

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»
Педагогический институт

Кафедра теории, истории
и педагогики искусства

БАЛЕТ «РАЙМОНДА» В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

АВТОРЕФЕРАТ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ
БАКАЛАВРА

студентки 5 курса 581 группы
направления 52.03.01 «Хореографическое искусство»,
профиль «Искусство современного танца»
факультета искусств

Мишкель Дарья Сергеевна

Научный руководитель (руководитель)

доцент, канд. пед. наук,

должность, уч. степень, уч.
звание

подпись, дата

Н.А.Иванова

инициалы,
фамилия

Зав. кафедрой

профессор, доктор пед. наук

должность, уч. степень, уч.
звание

подпись, дата

И.Э.Рахимбаева

инициалы, фамилия

Саратов 2026

ВВЕДЕНИЕ

Русская культура начала XX века явилась периодом кардинальной ломки художественных канонов, поиска новых выразительных средств и утверждения синтеза искусств. Балетный театр, долгое время остававшийся в рамках академической традиции XIX века, в этот период пережил подлинную революцию, во многом благодаря реформам М. М. Фокина, деятельности «Русских сезонов» С. П. Дягилева и новаторским поискам хореографов и художников «Мира искусства». Однако на фоне изучения этих радикальных новаций менее исследованным остаётся вопрос о том, каким образом классическое наследие взаимодействовало с формирующейся новой эстетикой.

«Раймонда», созданная на рубеже веков, занимает пограничное положение: она подводит итог «золотому веку» большого балета Петипа и одновременно содержит предвестия будущих реформ. Актуальность работы обусловлена необходимостью комплексного анализа сценической судьбы этого балета в XX–XXI веках, а также выявления того, как новаторские тенденции начала века повлияли на последующие редакции и интерпретации «Раймонды». Изучение данного спектакля позволяет глубже понять механизмы взаимодействия традиции и новаторства в хореографическом искусстве.

Цель работы: изучить художественно-творческие тенденции русской культуры начала XX века, определившие реформу балетного театра, выявить новаторский потенциал балета «Раймонда» А. К. Глазунова.

Для достижения цели исследования были выдвинуты следующие **задачи:**

- охарактеризовать художественно-творческие тенденции в русской культуре начала XX века;
- описать поиски новых путей в балетном театре начала XX века;
- рассмотреть историю создания балета «Раймонда» в постановке М.И.Петипа;

- проанализировать сценическую жизнь балета «Раймонда» в театре XX- XXI веков

Методологической основой исследования являются труды по истории и теории балетного театра (В. М. Красовская, Ю. И. Слонимский, А. Л. Волинский), исследования по русской культуре Серебряного века (Н. А. Бердяев, Ф. А. Степун, Б. В. Асафьев), а также работы, посвящённые творчеству А. К. Глазунова и М. И. Петипа. Исследование опирается на принцип историзма и системно-аналитический подход к явлениям хореографического искусства.

Методы исследования: изучение и анализ научной и мемуарной литературы по теме исследования, историко-генетический метод (для выявления предпосылок новаторства), сравнительно-типологический метод (при сопоставлении различных редакций балета «Раймонда»), а также метод искусствоведческого анализа (при рассмотрении хореографического текста и музыкальной драматургии).

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка источников и приложения. Первая глава содержит два параграфа, в которых даётся характеристика художественно-творческих тенденций русской культуры начала XX века и описываются поиски новых путей в балетном театре этого периода, включая анализ реформ М. М. Фокина и противостояния линий Фокина и В. Ф. Нижинского. Вторая глава включает два параграфа, посвящённых истории создания балета «Раймонда» в постановке М. И. Петипа и сценической жизни балета в XX–XXI веке. Так же описаны редакции В. Вайнонена, К. Сергеева, Ю. Григоровича, К. Симонова и др. В заключении обобщаются выводы по результатам проведённого исследования. В приложении представлены материалы, иллюстрирующие основные положения работы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Конец XIX – начало XX столетия, получивший в отечественной историографии и культурологии определение «Серебряный век», явился

периодом небывалого духовного подъёма и художественного плюрализма. На смену XIX веку, ставшему временем грандиозных достижений во всех сферах искусства, пришла сложная, полная драматических событий и переломных моментов эпоха. Как писал русский философ Ф.А. Степун, «за несколько лет ... облик русской культуры подвергся значительнейшим изменениям» [27, с.156] Характерной чертой данного периода стало обострение эстетической чувствительности, глубокое религиозное беспокойство и стремление к синтезу искусств.

