

УДК 793

СЦЕНА НЕРЕИД ИЗ БАЛЕТА ПЕТИПА – ЧАЙКОВСКОГО «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»

Босов А. П.^{1,2,3}

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, литер «А», Санкт-Петербург, 190000, Россия.

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

³ Академия танца Бориса Эйфмана, ул. Б. Пушкарская, д. 14, литер «Б», Санкт-Петербург, 197198, Россия.

В статье рассматриваются пантомимно-хореографические особенности сцены nereid из второго акта балета «Спящая красавица». На основе разбора действия и выразительных средств, используемых балетмейстером, доказывается самодостаточность и уникальность этого фрагмента балета в контексте всего спектакля, продолжающего тенденции романтизма балетов XIX века.

Ключевые слова: П. Чайковский, М Петипа, Ф. Лопухов, К. Сергеев, балет «Спящая красавица», сцена nereid, романтизм в балетном театре, действенный танец, пантомима.

NEREID'S SCENE FROM "THE SLEEPING BEAUTY" OF PETIPA – TCHAIKOVSKY

Bosov A. P.^{1,2,3}

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, liter A, Glinki St., Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

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

³ Boris Eifman Dance Academy, 4, liter B, B. Pushkarskaya St., Saint Petersburg, 197198, Russian Federation.

The article observes specific features of nereid's scene from the second act of "The Sleeping Beauty". Based on the review of actions and expressive features, used by ballet master, the author proves the self-sufficiency and uniqueness of this fragment, which continues the tendency of Romanticism of the 19th century.

Keywords: P. Tchaikovsky, M. Petipa, F. Lopukhov, K. Sergeyev, the "The Sleeping Beauty" ballet, nereid's scene, romanticism in the ballet theatre, pas d'action, mime scenes.

В отличие от других сюжетов на романтические темы «Спящая красавица» — это балет о жизни, радости и любви, причем, любви счастливой! Это единственное произведение на балетной сцене (за исключением комедий), в котором любовь не приводит к трагедии. Энтузиазм, с которым постановщики взялись за работу, любовь, которой каждый из постановщиков обладал, — любовь и почтение к Франции у директора Императорских театров Ивана Всеволожского, любовь к женщине у балетмейстера-француза Мариуса Петипа, мечты об идеальной любви у композитора Петра Чайковского — воплотились на сцене в гимн любви и женской красоте.

В названии данной статьи фамилии композитора и балетмейстера перечислены через тире, так как невозможно исключить кого-либо из этого тандема. Если бы за сочинение музыки взялся Людвиг Минкус (в те годы штатный композитор Императорских театров), а Мариус Петипа опять почувствовал себя нездоровым (все-таки 72 года!) и предоставил постановку второму балетмейстеру Льву Иванову, то, скорее всего, мы бы сейчас смотрели детскую сказку с комедийной окраской в стиле барокко (чего и хотел вдохновитель этой идеи Иван Всеволожский [1, с. 169]), а не величайший спектакль XIX века, вобравший в себя лучшие достижения классического балета того времени. А еще вероятней, этот спектакль был бы уже давно забыт. Кстати, Людвиг Минкус после премьеры «Спящей красавицы»¹, как будто поняв, что ему уже нечего делать в Санкт-Петербурге, уехал к себе на родину, в Вену².

Очень много уже говорилось о структуре всего спектакля и каждого акта в отдельности, о «золотой середине» используемых выразительных средств, о том, как хореограф отобрал из всего созданного необходимое количество пантомимы, драматических кульминаций, процессий и чистого танца. В частности, очень ценны описания балета и его танцевальных фрагментов в книгах «Хореографические откровения» Ф. Лопухова и «Дом Петипа» В. Гаевского, а также монография М. Константиновой, которая полностью посвящена истории создания и жизни на сцене балета «Спящая красавица».

В данной статье мы разбираем сцену nereid из второго акта «Спящей красавицы», как высшее проявление романтических отношений в балете.

Откуда взялись nereиды, жительницы морей, в дремучем лесу, можно сейчас только гадать, но эти мифологические существа «прижились» в «Спящей красавице», и их присутствие никак не влияет на художественную целостность спектакля. Правда, когда художники с одобрения балетмейстеров действительно пытаются представить на сцене nereid рыбообразными, ничего кро-

¹ Премьера балета «Спящая красавица» состоялась 3 января 1890 года.

