

ОБРАЗ БАЛЕРИНЫ В ФИЛЬМАХ «МАНИЯ ЖИЗЕЛИ» И «БОЛЬШОЙ» КАК НОСТАЛЬГИЯ

THE IMAGE OF THE BALLERINA IN THE FILMS «MANIA OF GISELLE» AND «BOLSHOY» AS NOSTALGIA

Коротко об авторе

Смагина Светлана Александровна, кандидат искусствоведения, ст. научный сотрудник НИИ киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, дом 3), e-mail: smsval@mail.ru
Исследование осуществлено при поддержке гранта РФНФ №16-04-00035.

About the author

Smagina Svetlana Aleksandrovna, Ph.D. in Art Studies, Senior Researcher, Film Art Institute at the All-Russian state institute of cinematography of S.A. Gerasimov (3 Wilhelm Pik street, Moscow, Russia, 129226), e-mail: smsval@mail.ru
The research was carried out with the support of the grant of the Russian Foundation for Humanities No. 16-04-00035.

Краткая аннотация на статью

Статья посвящена анализу экранной репрезентации художественного образа балерины в фильмах «Мания Жизели» А. Учителя (1995) и «Большой» В. Тодоровского (2017). Автор исследования приходит к выводу, что сексуальная характеристика, появившаяся в данном образе в постперестроечном кинематографе, свидетельствует о ностальгическом настроении в обществе и тоске по утраченному – родине, ценностям, времени.

Summary of article

The article is devoted to the analysis of the screen representation of the artistic image of the ballerina in the A. Uchitel's film «Mania of Giselle» (1995) and V. Todorovsky's film «Bol'shoj» (2017). The author of the study comes to the conclusion that the sexual characteristic, which appeared in this image in post-perestroika cinematography, indicates a nostalgic mood in society and longing for the lost – the homeland, values, time.

Ключевые слова:

балерина, балет, Жизель, отечественный кинематограф, Большой театр, репрезентация, гендер, гендерные исследования.

Key words:

ballet dancer, ballet, Giselle, Russian cinematography, Bolshoi Theater, representation, gender, Film studies.

Художественный образ балерины в отечественном кинематографе можно с уверенностью назвать одним из центральных и ключевых на отрезке между патриархальной и феминистской моделью репрезентации женщины, а сам балет – контекстуально связанным со многими политическими и культурными процессами, происходящими в российском обществе на протяжении существования кинематографа. За этот период образ балерины на экране претерпел ряд изменений, и все их так или иначе можно соотнести с понятием репутации и женской чести. В новейшей истории отечественного кино сексуальность становится доминирующей характеристикой балерины, причем необязательно, что героиня себя будет воспринимать таковой – важнее, что такой ее будет воспринимать общество. И эта характеристика парадоксальным образом окажется связанной с феноменом ностальгии. Как отмечает исследователь Ф. Джеймисон, феномен ностальгии в современной культуре в определенном роде становятся следствием постмодернистского «творческого кризиса»: «Всё, что нам осталось в мире, где стилистические инновации более невозможны, – так это имитировать мертвые стили, говорить через маску голосом этих стилей из воображаемого музея» [1, 64]. Сексуальность, которая появится в репрезентации балерины постперестроечного периода, окажется напрямую связанной с ностальгическим переживанием в общественном сознании и исчерпанностью культуры.

Первые эротический подтекст в трактовке данного женского образа возник в дореволюционном кинематографе и читался он как вызов патриархальной системе. Однако в 1920-е годы, с активной феминизацией социума, некогда аморальное начнет транслироваться как новая государственная политика по построению социалистического общества, когда освободить женщину из-под оков патриархального сознания станет приоритетной задачей советской власти, на экране возникнут другие героини, оттеснив балерину на периферию истории и записав

балет в разряд артефактов прошлого, надлежащих к искоренению. В 1930-е годы балерину (танцовщицу) в кинематографе как художественный образ реабилитируют, наделив ее исключительно профессиональными коннотациями, назначив хранителем традиционного искусства и «полномочным представителем» советской власти в мировом культурном пространстве. И в этом величественном статусе балерина в отечественном кино просуществовала вплоть до перестройки, когда она вместе с обществом, жаждущим перемен, начнет активно преобразовывать традиционное, утратившее новизну и актуальность искусство балета, переквалифицировавшись из исполнительницы в постановщика («Миф», 1986, «Фуэте», 1986). И лишь после развала СССР образ балерины постепенно не буквально, но очень узнаваемо начнет возвращаться к дореволюционному прочтению.

