

УДК 793.3

Диалектика традиций в хореографическом искусстве балета

Падян Юлия Юрьевна

Аспирант,

Крымский университет культуры, искусств и туризма,
295012, Российская Федерация, Республика Крым, Симферополь, ул. Киевская, 39;

e-mail: jula290571@mail.ru

Аннотация

Изучение смысла, роли и значения танца – одна из узловых проблем теории хореографии. Целостное содержание танца во многом определяется его составляющими (танцевальная лексика, костюм, грим, аксессуары), которые естественны для культуры конкретной исторической эпохи. Природа танца раскрывается через его функции: нравственную, коммуникативную, психологическую, гедонистическую, регенерационную, воспитательную, развивающую и т. д. Независимо от контекста конкретной эпохи, танцевальное искусство всегда стремилось к выражению некой эпатажной оригинальности и возникало не как процесс творческих исканий, а как система деклараций и самоутверждения. Дробление так называемого «большого стиля» искусства танца на малые стили, которые не только существовали сами по себе, но и вполне могли интегрировать друг в друга или существовать в единстве. Корни этого явления следует искать в стремительной смене социально-политического «климата» в рамках новейшей истории. В современном мире, пронизанном разного рода кризисами и динамическими изменениями, потерями социальных «опор» в виде нации/коллектива/семьи, человек начинает ощущать опустошенность своего существования. Все это влияет на человека, так как сам человек находится в состоянии переходности, с ним происходят бесконечные перемены, вследствие которых он теряет самого себя и свою идентичность. Танцевальное искусство следует рассматривать как одну из таких и символических, и реальных «опор», помогающих человеку справиться с ощущением бессмысленности своего бытия. В статье рассмотрены ключевые аспекты природы танца на примере балетного искусства.

Для цитирования в научных исследованиях

Падян Ю.Ю. Диалектика традиций в хореографическом искусстве балета // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 1А. С. 597-606.

Ключевые слова

Танцевальная культура, традиции, балетмейстер, балетный театр, новаторство М. Петипа.

Введение

В искусстве балета лишь условно можно разделять традиционную и новаторскую фазы развития. Балетный театр в целом правомерно характеризовать как традиционную, каноническую систему, движимую «изнутри» концептуальным, творческим началом, генерирующим ее инновационность. Новации правомерно трактовать как продолжение художественной традиции, которые «встроены» в механизм художественной деятельности. В результате принятия эпистемическим сообществом в области художественной культуры новации/инновации существующая традиция расширяется.

Применительно к отечественному балетному театру тема традиций может быть раскрыта в разных ракурсах, а именно:

1) балетмейстер как один из субъектов балетного искусства формирует, накапливает и транслирует определенные творческие традиции. В связи с этим коллектив балетного театра – создатель, хранитель и транслятор [Павельева, 2011] творческих идей балетмейстера. В конечном итоге, принадлежность к тому или иному балетному театру и его школе определяется приверженностью традициям, выработанным в данном балетном театре и его школе;

2) деятельность балетмейстера при исследовании конкретного объекта опирается на традиции, выработанные в процессе его предшествующего изучения, что выражается в накопленных знаниях об этом объекте [там же];

3) деятельность балетмейстера также опирается и на сложившийся в теории искусства категориально-понятийный аппарат, традиции в методологии исследования изучаемого объекта;

4) в процессе межличностного взаимодействия в самом балетном театре и его школе формируются присущие им традиции, транслируются и традиции этоса (греч. ἦθος – нрав, характер, местопребывание);

5) деятельность балетмейстера соединяет в себе традиции балетного театра вообще, конкретного коллектива балетного театра, внеатральные традиции (традиции мировоззренческого, ценностного характера);

6) наконец, деятельность балетмейстера отражает и традиции балетного сообщества в целом.

Таким образом, часть традиций балетного театра и его школы относятся непосредственно к миру познания, другая – к межкуммуникационным процессам, третья – к системе духовных ценностей, ценностных ориентаций [там же].