² Л. Минкус вернулся в Вену в 1890 году.

ме смеха это не вызывает (как в последней постановке «Спящей красавицы»³ Ю. Григоровича 2011 года). И музыка Чайковского, и хореография Петипа в этой сцене теплая, нежная и никак не согласуются с холодной, сине-зеленой цветовой гаммой костюмов.

К чести хореографов, которые прикасались в той или иной степени к этому произведению, изменения в балете происходили большей частью по линии сокращения пантомимных сцен, а дошедшую до нас хореографию Петипа старались оставить в неприкосновенности.

Сцене нереид предшествует сцена охоты, хотя в ней никто ни за кем не охотится. Принц Дезире со своей свитой делает небольшой привал в лесу. На лесной поляне начинаются игры и салонные танцы. Жеманные дамы пытаются обратить внимание принца на себя, но безрезультатно. Он отсылает придворных охотиться и остается один. Эта сцена нужна Петипа по двум причинам. Во-первых, он хочет наглядно и хореографически показать, что прошло целых 100 лет, что костюмы, танцы и взаимоотношения людей изменились; во-вторых, — сказать, что сердце Дезире никем не занято.

Итак, принц Дезире остался один. Никто ему не нужен. Он никого не любит (о чем он и сообщает посредством условных жестов под божественную музыкальную тему Феи Сирени). А вот и Фея Сирени появляется на сцене, выплывая в ладье, скользящей по еле заметной в декорациях реке (вот и оправдание нереид!). Она замечает тревожное состояние принца и предлагает показать ему принцессу, которая спит в волшебном замке, дожидаясь своего жениха. Так было у Петипа [2, с. 424].

В 1922 году балет возобновляет Федор Лопухов. В его редакции партия Феи Сирени становится более танцевальной, и, вполне возможно, именно тогда пантомима из этой сцены исчезла. Не случайно Лопухов считал, что в «Спящей красавице» «...танца на 95 процентов и пантомимы на 5 процентов» [3, с. 84]. Во всяком случае, в 1952 году автор новой редакции балета Константин Сергеев полностью убирает здесь пантомиму. Фея Сирени и Дезире ходят по сцене, время от времени вставая в арабески и простирая друг к другу руки. И, как ни странно, без условных жестов сцена стала длинной и скучной. Ошибка была в том, что пантомима рассматривалась только как разговор, как информативный блок (к тому же малопонятный большинству людей в зрительном зале), а само движение корпуса, рук, перемещение исполнителей в пространстве, и, самое главное, эмоциональная составляющая этого разговора, положенная на точные акценты в музыке, в расчет не принимались.

Интересную мысль высказала М. Константинова: «Другой довод в защи-

³ Художник по костюмам Ф. Скуарчапино.

ту старой пантомимы состоит в том, что все попытки сделать её “понятной” малорезультативны и реальная жестикация часто нимало не способствует уяснению смысла происходящего. Тот же аргумент против условной пантомимы, что она задерживает, замедляет развитие действия, говорит лишь о непонимании эстетики старого балета, который и должен раскрываться перед зрителем в неспешном, торжественном течении, где чередуются танец и пантомима, чисто музыкальные и чисто зрелищные, феерические элементы» [4, с. 54]. То есть условные жесты можно и нужно рассматривать как действующие составляющие танца. (Ведь пантомима и танец — основные выразительные средства классического балетного театра.) Конечно, в негативном отношении к пантомиме виноваты и некоторые артисты, которые делали условные жесты формально, без должных переживаний или, наоборот, не точно по форме, без всякого отношения к музыке. Они просто махали руками, а публика недоумевала: что же происходит на сцене?

Фея Сирени показывала принцу видение Авроры, он был заинтересован. Чем? Красотой принцессы? Вряд ли. В сцене охоты его окружали очаровательные девушки во главе с маркизой, на которых он не обращал внимания. Конечно же, тоскующая душа принца откликнулась на странное, необычное видение в зачарованном лесу. Он, как герой Стендаля, отправился на охоту за счастьем и, наконец, нашел его. Интуитивно или сознательно, но и Петипа, и Чайковский отвергают мужскую инициативу в «Спящей красавице».

