

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 7.071.3

РЕСТАВРАЦИОННО-РЕДАКТОРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ КАК СРЕДСТВО СОХРАНЕНИЯ И АКТУАЛИЗАЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТНОГО НАСЛЕДИЯ

ГрызунOVA О. В., Омельницкая В. В.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2,
Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена проблеме сохранения балетов классического наследия. Данная проблематика является весьма актуальной, так как сохранение искусства классического балета невозможно без преемственности исполнительских традиций. Вместе с тем в последнее десятилетие на петербургских сценах наблюдается многообразие как классических, так и современных постановок, что неизбежно сказывается на качестве исполнения широко известных во всем мире балетных спектаклей.

Автор исследует методологию сохранения классического наследия, руководствуясь методами сравнительного анализа исторической экспликации особенностей восстановления хореографического текста в России и на Западе.

Предложены трактовки терминов «реставрация», «реконструкция», «редакция». На основании сопоставления позиций практиков балетного театра сделан вывод о зависимости между знанием исполнительской традиции и качеством постановки балетного спектакля прошлого, которое подразумевает опору на хореографическую логику постановщиков-предшественников и воссоздание образно-стилистических особенностей хореографической лексики как со стороны балетмейстера, так и со стороны артистов.

Ключевые слова: реставрация, реконструкция, редакция, нематериальное культурное наследие, К. Сергеев, П. Гусев, балеты классического наследия.

CHOREOGRAPHERS' RESTORATION AND EDITING WORK AS A MEANS OF PRESERVING AND UPDATING THE CLASSICAL BALLET HERITAGE

*Gryzunova O. V., Omelnitskaya V. V.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the problem of preserving classical heritage ballets. This is very important nowadays, as preserving the art of classical ballet is impossible without the continuity of performance traditions. However, over the past ten years Saint-Petersburg stages have seen a variety of both classical and modern productions, which has inevitably affected the quality of performance in those ballets known all over the world.

The authors study the methodology of preserving the classical heritage, using the methods of comparative analysis and historical explication of particular performance techniques in Russia and Western countries.

The author arrives at the conclusion that, when dealing with classical heritage ballets in the process of their restoration, it is important to distinguish between such key notions as «restoration», «reconstruction» and «editing». Having analyzed different interpretations of such terms as «restoration», «reconstruction» and «editing» and compared ballet experts' viewpoints on the problem, the author concluded that there is a strong connection between the performance traditions and the quality of the ballet production, namely, between the dance logic implied by the choreographers of the past and stylistic characteristics of the choreographic language for both the choreographer and dancers.

Keywords: restoration, reconstruction, editing, intangible cultural heritage, K. Sergeev, P. Gusev, classical ballet heritage.

Сегодня для репертуарной политики петербургских балетных театров свойственно многообразие как классических, так и современных постановок. Артисты сталкиваются с таким явлением, как расширение балетного репертуара и увеличение числа спектаклей. Это приводит к сложному, насыщенному графику: артисты существуют на грани своих профессиональных и физических возможностей. Особенно это показательно на примере Мариинского театра: с открытием в Санкт-Петербурге концертного зала, где идут различные оперные и балетные постановки, и новой сцены театра («Мариинский-2») появилась возможность давать более 30 балетных спектаклей в месяц. На-

пример, в октябре 237-го сезона (2019/2020) в Мариинском театре на двух площадках было показано 32 балетных спектакля за один месяц. Для сравнения: в октябре 205-го сезона (1987/1988) было дано 14 балетных спектаклей, в октябре 217-го сезона (1999/2000) — 13 балетных спектаклей. Стоит отметить, что на двух площадках работает одна и та же труппа. По сравнению с 1980–90-ми годами нагрузка на коллектив выросла более, чем в два раза¹. В таких репертуарных условиях с особой остротой стоит проблема сохранения качества исполнения именно классических балетов. В экстремальных условиях загруженности от артистов требуется демонстрировать высокую технику исполнения классических рас, наряду с образной и пластической выразительностью, являющимися неотъемлемыми свойствами качества интерпретации балетной классики.

Примечательна и еще одна тенденция, активно проявившаяся в последние десятилетия. Не так давно в Михайловском театре, Санкт-Петербургском государственном академическом театре балета имени Л. Якобсона и Московском музыкальном театре имени К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко к постановкам новых версий балетов классического наследия начали привлекать иностранных балетмейстеров. Они изначально знакомы с иными хореографическими традициями профессиональной подготовки. Так как методики обучения танцовщиков в школах балета разнятся, разным будет и стиль исполнения, который определяют характер координации, подчеркивание в движении музыкальных акцентов, интонационная окраска танца.

