

О.В. КИРПИЧЕНКОВА

# ТЕРМИН «ИНТЕРПРЕТАЦИЯ» В ТЕОРИИ БАЛЕТА И КРИТЕРИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЗНАЧИМОСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

---

---

**Ольга Валериевна Кирпиченкова,**

Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой,  
аспирантка  
Зодчего Росси ул., д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия  
E-mail: olyaballet@mail.ru

---

---

**Реферат.** Явление интерпретации классических художественных текстов стало неотъемлемым для культурных реалий современности. К нашему времени термин «интерпретация» закрепился в понятийном поле различных наук, в том числе в искусствоведении, театроведении, музыковедении. Однако это понятие — ключевое для постмодернистской парадигмы — не представлено в науке о балете. В данной статье предложено определение термина применительно к балетному театру. Для этого, вслед за обзором определений интерпретации в различных науках, установлена связь наиболее распространенного в современном балетоведении, но не формализованного научно, толкования данного термина с предшествующими теоретическими работами. Дефиниция интерпретации в балетном театре найдена исходя из специфического взаимодействия в балете сценарной основы (программа, либретто) и музыкальной партитуры. В отличие от прежних теоретических концепций, предложено считать сценарную составляющую вариативной. Поскольку современная эстетика постмодернизма стремится к пересмотру смыслов первоисточников и нередко приводит к стиранию ценностных основ оригиналов, предложен критерий оценки художественного уровня хореографических интерпретаций балетных партитур, основанный на степени близости хореографии образным и структурно-стилистическим особенностям партитуры и позволяющий разграничить балетные спектакли и экспериментально-пластические. Приведен пример использования данного критерия применительно к трем авторским постановкам на музыку балета И.Ф. Стравинского «Свадебка».

**Ключевые слова:** интерпретация, теория театра, теория музыки, теория балета, критерий художественной значимости балета, И.Ф. Стравинский, балет «Свадебка», Б.Ф. Нижинская, А. Прельжокаж, И. Килиан.

**Для цитирования:** Кирпиченкова О.В. Термин «интерпретация» в теории балета и критерий художественной значимости хореографической интерпретации // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 46–53.

**Для цитирования:** Кирпиченкова О.В. Термин «интерпретация» в теории балета и критерий художественной значимости хореографической интерпретации // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 46–53.

**П**роблема интерпретации в современной науке об искусстве и культурологии часто вызывает дискуссии. С одной стороны, искусство основывается на преемственности форм и смыслов, предполагая актуализацию опыта прошлого путем его переосмысления [1]. С другой стороны, современное постмодернистское театральное искусство изобилует примерами постановок, в которых первоначальный авторский замысел чрезмерно упрощен. Балетный театр не является исключением: каждый год появляются новые интерпретации балетов

классического наследия. Между тем в науке о балете отсутствуют какие-либо аксиологические ориентиры, которые позволили бы определить качество интерпретации. В отличие от искусствоведения и театроведения, в балетоведении не определена дефиниция слова «интерпретация», что свидетельствует о несовершенстве понятийного аппарата молодой науки (в двух справочных изданиях «Балет. Энциклопедия» [2] и «Русский балет. Энциклопедия» [3] такой термин отсутствует).

В данной статье предпринята попытка сформулировать термин «интерпретация» и предложить идейно-художественный критерий для оценки качества интерпретации. Таким образом, предполагается ликвидировать терминологический «пробел» и выработать аксиологические ориентиры для оценки хореографического произведения.

Термин «интерпретация» — междисциплинарный, имеет широкое толкование и входит в понятийное поле гуманитарных и технических наук. Обилие толкований термина в языкознании, литературоведении, культурологии, философии, математике и иных дисциплинах демонстрирует, что это понятие — востребованный инструмент в гуманитарных и технических теориях при осуществлении различных проектов и исследований.

Для определения и формулирования точного значения слова «интерпретация» в балетном театре рассмотрим ряд концепций этого термина в различных дисциплинах, включая теорию театра и теорию музыки, и выработаем такое толкование этого термина, которое удовлетворяло бы особенностям балета как вида искусства.

В широком значении интерпретация — фундаментальная операция мышления, придание смысла любым проявлениям духовной деятельности человека, объективированным в знаковой или чувственно-наглядной форме. Интерпретация — основа любого процесса коммуникации, в ходе которого приходится истолковывать намерения и действия людей, их слова и жесты, произведения художественной литературы, музыки, искусства, знаковые системы [4]. Специфика интерпретации в гуманитарном знании, в науках о культуре — постижение (расшифровка, декодирование) смысла, воплощенного в различных текстах и артефактах культуры [5].

