

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 782.91

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.154-162

Н. Л. КАБАЧЁК

*Крымский университет культуры, искусств и туризма
г. Симферополь, Россия*

ORCID: 0000-0003-4108-4012, natalidance@mail.ru

«Балет в балете»: творческие поиски современных хореографов

На примере балетных спектаклей последнего десятилетия – «Герой нашего времени» Илья Демуцкого в Большом театре России (балетмейстер Юрий Посохов, режиссёр и сценограф Кирилл Серебренников, 2015) и «Золушка» Сергея Прокофьева в постановке Алексея Мирошниченко (Пермский театр оперы и балета, 2016) – рассмотрены проблемные аспекты использования сценарного приёма «балет в балете», а также их художественная мотивация в русле сложившихся традиций русского и мирового хореографического искусства. Проблема связана с тем, что именно сцена Большого театра России чаще всего становилась плацдармом для исторических экспериментов в балете, а позднее для переосмысления художественной состоятельности советских балетов первой половины XX века. Показаны параллели и отличия балета «Щелкунчик» в разных постановках Джона Ноймайера и Грэма Мерфи, где главным действующим лицом становится балетмейстер – демиург, создатель собственного балетного мира. На примере пермской постановки «Золушка» выявлена художественная несостоятельность перевода эмоционально-поэтического содержания балетной партитуры в социальное русло, а также искусственность параллелей духовного мира героев Лермонтова с языком хореографического искусства XIX столетия («Герой нашего времени»). Показано, что богатое музыкальное содержание партитуры Прокофьева и её трактовка Теодором Курентзисом носит метафизический, а не социальный, как у Мирошниченко, характер, и потому заведомо обедняет выбранную концепцию «балета в балете».

Ключевые слова: Балетный театр России, сценарные мотивации, «балет в балете», творчество Алексея Мирошниченко, творчество Юрия Посохова, режиссура Кирилла Серебренникова.

Для цитирования / For citation: Кабачёк Н. Л. «Балет в балете»: творческие поиски современных хореографов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 154–162. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.154-162.

NATALIA L. KABACHEK

*Crimean State University of Culture, Arts and Tourism
Simferopol, Russia*

ORCID: 0000-0003-4108-4012, natalidance@mail.ru

The “Ballet within a Ballet”: The Creative Searches of Contemporary Choreographers

By the example of ballet performances of the recent decade: Ilya Demutsky’s “A Hero of Our Time” at the Bolshoi Theater of Russia (Yuri Posokhov, choreographer; Kirill Serebrennikov,



producer and scenographer, 2015) and Sergei Prokofiev's "Cinderella" produced by Alexei Miroshnichenko (the Perm Theater of Opera and Ballet) examination is made of the problematic aspects of the use of the stage technique of "ballet within a ballet," as well as their artistic motivation within the framework of the established traditions of the Russian and the world choreographic art. The problem lies in the fact that particularly the stage of the Bolshoi Theater of Russia most frequently became the venue for historical experiments in ballet, and latter, for the reevaluation of the artistic validity of the Soviet ballets of the first half of the 20th century. The parallels and differences are shown between the various productions of the ballet "The Nutcracker," namely, those by John Neumeier and Graham Murphy, where the main acting protagonist turned out to be the choreographer – the demiurge and the creator of his own ballet work. By the example of the Perm Ballet (in its production of "Cinderella") the artistic misstep is revealed of the transference of the emotional-poetic content of the ballet score into the social domain, as well as the artificiality of the parallels between the spiritual worlds of Lermontov's protagonists with the language of the art of choreography in the 19th century ("A Hero of our Time"). It is shown that the rich musical content of Prokofiev's score and its interpretation by Theodor Kurentzis carries a metaphysical character, and not a social one, as in the production of Miroshnichenko, and for this reason consciously impoverishes the chosen conception of the "ballet within a ballet."

Keywords: The Ballet Theater of Russia, stage motivations, "a ballet within a ballet," the creative work of Alexei Miroshnichenko, the creative work of Yuri Posokhov, the theatrical productions of Kirill Serebrennikov.

