

УДК 793.3
ББК 85.32

Васенина Екатерина Викторовна

Доцент, Ивановский государственный университет, 153025, Россия, Иваново, ул. Ермака, 39; аспирант, Московский государственный институт культуры, 141406, Россия, Московская область, Химки, ул. Библиотечная, 7

ORCID ID: 0000-0003-0385-2930

ResearcherID: KEJ-3702-2024

ejikkat@gmail.com

Ключевые слова: «Русский балет» С.П. Дягилева, Леонид Мясин, Игорь Стравинский, Благовещение, российский современный танец, современная музыка

Васенина Екатерина Викторовна

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой: в поисках историко- культурного диалога



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-378-403

Для цит.: *Васенина Е.В.* «Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой: в поисках историко-культурного диалога // *Художественная культура*. 2024. № 2. С. 378–403. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-378-403>.

For cit.: *Vasenina E.V. Liturgy* by Leonide Massine and *Liturgy* by Olga Tsvetkova: In Search of Historical and Cultural Dialogue. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 378–403. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-378-403>. (In Russian)

Vasenina Ekaterina V.

Associate Professor, Ivanovo State University, 39 Ermaka Str., Ivanovo, 153025, Russia; PhD Student, Moscow State Institute of Culture, 7 Bibliotchanaya Str., Khimki, Moscow Region, 141406, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0385-2930
ResearcherID: KEJ-3702-2024
ejikkat@gmail.com

Keywords: S.P. Diaghilev's Ballets Russes, Leonide Massine, Igor Stravinsky, Annunciation, Russian contemporary dance, contemporary music

Vasenina Ekaterina V.

Liturgy by Leonide Massine and *Liturgy* by Olga Tsvetkova:
In Search of Historical and Cultural Dialogue

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой:
в поисках историко-культурного диалога

Аннотация. Статья посвящена исследованию причины историко-культурной связи не поставленного Леонидом Мясиним балета «Литургия» (задуманного им совместно с Сергеем Дягилевым) с постановкой балета «Литургия», показанного в 2023 году в Москве в концертном зале «Зарядье». Создатели нового балета «Литургия», хореограф Ольга Цветкова и композитор Сергей Ахунув, прямо указывают на «Литургию» Мясина как на источник вдохновения и говорят о личной необходимости размышлять о божественном начале в искусстве и выстраивать художественную рецепцию с проектом «Русского балета». В статье приводится ряд источников, зафиксировавших долгий, растянувшийся на три года постановочный процесс «Литургии» начала XX века (1914–1916), а также источники, характеризующие творческий почерк Леонида Мясина, его склонность к религиозной тематике. Вопросы сакрального волнуют и Ольгу Цветкову, российского современного хореографа. Причина ее заинтересованности в материале «Литургии», на наш взгляд, связана с попыткой понимания источников вдохновения и этической саморегуляции в процессе работы с религиозными темами в художественной культуре.

Abstract. The article is devoted to studying the reasons for the historical and cultural connection between Leonide Massine's unstaged ballet *Liturgy*, which was conceived by him together with Sergei Diaghilev, and the production of the *Liturgy* ballet shown in 2023 at the Zaryadye concert hall in Moscow. The creators of the new *Liturgy* ballet, choreographer Olga Tsvetkova and composer Sergei Akhunov, directly point to Massine's *Liturgy* as a source of inspiration and highlight the personal need to reflect on the divine principle in art. The article cites a number of sources documenting the three-year long staging process of *Liturgy* at the beginning of the 20th century (1914–1916), as well as the sources characterizing Leonid Massine's creative style and the penchant for religious themes in his record of accomplishment as a choreographer. The issues of the sacred also concern Olga Tsvetkova, a contemporary Russian choreographer. The reason for her interest in the material of *Liturgy* may be connected with an attempt to understand the sources of inspiration and ethical self-regulation in the process of working with religious themes of artistic culture and establish the artistic reception with the Ballets Russes project.

Введение

В конце 2023 года в московском концертном зале «Зарядье» состоялась премьера танцевального спектакля «Литургия», поставленного хореографом Ольгой Цветковой на музыку современного композитора Сергея Ахунова. Постановка стала чествованием достижений и намерений «Русского балета» Сергея Дягилева, творческим размышлением о них, доказательством историко-культурных связей русского современного балета начала XX века и российского современного танца XXI века, а также действенным восполнением пробела: «Литургия» должна была стать первой постановкой Леонида Мясина (1896–1979) в труппе «Русского балета» Сергея Дягилева, но в 1914–1916 годах (столько шла подготовка во время Первой мировой войны) спектакль так и не был реализован. Музыка должен был написать Игорь Стравинский. Постановка не состоялась, остались эскизы костюмов работы Натальи Гончаровой, переписка создателей и дневниковые записи. Постановка 2023 года стала попыткой историко-культурного диалога команды авторов «Литургии» нашего времени с создателями невыпущенного балета «Литургия» 1914–1916 годов.

Предметом исследования является постановка балета «Литургия» 2023 года и повлиявший на его создание художественный пласт литературных и графических источников балета «Литургия» 1914–1916 годов. Научная новизна работы заключается в том, что до Сергея Ахунова и Ольги Цветковой никто не пытался «воспроизводить», вдохновляться и прямо цитировать хореографию и замыслы Леонида Мясина в связи с «Литургией», и нам предстоит оценить творческую состоятельность их результата. Целью статьи является необходимая первоначальная реконструкция событий 1914–1916 годов по подготовке «Литургии» Леонида Мясина, напрямую связанная с тем художественным материалом, который предложили зрителю создатели «Литургии» 2023 года Ольга Цветкова и Сергей Ахунов. Анализируется спектакль «Литургия», показанный в концертном зале «Зарядье», в связи с художественной рецепцией замысла.

Научно-исследовательский корпус текстов, посвященный «Русскому балету», очень велик, однако о «Литургии» по причине ее несуществующести написано сравнительно немного. Наследие «Русского балета» не было задокументировано на киноплёнку по воле

С.П. Дягилева, хотя это технически уже было возможно, в связи с этим большое значение приобретают рецензии на показы, которые в случае с «Литургией» отсутствуют. В данной работе прямо или косвенно рассматриваются преимущественно исследования «Русского балета», и в частности творчества Леонида Мясина, Е.Я. Суриц, В.П. Варунца, И.Ф. Стравинского, Л.Ф. Мясина, Ж.-П. Пастори, Б. Свенсон, а также публикации Г.Ю. Серовой, посвященные древнерусскому искусству и творчеству Н. Гончаровой, и труды О.С. Поповой по истории византийского искусства. Поскольку постановка Мясина не была осуществлена, основой для ее реконструкции являются дневниковые записи хореографа и переписка создателей. Постановка Ольги Цветковой осуществлена недавно, посвященных ей текстов практически нет, основой исследования является сама премьера и связанные с ней видеоматериалы.

