

На правах рукописи



Рыжкова Александра Сергеевна

Балетный спектакль для детей на сцене Большого театра в постановках Московского хореографического училища периода 1930 – 60-х годов: эстетика, художественные средства, техника исполнения

Специальность — искусствоведение

17.00.01 — театральное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

15 МАЙ 2014



Москва

2014

Работа выполнена на кафедре хореографии и балетоведения Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Московская государственная академия хореографии» и на кафедре истории театра России Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российский университет театрального искусства – ГИТИС»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор
Белова Екатерина Петровна

Официальные оппоненты: Ванслов Виктор Владимирович –
доктор искусствоведения, профессор
академик Научно-исследовательского института теории
и истории изобразительных искусств Российской
академии художеств
Колесников Александр Геннадьевич –
кандидат искусствоведения, член Союза театральных
деятели России

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства»

Защита состоится «24» июня 2014 года в 16:30 на заседании диссертационного совета Д 210.013.01 по присуждению учёной степени кандидата искусствоведения Российского университета театрального искусства – ГИТИС (125009, г. Москва, Малый Кисловский пер., д. 6)

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского университета театрального искусства – ГИТИС и на сайте www.gitis.net

Автореферат разослан «23» апреля 2014 года

Учёный секретарь диссертационного совета

доктор филологических наук, профессор



Ястребов Андрей Леонидович

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. В российском балетоведении XX века накоплен огромный материал по истории хореографического искусства. Выработаны основополагающие принципы анализа балетного спектакля и найдены закономерности соотношения искусствоведения, театроведения и музыковедения в выявлении специфики искусства хореографии.

Неотъемлемой частью истории мирового балета является история хореографических школ. Русский балетный театр теснейшим образом связан с хореографическим образованием. Вполне объяснимо, что последнее менее изучено, чем балетные театры, спектакли, творчество исполнителей. Вместе с тем учебный балетный спектакль имеет свою специфику, а отдельные балетные училища (колледжи и академии) обладают очевидными особенностями.

В этом плане учебная постановочная деятельность Московского хореографического училища в советский период, практически не освещенная в балетоведении, безусловно, не является исключением.

Московская балетная школа имеет богатейшую историю: она прошла долгий путь от «Классов изящных искусств», открытых по указу Екатерины II при Воспитательном доме в 1773 году, до Московской государственной академии хореографии в наше время. В ней зарождались, развивались и сохранялись уникальные художественные и педагогические традиции. Эта Школа вырастила несколько поколений выдающихся артистов, балетмейстеров и педагогов, передав своим питомцам основы мастерства и знаний о балетном искусстве и во многом определив их творческую судьбу. Значение школьной сценической практики в формировании будущих артистов балета трудно переоценить: лучшие отечественные балетные труппы каждый сезон пополнялись выпускниками училища, имеющими высочайший уровень подготовки. Не случайно многие из них получили статус прим и премьеров, ведущих солисток и солистов; немало выпускников стало звездами балета мирового уровня.

Московская балетная школа – это и яркие достижения, и художественные эксперименты педагогов-балетмейстеров, создававших здесь учебные спектакли. Зачастую их творческие открытия находили отражение на сценах академических

музыкальных театров и сыграли немаловажную роль в развитии отечественного балета в XX веке.

В начале XX века Московская балетная школа переживала сложные времена – ставился даже вопрос о ее закрытии. И только после революции ситуация изменилась: в 1920 году было принято «Положение о Государственной балетной школе», согласно которому она передавалась в ведение Большого театра, и после двухлетнего перерыва учебное заведение возобновило свою работу. Во главе его встали выдающиеся деятели московского балета того времени – А.А. Горский и В.Д. Тихомиров.

С 1924 года начался качественно новый период в жизни Школы: с этого времени она ведет свою историю самостоятельных сценических постановок, в том числе и на сцене главного музыкального театра страны. Именно тогда в Большом театре состоялась премьера одноактного балета «Волшебница кукол» Й. Байера с хореографией А.А. Горского (возобновление Е.И. Долинской и А.М. Мессерера), в котором ученики Училища впервые получили возможность выйти на сцену прославленного театра в собственном спектакле.

С тех пор почти за 90 лет Московским хореографическим училищем (МХУ), а ныне Московской государственной академией хореографии (МГАХ) было осуществлено более двадцати оригинальных постановок. Эти постановки являлись не просто учебными балетными спектаклями, в которых участвовали воспитанники Школы и ее педагоги. Выбор балета, его тематического содержания и эстетики был отнюдь не случайным, а обусловленным множеством существенных факторов: влиянием господствующей идеологической доктрины, обновленческим пафосом эпохи, доминирующими тенденциями в развитии театрального искусства, изменениями отношения к артисту балета как к творческой личности со своей неповторимой индивидуальностью, постоянным повышением требований к уровню технической подготовки артистов балета, уважительным отношением к традициям балетного театра, воспитанием стремления к новаторскому поиску и др.

В разные периоды значимость каждого из этих факторов была не одинаковой. В 1930-е годы в детских балетных спектаклях преобладают «идеологически выдержанные», обобщенно-плакатные художественные образы, понятные широким зрительским массам. В 1940–50-е годы отдается предпочтение традиционному жанру балета-сказки. Постановки 1960-х годов отражают происходящие в стране

социальные перемены. Все эти изменения требовали от будущих артистов всестороннего владения техническим и артистическим арсеналом балетного искусства. Поэтому главной задачей училища стала профессиональная подготовка артистов балета в соответствии с духом времени, нацеленная на достижение высокого уровня художественного мастерства, который требовался от исполнителя главной сцены страны. Таким образом, педагогическая и постановочная деятельность Московского хореографического училища осуществлялась в русле общих тенденций развития советского балетного искусства.

Обучение артистов балета основам профессии проходило с учетом специфики их будущей творческой жизни, которая зачастую длится всего пару десятилетий. Ученические спектакли должны были подготавливать юных исполнителей к выходу на профессиональную сцену и овладению взрослым репертуаром. Важно отметить, что участниками школьных балетных постановок были учащиеся детского или юношеского возраста с их особым мировосприятием и трепетным отношением к будущей профессии, что отражалось на создаваемых ими образах, сохраняя подлинность детской непосредственности.