В ретроспективе спектаклей мирового балетного театра есть немало примеров драматургии, построенной (частично или полностью) на использовании приёма «балет в балете». Тут не всегда уместны аналогии с драматургическим приёмом «театр в театре», который использовал в своих пьесах ещё Шекспир («Мышеловка» в «Гамлете», интермедия ремесленников в пьесе «Сон в летнюю ночь»). В российском балете XX века чаще всего это явление наблюдалось в балетных спектаклях периода экспансии хореодрамы, когда присутствие развёрнутого танцевального фрагмента следовало оправдать, ибо в предполагаемых «реалистических» обстоятельствах современники зрителей должны были танцевать на уличных или сельских праздниках, балах, свадьбах, но никак не в массовых сценах, созданных исключительно фантазией балетмейстера. Танец, в особенности классический, должен был выглядеть оправданным, логически и психологически мотивированным,

чтобы не нарушать законы жанра, утверждённые идеологами советского искусства.

Не в последнюю очередь это было причиной появления таких балетных сюжетов, как «Крепостная балерина» К. Корчмарёва (1927) или «Утраченные иллюзии» Б. Асафьева (по О. де Бальзаку, 1936), где главными героями становились именно балетные артисты. К слову, в 2011 году ремейк «Утраченных иллюзий», но уже на музыку Л. Десятникова, сделал в Большом театре А. Ратманский, чьё пристрастие к творческой переделке драмбалетов, в том числе на музыку Д. Шостаковича («Светлый ручей», 2003; «Болт», 2005) хорошо известно. Иронизируя на сцене над понятием «балетной фальши» (название разгромной статьи в газете «Правда» 1936 года по поводу балета «Светлый ручей»), Ратманский всё же не до конца избежал «предрассудков» социалистического реализма по поводу искусства хореографии, ведь в партитуре балетов Шостаковича уже были «прописаны» определённые

художественные качества, свойственные времени их создания. Таким образом, было не сложно отказаться от старой партитуры «Утраченных иллюзий» композитора Б. Асафьева в пользу современного автора Л. Десятникова. Но тем активней А. Ратманский стремился переосмыслить историю балетного искусства, которую нельзя себе представить без партитур Д. Шостаковича.

Именно сцена Большого театра России чаще всего становилась плацдармом для исторических экспериментов в балете и переосмысления художественной состоятельности советских балетов первой половины XX века. Поводами для этого в репертуарной политике служило (кроме ретропроектов Ратманского) желание освоить принципиально новый исполнительский стиль (Дж. Ноймайер, Р. Пети, Дж. Кранко, У. Форсайт и др.), обогатить репертуар старинными балетными реликвиями (П. Лакотт), а также желание отметить крупные юбилеи великих деятелей русской культуры. Последним таким поводом для Большого театра стало 200-летие М. Лермонтова 2014 года, в честь которого был создан балет «Герой нашего времени».

Едва ли российское искусство танца может похвалиться обилием балетных названий, которые вдохновлены творениями Лермонтова. Самым популярным среди них стал «Маскарад», созданный Н. Рыженко и В. Смирновым-Головановым на основе музыки А. Хачатуряна к одноимённой драме поэта (1982). Известен также балет, сочинённый Л. Лапутиным на либретто балетмейстера О. Дадишкилиани (1956). Можно вспомнить давний балет М. Фокина «Тамара» на музыку М. Балакирева (1912) и «Мцыри» Г. Торадзе, известный по телевизионной версии, созданной М. Лавровским (1977). Но все эти опыты по масштабам и творческому размаху едва ли сравнимы с проектом, который предложил Большой театр к 200-летию поэта.

Автором балета «Герой нашего времени» стал молодой петербургский композитор И. Демуцкий (позднее он участвовал ещё в одном проекте Большого театра, балете «Нуреев»). Это полноценная партитура, где слышны отзвуки сложной музыкальной речи С. Прокофьева, демократических интонаций Г. Свиридова, Е. Доги, с изобретательной стилистикой оркестровки и уместным вкраплением чисто «дансанных» эпизодов. Так что нет повода сказать, будто композитор не даёт простора для фантазии постановщиков зрелища и художественных обобщений.

Из трёх авторов постановки, включая балетмейстера Ю. Посохова и режиссёра К. Серебренникова, предпочтительнее было бы выделить последнего, чьи концептуальные идеи с очевидностью выходят в балете на первый план. Серебренников стал не просто режиссёром, но и автором либретто, как это случалось в советской хореодраме 1930-х годов, когда, например, режиссёр С. Радлов принимал участие в создании «Ромео и Джульетты» С. Прокофьева.