После 1991 года, во времена гласности и демократии, когда пересматривались прежние символы уходящей эпохи, секс на экране в ряду других маргинальных явлений начинает трактоваться как вызов тоталитарному режиму и его идеологии. В кинематографе эта тенденция уже становилась основополагающей в Германии 1920-х гг., когда из хаоса, который несла с собой *femefatale* в немецком кинематографе, вырывая мужчину из мира порядка и семейных ценностей, вырастает концепция о Лулу [героиня дилогии Ф. Ведыкинда «Дух земли» и «Ящик Пандоры»] – «новом человеке» – Женщине, за которой стоит идея обновления общества. В литературе тенденция противопоставления сексуальности тоталитарному режиму громко зазвучит как идея после выхода романа-антиутопии Дж. Оруэлла «1984» (издан в 1949 году), а затем снова в 1960-х годах будет подхвачена кинематографистами, на этот раз чехословацкими, противопоставившими секс как основу жизни безжизненным коммунистическому и фашистскому режимам, фактически уравнивая их. Сексуальность на киноэкране всегда оказывается тесно связанной с понятием свободы, которую человек, живя в системе под гнетом общепринятых установок

и ограничений, постепенно начинает утрачивать.

В отечественном кинематографе проводницей внутренней свободы балерина становилась лишь в 1910-е годы в числе «публичных» и работающих женщин, бросающих вызов традиционному укладу жизни. И если проститутки на русском киноэкране всегда трактовались как жертвы жизненных обстоятельств, обреченные на гибель, то женщины искусства в большинстве своем представляли витальность и радость от существования вне системы. После революции и национализации кинематографа эта эротическая составляющая, как уже было сказано, уходит из репрезентации данного образа. На долгие годы балерина будет лишена права на личные отношения, предпочитая, даже будучи окруженной поклонниками или в официальном браке, оставаться бесполом и идеальным «полномочным представителем» государства. Однако уже в «Прорве» (1992) она, поддавшись очарованию человека у власти, становится жертвой изнасилования энкавэдэшника, а единственным вкладом Большого театра в организацию масштабного парада на Красной площади 1937 года окажется бутафорский лошадиный фаллос для «жеребца» Буденного. Используя такие провокационные сюжетные ходы, Дыховичный не только обращается к критике сталинской эпохи, но и констатирует духовное опустошение общества постперестроечного времени, лишённого прежних морально-нравственных ориентиров и не обретшего новых.

Наиболее заметным постперестроечным высказываем в репрезентации балерины на тему сексуальности как вызова тоталитарной системе можно считать картину Алексея Учителя «Мания Жизели» (1995). В ней режиссер за сюжетную основу берет реальную историю жизни выдающейся русской балерины Ольги Спесивцевой. Она эмигрировала из революционного Петрограда, но так до конца своей жизни и не смогла избавиться ни от прозвища Большевичка, ни от воспоминаний о кровавых событиях, в которые вольно или невольно оказалась вовлечена, ни от клейма «Красной Жизели».¹ Балет «Жизель» сыграл в ее жизни роковую роль: Спесивцева отчасти повторила судьбу своей сценической героини – разочарования в любви неотступно преследовали ее, лишив, в конце концов, рассудка.