Русская культура начала XX века стала временем небывалого духовного подъёма и художественного плюрализма. Философской основой исканий стал «религиозно-философский ренессанс» – реакция на позитивизм второй половины XIX века. Русские мыслители (Н. А. Бердяев, В. С. Соловьёв, С. Н. Булгаков) разработали концепцию «теургического» творчества – преображения мира через искусство на основе христианских ценностей. В литературе доминировали три направления: символизм (Д. С. Мережковский, А. А. Блок, А. Белый) с его музыкальностью и культом красоты; акмеизм (Н. С. Гумилёв, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам), провозгласивший ясность и предметность; футуризм (В. В. Маяковский, В. Хлебников), отрицавший грамматику и традиционную поэтику. В живописи происходила смена объединений: «Мир искусства» (С. П. Дягилев, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст) утверждал эстетизм и синтез искусств; выставка «Голубая роза» (1907) соединила фовизм с восточными мотивами и символизмом; «Бубновый валет» (П. П. Кончаловский, И. И. Машков) декларировал приоритет формы и фактуры, предвосхищая абстракционизм.

Ключевыми причинами слома классических традиций стали: социально-исторические (революционная ситуация, технический прогресс, индустриализация, изменившая восприятие времени и пространства); философско-мировоззренческие (кризис позитивизма, влияние идей А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, А. Бергсона, З. Фрейда, смещение фокуса на бессознательное); собственно эстетические (омертвление академизма и

передвижничества, исчерпанность иллюстративности, стремление к синтезу искусств и усилению выразительности за счёт отказа от подражательности). Вершиной синтетических тенденций стали «Русские сезоны» С. П. Дягилева в Париже (1907–1914), где балет был признан искусством, равновеликим живописи и музыке.

Период рубежа XIX–XX столетий стал эпохой коренного перелома в развитии русского балетного театра. Синтез искусств, воодушевлявший деятелей Серебряного века, внимание к внутреннему миру человека, поиски новых форм выражения — всё это не могло не затронуть и хореографическое искусство. В результате к 1910-м годам сложился принципиально новый хореографический язык, который во многом определил пути развития мирового балета на десятилетия вперёд. Балетмейстеры начала XX века обновили содержание и форму балетного спектакля, обращаясь к темам, отражавшим умонастроения эпохи и добиваясь стилистического единства всех выразительных средств. Они не просто реформировали танец, но создавали новую театральную реальность, где каждый элемент — движение, музыка, декорация, костюм — работал на единый художественный образ.

Балетный театр пережил коренной перелом, отойдя от эстетики «grand ballet» Мариуса Петипа с его многоактными дивертисментами и разделением танца и пантомимы. Реформатором, определившим пути развития мирового балета, стал Михаил Михайлович Фокин. В 1914 году в газете «The Times» он опубликовал пять принципов «нового балета»: первый — не составлять комбинации из готовых движений, а создавать форму, соответствующую сюжету; второй — танец и жест должны выражать драматическое действие, а не быть самоцелью; третий — заменить условные жесты рук выразительностью всего тела; четвёртый — добиваться выразительности групп и ансамблей; пятый — союз танца с другими искусствами при полном равенстве.

