

Б. А. ИЛЛАРИОНОВ,  
Академия Русского балета  
имени А. Я. Вагановой,  
Санкт-Петербург, Россия

BORIS ILLARIONOV,  
Vaganova Ballet Academy,  
St. Petersburg, Russia

## СТРУКТУРНО- ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА В БАЛЕТАХ ПЕТИПА

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается место характерного танца в структуре балетов Мариуса Петипа. Подчеркивается лексическое различие и различная семиотика классического танца и характерного танца. Показаны преемственность и различия характерных танцев романтического балета и балетов зрелого Петипа. Рассмотрено драматургическое значение сюит характерного танца в балетах «Лебединое озеро» и «Раймонда».

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** М. И. Петипа, характерный танец, романтический балет, «Лебединое озеро», «Раймонда».

## STRUCTURAL AND DRAMATURGICAL FUNCTIONS OF THE CHARACTER DANCES IN PETIPA'S BALLETS

### ABSTRACT

The article deals with the character dances' role in the structure of Marius Petipa's ballets. The author underlines lexical and semiotics difference between classical dance and character ones. The succession and differences of character dances in the romantic ballet and Petipa's later ballets are also shown. The article presents analyses of the dramaturgy significance of the character dances' suites in *The Swan Lake* and *Raymonda*.

**KEYWORDS:** Marius Petipa, character dances, romantic ballet, *The Swan Lake*, *Raymonda*.

В балетах Мариуса Петипа можно встретить множество различных национальных танцев – испанских, польских, венгерских, итальянских, экзотических восточных и так далее. Однако в академическом балетном театре и, в частности, в петербургском балете со времен Петипа и по сей день для этого раздела хореографического наследия используется термин «характерный танец».

Главное объяснение появлению термина «характерный танец» — начальное понимание существенных отличий условно «народных» танцев классического балета от их этнографических основ и источников.

Петипа имел четкие представления о разнообразном танцевальном фольклоре. Странствуя по Европе, он многое видел – на сцене и в обыденной жизни разных народов. Однако при перенесении на театральные подмостки этнографический материал у Петипа и его коллег преобразался, начинал функционировать по другим законам; зачастую изменялись и сами технические приемы.

Что такое «характерный танец»? По сути, это танец, отличный от классического, составляющего основу балетного спектакля

и во времена Петипа, и в настоящее время. Как отмечает Юрий Слонимский, «термины “*danse de caractère*”, “*ballet demi-caractère*” все чаще и чаще встречаются на афишах балетных спектаклей конца XVIII столетия» [1, с. 9]. В противоположность условно-«благородному» танцу и героико-мифологическим балетам, на сцене в то время появились персонажи из современной (актуальной на тот момент) крестьянской жизни или мещанской среды. При этом *danse de caractère* предполагал не исполнение абстрактных танцевальных фигур, а выражение в танце образа, характера персонажа и его конкретного действия, связанного с драматическим развитием сюжетной фабулы. Ярчайшим примером этого жанра является «Тщетная предосторожность» Жана Доберваля (1789) – балет, живущий до сих пор на сцене, хотя и в значительно трансформированном виде.

Для *danse de caractère* начала и всей первой половины XIX в. как для танца в образе, танца-характера, танца-действия важно было частое, хотя и не обязательное, использование конкретной народной (этнографической) танцевальной лексики.

Появившийся в постромантическую эпоху, в 60–70-е гг. XIX в., термин *danse de caractère* – характерный танец – к нашему времени претерпел эволюцию. Характерный танец начинает пониматься как *танец в характере определенной народности*. При этом «танец в характере» позволяет не соблюдать этнографическую точность, а дает возможность стилистической и лексической подвижности в трактовке фольклорного материала.