Диалектика традиций в истории балетного театра второй половины XVIII века

Вторая половина XVIII века – значительный период в истории мирового балетного театра. Прежде предпринимались единичные, разрозненные попытки создать цельный спектакль исключительно средствами хореографии, теперь такой спектакль появлялся в музыкальных театрах многих стран. К нему порывались пылкие реформаторы сцены, он привлекал и хореографов-эпигонов. Послушные зову моды, эпигоны упустили из виду главную цель – то современное содержание, ради которого выкристаллизовывались формы самостоятельного спектакля. Уловить эту цель им было трудно, так как содержание, требуя новых сложно организованных форм музыки и танца, часто оставалось в лоне давних сюжетных схем. Музыкальный театр отличался от драматического своим постоянством и по-прежнему широко обращался к мифам, историческим легендам, волшебным сказкам. Музыканты и балетмейстеры каждой эпохи по-своему раскрывают ситуации, рисуют характеры, наполняют новым смыслом традиционные, казалось бы, сюжеты. Вместе с тем, во второй половине XVIII века начала развиваться оперная и балетная комедия по мотивам современной жизни. Именно там нагляднее всего обозначился эстетический перелом, вызванный общим ходом развития танцевальной культуры.

Так или иначе, балетмейстеры второй половины XVIII века, выстраивая свои реформы на практике и в теории прежде всего обращали взоры к современной им эстетике и драматургии. С музыкой они находились в более сложных отношениях. Вступая в содружество с крупнейшими композиторами времени, столь богатыми талантами, они бывали негибки и консервативны. Нередко подобные союзы ни одной из сторон не приносили пользы. Балетмейстеры, как правило, предпочитали главенствовать. Композиторы, одаренные или только владевшие ремеслом, равно устраивали их, если позволяли распоряжаться композицией, структурой, эмоциональной насыщенностью спектакля.

Однако практика сотрудничества в корне изменилась именно в силу того, что новый балетный спектакль нуждался в развернутой и упорядоченной композиции, в многообразии развитых структурных форм, в смене сильных, а главное, конкретных эмоций. Такая практика уже далеко отошла от практики балетных интермедий, где музыка обычно являла собой цепь разных пьес, нанизанных одна на другую. В подобных канонических сюитах можно было номера менять местами, лишь бы сохранялись контрасты темпов – повод для демонстрации всевозможных видов танцевальной техники. В самих пьесах только исподволь обнаруживались общие признаки характерности. Теперь действие балета формировало характеры и требовало соответственного музыкального текста.

Эстетика балета второй половины XVIII века

Эстетика балета предполагала, что материал балетмейстера – тело танцовщика, чья выразительность больше, чем голос певца, зависит от внешних условий сцены. Значительную роль играет костюм, а он на протяжении почти всего XVIII века утяжелял пластическую речь танцовщиков и тормозил ее развитие. Существенней, однако, другое обстоятельство, связанное с преобладанием изобразительных начал в искусстве хореографии. Рассчитанное на зрительное восприятие, это искусство подчинено нормативам эпохи, ориентируется на живопись, скульптуру, даже архитектуру и прикладные ремесла своего времени. В известной мере оно подвластно общим правилам театрального мизансценирования, которым, в конечном счете, подлежит и оперное искусство (в плане выразительных начал имеющее преимущество перед балетом). Потому именно в балете композитор, заключая союз с постановщиком, должен знать и соблюдать эстетические нормы его искусства, объективно заданные эпохой, изменяющиеся медленнее, чем изменяются нормы музыки, но способные, правда, нагнать упущенное сравнительно внезапным и резким скачком. Такой качественный скачок готовился во второй половине XVIII века, и тому содействовала оперная музыка К.В. Глюка. Притом в прямых контактах с современным балетом это почти не обнаруживалось, исключая сотрудничество К.В. Глюка с Г. Анджьолини в Вене.

Таким образом, контакты музыки с балетом во второй половине XVIII века стали значительно теснее и глубже, чем это бывало раньше. Почвой же для контактов оказалось стремление балета утвердить себя как самостоятельное театральное зрелище. Такое зрелище требовало пересмотра поэтики балетного искусства, казалось бы, прочно закрепленной на сценах европейских театров. То, что раньше заявляло о себе в единичных пробах, но не становилось общим достоянием, теперь постепенно превращалось в эталон. К началу века главенствовали перепевы пасторальных интермедий и концертных номеров виртуозов, соревновавшихся в последних достижениях балетной техники внутри оперных представлений. Номера передавались «по наследству» от исполнителя к исполнителю, не требуя вмешательства балетмейстеров. И балетмейстеров как таковых не было. Имелись танцмейстеры – знающие учителя, которые оттачивали и совершенствовали технику исполнителей.