Но либретто Серебренникова – не пересказ сцен из «Героя нашего времени» и не план для хореографического воплощения, а умело сотканная и в меру краткая композиция из трёх частей романа Лермонтова («Бэла», «Тамань», «Княжна Мери»). И не его вина, если эти эмоциональные фрагменты у Ю. Посохова так и не стали убедительным хореографическим текстом (насколько это вообще возможно в балетной версии прозы). Из структуры либретто исчез главный лермонтовский рассказчик, он же собеседник Печорина Максим Максимыч. И этот отказ от эпичности закономерен. Но также были сокращены важные разделы романа под названием «Фаталист» и «Журнал Печорина», хотя на сцене возникло сразу три Печорина. Возможно, таким образом балетмейстер ввёл режим, не допускающий чрезмерной нагрузки на



исполнителя главной роли во время трёх-актного спектакля. Но раздробленный образ к финалу, как будет показано дальше, так и не сложился в единое целое.

Вот характерный пример того литературного монтажа, который выбрал Серебренников из Лермонтова в прологе третьей, последней части балета – «Княжна Мери»:

«Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука: во время грозы облака будут спускаться до моей кровли. Нынче в пять часов утра, когда я открыл окно, моя комната наполнилась запахом цветов, растущих в скромном палисаднике. Ветки цветущих черешен смотрят мне в окна, и ветер иногда усыпает мой письменный стол их белыми лепестками. ...Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребёнка; солнце ярко, небо синее – чего бы, кажется, больше? зачем тут страсти, желания, сожаления?..» [2].

Хотя Серебренников является в спектакле и художником-постановщиком, описанной поэтической атмосферой в оформлении он сознательно пренебрёг. Здесь сценография строго функциональна и весьма лаконична, но описанному Лермонтовым Пятигорску не соответствует. Зрители видят тренажёрный зал XIX века, где военные и балерины находятся с разных сторон помещения. Тут же в больших проёмах окон напротив станут «к барьеру» Печорин и Грушницкий. Тут же традиционный в обучении танцу станок с зеркалом выявляет балетные, а не просто балльные реминисценции. Здесь учатся танцу как благополучному и светскому времяпрепровождению. Но в очереди с танцовщицами и их кавалерами в зале «танцуют» и колясочники-инвалиды. Так в хореографическую стилистику вмещивается деструктивное начало, обозначающее социальное неблагополучие.

А также личную боль – раненый Грушницкий вынужден танцевать и даже делать обводки партнёрши с палочкой.

Перепады танцевальной стилистики зримо трансформируют её в понятный всем язык символов и понятий. Но в «Бэле», первой части спектакля «Герой нашего времени», приём «балета в балете» выглядит не вполне оправданным, а скорее надуманным, созданным по лекалам уже состоявшихся опытов. Вспомнить хотя бы телевизионный балет Дм. Брянцева «Галатее» по пьесе Б. Шоу «Пигмалион». Там М. Лиёпа, игравший роль профессора Хиггинса, учил косноязычную цветочницу Элизу Дулитл (Е. Максимова) азам классического танца, что сначала придавало зрелищу комический эффект, но со временем приводило к искомому профессором (точнее автором балета) результату.

В первой части «Героя нашего времени» один из трёх исполнителей роли Печорина (в данном случае И. Цвирко), обучает пугливую красотку-черкешенку Бэлу (О. Смирнова) классическому экзерсису, будто приучая её к неприемлемому для горной дикарки стилю светской жизни (хотя это явно не одно и то же). Ситуация приобретает пародийный оттенок, когда Бэла умирает то ли от непосильных усилий в освоении классического танца, то ли от тоски по привычному образу жизни (у Лермонтова – от руки другого персонажа). И хотя сцена её смерти режиссёрски решена изобретательно, истинная причина столь «убийственных» эмоций в спектакле остаётся загадкой. То есть в данном случае приём «балета в балете» не срабатывает как убедительный драматургический ход.

