

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

Кафедра теории, истории
и педагогики искусства

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ЖИЗЕЛИ В
РОМАНТИЧЕСКОМ БАЛЕТЕ

АВТОРЕФЕРАТ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ
БАКАЛАВРА

студентки 5 курса 531 группы
направления 51.03.02 «Народная художественная культура»,
профиль «Руководство хореографическим любительским
коллективом»

Завгородней Маргариты Евгеньевны

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 2024

Введение. Балет А.Адана «Жизель», обогащенный исполнением балерин XX века, вписывается в картину высших открытий в хореографическом искусстве. На протяжении более полутора столетий он продолжает притягивать к себе внимание и зрителей, и артистов балета.

Особый, непреходящий интерес к этому спектаклю в значительной мере обусловлен глобальностью тем, которые там заявлены. Добро и зло. Жизнь и смерть. Гармония и хаос бытия. Эмоциональное открытие мира – и противостояние ему мертвящих правил и догм. Эти вечные вопросы волновали людей в разные времена. Они неожиданно проступают в бесхитростном сюжете романтического балета.

Рожденный в 1841 году, в эпоху романтизма, балет А.Адана триумфально прошествовал по многим странам мира. Спектакль, признанный вершиной балетного романтизма, сегодня возведен в ранг классического наследия, признан искусством вневременным, воплощающим извечные человеческие чувства. Жизнь спектаклю во времени обеспечили исполнители. Это они дарили Жизели часть своей души, чутко воплощали в давно созданной хореографии ощущения своего переменчивого времени, зафиксировали своим искусством картину духовных исканий определенной эпохи.

Для русских поклонников спектакля начала XX века поэтический образ Жизели стал символом не только Петербурга, но и России в целом. Наряду с пониманием России как Спящей красавицы возник и новый образ России, глубоко чувствующей, страдающей и обреченной – подобной Жизели: Жизели, мстящей за обманутую духовность.

Многие выдающиеся танцовщицы обращались к этому балету. Каждая реализовала в нем проблемы, волнующие ее поколение. Образ Жизели порой неожиданным образом сопрягался с судьбой самих актрис, превращал сценическую правду в реальную.

От поколения к поколению исполнителей менялся образ Жизели. Одни исполнительницы этой роли повторяли и варьировали уже найденное, мастеровито отделявали изобретательно подмеченные нюансы и детали. Другие вторгались в существо, предлагали свое видение роли, открывали в ней неразгаданные возможности.

Разные поколения трактовали «Жизель» по-своему. Неизменной оставалась грань, отделявшая жизнь от смерти, первый акт от второго.

Цель работы: проследить динамику развития интерпретаций художественного образа Жизели в романтическом балете в период XIX-середина XX века; выявить причины изменений в исполнительской трактовке.

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

- раскрыть авторский замысел в музыкально-хореографической драматургии балета;
- описать особенности воплощения авторского замысла в первых постановках балета «Жизель» во Франции;
- показать динамику процесса работы над драматургией «Жизели» в русском балетном театре XIX – начала XX века, выявляя специфику адаптации сюжета к русской сцене;
- проанализировать творчество отдельных выдающихся танцовщиц, обратившихся к образу Жизели.

Методологической основой исследования являются труды по истории хореографического искусства В.М.Красовской, Ю.Слонимского, Ф.Лопухова, В.Гаевского, А.Л. Волынского, Г.Н.Емельяновой-Зубковской.

Методы исследования – изучение литературы по теме исследования, сравнение художественных результатов работы выдающихся исполнительниц роли Жизели, обобщение и анализ полученных данных.

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, приложений и списка источников и

использованной литературы. Первая глава содержит два параграфа, в которых излагаются истоки балетного романтизма, проблема авторства и хореография балета «Жизель», отмечаются особенности исполнительской манеры французской Жизели XIX века. Вторая глава включает три параграфа, посвященных хореографическим находкам балерин XX века. В заключении обобщаются выводы по результатам проведенного исследования. В приложении А представлено либретто балета «Жизель», приложение Б иллюстрирует основные положения работы.