Практика Ф. Хильфердинга уже перекидывала мост к новому времени, когда повсеместно начал утверждаться действенный балет. Сам Ф. Хильфердинг больше не обращался к трагедийному репертуару. Но в балетах на темы античных мифов он продолжал отстаивать принципы самостоятельной драматургии, перенеся свои опыты в 1760-х годах из Вены в Петербург. Там опыты Ф. Хильфердинга продолжил его наследник Г. Анджьолини уже последовательно и в соотношении с теорией танца. На сходных позициях стоял Ж.-Ж. Новерр.

В этом сказывалась своя закономерность, потому что выразительные средства хореографии не способны были передать философскую риторику драмы классицизма. Тем не менее поборники действенного балета стремились к рационалистическому воплощению действия.

Переноса логику современной им драмы напрямую в балет, они нередко игнорировали его ценные возможности, например, виртуозный танец. В целом балет существовал на тех же правах обособленных номеров, какие предоставляла ему и опера, а случалось, даже утрачивал технический блеск, накопленный внутри оперных дивертисментов.

Новые тенденции развития балета второй половины XIX – XX веков

Главным новатором русского балетного искусства стал французский балетмейстер Мариус Иванович Петипа. Этот замечательный балетмейстер сохранил шедевры французских балетмейстеров Ж. Доберваля (Берше), Ж.-Ж. Перро и других классиков балета. Балеты М.И. Петипа, в свою очередь, украшают репертуар многих современных театров.

Готовясь к созданию нового спектакля, Петипа не только набрасывал план-заказ для музыканта. Он начинал с материалов, нужных ему как постановщику: делал выписки из книг, изобразительных источников, зарисовывал возникшие в его воображении мизансцены, группы, позы, составлял списки возможных исполнителей, делал заметки о принципах постановки и т. п. Петипа сочинял танцы, тихонько насвистывая мелодию; дирижер Р.Е. Дриго сначала проигрывал ее на рояле вместе с двумя скрипками.

М.И. Петипа ставил большие ансамбли для кордебалета и отдельные танцы солиста [Григорьев, 1971, 54]. Хореографический рисунок М.И. Петипа создавал, считаясь прежде всего с техническими возможностями балерины: «Музыка – для танцев, танец – для балерины». Но в тесном содружестве с такими композиторами, как П.И. Чайковский и А.К. Глазунов, М.И. Петипа придерживался другого принципа: здесь было почти полное слияние балетмейстера с композитором [Соляников, 1971, 150].

Хотя в то время уже стала известна система записи танцев, разработанная В.И. Степановым, Петипа ее не принял ввиду сложности расшифровки. Сам В.И. Степанов записывал по своей системе очень быстро, однако на расшифровку одной строки такой записи требовалось полтора часа. М.И. Петипа говорил, что ему легче все сочинить заново, чем ждать результатов расшифровки.

На репетицию Петипа являлся вооруженный целым ворохом сделанных дома чертежей и рисунков и сразу же начинал по ним репетировать. Обыкновенно он работал отдельно с массами и отдельно с солистами, а потом вводил последних в подготовленный ансамбль. Этим достигалась большая экономия времени. С солистами он работал методом живого примера, показывая мимические сцены. Благодаря предварительной домашней работе одно действие балета удавалось поставить в течение нескольких дней. Целые же балеты готовились в какие-нибудь полтора-два месяца. К сожалению, такие короткие сроки постановки спектаклей давно забыты [Соляников, 1971, 169].