Современная наука подразумевает под текстом некую объективную систему знаков. Системы знаков могут быть различны: ими могут быть естественный язык, язык математики, химии, живописи, другие языки науки и искусства [6, с. 14], в том числе балет. Каждая из этих систем используется для обмена информацией. Объективные системы знаков, проходя через мировоззрение личности, превращаются в субъективную систему знаков — это и есть интерпретация. Мировоззрение формируется

вследствие ценностных установок индивида, а также бытовых, социальных, исторических реалий. Различие мировоззрений обуславливает множественность интерпретаций объективных знаковых систем и их относительность [7, стб. 306].

В монографии В.З. Демьянкова «Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ» [8] подробно рассмотрена история зарождения и толкования термина «интерпретация». По словам исследователя, понимание интерпретации как «истолкования» текста того или иного художественного произведения закрепилось в 1980-е гг. в теоретическом литературоведении [8, с. 38]. Именно такая трактовка термина «интерпретация» перекочевала в театроведение. Современная наука о театре рассматривает интерпретацию как более широкое многосоставное понятие. Это взаимоотношения и между режиссером и постановкой (текстом пьесы), и между видением режиссера и его пониманием актерами, и между постановкой и зрителями: «В качестве варианта истолкования текста или постановки читателем или зрителем интерпретация имеет целью определение смысла и значения. В равной мере подразумевает процесс воспроизводства произведения “авторами” спектакля и его восприятие публикой» [9, с. 159].

В сравнении с театроведческим определением в музыковедении понятие «интерпретация» ограничено личностью исполнителя [10, с. 354]. Концентрация на исполнительской технике позволяет увидеть, как музыкант «интонирует» смыслы исполняемого произведения [11, с. 154]. Специфика интерпретации зависит от профессиональных качеств интерпретатора: как он владеет способом считывания закодированной в тексте художественной информации, характерным для данного периода, конкретного композитора и даже опуса [12, с. 16].

Поскольку за понятием «интерпретация» в балетоведении не закреплена какая-либо дефиниция, его употребление вариативно. Например, наблюдается разделение между интерпретацией литературной и интерпретацией партитуры. Порой исследователи, отдавая должное убедительной на бумаге концепции, не рассматривают ее соответствие «духу» музыкального материала [13], хотя широко известно, что удачная литературная основа не всегда находит верное музыкально-пластическое воплощение. Бывают случаи, когда вместо заявленного в названии обзора сценических интерпретаций приводится историография постановок без акцента на особенностях трактовок того или иного постановщика [14]. Однако в целом в немногочисленных исследованиях о взаимоотношениях хореографии и музыки балетный спектакль и любая интерпретация балетной партитуры анализируются именно с позиций образной близости пластики идейно-концепционному содержанию музыки [15]. Такая

традиция заложена отечественными исследователями балетного искусства с 1960-х годов [16; 17]. Но что же подразумевается под идейно-концепционным содержанием музыки? Музыковед и один из основоположников современной теории балета В.В. Ванслов исчерпывающе разъясняет суть балетного спектакля: «В балете музыка определяет темп-ритм действия, длительность и смену тех или иных эпизодов, главное же — характеризует образы действующих лиц, события и ситуации сюжета, развитие драматического конфликта и его итог, то есть представляет собою своеобразную музыкальную драматургию, дающую основу всей зрелищной стороне спектакля. В балете хореография воплощает музыку подобно тому, как в драматическом театре в сценическом действии воплощается словесная пьеса. Основой хореографического действия является не просто сценарий, а *сценарий и музыка в их единстве* (курсив наш. — О. К.)» [18, с. 32–33]. То есть сценарий, задающий нарративную основу, и музыка рассматриваются как инвариантные взаимозависимые составляющие.

Однако практика балетмейстеров предлагает любопытные примеры, выходящие за рамки данного теоретического осмысления. На музыку балета «Весна священная», программа которого повествует о совершении жертвоприношения, имеются постановки, частично или полностью порывающие с изначальным содержанием: например, версия Н.Д. Касаткиной—В.Ю. Василёва о пробуждении способности любить в древнем человеке (1965), жизнеутверждающая трактовка М. Бежара о силе инстинкта продолжения рода (1959) и версия Дж. Ноймайера о глобальной катастрофе (1972). Все спектакли до сих пор встречаются в репертуаре разных театров, что является одним из подтверждений высокого художественного уровня данных балетов.

