюмы — напротив — были причудливы и символичны. На протяжении XVIII века костюм постепенно трансформировался: использовались панье, была обязательна маска, но постепенно облегчался парик, и женская юбка на фижмах позволяла танцовщикам стоять лицом к лицу. Зачастую платье ничего не говорило зрителям о персонаже, что характерно не только для балетного, но и драматического театра. «Революционный» отказ от тяжелого костюма произошел в 1730-х годах, когда М. Салле танцевала «драматические действия» в тунике без фижм и панье, что, впрочем, в XVIII веке практикой не стало. Знаменитая М.-А. Камарго, стремясь покорить вершины техники танца, укоротила юбки, а Ж.-Ж. Новерр одел персонажей «Туалета Венеры» в легкие туники.

Изменение костюма принес рубеж XVIII–XIX веков, что было связано с археологическими открытиями и с политической ситуацией: французская революция насаждала новые традиции, и возвращение к античной эстетике была одной из них. В начале XIX века появилось платье в стиле ампир, встречающееся на музыкальной сцене на протяжении почти двух десятилетий. В середине 1820-х годов костюм становится почти унифицированным и в нем начинают концентрироваться особенности романтического одеяния. Абрис фигуры танцовщицы, в костюме которой сочетаются гладкий лиф и расширяющаяся юбка появляется в конце 1820-х годов (балеты «Астольф и Жоконд», «Красавица спящего леса», «Оргия»; опера-балет «Немая из Портичи»). Возникновение традиционного для романтической танцовщицы костюма обычно связывается с «Сильфидой», но находкой следует считать не введение контраста гладкого лифа и расширяющихся юбок, а его простоту, кажущуюся чем-то нереальным среди многоцветия и богатства сценических

костюмов других произведений и его соответствие воздушному образу персонажа.

Костюмы романтического балета можно условно разделить на те же группы, что и сценографию: костюмы реалистические и фантастические, «европейские» или «экзотические».

Среди реалистических «европейских» костюмов можно проследить два типа: «простонародный» и «аристократический». Часто встречаются яркие «крестьянские» костюмы, отвечающие представлениям их авторов об этнографической точности (итальянский костюм («Немая из Портичи»), швейцарский («Натали, или Швейцарская молочница»)). Контраст между костюмами «крестьянским» (Флер де Шан) и «аристократическим» (придворная дама) ярко представлен в балете «Дева Дуная». Обобщенно-реалистический костюм у крестьянки Жизели, сходные варианты можно найти в других балетах (Лоретта («Тарантул»)), и операх (Маргарита («Озеро фей»)).

Для создания «экзотических» реалистических костюмов авторы прибегали к штампам, «приспосабливая» национальный колорит к европейской моде и сценической целесообразности. Одной из самых распространенных «экзотических» красок в театре XIX века была Испания (Флоринда (балет «Хромой бес»), Мария (опера «Дьявол в Севилье»), костюмы в «Pas de la sashucha», Аменаида и Жюли (водевиль «Качуча, или Три новехоньких сердца»)). Яркой тенденцией было обращение к Шотландии, наиболее известным примером чего стал балет «Сильфида» (костюмы Джеймса, Эффи и др.), чуть позже — костюмы «Pas écossais». Наиболее популярны обобщенно-«восточные» костюмы. Женский «восточный» костюм имеет несколько ярких постоянных черт: шаровары (иногда с прозрачной юбочкой), шапочка или феска, длинные тонкие косички (Миранда («Искушение»), рабыня («Влюбленный дьявол»), Зюльма («Восстание в серале»), Матильда («Остров пиратов»)). Для мужского «экзотического» костюма художник собирал «экзотические» детали и соединял их в одном образе: тюрбан, стянутый на талии кушаком широкий кафтан, красные шаровары, туфли с загнутыми вверх носами (костюм Измаила («Восстание в серале»)). Отдельную линию мужского «восточного» костюма предоставляют персонажи балетов «Остров пиратов» (Акбар), «Пери» (Ахмет) и «Корсар» (Конрад), которые, будучи созданными в разное время, кажутся своеобразными «копиями» друг друга. «Экзотический» балетный костюм обращался и к конкретным национальным традициям. Это костюмы: 1) «индийские», примиряющие традиционный индийский костюм и моду романтической эпохи, где балетный силуэт (гладкий лиф и широкая юбка) сочетается с напоминающими о сари деталями (опера-балет «Бог и баядера»); 2) «китайские», отдельные детали которых (шаровары, туфли с загнутыми вверх носами) объединяют их с «восточными» костюмами («Шао-Канг», «Кошка, превращенная в женщину»); 3) «индейские»: костюмы балета «Могикане», эскизы которых напоминают этнографические образцы.