Все исполнители роли Печорина в каждой из 3-х частей балета (кроме И. Цвирко это также А. Овчаренко и Р. Скворцов) не похожи друг на друга, но в сольных эпизодах им не хватает необходимой рефлексии, индивидуальных психологических

характеристик. Ситуация меняется в лучшую сторону, когда каждый из Печоринских исполняет дуэты (по отдельности с Бэлой, Ундиной, Княжной Мери, а также с Грушницким). Но для развития обобщённого центрального образа это оказывается проблематично. И потому не сложился финальный эпизод, когда на сцену выходит трио Печоринских, призрак Бэлы и Княжна Мери. Грустный женский вокализ (поёт ещё и одна из возлюбленных Печорина Вера) продолжается до закрытия занавеса, эмоциональный итог спектакля якобы очевиден. Но сама драматургическая конструкция балета непоследовательна и фрагментарна для того, чтобы воочию показать безысходность «лишнего человека», сломавшего жизнь себе и другим.

Если в «Герое нашего времени» Большого театра приём «балета в балете» используется в спектакле выборочно и не всегда убедительно, то «Золушка» С. Прокофьева в пермской постановке А. Мирошниченко целиком подчинена этому замыслу и замещает сказочный сюжет историей становления советской балерины в соответствующих идеологических условиях (конца 1950-х годов). Причём действие балета происходит явно в Большом театре, завуалированно названном «Главным», а действующими лицами становятся, кроме титульных героев, не кто иной, как Никита Хрущёв, женщина – министр культуры (очевидно, Екатерина Фурцева), перспективный молодой балетмейстер (с намёком на Юрия Григоровича образца 1957 года) и другие знаковые фигуры эпохи, вроде назойливо бдительных сотрудников КГБ.

Разумеется, «балет в балете» – не патентованное изобретение А. Мирошниченко. Именно балетные сказки, подобные «Щелкунчику» или той же «Золушке», становились у многих балетмейстеров многозначными балетными историями. Таким создан, например, «Щелкунчик» Дж. Ной-

майера, где «подсознательная детская мечта превращается в фантастическую реальность, окрашенную мотивами театральных чудес и пробуждающейся юности» [8].

В трактовке Ноймайера Дроссельмейер – балетмейстер, который приходит в дом Мари по просьбе её старшей сестры Клары, примы-балерины театральной труппы. И главный подарок, который получает от него Мари – балетные туфли, которые уже стали для девочки предметом мечты. Клара и её жених танцуют для Мари виртуозный дуэт. А повелитель танцев Дроссельмейер даёт понять, что подобного мастерства можно достичь только кропотливым трудом (мысль столь же верная, сколь и банальная). После этого Мари погружается в волшебный сон, где видит себя во всём блеске мире балета, его трудах, успехах и неудачах. Дж. Ноймайер, большой знаток русского императорского балета, прекрасно знает историю и умеет создавать хореографию в стиле «Золотого века» Мариинского театра. Своеобразным поклонением этому великому периоду и является его «Щелкунчик». Танец для Ноймайера – «то ювелирное искусство, изделия которого должны блистать как истинные драгоценности. Балетмейстер Дроссельмейер, по всей вероятности, условное собирательное лицо, несущее в себе черты характера целого ряда хореографов и педагогов эпохи Мариуса Петипа. Один из эпизодов “класса”, когда туда приходит воображаемая Анна Павлова, так и называется “Павлова и Чеккетти”» [8]. Эту миниатюру при посещении Академии русского балета им. А. Я. Вагановой Ноймайер подарил Н. Дудинской. Её исполняли в концертах У. Лопаткина и В. Десницкий.

Ученицей Чеккетти в своё время была мать Н. М. Дудинской и, по её рассказам, «Наталья Александровна Дудинская-Тальори интересно воспроизводила характер знаменитого педагога и его уроки,



в частности, занятия с Анной Павловой, с которой мать Н. М. Дудинской также встречалась в студии Чеккетти...» [8].

Балетный критик А. Гордеева утверждает, что «“Щелкунчик” Ноймайера (1971) явил нам образ “идеального балетного мира”. Это детский, чистый и очень искренний мир. Главной героине спектакля исполняется двенадцать – и никакой “поэтической женственности” в ней ещё нет. В этом спектакле Ноймайера также нет мышей – крыс, сражений и страха. “Щелкунчика” он придумал как свод правил, по которым должен жить театр» [3].

Совершенно другую историю, и тоже своеобразный «балет в балете», придумал в своей версии «Щелкунчика» с подзаголовком «История Клары» (в сети доступна её видеозапись 1994 года) австралийский хореограф Грэм Мерфи. Это тоже фантазия на темы русского балета, но навеянная давними гастролями в Австралии Анны Павловой (1926, 1929), балерины, которая пробудила на далёком континенте интерес к классическому танцу. Кроме того, в 1936 году Австралию посетила труппа С. Дягилева (вернее то, что от неё и её репертуара осталось).