Балет «Жизель» – один из самых востребованных отечественным кинематографом, однако традиционно из него использовалась вторая часть с вилсами: либо идея двоемирия, либо смерти – как метафора противопоставления искусства актуального и устаревшего, отжившего. Авторы «Мании Жизели» из балета берут исключительно эпизод безумия, превращая биографию экранной «Спесивцевой» в историю мучительной нимфомании некогда великой прима-балерины, оставляя трагические подробности жизни биографии (сценическая деятельность в России, зарубежные гастролы и вынужденная эмиграция, преследование чекистами и т.д.) на втором плане, а иногда и за кадром. Зритель может видеть Спесивцеву (Галина Тюнина) на сцене (пространство настоящей жизни для актрисы) исключительно в хроникальных кадрах, все остальное время балерина находится во всевозможных бытовых интерьерах и театральной гримерке (безжизненном пространстве). Драматургически все ее романы авторами выстраиваются по одной схеме: первый эпизод – встретились и влюбились, второй – конец любви по причине расставания или смерти. Подобным образом решаются взаимоотношения Спесивцевой с театральным критиком Волинским (Михаил Казаков), большевистским функционером Каплуном (Евгений Сидихин) и британским банкиром Жоржем Брауном (Андрей Смирнов), возникшим в жизни балерины незадолго до ее безумия, то есть со всеми основными мужчинами в ее жизни. И каждый из них считает ее «сумасшедшей», женщиной «с несносным характером» или «истеричкой». Однако помимо эмоциональной устойчивости окружающими подвергается сомнению и репутация Спесивцевой: Волинский возмущается, что петроградские зрители в голодном городе приносят в гримерку балерине продукты, словно кошке, а медсестра в психбольнице, куда Капун приводит Ольгу подготовиться к роли Жизели, на-

зывает ее шлюхой. Никогда ранее такой буквальной трактовки в репрезентации этого женского образа не встречалось. Да, в дореволюционном кинематографе слово «балерина» означало репутацию, но скорее ветреной красотики, в советском после возвращения этого образа в игровой кинематограф за ним закрепилось значение исключительно профессии. И теперь, с развалом СССР, в его трактовке зазвучали сексуально-провокационные ноты.

Сексуальность, равно как и безнравственность, в художественной репрезентации образа балерины означает оппозиционное системе положение. В жажде близости и неразборчивости в связях проявляется уязвимость женщины творческой профессии перед тиранией власти («Прорва»). Очень символично в этом свете звучит песня из заглавных титров фильма – «Шансон о генеральской дочери»,² в которой рассказывается о судьбе девушки, чей отец-генерал погиб в войне на Балканах, брат заделся террористом, а ее сердце разбил коварный обольститель. И тогда в поисках человеческого тепла она вышла на панель, где повстречала матроса, который ее и утешил. Собственно в этих перипетиях и заключена судьба среднестатистической русской женщины на рубеже эпох, судьба осиротевшего русского народа, лишённого патерналистской опеки во времена гражданской войны, братской поддержки во времена революционного террора и «обесцещенного матросами Октября». Потому финальный куплет («Ох вы, женщины, что же вы, бляди / Неужели нельзя потерпеть / Если станете вы с кем попало, / Кто же нравственность будет хранить») в контексте трактовки художественного образа балерины в отечественном кинематографе – маркере эпохи, судьбы Спесивцевой и общей тональности фильмов 1990-х годов звучит если и обвинительно, то только в адрес милитаристского государства, растоптавшего тонкую и ранимую душу не только творческого человека, но и народа. Через нимфоманию главной героини, граничащую с безумством, режиссер воссоздает на экране хрупкую фигурку балерины, чей драматический талант оказывается незащищенным перед историческими обстоятельствами. Фильм о судьбе великой русской балерины превращается в эпитафию о судьбе всех, кто вынужден был покинуть родину с наступлением красного террора. По сути «Мания Жизели» – это картина не о балете, а о невыносимой душевной тоске русских в эмиграции. Через образ Спесивцевой в фильме звучит ностальгия по утраченной царской России, уничтоженной большевиками, и признание себя частью любой государственной системы: «Я считаю, что жизни радоваться – грех», – говорит Ольга. «Дева радости», как и ее предшественницы из дореволюционного кинематографа («Хризантемы», «Дневник балерины», «Умиравший лебедь»), оказывается поверженной.