Костюмы фантастических персонажей удивительно единообразны. «Национальностью» становится принадлежность к иному, «идеальному», миру. Описание костюма Сильфиды почти точно отражает и костюм Флер де Шан

(«Дева Дуная»), и Жизели-вилисы («Жизель»), и Фарфаллы («Бабочка»), и Ундины («Ундина, или Наяда»). Близки к ним и костюмы фантастических существ в операх (Зеила («Озеро фей»). Именно он стал символом романтического балета еще во время его подъема.

Немаловажное значение в создании облика танцовщицы романтической эпохи имеют и балетные туфли. Вплоть до конца XVIII века бóльшая часть исполнителей выходила в бытовой обуви: туфлях на каблуках, украшенных бантами и розетками. Начало их изменений связано с именем М.-А. Камарго, которая избавилась от каблуков, но практикой это не стало. Только в балетах П. Гарделя появились подоби хитона и сандалий, придавшие свободу и естественность движениям. Дальнейшая трансформация балетных туфель связана с модой. В начале XIX века появились перешедшие на балетную сцену мягкие и легкие балльные атласные туфельки (в них на сцену выпорхнула Сильфида), которые далее будут развиваться самостоятельно, приспособившись к танцу на пальцах.

Изначально связанный с костюмом бытовым, балетный костюм следовал за ним не только до романтической эпохи, но и во время нее. Лишь достигнув «идеала», платье исполнительницы продолжит развиваться уже по собственному пути, придя к символу классического балета — пачке.

ЧЕТВЕРТАЯ ЧАСТЬ — «КРИТИКА» — посвящена проблеме восприятия романтического балета в XIX веке и на рубеже XX–XXI веков. Она состоит из трех глав. **Первая глава — «Взгляд современников»** — раскрывает особенности критических отзывов, современных романтическим постановкам. Уже в изданиях XVIII века, до возникновения романтического балета, можно встретить краткие упоминания о спектаклях (и их стоимости), сведения о авторах, исполнителях, декорациях, сюжетах. В XIX веке критика становится более разнообразной.

Несмотря на внутренние различия, в статьях, принадлежащих профессиональным критикам первой половины и середины XIX века можно выделить общие черты. Наиболее краткими представляются заметки информационного характера, содержащие сведения об авторах, упоминания о понравившихся деталях, элемент оценивания спектакля (оценка положительная или отрицательная). Основную часть критических статей составляют рецензии: 1) нейтральные: почти целиком посвященные пересказу либретто, дополненные упоминанием театра и перечислением авторов спектакля и изредка завершающиеся словом, выражающими отношение автора к увиденному; 2) положительные: а) пересказ сюжета в сочетании с мнением автора о качестве спектакля, б) высказывание о конкретной постановке в сочетании с выражением взглядов на искусство в целом, в) статьи, где статьи, где изложение сюжета переплетается с личными впечатлениями и с отзывом об искусстве авторов и исполнителей; 3) отрицательные: а) ироническая рецензия, схожая с фельетоном, но не отрицающая возможности существования конкретного спектакля как такового, б) статьи, констатирующие ничтожность спектакля в целом, упрекающие хореографа, композитора, декоратора и — чрезвычайно редко — исполнительниц.

Написанные на романтические балеты рецензии чаще посвящены находящимся «на виду» сторонам спектакля (либретто, сценография, искусство исполнителей). Полезными для исследователей истории музыкального театра представляются как положительные рецензии, так и отрицательные, дополняющие «портрет» спектакля контрастными штрихами.