В романтических балетах XIX века балерина отодвинула мужчину-танцовщика на задний план, оставив ему обязанность поддерживать ее. А во второй половине столетия дело дошло до того, что уже и мужские партии исполнялись женщинами-травести. Неизвестно, говорили ли об этом Петипа с Чайковским, но ни одна мужская роль в «Спящей красавице» не имеет своей музыкальной темы, за исключением уже состоявшихся пар из героев сказок в последнем акте. Всё действие ведут две протагонистки-женщины: Фея Карабос и Фея Сирени. Мужской танец вообще не представлен на протяжении всего спектакля, кроме уже упомянутых героев сказок. Небольшой эпизод с кавалерами свиты фей в прологе только подчеркивает эту несуразность и может быть легко убран из спектакля (что и было сделано К. Сергеевым), так как не несет никакой смысловой или хореографической нагрузки. Сергеевым были поставлены ставшая хрестоматийной вариация Дезире для финального *pas de deux* и мужская *soda*. У Петипа на музыку этой вариации танцевали две Феи драгоценных камней, и *pas de deux* из-за этого назывался *pas de quatre*.

Что повлияло на решение Петипа? Солидный возраст Павла Гердта⁴, перво-

⁴ Гердт Павел Андреевич (1844–1917) — русский артист балета, с 1865 по 1916 год премьер балетной труппы Императорского Маринского театра.

го исполнителя партии принца Дезире (в день премьеры ему уже было 46 лет, и балетмейстер не хотел показывать его с худшей стороны после блестящей вариации Голубой птицы в исполнении Энрико Чеккетти), хотя Гердт с блеском станцевал поставленную для него коду. По свидетельству А. Бенуа, даже люди, ничего не знавшие о золотом веке Людовика XIV, увидели самого короля в танце Гердта [5, с. 601]. Мы знаем только, что решение Петипа было принято в процессе репетиций, так как Чайковскому мужская вариация для *pas de deux* была заказана, и он ее написал. Создается впечатление, что в спектакле балетмейстер даже подсмеивается над инфантильностью Дезире. Когда принц находит с помощью Феи Сирени спящую Аврору, он не знает, как ее разбудить, и Фее Сирени приходится напомнить ему о поцелуе.

Вернемся к сцене видения Авроры. После того, как принц согласился посмотреть на Аврору, Чайковский резко меняет ритм и музыкальный размер номера, как будто Дезире уже вскочил на лошадь и поскакал в заколдованный замок короля Флорестана. Петипа же выпускает на сцену Аврору в стремительных диагональных *jeté en tournant*, а потом «бросает» ее в руки ошеломленного принца. Так же стремительно появляются nereиды, и начинается адажио. По форме эта сцена — типичное *pas d'action*, со своим *entré*, *adagio*, вариацией и кодой. Отличие *pas d'action* от *grand pas* в том, что в нем нет никаких вставных вариаций и все сосредоточено на взаимодействии главных героев, в данном случае — на их знакомстве.

Мне, как хореографу, больше импонирует *entré* в редакции К. Сергеева, когда вначале сцену заполняют nereиды, а уже потом появляется Аврора. Не должен юноша, настроенный романтически, сразу хватать за талию свою будущую невесту и уж тем более подкидывать ее в воздух, как сделал М. Петипа. Вероятно, французская вспыльчивость и нетерпеливость заставили его так обращаться с дамой. А вот в *adagio* я полностью на стороне Мариуса Петипа. Воспитанный на хореографии Константина Сергеева, достаточно сложной для исполнения, принявший ее изысканность, игру линий рук и ног главных героев за должное, я был поражен, когда увидел возобновления «Спящей красавицы» С. Вихаревым, а затем А. Ратманским. Воистину, всё гениальное просто! На первый взгляд, хореография отсутствует (танца нет!). Это вызвало гнев некоторых критиков, которые писали на следующий день после премьеры балета:

«Появляется Аврора и нимфы; они, скорее всего, танцуют руками.

— Ну а где же “балет”?

— Будет в следующей картине» [6, с. 3].

Основные движения — это *relevé lent*, *pas de bourgé suivi* и в кульминации *developpé balancoire*. Одна обводка (и то, Аврора находится за спиной партнера, а он боится повернуть к ней свое лицо). И этот набор движений абсолют-

но достаточен по нескольким причинам.