Основное содержание работы.

«Жизель» – ярчайшее творение французского балетного театра. Поставленная в 1841 году, она стала вершиной романтического балета.

Предвестия балетного романтизма появились в конце XVIII – первой четверти XIX века на сценах разных стран, в постановках многих хореографов и в искусстве разных исполнителей. Это была эпоха преромантизма. Отдельные романтические тенденции нашли свое выражение в балетах П. Гарделя «Телемак», «Психея», Ж. Омера «Сомнамбула», А. Милона «Нина, или Сумасшедшая от любви», С. Вигано «Прометей», «Мирра», «Весталка», «Титаны», Ш. Дидло «Флора и Зефир», «Кавказский пленник», А. Вестриса «Фея и рыцарь» и других.

Наиболее полно и последовательно романтизм оформился во французском балетном театре. В начале XIX века Парижская Опера являлась главной балетной академией Европы. Однако академизм парижской школы, возглавляемой Пьером Гарделем и Огюстом Вестрисом, оборачивался к тому времени консервативностью. Поиски оригинальных тем и сюжетов, свежих выразительных средств интенсивнее и смелее велись в других балетных центрах Европы – в Лондоне, Петербурге, Вене и Милане. Не случайно на сцену Оперы все чаще стали проникать новые постановки приезжих балетмейстеров. Это давало возможность исполнителям обновлять приемы пантомимной игры и технику виртуозного танца.

Однако в начале 1830-х годов к Парижской Опере вернулась прежняя слава европейской балетной столицы. 12 марта 1832 года в Париже был поставлен балет «Сильфида». Его сценарий написал известный тенор А. Нурри, музыку – Ж.-М. Шнейцхоффер. Хореографию создал Ф. Тальони. В главной партии выступила его дочь М. Тальони.

«Сильфида» совершила переворот в балетном театре и явилась своеобразным манифестом романтического балета. Изменилось само представление о назначении хореографического искусства. На первый план вышла поэтическая сущность произведения.

Поэзия возродилась на балетной сцене во многом благодаря таланту М. Тальони, разгаданному и воплощенному в новые хореографические образы ее отцом, балетмейстером Ф. Тальони. Основываясь на природных данных своей дочери, Ф. Тальони создал новый облик классической балерины. Если до 1832 года танцовщица называлась по традиции Терпсихорой, главным достоинством которой были грация и нетленная красота, то романтический балет выдвинул новый идеал балерины. Отныне ее главными достоинствами стали воздушность и одухотворенность.

Считается, что вместе с «Сильфидой» родился «белый» балет, олицетворявший чистоту и возвышенность чувств, стремление к идеалу. Первой пробой в этой области стала для Ф. Тальони балетная сцена в опере Мейербера «Роберт-дьявол» (1831), где видения монахинь в белых одеждах подобно хлопьям снега покрывали сцену.

А.Адан был одним из первых композиторов, которые смогли подытожить опыт жанровых обобщений в балетной музыке, связать музыкальную идею со смысловым наполнением хореографической пластики, с образной выразительностью характеров балетных персонажей.

Огромной заслугой Адана стало музыкально-драматическое развитие основного тематизма балета «Жизель». Здесь композитор исходил из собственного видения темы и контуров сценарного проекта, а также рассказов балетмейстера Ж. Перро о пластическом образе будущего

спектакля. Может быть, тут и скрыт секрет поразительного согласия музыки и танца в этом балете. Партитура Адана отличается последовательностью и законченностью замысла, редкой действенностью, постоянным проведением тематизма в обрисовке героев и ситуации.

Адану принадлежит также режиссура финала балета. Он предложил, чтобы Жизель исчезала с первыми лучами солнца не в могиле, как это было у Готье и Сен-Жоржа, а в зарослях цветов, куда переносил ее Альберт. Именно эта развязка полностью отвечала романтической концепции написанной им музыки.