Г. Мерфи, вдохновлённый музыкой Чайковского (в спектакле использована полная партитура «Щелкунчика»), создал балет о русской эмиграции начала XX века, в центре которого – история бывшей русской балетной артистки. Героиня представляет собой «сборный» образ – навеянный историей жизни А. Павловой, М. Кшесинской и многих других наследников русского балета, волею судьбы оказавшихся в эмиграции.

Перед зрителями проходит вся жизнь русской балерины – начало эпохи, дальнейшие события XX века, произошедшие в России. Многие хореографические решения необычны и выразительны, но при этом основаны на классике. Феерическая музыка Чайковского помогла органично создать атмосферу нереальности проис-

ходящего, но на основе действительно возможных реальных событий. Танцы, поставленные Г. Мерфи, в то же время позволяют прикоснуться к легендарному русскому балету того времени. И не только. В спектакле возникают, например, «толстые, мордатые крысы, одетые в военную форму с красными повязками на рукавах и размахивающие красными флагами. Видимо, они символизируют большевиков» [7].

Действие происходит перед Новым годом. Зрители «проживают» вместе с героиней все этапы её жизни: девочка, девушка и, наконец, пожилая женщина. В конце все три ипостаси героини соединяются воедино и умирают.

Версия «идеального балетного мира» Дж. Ноймайера, «расколотого» революцией русского балета Гр. Мерфи, едва ли сопрягается с вариантом «Золушки» А. Мирошниченко, балетной сказкой, где больше политических аллюзий, чем прокофьевской метафизики счастья послевоенной эпохи.

В то же время для А. Мирошниченко «Золушка» – это и оммаж пермскому балету, возникшему в глубинке как отзвук достижений петербургской школы, знак памяти её прародительнице Е. Гейденрейх, а также самому автору балета С. Прокофьеву, писавшему эту музыку в тогдашнем Молодове, в эвакуации. Но пермская (молотовская) «Золушка» стала ещё одним поводом вспомнить, что достижения советского балета середины XX века, начало его мирового признания были сопряжены с идеологическими притеснениями многих артистов и балетмейстеров, что было обратной стороной внешне блестящей медали успеха.

Пермская «Золушка» (в данном случае история успеха балерины) ставилась на советских сценах множество раз, на ней формировался большой советский хореографический стиль... «И вот настал момент, когда этот стиль и этот сюжет должны

быть переосмыслены – и отчасти в ироническом ключе, ведь в наше время всё пафосное и пышное уже с трудом воспринимается без смягчающей и отстраняющей иронии», – отмечает постановщик [1].

Большинство критиков, писавших о «Золушке» А. Мирошниченко, поощряли внешние поводы создания спектакля как едва ли не главные черты его привлекательности. На самом же деле предметом анализа становились именно стилевые и жанровые проблемы постановки, которые неизбежно выходили на первый план.

Хореограф и автор нового либретто анонсировал, что его «Золушка» – это «не сказка в привычном понимании слова, а драма, через призму которой мы рефлекслируем над собственной жизнью и историей балетного мира и страны в целом. Этот балет, – дань уважения балетному миру. В нашем спектакле раскрываются многие детали артистических будней. Кроме того, я специально вплёл в хореографический текст пластические цитаты, характерные для советского времени, чтобы этот пласт балетной истории не был утрачен окончательно» [6].

Собственно танцевальные сцены, в том числе лирические дуэты главных героев и пантомимные мизансцены, объясняющие, кто кого ненавидит, сделаны подробно. Именно они «дали повод заподозрить Мирошниченко в реабилитации драмбалета – но не ложно высокопарного, советского, а балета повествовательного, протяжённого балетного “экшена”», – считает Л. Гучмазова [4].

