

УДК 793.3

ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ СПЕКТАКЛЬ
«ДОНСКАЯ ЛЕГЕНДА» —
ПРИМЕР СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ
ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАЧЕСТВА

Горбатов С. В.^{1, 2}

¹ Академия танца Бориса Эйфмана, ул. Б. Пушкарская, д. 14, лит. Б, Санкт-Петербург, 197198, Россия.

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

Важным фактором возрождения культуры российского казачества является творческая деятельность профессиональных художественных коллективов, создающих музыкально-хореографические произведения на основе традиционной казачьей танцевальной и музыкальной культуры. Один из примеров такого рода постановок — вокально-хореографический спектакль «Донская легенда», поставленный в 2015 году в Государственном театре танца «Казачьи России». В статье сделана попытка осмысления феномена создания полномасштабного хореографического спектакля на материале самобытной культуры казачества, проведен анализ художественных средств, использованных в постановке, ее связь с традиционным танцевальным и музыкальным искусством казаков.

Ключевые слова: казаки, танец, Тихий Дон, «Донская легенда», Л. П. Милованов, Г. А. Ковтун, танцевальная культура, хореография.

VOCAL AND CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE *THE DON LEGEND*
AS AN EXAMPLE OF STAGE IMPLEMENTATION OF THE ELEMENTS
OF COSSACK'S DANCE CULTURE

Gorbatov S. V.^{1, 2}

¹ The Eifman Dance Academy, 14, B. Pushkarskaya St., Saint Petersburg, 197198, Russian Federation.

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

The creative activity of professional art groups which create musical and choreographic works based on the traditional Cossack dance and musical culture is an important factor in the process of reviving the culture of the Russian Cossacks. One of the examples of such creative works is the vocal and

choreographic performance *The Don Legend*, staged in 2015 at the State Dance Theater *Cossacks of Russia*. The article makes an attempt to comprehend the phenomenon of creating a full-scale choreographic performance on the material of the original culture of the Cossacks. Author makes an analysis of the artistic resources used in the production and their connections with the traditional dance and musical art of the Cossack.

Keywords: Cossacks, dance, Quiet Flows the Don, *The Don legend*, L. P. Milovanov, G. A. Kovtun, dance culture, choreography.

Современное казачество бережет и сохраняет свои накопленные веками исторические и культурные ценности, в том числе и образцы хореографического творчества. Танцевальная культура российского казачества возникла как часть общественных занятий, обрядов, игр, досуга, а также как особая форма общения, развивающая взаимоотношения между полами.

Танец всегда занимал важное место в жизни станицы: в мужской среде он был не только поводом для демонстрации ловкости, силы, но и способом тренировки боевых навыков во владении оружием и в рукопашной схватке. Как отмечает А. Н. Соколова, «...сольный мужской казачий танец становился источником получения воинской энергетической подпитки, использовался в качестве подготовки к военным действиям, тренировки тела и специфических телодвижений» [1, с. 192]. Танцевальная культура российских казаков в целом происходит из одного корня — русского народного танца, но вместе с тем танцы каждого казачьего войска имеют свои характерные отличия, обусловленные, в первую очередь, географическими факторами.

В феврале 2015 года Государственный театр танца «Казачи России» под руководством народного артиста Российской Федерации Леонида Милованова показал мировую премьеру — вокально-хореографический спектакль «Донская легенда» по мотивам романа-эпопеи Михаила Шолохова «Тихий Дон».

Литературная основа спектакля «Донская легенда» (роман Шолохова «Тихий Дон») очертила круг образов и хореографический «ареал», определила танцевальную лексику постановки: танцы донских и кубанских казаков.

Для создания хореографии спектакля был приглашен известный петербургский хореограф, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, народный артист Республики Татарстан Георгий Ковтун. Постановщик решил «Донскую легенду» как спектакль, соединяющий различные виды танца, вокальное искусство и элементы драматического театра. В вокальных номерах, которыми насыщен спектакль, используются как аутентичные казачьи песни, так и современные композиции, аранжированные в казачьем стиле. По сути «Донская легенда» — это сюжетный балет, основанный преимущественно

на материале народно-сценического танца, основном выразительном средстве в творческой деятельности Театра «Казачьи России», а также стилизованного классического танца и современной пластики. Авторы спектакля Г. А. Ковтун и Л. П. Милованов, воплощая на сцене героев шолоховского литературного шедевра, сумели наделить их индивидуальными характеристиками благодаря тому, что персонажи «говорят» на разных хореографических языках.

Отметим, что в определении понятий мы разделяем мнение А. Л. Васильевой о народно-сценическом и характерном танце: первый максимально приближен по хореографической лексике к аутентичной фольклорной пляске и раскрывает ее национальные черты; второй относится к области классического балетного спектакля и может не представлять определенного народа, а лишь нести его характер в собирательно-обобщенных хореографических образах [2].

Хореограф во многом следовал постановочным принципам своих предшественников¹. Так, В. И. Вайнонен, работавший над «Партизанскими днями», писал: «Основной принцип моей работы заключается в том, что я совершенно сознательно пользуюсь всеми формами танца — от сугубо классических до ультрасовременных. ...Это путь сложных сплавов различных элементов танца, прибегая к которому хореограф уподобляется художнику, получающему краску нужного оттенка через соединение на своей палитре многих других, иногда ей противоположных» [3, с. 137–138].