«Литургия» Леонида Мясина: в поисках единения

В конце 1914 года Дягилев пишет Стравинскому: «Приехать надо вот зачем: планы наши с Мештровичем⁽¹⁾ делают быстрые шаги. Это человек застенчивый, болезненно самолюбивый, подозрительный, гениальный исполнитель, но посредственность. Работаем мы с ним и с Мясиним, и я благословить хочу, чтоб Мясин поставил эту вещь.

Сюжет подробно рассказывать не стану — скажу только, что зрелище святое, экстагическая обедня, 6–7 коротких картин. Эпоха по жанру около Византии; конечно, у Мештровича выйдет по-своему. Музыка — ряд хоров а сарелла — чисто религиозных, может быть, вдохновленных грегорианскими темами» [19, с. 296].

Г.Ю. Серова указывает: «Балет „Литургия“ задуман в годы широкого признания древнерусского и византийского искусства». При этом для Дягилева «древность должна была предстать ярко и экстравагантно, наподобие футуристических зрелищ» [17, с. 204]. Либретто балета-мистерии «Литургия» было задумано Дягилевым как череда эпизодов из Евангелия. Первой сценой должно было стать Благове-

(1) Мештрович Иван (1883–1962) — хорватский скульптор и архитектор, участник выставок «Венских сецессионов», в 1942 году эмигрировал из Югославии, с 1947 года проживал в США.

шение Архангела Гавриила Марии о рождении Христа. Музыкальная партитура включала пение, тишину с музыкальными антрактами, партитуру Стравинского и футуристический шумовой оркестр. Хореография была вдохновлена смесью влияний: византийской иконографией, средневековым искусством и эстетикой обезличивания, при которой угловатые движения предполагали как механизацию, так и ритуализированное движение. Исследователь Б. Свенсон (B. Swanson, 2022) отмечает: «Среди футуристических экспериментов Дягилева военного времени балет „Литургия“ выделяется как неожиданный и значительный в своем исследовании ритуала и понятия священного» [28, p. 373].

Идея постановки возникла у Дягилева в 1914 году, когда он начинает готовить к постановочной работе Леонида Мясина, успешно дебютировавшего в его антрепризе молодого танцовщика. В переписке со Стравинским в этот период обсуждается музыкальное сопровождение балета: русские духовные песнопения, Дж.Б. Перголези и И.С. Бах, опусы итальянских футуристов, а также танец без музыки под ритм шагов танцовщиков. В увлечении ритмизованными действиями на сцене сыграла свою роль и мода на эвритмию в Европе в начале XX века. В человеке скрываются, как считал разработчик эвритмии Рудольф Штайнер, великие тайны космического бытия, отсвет которых лежит на его земной жизни: «Превращение понимания человека в чеканку звука и жеста — вот основа сценического искусства» [21, с. 59].

Стравинский выказывает настороженность в отношении «Литургии». Он не одобряет замысел «о перенесении церковной службы на театральные подмостки» [12, с. 102]. К тому же Дягилев не собирается ему платить за «Литургию» отдельно, только заодно со «Свадебкой». В этот период он общается с теоретиком футуризма Ф.Т. Маринетти (1876–1944) и другими создателями так называемых футуристических музыкальных инструментов, в использовании которых в «Литургии» Дягилев был заинтересован.

«Действие надо поддерживать... звуками... гармоническим наполнением уха. Источник наполнения должен быть непонятен, переливы гармонических соединений должны быть незаметны... Ритм абсолютно никакого не имеет значения... не должно быть слышно начало и конец звука. Предполагающиеся инструменты — колокола с густо

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой: в поисках историко-культурного диалога

обязанными языками, зола арфа, гусли, сирены, волчки и прочее. <...> Маринетти предлагает собраться хоть на день в Милане, чтобы переговорить с заправками из оркестра и детально обследовать все их инструменты» [19, с. 314].

Маринетти не пренебрегал перепрофилированием традиционных религиозных концепций в футуристических целях. В манифесте о скорости 1916 года он соотнес скорость с молитвой и понятием божественного, прославляя скорость как трансцендентную силу, которая синтезирует движение и энергию в их самой чистой непосредственной форме: «Если молитва означает общение с божественным, то бег на высокой скорости — это молитва» [9, с. 169]. Эта риторика заменила старое новым и в равной степени использовала традиционные религиозные концепции, чтобы придать метафизическое измерение новым научным теориям.

Скорее всего, это также стало одной из причин отказа Стравинского писать музыку: футуристы и их инструменты вызывали у композитора много вопросов: «Футуристы были нелепы, но симпатичны... Сам Маринетти был балалайкой-болтуном...» [20, с. 285].

Дягилев заказывает партитуры древних православных песнопений в Киеве, но не получает их из-за нарушенных почтовых связей во время Первой мировой войны. Транспозицию старинного знаменного (крюкового) распева для будущей «Литургии» частично осуществил регент женева православного собора, хормейстер Василий Кибальчич, сын русского революционера. В зависимости от требований действия хор, в замысле, либо выдвигался на середину сцены, либо покидал ее, либо располагался «ступенями» по бокам у передних кулис. Однако предоставленного Кибальчичем музыкального материала было недостаточно.

Стравинский пишет матери, А.К. Стравинской, в феврале 1916 года из Моржа: «Мусечка моя, пожалуйста, елико возможно скорее (у Юргенсона найдешь), народные песни кавказских народов, записанные фонографом. Иных не бери. Имей в виду, что у меня имеется первый фонографированный выпуск „Великорусских песен в народной гармонизации“. Нет ли еще других выпусков?» [19, с. 360].

Таким образом, и Дягилеву, и Стравинскому для работы был нужен оригинальный, подлинный материал народной музыки. Не получив ее, балет они не осуществляют.

Сотрудничество с Мештровичем не складывается. В художественном решении Мясину с 1915 года помогает вызванная из России Наталия Гончарова, уже создавшая серию живописных изображений ангелов и евангелистов. Гончарова обращается к иконографическому канону фресок, мозаик. Вместо традиционных для балета легких тканей применяет «жесткие конструкции, которые должны придать фигурам танцовщиков плоскостность, ограничить движения, заменив их чередованием позиций» [7, с. 122]. В эскизах Гончарова подчеркивает излом кисти и угловатость движений вывернутых рук Христа в сцене Воскресения, и Мясин это приветствует — это помогает ему в создании хореографии.