Проекции архетипических героев либретто отразились на реальном мире «балета в балете» – так персонажи сказки перевоплотились в новых героев. Место Мачехи заняла завистливая прима-балерина, сочувствующие ей подружки заменили злых сестёр. Так что обещанная тема уважения балетному миру обернулась скорее

разоблачением его закулисных интриг, существовавших везде и всегда. В своём балете А. Мирошниченко обошёлся без феи, но практически её место занял пожилой мастер по изготовлению балетной обуви. Именно он подарил главной героине «волшебные» пуанты (почти как Дроссельмейер – Мари в «Щелкунчике» Ноймайера). Что же касается Мастера пуантов, он становится в финале балета своеобразным проводником в иной мир для состарившейся героини «Золушки» и её супруга. И хотя сам момент прощания Золушки-балерины с земным миром А. Мирошниченко не акцентирует, здесь неизбежны параллели с тем, что придумал для финала своего австралийского «Щелкунчика» Г. Мерфи.

Хореограф отлично поработал в качестве либреттиста и драматического режиссёра. С танцами же в постановке – всё значительно сложнее. Некоторые весьма яркие и могут исполняться как концертные номера, но они тонут в пантомиме, особенно в первом действии. «Порой обидно становится за музыку – она так и просится стать основой для танца, а на сцене всё ходят, жестикулируют... Между тем, оркестр MusicAeterna под управлением Теодора Курентзиса в очередной раз себя превзошёл: “Золушка” в этом внятном и эмоциональном исполнении звучала с накалом “Ромео и Джульетты”» [5].

Чтобы лучше понять, в чём состоят разночтения постановщиков – дирижёра Т. Курентзиса и балетмейстера А. Мирошниченко, стоит прислушаться к мнению ещё одного из рецензентов спектакля: «Дирижёр прочёл партитуру как повесть о мимолётности счастья. Но мимолётность эта – метафизического, а не социального, как у Мирошниченко, свойства. Хореограф, кажется, больше заботила не музыка, а собственное либретто. Утонув в подробностях быта и эпохи, он пошёл за сюжетом, а не за метафизикой. Многие возможные,

даже необходимые обобщения не были реализованы ни в танце, ни в сценографии. Впрочем, эта буквальность вполне в духе советского «драмбалета», который так активно поминается в спектакле. И партия Прокофьева исторически повторяет судьбу партитуры «Щелкунчика»: пока ещё ни один хореограф не смог полностью раскрыть их космический трагизм» [5].

Итак, среди проблемных аспектов использования сценарного приёма «балет в балете» обнаружены такие, как несостоятельность перевода эмоционально-поэтического содержания балетной партитуры в социальное русло («Золушка»), искусственность параллелей духовного мира героев Лермонтова с языком хореографического искусства XIX столетия («Герой нашего времени»). Либретто К. Серебренникова к «Герою нашего времени» не всегда становится у Ю. Посохова убедительным хореографическим текстом. Раздробленный образ Печорина (три исполнителя, которым не хватает рефлексии, индивидуальных психологических характеристик) к финалу так и не складывается в единое целое.

В эволюции драматургического приёма «балет в балете» от идеологически обусловленного требования соцреализма до его современной жанрово-стилевой трансформации неизменно преобладают цели создания новой смысловой коллизии. Так, в первой части «Героя нашего време-

ни» Печорин обучает Бэлу классическому экзерсису, будто приучая её к неприемлемому для горной дикарки стилю светской жизни. Но у Лермонтова Бэла погибает от руки другого персонажа, а в балете от тоски по привычному образу жизни. То есть в данном случае приём «балета в балете» не срабатывает как убедительный драматургический ход.

Пермская «Золушка» С. Прокофьева в постановке А. Мирошниченко в целом замещает сказочный сюжет историей становления советской балерины в соответствующих идеологических условиях (конца 1950-х годов). В ней есть оммаж пермскому балету, что придаёт спектаклю дополнительную привлекательность, но стилевые и жанровые проблемы постановки продуманы не до конца. Спектакль Мирошниченко воспринимается в русле других постановок балетной классики, в том числе зарубежных (Дж. Ноймайер, Г. Мерфи), где главным действующим лицом становится балетмейстер – демиург, создатель совершенного балетного мира, в котором герои живут, старятся и умирают по его законам. Но богатое музыкальное содержание партитуры С. Прокофьева и её трактовка Т. Курентзисом, повествующая о мимолетности счастья, носит более метафизический, а не социальный, как у Мирошниченко, характер, и потому заведомо обедняет выбранную концепцию «балета в балете».