На репетиции Петипа нередко работал совместно с балетмейстером Л.И. Ивановым: «Насколько мне помнится, – пишет А. Ширяев, – роли Петипа и Иванова в „Лебедином озе-

ре“ распределялись так: первую картину ставил Петипа, вторую картину – целиком Иванов, второй акт (бал) – Петипа, кроме венецианского и венгерского (эти номера делал Иванов), последнюю картину на сцене ставил Иванов. Твердо помню, что все репетиции второй картины (лебеди) вел Иванов. Петипа в это время, кажется, болел. Не исключена, конечно, возможность, что Иванов бывал дома у Петипа и получал от него указания, как ставить номер, а может быть, даже и план номера» [Ширяев, 1971, 110].

Известный английский танцовщик, балетмейстер, художественный руководитель Английского королевского балета Ф. Аштон пишет: «Считаю, что нужно сохранять балеты Петипа как можно дольше и, насколько возможно, точно такими, как он их создал» [Аштон, 1971, 98]. Затем Ф. Аштон подчеркивает: «Я придерживаюсь того мнения, что правильнее сохранить авторскую хореографию в нетронутном виде и предоставить ей говорить за себя, нежели пытаться делать что-либо ей наперекор. Я понимаю, что произведения могут становиться старомодными, но многие шедевры со временем покрываются особой патиной, и мне кажется, что счищать ее кощунственно. Мне неприятно видеть некий винегрет, где отрывки из работы Петипа перемешаны с измышлениями другого хореографа, навязывающего общепризнанному шедевру свои, подчас весьма плоские затеи» [там же, 103].

Джордж Баланчин, балетмейстер и художественный руководитель Нью-Йорк Сити балет в своей статье «Выше всех мастеров» утверждает: «Петипа вывез из Франции традицию французского изящества, точно так же, как Растрелли и Росси принесли в императорскую столицу традиции итальянского барокко и ампира. Он получил в России возможность работать так, как он никогда не смог бы в тот период работать в Париже или в Риме, поскольку на императорских петербургских театрах сосредоточено было внимание двора, на них отпускались огромные средства и они находились в привилегированном положении. Правда, Петипа работал в трудных условиях, так как начальство его постоянно менялось и все были с разными вкусами, как это подтверждают его собственные грустные мемуары. Умер он ненужным и озлобленным старцем, оторванным и от товарищей, которых он пережил, и от нового поколения, восставшего, как оно считало, против XIX века, с которым, как оно надеялось, уже было покончено» [Баланчин, 1971, 145]. «В нашем, XX веке в балет, – продолжал Д. Баланчин, было внесено много нового. Большинство из истинных открытий в этой области не было возрождением принципа эллинистической скульптуры, как у Дункан и Фокина, или – живописи, как у Новерра» [там же, 105]. Великие нововведения в словаре современного классического танца основаны на музыке, на новом подходе к делению ритмических единиц, на характере чередований звуков и пауз. «В основном движения, которыми оперировал Петипа, – это те самые па, которые мы знаем сегодня. Я сам порой выворачивал эти па наизнанку, изменял классические позиции, чтобы освежить восприятие публики, ошарашив ее необычностью движений, поскольку старые формы казались исчерпаннными и потерявшими силу воздействия. Но в основе пять позиций остаются пятью позициями, школа все та же школа, и нет другой кроме нее, язык классического танца оди-

наков, универсален и вечен» [там же, 108]. Возможно, благодаря этим усилиям и тому, что зритель принимает теперь то, что он ранее отвергал, язык этот стал более гибким, охватил более обширную область, но основа его осталась неизменной. Д. Баланчин конкретизирует: «Нельзя говорить о Петипа как о великом новаторе в наш век, когда новаторство стало означать лишь назойливое повторение раз открытых приемов. Я лично считаю, что новаторство редко бывает новым; обычно это всего лишь известная трансформация старого. Традиция куда сильнее, чем отрицание ее. Она впитывает новое с невероятной быстротой. Гораздо реже, чем новаторы, встречаются у нас носители высокой профессиональной этики, для которых существует лишь одно нравственное правило: творить, все время творить на высоком уровне вкуса и самобытности, быстро и квалифицированно откликаясь на неотложные нужды театрального искусства, все это без бахвальства, без поисков вслепую, без ссылок на объективные причины и без неудач» [там же, 109].