Во-первых, Петипа нисколько не волнуют технические сложности момента; главное — это действенный танец. Аврора и принц Дезире просто тянутся друг к другу, перед ними целая вечность, чтобы почувствовать зарождающуюся любовь. Именно поэтому темп адажио такой медленный, а разнообразие движений сведено к минимуму.

Во-вторых, у Петипа на сцене три главных персонажа балета: Фея Сирени, Дезире и Аврора. Фея — не танцующая, в туфлях на каблучках и с большим волшебным посохом в руках. Если дать активный танец двум другим героям, то Фея Сирени будет просто мешать им двигаться и должна уйти со сцены, что и сделал в своей редакции К. Сергеев. В середине адажио она покидает сцену.

В-третьих, роль нереид в этой сцене. Она отнюдь не пассивна. Нереиды хореографически принимают участие в адажио. В премьерной «Спящей красавице» было задействовано огромное количество танцовщиков и артистов миманса, но на «Видение Авроры» Петипа оставляет всего 16 танцовщиц кордебалета, потому что ему важно, чтобы сцена носила камерный, интимный характер. Даже если нереиды стоят в обычном для классических балетов положении у кулис по бокам сцены, то позы у левой и правой стороны разные, и меняют их танцовщицы не потому, что «нога устала», как происходит в «Жизели» или «Лебедином озере», а потому, что с героями что-то происходит. Такой взаимосвязи музыки, хореографии, смысла и красоты до Петипа действительно не существовало. Переходы кордебалета нужны для выстраивания новых асимметричных фигур, которые или дают принцу надежду на счастливую развязку, или разделяют его с принцессой, принуждая к активным действиям.

Прекрасна своей выразительностью двойная диагональная линия кордебалета, сквозь которую, как сквозь лесную чащу, вынуждены пробираться главные герои. В некоторых редакциях «Спящей красавицы» диагональ сохранена, но движения кордебалета усечены, вероятно, чтобы не мешать переходам солистов, что в корне неверно. Теряется поэтический смысл этого эпизода: руки танцовщиц после широкого *port de bras* с корпусом должны напоминать колышущиеся от сильного ветра ветки деревьев.

Есть еще одно свидетельство о значении этой сцены для Петипа как действенного танца. Именно в пантомиме решена музыкальная кульминация адажио, когда Дезире «говорит» Фее Сирени, что он непременно женится на принцессе. А что же делает Аврора? После его признания она стремительно исчезает со сцены, как будто и не хочет оказаться в объятиях принца. Почему? Во-первых, это только видение, символизирующее чистоту и непорочность юной принцессы, а во-вторых, оно подтверждает наши утвержде-

ния о балете «Спящая красавица», как последнем романтическом спектакле XIX века с недостижимыми идеалами красоты и добра.

Далее идет небольшой вальсовый танец для кордебалета в темпе аллегро для того, чтобы балерина смогла отдохнуть перед вариацией, и для того, чтобы сменой ритма стряхнуть оцепенение, возникшее у зрителей после специально замедленных темпов адажио. Петипа хореографически усиливает эффект смены ритма резкими прыжками *sabriele* с обеих ног у кордебалета *нерейд* и их стремительными переходами по линиям в позе *I arabesque*.

И тут разворачивается «детективная» история с вариацией Авроры. Чайковский по заданию Петипа написал женскую вариацию, которая и по тональности (B-dur), и по гармонии сочеталась с предыдущим музыкальным материалом и служила плавным переходом к коде. Почему Петипа вдруг меняет собственные планы и берет музыку Феи золота из сюиты драгоценных камней последнего акта и, несмотря на явный музыкальный диссонанс, ставит вариацию Авроры на новую музыку, доподлинно неизвестно. Одно можно предположить с достаточной степенью уверенности: перестановка была сделана не на премьере, так как Чайковский активно участвовал в постановочном процессе и просто не мог допустить такого музыкального «ляпа».