ЛИТЕРАТУРА

1. Баталина Ю. Светлый путь // Культурный слой. 2016. № 45. 27 дек.
URL: <https://www.newsko.ru/media/3586393/020-nk-904.pdf> (дата обращения: 11.04.2020).
2. Герой нашего времени: балет в 2-х действиях: краткое содержание // Большой театр: сайт. URL: <https://www.bolshoi.ru/performances/813/libretto/> (дата обращения: 11.04.2020).
3. Гордеева А. «Рождественские» сочинения Джона Ноймайера // OpenSpace.ru. архив. URL: <http://os.colta.ru/theatre/projects/60/details/19730/?expand=yes#expand> (дата обращения: 11.04.2020).

4. Гучмазова Л. История Золушки в СССР // Российская газета. 07.02.2018.
URL: <https://rg.ru/2018/02/07/permskij-balet-otkryl-tancevalnuiu-programmu-zolotoj-maski.html>.
(дата обращения: 11.04.2020).
5. Крылова М. Прима под надзором // Театрал. 22.12.2016.
URL: <https://teatral-online.ru/news/17235/>. (дата обращения: 11.04.2020).
6. Прокофьев С. Золушка // Пермский театр оперы и балета. Дягилевский фестиваль.
URL: <https://permopera.ru/playbills/repertoire/48962/> (дата обращения 11.04.2020).
7. Рязанцева Ю. «Щелкунчик, история Клары» // CURIUM: театральные альманахи. 22.08.2017. URL: https://alcurium.com/2017/08/22/id_2857/ (дата обращения: 11.04.2020).
8. Сливинская С. «Щелкунчик» Джона Ноймайера // Ballet Art. 2013. № 1 (44). С. 11.

Об авторе:

Кабачёк Наталья Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета художественного творчества, Крымский университет культуры, искусств и туризма (295017, г. Симферополь, Россия), **ORCID: 0000-0003-4108-4012**, natalidance@mail.ru

REFERENCES

1. Batalina Yu. Svetlyy put' [Bright Path]. *Kul'turnyy sloy* [Cultural Stratum]. 2016. No. 45. December 27. URL: <https://www.newsko.ru/media/3586393/020-nk-904.pdf> (11.04.2020).
2. Geroy nashego vremeni: balet v 2-kh deystviyakh: kratkoe sodержanie [The Hero of Our Time: Ballet in 2 Acts: Summary]. *Bol'shoy teatr: sayt* [Bolshoi Theater: Website]. URL: <https://www.bolshoi.ru/performances/813/libretto/> (11.04.2020).
3. Gordeeva A. «Rozhdestvenskie» sochineniya Dzhona Noymayera [The “Christmas” Compositions of John Neumeier]. *OpenSpace.ru. arkhiv*. URL: <http://os.colta.ru/theatre/projects/60/details/19730/?expand=yes#expand> (11.04.2020).
4. Guchmazova L. Istoriya Zolushki v SSSR [The Story of Cinderella in the USSR]. *Rossiyskaya gazeta* [Russian Newspaper]. 07.02.2018. URL: <https://rg.ru/2018/02/07/permskij-balet-otkryl-tancevalnuiu-programmu-zolotoj-maski.html> (11.04.2020).
5. Krylova M. Prima pod nadzorom [Prima under Supervision]. *Teatral* [The Theater Goer]. 22.12.2016. URL: <https://teatral-online.ru/news/17235/> (11.04.2020).
6. Prokof'ev S. Zolushka [Sergei Prokofiev. Cinderella]. *Permskiy teatr opery i baleta. Dyagilevskiy festival'* [The Perm Opera and Ballet Theater. Diaghilev Festival]. URL: <https://permopera.ru/playbills/repertoire/48962/> (11.04.2020).
7. Ryazantseva Yu. «Shchelkunchik, istoriya Klary» [“The Nutcracker, the Story of Clara”]. *CURIUM: teatral'nyy al'manakh* [CURIUM: Theatrical Almanac]. 22.08.2017. URL: https://alcurium.com/2017/08/22/id_2857/ (11.04.2020).
8. Slivinskaya S. «Shchelkunchik» Dzhona Noymayera [The Nutcracker by John Neumeier]. *Ballet Art*. 2013. No. 1 (44), p. 11.

About the author:

Natalia L. Kabachek, Ph.D., Associate Professor, Dean of the Faculty of Artistic Creativity, Crimean State University of Culture, Arts and Tourism (295017, Simferopol, Russia), **ORCID: 0000-0003-4108-4012**, natalidance@mail.ru