Продолжает традиции, заложенные М.И. Петипа и российский балетмейстер М.М. Фокин. Этот мастер сцены развивает балет как целостное искусство, где важно все: и движение тела, и поворот головы, и выражение лица, и эмоция. Балет у Фокина представляет собой спектакль, над которым поработали хореографы, режиссеры и музыканты. Балет постепенно приравнивается к драматическому искусству. Он стал не только танцевальным искусством, но и творчеством, где приветствовались природная пластика и техническое мастерство исполнения партии. Балетмейстеры постепенно пересматривали классические традиции и открывали для себя новые возможности реализации танцевальных задумок [Фокин, 1981, 332].

Продолжил реформировать балет и организатор русских спектаклей на Западе С.П. Дягилев, который показал возможности русского балета всему миру. В период революции и последующие советские годы российский балет потерял свое первоначальное значение и превратился в инструмент агитации и продвижения революционных идей. Все преобразования в танце и достижения в хореографии ушли на второй план. Главную роль занимали идея и сюжет, а не танец и чувства актера. Поэтому российские балетные постановки приобретают однообразность.

Однако с начала 50-х годов XX века начинается новый виток в развитии балетного искусства. В это время с гастролями за границу выезжает труппа Ленинградского театра, затем Большого театра, которая воспеваает российских мастеров танца на весь мир. Традиция выступает живой и активной, она входит в современность и «вписывается» в самый механизм художественного развития именно потому, что традиционное, войдя в идейно-художественный строй современного, и самопреобразуется, и становится современным. Это соотносится с проблемой «традиционности» и «нетрадиционности» современного творчества. Связь с традицией – это не особенность какой-то большей или меньшей части явлений искусства, не достояние какой-либо группы художников. Это совершенно неперемutable условие развития творчества вообще. Поэтому представляются в принципе неправомерными попытки разделить искусство на «традиционное», т. е. только опирающееся на опыт прошлого, и «нетрадиционное», к этому опыту не причастное и никак с ним не связанное.

Заключение

Итак, балетный театр на протяжении нескольких веков своего развития почти не знал непосредственного воплощения современной темы, так как с первых дней развивался в рамках театрально-сценических представлений мифологического характера [Фетисова, 2012], эта традиция в основном сохранилась. Образы мифологические, сказочные, легендарные, иногда исторические являлись в балете преобладающими на протяжении длительного развития его как самостоятельного искусства. В отечественном хореографическом искусстве второй половины XX – начала XXI века лишь условно можно разделять традиционную и новаторскую фазы развития. Балетный театр в целом правомерно характеризовать как традиционную, каноническую систему, движимую «изнутри» концептуальным, творческим началом, генерирующим ее инновационность.

Библиография

1. Аштон Ф. О Мариусе Петипа // Нехендзи А. (сост.) Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
2. Баланчин Д. Выше всех мастеров // Нехендзи А. (сост.) Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
3. Григорьев С. Реплика // Нехендзи А. (сост.) Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
4. Касавин И.Т. Традиции и интерпретации: фрагмент исторической эпистемологии. СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. 320 с.
5. Павельева Т.Ю. Развитие научных школ в ракурсе научных традиций и новаторства // Гуманитарные и социальные науки. 2011. № 6. С. 72-79.
6. Фетисова Н.Е. Теория и история хореографического искусства: советский период (1917-1991 гг.). Орел: Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2012. 152 с.
7. Соляников В. Глава русского балета // Нехендзи А. (сост.) Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
8. Фокин М.М. Против течения: Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Л.: Искусство, 1981. 497 с.
9. Ширяев А. Рядом с Петипа // Нехендзи А. (сост.) Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
10. Яковлева Ю. Мариинский театр. Балет. XX век. М. : Новое литературное обозрение, 2005. 238 с.
11. Baner S. Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962–1964. London: Duke University Press, 1993. 228 p.
12. Preston-Danlop V., Sanchez-Colberg A. Dance and the performative. A choreological perspective – Laban and beyond. London: Verve publishing, 2002. 200 p.

