

УДК 792.8

МЕТАМЕТАФОРЫ ПЕТИПА: «РАЙМОНДА»

Б. А. Илларионов¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Балет М. И. Петипа «Раймонда» рассматривается с точки зрения сюитного построения: противопоставления, конфликта и взаимодействия сюит характерного и классического танцев, приводящих к синтезу классической и характерной лексики в финале. Одновременно отмечается роль последовательно выстраиваемой Петипа по ходу действия «классической формы» как еще одного уровня метафоричности рассматриваемого балета. Поднимается вопрос об особенностях либретто балетного спектакля.

Ключевые слова: М. И. Петипа, «Раймонда», структура хореографического действия, выразительные средства балетного театра, либретто в балетном театре

PETIPA'S METAMETAPHORS: *RAYMONDA*

Boris A. Illarionov¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

Petipa's *Raymonda* is considered from the point of view of the Suite construction: opposition, conflict and interaction of the suites of character dance and classical dance, and finally the synthesis of the classical dance vocabulary and the character dance vocabulary. At the same time, the developing role of the 'classical form' as another level of metaphoricity of the ballet in question is noted. The question about the features of the libretto of the ballet is raised.

Keywords: Marius Petipa, *Raymonda*, structure of the choreographic actions, means of expression in the ballet theatre, libretto in the ballet theatre

В классическом балетном репертуаре «Раймонда» стоит особняком. Это последний великий балет Петипа (1898 год), но в широком репертуаре он появляется нечасто. «Раймонда», в отличие от «Жизели», «Лебединого озера» и даже «Дон Кихота», мало ассоциируется в обыденном сознании с балетной классикой. Главные российские балетные труппы Мариинского и Большого

театров до недавнего времени не вывозили «Раймонду» на гастроли. Если бы не редакция Рудольфа Нуреева, «Раймонду» целиком вообще вряд ли бы знали за рубежом.

Мариинский театр остается верен редакции Константина Сергеева, которая, по нашему мнению, несмотря на редактуру, определенные утраты и изъятие образа Белой Дамы, ближе духу Петипа, сохраняет многое из его хореографии, пластической ткани и сценических решений¹. Партия же главной героини — сложнейшая в балеринском репертуаре (сольный выход, пять виртуозных вариаций: такого больше нигде нет!), и, как правило, она становится венцом карьеры.

Справедливости ради надо сказать, что зритель, случайно купивший билет, обычно на «Раймонде» начинает скучать. Там нет особого действия², танцы (за исключением экзотической испано-мавританской сюиты второго акта) на первый взгляд, выглядят довольно однообразными. И спектакль с двумя антрактами длится более трех с половиной часов, по нынешним меркам, — слишком долго.

«Раймонда» — это такой шедевр для своих, для посвященных. Ему требуется и подготовленный зритель, и проницательный интерпретатор, будь то артист, репетитор, хореограф-реставратор, и даже критик, или исследователь-аналитик.

Тем не менее, «Раймонда» — один из трех главных шедевров Петипа, наряду с «Баядеркой» и «Спящей красавицей». Во-первых, все три — полностью оригинальные произведения нашего балетного мэтра, дожившие до сего дня. Все три имеют четкую структуру, точнее, — четко структурированную, стройную, законченную, целостную хореографическую драматургию с гармоническим балансом выразительных средств, с абсолютным приматом балерины и движением к идеальной классической форме, предполагающей виртуозность классического танца, функционирующую согласно закономерностям, близким музыкальному симфонизму. Наконец, два из трех названных балетов поставлены на музыку выдающихся композиторов-симфонистов — Чайковского и Глазунова, сочинивших эту музыку по плану-заказу Петипа, в соответствии с его требованиями и пожеланиями.

¹ Проблема редактирования и сравнительный анализ различных редакций «Раймонды» — важный аспект сценической истории данного балета и вообще искусствоведческого дискурса в связи с этим произведением, однако в контексте настоящего исследования центральным является структурный анализ балета. Структура премьерного спектакля М. И. Петипа зафиксирована в отчете в «Ежегоднике Императорских театров» [1, с. 250–269]. Как источник анализа структуры «Раймонды» также важен план-заказ Петипа Глазунову, впервые опубликованный и прокомментированный А. Г. Мовшенсоном [2, с. 543–555].

² В фабульно-драматическом смысле.