Исходя из вышеизложенного, становится очевидным, что изучение специфики выпускных спектаклей Московского хореографического училища поможет разобраться в природе отечественной балетной школы, в формировании основных тенденций и закономерностей развития отечественного балетного искусства XX века. Хронологические рамки диссертационного исследования охватывают период с 1930-х по 1960-е годы. Именно тогда особенно наглядно проявились изменения в репертуаре балетных спектаклей Московского хореографического училища, повысились требования к актерскому мастерству и развитию творческой индивидуальности артистов балета при постоянно возрастающей технической сложности исполнения.

Этот период истории советского балета представляет особый интерес: утвердившийся на балетной сцене к концу 1930-х годов жанр хореодрамы определял репертуарную политику и обусловленный ею выбор сюжетной основы балетного спектакля и художественных средств. Поэтому первый многоактный балет для детей «Аистенок» Д.Л. Клебанова, поставленный в 1937 году и исполненный исключительно силами учеников Московского хореографического училища, полностью соответствовал заданной траектории развития искусства тех лет. Но

вместе с тем «Аистенок» заложил основы специфического спектакля для детской аудитории.

«Снегурочка», поставленная в 1946 году В.А. Варковицким на музыку П.И. Чайковского, представляя собой по форме хореографическую сюиту, стала традиционным воплощением сказочной темы в балете. Эту линию продолжил «Щелкунчик» П.И. Чайковского, поставленный В.И. Вайноненом еще в 1934 году, в период зарождения драмбалета, и ставший выпускным спектаклем Московского хореографического училища в 1950 году. Спектакль явился ярким примером успешного освоения Училищем произведения классического наследия.

Оригинальной постановкой, созданной специально для учащихся школы, стал «Цветик-семицветик» Е.П. Крылатова (балетмейстер О.Г. Тарасова 1965 год). Основанный на современной сказке В.П. Катаева, «Цветик-семицветик» продолжил начатое ранее развитие сказочной темы в балете для детей.

Таким образом, ставится проблема эволюции детских спектаклей хореографического училища. Сценическая история Московского хореографического училища до сих пор не получила полноценного освещения в научных работах и публикациях, а первый советский детский балет на актуальную для того времени тему – «Аистенок» Д.Л. Клебанова – никогда не был объектом систематизированного научного изучения. Все это обуславливает актуальность настоящего диссертационного исследования.

Степень разработанности темы исследования. Деятельности Московского хореографического училища в рассматриваемый период посвящены всего четыре книги, авторы которых непосредственно связаны с учебным процессом в этой балетной школе. Артистка балета Большого театра, педагог и директор МХУ (1960–1980) Е.В. Бочарникова и артистка балета Большого театра, театровед О.М. Мартынова в первом, посвященном училищу очерке исследуют его историю с момента создания Воспитательного дома и начала обучения в нем специальным театральным дисциплинам – до конца 1940-х годов¹. В этой книге прослежена история первых периодов развития балетного образования, обозначены особенности московской школы. В другом исследовании коллектив авторов — журналист А.А.

¹ Бочарникова Е. В., Мартынова О. М. Московское хореографическое училище. М., Искусство. 1954. — 144 С.

Авдеенко, артистка балета Большого театра и педагог А.Г. Богуславская, ректор МХУ (1960–2001) С.Н. Головкина, артист балета, педагог и балетный критик В.В. Голубин, историки балета Н.П. Рославлева и Н.Ю. Чернова, — выделяя наиболее значительные вехи в развитии Школы от истоков и до 1970-х годов, рассказывает о ее выдающихся преподавателях, балетмейстерах и выпускниках². Здесь выявлены главные традиции школы, показана преемственность разных поколений выпускников. Артистка балета Большого театра и педагог С.С. Холфина в театральных мемуарах «Вспоминая мастеров московского балета...» размышляет о жизни и творчестве известных артистов и педагогов, чья деятельность была неразрывно связана с Московским училищем³. Последним фундаментальным исследованием является диссертационная работа и книга ведущей солистки Большого театра, педагога и действующего ректора МГАХ (с 2002 года) Марины Константиновны Леоновой, в которой на основе архивных документов и материалов подробно освещена история училища в период с 1945 по 1960-е годы⁴. Эта книга продолжает развивать задачи, поставленные в исследовании Е.В. Бочарниковой и О.М. Мартыновой, и соотносит их с современностью и контекстом русского балета середины XX века.

Проанализировав существующие научные труды и публикации, можно сделать вывод, что деятельность Московского хореографического училища рассматриваемого периода, и прежде всего ее творческая и постановочная составляющие, представляет огромный интерес для истории русского балета, но при этом изучена недостаточно. Ранее исследовались особенности учебного процесса, история училища, работа преподавателей, общие закономерности и отдельные явления. В своих трудах авторы, рассматривая проблемы, связанные с творческой и педагогической деятельностью Московского хореографического училища в разные исторические периоды, не обращались к анализу отдельных оригинальных постановок. Отсутствуют балетоведческие исследования выпускных спектаклей, шедших на сцене Большого театра, в частности, основополагающих для московской школы балетов «Аистенок» (постановка 1937 года и возобновление 1964 года) и «Щелкунчик» (постановка 1950

² Авдеенко А.А., Богуславская А.Г., Головкина С.Н., Голубин В.В., Рославлева Н.П., Чернова Н.Ю. Там, где рождается танец. М., Московский рабочий. 1977. — 128 С.

³ Холфина С. Вспоминая мастеров московского балета... М., Искусство. 1990. — 377 С.

⁴ Леонова М.К. Из истории Московской балетной школы (1945–1970). М., МГАХ. 2008. — 216 С.

года). Поэтому данная диссертационная работа является первым балетоведческим анализом этих спектаклей и направлена на выявление своеобразия именно сценической деятельности Московского хореографического училища, одного из старейших учебных заведений России.

Гипотеза исследования состоит в том, что в выпускных спектаклях Московского хореографического училища в 30–60-е годы XX века находили свое отражение основные факторы, обусловившие эволюцию балетного искусства: особенности исторической эпохи, общий уровень культуры в стране, обращение к существенным проблемам воспитания нового поколения зрителей, повышение требований к уровню подготовки артистов балета, отношение к традициям и новациям балетного театра и хореографии. Также, нельзя не отметить, что спектакли, поставленные в Московском хореографическом училище в эти годы, позволяют проследить появление, становление и развитие специфического балетного спектакля, ориентированного на детскую публику.