Исследователь византийского искусства О.С. Попова в монографии «Проблемы византийского искусства» (2006) пишет о том, что в рамках этой эстетики было важно придать образу наибольшую одухотворенность: «Стержнем стиля стала спиритуализация классических по своей природе форм. Можно сказать, что это был основной путь византийской живописи. <...> Телесная пластика приобретает абстрактную гладкость и обобщенность. Ценится экономия средств, их лапидарность, геометрическая ясность линий» [14, с. 203].

В окончательных эскизах спектакля для воплощения этих идей Гончарова обращается к технике коллажа, передающей эффект средневековой мозаики. Впоследствии Гончарова превращает свои эскизы костюмов в альбом из 14 работ, выполненных в технике трафаретной печати⁽²⁾.

Для постановки предусмотрен съемный пол, изготовленный из гулкового дерева, его должны настелить на высоте 20 сантиметров от сцены, чтобы шаги танцовщиков отдавались эхом. Декорации семи эпизодов, очерчивающих жизнь Христа, должны напоминать своды храма с иконостасом, внушительными изображениями Спаса и Богородицы по обе стороны Царских врат, двустворчатых дверей в иконостасе, в которые могут входить только священники во время богослужения [26, р. 70]. Однако стоимость декораций, по словам Гончаровой, слишком велика для «Русского балета», смета приближается

(2) Часть эскизов Н. Гончаровой к балету «Литургия» переданы А.К. Ларионовой-Томилиной и находятся в Государственной Третьяковской галерее.

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой: в поисках историко-культурного диалога

к четырем миллионам швейцарских франков. Дягилев откладывает спектакль еще и потому, что поглощен воссозданием группы, разбросанной по разным странам в этот период, и не в состоянии уделять Мясину столько внимания, сколько требует его первая хореографическая постановка.

В начале 1916 года Мясин писал своему учителю А.П. Большакову из Бостона в Москву: «Я делаю огромный балет... движение-действие без музыки — всего шесть картин, из которых состоит балет. Музыка — хоры, и она начинается только тогда, когда опускается занавес сцены, и кончается, когда он поднимается» [2].

Исследователь творчества «Русского балета» Дягилева Е.Я. Суриц указывала на то, что Мясин охотно обращался к религиозной тематике: «Первый балет „Литургия“ не был поставлен, но за ним последовали *Nobilissima Visione* („Благородное видение“, 1938), *Laudes Evangelii* („Евангельские гимны“, 1952), „Воскресение и жизнь“ (1954). Мясин еще в ранней молодости, впервые увидев в Италии византийские фрески и произведения мастеров раннего Ренессанса, ощутил их общность с древнерусской живописью, и в его сознании как бы идентифицировалось виденное некогда в детстве в Саввино-Сторожевском монастыре в Звенигороде и открывшееся во Флоренции и Равенне» [22, с. 11]. Когда Мясин и Дягилев оказываются в галерее Уффици перед «Благовещением» Симоне Мартини, на Мясина нисходит откровение: «Все, что я видел до того во Флоренции, словно достигло высшей точки в этой картине. Казалось, мне предлагают ключ в незнакомый мир, приглашают пройти по дороге, по которой я буду идти до конца. „Да, — обратился я к Дягилеву, — я думаю, что смогу создать балет. И не один, а сотню, я обещаю вам“» [11, с. 61]. «Что касается эскизов костюмов, то Гончарова подчеркнула в них такие существенные византийские черты, как излом кисти и угловатость движений вывернутых рук Христа в сцене „Воскресения“, и это давало тот эффект, которого я добивался» [11, с. 63], — отмечает Мясин. С балериной Лидией Соколовой он отрабатывает вступительную сцену Благовещения: сам танцует архангела Гавриила, Соколова танцует Марию. Образцом для него служит «Мадонна» Чимабуэ: угловатые движения и напряженные жесты раскрытой ладони.

В сольных танцах Мясин детально разработывал индивидуальный жест, движение кисти, локтя, вплоть до движения каждого пальца.

«Кисти рук, скрещенные над головой, руки, скрещенные на груди, — много port de bras в групповых танцах. Одна группа могла пробежать, производя движения руками, затем трое или четверо танцовщиков следовали за ними и образовывали другую группу, а все вместе складывалось в общее построение. Строить группы на сцене, создавать из них рисунок было для него почти навязчивой идеей» [22, с. 14], — вспоминала балерина Александра Данилова.

Хореографические сцены о жизни Спасителя начинаются с Благовещения, картины отделены друг от друга вокальными номерами. Для картины «Вознесения» Мясин выстраивает две группы ангелов, у которых руки обращены вверх и скрещены. Это создавало иллюзию крыльев, поднимающихся в небеса. Мясин, по всей видимости, был готов размышлять на религиозные темы в пространстве сцены, осознавая, что в христианской традиции авторы не воспринимают реальность танца как аксиологически нейтральную. Использование танца в христианской парадигме неизменно становится социально, морально, религиозно значимым поступком. Все содержательно-структурные аспекты танца так или иначе связаны с проблемой «преобразования человеческого тела» [3, с. 10] и с ответом на вопрос: к чему направлено это преобразование, с помощью чего оно достигается? Древнегреческое слово «хорос» обозначает собрание поющих и пляшущих, хороводную пляску с пением. В хорос одно не отделено от другого. Исследователи отмечают, что в работе над «Литургией» особое внимание уделяется «пограничному положению между священным, религиозным и светским» [25, р. 19]. Эту лиминальность, пограничность «Литургии» стоит выделить как основную характеристику постановки.

Эскизы костюмов содержат много предложений художницы по позировкам тел, они словно «советуют» хореографу и предлагают характер движений, обусловленный в том числе жесткостью костюмов. В большинстве рисунков к «Литургии» Гончарова изображает размашистые движения ног. В эскизе апостол Андрей появляется с ногой, выставленной далеко вперед, а вторая нога согнута и ослаблена, что создает впечатление угловатости и неустойчивости. Вес при этом не перенесен на переднюю ногу, что дестабилизирует фигуру и оставляет ее «в подвешенном состоянии». Другие апостолы также изображены в динамических и неустойчивых позах. Эта инициати-

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой:
в поисках историко-культурного диалога

ва, а также произвольное размещение важных фигур иконостаса на сцене не были приняты ни Мясиним, ни богословами. В публичном диспуте, который пришлось держать Гончаровой, она пытается защитить свое право быть художником, размышляющим на религиозные темы: «Религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, были всегда самым величественным, самым совершенным проявлением деятельности человека... Художник твердо знал, что он изображает и зачем он изображает: благодаря этому мысль его была ясна и определена, для нее оставалось только подыскать столь же ясную и определенную форму» [цит. по: 8, с. 4]. Г.Ю. Серова отмечает, что созданные Гончаровой эскизы костюмов напоминали «православные богослужебные одеяния XV–XVII веков, которые в избытке были представлены на выставке древнерусского искусства 1913 года» [17, с. 195] в Москве и затем опубликованы в каталоге. Танцовщики в этих костюмах могли совершать «только крупные простые движения в одной плоскости». Исследовательница указывает, что живопись Гончаровой отличает «монументальное обобщенное „архитектурное“ видение композиции», а «образ шествия, единого ритма шагов очерпнуты из мозаик базилики Сант Аполлинаре Нуово». «Мозаичные фризы равеннской базилики с множеством евангельских композиций и шествиями святых как будто сами предлагали построение хореографических миниатюр» [18, с. 288–289].