И еще одно замечание. «Раймонда» балетмейстера Мариуса Петипа и композитора Александра Глазунова — явление русской культуры, произведение целиком и полностью русского хореографического театра, но в то же время это, пожалуй, самый европейский балет Петипа. «Раймонда» — своеобразное завещание Петипа, подведение итогов всего балетного XIX века, а русский балет особенно в первую и вторую трети столетия находился в абсолютном контексте всего европейского балета, всегда был его составной частью. В последней трети века контекст исчез, и полноценный художественный процесс фактически остался только в русском балете. Так что европейскость «Раймонды» проявляется не только во времени и месте действия (европейское Средневековье, Прованс, южная Франция), но и в самом происхождении спектакля, суммировавшего поиски и достижения всего европейского балетного театра XIX века.

Со времени премьеры серьезной критике неизменно подвергается либретто «Раймонды», написанное светской писательницей Лидией Пашковой, подготовленное в процессе создания балета директором Императорских театров Иваном Всеволожским и Петипа. Так, российско-французский музыковед Андрей Лишке безапелляционно замечает: «Либретто „Раймонды“ — совершеннейшая банальность»³ [3, р. 224]. В либретто указано [4, с. 1], что сюжет заимствован из рыцарской легенды, (правда, неизвестно, из какой именно). Действие происходит в условном Средневековье (XIII век), в одном из Провансальских графств, расположенном на юге Франции. Фабула либретто Пашковой незамысловата: героиня — Раймонда — ожидает возвращения из крестового похода своего жениха — рыцаря Жана де Бриена, сражавшегося под флагом венгерского короля Андрея II. В то же время, возбужденный известиями о необыкновенной красоте Раймонды, с Иберийского полуострова в окружении экзотической свиты к героине наведывается сарацинский шейх Абдерахман⁴. Он моментально сражен прелестями Раймонды и намеревается завладеть ею, пусть даже и силой. Мифическая покровительница рода Раймонды — Белая Дама — в виде ожившей статуи в фантастическом видении открывает героине сцены счастливого соединения с возлюбленным, но одновременно предрекает и вероломство Абдерахмана. Во время праздника Абдерахман предпринимает попытку соблазнения и похищения Раймонды, но рыцарь-жених преграждает путь шейху. Исход решается поединком: рыцарь-христианин наносит смертельную рану мусульманину и побеждает его. Действие заканчивается свадьбой Раймонды и Жана де Бриена, которая про-

³ Перевод Л. И. Абызовой.

⁴ В момент премьеры имя сарацина писалось с двумя «р» («Абдеррахман»), однако впоследствии в отечественной литературе установилась традиция написания с одним «р».

исходит в венгерской стилистике, в соответствии с национальной принадлежностью суверена суженого нашей героини.

Уже на уровне фабулы провансальский замок Раймонды становится ареной пересечения, столкновения цивилизаций. С одной стороны — это христианская латинская цивилизация, это сам Прованс и Раймонда как его олицетворение. Второй стороной является цивилизация, которую условно можно назвать южной. Это культура мусульманская: мавритано-арабский шейх, в свите которого есть даже испанцы, бывшие в тот период под властью араб-мавритан. С третьей стороны, мы имеем Восточную Европу, восток Европы христианской. Его олицетворяют венгры, еще к ним можно прибавить поляков, поскольку на свадьбе танцуется и мазурка. Конечно, это не Византия, не греческое христианство в чистом виде, но такой вектор наличествует (тем более что Крестовые походы упомянуты, а период условного действия балета — XIII век — соответствует 1204 году — году завоевания крестоносцами Константинополя). Любопытно, что рукописный вариант либретто, хранящийся в Российском государственном историческом архиве, указывает, что «Действие происходит в средние века, в 1228 и 1229 году» [5, л. 92]. Крестовые походы, повторимся, присутствуют в сюжетной линии спектакля. Те культурные традиции, которые приносят крестоносцы Западной Европе, включают и Европу Восточную, и подразумеваемую Византию.

