

Научная статья

УДК 792.82

DOI: 10.36871/hon.202503225

**РЕЖИССУРА БАЛЕТА В ЭПОХУ ХОРЕОДРАМЫ:  
ПУТЬ ПОИСКОВ, ОШИБОК И ДОСТИЖЕНИЙ***Мария Алексеевна Исплатовская*

Московская государственная академия хореографии  
119146, Российская Федерация, Москва, 2-я Фрунзенская улица, дом 5  
ispla@mail.ru, ORCID: 0009-0008-9526-416X

В статье анализируется такое значительное явление в истории отечественного и мирового балетного искусства как «драмбалет» (так называемая «хореодрама»). Цель статьи — рассмотрение базовых принципов хореодрамы как художественного направления, обобщение поисков и достижений, а также отдельных просчетов, которые были сделаны за более чем 20-летнюю историю существования драмбалета. Суть драмбалета как художественного явления рассматривается с позиции влияния на современный балетный театр. Приемы и методы балетмейстеров Р. Захарова, Л. Лавровского, В. Вайнонена, В. Чабукиани в работе сведены в единую систему, ставшую основой для многих балетмейстеров даже при их неприятии идей хореодрамы. Особое внимание уделено таким знаковым для идеологии и эстетики драмбалета аспектам, как взаимодействие с драматическими режиссерами, усложнение и углубление содержательной стороны спектакля, рождение танцовщика-актера, нововведения в танцевальной структуре спектакля. Все приведенные в работе факты и художественные явления анализируются с позиции их значения для развития балетного искусства. Нарботки, сделанные в контексте хореодрамы, представляется как крайне ценный научный и практический ресурс для практиков и теоретиков балетного искусства.

*Ключевые слова:* драмбалет, хореодрама, художественные принципы, режиссура балета, балетный театр, хореограф, современный балет

**Для цитирования:** Исплатовская М. А. Режиссура балета в эпоху хореодрамы: путь поисков, ошибок и достижений // Художественное образование и наука. 2025. № 3 (44). С. 225–232. <https://doi.org/10.36871/hon.202503225>

Original article

**BALLET DIRECTION IN THE ERA OF CHOREODRAMA:  
A PATH OF SEARCHES, FAILURES AND ACHIEVEMENTS***Mariya A. Isplatoyskaya*

Moscow State Academy of Choreography (Bolshoi Ballet Academy)  
5, 2-ya Frunzenskaya ul., Moscow, 119146, Russian Federation  
ispla@mail.ru, ORCID: 0009-0008-9526-416X

The article analyses such a significant phenomenon in the history of the XXth-century ballet theatre as “dramballet” (also known as “choreodrama”). It aims to consider the basic principles of dramballet as an artistic direction and summarise the searches and achievements, as well as the failures, that occurred during its more than twenty-year existence. The essence of

© Исплатовская М. А., 2025

dramballet as an artistic phenomenon is examined in terms of its influence on the modern ballet theatre. The techniques and methods of the choreographers R. Zakharov, L. Lavrovsky, V. Vainonen, V. Chabukiani are brought together to form a general system, which has influenced many ballet masters, even those who did not support the ideas of choreodrama. Particular attention is paid to iconic aspects of the dramaballet ideology and aesthetics such as collaboration with drama directors, the deepening of the performance content, the emergence of the dancer-actors and innovations in the dance structure and content.

*Keywords:* dramaballet, choreodrama, artistic principles, ballet direction, ballet theatre, choreographer, modern ballet

**For citation:** Isplatonovskaya M. A. Ballet Direction in the Era of Choreodrama: a Path of Searches, Failures and Achievements. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2025, no. 3 (44). P. 225–232. <https://doi.org/10.36871/hon.202503225> (In Russian)