В дореволюционном кинематографе артистическая³ (чаще всего танцевальная, балетная) линия развития образа женщины с сомнительной репутацией оказывается связанной с философскими взглядами Ф. Ведекинда [2]. Он призывал освободиться от тирании современного мирового порядка и собственных ему лицемерия и ханжества, выйти за рамки социальных норм, условностей и ограничений, навязанных человеку рациональным буржуазным обществом. В обществе рубежа веков, когда выдвигалась эта идея, назрела потребность перемен, и Ведекинд видел возможность их осуществления через попытку приближения рационального маскулинного мира к инстинктивной природе женщины, в активизации первобытных сил в человеке. В основе его представлений об идеальном мироустройстве и всеобщем благоденствии лежала идея «Freudenmädchen» (реализованная в образе Лулу) – женщины, свободной от общественных предрассудков, счастливой и естественной в проявлении своих эмоций, танцующей, в полной мере ощущающей радость бытия. Фактически из «Freudenmädchen» Ф. Ведекинда вырастает концепция о «новой женщине», во многом созвучная идеям Ф. Ницше о «новом человеке», – женщине, за которой стоит идея обновления общества. Однако в традиции раннего русского кинематографа качества женщины, бросающей вызов патриархальному укладу жизни, а именно: сексуальность, витальность и естественность – вступают

в конфликт с так называемой «загадочной русской душой». Балерина в дореволюционном кинематографе страдает от несоответствия своего внешнего (сценического) образа и внутреннего мира, полного любовного томления и патриархальных предрассудков. Если жизненный напор героинь, похожих на Лулу, взрывал общественный порядок и побеждал мещанское сознание (в немецком и советском кино 1920-х), то анемичные танцовщицы с русской душой гибли от столкновения с реальностью. Прошло более 70 лет советской власти, при которой балерина была возведена в ранг государственного символа, и с ее окончанием она разделяет судьбу утраченной России (теперь советской). Ностальгию, которая возникает в «Мании Жизели» в адрес утраченной родины, можно соотнести и с чувством разочарования, и с неоправданными надеждами, возлагаемыми обществом на развал СССР и возможности перемен.

Реквием же по утраченной культуре можно назвать фильм В. Тодоровского «Большой» 2017 года. В нем, в отличие от всех предыдущих отечественных картин на балетную тему (как советского, так и российского периодов), уже не будет разговоров и мучительных размышлений о творческой миссии и поиске художественного образа. Тодоровского заботят другие вопросы. А именно: могла ли в молодости педагог МГАХА перепрыгнуть с крыши одного дома на другой или врет. До «Большого» в новейшей истории отечественного кино на современном материале выходил фильм «Танцующие призраки» режиссеров Ю. Короткова и Е. Резникова (1992), отличающийся достаточно жесткой риторикой в адрес балета. В нем балетная школа подавалась как застенок, в котором ученица должна была соответствовать эталону «русской балерины» с риском для своей жизни, но в нем всё-таки речь шла о балете, а не о голом формализме. «Даже если я тебя допущу до экзамена, ты получишь двойку за форму. И ты это знаешь! А балет – это не техника, не прыжок. Это образ. Понимаешь? А образ можно создать лишь с нормальной формой», – говорит репетитор ученице, склонной к полноте. Да и весь фильм Короткова и Резникова сюжетно выстраивается как парафраз «Жизели», с парадоксальным двоемирием и героиней, своей жизнью утверждающей торжество классического балета над мрачными российскими реалиями. А Тодоровский во главе угла ставит... прыжок, про образ речи не ведется. Этот элемент художественной гимнастики становится главным лейтмотивом фильма: легенда о прыжке балетного педагога, фраза «у нее прыжок» как характеристика главной героини, кульминационный прыжок ее же с крыши на крышу, как это якобы в прошлом сделала ее педагог, и на сцене Большого в «Лебедином» в роли Одетты – снова прыжок как финальный аккорд. Можно констатировать факт – балет в картине теперь приравнивается к акробатическому трюку. А еще к шансу заработать денег чуть более интеллигентным и чистеньким способом, нежели плясать на улице с протянутой шляпой.