Приведем два примера. В 1863 году Мариус Петипа выпустил в Санкт-Петербурге свою версию «Корсара» Жозефа Мазилье и Жюль Перро. Для сцены в гроте были поставлены энергичный танец корсаров *Danse des Forbans* и хореографическая миниатюра «Маленький корсар» (*Le petit corsaire*) – номер для жены Петипа Марии Суровщиковой (она исполняла главную партию Медоры). В «Маленьком корсаре» балерина переодевалась в мужской костюм корсара-юнга и в туфлях на каблучках забавно показывала движения, имитирующие действия моряка на корабельной вахте. Говорить о каких-то национальных особенностях хореографии здесь не приходится. *Danse des Forbans* похож на мазурку, но не несет никаких этнографических черт. «Маленький корсар» – шуточный танец-травести. Однако техника и манера исполнения в обоих номерах – совершенно отличные от классического танца.

Характерный танец как особый раздел выразительности балетного театра второй половины XIX в. культивировался Петипа. Были артисты, специализировавшиеся на характерном танце. Так, выдающейся

характерной танцовщицей была дочь Петипа – Мария Мариусовна. В конце XIX века группой артистов перед дирекцией Императорских театров был поставлен вопрос об учреждении класса характерного танца в балетной школе, но эта инициатива не была поддержана.

Класс характерного танца появился в петербургской балетной школе только после революции 1917 г. Его основоположником является Александр Ширяев – выдающийся характерный танцовщик петербургской сцены рубежа XIX и XX вв., ассистент Петипа в последние годы его работы и очень интересная личность (подробнее о нем, его творческой и педагогической деятельности см. [2]).

В 1939 году Александром Ширяевым вместе с коллегами Андреем Лопуховым и Александром Бочаровым была написана книга «Основы характерного танца». Как и «Основы классического танца» Агриппины Вагановой, это учебник, где впервые излагается система обучения по отдельной учебной дисциплине «Характерный танец» для профессиональных балетных школ. Даются правила исполнения движений и различные методические указания. Авторы подчеркивали: «Говоря о характерном танце, мы имеем в виду его образцы в балетном театре, а не этнографические народные первоисточники. Последние существенно отличаются от своих сценических воспроизведений. Большинство балетов содержат характерные танцы. Они сохранили более или менее отчетливые национально-плясовые мотивы – преломленные, стилизованные или видоизмененные» [1, с. 37].

Эти принципы вытекают из практики балетного театра XIX в., из сформировавшейся во времена Петипа сложной системы выразительности большого балетного спектакля. Вера Красовская резюмировала: «По сути дела, характерный танец упорядочивал движения и композицию народных плясок по правилам классического экзерсиса» [3, с. 214].

В балетах Петипа – чрезвычайно широкая география и много экзотики: «Пахита», «Дон Кихот», «Зорайя» – это Испания, «Корсар» – побережье Эгейского моря, Греция и Турция, «Дочь Фараона» – Египет, «Баядерка» и «Талисман» – Индия, «Ливанская красавица» – Ближний Восток, «Роксана, краса Черногории» – Балканы, «Дочь снегов» – Норвегия, «Коппелия» и «Привал кавалерии» – австрийская Галиция, «Арлекинад» – итальянские мотивы, «Раймонда» – французский Прованс с гостями-сарацинами с Иберийского полуострова. Везде есть повод для этнографического колорита и фольклорных плясок. Да и в более нейтральных – сказочных, фантастических и просто мелодраматических постановках – находится место отдельным танцам и целым дивертисментам в характерной стилистике.

Что это – страсть к экзотике и желание украсить действие дополнительными аттракционами? Отчасти да, таковы были вкусы публики, приходившей в театр и, в отсутствие трансконтинентальных авиарейсов, телевидения и Интернета, желавшей видеть, как живут «где-то там». Но были и более сложные эстетические мотивы.

Многоактные многочасовые постановки Петипа требовали широкого спектра выразительных средств и разнообразия конфликтности на сцене (различных уровней и видов сценических конфликтов, их динамики, кульминаций и разрешений). На помощь балетмейстеру приходили и сценографические эффекты (как яркая сцена кораблекрушения в «Корсаре» или землетрясение с разрушением дворца в «Баядерке»), и развернутые мимические диалоги, и появившиеся позже включения чистой музыки (эмоционально значимые, длительные музыкальные эпизоды без танцев и вообще без сценического действия в балетах Чайковского и Глазунова).