Объектом исследования являются учебные спектакли Московского хореографического училища при Большом театре СССР — балеты «Аистенок» Д.Л. Клебанова (1937 и 1964 гг.), «Снегурочка» на музыку П.И. Чайковского (1946 г.), «Щелкунчик» П.И. Чайковского (1950 г.) и «Цветик-семицветик» Е.П. Крылатова (1965 г.).

Предмет исследования — динамика изменений содержательной стороны учебных постановок: их тематики, сюжетных линий, образов героев, эстетики спектакля, художественных выразительных средств, техники исполнения.

Цель исследования — на основе анализа особенностей учебных спектаклей Московского хореографического училища при Большом театре СССР с 1937 по 1965 год показать, как в этих спектаклях отразился дух времени и воплотились основные тенденции развития балета в нашей стране.

Задачи исследования:

- ретроспективный балетоведческий анализ спектакля «Аистенок» в постановке 1937 года и возобновлении 1964 года;
- ретроспективный балетоведческий анализ спектакля «Снегурочка» в постановке 1946 года;

- ретроспективный балетоведческий анализ спектакля «Щелкунчик» в постановке 1950 года;
- ретроспективный балетоведческий анализ спектакля «Цветик-семицветик» в постановке 1965 года;
- определение основных закономерностей, проявившихся в изменении содержания и эстетики учебных спектаклей;
- выявление специфики педагогической и постановочной деятельности Московского хореографического училища в 1930–1960-х годах, осуществляемой в русле общих тенденций развития советского балетного искусства.

Частной задачей диссертационного исследования являлось создание эксклюзивного архива документов и материалов, связанных с учебными спектаклями 1930–60-х годов и почерпнутых из архивных фондов, личных архивов и воспоминаний участников и очевидцев постановок.

Методология и методы исследования. Теоретико-методологической основой диссертационного исследования стали принципы балетоведческого анализа, разработанные известными историками и теоретиками балетного искусства (Ю.А. Бахрушина, Г.В. Беляевой-Челомбитько, Л.Д. Блок, В.В. Ванслова, Г.Н. Добровольской, В.М. Красовской, Ф.В. Лопухова, Ю.И. Слонимского, Е.Я. Суриц, Н.Ю. Черновой, Н.И. Эльяша и многих других).

Для решения поставленных в диссертационном исследовании задач использовались общенаучные и специальные методы исследования.

Общенаучные методы исследования:

- источниковедческий метод исследования – анализ архивных материалов, документов, публикаций, фото- и видеоматериалов;
- метод реконструкции спектаклей на основе архивных материалов и воспоминаний очевидцев и участников постановок, поскольку поставленные в 30–60-е годы XX века балетные спектакли МХУ не могут являться объектами непосредственного, визуального изучения ввиду отсутствия их видеозаписей;
- метод систематизации и теоретического обобщения эмпирической информации;

В качестве специальных методов диссертационного исследования использовались:

- интервьюирование (стандартизированное интервью) исполнителей партий в данных спектаклях;
- беседы с участниками и очевидцами учебных постановок с последующим анализом и обобщением вербальных материалов.

Основные результаты исследования и их научная новизна.

1. Впервые с позиций балетоведения осуществлен ретроспективный анализ учебного спектакля «Аистенок», сыгравшего существенную роль в подготовке Московским училищем артистов балета. Премьера «Аистенка» стала не только большим культурным событием театральной Москвы, но и ознаменовала собой важный этап в становлении жанра музыкального спектакля для детей. Несмотря на соответствующее духу времени идеологическое содержание, спектакль имел высокий художественный уровень. Кроме того, он аккумулировал творческую мотивацию учащихся благодаря возможности показать свой профессиональный потенциал на главной балетной сцене страны.

Все балетные партии «Аистенка» были созданы с учетом способностей учащихся – участников спектакля – и соответствовали уровню их технического мастерства и артистизма, что положительно сказывалось на формировании у будущих артистов установки на дальнейшее совершенствование, стремление к мастерству и творческим достижениям.

Спектакль отличали простота и определенность сюжетной линии, ясность и узнаваемость психологических портретов персонажей, яркое декорационное и музыкальное оформление. Именно здесь была найдена специфика хореографического языка, адресованного детской аудитории, которая заключалась в особенности исполнения балета артистами-детьми с их искренними эмоциями и удивительной способностью вживаться в образ.

2. Ретроспективный анализ балета «Щелкунчик», поставленного В.И. Вайнонемом в 1950 году для учащихся Московского хореографического училища, показал, что спектакль сохранил все особенности и нюансы хореографии, созданной балетмейстером для Большого театра в 1939 году. И при этом приобрел черты, характерные для учебного спектакля. Успех учебной постановки балета, ставшего отечественной и мировой классикой, свидетельствует о возросшем уровне

технической и артистической подготовки учащихся МХУ, об их способности решать сложнейшие и масштабные творческие задачи.

Яркие и глубокие образные решения этого спектакля, техническая сложность исполнения, высокие требования к артистизму стали мощным стимулом для формирования высоких стандартов артистического мастерства, для профессионального роста и творческого развития учащихся МХУ как будущих балетных артистов. В балете «Щелкунчик» были представлены все виды танца – классический, народно-сценический и исторический, что давало ученикам возможность выбирать будущее артистическое амплуа и заранее совершенствоваться в нем.

3. Ретроспективный анализ спектаклей «Снегурочка» балетмейстера В.А. Варковицкого и «Цветик-семицветик» балетмейстера О.Г. Тарасовой. В этих спектаклях произошло развитие жанра балета-сказки для детей. Хореографическая сюита «Снегурочка» на музыку П.И. Чайковского (так же как и «Щелкунчик»), решенная в традиционной манере, представляла собой классическую балетную сказку, сюжет которой строился на противопоставлении обыденности и повседневности – миру фантазии и волшебства. В основе спектакля «Цветик-семицветик» Е.П. Крылатова, напротив, лежит современная история девочки Жени и исполнения ее семи желаний. А все чудеса здесь происходят в реальности, насыщенной необыкновенными событиями.

Изучение и анализ спектаклей Московского хореографического училища 1930–60 годов позволил определить основные тенденции развития русского балетного искусства в целом и изменения в содержании и эстетике музыкальных постановок для детей в частности. Среди этих тенденций следует отметить следующие:

- обращение в балетных спектаклях к темам, направленным на воспитание в молодом поколении лучших сторон и качеств;
- усложнение психологического содержания художественных образов;
- расширение художественных выразительных средств;
- расширение творческого диапазона исполнителей;
- возрастание технической сложности при воплощении художественных образов;
- повышение требований к выразительности и артистизму.