С точки зрения профессионального историка, этнографа, с точки зрения строго научных представлений об историческом процессе, конечно, происходящее в балете — это такая солянка, винегрет, воляпюк. Действие «Раймонды» мало соответствует историческим реалиям. В частности, реальный венгерский король Андрей II вовсе не был победителем в Крестовых походах, а потерпел со своим войском сокрушительное поражение. Да и какие поляки с мазуркой на свадьбе в Провансе в 1200-е годы?! А. Лишке справедливо пишет: «Сюжет, как видим, представляет собой курьез и сильно неправдоподобную франко-венгерскую смесь, относящуюся к истории XIII века»⁵ [3, р. 228]. Однако есть любопытное исследование под названием «Код Петипа, или В поисках Раймонды» танцовщика Большого театра и интернет-энтузиаста Ивана Семиреченского [6]. Автор пытается найти реальные исторические персонажи, бывшие прообразами героев балета; и он их находит. Он подчеркивает: все думали, что Пашкова, писавшая сценарий, — недалекая светская дама, но, оказывается, что это не совсем так. Она была весьма образованной женщиной, историю знала. Придуманый ею сюжет был, конечно, вымышленным, но имел подоплеку из реальных событий, из реальных лиц. И далее уже встает вопрос о правде художественной, а не исторической. Мы же не

⁵ Перевод Л. И. Абызовой.

требуем, например, от Э. Скриба в «Стакане воды» документальной точности хроник двора королевы Анны?

Возникает вопрос — а что же такое либретто для балетного театра? Либретто — это изложение фабулы, внешней цепи событий, которые являются только основой, базой, поводом для настоящего сюжета балета — развертывания хореографических форм. В «Раймонде» сюжет как внутреннее действие, взаимодействие, конфликтность, движение хореографических пластов, различной хореографической лексики, разнообразных хореографических форм представлен более явно, более четко и наглядно, чем, например, в «Спящей красавице» и «Баядерке».

«Раймонде» в нашем искусствоведении посвящена не слишком обширная, но достаточно глубокая литература, представленная, прежде всего, музыковедческими работами Б. Асафьева [7, с. 86–97]⁶ и К. Мелик-Пашаевой [8]. Хореография там подразумевается, но разговор сосредоточен на Глазунове, на его музыке, музыкальном языке и музыкальных формах. Фундаментальна статья Ю. Слонимского в глазуновском двухтомнике 1959 года [2, с. 377–503]. Подробный анализ хореографии есть в «Русском балетном театре второй половины XIX века» В. Красовской [9, с. 310–328], где автор дает блистательные примеры художественного описания хореографии, при этом в поэтических пассажах ей удается точно зафиксировать фрагменты хореографического текста. Тем не менее, Вера Михайловна затрагивает концептуальную сторону хореографической драматургии данного балета лишь вскользь. Любопытны (хотя, с нашей точки зрения, отчасти, довольно спорны) подробные рассуждения В. Гаевского о художественных особенностях «Раймонды» в книге «Дом Петипа» [10, с. 137–150]. Статьи о «Раймонде» О. Розановой [11] и В. Лелеко [12], опубликованные в разные годы в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой», мы к данному корпусу исследований не относим, поскольку они носят, по преимуществу, обзорный, а не изыскательский характер.

Борис Асафьев в 1922 году дал основную фундаментальную характеристику «Раймонды», которая в равной степени относится и к ее музыке, и к ее хореографии — сюитное построение и симфоническая конфликтность танцевальных сюит [6, с. 86–97]. Но еще в 1918 году Андрей Левинсон писал: «„Раймонда“ отнюдь не носит характер произвольно нанизанной сюиты. <...> Необычной балетной музыке гармонической „Раймонды“ отвечают столь же сложные и грандиозные в своей архитектонике сочетания хореографических форм» [13, с. 4].

⁶ Статья была впервые опубликована в «Еженедельнике Петроградских государственных Академических театров» № 9 за 1922 год.

Асафьев называет три разновидности сюит: характерную-национальную, полухарактерную (с точки зрения балетной лексики мы бы ее назвали историко-бытовой) и классическую (здесь Асафьев особо оговаривает, что использует балетную терминологию и имеет в виду вид сюиты, основанной на классическом танце и его формах). Также он вводит идею обратной симметрии сюит I и II актов, III акт он рассматривает как нейтрализацию конфликта I и II актов.

С нашей точки зрения, принцип обратной симметрии сюит отхватывает все три акта балета. При этом I акт представляет собой развернутую, может быть, слишком многословную экспозицию. Это своего рода пролог, до-действие, тем более, что в либретто (фабуле) на I акт падает главным образом предсказание Белой Дамы, пусть и слишком развернутое. Основной конфликт реализуется во II и III актах, и это конфликт характерного и классического танцев. Схема обратной симметрии сюит приводится ниже (см.: рис. 1):



Овал – характерные. Прямоугольник – классические. Шестиугольник – синтез характерного и классического.