Со ссылкой на И.В. Шуманову Г.Ю. Серова пишет о том, что Гончарова пришла к идее конструктивистских по своей сути костюмов раньше, чем П. Пикассо в балете «Парад», снискавшем славу первого конструктивистского балета, а древнерусское искусство подсказало ей конструктивистскую идею формы костюмов и движения в них [17, с. 197]. Но обстоятельства сложились так, что намерения создателей «Литургии» 1914–1916 годов опередили свое время, а все авторы балета видели свою художественную и этическую задачу неодинаково. «Литургия» не была первой попыткой в 1910-х годах инсценировать в балете библейский сюжет. При участии Льва Бакста, Клода Дебюсси и Габриэля Астриюка в 1911 году был создан пятичасовой монобалет-мистерия «Мучения Святого Себастьяна» с Идой Рубинштейн в главной роли, но спектакль признали неудачным. Марсель Пруст писал композитору Рейнальдо Ану: «Считаю пьесу очень скучной, а музыку приятной, но поверхностной» [27, р. 134].

Мясин указывает, что в постановке «Евангельские гимны» 1952 года, которая стала самой реализованной попыткой хореографа вернуться к теме «Литургии» 1916 года, его волновала «атмосфера преддвотговского периода», он использовал в хореографии «позы византийской мозаики и примитивных школ Лукки и Пизы» [11, с. 255]. Для него было важно не подражать мираклям Средневековья, но попробовать облечь библейскую историю в новую форму театрального представления.

Суриц пишет в монографии о Мясине в главе «Балеты на темы Евангелия», что премьера «Евангельских гимнов» состоялась в сентябре 1952 года в церкви Сан-Доменико города Перуджи, то есть литургические таинства были инсценированы не в театральном, как планировал Дягилев, а в храмовом пространстве. В спектакле были сцены Елеонской горы, Крестного пути, эпизоды казни, снятия с креста, Вознесения. «Зрители, включая присутствующих священников и монахов, восприняли представление как выражение самых возвышенных религиозных чувств, сравнивали с исполнением великих античных трагедий и средневековых мистерий» [23, с. 215]. Этот спектакль шел не один сезон с большим успехом, показы проходили чаще в соборах и церквях. В 1961 году на основе мясинского спектакля был создан телевизионный фильм, который демонстрировался на протяжении ряда лет во время Пасхальной недели в странах Европы. О спектакле 1961 года пресса писала, что «от хореографии Мясина, напоминающей серию религиозных картин, оживающих и как бы сходящих с витража, захватывает дух, а музыка, основанная на старинных песнопениях, сурова и возвышенна» [цит. по: 23, с. 217].

«Литургия» Ольги Цветковой: в поисках историко-культурных связей

В факте постановки «Литургии» Ольги Цветковой и Сергея Ахунова интересен диалог с историей — *что* из наследия «Русских сезонов» будит фантазию, побуждает к новому творческому действию. «Литургия»-2023 интересна именно как акт переосмысления. Ольга Цветкова ссылается на Георгия Гурджиева и его балет «Битва магов». Ее интересуют практики сосуществования коллектива как единого тела.

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой:
в поисках историко-культурного диалога

«Балет-оммаж», «балет-спекуляция» — так говорила Цветкова на встрече со зрителями на предпоказе в ГЭС-2 в начале декабря 2023 года. Бережное отношение к материалу позволяет отнести произведение Цветковой и Ахунова скорее к жанру чествования: авторы использовали микроцитаты в позировках и музыкальном материале из «Истории солдата» (1918), «Послеполуденного отдыха фавна» (1912), «Весны священной» (1913).

В 2021 году Цветкова уже обращалась к наследию «Русского балета»: она поставила «Весну священную» в Центральном выставочном зале «Манеж». «Весна...» Цветковой была постиндустриально мрачной, но, как и у Стравинского и В.Ф. Нижинского, исступленно-ритуальной: «Массовый ритуал, стремящийся с помощью единого ритма подключить подсознание как перформеров, так и зрителей к эгрегору предыдущих поколений. Ритм и ритуал становятся здесь единой стихией, что призывает древних духов в общий танец воскресения» [24].

Центральной идеей для Ахунова стала идея красоты, восхождения к горнему, небесному. Его музыка — попытка прикоснуться к этой совершенной, непостижимой красоте.

В хореографии Цветковой, по мнению исследователей, много вертикали — высоких поддержек, направленности движений вверх. Хореографические построения первой части вполне можно называть «живыми картинками», перемены статичных ансамблевых позировок словно создают большие, во всю сцену «открытки», которые перед нами перебирает хореограф. Есть также символические позы, почерпнутые из эскизов Гончаровой (например, поднятые вверх руки со скрещенными кистями, имитирующие крылья серафимов). Ольга Цветкова назвала свой метод работы над «Литургией» «метафизическим вальсированием». «Идеально, чтобы каждый танцовщик стал проводником музыки через свою внешнюю оболочку» [1, б/н], — говорила Цветкова в ГЭС-2 после предпоказа.

Для Цветковой был важен художественный контекст эпохи: в спектакле можно обнаружить приемы и цитаты, отсылающие к работам Нижинского, Мясина, Гурджиева: «В „Литургии“ я чувствую себя не столько хореографом, сколько трансцендентальной швеей, которая плетет ковер из разных нитей и лоскутков. На протяжении спектакля ковер выцветает, остается прозрачный рисунок. Возникает чистая

вертикаль, момент единения с Богом. Обнаженное чувство красоты и восхождение духа...» [1, б/н].

«У „Литургии“ Цветковой простой, четкий механизм. Два визуально разных „мира“: природно-языческий и упорядоченно-христианский, — полагает Т.Ю. Боева. — Но если в „Весне“ все завершалось таким же бурлящим языческим ритуалом жертвы, то в „Литургии“ Цветковой меняется не только вид мира, но и целиком культурный регистр» [5].