Авторами хореографии балета «Жизель» в его парижской редакции являются Жюль Перро и Жан Коралли. Но фамилия Перро в качестве постановщика появилась на афишах лишь в 1856 году в Санкт-Петербурге. В XX веке авторство Ж. Перро было восстановлено лишь в тридцатые годы на основе исследования документов эпохи, а также других спектаклей и свидетельств современников. Ю.Слонимский считает, что структура балета была разработана Ж.Перро и А. Аданом. Перро начал постановочные репетиции балета «Жизель», но потом внезапно был от них отстранен, и Ж.Коралли продолжил готовить премьеру, используя хореографию, сочиненную Ж. Перро.

В результате проведенного исследования, Ю.Слонимский пришел к выводу, что Ж.Перро являлся автором сцен и танцев, в которых участвует Жизель, а Ж. Коралли осуществил постановку массовых танцев первого и второго актов, которые позднее и подвергались наибольшему переделкам. Известное сходство приемов Коралли и Перро, препятствующее опознанию автора, объясняется просто: хотел того или нет Коралли, он реализовал замысел Перро, выраженный в музыке, и развивал пластические мотивы, содержащиеся в эпизодах, уже поставленных Перро.

А.Адан был одним из первых композиторов, которые смогли подытожить опыт жанровых обобщений в балетной музыке, связать

музыкальную идею со смысловым наполнением хореографической пластики, с образной выразительностью характеров балетных персонажей.

Огромной заслугой Адана стало музыкально-драматическое развитие основного тематизма балета «Жизель». Здесь композитор исходил из собственного видения темы и контуров сценарного проекта, а также рассказов балетмейстера Ж. Перро о пластическом образе будущего спектакля. Может быть, тут и скрыт секрет поразительного согласия музыки и танца в этом балете. Партитура Адана отличается последовательностью и законченностью замысла, редкой действенностью, постоянным проведением тематизма в обрисовке героев и ситуации.

Адану принадлежит также режиссура финала балета. Он предложил, чтобы Жизель исчезала с первыми лучами солнца не в могиле, как это было у Готье и Сен-Жоржа, а в зарослях цветов, куда переносил ее Альберт. Именно эта развязка полностью отвечала романтической концепции написанной им музыки.

Авторами хореографии балета «Жизель» в его парижской редакции являются Жюль Перро и Жан Коралли. Но фамилия Перро в качестве постановщика появилась на афишах лишь в 1856 году в Санкт-Петербурге. В XX веке авторство Ж. Перро было восстановлено лишь в тридцатые годы на основе исследования документов эпохи, а также других спектаклей и свидетельств современников. Ю.Слонимский считает, что структура балета была разработана Ж.Перро и А. Аданом. Перро начал постановочные репетиции балета «Жизель», но потом внезапно был от них отстранен, и Ж.Коралли продолжил готовить премьеру, используя хореографию, сочиненную Ж. Перро.

В результате проведенного исследования, Ю.Слонимский пришел к выводу, что Ж.Перро являлся автором сцен и танцев, в которых участвует Жизель, а Ж. Коралли осуществил постановку массовых танцев первого и второго актов, которые позднее и подвергались наибольшему переделкам. «Известное сходство приемов Коралли и Перро, препятствующее опознанию

автора, объясняется просто: хотел того или нет Коралли, он реализовал замысел Перро, выраженный в музыке, и развивал пластические мотивы, содержащиеся в эпизодах, уже поставленных Перро».

Свою новую жизнь балет «Жизель» обрел в России. Балетмейстер А.Титюс перенес в 1842 году парижскую постановку на сцену петербургского Большого Каменного театра.

К этому времени русский балетный театр стал одним из ведущих театров Европы, со своей национальной школой танца и своим самобытным репертуаром. Здесь создавали балеты выдающиеся хореографы – Ф. Хильфердинг, Д. Анджолини, И. Вальберх, Ш. Дидло и А. Глушковский.