Рис. 1. «Раймонда». Обратная симметрия сюит (по Б.А. Асафьеву, дополненная III актом)

Антитеза классического и характерного танца — это антитеза не просто условно возвышенного и условно приземленного, абстрактного и конкретного. Это антитеза танцевальных, пластических техник и даже шире — технологий. Федор Лопухов в «Путях балетмейстера» писал: «На совершенно противо-

положных (классическому танцу — Б. И.) принципах построен танец характерный. Если основа классического танца — мягкое плие, то основа характерного — жесткое плие. Если классическому танцу свойственны невесомость и нереальность, то в характерном доминирует притяжение к земле и явная человечность, подчеркиваемая прикосновением к полу всей ступни, ясно показывающая всю его земность. <...> Классический и характерный танцы — это два противоположных полюса, два вечно враждующих начала» [14, с. 39].

Классическому танцу свойственны:

- полупальцы и пальцевая техника — стремление оторваться от пола;
- проходящий («безусильный») характер поз в танце, развернутость (легкость, воздушность) поз;
- движение «от земли».

В противоположность классическому характерный танец предполагает:

- полную стопу и, как правило, каблук — прикрепленность к полу пяткой;
- статическую фиксацию поз, показ усилия в позах, и, как правило, особого (по-разному характерного для разных национальностей, но одинаково подчеркиваемого) противоположения в позах корпуса, плеч, бедер, рук;
- движение «к земле».

Характерные танцы широко присутствуют в балетах Пети́па. Отчасти — это наследие романтизма. Но также это и потребность в контрастах, необходимость внутреннего членения танцевального действия, без которых невозможны большие, многоактные полотна. Сюитность, точнее, принцип чередования сюит, противопоставление классического и характерного возникли у Пети́па (и, вообще, в балете) задолго до Чайковского и Глазунова. Это внутренняя потребность балетного театра.

Вспоминая о проблеме фабулы и сюжета в балете, приведем чрезвычайно точное замечание о «Раймонде» Поэля Карпа: «...и додейственная картина сна, и последующая картина свадьбы там не привески к сюжету (имеется в виду драматический сюжет. — Б. И.), не украшения, а вместе с сюитой характерных танцев главные составляющие балетного сюжета» [15, с. 96].

В «Раймонде» на антитезах классического и характерного танца Пети́па столкнул цивилизации, культуры, о которых мы говорили выше.

В центре сюжета (и фабулы, и всей сценической композиции, и всех танцевальных пластов) — героиня, графиня Раймонда де Дорис. Она томится в своем замкнутом мире провансальского замка, в мире историко-бытового танца. Грезами она стремится в возвышенный мир, мир романов, мадригалов (нечто аналогичное воплотил в «Неистовом Роланде» Ариосто), где мечтает соединиться со своим избранником — рыцарем; и — это мир «чистого» классического танца. Но ее искушает арабо-мавританский Восток; искушает экзотическими характерными плясками. Успокоение же своей душе она на-

ходит в союзе с рыцарем, принесшим дары иного Востока — Востока христианского, что выражено сюитой благородных, «элегантных» характерных танцев (венгерских и польских). Апофеозом становится синтез благородного характерного и классического танца — венгерское классическое па (Grand pas classique hongrois), где Петипа удивительно совместил лексику и форму классического танца с «венгерским характером». Ключевые элементы сюжета, развивающегося хореографически, и их взаимодействие представлено на схеме ниже (см.: рис. 2):



Рис. 2. Схема взаимодействия ключевых элементов хореографического сюжета балета «Раймонда»

Петипа дает глобальный образ столкновения культур, цивилизаций. Это не только столкновение противоречий, но и взаимообогащение. Все представлено, реализовано на уровне выразительных средств (разной лексики) балетного театра, которыми Петипа блестяще владел. Противопоставление лексических (классического и характерного) пластов, их последующее столкновение и синтез в результате произошедшего конфликта дает особый род метафоричности сценического зрелища: **сюитная структура «Раймонды» сама является глобальной метафорой**, художественным иносказанием, становящимся «зерном» произведения, частью его «месседжа» и одним из инструментов достижения катарсиса. По нашему мнению, сюитно-лексико-графическая структура «Раймонды» — первый, но не единственный, уровень организации художественного текста данного балета.