Достоверность результатов исследования обеспечивается теоретико-методологической проработкой проблемы постановки выпускных спектаклей учащихся балетных училищ, обоснованностью и разнообразием методов исследования, достоверностью и надежностью информационных источников, главными из которых стали материалы, полученные от непосредственных участников этих спектаклей.

Теоретическая значимость исследования. Полученные в диссертационном исследовании результаты вносят существенный вклад в дальнейшую разработку теории и истории балетного искусства советского периода.

Практическая значимость исследования заключается в том, что в нем впервые публикуются документы, хранящиеся в архивных фондах РГАЛИ и музея Большого театра и включающие ранее неизвестные материалы по сценической истории Московского хореографического училища. Также впервые собраны и опубликованы воспоминания непосредственных участников и очевидцев спектаклей Московского хореографического училища – «Аистенок», «Снегурочка», «Щелкунчик» и «Цветик-семицветик», шедших на сцене филиала Большого театра. Таким образом, данная диссертационная работа вводит в научный обиход новый материал по истории русского балета и балетной педагогики, важный для специалистов в области истории хореографии.

Материалы исследования также могут быть использованы в образовательном процессе в качестве учебного пособия в лекционных курсах по истории отечественного балета, хореографического образования и истории балета Большого театра.

Апробация и внедрение результатов исследования.

Результаты диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии в 2010–2012 годах, а также стали основой доклада автора на XII научной конференции студентов и аспирантов МГАХ (2010 г.).

Результаты диссертационного исследования используются также в учебном процессе профессором кафедры хореографии и балетоведения МГАХ Е.П. Беловой в преподавании курса «История хореографического искусства».

Положения, выносимые на защиту.

Балетоведческое исследование учебных спектаклей Московского хореографического училища, шедших на сцене Большого театра, способствует выявлению закономерностей развития отечественного балетного искусства в XX веке, особенностей профессиональной подготовки будущих артистов балета.

Балет «Аистенок» Д.Л. Клебанова (балетмейстеры Н.М. Попко, Л.А. Поспехин и А.И. Радунский) стал значимой постановкой Московского хореографического училища на сцене Большого театра. Его важность обусловлена многими факторами, главными из которых являются обращение к детской аудитории, соответствующая духу времени тематика, формирование принципов мотивации творческих достижений у учащихся. В балете «Аистенок» простота, ясность образов и адекватность средств их воплощения отвечали мировоззрению и эстетическому уровню театральной публики и идеологии воспитания детской аудитории 1930-х годов.

Исключительную роль в творческой жизни и постановочной деятельности Московского хореографического училища сыграл спектакль 1950 года «Щелкунчик» П.И. Чайковского в постановке В.И. Вайнонена. Требование высокого артистизма и прекрасного владения хореографической техникой стало мощным стимулом для творческого развития учащихся. Выбор балета «Щелкунчик» в качестве выпускного спектакля дал новый импульс в совершенствовании учебного процесса в МХУ, позволил ему выйти на качественно более высокий уровень.

«Сказочная» тема продолжила свое развитие в спектаклях МХУ 1940–60-х гг. «Снегурочка», поставленная в 1946 году В.А. Варковицким, являлась традиционным воплощением сказки на балетной сцене. Основанная полностью на лексике классического танца, «Снегурочка» включала в себя партии характерных и гротесковых персонажей, позволяя учащимся совершенствоваться не только технически, но и проявлять свое актерское дарование.

В 1960-е годы жанр детского балета-сказки достиг определенной художественной формы. «Цветик-семицветик» Е.П. Крылатова, поставленный О.Г. Тарасовой в 1965 году специально для Московского хореографического училища, продолжал начатую «Аистенком» линию современной сказки, основанной на актуальном содержании.

Таким образом, изучение и анализ учебных спектаклей МХУ 1930–60-х годов позволяет проследить возникновение, развитие и становление жанра специфического музыкального спектакля для детей. А также выявить общие тенденции, несомненно, нашедшие свое отражение в содержании учебно-педагогического процесса Московского хореографического училища: повышение художественного и эстетического уровня спектаклей, усложнение художественных образов, возрастание технической сложности партий, рост требований к выразительности и артистизму учащихся, расширение диапазона выразительных средств.

Эти тенденции продолжают определять художественные и педагогические задачи МГАХ на сегодняшний день.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, а также пяти приложений, в которые вошли список сценических постановок Московского хореографического училища (1924 – 2010), сценарный план балета «Аистенок» Д.Л. Клебанова, материалы бесед автора диссертационного исследования с выпускниками Московского хореографического училища разных лет, фотоматериалы спектаклей и архивные документы.

Основное содержание работы

Во *Введении* обосновывается актуальность темы диссертации, анализируется степень ее научной разработанности, формулируются цели и задачи исследования, указываются его методологические и теоретические основы, раскрывается научная новизна, теоретическая и практическая значимость исследования, излагаются основные положения, выносимые на защиту, сообщается об апробации и внедрении полученных результатов.

Первая глава «Спектакли для детей и учебные спектакли в контексте русской балетной школы» состоит из трех параграфов. Первый параграф посвящен формированию и развитию балетного образования в России. Центрами российского балетного образования являются петербургская (ныне Академия русского балета им. А.Я. Вагановой) и московская (ныне Московская государственная академия хореографии) школы. Исполнительская практика учащихся, основанная на генетической связи учебного заведения и базовой балетной труппы, стала

неотъемлемым компонентом отечественной системы образования. Петербургская школа ведет свое летоисчисление с открытия в 1738 году Танцевальной школы. В 1779 году на ее базе было учреждено Театральное училище, где готовили ко всем театральным профессиям. Начинает складываться традиция «школьных» спектаклей, ставившихся специально для учеников. К этому времени относится и основание московской балетной школы. В 1773 году в Москве были открыты классы танцевания при Воспитательном доме, имевшем свой театр с драматическими, оперными и балетными представлениями. В следующем десятилетии школу передали в ведение антрепренера Петровского театра М. Меддокса. Так возник непосредственный контакт школы и театра.

Развиваясь параллельно, каждая из школ сформировала свои уникальные творческие традиции.