Подобный пример (отнюдь не единичный в истории мирового балета) свидетельствует о том, что современные реалии давно требуют некоторой модернизации теоретических наработок: пересмотра отношений между сценарием и музыкально-хореографическим действием. Это поможет понять и специфику явления интерпретации в балетном театре.

Балет интегрирует выразительные средства театра (вместо текста пьесы, как правило, есть либретто), музыки, сценографии, поэтому понятие «интерпретация» предстает в нем столь же сложносоставным, как и в любом другом театральном представлении, т. е. его толкование ближе всего к определению, данному в «Словаре театра» П. Пависа (интерпретаторской можно считать деятельность как постановщика, так и исполнителей-артистов и зрителей). Однако есть существенная особенность. В драматическом или оперном спектакле изначаль-

ный текст зафиксирован в знаковой форме (в случае с оперой словесный текст спаян и с музыкальной партитурой). В балетном спектакле текст в виде программы или либретто за некоторыми исключениями никак не отражен в самой партитуре и потому, по словам С.Ю. Лысенко, он «является не константой, а вариативной составляющей» [19, с. 311] и способен претерпевать большие изменения, сохраняя при этом верность музыкальной концепции, «духу» партитуры. Это одна из причин, объясняющая, почему в балетном театре можно чаще встретить новую трактовку балетной партитуры прошлого, нежели программный или сюжетный спектакль с новой музыкой.

Исходя из вышеизложенного, под хореографической интерпретацией можно подразумевать интерпретацию музыкальной основы, партитуры балета: основных элементов ее структуры, темы и образно-поэтического содержания, зафиксированного в либретто. При этом, хотя слитые воедино сценарий и музыка выступают в качестве основы для хореографической интерпретации, природа балетного театра допускает изменение вербальной составляющей (это сценарий или либретто, а также встречающиеся в партитуре названия сцен и номеров, ремарки композитора о предполагаемом действии).

Таким образом, хореограф, работая с партитурой, может интерпретировать ее в двух аспектах. Первый касается собственно музыкального материала (следование логике развития музыкального языка, сохранение последовательности номеров или, наоборот, использование перестановок, купюр, компиляция с другими музыкальными сочинениями; экстраполирование стилистических особенностей музыки на хореографию и пр.). Второй аспект связан с интерпретацией либретто (программы), которое растворено в партитуре. Хореограф может его кардинально менять (предлагать новых персонажей, изменять место действия и даже суть конфликта), может сохранить основу сценария, но сместить драматургические акценты (например, предложить другие характеристики героев), а может, что встречается реже, сохранить сценарий и предложить новую хореографию.

Пути, избираемые хореографами, зависят от их культурных установок и довольно часто располагаются на двух полюсах. Одни придерживаются идеи максимально образного сближения музыки и хореографии, другие относятся к музыкальной партитуре в русле постмодернизма, т. е. воспринимают ее как текст, который можно подвергнуть любым метаморфозам. Последний подход чреват смещением смысловых акцентов, когда хореографическая визуализация партитуры никак не соприкасается с содержанием музыкального текста или даже противоречит ему по образно-художественному напол-

нению. Характерный для новейшего времени рост количества подобных постановок вносит неясность и в видовое разграничение спектаклей: повсеместно на сценах, предназначенных для балета, появляются представления, относящиеся, скорее, к экспериментально-пластическим формам.

Господствующая ныне эстетика постмодернизма стремится к пересмотру смыслов первоисточников и нередко приводит к стиранию ценностных основ оригиналов. В таких условиях обостряется вопрос выработки аксиологических ориентиров, критериев интерпретации хрестоматийных партитур. Ценностные установки помогут внести ясность в методику оценивания хореографических спектаклей, созданных на основе признанных балетных партитур, и разграничить виды балетов и спектаклей, к ним не относящихся. Идеино-эстетическим ориентиром может стать критерий соответствия хореографического решения образно-поэтическому наполнению музыки, ее структуре и стилистике, который не исключает радикального отхода от изначально заданной партитурой сюжетно-действенной или программной основы.

Представим пример его апробации, обратившись к трем хореографическим интерпретациям балетной партитуры И.Ф. Стравинского «Свадебка» (1923).

Свадебное торжество И.Ф. Стравинский трактует как архетипическое действо, в эмоциональном накале которого происходит рождение супружеской пары. Напряженная атмосфера рождается, прежде всего, из беспрецедентной для того времени инструментовки (четыре рояля, литавры, колокола, ксилофоны наряду с барабанами различных строев и высоты). Над механическим «диктатом» ударных возвышаются голоса хора и солистов. «Свадебка» написана в четырех картинах. Первые три («Коса», «У жениха», «Проводы невесты») — прощание молодых с холостой жизнью, четвертая («Красный стол») — праздничный пир. Необычное смещение голосов с ультрасовременной оркестровкой, программный характер произведения в момент его появления выдвинули новые требования и к хореографии. Танец должен был соответствовать неординарной стилистике музыки.