Н. Зозулина в своей статье «Спящая красавица» М. Петипа в редакциях Мариинского-Кировского театров» предположила, что первая исполнительница партии Авроры Карлотта Брианца не обладала длинными линиями ног и рук для того, чтобы исполнить кантиленную вариацию, и поэтому Петипа выбрал вариацию Феи золота [7]. Но ведь вариация Авроры из первого акта тоже кантиленная. Ставилась она именно на эту исполнительницу, что нисколько не смутило балетмейстера. В данном случае, вероятно, Петипа поддался на уговоры самой балерины поставить ей что-то более эффектное и бравурное, и именно поэтому он заменил музыку.

Есть и другая версия. На уроках по истории балета, когда мы учились в Хореографическом училище имени А. Я. Вагановой, Мариэтта Харлампиевна Франгопуло, педагог по истории балета, сама бывшая артистка кордебалета Мариинского театра, «по большому секрету» рассказывала нам, что всесильная М. Кшесинская (когда вводилась на партию Авроры) заставила стареющего Петипа поставить для нее новую вариацию. На сайте Мариинского театра в материале о «Спящей красавице» это подтверждается, и даже названа дата перемены — 1892 год, год дебюта Кшесинской⁵.

Сразу же возникают вопросы: «Так на какую музыку была поставлена вариация для К. Брианцы? Если на оригинальную музыку П. Чайковского

⁵ М. Кшесинская в воспоминаниях называет другую дату (17 января 1893 г.) и там же пишет о своем дебюте в партии Авроры [8, с. 45].

для этой сцены, то какова же она была?»

В любом случае, в записях Н. Сергеева, которые были сделаны в 1910-х годах, вариация Феи золота записана как вариация Авроры с большими «наглыми» батманами в сторону и уверенными вращениями, которые никак не согласуются с романтическим образом уснувшей принцессы. В 1922 году Лопухов отдал эту вариацию Фее Сирени и вернул оригинальную музыку вариации Авроры на место в сцену нереид, со своей хореографией. Снова возникают вопросы: «Видел ли Лопухов вариацию в исполнении Карлотты Брианцы (в день премьеры балета ему было только 4 года), и оттуда ли он взял свою интерпретацию этой музыки?»

В 1947 году даже состоялась своеобразная дуэль этих двух вариаций. На юбилейном спектакле «Спящей красавицы», посвященном 125-летию со дня рождения Мариуса Петипа, Аврору в первом акте танцевала М. Семёнова, во втором — Г. Уланова, а в третьем — Н. Дудинская. Галина Уланова в сцене Видения сначала станцевала вариацию в постановке М. Петипа, а потом, «на бис», — в постановке Ф. Лопухова. Вероятно, эта акция была задумана самим Лопуховым, так как оркестр подготовился заранее к такому сюрпризу, и победителем в этом хореографическом поединке стала, конечно, Г. Уланова, так как зрители кричали «браво» после обеих вариаций.

В 1952 году К. Сергеев, используя похожую структуру вариации постановки Ф. Лопухова, несколько усложнил ее. Он не использовал прыжки, но вся вариация направлена вверх, как будто Аврора хочет вырваться из волшебного заточения сна. В этом варианте особенно эффектна прямая с маленькими *jeté piqué* на пуанты в позу *I arabesque*.

Наконец, мы подошли к безусловному хореографическому шедевру Петипа — общей коде. Чайковский делает в ней переключку духовых и струнных групп оркестра, развивая одну тему с нарастающим темпом, имеющим характер *ostinato*. Петипа разделяет кордебалет на четыре группы, повторяющие хореографический текст первой группы с некоторым опозданием (то есть используется принцип канона; плюс этот танцевальный текст изменяется: то совпадает у всех, то разделяется, и возникает впечатление, что перед зрителями разворачивается хореографическая fuga). В дополнение к этому каждая группа танцовщиц начинает движение с разных сторон, что заставляет их многократно сходиться и расходиться, то пересекаться, подобно перекладинам ткацкого станка или быстро мелькающих спиц, одной из которых и укололась Аврора.