Одним из самых значительных явлений в истории балетного театра XX века, оказавшем существенное влияние на все его последующее развитие как в нашей стране, так и за рубежом, является драмбалет. Актуальность исследования определяет тот факт, что постановщиками шедевров драмбалета было сделано много ценных нововведений в структуру спектакля, его хореографическое и драматургическое содержание, в результате чего был обновлен сам подход к созданию балетной постановки. Деятельность выдающихся мастеров драмбалета — В. Вайнонена, Р. Захарова, Л. Лавровского, В. Чабукиани — внесла огромный вклад в развитие балетного искусства XX–XXI веков. Предложенный ими художественный метод оказал большое влияние на мышление и практическую творческую деятельность балетмейстеров последующих десятилетий. В то же время достижения и даже просчеты драмбалета стали частью фундамента, на котором во многом строили свое творчество и художественные поиски практически все хореографы следующих поколений, занимавшиеся постановкой многоактных сюжетных спектаклей. Мы попытаемся еще раз, с иной точки зрения, взглянуть на наследие драмбалета и на то, какие из его сильных сторон в наибольшей степени повлияли на будущее балетного театра.

Основными методами исследования в статье являются аналитический и сравнительный, а также метод систематизации и обобщения данных. На них основаны выводы и наблюдения. В первую очередь, в работе сделан обобщенный анализ ряда спектаклей, а также исторических и научных данных, свидетельствующих о художественном методе и описывающих наследие драмбалета.

Эпоха драмбалета оказала сильнейшее влияние на весь последующий путь разви-

тия хореографического искусства. Отдельные постановки, созданные в 1920-х – 1950-х годах в рамках данного направления, стали настоящими шедеврами и вошли в наследие балетного театра. Речь идет о «Бахчисарайском фонтане», «Ромео и Джульетте», «Пламени Парижа», «Лауренсии». Одновременно эти выдающиеся балеты, а также многие другие спектакли драмбалета, менее удачные и не сохранившиеся, открыли концептуально новый путь создания хореографического спектакля с использованием многочисленных приемов и методов драматической режиссуры, адаптированной для бессловесного искусства хореографии.

Сегодня при просмотре спектаклей наших современников, Дж. Ноймайера и Б. Эйфмана, А. Ратманского и Ю. Посохова, не всегда приходит осознание того, что их герои «родились» благодаря поискам балетмейстеров первой половины XX века, что их выдающиеся сюжетные балеты восходят к принципам хореодрамы, но переработанной и пересмысленной. Если бы не попытки придать реалистичность персонажам, предпринятые в 1930-х – 1940-х годах Р. Захаровым, Л. Лавровским, В. Чабукиани, В. Вайноненом, не было бы героев современных балетов, которые могут танцевать, как сказочные принцы, и в то же время выражать себя, как реальные люди. В этом видится одно из широко распространенных больших завоеваний и достижений хореодрамы, ставшее общемировым, за которое и сегодня мы должны быть благодарны. После показов «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского на гастролях Большого театра в Европе, идеи драмбалета захлестнули балетный мир и проросли в творчестве многих западных постановщиков — Ф. Аштона, К. Макмиллана, Д. Кранко и др.

Режиссеры и постановщики драмбалета первыми начали сознательно и мотивиро-

ванно сотрудничать, прибегать к консультациям и опыту драматических режиссеров. Ряд спектаклей был создан под их непосредственным руководством. В данном контексте необходимо назвать имя Сергея Радлова — режиссера и специалиста по постановке пьес У. Шекспира, чья работа в балете принесла значительные художественные плоды. Практически все лучшие спектакли эпохи хореодрамы были осуществлены при его участии в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова: «Пламя Парижа» Б. Асафьева (1932, балетмейстер В. Вайнонен), «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (1934, балетмейстер Р. Захаров), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (1940, балетмейстер Л. Лавровский). В последнем случае С. Радлов был консультантом и помогал в разработке либретто, что положительно сказалось на построении, динамике и системе образов спектакля. С. Радлов, а также режиссеры Э. Каплан, Н. Холфин, В. Соловьев привнесли в балет принципы классической театральной драматургии, умение выстраивать мизансцены, проводить сквозную линию действия, постепенно, но напряженно раскрывать конфликт. Режиссеры драмы открыли балету возможность использования и адаптации многих других методов, приемов и достижений современного драматического театра, главным ориентиром в балете стала «система одного из основателей Московского Художественного театра, великого русского режиссера К. С. Станиславского. <...> Методы и принципы его системы, задуманные как практическое руководство для актера и режиссера, легли в основу практики “драмбалета”» [2, 243].