Романтические тенденции появились в России уже в постановке отечественного балетмейстера И. Вальберха «Новый Вертер» (1799) и у француза Ш. Дидло в спектаклях «Зефир и Флора» (1804), «Венгерская хижина» (1817). А в 1835 году балетмейстер А. Титюс перенес на петербургскую сцену балет Ф. Тальони «Сильфида». Русский балетный театр был готов к постановке нового шедевра, потрясшего парижан.

Премьера «Жизели» состоялась в России 18 декабря 1842 года. Образ главной героини создала выдающаяся русская танцовщица Е. Андреенова. Актриса сделала акцент на психологической стороне роли, выдавая тем самым пристрастия русского театра. Такой подход к образу встретил понимание русского зрителя, который, по утверждению В. Зотова, требовал от балетов: идеи, жизни, даже драмы [28]. «От исполнительницы главной роли здесь требовалась большая правда психологических переживаний, прозрачная ясность пантомимы в сочетании с легким, воздушным танцем», – утверждала В. Красовская. Она пришла к выводу, что «первая русская Жизель – Андреенова решала все эти задачи в их сложном единстве» [20, С.248].

Исходя из отзывов современников, можно, однако, полагать, что природные данные Е. Андрееновой не вполне соответствовали этой роли. Танцовщица не обладала «ни большим прыжком, ни привлекательной

наружностью и имела еще крупный физический недостаток – дугообразные ноги», – утверждал историк балета Ю. Бахрушин [1, С.110]. Некоторые балетные критики считали, что Е. Андреевна могла с успехом выступать лишь в характерных номерах. Но именно Е. Андреевной было суждено создать образ, ставший олицетворением русской Жизели XIX века.

Образ, созданный Ольгой Спесивцевой, потряс современников своей духовностью и глубиной, но лишь некоторыми мог быть по достоинству оценен. Жизель О.Спесивцевой во многом осталась загадочной, порой пугающей своей неожиданностью.

Да, творчество О. Спесивцевой словно отразило в себе весь трагизм XX века. Но не трагизм его главная особенность. Искусство танцовщицы несло великую надежду, которая была сродни надежде, даруемой христианской религией – надежде, обретаемой через духовность и страдание.

Искусство О. Спесивцевой отразило в себе наиболее тонкие и глубокие уровни жизни русского духа. Оно сродни созданному Чайковским в музыке, Достоевским в литературе, духовному подвижничеству Ксении Петербургской. Это не просто христианская, а скорее – православная линия в русском искусстве.

Жизель – один из наиболее глубоких образов, созданных Г. Улановой, близка по своей трактовке образу, созданному Е. Люком. Та первая низвела романтический образ Жизели с «идеальных котурнов» и создала образ простой, наивной и доверчивой девушки. Но талант Г. Улановой был более рационалистичен – она до тончайших нюансов анализировала создаваемые образы. Ею был продуман каждый жест, мельчайшая подробность позы. И эту четкую, никогда не нарушаемую схему, танцовщица оживляла светом своего неповторимого таланта. Создавалось впечатление импровизации в танце. Но за этим стоял огромный труд балерины.

По утверждению современников, творческий метод Улановой во многом основывался на системе, созданной К. Станиславским. Уже с первого

появления Жизели на сцене возникал образ радостной, открытой для мира девушки-подростка.

В трактовке балерины возникала социальная окраска: Жизель Улановой – это простая крестьянская девушка. Ее движения несколько угловаты и даже чуть неуклюжи. Эта трактовка поразила английских рецензентов, видевших «Жизель» во время гастролей Большого театра в Лондоне в 1956 году.

Удивление балетных критиков вполне естественно – ведь выдающиеся зарубежные танцовщицы, создательницы образа Жизели, шли по пути О. Спесивцевой, Жизель которой – это девушка «не от мира сего».