Фокин ввёл в практику одноактный драматически насыщенный балет, обособил бессюжетный балет как самостоятельный жанр, расширил

музыкальный словарь балета, обратившись к симфонической музыке (Шопен, Стравинский), и достиг стилистического единства хореографии, музыки и живописи. Сотрудничество с Дягилевым позволило реализовать эти идеи в спектаклях «Павильон Армиды», «Шопениана» (ставшая эталоном бессюжетного балета), «Петрушка», «Жар-птица». Для Анны Павловой Фокин создал «Умиряющего лебедя» – символ русского балета.

Параллельно с Фокиным новаторские поиски вели А. А. Горский (реформа московского балета, сближение с драматическим театром, постановка «Дон Кихота»), К. Я. Голейзовский (поиск нового синтетического языка, асимметрия, сложные поддержки), Б. Ф. Нижинская (освобождение танца от литературной программы). Особое внимание уделено противостоянию линий Фокина и Вацлава Нижинского.

Если Фокин эволюционно реформировал классический танец, наполняя его драматизмом и сохраняя эстетику прекрасного, то Нижинский совершил радикальный разрыв: в «Послеполуденном отдыхе фавна» (1912) он отказался от выворотности, использовал профильные позы, имитирующие античный барельеф, а в «Весне священной» (1913) ввёл «косолапую» пластику с тяжёлыми притопами, что вызвало скандал. Сегодня линия Фокина продолжена в неоклассицизме (Дж. Баланчин), а линия Нижинского стала фундаментом contemporary dance. Таким образом, к 1910-м годам сложился принципиально новый хореографический язык, утвердивший право балетмейстера на авторский почерк и синтез искусств.

Балет «Раймонда» занимает пограничное положение по своей драматургии и хореографической форме. Он является классическим завершением XIX века, однако музыкальный язык, технические требования к исполнителям и сама танцевальная структура содержат в себе элементы, получившие развитие в новаторском русском балете начала XX столетия. Спектакль не разрушает связь с традицией, но доводит её до такой степени совершенства, что неизбежно открывает путь для дальнейших исканий.

Именно эта двойственность обеспечила «Раймонде» долгую сценическую жизнь и статус одного из эталонных балетов классического наследия.

Балет «Раймонда» А. К. Глазунова в хореографии М. И. Петипа занимает пограничное положение между «золотым веком» многоактного дивертисментного балета и грядущими реформами XX века. Либретто было создано Л. Пашковой и доработано И. А. Всеволожским. Восьмидесятилетний Мариус Петипа, переживший смерть П. И. Чайковского, искал композитора, способного продолжить симфонизацию балета. Выбор пал на 32-летнего Александра Глазунова, который, не имея опыта в балетной музыке, увлёкся темой Средневековья и создал партитуру, отмеченную изобилием оркестровой палитры, лейтмотивной структурой и широтой симфонического дыхания.

Глазунов работал над «Раймондой» одновременно с Шестой симфонией, что объясняет симфоническую насыщенность музыки. Глазунов настаивал на неприкосновенности партитуры и даже отдал её в печать до премьеры, что противоречило устоявшейся практике подчинения композитора нуждам хореографа. Петипа жаловался в письме другу: «Было чудовищно трудно работать над этим балетом с композитором, который уже вручил партитуру издателю». Однако именно этот конфликт знаменовал изменение статуса балетного композитора – от ремесленника до полноправного автора, что станет нормой в XX веке.

Сюжет балета строится на архетипическом конфликте «христианский Запад – языческий Восток», «долг – страсть». Три действия включают четыре картины: первое – именины Раймонды, появление Абдерахмана и сон героини с мистической Белой дамой; второе – празднество, искушение, поединок и возвращение Жана де Бриена; третье – свадебное торжество. Партия Раймонды (первая исполнительница – Пьерина Ленъяни) содержит шесть сольных вариаций, включая знаменитые 32 *fouettés*, что задавало невероятно высокую техническую планку и стимулировало развитие виртуозности. В музыкальном отношении «Раймонда» содержит лейтмотивы,

проходящие через весь балет, и предвосхищает бессюжетный балет, где танец и музыка остаются наедине.