Балет с энтузиазмом приобщился к системе К. Станиславского, к приемам психологического театра, его стремлению к достоверности переживаний, характеров и взаимоотношений. Одним из основополагающих принципов драмбалета, также почерпнутым из опыта драмы, стало «непрерывное развитие действия балетного спектакля» [2, 244]. В этой сфере успехи драмбалета неоспоримы. Не таким однозначным видится с позиции истории стремление балетмейстеров приблизить в мизансценах сценическое поведение артиста балета к поведению драматического актера. Хотя принципиально новый взгляд хореографов на режиссуру драматических эпизодов имел большое значение для балетного театра. Время показало, что попытки сделать артистов балета — в первую

очередь исполнителей главных партий — в пантомимных сценах похожими на настоящих актеров было неоправданным. Артист балета вынужден оставаться в рамках своего условного вида искусства и своей профессии, даже используя полноценно мимику и театральные жесты, но будучи лишен главного выразительного средства драматического театра — речи. Тем не менее желание постановщиков драмбалета усложнить и эмоционально углубить отношения персонажей, усилить драматическую составляющую спектакля положительно сказалось на балетном театре. Отныне герои постановок не просто «разговаривали» типовыми условными жестами, а стремились передать в мизансценах идею произведения, раскрыть смысловой контекст сюжета, выразить внутренние переживания. Подобные сцены обогащали содержание спектакля, если были разумно и профессионально поставлены; вокруг них выстраивалась структура перипетий. Если бы не поиски драмбалета, не было бы таких выдающихся актерских эпизодов в балетах, как сцена убийства Марии Заремой, сцена смерти Меркуцио и сцена смерти Ромео и Джульетты, сцена народного восстания в «Пламени Парижа», первая сцена и сцена свадьбы в «Лауренсии». Эти сцены — большие режиссерские удачи, которые сложились благодаря соединению балетного действия и драмы, они стали отправной точкой для поисков других балетмейстеров, не принадлежавших к направлению хореодрамы.

В целом, благодаря опыту и примеру драматической режиссуры, балет приобрел (и сохранил это качество после упадка драмбалета) новый инструмент: использование драматических мизансцен с их эмоциональной и смысловой силой воздействия. Оказалось, что в балетном спектакле уместны эпизоды, в которых нет ни действенного танца, ни «отанцованной пантомимы» (термин, введенный в обиход хореографом Р. Захаровым при постановке «Бахчисарайского фонтана»). Примеры таких сцен, ставших уже хрестоматийными, — эпизод венчания Ромео и Джульетты в келье патера Лоренцо, эпизод убийства и смерти Марии в «Бахчисарайском фонтане», эпизод шествия революционеров в «Пламени Парижа». В подобные моменты на сцене был использован минимум жестов и движений, скорее естественных, чем театрализованных. Статичный по сути момент венчания стал одним из самых интимных, эмоциональных, трогательных

и драматургически важных в спектакле «Ромео и Джульетта». Не менее значителен был и момент смерти Марии в «Бахчисарайском фонтане». Долгая сценическая жизнь этих постановок, исполненных за десятилетия множеством разных артистов, доказывает, что сила названных сцен заключена в мастерской режиссуре, а не в таланте того или иного исполнителя. Такое же сильное напряжение смогли заложить постановщики в сцену шествия героев освободительной революционной борьбы в «Пламени Парижа», хотя постановочное решение было здесь совсем простым: артисты размеренным маршем двигались прямо на зрителя, по направлению к авансцене.

Не во всех спектаклях хореодрамы мизансцены использовались так умело и талантливо, зачастую действие было ими перенасыщено, а сами драматические сцены оказывались недостаточно органичными. Степень условности, присущая балету как виду искусства, не была в них соблюдена. Однако в лучших своих образцах драмбалет органично внедрил в арсенал средств хореографического театра танец, пантомиму, музыку, живопись — специфические художественные средства драматического искусства. Так рождался принцип синтеза нескольких художественных методов, переосмысленных и адаптированных к особенностям балета как вида искусства, раскрывшийся впоследствии в творчестве Л. Якобсона и Н. Боярчикова, Д. Брянцева, Б. Эйфмана и др.