При этом фундаментальной основой конфликтности в балетах Петипа зачастую становится антитеза классического и характерного танца. Это не просто контраст условно возвышенного и условно приземленного, абстрактного и конкретного. Это антитеза танцевальных, пластических техник и даже шире – технологий. Федор Лопухов писал: «На совершенно противоположных (классическому танцу – Б. И.) принципах построен танец характерный. Если основа классического танца – мягкое *plié*, то основа характерного – жесткое *plié*. 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 зёмность. <...> Классический и характерный танцы – это два противоположных полюса, два вечно враждующих начала» [4, с. 39].

Исходя из этого, сделаем вывод о том, что 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 представлены в балетах Петипа.

Отчасти – это наследие романтизма, но также и потребность в контрастах, необходимость внутреннего членения танцевального действия, без которых невозможны большие многоактные полотна.

Сюитность, точнее, принцип чередования сюит – противопоставление классического и характерного – возникла у Петипа и вообще в хореографии, как внутренняя потребность балетного театра.

Мариус Петипа – дитя и наследник великой эпохи европейского романтического балета, когда легкомысленные танцовщицы были властительницами дум целого континента, эпохи, заложившей великие традиции содержательности и одухотворенности танца, оставившей в веках великие шедевры, многие из которых живут на сцене по сей день («Жизель», «Сильфида», «Эсмеральда», «Корсар»).

Хронологические рамки расцвета балетного романтизма – с начала 30-х до начала 50-х гг. XIX в., это годы учебы, артистического становления и европейских странствий Мариуса Петипа.

Одним из главных в идеологии и эстетике общеевропейского романтизма (не только балетного) является мотив странствий – поиска идеала в неведомых землях, поиска заповедных мест, нетронутых губительной цивилизацией, стран, где живут по законам чести, искренности, свободы и первозданных обычаев обитателей этих мест. Поэты-романтики искали вдохновения в народных преданиях, фольклоре, противопоставляя их культуре города и культу капитала, наживы, буржуазности. Порой подобные поиски идеала превращались в этнографический карнавал, плохо корреспондируя с реалиями жизни простых людей, но несколько не снижая столь ценного для нас пафоса романтической устремленности.

Танцевального фольклора в романтическом балете действительно много, но функциональность характерных танцев в нем двойка.

Для фантастических балетов, где неземные девы звали героя-поэта в возвышенный мир грез (здесь как раз царили воздушные тюники, безуильные движения, летящие позы и только что появившаяся пальцевая техника), характерный танец символизировал грубоватую земную основу, от которой герой должен был оторваться ради своей мечты. Эта оппозиция законченно и ясно представлена в «Сильфиде»: крестьянским шотландским рилу и джиге с топотом и мускулистыми

ногами противопоставлен парящий, устремленный ввысь классический танец волшебной девы и сонма ее подруг.

Для драматических балетов характерный танец был приметой демократизма. Характерные танцы лихо отплясывали и вольнолюбивые корсары, и члены благородной разбойничьей банды Марко Спады (балет Жозефа Мазилье «Марко Спада»), и обитатели «Двора чудес» в «Эсмеральде» – в противовес аристократам, злодеям и прочим мало рефлексировавшим персонажам, кому надлежало довольствоваться куда менее разнообразными и подвижными танцевально-пластическими средствами.