В критике XIX века этой проблеме музыки балетного театра не было принято уделять значительного внимания. С одной стороны, авторы рецензий не были профессиональными музыкантами, с другой — проблема музыки балета возникнет лишь в конце XIX века, ранее же эти произведения воспринимались как жанр, не достойный «серьезного» исследовательского взгляда. Высказывания относительно музыки (положительные и отрицательные) можно встретить лишь в некоторых из балетных рецензий и располагаются они, как правило, в конце отзыва, среди упоминаний авторов декораций и костюмов. В большинстве случаев эти фразы кратки и крайне неконкретны или объединяют в одном высказывании особенности декораций, машинерии, костюмов и музыки. Необходимость в упоминании о достоинствах или недостатках музыкальной партитуры видели немногие критики. Их удивление чаще вызывала партитура, обладающая признаками самостоятельного музыкального произведения, тогда как сочинение «проходное» казалось обыденным случаем. За неимением критериев оценки и необходимых образцов некоторые критики обращались за аналогиями к музыке симфонической. Музыка романтического балета современной ей критикой еще не рассматривалась как важная часть спектакля, несмотря на то, что конкретные примеры партитур того времени позволяют говорить об их качественной ценности.

Вторая глава «Взгляд из будущего» посвящена критическим отзывам рубежа XX–XXI веков на спектакли романтической эпохи. Будучи в XIX веке искусством современным, в XX–XXI веках романтический балет воспринимается, с одной стороны, как наследие классического искусства, с другой — по той же причине вызывает некоторое отторжение. Его эстетика и образность ныне кажутся устаревшими, музыкальные партитуры — наивными и неинтересными, сюжеты — лишенными ощущения новизны. Но современные критические отзывы на постановки романтических балетов — любопытная часть сценической жизни спектаклей.

Специфику критических отзывов современной нам эпохи на романтический балет определяют несколько факторов: 1) отзыв вызывают балеты, постановка которых представляет интерес для автора (возобновление спектакля в новой редакции, его реконструкция, ввод нового исполнителя, появление новой сценографии или костюмов и др.); 2) наибольшее внимание авторы концентрируют не на сюжете, а на особенностях постановки и исполнения; 3) современные отзывы менее масштабны (требование времени) и от примеров XIX века отличаются литературным стилем.

В «неидентичности» примеров балетных рецензий XIX и XXI веков видится трансформация отношения к феномену романтического балета, существующему в условиях новой эстетической эпохи. В XXI веке

невысказанными оказались отзывы — пересказы либретто (нет причины излагать сюжет балета середины XIX века), а темп времени диктует краткость и хлесткость высказывания. Поэтому большинство современных отзывов на спектакль романтической эпохи отличается ироничностью высказывания.

Авторы современных рецензий балетных спектаклей пытаются «объять необъятное», затронув все аспекты существования балетного спектакля — от проблемы бытования балета как искусства до особенностей данной постановки и исполнения. Рассказ о балете XIX века провоцирует на осмысление особенностей хореографической эстетики того времени.

С этой проблемой смыкается проблема аутентичности спектакля (в рецензиях на постановки, позиционирующиеся как «восстановленные» или «реконструированные»). Встречаются два направления высказываний, связанные с вопросами аутентичности: 1) анализ стремления к осознанию искусства прошлого, возвращению к лучшим примерам жанра; 2) анализ самой проблемы аутентичности в области балетного театра, возможность которого ставится под вопрос.

Вместо пересказа либретто авторы XXI века прибегают к изложению основной идеи сюжета. В редких случаях рецензия перерастает в философское размышление об особенностях сюжета и его эстетической основе.

Рецензии, написанные в наше время, большее внимание уделяют конкретному воплощению балета на сцене (прежде всего работе хореографа). Интерес у современных критиков вызывает и исполнительское искусство. Ощущение открытия возвращает появление в известном спектакле нового исполнителя. Отзывы о конкретных исполнителях суждения оказываются *положительными* или *нейтральными*.

Среди *отрицательных* отзывов выделяются две группы рецензий: 1) отрицательные отзывы, относящиеся к актерской трактовке роли исполнителем; 2) отрицательные рецензии, касающиеся техники исполнителя.

Значительное количество статей *нейтрально*, благодаря чему рецензия может трансформироваться в сознании читателя как в положительную, так и в отрицательную.

Отдельного упоминания удостоивается не привлекавшая внимания в XIX веке пантомима. Традиция ее *использования* и *восприятия* ныне почти утрачена, а потому упоминания о ней чаще встречаются в отзывах, касающихся возобновленных балетов.

Уделяется внимание и сценографической стороне, которая кажется проблемой более насущной, чем звучащая музыка (даже в тех случаях, когда рецензент сталкивается с партитурой балета восстановленного).