Первый хореограф спектакля Б.Ф. Нижинская [20] это ощущала. В поисках пластики она отталкивалась от опыта своего брата Вацлава, который использовал «антибалетные» (в сравнении с традиционным балетом) приемы в «Весне священной» (1913). «Свадебка» — балет-ритуал, где личные переживания отступают под натиском универсального закона, требующего продолжения рода. Музыка и хореография стремительно подводят к моменту рождения пары. При этом в качестве главного носителя образного содержания в «Свадебке» Стравинского-Нижинской вы-

ступает кордебалет. Он то создает на сцене геометрически точные «стоп-кадры», то, наоборот, активно перемещается по сцене и распадается на группы, подчиняясь круговерти ритмов. Это порождает пластические метафоры, которые доносят содержание основных моментов обряда. Необычное слияние классического и характерного танца создает сильный образный эффект. Выстукивания в стиле народного танца, исполненные на пуантах, приобретают еще большую остроту и напряженность. Грубоватые крестьянские движения (присядки, прыжки, покачивания корпусом в русском стиле), укрощенные классической школой, обретают строгую графичность и четкость. В движениях рук сохранены позиции классического танца, но сами руки теряют плавность и амплитуду движений: они заострены в локтях, ладони зажаты в кулаки. Солисты (Невеста, Жених, их родители), напротив, большую часть времени подобны замершим фрескам. Пение выражает богатую гамму чувств, характерную для свадебного обряда: от скованности страхом до неистового возбуждения. Б.Ф. Нижинская не дублирует эмоции певцов в хореографии. Лица танцовщиков, наоборот, отрешены от переживаний. Беспристрастный танец кордебалета, подобно непрерывно работающим жерновом, устремлен к финальному моменту образования пары.

Спектакль 1923 г. Стравинского-Нижинской в единстве хореографического и музыкального решений передает дух и порядок свадебного ритуала, его силу и нарастающую экспрессию.

Близкие друг другу по времени версии парижского хореографа А. Прельжокажа (1989) и чеха И. Килиана (1982) — свидетельства иных подходов к общепризнанному музыкальному наследию. Сравнительный анализ двух спектаклей позволяет увидеть, как могут быть смещены акценты в трактовке музыкальной партитуры.

А. Прельжокаж [21] предлагает достаточно грубое, агрессивное пластическое зрелище, которое теряет связь с заложенной в музыке «Свадебки» программой и потому менее всего напоминает свадебный ритуал.

В спектакле участвуют пять юношей и пять девушек. Среди них нет ни новобрачных, ни родителей, а единственное напоминание о свадьбе — манекены в человеческий рост, изображающие невест. Терзаемые неутоленной похотью молодые люди будут яростно терзать безответных кукол, перебрасывать их из рук в руки, валять по полу. В финале же изодранные «невесты» останутся жалостливо висеть на вешалках.

Практически с первых минут хореограф погружает зрителя в зрелище разнузданного характера. В нем нет места тонкостям взаимоотношений, эмоциональные переживания вытеснены

торжеством животной силы, толкающей на бездумные поиски партнера. Жажда удовлетворения телесных желаний овладевает героями сразу, без лишних преамбул. Происходящее на сцене — буквальная иллюстрация свального греха. Подобные оргии имели место во многих ранних культурах, как правило языческих. Однако к образности музыки это не имеет никакого отношения, равно как и натурализм выразительных средств, к которым прибегает хореограф. Мужчины и женщины механически переходят из одних жарких объятий в другие, учащенно и громко дышат. От столкновений тел и от их падений сцена наполняется характерными звуками.

Контраст настроений, задаваемый партитурой, игнорируется. Взаимоотношения танцующих пар унифицированы. Лишена оригинальности, безлика и пластика. Кроме натурализма в ней видна тяга к поверхностному символизму: неоднократно повторяются лейтмотивы, которые, видимо, должны нести смысловую нагрузку, однако в спектакле они «не работают». Ограниченный набор движений не развивается, потому нет и ощущения нарастания динамики происходящего. Бег и объятия — излюбленный прием хореографа, призванный передать накал животной страсти. Например, когда наступает одна из музыкальных вершин (родительское благословение «Ой! Лебединое перо упало!» в третьей картине «У жениха»), девушки буквально набрасываются на мужчин.