Одной из специализаций Мариуса Петипа как танцовщика был именно характерный танец. Танцовщиком он был эмоциональным, отличался подвижностью пластики. Для чистой классики ему, по свидетельству современников, не хватало совершенства формы и точности техники. Зато в характерных танцах он отличался живостью танцевального рисунка и недюжинным темпераментом. В Мадриде и в первые годы работы Петипа в Санкт-Петербурге одним из его коронных номеров была модная полька, которая вставлялась в разные балеты и дивертисменты. Вероятно, и скандально знаменитое *Pas Stirien* (Штирийское па) было своеобразной вариацией на темы польки. Этот номер он танцевал в Мадриде. История с поцелуем в конце номера описана в мемуарах Петипа; впоследствии обстоятельства происшествия были уточнены испанским исследователем Лаурой Ормигон [5, с. 252]. Пользуясь испанским опытом, в России Петипа ставил для себя и танцевал некоторые испанские танцы. Однако мы должны подчеркнуть, что как характерный танцовщик Петипа оставался в исторических рамках романтизма.

Необходимо провести грань между характерными танцами эпохи романтизма и характерными танцами в балетах зрелого и позднего Петипа (для краткости далее будут использоваться выражения «характерные танцы романтизма» и «характерные танцы Петипа»):

1. В романтизме подразделение на характерные и классические танцы условное, подвижное: характерная стилистика может присутствовать в классических танцах, характерный танец в разной мере использует технические приемы классического. – У Петипа характерный танец и классический танец все более приобретают черты отличных друг от друга танцевальных техник.
2. Характерный танец романтизма ближе к подлинному танцевальному фольклору. – Характерный танец Петипа условно-этнографичен; это в большей степени структурированная

- танцевальная техника, в которую внедрены элементы народных танцев (это не подлинный фольклор, а умелая стилизация).
3. Характерные танцы романтизма могли быть действенными, по ходу их исполнения могло проявляться конкретное действие, связанное с драматическим развитием сюжетной фабулы. – Характерные танцы Петипа преимущественно носят дивертисментный характер. Действенности (по Новерру, с фабульно-драматической точки зрения) в них, как правило, нет. Впрочем, это не отменяет внефабульной – эмоциональной и структурной – действенности.
  4. Характерные танцы романтизма создают национальный колорит, тот конкретно-исторический фон, в котором действуют персонажи; в этом одна из примет правдоподобия, которым должен проникнуться зритель. – Характерные танцы Петипа условны, это часть большой хореографической структуры, в которой характерная танцевальная лексика противопоставляется классической. Конфликт и его разрешение происходят в плоскости лексических пластов хореографической структуры.
  5. Характерные танцы романтизма могли исполняться любыми героями, в том числе и главными; характерная стилистика могла быть важной краской в образе основных персонажей балета. – У Петипа характерные танцы исполняют, как правило, второстепенные персонажи, часто это просто безымянные солисты, выходящие на сцену только для исполнения конкретного номера.

Как любому творческому человеку, Петипа была необходима подпитка новым материалом, и в том числе танцевально-этнографическим. О том, как Петипа работал над танцами, этнографический материал которых ему был неизвестен, мы можем судить по его воспоминаниям, по свидетельству о методе работы над лезгинкой для оперы «Руслан и Людмила» Михаила Глинки: «Несколько лет назад я должен был поставить черкесский танец: лезгинку в опере “Руслан”. Поскольку я никогда не видел, как танцуют этот танец, я попросил знакомого офицера привести мне четырех черкесских танцоров из его полка. Посмотрев и усвоив их па и манеру танцевать, я сочинил “Лезгинку” в опере “Руслан и Людмила” для г-на Бекефи и моей дочери Марии» [6, с. 196].

Описывая место характерного танца в наследии Петипа, Валерия Уральская чрезвычайно точно заметила: «Особое, иногда недооцененное значение имеют в балетах Петипа сцены, решенные средствами характерного танца. В его творчестве народные танцы обрели такую

степень стилизации, что стали органическим целым в общей драматургии его балетов и приобрели <...> каноническую форму» [7, с. 14].

В поздних балетах Петипа есть два показательных примера, как сюиты характерного танца выходят далеко за рамки внешней дивертисментности и составляют новый уровень образности хореографического действия, при том что в фабульно-драматическом смысле ничего, кроме танцев, на сцене не происходит. Это сцена бала и выбора невесты в балете на музыку Петра Ильича Чайковского «Лебединое озеро» (1895) и балет «Раймонда» на музыку Александра Глазунова (1898).