Критический отзыв о произведении вызывает и параллели или сравнения с другими видами искусства. В рецензиях XIX века авторы прибегали к аналогиям в литературе или живописи, рецензенты рубежа XX–XXI веков обращаются к современным видам искусства — прежде всего кинематографу. Возникает парадоксальная ситуация: за «точку отсчета» (произведение, которому ищется аналогия) принимается произведение массового

кинематографа, тогда как произведением, которое рассматривается как аналогия, становится балетный спектакль XIX века.

Критические отзывы нашего времени на постановки XIX века отличаются от примеров романтической эпохи: изменяются объем, стиль рецензий, спектр интересующих сторон спектакля, меняется «тональность» отзывов.

Одно, впрочем, остается неизменным: строки, относящиеся к музыкальной стороне спектакля. В современных рецензиях замечания, относящиеся к музыке балета, встречаются редко, и часто это констатация широко известных фактов. Иногда краткие фразы носят откровенно уничижительный характер, однако большая часть внимания оказывается посвящена не партитуре, а исполнительской стороне: оркестру и дирижеру.

Если в области специализированного знания вопросы о балетной музыке входят в комплексные исследования музыкального театра, то в области рецензирования балетных спектаклей отношение к музыкальной партитуре спектакля с XIX века практически не изменилось. Возникло «противоречие» между научными работами и критическими отзывами, оперирующими представлениями, свойственными еще XIX веку.

Третья глава «Романтический балет и быт: взаимные влияния» посвящена проблеме сосуществования и взаимовлияния искусства и быта — значительной, но недооцененной. Степень их взаимопроникновения, сосуществования и взаимовлияния могла быть разной: искусство отражалось в бытовых формах, быт угадывался в произведениях искусства.

Большое воздействие имел **театральный костюм**, и этот аспект наиболее известен. Долгое время была актуальна для театра проблема использования на сцене бытового костюма. Появившиеся в 30-х годах XIX века тюники начали развиваться самостоятельно. На смену влиянию бытового костюма на театральный приходит прямо обратная ситуация: балетный костюм в отдельных элементах воздействовал на бытовую. Костюм М. Гальони («Сильфида») воплотился в бальных платьях начала 1830-х годов так же, как и облик Ф. Эльслер, появлявшейся в знаменитой *Качуче*. Повальным стало и общее увлечение воздушным, неуловимым образом романтической танцовщицы.

Не менее яркий отпечаток на быт накладывала **музыкальная сторона** спектакля, входя в традицию бытового музицирования. Для этого издавались полные балетные клавиры, их сокращенные версии, отдельные танцы из балетов (польки, мазурки, галопы, марши, вальсы). Иногда на основе балетной музыки создавались новые произведения (аранжировки, дивертисменты и обработки) для любительского исполнительства. Распространены были и бальные кадрили на основе мотивов из популярных опер или балетов.

Одно из ярчайших проявлений влияния балетного театра на бытовую жизнь — знаки **поклонения танцовщицам**. Их имена становились смысловыми символами, применялись для метафор и входили в обороты речи. После выступлений исполнительниц менялись даже установившиеся обычаи театрального поведения публики. Преклонение перед искусством и обликом

танцовщицы приводило к тому, что ее имя переходило в обыденную жизнь, воплощаясь в самых неожиданных вариантах (в XVIII веке — башмаки, шляпы, платья à la Камарго или Гимар, в XIX веке — головной убор «Сильфида», тафта цвета «дунайская волна», платья, шляпы, башмаки, карамель, пирог, карета à la Тальони). В честь танцовщиц сочинялись вальсы, стихи, мадригалы. Иногда сюжетом сочинения служила популярность спектаклей с участием исполнительниц (водевили «Ложа 1-го яруса на последний дебют Тальони», «Мнимая Фанни Эльслер»).

Влияние романтического балета на современный быт выражалось в максимально созвучных друг другу областях (в музыке, костюмах, увлечении искусством исполнительниц и пр.).

В **ЗАКЛЮЧЕНИИ** прослеживается **«СУДЬБА РОМАНТИЧЕСКОГО БАЛЕТА В XX–XXI ВЕКАХ»**. Романтический балет как феномен романтической эпохи возник в начале XIX века и прошел путь естественного развития. Рассмотрев весь комплекс его сторон, мы пришли к выводу, что он возник на богатой почве предыдущей традиции (литературной, музыкальной, сценографической) и сформировал новое, ставшее знаковым, явление.