Кроме лексического плана, хореографическая драматургия Петипа имеет и другой важный план — план формообразования. Условно называемая «классическая форма» — вершина танцевальных форм в хореографическом театре Петипа. Нами ранее была дана характеристика «классической формы» (см.: [16, с. 22])⁷. Разворачивание хореографического сюжета «Раймонды» — не только столкновение и последующий синтез характерного и классического. Это также движение к выстраиванию, к кристаллизации «классической формы». Далее представлена схема данного процесса (см.: рис. 3):



Рис. 3. «Раймонда». Движение к «классической форме»

В I картине есть лишь вкрапления элементов «классической формы» в достаточно тяжеловесное действие; короткие вариации героини появляются в нем как своеобразные вспышки.

⁷ Размышляя о хореографических формах, А. Полубенцев отмечал: «...любой вид искусства достигает полной самостоятельности лишь тогда, когда создает собственные, только ему присущие формы. Такими формами в хореографии являются вариация и все виды *pas d'ensemble*: *pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre* и т. д., вплоть до *grand pas* и *grand pas d'action*. В них инструментальный танец обретает идеальную структуру. Им нет аналогов в других видах искусств» (доклад «О хореографических формах балетного театра» на II Научно-теоретической конференции «Hommage à Petipa» 11 марта 2016 года в Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой). Сведениями о публикации данного доклада автор не располагает; цитата приводится по имеющейся в распоряжении автора аудиозаписи конференции. Опубликованная на аналогичную тему статья А. Полубенцева «Еще раз о хореографических формах» [17, с. 222–229] не содержит текста в приведенной редакции. Нами используется словосочетание «классическая форма», объединяющее, в том числе, и все упомянутые А. Полубенцевым хореографические структуры.

Во II картине три вариации классических солисток (в том числе, Раймонды) идут блоком внутри более сложно-структурированной хореографической конструкции — Большой многофигурной композиции (см. ее характеристику: [16, с. 22]), каковыми являются Адажио, Фантастический вальс и кода.

Во II акте «классическая форма» почти претворена в *pas de six* с Абдерахманом, но адажио не является чисто классическим, оно действенное (и это главная его характеристика!).

Лишь в III акте мы имеем законченную, полноценную «классическую форму», осуществленную через синтез классической и характерной лексики.

Выстраивание, формирование «классической формы» — это тоже поиск героиней себя. Формообразование — **вторая большая метафора**, охватывающая весь балет и составляющая, соответственно, второй уровень организации художественного текста. В финале планы совмещаются: синтез различных лексик происходит в рамках выстроенной «классической формы» — *Grand pas classique hongrois*. Героиня, как мы уже говорили, находит себя, находит успокоение своей душе в синтезе лексик классического и благородного характерного танца и, одновременно, в полноценно выстроенной «классической форме». Возникает, в известном смысле, стереоскопический эффект. Совмещение двух больших метафор (охватывающих полностью весь балет) дает эффект, который мы бы назвали **метаметафорой**.

Термин «метаметафора» в 1983 году был употреблен поэтом и философом Константином Кедровым: «метаметафора — это метафора, где каждая вещь — вселенная» (цит. по: [18]). Термин и стоящая за ним идея трактовались как новый взгляд на поэтическое творчество. Определение «метаметафора» («метафора генеральная, сверхметафора») использовано В. Гаевским при характеристике открытий А. Волынского в литературном описании хореографии [10, с. 155]. Мы предлагаем использовать понятие метаметафоры, разумеется, не в кедровском отвлеченно-поэтическом понимании, а в трактовке, близкой В. Гаевскому, однако же, не в лингвистическом, а в сугубо искусствоведческом плане. Метаметафора — глобальная метафора, сверхметафора, своим художественным иносказанием и поэтическим обобщением охватывающая всю образную структуру произведения искусства, использующая частные метафоры, базирующаяся на них, но выводящая произведение в целом на новый уровень образности.