Так, в Михайловском театре были показаны балеты «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Баядерка» в постановке Н. Дуато. Здесь балетмейстер впервые столкнулся с пальцевой техникой и сочинил танцы на пуантах (до этого Н. Дуато ставил авторскую хореографию для исполнения исключительно в мягких классических туфлях). В Санкт-Петербургском государственном академическом театре балета имени Л. Якобсона были показаны «Спящая красавица» и «Дон-Кихот» в постановках Ж.-Г. Бара и Й. Кобборга соответственно, а с 2015 года возобновлены балеты классического наследия: «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Шопениана», «Grand pas из балета «Пахита»». Отчасти реинсценировка классических балетов обусловлена предпочтения-

¹ Материалы архива Мариинского театра свидетельствуют о постепенном увеличении численности балетной труппы в период с 1980 по 2020 год. К примеру, в 1984 году в труппе состояли 34 солиста, 132 артиста (из них 18 по договору), 24 артиста вспомогательного состава. В 2000 году было 38 солистов, 156 артистов, 24 артиста вспомогательного состава. На 1 января 2020 года численность составила 268 человек, из них 55 солистов (включая балерин, премьеров, первых и вторых солистов, исполнителей характерных и актерских партий). Однако на фоне практически ежедневного показа многоактных балетных спектаклей (не учитывая параллельную занятость артистов балета в операх) рост численности труппы мало способствует оптимальному распределению нагрузки на солистов и кордебалет.

ми администрации театров: надежнее обратиться к проверенным временем шедеврам балетного театра в новом авторском прочтении иностранных балетмейстеров-постановщиков, а не к новым оригинальным балетмейстерским работам.

Искусство русского балета составляет нематериальное культурное наследие и достояние не только нашей страны, но и всего мира. В условиях увеличения количества балетных спектаклей более чем в два раза и, как следствие, увеличения нагрузки на исполнительский и репетиторский состав театров, привлечения иностранных руководителей и балетмейстеров сохранить семантическое содержание хореографического текста широко известных во всем мире балетных постановок — важная и сложно решаемая задача. В связи с постановкой данной проблемы возникают и другие сопутствующие вопросы, начиная с того, где предел физических возможностей по «перестройке» телесно-мышечного аппарата артиста к тому или иному спектаклю, и, заканчивая тем, что считать аутентичным хореографическим текстом, и возможен ли он в принципе? Насколько свободным в своей интерпретации классического наследия может быть хореограф? Как можно охарактеризовать стилистику того или иного классического балета: что ее составляет, и насколько далеко современный постановщик может отклоняться от традиционного хореографического текста? И в итоге — что есть новый контекст, а что — неправомерная вольность, размывающая основы классического балета?

На наш взгляд, существуют два основных пути сохранения балетного наследия:

- создание фондов сохранения наследия с соответствующей деятельностью экспертов в данной области;
- регулярные показы спектаклей, которые являются неизменными в репертуаре.

Однако и в первом, и во втором случаях не избежать сложностей в сохранении классического наследия, которые обусловлены отсутствием общепринятой хореографической нотации [1, с. 40], и главное — невозможностью фиксации особенностей стиля исполнения.

Если посмотреть на мировую практику подхода к данной проблеме, то в России и за рубежом пути сохранения балетного наследия разнятся. За границей сохранением балетного авторского теста и наследия хореографов занимаются фонды (например, фонды Дж. Баланчина [2], Дж. Роббинса [3] в Америке, Р. Нуреева [4] и М. Бежара [5] во Франции), которые «аттестовывают» своих репетиторов и предоставляют другим театрам лицензии на право исполнения той или иной постановки на определенный срок. В России практика создания специализированных фондов не закрепились, поэтому особую роль играют сохранность спектакля в репертуаре и его регулярный