В начале XX века под влиянием искусства Айседоры Дункан в России появляются многочисленные студии, обучающие молодежь традиционным и новаторским хореографическим направлениям. Но и академическое обучение танцу не оставалось в стороне от разного рода экспериментов. В конце 1920-х годов в хореографических училищах появляются новые спортивные уроки, обучающие акробатике (сальто, кульбиты, шпагаты). А свободная пластика органично входит в лексику русского балета, обретая новые стилистические приметы.

Во втором параграфе рассматривается развитие балетного искусства в послереволюционный период. В начале XX века в нем переплетались и взаимодействовали традиции и новаторство – классический академизм, унаследованный от М.И. Петипа, и реформаторский балет М.М. Фокина и А.А. Горского. «Искусство хореографии должно нести в себе передовые идеи нового времени!» – провозгласили реформаторы. Художественным руководителем, единственным постановщиком и одним из основных педагогов московского балета стал А.А. Горский, поставивший перед собой задачу максимально расширить выразительные средства танца, сделав его предельно реалистичным, избавив от любых проявлений условности. Он определил художественные принципы развития балета Большого театра и исполнительский стиль танцовщиков московской школы. Его первый послереволюционный балет «Стенька Разин» на музыку А.К. Глазунова стал попыткой приблизить к современности историческое прошлое. Идею Горского

создать репертуар балетного театра, отвечающий реалиям времени, подхватили и другие балетмейстеры.

В начале 1930-х годов на советской балетной сцене стал утверждаться принцип соцреализма, который требовал идеологически выверенного изображения как социалистической действительности, так и исторических событий. Сама возможность многообразия художественных форм и стилей ставилась под сомнение.

После периода бурных поисков и разнообразных экспериментов 1920-х годов балетный театр 1930-х переключился преимущественно на сюжетную драматургию и драматизацию танца. Наиболее значительные спектакли тех лет – многоактные балеты-пьесы, нередко основанные на классических литературных сюжетах – получили в балетоведении определения «хореодрамы» или «драмбалета». Авторы драмбалетов особое внимание уделяли сценарной драматургии, выстраивая балет по законам драматической пьесы: действие развивалось на основе четко обозначенного конфликта, поступки героев были мотивированы, характеры обозначены. Балетмейстеры отбирали и соответствующие пластические изобразительные средства, главным из которых стала пантомима.

Третий параграф посвящен детским балетам послереволюционного времени, предшествующим «Аистенку» Д.Л. Клебанова. В этот период создание балетных спектаклей для детей протекало в русле основных тенденций развития советского балета: обращение к новому, отвечающему духу времени содержанию, сближение с реалиями окружающей жизни, утверждение сюжетной драматургии. Первым современным, «революционным» детским спектаклем стал балет «Вечно живые цветы», поставленный А.А. Горским в 1922 году. Вовлекая зрителей в действие спектакля и, тем самым, разрушая барьер между ними и сценой, балетмейстер стремился донести главную идею, что дети – будущее советской страны.

Детские балеты в послереволюционный период ставил и К.Я. Голейзовский – «Песочные старички» на сборную музыку, «Макс и Мориц» на этюды Л. Шитте, «Белоснежка» В.И. Ребикова.

Вторая глава «"Аистенок" – первый многоактный спектакль для детей, поставленный для учащихся московской балетной школы» состоит из трех параграфов. Первый параграф содержит подробный анализ этой постановки. Опираясь на уже сложившиеся традиции советского балета, балетмейстеры Н.М.

Попко, Л.А. Поспехин и А.И. Радунский создали спектакль, который соответствовал основным критериям драмбалета – был событийно насыщен, сценически выразителен и в то же время прост и понятен для детского восприятия. В основе сюжета – история дружбы осиротевшего Аистенка с пионерами и маленьким Негритенком, раскрывающая важную в те годы тему советского гуманизма, стирающего национальные различия и разрушающего социальные преграды. В выборе темы и сюжета спектакля обнаруживаются очевидные параллели с репертуаром детского драматического театра, призванного в послереволюционный период воспитывать подрастающее поколение в соответствии с идеологическими установками советского времени.

Создавая «Аистенка», балетмейстеры старались учитывать особенности детского восприятия, благодаря чему маленькие зрители реагировали на все происходящее на сцене живо и непосредственно. Этому способствовала и музыка балета – простая по фактуре, танцевальная по ритмам, проникнутая интонациями советских песен и обращенная к юной аудитории. Для детского восприятия огромное значение имело и яркое, реалистичное и внимательное к мелочам оформление спектакля. Трогательный сюжет, выразительность музыкальных характеристик персонажей, созданных композитором Д.Л. Клебановым, красочность декораций художников Р.Р. Макарова, В.М. Зимина и Т.А. Дьяковой обеспечили балету неизменный успех у зрительного зала. «Аистенку» – первый адаптированный для детей спектакль музыкального театра.

А самым главным его достоинством стали артисты – ученики Московского хореографического училища. Создатели балета ориентировались на особенности детского восприятия мира. Предлагали маленьким артистам не бездумно повторять показанное, а фантазировать на заданную тему, всячески поощряли любую инициативу. Эта возможность давала ученикам ощущение необыкновенной радости от сопричастности творческому процессу.

В диссертации приведены уникальные материалы бесед автора исследования с непосредственными участниками спектакля. Воспоминания исполнителей главных партий – Н.И. Авалиани, А.С. Балиевой, Л.И. Богомоловой, Е.С. Ванке, И.Н. Дашковой, В.А. Радунской, З.С. Соколовой содержат информацию о музыкальной и декорационной составляющих балета, о костюмах и характерах

персонажей, а также о репетиционном процессе. Это дает представление об общей атмосфере спектакля.

При всех идеологических издержках и перегибах соцреализма балет «Аистенок» был несомненным художественным событием. Доказательством необходимости такого спектакля не только для воспитания детского зрителя, но и для роста и развития будущих артистов балета служат приведенные в исследовании документы, хранящиеся в РГАЛИ. Содержание этих документов и отзывы в прессе того времени свидетельствуют о востребованности балета и как учебного спектакля Хореографического училища, и как репертуарного спектакля Большого театра.

Яркая жизнеутверждающая форма создавала некую воображаемую реальность, противостоящую тяжелой удушливой атмосфере 1930-х годов. В «Аистенке» сформировался новый своеобразный театральный жанр: сказочный спектакль, в основе которого – современная проблематика. Утопическая модель проецировалась на современность. Подобная синтетичность характерна именно для детского восприятия.