Новые горизонты сюжетному балету (не только отечественному, но и западному) открыла работа выдающихся авторов хореодрамы в сфере углубления конфликта спектакля, придания большего правдоподобия характерам, усиления значения фабулы, ставших одной из основ идеологии направления. В этот период был поставлен ряд спектаклей по литературному наследию — произведениям Л. де Вега («Лауренсия»), У. Шекспира («Ромео и Джульетта», «Отелло»), А. Пушкина («Бахчисарайский фонтан», «Медный всадник») и др. В них удалось сохранить заложенные авторами идеи, не упрощая и не схематизируя первоисточник. Импульсом для обращения к серьезной литературе во многом был социальный заказ, а также завуалированная борьба с методом М. Петипа, ставившим во главу угла абстрактное хореографическое содержание с второстепенным значением сюжета и ка-

чеством либретто. Однако результат вышел далеко за рамки подобных частностей. Выяснилось, что балету доступны любые темы, что он способен раскрывать (по-своему) содержание великих литературных произведений, говорить о значимых исторических событиях. Данную находку мастеров хореодрамы балетмейстеры XX века присвоили полностью и сделали одной из главных основ для творчества.

По словам историка балета О. Розановой, «главным для создателей драмбалетов стал вопрос органичного совмещения жизненной правды с балетной образностью, сконцентрированной в танце», а также «требование реалистичности, насколько она возможна в таком условном виде искусства, как балет» [5, 80]. Чтобы достичь подобного, должна была закономерно выйти на первый план режиссура, а также появиться такие новые для балета принципы как «точность психологических красок, явность социальной характеристики» [там же]. При этом, раз речь шла о хореографическом спектакле, естественно, требовалось сохранить пластическое содержание, но переработать отношение и к нему тоже. На гармоничном сочетании драмы и танца были построены лучшие постановки драмбалета.

Эпоха хореодрамы инициировала становление нового типа танцовщика-актера. Если раньше артистичный исполнитель был в большей степени талантливым уникалом, то с приходом драмбалета артисту стало необходимо раскрывать своими действиями, мимикой, жестом и взаимодействием с другими артистами суть конфликта (как в драматическом спектакле). В связи с этим важность приобрели как природные актерские способности, так и наличие у артиста балета развитой техники актерского самовыражения. Умение проявлять эмоциональное переживание на сцене стало нормой и необходимостью. Сегодня отделить профессию артиста балета от актерской крайне трудно, хотя для исполнения чисто классических партий по-прежнему достаточно пластической выразительности. Но в целом современный балетный репертуар пошел по стопам драмбалета, навсегда изменив профессиональный облик артиста балета, существенно повысив значение актерского мастерства и эмоциональной выразительности.

Новое отношение к драматургии, стремление к правдоподобию образов в таких спектаклях, как «Красный мак», «Лауренсия»,

«Пламя Парижа», «Ромео и Джульетта», «Бахчисарайский фонтан» обуславливало отличие главных героев этих балетов от персонажей из классического наследия, а также постановок начала XX века. У балетных принцев и аристократов М. Петипа, главных героинь старинных балетов — Жизели, Одетты-Одиллии, Никии — были индивидуальные черты и элементы биографий, изложенные в либретто, но в своем большинстве они воспринимались как абстрактные образы. В то же время Ли Шан Фу, Лауренсия и Фрондосо, Филипп, Ромео и Джульетта, Мария, Зарема, Гирей и многие другие героини хореодрамы имели куда больше реальных человеческих черт, проявляли разнообразие эмоций, действовали в конкретных жизненных ситуациях и реагировали на них, как обычные люди. В этом смысле драмбалет сделал большой шаг вперед, повлиявший на весь сюжетный балет. Едва ли можно сказать, что Дмитрий Брянцев или Борис Эйфман, Джон Ноймайер или Кеннет Макмиллан являются прямыми преемниками идей и эстетики драмбалета, но они, как и многие другие балетмейстеры, впитали достижения этого направления, в частности потребность в создании на балетной сцене подлинных, насколько это возможно, характеров.