The dialectics of traditions in the choreographic art of ballet

Yuliya Yu. Padyan

Graduate student,
Crimean university of culture, arts and tourism,
295012, 39 Kievskaya st., Simferopol, Republic of Crimea, Russian Federation;
e-mail: jula290571@mail.ru

Abstract

Choreographic art is multifaceted and ambiguous. The study of the sense, role and meaning of dance is one of the key problems in the theory of choreography. The integral content of the dance is largely determined by its components (dance vocabulary, costume, make-up, accessories), which are natural for the culture of a particular historical era. The nature of the dance is revealed through its functions – moral, communicative, psychological, hedonistic, regenerative, educational, developing, etc. Regardless of the context of a particular era, dance art has always sought to express some kind of eccentric originality and has arisen not as a process of creative search, but as a system of declarations and self-affirmation. Thus, there was a fragmentation of the so-called "great style" of dance art into small styles, which not only existed on their own, but could also integrate into each other or exist in unity. The roots of this phenomenon should be sought in the rapid change of socio-political "climate" within the framework of modern history. In today's world, imbued with all sorts of crises and dynamic changes as well as the loss of social "supports" in the form of a nation / collective / family, a person begins to feel the emptiness of his existence. All this affects the person, being in a state of transitivity. The person undergoes endless changes, due to which he loses himself and his identity. Dance art should be considered as one of such, both symbolic, and real, "pillars", helping a person to cope with the sensation of the meaninglessness of his being. Let us consider the key aspects of dance nature on the example of ballet art.

For citation

Padyan Yu.Yu. (2017) Dialektika traditsii v khoreograficheskom iskusstve baleta [The dialectics of traditions in the choreographic art of ballet]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (1A), pp. 597-606.

Keywords

Dance culture, traditions, choreographer, ballet theater, the innovations of Marius Petipa.

References

1. Ashton F. (1971) O Mariuse Petipa [About Marius Petipa]. In: Nekhendzi A. (ed.) *Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i* [Marius Petipa. Materials. Memories. Articles]. Leningrad: Iskusstvo Publ.
2. Balanchin D. (1971) Vyshe vsekhn masterov [Above all the masters]. In: Nekhendzi A. (ed.) *Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i* [Marius Petipa. Materials. Memories. Articles]. Leningrad: Iskusstvo Publ.
3. Baner S. (1993) *Democracy's body: Judson Dance Theater 1962-1964*. London: Duke University Press.
4. Fetisova N.E. (2012) *Teoriya i istoriya khoreograficheskogo iskusstva: sovetskii period (1917-1991 gg.)* [Theory and history of choreographic art: the Soviet period (1917-1991)]. Orel.
5. Fokin M.M. (1981) *Protiv techeniya: Vospominaniya baletmeistera. Stsenarii i zamysly baletov. Stat'i, interv'y u i pis'ma* [Against the current: Memoirs of the choreographer. Scenarios and ideas of ballets. Articles, interviews and letters]. Leningrad: Iskusstvo Publ.
6. Grigor'ev S. (1971) Replika [Replica]. In: Nekhendzi A. (ed.) *Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i* [Marius Petipa. Materials. Memories. Articles]. Leningrad: Iskusstvo Publ.
7. Kasavin I.T. (2000) *Traditsii i interpretatsii: fragment istoricheskoi epistemologii* [Traditions and interpretations: a fragment of historical epistemology]. Saint Petersburg.
8. Pavell'eva T.Yu. (2011) Razvitie nauchnykh shkol v rakurse nauchnykh traditsii i novatorstva [Development of scientific schools in the perspective of scientific traditions and innovation]. *Gumanitarnye i sotsial'nye nauki* [Humanities and social sciences], 6, pp. 72-79.
9. Preston-Danlop V., Sanchez-Colberg A. (2002) *Dance and the performative. A choreological perspective – Laban and beyond*. London: Verve publishing.
10. Shiryaev A. (1971) Ryadom s Petipa [Next to Petipa]. In: Nekhendzi A. (ed.) *Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i* [Marius Petipa. Materials. Memories. Articles]. Leningrad: Iskusstvo Publ.
11. Solyannikov V. (1971) Glava russkogo baleta [Head of the Russian ballet]. In: Nekhendzi A. (ed.) *Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i* [Marius Petipa. Materials. Memories. Articles]. Leningrad: Iskusstvo Publ.
12. Yakovleva Yu. (2005) *Mariinskii teatr. Balet. XX vek* [Mariinsky Theater. Ballet. The twentieth century]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.