Метаметафора — поэтическая сущность хореографического театра Петипа. Образность, метафоричность хореографии содержатся у Петипа в отдельных фрагментах, танцах, вариациях, более сложноорганизованных хореографических формах, целых картинах. Но над всем этим, как правило, довлеет структура большого балета, имеющая более высокий уровень метафоричности, переводящая банальную фабулу сказочки или мелодрамы на более

«благородный» жанровый уровень. Так, матримониальный дамский роман либретто «Раймонды» приобретает на уровне хореографического действия метафоричность и значимость легенды.

Тем не менее, остается вопрос: если сюжет в балете — явление сугубо хореографическое (или музыкально-хореографическое), зачем вообще фабула и «плохое» либретто? Так, В. Гаевскому в «Раймонде» грезятся баланчинизмы и «...порой кажется, что балерины танцуют в бессюжетном балете» [10, с. 138]. Более того, резюмируя свои размышления о «Раймонде», он приходит к выводу, что следствием «саморазвития симфонических ансамблей и сюит, из которых складывался „большой спектакль“ (или иначе „большой балет“)» стали более сильные, чем в «Спящей красавице», «центробежные стремления» развернутых эпизодов по отношению к общей теме спектакля, и «это означало, что время „большого спектакля“ стремительно движется к концу» [10, с. 149-150].

На наш взгляд, «центробежности» в «Раймонде» не больше, чем в других больших балетах Петипа. Как мы пытались показать выше, сюитное построение — не просто принцип организации сценического действия, а выражение, суть *хореографического сюжета*, «зерно» метафоричности «Раймонды». Без фабулы танцы — это просто цепь сюит, последовательность без цели. Фабула (пусть примитивная и неточно проработанная) дает осмысленность, делает движение танца, музыки, пластических форм поступательным, направленным к цели. Балетовед О. Петров точно подметил: «...любой балетный спектакль рассказывает историю, танец как будто подчинен внешнему сюжету. Вместе с тем в этой истории тело танцовщика... говорит о себе, и только о себе. <...> Обе „истории“ — сюжетная история и „история“ тела — на деле представляют собой одну; составляют неразрывное единство. Правильное толкование этого единства должно служить методологической предпосылкой исследованию сюжетов классического балета» [19, с. 175]. Немаловажно, что фабула скрепляет внешним действием крупную многоактную форму: бессюжетные, точнее бесфабульные балеты почти все сплошь одноактные.

В конце концов, нам же важно, что девушка не просто вышла потанцевать в разных нарядах, а что метавшаяся душа Раймонды обрела успокоение!

ЛИТЕРАТУРА

1. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1897-1998 / ред. А. Е. Молчанов. СПб.: Дирекция Император. театров, 1899. 453 с.
2. Глазунов: Музыкальное наследие: исследования, материалы, публикации, письма, в 2 т. Л.: Музгиз, 1959. Т. 1. 556 с.

3. *Lischke A.* Un chef-d'oeuvre «fin de siècle»: Raymonda de Glazounov-Petipa / De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage. Édité par Pascale Melani // *Slavica Occitania*. Toulouse. 2016. No 43. P. 223-234.
4. Раймонда. Балет в 3-х действиях (4-х картинах). Сюжет г-жи Л. Пашковой. Музыка А. К. Глазунова. Танцы и постановка балетмейстера М. И. Петипа. [Либретто]. СПб.: Тип. Император.театров, 1898. 24 с.
5. РГИА. Ф. 497. Оп. 8. Д. 578. Л. 92.
6. *Семиреченский И.* Код Петипа, или В поисках Раймонды (в 5 ч.) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.balletbase.com/ru/ballet/petipacode>; <http://www.balletbase.com/ballet/petipacode-2?lang=ru>; <http://www.balletbase.com/ru/publications/petipacode-3>; <http://www.balletbase.com/ballet/petipacode4?lang=ru>; <http://www.balletbase.com/ballet/petipacode5?lang=ru> (дата обращения: 17.01.2018).
7. *Асафьев Б.* О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. 296 с.
8. *Мелик-Пашаева К.* Роль сюитности в музыкальной драматургии «Раймонды» А. Глазунова // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 5. Л.: Музыка, 1987. С. 167–196.
9. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. 534 с.
10. *Гаевский В. М.* Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 432 с.
11. *Розанова О.* Блистательная Раймонда // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2002. № 11. С. 167–182.
12. *Лелеко В.* «Раймонда» А. К. Глазунова. Горизонты искусствоведческого дискурса // Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 97–109.
13. *Левинсон А.* Балет «Раймонда» // Жизнь искусства. 1918. № 7 (4 нояб.). С. 4.
14. *Лопухов Ф.* Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 179 с.
15. *Карп П.* Балет и драма. Л.: Искусство, 1980. 246 с.
16. *Илларионов Б. А.* Структура хореографического действия в «Спящей красавице» М. И. Петипа // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 16-30.
17. *Полубенцев А.* Либретто моей жизни. СПб.: Композитор: Санкт-Петербург, 2015. 240 с.
18. *Кедров, Константин Александрович* [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кедров,_Константин_Александрович (дата обращения: 18.05.2018).
19. *Петров О.* Трактовка «органического»: к вопросу о сравнении классического и современного танца // Музыкальная академия. 2015. № 1. С. 174-179.