Главная героиня Юля Ольшанская (Маргарита Симонова)⁴ балетом с детства⁵ не грезила, для нее он становится шансом избежать колонии для несовершеннолетних и поводом уехать из родного Шахтинска. Этот фильм в репрезентации художественного образа балерины констатировал сокрушительный провал – от «сверхчеловека» и нравственного идеала, позже – постановщика и балетмейстера до вульгарной плебейки, «чёкающей» и «офигевающей» на протяжении всей картины. Юля лишена малейших следов окультуривания, которое, по логике, могло бы на ней отразиться после обучения в МГАХе,⁶ одной из старейших танцевальных школ мира. Может, прав был отец Игоря из «Танцующих призраков», что Большой уже не тот... Может, поэтому более ранние фильмы из 1980-х все живительные импульсы для академического балета находили не в Москве, а в ленинградском Кировском... Встреча Юли и грандиозной балетной культуры прошлого не состоялась, она так и осталась девочкой из подворотни: сквернословит, выпивает, фактически срывает финальный прогон. А главное, продает выпускную роль Авроры на сцене Большого матери своей подруги, также претендующей на звание

лучшей. Формально она отправила деньги семье, но, по сути, острой необходимости в этом не было. Еще недавно, в 1986 году, балерина Тропинина из фильма «Гран-па» отказалась уезжать из блокадного Ленинграда, лишь бы быть в одном городе с театром, в котором и которому она служит. Теперь обкусанный бутерброд с красной рыбой с чужого стола на тарелке за семейным ужином становится поводом отказаться от главной роли, а фактически – от балетной карьеры на сцене Большого театра.

Выбор старейшего педагога Академии Галины Михайловны (Алиса Фрейндлих) неотесанной девочки с «хорошим прыжком» на роль Авроры изначально вызывает сомнение, так как первая сама страдает от старческой деменции и из последних сил пытается бороться с провалами в памяти и утратой когнитивных функций. Символично, что балерина старой формации, представительница блистательной советской школы в фильме показана как теряющая разум забавная старушка. Вероятно, авторы и хотели продемонстрировать, что педагог в Юлю верит и видит в ней талант, но данный фильм – ярчайший пример того, что произведение в своей интерпретации порой выходит за границы авторского замысла. Иначе как объяснить, что Галина Михайловна вместо того чтобы назначить дополнительные репетиции своей подопечной, нанимает ее в полумойки. И вместо того чтобы Юлиным танцем на финальном прогоне доказать справедливость назначения девушки на главную роль, она идет в Кремль к своему старому почитателю, чтобы тот «звонком сверху» вступил за Ольшанскую. В этом невольно прочитывается культурологическая издевка: в «Спящей красавице» Аврору от колдовского сна пробуждает принц Дезире при помощи крестной принцессы – феи Сирени, а в «Большом» назначает на роль, фактически пробуждает «Аврору» в новом статусе, кремлевский функционер по ходатайству выживающей из ума старой балерины.

В этом свете закаятая Юлина «подружка» – соперница Карина (Анна Исаева) выглядит какой-то беззлобной. Да и если разобратся, какая уж из нее соперница, если из фильма следует только три пункта, по которым между девушками намечается «конфликт». Основной – за роль Авроры. Но он за деньги матери Карини разрешается очень быстро и практически за кадром. Через весь фильм проходят два других: профессиональный – кто после бутылки вина прокрутит больше фуэте на пальцах и морально-нравственный – может ли быть у балерины интимная жизнь или нет. И если в техническом плане и в стойкости к алкоголю девушки практически равны, то в вопросах любви их взгляды расходятся. Благополучная Карина однозначно решает эту дилемму: «Мое тело только для балета», – отправляя зрителя своей откровенностью в нокаут, сообщив, что лишилась девственности от гран батмана в классе. А вот несостоявшаяся Аврора – Юля переспала с парнем из электрички абсолютно по зову сердца и души. Сложно предугадать, какое это имело последствие для русского балета в будущем, но невольно напрашивается аналогия с фильмом «Танцующие призраки», где героиня, отвергнув в финале парня, мешающего ее балету, говорит: «Я поняла главное, только здесь, на сцене, настоящая любовь, и жизнь, и счастье. А там на улице – только бледные призраки. <...> Пока я танцую – я живу». Здесь же ситуация решается совершенно наоборот: девушка из-за случайной интрижки в электричке фактически срывает генеральный прогон. Собственно через главную героиню Юлю и ее антагониста Карину режиссер недвусмысленно намекает, какое у России культурное будущее. Сомнительное.