Думал ли об этом Петипа? Вряд ли. Но ощущение тревоги и неотвратимости несчастья передано в этой сцене в полной мере (особенно когда из середины кордебалета «вылетает» Аврора). У М. Петипа, по записям Н. Сергеева, балерина в этом месте делает *double assemblé* с разных ног и два раза туры

из V позиции с одной ноги. Как эта комбинация превратилась в *sabriole, pas de bougé* с разных ног, и кто первым это сделал, можно только догадываться (хотя именно *sabriole* логичен в этом месте как развитие предыдущего вальсового куса кордебалета). Опасность подстерегает балерину только в быстром темпе коды. Ее ни в коем случае нельзя замедлять (а *sabriole* — это прыжок с большей амплитудой, чем *assemblé*, и требует больше времени для чистого выполнения). К. Сергеев позволял балеринам в этом месте делать диагональ *jeté en tournant* (как бы извиняясь перед Петипа за то, что убрал это движение из начала сцены *нерейд*) или *sabrioles* в центре. Затем появляется принц. Аврора замирает в его руках, как бы прощаясь с Дезире, и исчезает в лесу.

Вся эта сцена настолько закончена и самодостаточна, что даже удивительно, почему ее никто не берет в концерты. Ведь даже не нужно знать сюжет сказки! Все объясняется в продуманном пантомимно-хореографическом действии, а в финале звучит музыка панорамы с прекрасным визуальным эффектом, и дальше — музыкальный антракт, во время которого артисты балета могут переодеться и подготовиться к следующему номеру концерта.

Как уже отмечалось выше, я считаю сцену *нерейд* величайшим достижением романтического балета. На такое восхищение и поклонение женщине XX век уже не способен. Всего лишь через 20 лет после премьеры «Спящей красавицы» он способен только вожделеть ее в «Послеполуденном отдыхе фавна» (1912) или убить в «Весне священной» (1913).

Романтизм еще борется за свое существование в «Шопениане» (1907) М. Фокина (причем действительно борется). Задуманная как сюита характерных танцев «Шопениана» неожиданно подчинила волю балетмейстера, «встала на пуанты» и стала его прощанием с эпохой романтизма в балете. Но и М. Фокин, и автор еще одного шедевра на тему романтизма — Дж. Балланчин в «Серенаде» (1934) ставят в центр своих хореографических спектаклей мужчину, а женщины выступают только как проводники их мыслей, конечно же, более значительных и достойных внимания, чем женские прелести. Королева умерла, да здравствует король!

ЛИТЕРАТУРА

1. Слонимский Ю. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 335 с.
2. Бурлака Ю., Груцынова А. Либретто балетов Мариуса Петипа. СПб.: Композитор, 2018. 644 с.
3. Лопухов Ф. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 216 с.
4. Константинова М. Спящая красавица. М.: Искусство, 1990. 239 с.
5. Бенуа А. Мои воспоминания: в 5 кн. М.: Наука, 1980. Ч. 1–3. 711 с.

6. Театральный курьер. Новый балет // Петербургский листок. 1890. № 3. 4 января. С. 3–4.
7. Зозулина Н. «Спящая красавица» М. Петипа в редакциях Мариинского-Кировского театров» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49) С. 31–60.
8. *Кшесинская М.* Воспоминания. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1992. 414 с.

REFERENCES

1. *Slonimskij Yu. P. I.* Chajkovskij i baletny`j teatr ego vremeni. M.: Gosudarstvennoe muzy`kal`noe izdatel`stvo, 1956. 335 s.
2. Burlaka Yu., *Grucynova A.* Libretto baletov Mariusa Petipa. SPb.: Kompozitor, 2018. 644 s.
3. *Lopixov F.* Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 216 s.
4. *Konstantinova M.* Spyashhaya krasavicza. M.: Искусство, 1990. 239 s.
5. *Venua A.* Moi vospominaniya: v 5 kn. M.: Nauka, 1980. Ch. 1–3. 711 s.
6. Teatral`ny`j kur`er. Novy`j balet // Peterburgskij listok. 1890. № 3. 4 yanvarya. S. 3–4.
7. *Zozulina N.* «Spyashhaya krasavicza» М. Petipa v redakciyah Mariinskogo-Kirovskogo teatrov» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 2 (49) S. 31–60.
8. *Kshesinskaya M.* Vospominaniya. M.: Artist. Rezhissyor. Teatr, 1992. 414 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Босов А. П. — проф. СПб. гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова, доц. Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, доц. Акад. танца Бориса Эйфмана; abossov@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bosov A. P. — Prof. of St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Ass. Prof. of Vaganova Ballet Academy, Ass. Prof. of Boris Eifman Dance Academy; abossov@gmail.com