В сцене бала «Лебединого озера» Петипа<sup>1</sup> мастерски создает атмосферу праздника и фейерверк колдовских наваждений. Финальный *Pas d'action*, в котором Одиллия очаровывает и вводит в заблуждение принца Зигфрида, заканчивается почти гимнастическим трюком – тридцатью двумя *fouettés* (это была недавняя техническая новинка итальянской школы). Но Петипа и здесь не изменяет себе: трюк приобретает глубокое образное значение – непрекращающееся, почти бесконечное вращение приковывает внимание, притягивает неведомой силой, от него невозможно оторваться.

А что же происходит на сцене на протяжении целого акта до *Pas d'action* Одиллии и ее дьявольских *fouettés*? Просто бал, просто танцы, дежурный дивертисмент? Отнюдь!

Действие начинается традиционным выходом персонажей, сбором гостей и представлением принцу шести невест. Далее следует не слишком энергичный вальс невест и пантомимный отказ принца сделать выбор (ведь он всюду ищет свою возлюбленную – Одетту). Чисто динамически действие немного заторможено. Все меняется с появлением под звуки фанфар Одиллии и Ротбарта. Их стремительное явление на сцену и столь же стремительный уход за кулисы знаменуют начало энергичных, ярких, поражающих разнообразием характерных танцев. Многочисленные исполнители характерных танцев – испанского, венецианского, венгерского чардаша и польской мазурки – воспринимаются как большая свита Одиллии и Ротбарта, они накаляют страсти, разгоняют динамику зрелища, приковывают внимание, отвлекая от идеи клятвы и верности, готовят дьявольское наваждение Одиллии и ее тридцати двух *fouettés*. Аттрактивные характерные танцы с их «земной» природой

<sup>1</sup> *Нами рассматривается постановка Мариуса Петипа и Льва Иванова 1895 г. в Мариинском театре (сцена бала в петербургской традиции – это II акт балета). Структура действия и последовательность танцев II акта, скомпонованные Петипа, в целом сохранены в идущей сегодня на сцене Мариинского театра редакции Константина Сергеева (1950).*



противостоят меланхоличной классической лексике девушек-лебедей из предыдущей элегической картины с традиционным классическим кордебалетом. Характерные танцы «Лебединого озера» – это раздел динамичного развития действия в общей драматургической пирамиде сцены бала. И это сугубо хореографическое развитие действия, готовящее так же чисто хореографическую яркую кульминацию. Развитие действия представлено на схеме (рис. 1): стрелка показывает восходящее развитие хореографического действия от завязки к кульминации.

О «Раймонде» нам уже приходилось высказываться (подробнее см. [8]). Приведем основные тезисы по рассматриваемой теме.

На уровне фабулы средневековый провансальский замок Раймонды становится ареной пересечения и столкновения цивилизаций. С одной стороны – это христианская латинская цивилизация. С другой – цивилизация, которую условно можно назвать южной: это культура мусульманская, сарацинский шейх с разнообразной свитой. С третьей стороны, мы имеем восточную Европу, восток Европы христианской, его олицетворяют венгры.

С точки зрения строго научных представлений об историческом процессе происходящее в балете – это нонсенс; действие «Раймонды» мало соответствует историческим реалиям. Но либретто в балете – изложение внешней цепи событий, которые являются только