Как писал Б. В. Асафьев, «Глазунов оказался наследником Чайковского в данном направлении и, к несчастью, завершителем, ибо нить развития классического балета как музыкально изысканной формы пока прекратилась». В. М. Красовская назвала «Раймонду» «лебединой песней маститого хореографа», где эстетика грандиозных дивертисментов XIX века расцвела в полную силу и одновременно исчерпала себя. Таким образом, балет является апофеозом классического наследия Петипа и одновременно предвестием будущих реформ – симфонизации музыки, повышения роли композитора, виртуозной техники и тяготения к бессюжетности.

Сценическая жизнь «Раймонды» в XX–XXI веках выявила разные стратегии взаимодействия с классическим наследием. Редакция Василия Вайнонена (1938, Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова) стала примером идеологического редуционизма. В эпоху господства «драмбалета» Вайнонен и драматург Юрий Слонимский создали новое либретто, где благородный крестоносец Жан де Бриен стал коварным захватчиком Коломаном, а восточный соблазнитель Абдерахман – положительным героем, борющимся за любовь Раймонды. Финал был изменён: Раймонда выбирала Абдерахмана. Пантомимные сцены заменили остродраматическим танцем с элементами акробатики, поддержки стали агрессивными, а мужские вариации напоминали спортивные состязания. Однако хореография вступила в противоречие с музыкой Глазунова – вальсовой, светлой, эпически уравновешенной, лишённой резких диссонансов. Критик Л. Энтелис писал: «Вайнонен идёт против течения музыки, а не вместе с ней».

Спектакль продержался два сезона (1938–1940) и был снят. Этот опыт показал, что внешняя идеологическая коррекция классического наследия без учёта его музыкально-хореографической природы ведёт к творческой

неудаче. Редакция Константина Сергеева (1948, там же) стала образцом бережной модернизации.

К полувековому юбилею балета Сергеев вернул хореографию Петипа, но упразднил мистическую Белую даму, превратив вторую картину первого акта в «сон Раймонды», что усилило психологизм. Он добавил адажио Раймонды и Жана де Бриена, монолог Абдерахмана во втором акте и новую вариацию Жана де Бриена в третьем акте, сделав мужские партии более выразительными. Вместо массового испанского танца «Панадерос» (Петипа) Сергеев поставил сольную женскую вариацию на той же музыке, что дало возможность продемонстрировать виртуозность балерины. Он заменил развёрнутые пантомимные сцены «танцевальными речитативами», а декорации сделал более обобщёнными, решив спектакль в духе «сталинского ампира» – с роскошной величавостью и парадностью.

Именно эта редакция стала «живой классикой» и на десятилетия определила облик балета на сцене Мариинского театра. Редакция Юрия Григоровича (1984, Большой театр; вторая редакция – 2003) представляет собой глубокое драматургическое переосмысление.

Григорович не ломал хореографию Петипа, но перевёл конфликт в психологическую плоскость: спор Жана де Бриена и Абдерахмана стал не борьбой Запада и Востока, а столкновением идеальной, духовной любви (рыцарь) и земной, страстной любви (восточный гость). На музыку знаменитого антракта из второго акта Григорович поставил новый лирический дуэт Раймонды и Жана де Бриена, символизирующий восстановление гармонии после наваждения.

Он значительно расширил мужские партии: партия Абдерахмана стала полноценной танцевальной (вместо пантомимной), Жан де Бриен получил новую вариацию на свадьбе. Гран-па появилось не только в третьем, но и в первых двух актах, а кордебалет стал более активным. Оформление Симона Вирсаладзе (в первой редакции – белые тона, во второй, по эскизам Дмитрия Чербаджи, – синие) подчёркивало графичность танца.

Как отмечали критики, «Раймонда» Григоровича превратилась в «симфонизированный танец», где хореография стала главным носителем смысла. Однако воздействие на публику не было однозначным: одни хвалили психологическую глубину, другие находили балет скучным из-за ослабленной сюжетной динамики.