Своеобразие спектакля заключалось в сочетании эстетики реализма, в обозначении места действия, персонажей, костюмов, событий – с игровой стихией, воплощающейся отчасти в музыке, но прежде всего, в импровизационной манере создания образов юными актерами. В этом смысле актерская самоотдача и погруженность в действие спектакля приводила не к бытописанию в детском исполнении, а к игровой структуре, тесно переплетенной с хореографическим рисунком.

Попытка критиков и деятелей культуры 1930-х гг. охарактеризовать балет как исключительно идеологически направленный – представляется несостоятельной. Творческое начало одерживало верх над идеологией.

«Аистенок» стал результатом многолетних поисков формы детского спектакля. Создание детских драматических театров, развернувшееся по всей стране, привело к возникновению ярких разнообразных жанров, основанных на специфике детского восприятия. Тогда же была поставлена проблема адекватности детских постановок и способа существования актера. Возможность исполнения спектакля актерами-детьми открывала новые горизонты для театральных исканий. Разнообразные хореографические и танцевальные студии занимались обучением детей и

предпринимали свои попытки осуществить идею театральных постановок исключительно для маленького зрителя.

Поэтому второй параграф посвящен постановке «Аистенка» в самостоятельном балетном коллективе. Балетмейстеры А.Д. Шуйский и В.П. Чесноков поставили свой спектакль в балетной студии Дома культуры им. М. Горького в Ленинграде. Эта постановка со всей очевидностью продемонстрировала общую направленность в создании балетного спектакля для маленьких зрителей силами детского хореографического коллектива. Классический танец в качестве главного выразительного средства, непосредственность и искренность исполнения, а также зазорный жизнеутверждающий сюжет – вот общие принципы новой эстетики.

Позже, в том же коллективе своего «Аистенка» поставит Ю.Н. Григорович. Этот балет станет успешным началом творческого пути выдающегося балетмейстера.

В третьем параграфе рассматривается возобновление «Аистенка» на сцене Большого театра в 1948 и 1964 годах. В 1948 году спектакль вошел в репертуар театра под названием «Дружные сердца» и исполнялся молодыми артистами балета. Это повлекло за собой переработку и усложнение целого ряда танцевальных номеров. В результате усложнений хореографической лексики, главный принцип постановки 1937 года – адекватность образов игровому сознанию исполнителя-ребенка – потерял свой смысл, а манера исполнения стала традиционно «классической».

Как и постановка 1937 года, спектакль «Дружные сердца» имел большой успех у зрителей и продержался в репертуаре 5 лет.

В качестве спектакля МХУ «Аистенок» вернулся на сцену Большого театра в 1964 году. Эта версия отразила очередной этап развития советского балетного спектакля. Существенные изменения в сюжете имели направленность на актуализацию событий и отражение новых реалий. На повестке дня было превращение колхозов в совхозы и активное строительство в деревне. Все это чувствовалось в обновленном спектакле. Однако возросла и некая мера условностей, сравнительно небольшая в прежних вариантах балета.

Трехкратное обращение к «Аистенку» на протяжении почти 30 лет свидетельствует о беспорной актуальности балета для того времени.

Третья глава «Балет "Щелкунчик" П.И. Чайковского в постановке В.И. Вайнонена и его интерпретация в МХУ» состоит из четырех параграфов.

Первый параграф содержит краткий обзор предшествующих постановке В.И. Вайнонена интерпретаций «Щелкунчика» на русской балетной сцене — от академического спектакля, созданного в 1892 году Л.И. Ивановым и возобновленного в 1932-м А.И. Чекрыгиным и А.М. Монаховым, до новаторских постановок А.А. Горского и Ф.В. Лопухова.

Действие зрелищной и помпезной феерии Л.И. Иванова разворачивалось фактически независимо от фабулы и не отвечало заложенному в музыке П.И. Чайковского глубокому психологизму. Строгие балетные каноны того времени оказались не в состоянии обеспечить равнозначное сложной партитуре великого композитора хореографическое воплощение. Возобновленная в 1932 году А.И. Чекрыгиным и А.М. Монаховым старая редакция в спектакле Хореографического техникума Большого театра, ставившая целью лишь демонстрацию работ балетной школы, не учитывала новых тенденций в развитии балетного искусства.

«Щелкунчик» 1929 года Ф.В. Лопухова демонстрировал другую крайность в трактовке гениальной партитуры. Вдохновленный открытиями и экспериментами, осуществленными режиссерами-авангардистами в драматических спектаклях, балетмейстер активно использовал некоторые современные приемы, а кроме того, сочетал в балете лексику классического танца с акробатикой. Увлечшись новшествами и поисками нестандартных хореографических решений, Ф.В. Лопухов оставил без внимания симфонизм П.И. Чайковского, и пропасть между великой музыкой и танцем лишь увеличилась.

Принципиально новую интерпретацию «Щелкунчика» предложил в 1919 году балетмейстер Большого театра А.А. Горский, противник всего устаревшего и отжившего. Он привнес в балет драматургическую целостность, переработав либретто и придав спектаклю сюжетное единство и динамичность. И хотя глубочайший лиризм и драматизм музыки П.И. Чайковского не всегда находил равнозначную поддержку в танцевальном воплощении, постановка А.А. Горского стала отправной точкой для последующих хореографических прочтений «Щелкунчика» отечественными балетмейстерами.

Второй параграф посвящен «Щелкунчику» В.И. Вайнонена 1934 и 1939 года. Ставя в 1934 году на сцене Ленинградского театра оперы и балета свою версию сказочного сюжета, балетмейстер руководствовался тем принципом, что искусство

классического танца должно приблизиться к жизни, а герои балетов способны проявлять подлинные чувства живых людей, а не отстраненную холодность и бездушность сказочных фей и волшебников.

Отталкиваясь от музыки, В.И. Вайнонен заново построил сценарий, поделив балет на три части. Сферы реальности и сна он строго разграничил, так как в балетном театре того времени, как и в искусстве в целом, мистика и потусторонний мир не вписывались в советскую идеологию.

В 1939 году к редакции В.И. Вайнонена обратился Большой театр. Московская постановка состояла не из трех, а из двух актов с прологом и эпилогом. Новое оформление спектакля принадлежало В.В. Дмитриеву.

В третьем параграфе балет «Щелкунчик» рассматривается как спектакль Московского хореографического училища. В 1950 году балетмейстер перенес свою постановку в стены школы.