показ. Партия из классического балета передается от педагога к ученику (как говорят в балете, «из ног в ноги»). Даже видеоматериалы с точной фиксацией хореографического рисунка той или иной балетной партии играют вспомогательную роль, так как репетитору необходимо помочь найти исполнителю индивидуальную трактовку образа, иногда варьируя нюансы хореографии. В какой-то степени это сродни фольклорным традициям, которые передаются из поколения в поколение в устной форме. Однако в случае с балетом форма передачи исполнительских элементов — телесная («из ног — в ноги», «из рук — в руки»). Как и всякий передаваемый текст, текст хореографический допускает авторскую интерпретацию, но все же в рамках изначально заложенного смысла. От точности понимания и передачи артистом смыслового наполнения хореографического текста во многом зависит художественно-образная содержательность балета, созданного в любой период. По словам прима-балерины «Béjart Ballet Lausanne» К. Шалкиной, Морис Бежар запрещал исполнение своих постановок без его разрешения, объясняя, что язык его хореографии знают только артисты его труппы. Она подчеркивает, что использование исключительно видеозаписей не дает возможности вникнуть в суть произведения, правильно скопировать все движения.

Часто танцовщики пользуются старыми видеозаписями, иногда и в исполнении тех, кто не имел к труппе Бежара никакого отношения. Это бесконечное копирование, в том числе и ошибочных элементов, оказывается чревато тем, что исполнители вносят многое от себя, нарушая принятую стилистику. Бежар говорил о феномене «чужого» исполнения, которое может быть осуществлено даже звездами балета, но при этом не имеет ничего общего с его хореографией [6].

Если под сохранением материального культурного наследия подразумевается обеспечение физической сохранности объектов (посредством реставрации, консервации и пр.), то собирание, воспроизведение хореографического текста, его документирование, изучение и вовлечение в культурный и научный оборот как объекта нематериального культурного наследия происходит непосредственно от мастера к ученику. Здесь сохранение обеспечено исполнительской традицией, которая в отечественном балете до последнего времени держалась на единой профессиональной школе кордебалета и солистов; на показе балетмейстера-репетитора, обладающего соответствующей «базой». Таким образом, гарантом сохранения балетного наследия в нашей стране выступает балетмейстерско-репетиторский цех, а также профессиональная школа, где учащемуся должны быть переданы не только технические навыки, но и привито чувство ответственности за сохранение образной содержательности хореографии. Задача балетмейстера-репетитора, работающего с классическим наследием, — сохранение образно-смыслового значения

хореографического текста во всем многообразии его нюансов и трактовок, а также создание условий для осуществления качественной исполнительской деятельности.

Обновление спектаклей прошлого в балетном театре, по сути, встречалось на протяжении всей истории его существования и продолжается до сих пор. М. Петипа неоднократно восстанавливал работы своих предшественников: «Пока я был в Москве, в Петербург приехала приглашенная дирекцией Фанни Эльслер и начались репетиции «Эсмеральды». Когда был поставлен первый акт, прибыл ангажированный балетмейстер г-н Жюль Перро и закончил постановку этого своего превосходного балета, который я затем несколько раз возобновлял, бережно сохраняя его в том виде, в каком он был задуман автором» [7, с. 39]. Петипа несколько изменил, но не создал заново состав движений балета Ж. Коралли, Ж. Перро «Жизель, или Вилисы».

После Петипа в период послереволюционного развития страны особая роль возлагалась на балетмейстеров-реставраторов. Тогда, в новых условиях, пришлось доказывать необходимость существования балета как явления, а затем уже возвращать ушедшие из репертуара спектакли императорской эпохи. Новая волна обновления классического наследия началась после Великой Отечественной войны и была связана с именами К. Сергеева, П. Гусева, К. Боярского, Н. Долгушина, Н. Боярчикова.

С 2000-х годов в балетном театре активно заявляет о себе так называемая проблема аутентичности классического спектакля, предпринимаются попытки восстановления «подлинных» балетов по записям (например, С. Вихаревым, А. Ратманским, Ю. Бурлакой, Н. Воскресенской, Ю. Смекаловым). Этот период обострил дискуссии по поводу сохранения наследия, которые продолжают до сих пор.

При этом в балетоведении нет научно зафиксированной терминологии, раскрывающей понятия «реставрация», «редакция», «реконструкция». На сегодняшний день общепринято называть всевозможные изменения авторского текста то редакцией, то версией, то возобновлением, то воссозданием, то постановкой².

Понятия «реставрация» и «реконструкция» пришли из области архитектуры и живописи. В «Большой Российской Энциклопедии» понятие реставрации определяется как укрепление и восстановление памятников истории, культуры и искусства, поврежденных, искаженных временем, войнами, пожарами и т. п. В отличие от реконструкции (лат. reconstruction — построение заново), подразумевающей коренную перестройку памятника или даже вос-

² Пример синонимичного употребления данных понятий можно найти в статье Д. Вишневой: [8].