Начиная с конца сороковых годов балет как часть драматургической образности в отечественном кино, с одной стороны, беспристрастно фиксировал все перемены, происходящие в социуме, а с другой – выступал проводником государственной политики и общественных настроений в области культуры. По факту, тонкая и звенящая балерина в компании себе подобных, как лошадь в упряжке у Аполлона на фронте Большого театра, тянула советское, а позже и перестроечное искусство по пути раз-

вития и обновления. В отечественных фильмах даже сложилась своя знаковая система. За передовые идеи отвечала балерина, желательна потомственная, которая, опираясь на великое хореографическое наследие прошлого, объединяла в себе традиции и новаторство. А вот мужчина-постановщик оказывался несостоятельным, инертным и в итоге сходил с дистанции либо прибегал к помощи женщины и тогда достигал результата. В значении театральных площадок также имелась своя логика – Москва и Большой театр олицетворяли официальный, канонический балет, тот, который транслирует с киноэкранов мощь и славу советского государства. Самыми яркими примерами можно назвать фильмы «Весна» Г. Александрова (1947) и «Москва, любовь моя» А. Митты (1974). А вот напряженные поиски нового, современного, даже революционного содержания и формы в кинематографической репрезентации всегда были связаны с Ленинградом и Кировским (Мариинским) театром. Все фильмы 1980 – 1990-х обновляли балет, а вместе с ним и советское искусство на сцене Кировского. В этой связи необходимо отметить картину Анны Матисон «После тебя» (2016), снятую практически одновременно с «Большим». Она очень четко уловила и отразила это культурно-географическое противостояние.

Главный герой Алексей Темников (Сергей Безруков) из-за травмы вынужден был прервать свою блестящую балетную карьеру, в которой его мастерство сравнивали с гением Михаила Барышникова. Спустя много лет перед лицом неизбежного паралича, понимая, что после себя ему, кроме скандальных телепередач, оставить и нечего, герой решает на постановку балета всей своей жизни. Он идет в Большой, где состоялась его блистательная балетная карьера и где худрук – его хороший знакомый. Ему отказывают, ссылаясь, что репертуар расписан «нафталином» на год вперед. Отзывчивым и восприимчивым к авангардному спектаклю Темникова⁷ оказался Мариинский театр, причем не за «былые заслуги перед отечеством», а исключительно из соображений перспективности и художественной ценности постановки, что было особо подчеркнуто руководителем и директором Мариинского театра Валерием Гергиевым, сыгравшим в фильме самого себя. «Большому» же Тодоровского в своем стремлении избежать всех стереотипов, связанных с балетным миром (что особо подчеркивается режиссером и критиками в интервью и рецензиях), удивительным образом удалось избежать существующей знаковой системы и не вписаться в нее, отчего художественные образы в фильме приобрели двойственность в своих трактовках.

Что касается репертуара, выбранного Тодоровским для фильма, то он вполне отвечает канону – три хрестоматийные постановки балетов П.И. Чайковского: «Щелкунчик», «Спящая красавица» и «Лебединое озеро». А вот к концептуальной состав-

ляющей есть вопросы. В кинематографической репрезентации балет в Большом театре имеет идеологическое значение и воспитательную функцию. Главную героиню, как мы уже отметили, высокая культура не потревожила. Но и балет в целом оказался в не особо надежных руках – престарелого иностранца, танцовщика Антуана Дюваля (французский хореограф и танцовщик Николя Ле Риш), который перед зрителем предстает в каких-то экзистенциальных метаниях, хлебующим коньяк из одной бутылки с танцовщицей кордебалета Юлей Ольшанской, а в трезвом виде крутящим романы со всеми балеринами, мечтающими получить партию в Большом. И вот этот художественный руководитель балетного олимпа России учит внезапно получившую главную роль в «Лебедином» Юлю: «Выбери того, для кого ты танцешь». Индивидуализм, являющийся чуть ли не национальной чертой французов, в стенах русского театра звучит насмешкой. Теперь балерине, выходящей на сцену, нужна мотивация из зала. Понятие сверхидеи в критической риторике «великодержавного шовинизма», популярной в российском обществе, кануло в Лету.