У каждого танцовщика есть съемные черные крылья — эффект полета ткани помогает заполнить вытянутую сцену зала «Зарядье». Нижние костюмы, обтягивающие комбинезоны, напоминающие вторую кожу, представляют собой синтез современных футуристических форм с русско-византийской архаикой, византийскими мозаиками VI века, древнерусскими орнаментами XVII века, богослужебными одеяниями XV–XVII веков. В первоначальных планах была идея закрепить небольшие крылья на щиколотках танцовщиков, но, возможно из-за сходства с талариями Гермеса, от этого отказались, как и от идеи подшить черные крылья изнутри золотой и красной с золотым тканью. Верхний черный костюм с крыльями символизирует духовную часть личности человека, его полетные состояния, но также и его теневую сторону. Внутренний обтягивающий костюм возвращает к реальному размеру человека, показывает обнаженность перед миром страстей. Тело как храм души — вот что демонстрирует нам замысел нижнего и верхнего костюмов.

Автор костюмов Сергей Илларионов окончил факультет сценографии и театральной технологии Российского государственного института сценических искусств в 2009 году, он автор костюмов и декораций более чем к шестидесяти спектаклям в драматических и музыкальных театрах в России и по всему миру. В 2015 году окончил магистратуру Академии русского балета им. А.Я. Вагановой по программе «Научно-творческая лаборатория композиции современных форм танца». В интервью Майе Поповой он говорил: «В свои проекты меня зовут люди смелые, готовые увидеть нечто неожиданное, нетипичное. <...> Мне всегда интересно, как статичное может стать живым, подвижным, активным» [13]. Для «Литургии» Ларионов создал два комплекта костюмов: обтягивающие светлые в розовых крупных пятнах, похожие на фрагменты реставрируемой мозаики, а также на

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой: в поисках историко-культурного диалога

костюм Нижинского в «Послеполуденном отдыхе фавна», и черные плащи от шеи в пол со штырями в рукава перекладинами, близкие костюму танцовщицы Лои Фуллер в номерах «Бабочка» и «Танец огня».

Сергей Ахунов — выпускник оркестрового факультета Киевской консерватории. Предпочитает эстетику минимализма, интересуется музыкой добаховской эпохи, греческими ладами и числовыми теориями строения интервалов. И Ахунов, и Цветкова, говоря о намерениях, цитируют множество исторических источников, их связь с историографией очень сильна. Они словно хотят «вспомнить» — это сложностетическая смесь *memory studies* и реэнектмента, в данном случае воспроизведения замысла художественной работы.

«Здесь были неуместны классические оппозиции „добро и зло“, „жизнь и смерть“, атональная и тональная музыка. Это восхождение из одной точки к другой. И надо было выстроить драматургию так, чтобы было не скучно. И тогда я подумал о принципе строчного многоголосья XVI века, которое строится линейно. Один глас ведет свою партию и следующий начинает с ним сочетаться в своей самостоятельной партии. В Третьяковке есть икона, которая выглядит как строчное пение — „Благословенно воинство Небесного царя“ в память о Казанском походе Ивана Грозного 1552 года, ее образ поддержал меня в работе. Принцип строчного многоголосья удалось сочетать с европейским контрапунктом, получился невероятный звуковой эффект. Ввел хор, проявилась трехчастная структура. Последняя часть, приношение, заканчивается у высоких струнных» [1, б/н]. Музыкальную часть постановки реализовали вокальный ансамбль «Интрада» (руководитель Е. Антоненко) и OpensoundOrchestra (дирижер С. Малышев). Концертный зал «Зарядье Холл» взялся реализовать этот проект; Иван Рудин, с 2022 года генеральный директор «Зарядья», помог в осуществлении дорогостоящего и энергоемкого проекта.

Ольга Цветкова — одно из самых интересных имен российского современного танца 2000–2020-х. В разных работах исследует важную для нее метатему: как, находясь в парадигме коллективной силы, силы целого движения, оставаться способным на собственное соло.

Уроженка Екатеринбурга, Цветкова с 1996 по 2002 год изучала современный танец в Екатеринбургском центре современного искусства Льва Шульмана. В это же время принимала участие в постановках московского театра танца «Кинетик» Александра Пепеляева «Нарушители

беспорядков», Zaketou, «Амальгама»; спектаклях челябинского хореографа Ольги Пона «Игры», «Был мальчик», голландского хореографа Анук ван Дайк Exit. В 2002 году присоединилась к проекту «Кинетик» Александра Пепеляева. С 2004 года Цветкова много работает как видеохудожник в танцевальных спектаклях. В 2005-м оканчивает Московский педагогический университет как психолог, в 2009-м переезжает в Амстердам, чтобы продолжить обучение на отделении современной хореографии в School for New Dance Development (SNDO Amsterdam). В 2012 году вошла в художественную группу Recollective и год работала над переводом концепций изобразительного искусства, кинематографических механизмов и литературных техник в танцевальное поле. В 2013 году Цветкова возвращается в Россию и ставит «Моменты» в Центре имени Мейерхольда. «В спектакле был драматург, но не звучало ни одного слова, был композитор, но звучал только сигнал колокольчика, был хореограф, но не было ни одного закрепленного движения. Создатели работали со временем и зрительским восприятием» [10, с. 33].

В 2016–2017 годах она — резидент роттердамского Dansateliers (Rotterdam), в 2017 получает диплом магистра по режиссуре в Амстердаме (DAS Theatre) и становится стипендиатом венской программы DANCEWEB Scholarship. С 2018 по 2022 год работала куратором программы современного танца в доме культуры «ГЭС-2». В 2019 году вместе с композитором Антоном Светличным выпустила современный балет «Крик о тишине. Дао Дэ Цзин» в московском клубе Mutabor и спектакль Human after all для шведской танцевальной компании Norrdans. В 2021 году вместе с Теодором Курентзисом поставила современный балет «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси в петербургском Доме Радио и работала в 2021–2022 годах как представитель от России в европейской танцевальной сети Aerowaves. В 2023 году создала в Петербурге Академию нового танца.

Судя по работам, начиная с «Моментов» Цветкову волнует сакральность танца в разных аспектах. Об этом же она говорит в своих публичных выступлениях. Замысел балета Г. Гурджиева и Ф.А. Гартмана (1924), очевидно, вдохновляет ее на собственные размышления о приобщении человека к величию мироздания и о границах человеческого через двигательные практики. Так, в балете 2022 года «Лебединая песня» Цветкова использует работу с изменением со-

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой:
в поисках историко-культурного диалога

знания на сцене, играет в шаманство: «С помощью шпагата она перебирается через черту, отделяющую логику и рациональное мышление от священной свободы. Ее окружают духи, каждый день она приглашает кого-то из них на танец. На языке жестов Ольга читает стихотворение Пушкина „Пророк“, строки показаны на экране за ее спиной. Постепенно шаманский экстаз охватывает ее, увлекает вслед за нарастающим хаосом музыки. Шпагат как водораздел между мирами — после него Балерина погружается в ирреальность, где нет шума, волнений, есть звучание “Воробьиной оратории” Сергея Курехина и взаимопонимание с настоящим черным котом по имени Марголин, который участвует в постановке на длинном поводке. Вскоре на экране появляется цветная центростремительная спираль, затягивающая Ольгу в следующее измерение, как активированный портал из фантастических фильмов. Мы продолжаем видеть Балерину, пока она путешествует в разных измерениях, показанных на экране как цветные затягивающие круги» [6].