Именно отличие Жизели от ее подруг подчеркивали балерины в романтическом образе своей героини. Жизель Улановой во всем похожа на своих подруг, и в то же время она – другая.

Спектакль «Жизель» с Улановой – это романтический спектакль, оживший в новых красках хореографических достижений русского балета середины XX века. Героиня Улановой – это скорее пушкинская героиня, простота которой не исключает романтичности. Творчество выдающейся танцовщицы совпало с периодом расцвета хореодрамы в советском искусстве. В это время отечественный балет выходил из узких цеховых рамок и впитывал лучшие достижения драматического искусства и литературы. Старый французский балет как бы рождался заново, освещенный идеей хореодрамы.

«Жизель» – ярчайшее творение французского балетного театра. Поставленный в 1841 году, спектакль стал вершиной романтического балета.

Для французских романтиков сюжетная канва не играла решающей роли. Они восторгались поэтическим содержанием, которое при этом открывалось. Тема увлеченности танцем, ухода от реальности доминировала. С середины XIX века начинается период наращивания профессиональных возможностей и техники танца. Virtuозность выходит на первый план,

открывая дорогу развлекательности, вытесняющей поэтическую сущность спектакля.

Французские постановки балета «Жизель» уже в первые годы показали возможности различных интерпретаций балетного сюжета и образа ведущей героини. Классическим олицетворением французской Жизели XIX века стала Карлотта Гризи. Однако уже в исполнении Фанни Эльслер наметились иные тенденции.

Идея балета «Жизель» и его художественные образы оказались удивительно близкими духу петербургского балета. Изменения в драматургии и хореографии спектаклю со стороны М. Петипа завершили некий этап хореографических преобразований «Жизели».

Вместе с балетом продолжает свое развитие и петербургская исполнительская традиция центральной партии. Поворот в исполнительской трактовке партии Жизели произошел в исполнении А.Павловой. Эта балерина стала выразительницей художественных идей начала XX века в балете – его трагизма, импрессионистской зыбкости реального мира и предчувствие грядущих катаклизмов.

В 1919 году в партии Жизели выступила О. Спесивцева. Танец О. Спесивцевой отразил в себе некую квинтэссенцию новых веяний в искусстве и хореографии. Позы-символы, зафиксированные в фотографиях балерины, апеллировали к подсознанию, к пониманию высшей сущности искусства. Это были преодоление зла через величайшую духовность и жертвенность, красота и духовность, спасающие мир, порождающие некую православную линию в русском искусстве.

Искусство советского периода породило иной взгляд на образ героини балета. Театр искал контакта с новым зрителем, пришедшим в театр. Сцена не бравировала своей исключительностью, приподнятостью над жизнью.

В 1932 году в партии Жизели выступила Г. Уланова. Балетный театр этого времени обратил свой взор к драме и стремился черпать вдохновение на стыке с законами драматического искусства. Тяга к бытовой

достоверности и социальной конкретизации образа были характерны для замечательного искусства актрисы.

В исполнительстве Г. Улановой, как и у О. Спесивцевой, возникала тема жертвенности героини. Но то была не христианская православная тема жертвы во имя спасения души героя, а жертва во имя земной любви и торжества земного идеала.

Искусство Улановой стало откровением для русского балета и русского искусства 1930–1940-х годов. Оно затрагивало самые тонкие духовные струны современников. Героиня погибала, но торжествовал ее идеал как символ вечной, не умирающей любви. Тема любви, побеждающей смерть, становилась главной в исполнении балерины.

Многие хореографические находки балерин XX века вплелись в текст балета, иные еще ждут своего осмысления и оценки.

Каждая из актрис дала свой ответ на те темы, которые заявлены в балете. Портрет каждой героини, отразивший на некоем уровне духовную суть эпохи, стал откровением для современников. Исполнительницам удалось войти в глубинный контакт с авторским замыслом балета, соединив его с идеями своего времени.