Во многих кульминационных моментах партитуры А. Прельжокаж кардинально порывает с ее содержанием. Всеми средствами спектакль обличает и отвергает сакральность свадебного торжества. Финальная картина «Красный стол» бесповоротно утверждает оргиастическое начало. Выстроенные по диагонали скамейки, которые присутствуют на сцене с самого начала и которые периодически представляют артисты, превращаются в спальные одра. Артисты проделывают на них упражнения, близкие к акробатике, время от времени прерывая их откровенными объятиями.

Заключительный аккорд спектакля — многозначительный уход случайно образовавшихся пар в темноту — отдаленно напоминает финал «Свадебки» Б.Ф. Нижинской, но его смысл неясен. В версии Нижинской увековечены ушедшие в небытие традиции и мировоззрение наших предков, для которых свадебное торжество было преклонением и перед родовым устоем, и перед христианскими традициями, и перед языческими силами природы, повелевающими всем живым. Действие имеет цель и логику развития. В спектакле А. Прельжокажа нет ни того, ни другого: пары, сформировавшиеся уже в первые минуты, множество раз меняются, одолеваемые необузданной похотью.

Хореографическое решение И. Килиана [22] ассоциативно переплетается с постановкой Б.Ф. Ни-

жинской: та же опора на эмоциональный заряд музыки, та же значимость кордебалета и практически дословное повторение финала (Невеста и Жених направляются к брачному ложу). Знатки дягилевской версии могут даже увидеть переклички с композиционными находками Нижинской (например, с наиболее узнаваемой «пирамидой» девичьих лиц, которой завершается первая картина и открывается третья). При этом очевидны и различия, выдающие своеобразие стиля Килиана и его принадлежность концу XX века. Малочисленность кордебалета (в сравнении с оригинальной версией здесь всего 10 пар) компенсируется его небывалой, на грани физических возможностей исполнителей, активностью.

И. Килиан с первых аккордов музыки дает понять, о чем пойдет речь. Из группы танцовщиц выходит девушка в белом — Невеста. Она пристально вглядывается вдаль, будто пытаясь узреть свое будущее. Внезапно вторгающийся голос, имитирующий плач «Коса ль моя, косынька», — будто отзвук ее мыслей. Девушка тщетно пытается избавиться от него: причудливыми орнаментами переплетает тонкие руки вокруг головы. Быстрыми шагами, отбивая вслед за музыкой неожиданные синкопы, она стремительно перемещается по сцене, будто не может найти себе место и совладать с волнением. Практически сразу в действие включается и кордебалет. Он, как и у Б.Ф. Нижинской, — двигатель действия, нагнетающий эмоции (в картинах «Коса» и «У жениха» женский и мужской кордебалет отделены друг от друга, затем они объединяются). Его неистовый и непредсказуемый танец вовлекает в действие и солистов, воспринимается как аллегория бессознательных сил, призывающих молодых к соединению. Кордебалет то страдает героям, то превращается в тяжелый «хлыст», который заставляет Жениха и Невесту, оглушенных страхом и страстью, метаться по сцене. Отдельное место отводит хореограф Свату и Свахе, (присутствующим у И.Ф. Стравинского, но отсутствующим в версии Б.Ф. Нижинской). На эту пару возложена роль проводников, настойчиво направляющих Жениха и Невесту к свершению воли природы.

В музыке динамические усиления и спады бесконечно сменяют друг друга, порождая на сцене замысловатые наслаения по-разному движущихся танцевальных групп. Килиан интригует хитросплетениями композиции, разнообразием ансамблей и дуэтов, которые оказывают гипнотизирующее воздействие. При этом хореограф сохраняет чистоту выработанного им танцевального стиля: пластика ломаная, порой даже «кричащая», но с ощутимой классической основой, о которой говорят стройность рисунков, чувство позы у исполнителей в партерной технике и в прыжках. Несколько кратких мизансцен разряжают плотный хореографический

поток. В них нервное возбуждение, пронизывающее действие, на мгновение исчезает. Таковы, например, моменты встречи Жениха и Невесты, когда они нежно прижимаются друг к другу, и сцена материнского благословения, когда дети послушно склоняются перед матерями, разделяя их тревогу.