В конце XIX – начале XXI веков романтический балет, утерев свою сиюминутную современность, развивался по трем направлениям: 1) сохранение отдельных спектаклей романтической эпохи; 2) реконструкция ранее исчезнувших из сценической практики спектаклей прошлого; 3) использование феномена романтического балета в качестве комплекса стилистических особенностей (романтический балет становится символом определенной эстетики).

Стилизации в духе романтического балета возникли уже в конце XIX – начале XX века («Корригана» Л. Меранта, «Очарованный лес» и «Гарлемский тюльпан» Л. Иванова, «Шопениана» М. Фокина). В XX веке интерес к эстетике романтического балета сохранялся, приведя к спектаклям двух направлений:

1) обобщенно-поэтический танец, воплощенный в почти бессюжетном балете. Главная идея спектакля и основное средство выразительности — собственно танец («В ночи» (Дж. Роббинс—Ф. Шопен), «Призрачный бал» (Д. Брянцев—Ф. Шопен));

2) возвращение на новом уровне сюжетного балета в духе постановок XIX века и на музыку той же эпохи («Карнавал» (М. Фокин—Р. Шуман, В. Бурмейстер—Р. Шуман), «Штраусиана» (В. Бурмейстер—И. Штраус), «Шотландская симфония» (Дж. Баланчин—Ф. Мендельсон)). В некоторых случаях стилизация романтического балета, появляющаяся внутри спектакля, обретает оттенок иронии («Светлый ручей» (Ф. Лопухов—Д. Шостакович, А. Ратманский—Д. Шостакович)).

Романтический балет — музыкально-театральный феномен, возникший на основе многочисленных тенденций составляющих его искусств. Это сложное явление многочисленными связями объединено с другими музыкально-сценическими жанрами, что способствовало их взаимообогащению. Уже почти два века спустя после своего возникновения, он все еще привлекает и исполнителей, и зрителей, и исследователей.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Монография

1. *Груцынова А.П.* Тринадцать балетов Адольфа Адана. — М.: Альтекс, 2011. — 120 с. ISBN 978-5-93121-274-6 [7,5 п.л.]

Учебное пособие

2. *Груцынова А.П.* Романтический балет. — М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2009. — 96 с. ISBN 978-5-89598-224-2 [12 п.л.]

Статьи в периодических изданиях, включенных в список ВАК РФ для публикации основных положений докторской диссертации:

3. *Груцынова А.П.* Два «Лебеда», разделенные веком // Балет. 1997. Июль-август. С.15–16 [0,25 п.л.];
4. *Груцынова А.П.* Тень и Тальони // Балет. 2003. №3. С.18–23 [0,5 п.л.];
5. *Груцынова А.П.* Танцевальный бал Михаила Глинки // Балет. 2004. №4-5. С.32–34 [0,33 п.л.];
6. *Груцынова А.П.* «Сильфида»: первый романтический балет // Театр. Живопись. Кино. Музыка: Межвузовский сборник научно-исследовательских работ молодых ученых / Сост. Д.В. Трубочкин. М.: Изд-во «ГИТИС», 2004. С.295–315 [1,1 п.л.];
7. *Груцынова А.П.* К истории романтического балета: «Дева Дуная» // Театр. Живопись. Кино. Музыка: Межвузовский сборник научно-исследовательских работ молодых ученых / Сост. Д.В. Трубочкин. Вып.2. М.: «ГИТИС», 2005. С.173–182 [0,55 п.л.];
8. *Груцынова А.П.* «Приказ короля» — балет, скрытый покровом времени // Балет. №3. 2006. С.26–28 [0,6 п.л.];
9. *Груцынова А.П.* Тринадцать балетов Адольфа Адана // Балет. 2006. №5. С.39–41 [0,5 п.л.];
10. *Груцынова А.П.* «Будто принц за мной примчался на серебряном коне!» // Балет, 2009, №4–5 (158). С.56–57 [0,3 п.л.]