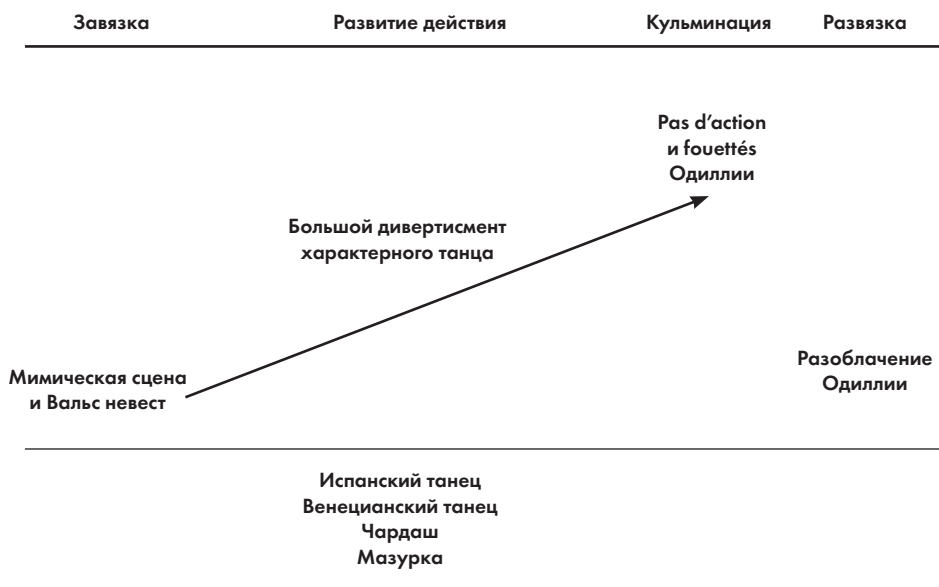


Рис. 1  
Лебединое озеро. Сцена бала

основой, базой, поводом для настоящего сюжета – развертывания хореографических форм. В «Раймонде» сюжет как внутреннее действие, как взаимодействие, конфликтность, движение хореографических пластов – различной хореографической лексики – представлен очень явно, рельефно и наглядно.

Борис Асафьев в 1922 г. 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 [9, с. 92–96].

Асафьев называет три разновидности сюит: характерную-национальную, полухарактерную (с точки зрения балетной лексики мы бы ее назвали историко-бытовой) и классическую. Также он вводит идею обратной симметрии сюит I и II актов.

С нашей точки зрения, принцип обратной симметрии сюит охватывает все три акта балета. При этом первый акт представляет собой развернутую экспозицию. Основной конфликт реализуется во втором и третьем актах, и это конфликт характерного и классического танца. Финал балета – Большое венгерское классическое па – синтезирует лексику и формы танца характерного и танца классического.

В центре всей сценической композиции – героиня, графиня Раймонда. Она томится в своем замкнутом мире провансальского замка, в мире историко-бытового танца. Грезами она стремится в возвышенный мир, мир романов, мадригалов, 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 находит 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 – Большое венгерское классическое па, где Петипа удивительным образом совместил лексику и форму классического танца с «венгерским характером». В нем Раймонда находит успокоение своей мятущейся душе.

Петипа дает глобальный образ столкновения культур, цивилизаций, это не только столкновение противоречий, но и взаимообогащение. Все представлено, реализовано на уровне выразительных средств балетного театра – разной хореографической лексики. Противопоставление лексических пластов (классического и характерного), их последующее столкновение и синтез в результате произошедшего конфликта дает особый род метафоричности

сценического зрелища, *сюитная структура «Раймонды» является глобальной метафорой* – художественным иносказанием, становящимся «зерном» произведения, частью его «месседжа» и одним из инструментов достижения катарсиса. По нашему мнению, сюитно-лексикографическая структура «Раймонды» – важный уровень организации художественного текста данного балета.

«Раймонда» – последний великий балет Петипа, подведение итогов балетного XIX века и своеобразное завещание Мастера. Один из его заветов – неперенное взаимодействие, баланс классического и характерного танца в структуре большого балетного спектакля.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. Л.; М.: Искусство, 1939. – 188 с.
2. Ширяев А. В. Воспоминания. Статьи. Материалы / Ред.-сост. Н. Зозулина, отв. ред. С. Лаврова. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2018. – 208 с.
3. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Романтизм. М.: АРТ СТД РФ, 1996. – 432 с.
4. Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. – 178 с.
5. Hormigón L. Marius Petipa en España. 1844–1847: Memorias y otros materiales. Madrid: Danzarte Ballet S. L., 2010. – 472 p.
6. Мариус Петипа. «Мемуары» и документы / Автор-составитель, вступительная статья и комментарии: С. Конаев. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, РГАЛИ, 2018. – 223 с.
7. Уральская В. Чему и почему учит Петипа // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2018. № 1 (45). II Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования», посвященная 200-летию со дня рождения М. И. Петипа (Россия, Москва, Московская гос. академия хореографии, 11 марта 2018 г.): Доклады и тезисы. М., 2018. С. 13–14.
8. Илларионов Б. Метафоры Петипа: «Раймонда» // Вестник Академии