Редакция Кирилла Симонова (2014, Саратовский академический театр оперы и балета) стала примером консервативной адаптации для региональной труппы. Симонов сохранил оригинальное либретто Петипа – Всеволожского (включая эпизод с Белой дамой), но преобразовал трёхактную структуру в двухактную (без антракта между вторым и третьим актами), что повысило динамику. Технически сложные массовые ансамбли были упрощены в соответствии с возможностями саратовского кордебалета, однако знаковые вариации (Раймонды, Клеманс, Генриетты) сохранены.

Художник Сергей Болдырев создал лаконичные декорации, подчёркивающие графичность танца, без музейной пышности, а костюмы разработала Ирина Коровина. Эта версия доказала, что классическое наследие может жить на периферийных сценах, если постановщик понимает его ценность и не стремится к разрушительной «актуализации».

Помимо названных редакций, за рубежом балет получил известность благодаря Дж. Баланчину (отдельные номера в Нью-Йорке) и Рудольфу Нуриеву, который в 1964 году поставил «Раймонду» для Королевского балета в Лондоне, подчеркнув симфонизм Глазунова. В 2012 году в театре Ла Скала Сергей Вихарев осуществил реконструкцию первоначальной версии Петипа по записям Николая Сергеева (бюджет постановки составил 1 млн долларов).

Сценическая история «Раймонды» явилась моделью всех возможных стратегий обращения с классическим наследием. Успешными оказались редакции (Сергеева, Григоровича, Симонова, Нуриева), которые не вступали в антагонизм с музыкальной драматургией Глазунова и сохраняли уважение к хореографическому тексту Петипа. Неудачная редакция Вайнонена

продемонстрировала опасность внешнего идеологического насилия. «Раймонда» остаётся живым, развивающимся произведением, способным рождать новые смыслы, – именно это обеспечивает ей долгую сценическую жизнь и статус эталонного балета классического наследия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Русская культура начала XX века пережила системный перелом художественной парадигмы, обусловленный социально-историческими, философско-мировоззренческими и эстетическими причинами. Ключевым стало переосмысление задач искусства: от подражания действительности – к её преобразению. Балетный театр стал ареной радикальных реформ, наиболее последовательно осуществлённых М. М. Фокиным, который утвердил одноактный драматически насыщенный балет, обогатил танцевальную лексику и обеспечил синтез искусств.

Балет «Раймонда» занимает пограничное положение между «золотым веком» многоактного дивертисментного балета и грядущими реформами XX века. С одной стороны, он является апофеозом эстетики Петипа; с другой – содержит новаторские элементы: симфонизированную музыку с лейтмотивной структурой, невиданно высокие технические требования к балерине, изменение статуса композитора (Глазунов настоял на неприкосновенности партитуры).

Сценическая жизнь «Раймонды» выявила разные стратегии взаимодействия с классическим наследием: идеологический редукционизм (Вайнонен) привёл к провалу; бережная модернизация (Сергеев) создала «живую классику»; драматургическое переосмысление (Григорович) превратило балет в «симфонизированный танец»; консервативная адаптация (Симонов) позволила сохранить дух оригинала в региональном театре.

Успешность редакции напрямую зависит от меры уважения к музыкальной и хореографической природе оригинала. Классика не является музейным экспонатом: она может и должна обновляться, но обновление должно быть органичным, вытекающим из самой структуры произведения.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его материалы могут быть использованы в курсах истории балетного театра и в работе балетмейстеров при создании новых редакций классического наследия.

Перспективы дальнейшего исследования связаны со сравнительным анализом зарубежных редакций «Раймонды» (Нуриев, Баланчин, Вихарев) и изучением восприятия балета современной аудиторией. Таким образом, «Раймонда» остаётся не только эталонным памятником русской балетной культуры, но и живым источником вдохновения для хореографов XXI века, а её сценическая история доказывает, что подлинное классическое произведение способно выдерживать самые разные интерпретации, если они не разрушают его внутреннюю гармонию, а раскрывают новые грани, заложенные в нём изначально.