В проекте Soulwhirl («Омут души») 2021 года, показанном на Дягилевском фестивале в честь юбилея Теодора Курентзиса, Цветкова работает с состоянием трансформации энергий: «Там идет драматургия полного перевоплощения, перерождения. В начале это даже не человек, не животное, а такая субстанция или, может, богиня земли. Все начинается с вырастания вот этой сущности. Потом начинаются драматургические арки, когда из одной энергии, из одного состояния я очень мягко перетекаю в другое. Я беру форму вращения как единственно возможное состояние полета, перехода из слез в состояние полного освобождения от боли. Форма суфийского танца помогает мне выйти в следующую энергию» [16]. «Священные пляски» Гурджиева [4] и «экстатическое действо» Дягилева и Стравинского интересуют Цветкову как примеры танцевальных постановок, затрагивающих самые трудные вопросы человеческого бытия, борьбы за душу человека. При этом деятели искусства, небезразличные к теме священного в танце, говорят о неуловимости этого понятия в воплощенном искусстве, что не отменяет новых попыток высказывания. «Когда произносишь слово „Бог“, ты в определенной мере теряешь Бога. Он ведь бесформен. Форма, конечно, важна, но только для того, чтобы протянуть нить связи со зрителем. Самое главное — оно бесформенно, духовно. Я видел великого [Бирджу] Махараджа танцующим и видел сакральное

через его танец» [15, с. 167], — так объяснял, например, свои поиски сакрального в танце хореограф и танцовщик из Бангладеша Акрам Хан, соединяющий в своих спектаклях индийский катхак и техники современного танца.

В первой, «светлой» части балета «Литургия» важной композиционной частью становится общий хоровод, кружащийся напротив белого экрана, на котором отражаются увеличенные черно-белые тени исполнителей. Когда хоровод размыкается и продолжается движение по кругу, танцовщики принимают крестообразные позы и совершают в круговом движении прыжки и танцевальные комбинации на одной ноге, начиная работать с понятием равновесия. Постепенно хоровод сбивается в общую массу, масса разбивается на пары, на сцене образуется 10 пар и один солист(ка) из состава петербургского театра современного танца «Каннон данс». Солист периодически меняется с кем-то из состава дуэтов. Аккуратные и строгие поддержки в дуэтах чередуются с групповой хореографией. В групповых сценах, проходящих на фоне заката красного солнца, танцовщики исполняют коллективные синхроны, в которых чередуются открытые и закрытые позы. Группами танцовщики соблюдают устойчиво нестабильное равновесие в наклоне вправо или влево на одной ноге с поднятыми вверх руками, что создает графические отсылки к эскизам Гончаровой. Отказываясь от естественного равновесия, танцовщик попадает в пространство, где царит кажущаяся избыточной усложненность напряжений, требующая больших энергетических затрат. Поддержание равновесия исполнено изначального драматизма: оппозиция различных напряжений в теле проявляется как конфликт сил, которые должен примирить и разрешить адресат литургии наверху. Пластический костюм танцующих можно охарактеризовать в эмоциональных категориях: тревога, робость перед неизвестным, трепет, смирение, готовность действовать по знакам свыше.

Во второй, «темной» части спектакля композиционно важны пирамидальные построения танцовщиков в черных крыльях на плечах друг друга. С одной стороны, такие пирамидальные построения отсылают к характеристикам хореографии Мясина [23, с. 149], с другой стороны, демонстрируют актуализированное понимание соборности в пространстве пластического спектакля. Танцовщики распахивают руки-крылья, как огромные двоянные бабочки, потом мягко меняют

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой:
в поисках историко-культурного диалога

позировки и складываются в новые, темные калейдоскопические построения фигур на черном фоне, на котором выделяются только лица в обрамлении строгих стрижек танцовщиков и гладко убранных волос танцовщиц.

В сцене распятия Ольга инсценирует пьету. Особенность этой пьеты в том, что Христом поочередно становятся все участники спектакля и о каждом горюют окружающие. Соло в роли Христа строго, возвышенно, прыжки редки и виртуозны; исполняется во внутреннем обтягивающем костюме; группа поддерживает его, купая и удерживая черными крыльями. Поддержание равновесия исполнено изначального драматизма. Композитор С. Ахунوف попросил хореографа в шестой части после соло флейты «вклеить» фрагмент хип-хопа, это было исполнено: один из Сынов Божьих танцует крамп, бросая зрителям в лицо некие яростные пластические истины. Пожалуй, это единственный остропластический момент на протяжении всего спектакля, созданного в регистре религиозной рефлексии, хореографического минимализма и эмоционального самоотречения. Балет заканчивается псалмом, в последний миг свет с силуэтов уходит на лица. Они бледны, полны ожидания и смирения.

Заключение

Аскетизм и строгость художественного решения «Литургии» Ольги Цветковой и Сергея Ахунова делает работу приближенной к тем византийским образцам, которые волновали Дягилева и Мясина в 1914 году. Этому способствовали костюмы Сергея Илларионова, опиравшегося на образы крыльев серафимов в создании верхнего костюма и на узоры итальянских и византийских мозаик, из которых словно выпали несколько фрагментов, в нижних костюмах. Возвышенный музыкальный и визуальный ряд постановки делает ее не рядовым спектаклем современного танца, но значительным культурным событием, обращенным к серьезным этическим и духовным вопросам. Слаженная работа нескольких коллективов (театр танца «Каннон данс», вокальный ансамбль «Интрада», оркестр OpensoundOrchestra) говорит об увлеченности и готовности современных исполнителей погружаться в темы предельных вопросов человеческого бытия. «Литургия» — не первое обращение Цветковой к культурному насле-

дию «Русского балета» Дягилева, ему предшествовали постановки «Послеполуденного отдыха фавна» и «Весны священной»; также в ее творческой биографии ряд постановок, где художественной задачей была работа с темой сакрального и связанными с этим энергиями: «Крик о тишине», «Лебединая песня», «Реквием. Соло». «Литургия» Цветковой сконцентрировала в себе самые важные творческие поиски хореографа, реализовала хореографические искания в сфере сакрального и легализовала лиминальность «Литургии» Мясина отсутствием иконописных ликов на сцене. Звуковая ипостась пространства иконы оказывается воплощена в музыке Сергея Ахунова по мотивам древнерусского строчного пения: каждый голос этой вокальной полифонии является подголоском основной мелодии. Тем самым в музыке реализуется хореографическая метатема Цветковой — сосуществования коллектива как единого тела, работающего на общую художественную задачу.