#### REFERENCES

1. Lopukhov A., Shiryaev A., Bocharov A. *Osnovy harakternogo tanca* [Basics of Character Dance]. Leningrad, Moscow: Iskusstvo Publ., 1939. 188 p.
2. Shiryaev A. V. *Vospominaniya. Stat'i. Materialy* [Memories. Articles. Materials]. St. Petersburg: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. 208 p.
3. Krasovskaya V. *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr: Oчерki istorii: Romantizm* [Western European Ballet Theater: Essays on History: Romanticism]. Moscow: ART STD RF, 1996. 432 p.
4. Lopukhov F. *Puti baletmejstera* [Choreographer's Ways]. Berlin: Petropolis, 1925. 178 p.
5. Hormigón L. Marius Petipa en España. 1844–1847: Memorias y otros materiales. Madrid: Danzarte Ballet S. L., 2010. 472 p.
6. Marius Petipa. "Memuary" i dokumenty ["Memoirs" and documents] / Avtor-sostavitel', vstupitel'naya stat'ya i kommentarii: S. Konayev. Moscow: GCTM im. A. A. Bahrushina, RGALI, 2018. 223 p.
7. Uralskaya V. *Chemu i pochemu učit Petipa* [What and why teaches Petipa]. Academia: Tanec. Muzyka. Teatr. Obrazovanie. 2018, no. 1 (45). II Vserossijskaya nauchno-prakticheskaya konferenciya s mezhdunarodnym uchastiem «Aktual'nye voprosy razvitiya iskusstva baleta i horeograficheskogo obrazovaniya», posvyashchennaya 200-letiyu so dnya rozhdeniya M. I. Petipa (Rossiya, Moskva, Moskovskaya gos. akademiya horeografii, 11 marta 2018 g.): Doklady i tezisy. [Dance. Music. Theater. Education 2018, no. 1 (45). All-Russia

Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5 (58). С. 40–53.

9. Асафьев Б. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. – 296 с.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Илларионов Борис Александрович — кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой балетоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

E-mail: borisillarionov@rambler.ru

ORCID: 0000-0001-8002-8051

Илларионов Б. А. Структурно-драматургические функции характерного танца в балетах Петипа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 105–116.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-105-116

Scientific and Practical Conference with International Participation «Actual Issues in the Development of the Ballet Art and Choreographic Education», dedicated to the 200th anniversary of the birth of M. I. Petipa (Russia, Moscow, Moscow State Academy of Choreography, 11 March, 2018)]. Moscow: Moscow State Academy of Choreography, 2018, pp. 13–14.

8. Illarionov B. *Metametafory Petipa: «Raymonda»* [Metametafory of Petipa: Raymonda]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, 2018, no. 5 (58), pp. 40–53.

9. Asaf'ev B. *O balete. Stat'i, recenzii, vospominaniya* [About ballet. Articles, reviews, memories]. Leningrad: Muzyka, 1974.

#### ABOUT THE AUTHOR

Boris Illarionov — PhD, Head of Ballet Academic Studies Department of the Vaganova Ballet Academy (St. Petersburg).

E-mail: borisillarionov@rambler.ru

ORCID: 0000-0001-8002-8051

Illarionov B. A. B. *Structural and Dramaturgical Functions of the Character Dances in Petipa's Ballets*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 2, pp. 105–116.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-105-116