Со времен постановок Р. Захарова и В. Вайнонена, Л. Лавровского и В. Чабукиани первый классический танцовщик и прима больше не были лишь исполнителями условного пантомимного текста и хореографии с минимумом эмоций. Если раньше возможность открыто демонстрировать темперамент и проникновенно выражать разные чувства давалась лишь персонажам гротесковым и отрицательным (Абдерахман, Карабос, Ганс и т.д.), то отныне и героини первого плана получили такую возможность. Соответственно, артисту потребовалось умение последовательно, как в драматическом театре, строить образ, с определенными, обусловленными сценическим поведением, реакциями, общим эмоциональным настроением. Таким было искусство Е. Гельцер, Е. Люком, Г. Улановой, Т. Вечесловой, Н. Анисимовой, В. Чабукиани, А. Ермолаева и других выдающихся артистов эпохи. Искусство классического исполнительства они объединяли с актерским дарованием, как природным, так и развитым, усовершенствованным, соответствующим художественным задачам драмбалета и каждого отдельного спектакля. При этом индивидуальность арти-

ста и его личность не приходилось ставить в жесткие рамки условного абстрактного образа. Даже балерины лирического плана, например Г. Уланова, совершенно по-новому нашли и показали себя в балетах хореодрамы. Прекрасная Одетта и Жизель, Г. Уланова одновременно уникально раскрывалась в балетах хореодрамы, прежде всего в партии Марии, о чем писал В. Гаевский: «Уланова играла трагедию без трагедийных поз и без мелодраматических красок. Она была трагической балериной совершенно нового типа» [3, 223]. Возможно, если бы Г. Уланова не столкнулась в своей сценической жизни с Джульеттой и Марией, многие грани ее таланта остались бы нераскрытыми.

Невероятный темперамент и талант В. Чабукиани, бывшего одновременно феноменально одаренным исполнителем классической хореографии и харизматичным актером, также полностью реализовался благодаря драмбалету. Традиционный старинный репертуар не давал артистам такого плана столь широких возможностей для самовыражения. Зажигательный, смелый Фрондосо и решительный борец Джорджи навсегда остались в истории балетного театра XX века как одни из лучших ролей В. Чабукиани.

Еще одним уникальным свойством драмбалета стало создание в спектакле ансамбля характеров, как это свойственно драме. Отныне в балетной постановке действовали не просто танцующие героини, которые встречались в пантомимных диалогах, чтобы жестами объяснить зрителю происходящее на сцене. Вместо этого выстраивались глубоко содержательные мизансцены, без слов и картинных жестов раскрывающие суть переживаний героев и связывающих их отношений. Теперь балетные персонажи взаимодействовали друг с другом, разрешая в действенных эпизодах фабулу, становясь отражением идеи и конфликта произведения, образуя смысловые акценты спектакля. Так, например, в «Бахчисарайском фонтане» сюжет развивается вокруг треугольника: Мария — Гирей — Зарема. В «Ромео и Джульетте» это уже четырехугольник: Ромео — Джульетта — Тибальт — Меркуцио. Взаимоотношения героев раскрываются и в танце, и в мизансценах. Ранее балет не знал таких четких, продуманных, внутренне связанных друг с другом драматургических взаимоотношений и смысловых линий. В будущем наследие драмбалета отразилось на всем мировом хореографиче-

ском искусстве. Увлеченность балетмейстеров 1930-х – 1950-х годов новыми приемами создания образа балетного персонажа повлияла на постановщиков последующих десятилетий, даже если они работали в других художественных направлениях.

Отметим, что большие изменения в хореодраме претерпела базовая балетная режиссура, состоящая из сочетания танцевальных и драматических сцен, а также основанная на соединении разных видов сценического танца. Отныне «требовалось сохранить богатство танцевальных форм, не жертвуя логикой драматического действия, его психологической насыщенностью» [5, 80]. Получалось это не во всех постановках и давалось только самым одаренным балетмейстерам, а также тем, кто лучше всего усвоил уроки драматической режиссуры и имел чутье, позволявшее определить меру танца и драмы. К главным мастерам хореодрамы относятся В. Вайнонен, Р. Захаров, Л. Лавровский и В. Чабукиани. Каждый из них, хотя В. Чабукиани и В. Вайнонен все же сдвинулись в сторону танцевального содержания, смогли найти баланс между хореографической и содержательной сторонами спектакля.