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой: в поисках историко-культурного диалога

Источники:

- 1 Ахунов С., Цветкова О. Встреча после предпоказа в ГЭС-2: 02.12.2023 // Личный архив Е.В. Васениной. [Без пагинации].
- 2 Мясин Л. Личный архив // Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. Отдел рукописей. Ф. 34. Ед. хр. 9.

Список литературы:

- 3 Акиндинова Т.А., Амашукели А.В. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Издательство РХГА, 2015. 239 с.
- 4 Балет Георгия Гурджиева «Борьба Магов» // Армянский музей Москвы и культуры наций. 25.12.2017. URL: <https://www.armmuseum.ru/news-blog/2017/12/25/-2> (дата обращения 29.12.2023).
- 5 Боева Т.Ю. Тело танца // Петербургский театральный журнал. Блог «ПТЖ». 12 января 2024. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/telo-tanca/> (дата обращения 25.01.2024).
- 6 Васенина Е.В. Коллективные сны // Ballet Magazine. 21.12.2022. URL: <https://balletmagazine.ru/post/videoforma> (дата обращения 13.01.2024).
- 7 Дягилев. Генеральная репетиция / Гос. Третьяковская галерея. М., 2022. 220 с.
- 8 Илюхина Е.А. Испанская феерия Натальи Гончаровой // Третьяковская галерея. 2015. № 4 (49). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/ispanskaya-feeriya-natalii-goncharovoi> (дата обращения 20.12.2023).
- 9 Итальянский футуризм: Манифесты и программы: 1909-1941: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. Е. Лазаревой. Т. 1. М.: Гилея, 2020. 398 с.
- 10 Кошелева О.А. Представление о телесности в современном танце России (на примере художественных проектов Ольги Цветковой): ВКР / Научный руководитель Г.А. Шматова. РГГУ, 2020. 43 с.
- 11 Мясин Л.Ф. Моя жизнь в балете / Пер. с англ.; предисл. Е.Я. Суриц, коммент. Е. Яковлевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. 364 с.
- 12 Пастори Ж.-П. Ренессанс Русского балета / Пер. с фр. И. Стафф. М.: Paulsen, 2014. 152 с.
- 13 Попова М. The One (and) the Other // Петербургский театральный журнал. 2020. № 4 (102). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/102/talks/the-one-and-the-other/> (дата обращения 20.12.2023).
- 14 Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006. 1088 с.
- 15 Рыжакова С.И. Антропологические аспекты современного танца. Беседы с Акрамом Ханом о судьбе, истоках вдохновения и сценическом повествовании // Вестник антропологии. 2021. № 2. С. 157-176. <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2021-54-2/157-176>.
- 16 Сафонова Т. Интервью с Ольгой Цветковой // Маскбук. URL: <https://maskbook.ru/olga-tsvetkova/> (дата обращения 25.01.2024).
- 17 Серова Г.Ю. Балет «Литургия» Натальи Гончаровой. Иконографические источники и литературные контексты // Искусствознание. 2019. № 4. С. 182-213.

- 18 Серова Г.Ю. Религиозные сюжеты Натальи Гончаровой: иконографические источники и культурные контексты: Диссертация на соискание ученой степени канд. искусствоведения: 17.00.04 / Государственный институт искусствознания. М., 2022. 521 с.
- 19 Стравинский И.Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / Сост., текстол. ред. и коммент. В.П. Варунц. Т. 2: 1913–1922. М.: Композитор, 2000. 800 с.
- 20 Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В.А. Линника, общ. ред. М.С. Друскина. М.: Rugram, 2012. 447 с.
- 21 Сурина Т.М. Рудольф Штейнер и российская театральная культура: Михаил Чехов, Всеволод Мейерхольд, Андрей Белый. М.: Прогресс-Плеяда, Кругъ, 2014. 308 с.
- 22 Суриц Е.Я. Балеты Леонида Мясина: Альбом. М.: Издательство Большого театра, 2005. 102 с.
- 23 Суриц Е.Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012. 304 с.
- 24 Цветкова О. «Весна священная» // Золотая Маска. 2022. URL: https://goldenmask.ru/spect_2398.html (дата обращения 26.01.2024).
- 25 Bodin P.A., Bork Petersen F. The Life of a Non-existent Ballet: Mjasin and Gončarova's Liturgie // Slovo. Journal of Slavic Languages, Literatures and Cultures. 2021. Vol. 62. P. 8–24.
- 26 Chamot M. Gontcharova. Paris: La Bibliotheque des Arts, 1972. 159 p.
- 27 Depaulis J. Ida Rubinstein: Une inconnue jadis celebre. Paris: Librairie Hanoré Champion Éditeur, 1995. 657 p.
- 28 Swanson B. Futurist Constructions of the Sacred: The Ballets Russes, Liturgie, and the Problem of a Musical Score // Sacred and Secular Intersections in Music of the Long Nineteenth Century: Church, Stage, and Concert Hall / Ed. by Eftychia Papanikolaou, Markus Rathey. Rowman & Littlefield, 2022, pp. 373–394.

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой:
в поисках историко-культурного диалога

Sources:

- 1 Akhunov S., Tsvetkova O. Vstrecha posle predpokaza v GES-2: 02.12.2023 [Meeting after the Preview at the GES-2: 02.12.2023]. *Lichnyj arkhiv E.V. Vaseninoi* [Personal Archive of E.V. Vasenina], no pag. (In Russian)
- 2 Myasin L. Lichnyj arkhiv [Personal Archive]. *Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei im. A.A. Bakhrushina. Otdel rukopisei* [A.A. Bakhrushin State Central Theater Museum. Department of Manuscripts], f. 34, storage unit 9. (In Russian)

References:

- 3 Akindinova T.A., Amashukeli A.V. *Tanets v traditsii khristianskoi kul'tury* [Dance in the Tradition of Christian Culture]. 2nd ed., revised and compl. St. Petersburg, RHGA Publ., 2015. 239 p. (In Russian)
- 4 Balet Georgiya Gurdzhieva “Bor’ba Magov” [George Gurdjieff’s Ballet *The Struggle of Magicians*]. *Armianskii muzei Moskvy i kul'tury natsii*, 25.12.2017. Available at: <https://www.armmuseum.ru/news-blog/2017/12/25/-2> (accessed 29.12.2023). (In Russian)
- 5 Boeva T. Yu. Telo tantsa [Dance Body]. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal. Blog “PTZH”*, 2024, January 12. Available at: <https://ptj.spb.ru/blog/telo-tanca/> (accessed 25.01.2024). (In Russian)
- 6 Vasenina E.V. Kollektivnye sny [Collective Dreams]. *Ballet Magazine*, 21.12.2022. Available at: <https://balletmagazine.ru/post/videoforma> (accessed 13.01.2024). (In Russian)
- 7 *Dyagilev. General'naya repetitsiya* [Diaghilev. General Rehearsal], The State Tretyakov Gallery. Moscow, 2022. 220 p. (In Russian)
- 8 Ilyukhina E.A. Ispanskaya feeriya Natal'i Goncharovoi [Spanish Extravaganza by Natalia Gontcharova]. *Tret'yakovskaya galereya*, 2015, no. 4 (49). Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/ispanskaya-feeriya-natalii-goncharovoi> (accessed 20.12.2023). (In Russian)
- 9 *Ital'yanskii futurizm: Manifesty i programmy: 1909–1941: V 2 t.* [Italian Futurism: Manifestos and Programs: 1909–1941: In 2 vols.], comp., preface, notes E. Lazareva. Vol. 1. Moscow, Gileya Publ., 2020. 398 p. (In Russian).
- 10 Kosheleva O.A. *Predstavlenie o telesnosti v sovremennom tantse Rossii (na primere khudozhestvennykh proektov Ol'gi Tsvetkovoi): VKR* [The Idea of Physicality in Contemporary Dance in Russia (On the Example of Olga Tsvetkova's Artistic Projects): Final Qualifying Work], research advisor G.A. Shmatova. RGGU, 2020. 43 p. (In Russian)
- 11 Myasin L.F. *Moya zhizn' v balete* [My Life in Ballet], transl. from English, preface E. Ya. Surits, notes E. Yakovleva. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1997. 364 p. (In Russian)
- 12 Pastori J.-P. *Renessans Russkogo baleta* [Renaissance of the Russian Ballet], transl. from French I. Staff. Moscow, Paulsen Publ., 2014. 152 p. (In Russian)
- 13 Popova M. The One (and) the Other. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal*, 2020, no. 4 (102). Available at: <https://ptj.spb.ru/archive/102/talks/the-one-and-the-other/> (accessed 20.12.2023). (In Russian)

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой:
в поисках историко-культурного диалога

- 14 Popova O.S. *Problemy vizantiiskogo iskusstva. Mozaiki, freski, ikony* [Problems of Byzantine Art. Mosaics, Frescoes, Icons]. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2006. 1088 p. (In Russian)
- 15 Ryzhakova S.I. Antropologicheskie aspekty sovremennogo tantsa. Besedy s Akramom Khanom o sud'be, istokakh vdokhnoveniya i stsenicheskom povestvovanii [Anthropological Aspects of Contemporary Dance. Conversations with Akram Khan about Fate, Sources of Inspiration and Stage Storytelling]. *Vestnik antropologii*, 2021, no. 2, pp. 157–176. <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2021-54-2/157-176>. (In Russian)
- 16 Safonova T. Interv'yu s Ol'gai Tsvetkovoi [Interview with Olga Tsvetkova]. *Maskbuk*. Available at: <https://maskbook.ru/olga-tsvetkova/> (accessed 25.01.2024). (In Russian)
- 17 Serova G. Yu. Balet "Liturgiya" Natal'i Goncharovoi. Ikonograficheskie istochniki i literaturnye konteksty [Ballet *Liturgi* by Natalia Gontcharova. Iconographic Sources and Literary Contexts]. *Iskusstvoznanie*, 2019, no. 4, pp. 182–213. (In Russian)
- 18 Serova G. Yu. *Religioznye syuzhety Natal'i Goncharovoi: ikonograficheskie istochniki i kul'turnye konteksty* [Religious Subjects of Natalia Gontcharova: Iconographic Sources and Cultural Contexts], Dis. for the Degree of Candidate of Arts, 17.00.04, State Institute for Art Studies. Moscow, 2022. 521 p. (In Russian)
- 19 Stravinskii I.F. *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii* [Correspondence with Russian Correspondents. Materials for the Biography], comp., text. ed., notes V.P. Varunts. Vol. 2: 1913–1922. Moscow, Kompozitor Publ., 2000. 800 p. (In Russian)
- 20 Stravinskii I.F. *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogues. Memories. Reflections. Comments], transl. from English V.A. Linnik, ed. M.S. Druskin. Moscow, Rugram Publ., 2012. 447 p. (In Russian)
- 21 Surina T.M. *Rudolf Shteyner i rossiskaya teatral'naya kul'tura: Mikhail Chekhov, Vsevolod Meyerhold, Andrei Belyi* [Rudolf Steiner and Russian Theatrical Culture: Mikhail Chekhov, Vsevolod Meyerhold, Andrei Bely]. Moscow, Progress-Pleyada Publ., Krug Publ., 2014. 308 p. (In Russian)
- 22 Surits E. Ya. *Balety Leonida Myasina: Al'bum* [Ballets of Leonid Massine: Album]. Moscow, Izdatel'stvo Bol'shogo teatra Publ., 2005. 102 p. (In Russian)
- 23 Surits E. Ya. *Artist i baletmeister Leonid Myasin* [Artist and Choreographer Leonid Massine]. Perm', Knizhnyi mir Publ., 2012. 304 p. (In Russian)
- 24 Tsvetkova O. "Vesna svyashchennaya" [*Sacred Spring*]. *Zolotaya Maska*, 2022. Available at: https://goldenmask.ru/spect_2398.html (accessed 26.01.2024). (In Russian)
- 25 Bodin P.-A., Bork Petersen F. The Life of a Non-existent Ballet: Mjasin and Goncharova's Liturgie. *Slovo. Journal of Slavic Languages, Literatures and Cultures*, 2021, vol. 62, pp. 8–24.
- 26 Chamot M. *Gontcharova*. Paris, La Bibliotheque des Arts, 1972. 159 p.
- 27 Depaulis J. *Ida Rubinstein: Une inconnue jadis celebre*. Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1995. 657 p.
- 28 Swanson B. Futurist Constructions of the Sacred: The Ballets Russes, Liturgie, and the Problem of a Musical Score. *Sacred and Secular Intersections in Music of the Long Nineteenth Century: Church, Stage, and Concert Hall*, eds. Eftychia Papanikolaou, Markus Rathey. Rowman & Littlefield, 2022. P. 373–394.