На основании проведенного разбора спектаклей очевидно, что все интерпретаторы смещают смысловые акценты в зависимости от собственных художественных принципов. Б.Ф. Нижинская, увлекавшаяся в годы создания «Свадебки» конструктивизмом, подчеркнула в пластике механистичность партитуры, в хореографическом действии посредством пластических метафор отразила суть использованных И.Ф. Стравинским обрядовых песен, сохранила в движениях и в сценографии намеки на русский стиль. И. Килиан, сторонник танц-симфонии, освободил хореографию и оформление от привязки к национальности и не стал углубляться в содержание песнопений. А. Прельжокаж, привыкший концентрироваться на технической стороне движения и на технологиях импровизации, представил вольную фантазию, в которой пластический ряд не соответствует программе и существенно уступает выразительным средствам музыки.

В соответствии с предложенным критерием, который при вариативности либретто (программы) подразумевает обязательные точки соприкосновения пластики с образными и структурно-стилистическими особенностями музыки, версию А. Прельжокажа корректнее отнести к так называемому пластическому театру, который не ставит приоритетной задачей раскрытие музыкальной концепции через соответствующие масштабу и замыслу партитуры хореографические образы. Хореограф, по его словам, следует программе композитора [21], в действительности же спектакль обретает иное содержание. Тему свадебного обряда и рождения пары постановщик нивелирует и создает зрелище о торжествующем инстинкте.

И. Килиан хотя и отступает от русского подтекста, остается в границах смыслов партитуры, согласуя свой хореографический замысел с общей музыкальной логикой. Благодаря уходу от этнической специфики, идея И.Ф. Стравинского через авторское хореографическое решение возвышается до универсальности, становится наднациональной. Может быть, именно поэтому постановка И. Килиана обрела известность и востребована разными театрами по сей день, как и версия Б.Ф. Нижинской.

Рассмотренные хореографические интерпретации партитуры «Свадебки» свидетельствуют о том, что новые прочтения могут актуализировать содержательные основы произведения иной культурно-исторической эпохи или же, напротив, некорректным истолкованием лишит его глуби-

ны смыслового содержания. При этом, анализируя спектакли на балетные партитуры прошлого, с помощью выдвинутого критерия возможно установить принадлежность постановки балету и по степени соответствия выразительным средствам и идейному масштабу музыки определить ее художественный уровень.

#### Список источников

1. Шибяева М.М. Интерпретация классических текстов как культурная преемственность // Обсерватория культуры. 2007. № 1. С. 18–23.
2. Балет. Энциклопедия / под ред. Ю.Н. Григоровича. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
3. Русский балет. Энциклопедия / под ред. Е.П. Беловой, Г.Н. Добровольской, В.М. Красовской. Москва : Большая Российская энциклопедия, Согласие, 1997. 632 с.
4. Философский энциклопедический словарь / под ред. Л.Ф. Ильичева, П.Н. Федосеева, С.М. Ковалева, В.Г. Панова. 2-е изд. Москва : Советская энциклопедия, 1989. 840 с.
5. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / Ин-т философии РАН ; Нац. обществ.-науч. фонд ; предс. научно-ред. совета В.С. Степин. Москва : Мысль, 2000–2001. 2-е изд., испр. и допол. Москва : Мысль, 2010.
6. Астахов М.А., Ростовцев Ю.Г., Яфраков М.Ф. Информационная борьба и знаковые системы. Москва : Том, 2007. 332 с.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
8. Демьянков В.З. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. Москва : Издательство Московского университета, 1989. 172 с.
9. Павис П. Словарь театра. Москва : ГИТИС, 2003. 516 с.
10. Музыкальный словарь Гроува / под ред. Л.О. Акопяна. 2-е изд. Москва : Практика, 2006. 1103 с.
11. Лысенко С.Ю. Проблема художественной интерпретации в современном музыкальном театре в ракурсе синергетического подхода // Вестник КемГУКИ. 2013. № 25. С. 153–165.
12. Мятлева Н.А. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2010. 26 с.
13. Сметанина Б.О. Интерпретация литературных образов в балете: эпизоды из творческого опыта Бориса Эйфмана // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. Т. 8, № 27. С. 77–79.
14. Карнович О.А. Сценические интерпретации сюжета балета «Золушка» на русской сцене начала XIX века // Балет. 2012. Т. 176, № 5. С. 44–45.
15. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве: взгляд композитора. Москва : ГИТИС, 2009. 270 с.