В культурно-историческом контексте фильм В. Тодоровского весьма показателен. Он словно констатирует новую веху в репрезентации балета и балерины на экране. Возврата к прошлой образной системе не случится. В этом смысле знаковым в фильме можно назвать эпизод, в котором концертмейстер МГАХа Жанна Георгиевна (Елена Праздникова)⁸ печально смотрит на происходящее в классе, где одни «безымянные девочки». В ее взгляде печаль и боль от осознания, что уходит эпоха великого русского балета. Умереть, как скажет героиня А. Фрейндлих, будет не с кем. Несмотря на то что фильм называется «Большой», отсутствие слова «театр» оставляет двусмысленность в восприятии – непонятно, о чем идет речь, особенно в контексте прыжковой части и такой драматичной коллизии с гран-батманом, который с французского переводится как «большой взмах или отведение ноги».

Можно резюмировать, что балерина в фильмах «Мания Жизели» А. Учителя (1995) и «Большой» В. Тодоровского (2017) репрезентируется как образ ностальгии по утраченному – родине, ценностям, времени. Методологически это решается через реабилитацию сексуальности в данном женском персонаже, долгое время лишенном эротического флера. Парадоксальность ситуации заключается в том, что в этом же 2017 году выходит резонансный фильм «Матильда» А. Учителя, в котором героиня представлена на экране подчеркнута как «Freudenmädchen», что дает повод ожидать выводов о раскрепощении общества. Однако в реальности констатирует наличие в обществе гипертрофированного уровня приверженности к консервативным ценностям и снова свидетельствует о наличии ностальгических тенденциях, скрывающихся за репрезентацией образа балерины.

Светлана СМАГИНА

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В 1997 году в Санкт-Петербурге выходит балет в двух актах в постановке Б. Эйфмана на музыку Ж. Бизе, А. Шнитке, П. Чайковского «Красная Жизель». В основе балета оказывается трагическая судьба творческого человека (за которой прочитывается судьба Ольги Спесивцевой), оказавшегося вовлеченным в кровавые события революционного Петрограда 1917 года. В «Красной Жизели» Эйфмана волнуют вопросы искусства и тирании власти, искусства и вынужденной эмиграции.
2. В героине песни узнается дочь генерала, богемная питерская *femme fatale* Серебряного века Паллада Олимпиевна Богданова-Бельская.
3. В «Мании Жизели» есть эпизод, когда Спесивцева впадает в истерику, отказывается репетировать: «И вообще я актриса, а не балерина!» – на что ее помощница успокаивающе говорит: «Пойдем, душ примем, водочки выпьем».
4. Прима Варшавского театра оперы и балета.
5. Юлю Ольшанскую в детстве исполнила Екатерина Самуйлина.
6. Московская государственная академия хореографии (МГАХ). Образована в 1773 году.
7. Балет Темникова «Симфония в трех движениях», поставленный для фильма на музыку И. Стравинского хореографом Радой Поклитару, после фильма вошел в репертуар Мариинского театра.
8. Роль Жанны Георгиевны исполнила Елена Праздникова – ведущий концертмейстер балета Большого театра.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Дзеймисон Ф. (2000) Постмодернизм и общество потребления // Логос. № 4 (25). С. 63–77. Цит. по: http://ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10. Первая публикация: 1983 г. (на английском языке).
2. Придорогина Е. А. Гендерная проблематика в драматургии Ф. Ведекинда. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Санкт-Петербургский государственный университет. СПб. 2016. 270 с.

REFERENCES:

1. Dzhejmison F. (2000) Postmodernizm i obshchestvo potrebleniya [Postmodernism and consumer society] // Logos. № 4 (25). S. 63-77. Cit. po: http://ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10. Pervaya publikaciya: 1983 g. (na anglijskom yazyke).
2. Pridorogina E. A. Gendernaya problematika v dramaturgii F. Vedekinda [Gender issues in the playwright F. Vedekind.]. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet. SPb. 2016. 270 s.