Кроме принципа соединения специфически балетных выразительных средств и приемов режиссерского театра, драмбалет многого добился в области поисков нового пластического языка. Правдоподобие сюжета и характеров, а также раскрытие идеи, заложенной автором, достигалось сочетанием разных видов балетной пластики. Героям разного типа давались пластические высказывания, поставленные средствами классического, характерного, гротескового и историко-бытового танца. Классический ансамбль соседствовал со старинным танцем или характерной сюитой. В зависимости от содержания эпизода хореограф применял тот или иной вид хореографии. В спектакле они выстраивались в продуманную, драматургически обусловленную картину. Здесь много было сделано на опыте и заветах М. Петипа, первым внедрившего в балет контрастное сочетание классической и характерной танцевальных сюит, но хореографы драмбалета усложнили и углубили данную схему. В таких спектаклях, как «Ромео и Джульетта», «Бахчисарайский фонтан», «Пламя Парижа», можно наглядно проследить художественный принцип сочетания разных форм и видов танца, складывающихся

в единое целое и создающих хореографическое повествование.

Неоднозначными остались в истории поэтики драмбалета в сфере чистого классического танца. На уровне идеологии направления было принято решение отдать ему только лирическую сферу. Вновь подвергалась критике, как уже случалось ранее, его абстрактная природа, хотя она и зарекомендовала себя в балетах М. Петипа как универсальный художественный язык. Однако и в своем достаточно узком взгляде на классический танец и его возможности драмбалет смог найти ему достойное и уместное применение. Нельзя не отметить одухотворенный дуэт на балконе Ромео и Джульетты, сочиненный Л. Лавровским, или *pas d'action* с участием Марии и Вацлава в первой картине «Бахчисарайского фонтана». Особое место заняли классические композиции в «Лауренсии» В. Чабукиани, за что, кстати, его порицали современники, желавшие видеть больше действия и меньше хореографии. В то же время хореографу удалось органично соединить содержательную сторону балета — тему освободительной борьбы испанского народа против гнета жестокой аристократии, экспрессивную национальную пластику и характерные *pas* с академическими формами. В результате, «пренебрегая упреками в “бессодержательности”, в “протаскивании” дивертисмента, Чабукиани вернул советской балетной сцене формы *pas d'action*, формы мужских и женских вариаций в их подлинном и полном значении» [4, 203].

Зато в области популяризации и поэтизации характерного и народно-сценического танца хореодрама достигла значительных успехов. Так как обобщенным «героем» многих спектаклей стал народ (русский, испанский, французский, грузинский, польский и т. д.), на первый план выдвинулись национальная пластическая культура и исторический танец. Никогда еще в балете не было такой разнообразной палитры характерных сюит и историко-бытовых танцев, способствующих раскрытию сюжета и характеров, а также отражающих культурное наследие той или иной нации. Среди шедевров этого жанра вспомним «Танец с подушечками» из «Ромео и Джульетты», «Польский бал» из «Бахчисарайского фонтана», фарандолу из «Пламени Парижа» и крестьянский танец из «Лауренсии». Замечательные сюиты характерных танцев были

придуманы В. Вайноненом в «Пламени Парижа», Р. Захаровым в «Медном всаднике», В. Чабукиани в «Сердце гор» и «Лауренсии». Значимость этих образцов хореографического искусства подтверждает их сохранность как в рамках восстановленных и идущих на сценах нашей страны спектаклях хореодрамы, так и в концертных номерах для театров и балетных школ. Работа с разными формами танца, поиск его места в постановке (пусть не всегда он был беспристрастным и абсолютно художественно оправданным) открыл новые пути хореографам следующих лет, начавшим все более свободно смешивать в своих работах разные танцевальные направления, как академические, так и авторские. Искусство балета впитало и принципы, предлагавшиеся драмбалетом, и заветы М. Петипа, на этой основе вырос новый современный балетный театр. Так или иначе, в лучших образцах драмбалета «изобразительное и выразительное начала музыкально-хореографической образности стали нагляднее заявлять о себе» [4, 203]. Особое место в драмбалете заняла и музыка. В этот период сотрудничество хореографа и композитора стало особенно актуальным. Балетная музыка обогащалась разнообразными и неординарными формами.