создание исчезнувшего сооружения, реставрация предполагает сохранение подлинного произведения [9]. В отличие от ремонта работы по реставрации памятников архитектуры проводятся на основе результатов их всестороннего научного исследования и проводятся, как правило, специальными методами, отличными от практики современного строительства. Отдельные попытки реставрации предпринимались уже в Античности, но осознанной эта деятельность стала только на рубеже XVIII–XIX веков.

«Существенный вклад в развитие научной методики реставрации внес французский архитектор Э. Э. Виолле-ле-Дюк, обосновавший обязательность глубокого изучения стилистики и строительной техники как самого восстанавливаемого памятника, так и всей архитектуры эпохи его создания. Целью реставрации произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства обычно является их укрепление и раскрытие от искажающих наслоений. Как и реставрация памятников архитектуры, она базируется на тщательном предварительном исследовании материалов, технологии создания причин и видов разрушения объектов реставрации. Произвольная реконструкция утраченных элементов изобразительного и декоративно-прикладного искусства недопустима» [10]. На наш взгляд, применение термина «реставрация» применительно к возобновляемому балетному спектаклю также представляется справедливым, так как от балетмейстера требуются тщательное изучение предшествующего материала, исполнительской традиции и максимальное сохранение подлинных фрагментов спектакля. Столь же корректно, по логике архитекторов и живописцев, называть «реконструкцией» воссоздание исчезнувшего спектакля заново, как говорится, «с нуля».

Что касается бытования данных понятий в контексте музыкального искусства, то они в качестве научных дефиниций в справочных изданиях не представлены, но, видимо, на рубеже XX–XXI веков вылились в «аутентичное исполнительство», которое иногда трактуется как «творческая реконструкция» музыки прошлого. Сторонники аутентичной стилистики исполнения, чрезвычайно бережно относясь к тексту музыкального произведения, основывают свои исследования на открытии подлинного музыкального текста, исходя из того, что сам он несовершенен и требует дополнительных уточнений и определений подлинности интерпретации того или иного приема. Термину «аутентичное исполнительство» сегодня предпочитают понятие «исторически осведомленное исполнительство» (англ. — *Historically Informed Performance*, HIP) [11]. Исполнитель исследует вопросы «настройки исторических инструментов», а также специфику графических эквивалентов мелизматики. Нотация старинного оригинала дает возможность множественных толкований и создает многообразие исполнительских экспериментов, выступает основанием для выдвижения различных художественных гипотез.

В этом природа музыки переплетается с природой хореографии: как невозможно зафиксировать стилистику хореографии, так невозможно зафиксировать и требование музыкального движения [12]. Аутентичные идеи из музыки перекинулись и на хореографию, «вылились» в расшифровки различных танцевальных нотаций Ренессанса и барокко, нотаций Н. Сергеева и др.

Оставим за рамками данной статьи рассуждения на тему хореографической аутентичности. Ограничимся предположением, что ее как таковой не существует, как не существует ни прежнего зрителя, ни прежнего исполнителя с его прежними психофизическими качествами. Но, еще раз подчеркнем, что иллюзия аутентичного духа спектакля и аутентичного исполнения вполне возможна, и зависит она от балетмейстерского и исполнительского чутья.

Чтобы проиллюстрировать, как эти понятия «работают» в балетоведении, обратимся к мнениям двух отечественных балетмейстеров — носителей классического наследия. В частности, П. А. Гусев подразумевал под «реставрацией» максимальное сохранение первоисточника и всех нюансов [13] (и в этом случае трактовка не противоречит подходу архитекторов). Его современник К. М. Сергеев склонялся к идее «редактирования», которая допускает режиссерскую корректировку, адаптацию отдельных сцен и хореографии спектакля, изменения в музыкальном материале [14].

До сих пор единого отношения к этому вопросу нет: кто-то допускает внесение обусловленных временем корректировок в структуру спектакля, в танцевальную лексику, в связующие сцены и т. д., кто-то ратует за предельно корректное обращение с хореографическим текстом. Однако приемы работы сторонников обоих подходов схожи: для возвращения спектаклей на сцену привлекаются различные источники — воспоминания представителей прошлых поколений (артистов балета, репетиторов, режиссеров), иконографические материалы, дающие представление о том или ином характере танца. Практический опыт балетмейстеров показывал и показывает, что в процессе работы над хореографической тканью спектакля неизбежно выявляются «белые пятна», которые требуют интуитивного восполнения (т. е. редактирование спектакля как таковое неизбежно). Потому, на наш взгляд, справедливо объединить указанные подходы и назвать полученное целое *«реставрационно-редакторским принципом работы с классическим наследием»*. Что касается понятия «реконструкции», то оно преимущественно связано с возобновлением уже ушедших со сцены спектаклей на основании сохранившейся танцевальной нотации и архивных материалов о постановке (иконография, партитура или клавир с пометками, мемуары).