В других изданиях:

11. *Груцынова А.П.* «Фатум»-фантазия // Линия. 2002. №7. С.6 [0,15 п.л.];
12. *Груцынова А.П.* «...Не на небе — на земле...» // Студия Антре. 2003. №1 (6). С.8–9 [0,2 п.л.];
13. *Груцынова А.П.* Радужные крылья «Сильфиды» // Студия Антре. 2003. №4 (9). С.8–10 [0,2 п.л.];
14. *Груцынова А.П.* Аутентичность в балете: Подлинник или репродукция? // Московский вестник. 2004. №1. С.207–214 [0,5 п.л.];
15. *Груцынова А.П.* Драгоценности Баланчина // Московский вестник. 2004. №4. С.214–223 [0,6 п.л.];

16. Груцынова А.П. «Не-русский» русский «Конек-горбунок»? // Альманах: Сборник научно-методических материалов. Вып. 3. М.: МГАХ, 2005. С.49–55 [0,4 п.л.];
17. Груцынова А.П. «Фея кукол» // Студия Антре. 2005. №3. С.24–25 [0,1 п.л.];
18. Груцынова А.П. Хоровод «Времен года» // Студия Антре. 2006. №2. С.20–21 [0,1 п.л.];
19. Груцынова А.П. Балет-Глинка-балет. Взаимные влияния // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Т.2. М.: Московская консерватория им. П.И. Чайковского, 2006. С.205–216. ISBN 5-89598-163-1 [0,7 п.л.];
20. Груцынова А.П. «Он не Байрон, он другой...» // «Корсар». ГАБТ России. М., [2007]. С.72–81 [0,33 п.л.];
21. Груцынова А.П. Ему шел 21-й год // «Сильфида». ГАБТ России. М., [2008]. С.36 [0,1 п.л.];
22. Груцынова А.П. Айседора Дункан глазами авторов «Русской музыкальной газеты» // Альманах современной науки и образования [Текст]. Тамбов: Грамота, 2009. №1 (20): Исторические науки, философские науки, искусствоведение, культурология, политические науки, юридические науки и методика их преподавания: В 2-х ч. Ч.1. С.62–63. ISSN 1993-5552 [0,3 п.л.];
23. Груцынова А.П. О композиторе и его произведении (Г.-С. фон Левенсколь: фортепианный квартет ор.26) // Альманах современной науки и образования [Текст]. Тамбов: Грамота, 2009. №7 (26): Исторические науки, философские науки, искусствоведение, культурология, политические науки, юридические науки и методика их преподавания: В 2-х ч. Ч.2. С.50–53. ISSN 1993-5552 [0,4 п.л.];
24. Груцынова А.П. Не-театральное сочинение театрального композитора: «Размышление» Р. Дриго // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и художественного образования. Сб. науч. тр. ОГИИ. Вып.6 / Гл. ред. — Б.П. Хавторин, сост. и науч. ред. В.А. Логинова. Оренбург: Изд-во ГО ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», ИПК ГОУ ОГУ, 2009. 356 с. С.46–51. ISBN 978-5-7410-0940-6 [0,3 п.л.];
25. Груцынова А.П. От классицистского менюэта — к романтическому вальсу // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2009. №11 (30): в 2-х ч. Ч.2. С.33–35. ISSN 1993-5552 [0,33 п.л.];
26. Груцынова А.П. Романтизм и балет // Альманах современной науки и образования. — Тамбов: Грамота, 2010. №2 (33): в 2-х ч. Ч.1. С.15–18. ISSN 1993-5552.[0,33 л.];
27. Груцынова А.П. Французский балет для русской сцены: к истории постановки балета «Морской разбойник» А. Адана–Ф. Тальони (1840) // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций: вып.5 / сост. И.В. Брежнева, Г.М. Малинина. — М.: НИЦ «Московская

- консерватория», 2010. — (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского; сб.66). — С.175–185. ISBN 978-5-89598-233-4. [0,5 п.л.];
28. *Груцынова А.П.* Английский «Корсар». Балет и поэма: диалог искусств // Мир в художественных отражениях. — Красноярск, 2010. — С.63–69 [0,3 п.л.];
29. *Груцынова А.П.* Музыка романтического балета в зеркале критики XIX и XXI веков // Известия высших учебных заведений и научных организаций. Общественные науки: Сборник научных статей. В.2. — М.: МИИ Издат, 2010. — С.133–139. ISBN 978-5-905198-02-1 [0,4 п.л.];
30. *Груцынова А.П.* Романтический балет и быт: взаимные влияния // Искусство в прошлом и настоящем: материалы Международной научной конференции, 9–10 апреля 2010 г. / Красноярская государственная академия музыки и театра. — Красноярск, 2010. — С.153–157 [0,4 п.л.].