16. Линькова Л.А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Ленинград, 1979. Вып. 3. С. 54–71.
17. Слонимский Ю.И. О драматургии балетного сценария // Музыкальный театр и современность. Москва : ВТО, 1962. С. 29–41.
18. Ванслов В.В. О музыке и о балете. Москва : Памятники исторической мысли, 2007. 332 с.
19. Лысенко С.Ю. «Щелкунчик» П. Чайковского Д. Буавена: опыт анализа постмодернистских постановочных интерпретаций в музыкальном театре // Теория и практика общественного развития. 2014. № 2. С. 311–315.
20. Stravinsky: The Firebird and Les Noces / BBC. Royal Ballet. 2001. DVD.
21. Noces. Creation 1989 // Ballet Preljocaj [Электронный ресурс]. URL: <http://www.preljocaj.org/menu.php?lang=en&m=1&a=4&m2=8> (дата обращения: 13.09.2014).
22. Svadebka. Creation 1982 // Nederlands Dance Theatre (NDT I) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jirikylian.com/creations/theatre/svadebka/#> (дата обращения: 18.10.2014).

---

---

## THE TERM OF "INTERPRETATION" IN BALLET THEORY AND THE CRITERION OF ARTISTIC VALUE OF CHOREOGRAPHIC INTERPRETATION

OLGA V. KIRPICHENKOVA

Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St.,  
Saint Petersburg, 191023, Russia  
E-mail: olyaballet@mail.ru

**Abstract.** *The phenomenon of classical art interpretation has become an integral part of the present-day cultural reality. By now, the term "interpretation" has come into general use in different sciences, including art, theater, and music studies. However, this fundamental term of the postmodern paradigm has not yet been presented in ballet studies. This article offers the term's definition regarding the ballet theater. For this purpose, after a review of the interpretation's definitions in various disciplines, the author uncovers the connection between the most popular in modern ballet studies, though scientifically unformalized yet, explanation of the term "interpretation" and all the previous theoretical conceptions. The author finds the definition of the ballet interpretation, basing on the specific interaction between the script (program, libretto) and the music score in ballet. In contrast to the previous theoretical concepts, the script component is considered variable. The modern aesthetics of postmodernism tends to reconsider the meaning of original sources and can often alter their value systems. For this reason, the article offers a criterion of artistic quality assessment of the choreographic interpretations of ballet scores based on the degree of nearness of the choreography to the expressional, structural, and stylistic features of the score. This criterion helps to separate ballet performances from plastic experiments. The criterion is exemplified by three versions of the ballet score "Svadebka" ("Les Noces") by Igor Stravinsky.*

**Key words:** interpretation, theatre theory, music theory, ballet theory, criterion of ballet artistic value, Igor

Stravinsky, the ballet "Svadebka", Bronislava Nijinska, Angelin Preljocaj, Jiří Kylián.

**Citation:** Kirpichenkova O.V. The Term of "Interpretation" in Ballet Theory and the Criterion of Artistic Value of Choreographic Interpretation, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 46–53.

### References

1. Shibaeva M.M. Interpretatsiya klassicheskikh tekstov kak kul'turnaya preemstvennost' [Interpretation of Classical Texts as Cultural Continuity], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2007, no. 1, pp. 18–23.
2. Grigorovich Yu.N. (ed.) *Balet. Entsiklopediya* [Ballet. The Encyclopedia]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1981, 623 p.
3. Belova E.P., Dobrovolskaya G.N., Krasovskaya V.M. (eds). *Russkii balet. Entsiklopediya* [Russian Ballet. The Encyclopedia]. Moscow, Bol'shaya Rossiiskaya Entsiklopediya Publ., Soglasie Publ., 1997, 632 p.
4. Ilyichev L.F., Fedoseev P.N., Kovalev S.M., Panov V.G. (eds). *Filosofskii entsiklopedicheskii slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1989, 840 p.
5. Stepin V.S. (ed.) *Novaya filosofskaya entsiklopediya* [New Philosophical Encyclopedia]. Moscow, Mysl' Publ., 2000–2001.
6. Astakhov M.A., Rostovtsev Yu.G., Yafrakov M.F. *Informatsionnaya bor'ba i znakovye sistemy* [Information Warfare and Semiotic Systems]. Moscow, Tom Publ., 2007, 332 p.
7. Nikolyukin A.N. (ed.) *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, NPK "Intelvak" Publ., 2001, 1600 columns.
8. Demyankov V.Z. *Interpretatsiya, ponimanie i lingvisticheskie aspekty ikh modelirovaniya na EVM* [Interpretation, Understanding, and the Linguistic Aspects of their Computer Modelling]. Moscow, Moscow University Press Publ., 1989, 172 p.
9. Pavis P. *Slovar' teatra* [Theatre Dictionary]. Moscow, GITIS Publ., 2003, 516 p.