И при реставрационно-редакторском подходе, и при реконструкции буквальную точность хореографии гарантировать едва ли возможно из-за природы движения, стилистические аспекты которого, как было сказано,

не поддаются исчерпывающей фиксации. Поэтому мы можем усомниться в аутентичности любой хореографии (как в переданной «из ног в ноги», так и в воссозданной по записям).

Сложно спорить с тем, что ощущение аутентичности очень сильно зависит не только от сохранения логики мизансцен и последовательности движений³, но и от мастерства и стилистического такта исполнителя. Об этом размышляли и отечественные, и западные репетиторы. В частности, К. М. Сергеев — один из выдающихся балетных артистов XX века, активно занимавшийся редактированием балетов классического наследия, следующим образом определял процесс работы над спектаклями и механизм преемственности в балете: «Мы с Натальей Михайловной [Дудинской] не теоретики, мы практики — связующая ниточка с историей, с прошлым балетного театра. Всё, о чем мы рассказываем (студентам Академии Русского балета), сами перетанцевали; мы в том, что уже стало историей, сами принимали участие. В этом — главная ценность нашего общения: получить знания от непосредственных участников известных спектаклей, редакций, возобновлений. И как бы ре-постановщики ни меняли спектакль, суть остается все же прежней. Суть того, что мы называем “классическим наследием”» [16, с. 7]. Схожий взгляд демонстрирует датская балерина, репетитор наследия А. Бурнонвиля Дина Бьорн: «Фактура балерин во времена Бурнонвиля была другой, их движения выглядели иначе. Важнее видеть, что хотел выразить Бурнонвиль как хореограф, и соединить это с нашим временем» [17, р. 20].

Повторимся, если на Западе проблема сохранения подлинности хореографии и балетмейстерской концепции спектакля была частично решена созданием фондов, то в России, несмотря на активное обсуждение проблемы сохранения классического хореографического наследия в 1970–80-е годы, так и не был создан Фонд Мариуса Петипа. Даже в знаковое 200-летие со дня рождения Мастера обошлись без этого. В русской традиции сохранность балета как исполнительского искусства обеспечивается прежде всего едиными принципами подготовки артистов балета, направленностью деятельности педагога-репетитора в театре и ориентирами балетмейстера, который руководит той или иной постановкой. И все же представляется чрезвычайно актуальной попытка подвести, как минимум, теоретические основы под практические методы работы с классическим наследием, которая и была сделана в данной статье. В перспективе это позволит провести анализ реставрационно-редакторского подхода на примере творчества балетмейстеров, причастных к сохранению и актуализации классического наследия.

³ Примеры трансформации хореографического текста и, следовательно, танцевальной образности в балетах классического наследия приведены в статье А. М. Полубенцева [15].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ирхен И. И., Лаврова С. В. Нотация и фиксация хореографического текста в условиях функционирования медиасредств // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 39–51.
2. The George Balanchine Trust [Электронный ресурс]. URL: <http://balanchine.com/> (дата обращения: 03.03.2020).
3. Jerome Robbins Foundation [Электронный ресурс]. URL: <http://jeromerobbins.org/> (дата обращения: 12.09.2019).
4. The Rudolf Nureyev Foundation [Электронный ресурс]. URL: <https://nureyev.org/> (дата обращения: 03.03.2020).
5. Béjart Ballet Lausanne [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bejart.ch/en/> (дата обращения: 03.03.2020).
6. Катерина Шалкина в интервью «Хореография Бежара делает людей красивыми» [Электронный ресурс]. URL: <https://culture-il.livejournal.com/744755.html> (дата обращения: 03.03.2020).
7. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и автор прим. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. 447 с.
8. Вишнева Д. В. Проблемы возобновления и сохранения классического наследия // Балет. 2019. № 3. С. 42–43.
9. Реставрация // Большая Российская энциклопедия. Электронная версия (2017). URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/3507167 (дата обращения: 11.07.2020).
10. Реставрация // Художественная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: https://gufo.me/dict/art_encyclopedia/Реставрация (дата обращения: 25.02.2020).
11. Лебедев С. Н. Аутентичное исполнительство // Большая Российская энциклопедия. Электронная версия (2020). URL: <https://bigenc.ru/music/text/4865682> (дата обращения: 25.02.2020).
12. Мищенко М. Характер или скорость (об одном историческом недоразумении) // Opera musicologica. № 3–4 (9–10). С. 33–60.
13. Гусев П. А. Сохранить шедевры прошлого // Советский балет. 1983. № 4. С. 17–19.
14. Сергеев К. М. Вечно живая традиция // Советский балет. 1983. № 4. С. 23–24.
15. Полубенцев А. М. Проблемы сохранения классического наследия // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2. С. 120–124.
16. Сергеев К. М. Прошлое и его уроки // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 1993. № 2. С. 7–13.
17. Bjørn Dinna. On dancing Bournonville // The Royal Danish Ballet and Bournonville. 1979. P. 20–23.