В области поиска возможностей для раскрытия содержания спектакля драмбалет сначала приобщил хореографическое искусство к ресурсам драматической режиссуры, а затем, в конце 1950-х годов, пришел по этому же пути в творческий тупик: «...влияние психологического театра обогатило балетное искусство, но пренебрежение танцевальными средствами сузило возможности создателей балетных спектаклей» [1, 82]. В постановках драмбалета становилось все больше мизансцен, драматических коллизий, пересказа сюжета с желанием передать, как это принято в драме, каждую эмоцию, каждое состояние, каждый нюанс поступков героев и их взаимоотношений. Традиционные ценности хореографического искусства — абстрактный танец, хореографическая драматургия, развитие пластических лейтмотивов

и т. д. — отодвигались на второй план. Попытки приблизить балет к жизни (в русле социально-политической парадигмы), наделять персонажей спектаклей чертами и манерой поведения современного человека не всегда были уместными. Эстетика драмбалета начала исчерпывать сама себя. Тем не менее достижения и поиски драмбалета оказались благодатной почвой для внедрения новых подходов к построению балетного спектакля. Выросло целое поколение балетмейстеров-режиссеров, для которых концепция постановки, расстановка и проработка характеров персонажей, внимание к перипетиям и раскрытию конфликта стали так же естественны, как для драматических режиссеров. При этом средства для воплощения своих идей они выбирали, учитывая опыт драмбалета — не делая слишком большую ставку на приемы драматического театра, сочетая их с развитием хореографического содержания спектакля, что способствовало достижению значительных художественных результатов.

Обобщенные в статье факты и сведения по истории драмбалета позволяют еще раз сделать вывод о значимости данного направления в истории хореографического искусства XX века, а также намечают линию преемственности между этим художественным явлением и современным балетным театром. Отмечены важнейшие достижения драмбалета, такие как углубление драматического содержания балетного спектакля; открытие нового типа танцовщика-актера; использование различных видов балетной лексики; активное творческое взаимодействие хореографов со сценаристами, режиссерами, композиторами. Драмбалет рассматривается также как источник формирования режиссерского балетного театра, значимыми представителями которого стали Ю. Григорович, Н. Боярчиков, М. Бежар и Дж. Ноймайер. Обзор методов и приемов, использовавшихся балетмейстерами эпохи драмбалета, позволяет определить как просчеты, так и сильные стороны этого направления хореографического театра.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Абызова Л. И.* История хореографического искусства: отечественный балет XX века. СПб. : Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2012. 302 с.
2. *Володченков Р. Г.* Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960 – 1980-х годов) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17. № 1. С. 243–249.

3. Гаевский В. М. Хореографические портреты. М. : Артист. Режиссер. Театр, 2008. 607 с.
4. Красовская В. М. Новаторство и традиции // Статьи о балете. Л. : Искусство, 1967. С. 122–249.
5. Розанова О. И. «Драмбалет» — взгляд из XXI века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 79–87.

## REFERENCES

1. Abyzova L. I. Istoriya khoreographicheskogo iskusstva: otechestvennyi balet XX veka [History of Choreographic Art: Russian Ballet of the XXth century]. Saint Petersburg, 2012. 302 p. (In Russian)
2. Volodchenkov R. G. Creative Principles of Choreographers of Soviet Choreodrama (exemplified by 1960–1980s choreographers' performances). *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk* [News of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences]. 2015, vol. 17, no. 1. P. 243–249. (In Russian)
3. Gaevsky V. M. Khoreograficheskie portrety [Choreographic Portraits]. Moscow, 2008. 607 p. (In Russian)
4. Krasovskaya V. M. Innovation and Traditions. *Krasovskaya V. M. Stat'i o balete* [Articles about Ballet]. Leningrad, 1967. P. 122–249. (In Russian)
5. Rozanova O. I. "Dramballet" — a View from the XXIst century. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy]. 2016, no. 1. P. 79–87. (In Russian)

*Информация об авторе:*

**Исплатовская М. А.** — доцент кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца

*Information about the author:*

**Isplatovskaya M. A.** — Associate Professor at the Department of Folk, Historical and Contemporary Dance.

Статья поступила в редакцию 18 апреля 2025 года; одобрена после рецензирования 12 мая 2025 года; принята к публикации 15 мая 2025 года.

The article was submitted April 18, 2025; approved after reviewing May 12, 2025; accepted for publication May 15, 2025.