REFERENCES

1. Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov. Sezon 1897-1998 / red. A. E. Molchanov. SPb.: Direktsiya Imperator. teatrov, 1899. 453 s.
2. Glazunov: Muzykal'noe nasledie: issledovaniya, materialy, publikatsii, pis'ma, v 2 t. L.: Muzgiz, 1959. T. 1. 556 s.
3. Lischke A. Un chef-d'oeuvre «fin de siècle»: Raymonda de Glazounov-Petipa / De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage. Édité par Pascale Melani // Slavica Occitania. Toulouse. 2016. No 43. P. 223-234.
4. Rajmonda. Balet v 3-kh dejstviyakh (4-kh kartinakh). Syuzhet g-zhi L. Pashkovej. Muzyka A. K. Glazunova. Tantsy i postanovka baletmejstera M. I. Petipa. [Libretto]. SPb.: Tip. Imperator.teatrov, 1898. 24 s.
5. RGIA. F. 497. Op. 8. D. 578. L. 92.
6. *Semirechenskij I.* Kod Petipa, ili V poiskakh Rajmondy (v 5 ch.) [EHlektronnyj resurs]. URL: <http://www.balletbase.com/ru/ballet/petipacode>; <http://www.balletbase.com/ballet/petipacode-2?lang=ru>; <http://www.balletbase.com/ru/publications/petipacode-3>; <http://www.balletbase.com/ballet/petipacode4?lang=ru>; <http://www.balletbase.com/ballet/petipacode5?lang=ru> (data obrascheniya: 17.01.2018).
7. Asaf'ev B. O balete. Stat'i, retsenzii, vospominaniya. L.: Muzyka, 1974. 296 s.
8. *Melik-Pashaeva K.* Rol' syuitnosti v muzykal'noj dramaturgii «Rajmondy» A. Glazunova // Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta: sb. st. Vyp. 5. L.: Muzyka, 1987. S. 167–196.
9. *Krasovskaya V.* Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka. L.; M.: Iskusstvo, 1963. 534 s.
10. *Gaevskij V. M.* Dom Petipa. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. 432 s.
11. *Rozanova O.* Blistatel'naya Rajmonda // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2002. № 11. S. 167–182.
12. *Leleko V.* «Rajmonda» A. K. Glazunova. Gorizonty iskusstvovedcheskogo diskursa // Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2015. № 4 (39). S. 97–109.
13. *Levinson A.* Balet «Rajmonda» // ZHizn' iskusstva. 1918. № 7 (4 noyab.). S. 4.
14. *Lopukhov F.* Puti baletmejstera. Berlin: Petropolis, 1925. 179 s.
15. *Karp P.* Balet i drama. L.: Iskusstvo, 1980. 246 s.
16. *Illarionov B. A.* Struktura khoreograficheskogo dejstviya v «Spyaschej krasavitse» M. I. Petipa // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2017. № 2 (49). S. 16-30.
17. *Polubentsev A.* Libretto moej zhizni. SPb.: Kompozitor: Sankt-Peterburg, 2015. 240 s.
18. *Kedrov, Konstantin Aleksandrovich* [EHlektronnyj resurs]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Kedrov,_Konstantin_Aleksandrovich (data obrascheniya: 18.05.2018).
19. *Petrov O.* Traktovka «organicheskogo»: k voprosu o sravnenii klassicheskogo i sovremennogo tantsa // Muzykal'naya akademiya. 2015. № 1. S. 174-179.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Б. А. Илларионов — канд. искусствоведения; borisillarionov@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Boris A. Illarionov — Cand. Sci. (Arts); borisillarionov@rambler.ru