REFERENCES

1. *Irkhen I. I., Lavrova S. V.* Notatsiya i fiksatsiya xoreograficheskogo teksta v usloviyax funkcionirovaniya mediasredstv // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2017. № 3 (50). S. 39–51.
2. The George Balanchine Trust [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://balanchine.com/> (data obrashheniya: 03.03.2020).
3. Jerome Robbins Foundation [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://jeromerobbins.org/> (data obrashheniya: 12.09.2019).
4. The Rudolf Nureyev Foundation [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://nureyev.org/> (data obrashheniya: 03.03.2020).
5. Béjart Ballet Lausanne [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.bejart.ch/en/> (data obrashheniya: 03.03.2020).
6. Katerina Shalkina v interv`yu «Xoreografiya Bezhara delaet lyudej krasivy`mi» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://culture-il.livejournal.com/744755.html> (data obrashheniya: 03.03.2020).
7. Marius Petipa: Materialy`. Vospominaniya. Stat`i / sost. i avtor prim. A. Nexendzi; predisl. Yu. Slonimskogo. L.: Iskuststvo, 1971. 447 s.
8. *Vishneva D. V.* Problemy` vozobnovleniya i soxraneniya klassicheskogo naslediya // *Balet.* 2019. № 3. S. 42–43.
9. Restavratsiya // Bol`shaya Rossijskaya e`nciklopediya. E`lektronnaya versiya (2017). URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/3507167 (data obrashheniya: 11.07.2020).
10. Restavratsiya // Xudozhestvennaya e`nciklopediya [E`lektronny`j resurs]. URL: https://gufo.me/dict/art_encyclopedia/Restavratsiya (data obrashheniya: 25.02.2020).
11. *Lebedev S. N.* Autentichnoe ispolnitel`stvo // Bol`shaya Rossijskaya e`nciklopediya. E`lektronnaya versiya (2020). URL: <https://bigenc.ru/music/text/4865682> (data obrashheniya: 25.02.2020).
12. *Mishhenko M.* Karakter ili skorost` (ob odnom istoricheskom nedorazumenii) // *Opera musicologica.* № 3–4 (9–10). S. 33–60.
13. *Gusev P. A.* Soxranit` shedevry` proshlogo // *Sovetskij balet.* 1983. № 4. S. 17–19.
14. *Sergeev K. M.* Vechno zhivaya tradiciya // *Sovetskij balet.* 1983. № 4. S. 23–24.
15. *Polubencev A. M.* Problemy` soxraneniya klassicheskogo naslediya // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2017. № 2. S. 120–124.
16. *Sergeev K. M.* Proshloe i ego uroki // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 1993. № 2. S. 7–13.
17. Bjørn Dinna. On dancing Bournonville // *The Royal Danish Ballet and Bournonville.* 1979. P. 20–23.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Грызунова О. В. — канд. искусствоведения, olyaballet@mail.ru

SPIN-код 4784-8608

ORCID 0000-0002-9066-952X

Омельницкая В. В. — аспирант, v.kutepova@mail.ru

SPIN-код 2035-3811

ORCID 0000-0003-3810-2750

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Gryzunova O. V. — Cand. Sci (Arts), olyaballet@mail.ru,

SPIN-код 4784-8608,

ORCID 0000-0002-9066-952X.

Omelnitskaya V. V. — Postgraduate Student, v.kutepova@mail.ru,

SPIN-код 2035-3811,

ORCID 0000-0003-3810-2750.