10. Akopyan L.O. (ed.) *Muzykal'nyi slovar' Grouva* [The Grove Dictionary of Music and Musicians]. Moscow, Praktika Publ., 2006, 1103 p.
11. Lysenko S.Yu. Problema khudozhestvennoi interpretatsii v sovremennom muzykal'nom teatre v rakurse sinergeticheskogo podkhoda [The Problem of an Art Interpretation at the Modern Musical Theater in an Aspect of the Synergetic Approach], *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2013, no. 25, pp. 153–165.
12. Myatieva N.A. *Ispolnitel'skaya interpretatsiya muzyki vtoroi poloviny XX veka: voprosy teorii i praktiki: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Performing Interpretation of the Music of the Second Half of the 20th Century: the Questions of Theory and Practice. Cand. Art. sci. diss. Abstr.]. Magnitogorsk, 2010, 26 p.
13. Smetanina B.O. Interpretatsiya literaturnykh obrazov v balete: epizody iz tvorcheskogo opyta Borisa Eifmana [Interpretation of the Literary Images in Ballet: the Episodes from the Creative Experience of Boris Eifman], *Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena* [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science], 2007, vol. 8, no. 27, pp. 77–79.
14. Karnovich O.A. Stsenicheskie interpretatsii syuzheta baleta "Zolushka" na russkoi stsene nachala XIX veka [Stage Interpretations of the Storyline of the Ballet "Cinderella" in the Russian Scene of the Early 19th Century], *Balet* [Ballet], 2012, vol. 176, no. 5, pp. 44–45.
15. Abdokov Yu.B. *Muzykal'naya poetika khoreografii: plasticheskaya interpretatsiya muzyki v khoreograficheskom iskusstve: vzglyad kompozitora* [Musical Poetics of Choreography: the Plastic Interpretation of the Music in the Choreographic Art: a Composer's View]. Moscow, GITIS Publ., 2009, 270 p.
16. Linkova L.A. O dramaturgii baleta [On the Dramaturgy of Ballet], *Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta* [Music and Choreography of the Modern Ballet]. Leningrad, 1979, issue 3, pp. 54–71.
17. Slonimsky Yu.I. O dramaturgii baletnogo stsenariya [On the Dramaturgy of Ballet Scenario], *Muzykal'nyi teatr i sovremennost'* [The Musical Theatre and the Modernity]. Moscow, VTO Publ., 1962, pp. 29–41.
18. Vanslov V.V. *O muzyke i o balete* [On the Music and on the Ballet]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 2007, 332 p.
19. Lysenko S.Yu. "Shchelkunchik" P. Chaikovskogo D. Buavena: opyt analiza postmodernistskikh postanovochnykh interpretatsii v muzykal'nom teatre ["The Nutcracker" by P. Tchaikovsky and D. Boivin: Analysis of Post-Modernist Performance Interpretations in a Musical Theatre], *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development], 2014, no. 2, pp. 311–315.
20. Stravinsky: The Firebird and Les Noces, *BBC. Royal Ballet*, 2001, DVD.
21. Noces. Creation 1989, *Ballet Preljocaj*. Available at: <http://www.preljocaj.org/menu.php?lang=en&m=1&a=4&m2=8> (accessed 13.09.2014).
22. Svadebka. Creation 1982, *Nederlands Dance Theatre (NDT I)*. Available at: <http://www.jirikylian.com/creations/theatre/svadebka/#> (accessed 18.10.2014).

## АНОНС

### Фестиваль «Интермузей» пройдет в Москве 25–29 мая

Международный фестиваль музеев «Интермузей» пройдет с 25 по 29 мая 2017 г. в Центральном выставочном зале «Манеж» в Москве. Такое решение было принято на заседании оргкомитета фестиваля, которое прошло в Министерстве культуры России.

Из-за высокой популярности фестиваля было принято решение продлить его на один день и увеличить количество площадок деловой программы, а часть мероприятий провести в лекционных залах ближайших музеев. Круглые столы и встречи профессионального сообщества могут пройти в Государственном историческом музее, музеях Кремля и Государственном геологическом музее им В.И. Вернадского.

Фестиваль «Интермузей» объединяет на одной площадке около 300 музеев России, стран ближнего и дальнего зарубежья. В рамках мероприятия проходит деловая программа для профессионалов, множество культурных событий и мастер-классов для посетителей. Впервые фестиваль прошел в 1999 г. С 2010 г. его основным организатором стало Министерство культуры России.

В 2016 г. посещаемость «Интермузея» по сравнению с предыдущим годом выросла с 16 тыс. до 35 тыс. человек. В фестивале приняли участие более 2,5 тыс. представителей музеев, прошло более 150 мероприятий, прочитано около 60 лекций, проведено более 100 мастер-классов.

*Источник: <http://tass.ru/kultura/3865359>*