Исполняемый на сцене Большого театра исключительно силами учеников, спектакль сохранил высокий художественный уровень. Не адаптируя сложную хореографию под свои возможности, юные исполнители достойно справились со всеми техническими трудностями постановки и сумели привнести в нее очарование и непосредственность.

Несомненно, «Щелкунчик» внес свой вклад в развитие и становление многих артистов балета – выпускников Московского хореографического училища. Имея в своем арсенале все «инструменты» для воспитания танцовщиков разного профиля и амплу, балет В.И. Вайнонена позволял каждому ученику проявить себя в близкой именно его возможностям сфере хореографического искусства, поскольку в «Щелкунчике» содержится прекрасный материал классического танца, партии характерных и деми-характерных персонажей, а также большие классические ансамбли.

Являясь по совокупности своих музыкально-хореографических достоинств высоким образцом искусства классического танца, этот балет воспитывал у будущих артистов балета эстетический вкус, понимание стиля и характера, вырабатывал чувство ансамбля, развивал сценическую выразительность, а также способствовал выявлению актерской индивидуальности.

Кроме того, «Щелкунчик» 1950 года имеет принципиальное значение для становления самого жанра классического балетного спектакля для детей. Атмосфера праздника и фантазийность происходящего, присущие детскому спектаклю, получили здесь максимальное воплощение. Структура балета представляла собой строгую академическую композицию внутри сложного драматургического сюжета. Главные художественные задачи выполняло не литературное содержание, а кульминационные танцевальные эпизоды, переводящие действие в новую плоскость.

В «Щелкунчике» получил художественное завершение жанр спектакля-сказки. Здесь – это детская фантазия, рождественский сон, который контрастирует с обыденной реальностью, но для ребенка становится главным и первостепенным.

Премьера «Щелкунчика» Московского хореографического училища имела огромный успех, что подтверждают документы, хранящиеся в РГАЛИ. А воспоминания исполнительниц главной партии балета (в то время учениц выпускного класса училища), а впоследствии солисток Большого театра Л.И. Богомоловой и Н.А. Федоровой помогли воссоздать общую атмосферу репетиционного процесса, который проходил при непосредственном участии самого В.И. Вайнонена.

Идейно-сюжетная основа балета, мастерское хореографическое решение балетмейстера, гениальная партитура композитора П.И. Чайковского – все это явилось основой для долгой и успешной сценической жизни балета.

Четвертый параграф посвящен раскрытию «сказочной» темы в других постановках Московского хореографического училища 1940–1960-х годов. Наиболее интересными и яркими хореографическими воплощениями сказки в этот период можно считать хореографическую сюиту «Снегурочка» на музыку П.И. Чайковского, поставленную В.А. Варковицким в 1946 году, и балет «Цветик-семицветик» Е.П. Крылатова балетмейстера О.Г. Тарасовой (1965 год).

Надо сказать, что сфера чудесного и фантастического в постановках Московского хореографического училища имела разнообразное воплощение. С одной стороны, в 1940–1950-е годы ставились спектакли на классические сказочные сюжеты: примеры тому – «Снегурочка» и «Щелкунчик». С другой стороны, свою актуальность сохраняла тема современности, изображения реальной советской действительности, столь активно внедряемая в искусство в 1930-е годы, пусть эта тема и облекалась в 1960-х в «сказочную» форму. Так, в балете «Цветик-семицветик»

главные герои (обычные дети) благодаря волшебству попадали в неизведанные пространства – в космос и Арктику, что в свете советской идеологии символизировало беспредельные возможности и необозримые перспективы, открывающиеся перед советскими детьми.

Однако было во всех «сказочных» балетах и то, что их объединяло – тема исполнения желаний и нравственного, бескорыстного выбора, это воспитывало в детях чуткость и доброту, учило их общению и взаимопониманию. Благодаря этим общечеловеческим, а отнюдь не идеологическим смыслам, заложенным в каждой сказке, постановки вызывали горячий отклик, неподдельное восхищение и восторг у юных исполнителей и зрителей.

В *Заключении* делается главный вывод всего исследования: спектакли, поставленные в Московском хореографическом училище в 1930-60-е годы, позволяют проследить появление, становление и развитие специфического балетного спектакля, ориентированного на детскую публику. Принципиально важно, что формирование нового типа спектакля происходило на фоне выполнения училищем главной задачи – подготовки высококвалифицированных артистов, воспитанных в лучших традициях русского балета.

Определенным рубежом и открытием в этой области стал балет Д.Л. Клебанова «Аистенок». Поставленный в 1937 году, он соединил в себе новаторский подход к искусству, свойственный балету 1920-30-х гг., принципы «хореодрамы» и традицию классического балета.

Создатели «Аистенка» Н.М. Попко, Л.А. Поспехин и А.И. Радунский прежде всего, ориентировались на эстетические принципы «драмбалета», как более всего отвечающие требованиям времени. Взяв за основу императив психологизма, балетмейстеры сделали доминирующей идеей постановки идентичность детского восприятия произведения искусства и воплощения на сцене сказочного персонажа исполнителями-учениками. В результате возникла уникальная форма игрового спектакля для юных зрителей, в котором на первый план выходила не демонстрация технических навыков учащихся, а их творческая инициатива и актерское мастерство вживания в создаваемый образ.

В «Аистенке» жанр балета-сказки, уходящий корнями в традицию классического танца, получил неожиданное развитие. Сохранив в себе главные

атрибуты сказочного сюжета (захватывающие приключения, наличие положительных и отрицательных героев, победа добра над злом и т.д.), действие «Аистенка» отражало современные реалии социалистического мировоззрения. При этом попытка критиков придать балету исключительно идеологическую направленность оказалась несостоятельной, т.к. спектакль, несомненно, имел художественную ценность и стал заметным культурным событием театральной Москвы. Это подтверждает и факт трехкратного обращения Большого театра к балету – возобновление его в 1948 году (силами артистов театра) и в 1964 году (снова силами учеников училища).

Традиционным воплощением «сказочной» темы можно назвать поставленную В.А. Варковицким в 1946 году «Снегурочку» на музыку П.И. Чайковского. Соответствуя строгим канонам классического танца и представляя собой по форме хореографическую сиюту, «Снегурочка» оставляла определенный простор исполнителям для раскрытия творческого потенциала и актерской выразительности. Помимо классических дивертисментов в балете присутствовали и ярко выраженные характерные и гротесковые персонажи, позволявшие учащимся продемонстрировать свои актерские способности.

Премьера «Щелкунчика» П.И. Чайковского в 1950 году ознаменовала собой выход на качественно новый уровень профессионализма и академизма, достигнутого учениками школы. Перенесенный В.И. Вайноненом из Большого театра в стены училища, спектакль не был упрощен и адаптирован под возможности юных исполнителей, а сохранил все технические сложности хореографии, с которыми ученики достойно справились.

Более того: участвуя в балете, будущие артисты могли проявить себя в выбранном амплу, поскольку в хореографии «Щелкунчика» заложен самый разнообразный танцевальный материал – классический (сольный и ансамблевый), деми-характерный и характерный.

Долгая, практически непрерывная сценическая история «школьной» постановки Вайнонена (прослеживаемая на протяжении более 60 лет), определила развитие учебного заведения на продолжительный период времени. Очевидно, что успешная постановка «Щелкунчика», ставшего отечественной и мировой классикой, свидетельствовала о способности учащихся МХУ решать сложнейшие масштабные

творческие задачи. Балет оказал огромное влияние на профессиональный рост и творческое развитие будущих артистов балета.

В 1960-е годы жанр детского балета-сказки достиг своей завершающей художественной формы. В эти годы происходят существенные изменения в общественной жизни, политической ситуации и культуре в целом. Все это не могло не отразиться на театральных постановках, в том числе и для детей. В 1964 году появляется третья редакция «Аистенка», а в 1965 году – балет Е.П. Крылатова «Цветик-семицветик» балетмейстера О.Г. Тарасовой.

В «Снегурочке» и «Щелкунчике», решенных в традиционной классической манере, прослеживалось четкое разграничение и противопоставление обыденности миру фантазии и волшебства. В «Снегурочке» – быт жителей деревни контрастирует с чудесами леса, в «Щелкунчике» – скучная реальность тихой семейной жизни находится в конфронтации с иллюзиями маленькой девочки. И, несмотря на то, что сюжеты в обеих сказках предполагают финальное возвращение в действительность, на самом деле очарование и притягательность ирреального мира делают его более желанным и значимым для героев.

В спектаклях 1960-х годов отсутствует явный контраст в построении действия. Сюжеты «Аистенка» и «Цветика-семицветика» отражают современность, и фантастический мир здесь насыщается реалиями эпохи. В «Аистенке» 1964 года явно прослеживается тенденция акцентированного показа высокого уровня технических достижений советского человека. Демонстрация активного строительства в деревне (Аистенок не узнает родного дома), замена парохода на воздушный шар (на нем друзья возвращаются из Африки), появление космонавта (нового персонажа) – все эти никак не связанные с основной линией развития нововведения, были призваны транслировать со сцены успехи страны Советов во всех сферах жизни.

В основе «Цветика-семицветика» – современная сказка В.П. Катаева о девочке Жене и исполнении семи ее желаний. Сфера волшебства представлена здесь доброй Феей и чудесным Цветиком с семью лепестками. Но общим фоном всех событий остаются улицы и бульвары типового города. Полет главных героев (Жени и ее друга Вити) в космос и экспедиция на Север (одно из желаний девочки), символизировали безграничные возможности, открывающиеся перед советскими детьми.

Однако, являясь оригинальной постановкой, созданной специально для МАХУ, «Цветик-семицветик» выполнял свою главную функцию – давал возможность профессионального роста юным исполнителям всех возрастов.

Подводя итог, можно сказать, что для формирования будущих артистов балета, роль и значение школьной сценической практики, несомненно, велики. Учебные спектакли не только подготавливали юных исполнителей к выходу на большую сцену, воспитывали ответственное отношение к будущей профессии, но и формировали эстетический вкус. Постановки МАХУ не были в стороне от репертуарной политики Большого театра и отражали ее основные тенденции и течения. Таким образом, изучение сценической деятельности школы дает возможность исследовать общие закономерности московской театральной жизни определенного исторического периода.

Перспективами дальнейшей работы являются изучение и определение характера основного направления сценической деятельности Московского хореографического училища в период с 1960-х годов до наших дней.

**Публикации автора по теме диссертации в ведущих научных изданиях,
рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:**

1. Рыжкова А. Балет «Щелкунчик» в декорациях В.В. Дмитриева (Большой театр, 1939 г., постановка В. И. Вайнонена) // Сцена. — 2011. — № 6 (74). — С. 42 – 45.
2. Рыжкова А. «Аистенок» — первый детский балет на современную тему, созданный специально для Московского хореографического училища в воспоминаниях его участников разных лет // Балет. — 2012. — № 4 (175). С. 30 – 31.
3. Рыжкова А.С. Балет Московского хореографического училища «Щелкунчик» П.И. Чайковского (1950 год) // Театр. Живопись. Кино. Музыка (альманах ГИТИС). – 2013. – № 2. С. 76 – 87.

Публикации в других изданиях:

4. «Елена Ванке: На съемках "Золушки" мы со Стручковой пели песни!» беседовала Александра Рыжкова // *Линия / Балет.* – 2009. – № 7. – С. 10 – 13.
5. «Алла Богуславская: Научить всегда труднее, чем танцевать самой!» беседовала Александра Рыжкова // *Линия / Балет.* – 2009. – № 9. – С. 12 – 15.
6. «Ной Авалиани: На Таганке у меня затанцевали все!» беседовала Александра Рыжкова // *Линия / Балет.* – 2010. – № 1. – С. 12 – 15.
7. «Виктория Радунская: Ни о чем не жалею!» беседовала Александра Рыжкова // *Линия / Балет.* – 2011. – № 4–5. – С. 24 –27.
8. «Ольга Тарасова: Экзамены я сдавала... в антракте!» беседовала Александра Рыжкова // *Линия / Балет.* – 2011. – № 6. – С. 20 – 23.
9. Рыжкова А. Балет «Аистенок» в Московском хореографическом училище // *Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке.* – 2010. – № 18. – С. 106 – 113.
10. Рыжкова А. С. Из истории постановки балета П.И. Чайковского «Щелкунчик». «Щелкунчик» в интерпретации А.А. Горского (Большой театр, 1919 г.) // *Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование.* – 2011. – № 3 (23). – С. 74 – 83.

Заказ № 109-Р/04/2014 Подписано в печать 22.04.14 Тираж 100 экз. Усл. п.л. 1,4



ООО "Цифровичок", тел. (495) 797-75-76
www.cfr.ru ; e-mail: zakpark@cfr.ru