Специфика танцевальной постановки потребовала от балетмейстера сократить число героев до минимума. Были оставлены лишь основные персонажи: Мелеховы (отец, мать, Григорий, Петр и Дуняшка, Дарья, Наталья), Степан и Аксинья Астаховы, а также Михаил Кошевой. Ключевым образом спектакля стал образ Смерти, управляющей человеческими судьбами. Хореограф так обрисовал концепцию образа: «За каждым героем стоит смерть, она ходит за человеком — то играет с ним, то сразу забирает. Это не череп с костями, а простой мужик с косой. И в нашем спектакле он появляется во всех сценах» [5]. Каждый из артистов сумел проявить себя не только в качестве ис-

¹ «Донская легенда» — не первый опыт создания хореографического спектакля на материале казачьих плясок. До этого зрители увидели балет «Партизанские дни» Б. В. Асафьева — В. И. Вайнонена, поставленный в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова (1936–1937) о революционных событиях на Дону, Гражданской войне, борьбе «красных» с «белыми». Это был, пожалуй, первый опыт создания крупного хореографического произведения, многоактного балетного спектакля на основе не традиционного классического, а народно-сценического и характерного танца. Изучение фольклорного материала и недюжинный талант хореографа позволили Вайнонену создать убедительную хореографическую картину казачьего Дона. Кроме того, в 1987 году в Ленинградском Малом театре оперы и балета Н. Н. Боярчиковым была осуществлена постановка двухактного спектакля на музыку Л. П. Клиничева.

полнителя хореографических партий, но и имел возможность продемонстрировать навыки актерской игры.

При отборе музыкальной основы «Донской легенды» хормейстер коллектива С. Н. Смирнова и руководитель вокальной группы Г. Н. Милованова провели большую работу по исследованию подлинного казачьего вокально-музыкального культурного наследия. Обработку музыкального материала и написание оригинальных произведений к «Донской легенде» осуществил руководитель оркестровой группы коллектива «Казачи России», баянист и аранжировщик Р. В. Семьянинов. Кроме того, в партитуре спектакля использована музыка композитора Е. А. Лапейко.

В целом музыкальное звучание «Донской легенды» близко по стилистике к произведениям так называемой «новой фольклорной волны» — одного из ведущих направлений отечественной музыкальной культуры последних десятилетий XX — начала XXI века. В числе собирателей фольклора были композиторы Борис Тищенко, Сергей Слонимский, Валерий Гаврилин и Люциан Пригожин. «Музыкальный язык произведений указанных авторов, — как пишет исследователь, — опирался как на прямое цитирование фольклорных напевов и наигрышей, так и на их стилизацию и свободную ассимиляцию народных элементов в современном композиторском письме» [4, с. 106]. Те же методы преобладают в авторской манере создателей музыкальной партитуры «Донской легенды».

Еще один исток мелодики «Донской легенды» находится в области традиционного фольклора — казачьего народного искусства). В казацких песнях-думах оригинальность и мелодическое разнообразие ярче всего проявились в бытовой, социальной лирике, песнях о нелегкой женской доле. Отличительной чертой таких песен-дум является широкий распев (от двух до 10–12 звуков на один слог). Как правило, песни начинаются с одноголосия запевалы, которое подхватывает ансамбль. Само многоголосие отличается ритмической, ладовой переменностью, сложными, диссонансными сочетаниями, которые возникают в результате импровизационного движения каждого голоса, его относительной самостоятельности.

Инструментальное сопровождение песен-дум отличалось лаконичностью: их пели под тихие переборы бандуры или лиры. Такой же намеренно неприметный фон характерен и для партитуры Е. Лапейко и Р. Семьянинова. Долгие, вытянутые педали, как и повторяющиеся остинатные фигуры, напоминают о сельских лирах — колесных инструментах, бесконечно повторяющих один и тот же мотив.

Вокально-музыкальная форма казацкой песни-думы, как соло запевалы с хоровым или ансамблевым продолжением, превалирует в фактуре музыкальных номеров балета. Реализацию этого принципа можно видеть уже

в музыкальном прологе-вступлении к спектаклю, которое решено одnogолосно: широко и свободно льется заунывная, полная неизбывной печали девичья песня, близкая к бытующей в фольклоре протяжной (в ином наименовании проголосной) песне.

Кроме того, музыка спектакля уходит своими корнями в отечественную музыкально-театральную литературу и обладает выраженным эффектом узнавания, создающим положительную иллюстративную функцию. Таким образом, музыка разъясняет и комментирует сюжетные перипетии балета. В партитуре присутствуют многочисленные музыкальные цитаты. В оркестре звучит фольклорная плясовая «По Дону гуляет», весьма подходящая к сюжету и месту действия. Она составляет мелодическую основу самой яркой и праздничной сцены — свадебного торжества (третья картина первого акта).

Народный наигрыш гопака слышится в коллективной мужской пляске в конце первой картины. Девичья лирическая «Потеряла я колечко, потеряла я любовь» звучит в хореографическом терцете героя и двух любящих его женщин (второй акт). Большую выразительную силу имеет трагический гулкий, тревожный набат — колокольный звон, дополняющий, а порой и заменяющий звучание оркестра.

Оставила свой след в партитуре и нетанцевальная музыка, существовавшая в казацком фольклоре в виде импровизационных пастушьих наигрышей на деревянных духовых, а в инструментальной интерпретации вокально-песенных форм — на бандуре, цимбалах, скрипке.

Деревенский колорит сюжета подчеркнут в «Донской легенде» оркестровкой. Ее тембровый состав имеет в основе ансамбль народных инструментов (с приоритетом партий двух баянов, двух домр (малой и альтовой), балалайки и бас-балалайки, дополненных разнообразными, преимущественно легкими по звучанию ударными). Солирующая флейта имитирует простонародную свирель или жалейку; громогласные медные — две трубы и тромбон, важные в военных, революционных и походных эпизодах. Они усиливают масштаб звучания оркестра.

Композиционно «Донская легенда» имеет выраженную номерную структуру, где все номера последовательно связаны между собой логикой развития сюжета, а каждый в отдельности представляет собой законченное музыкально-хореографическое произведение. Музыкальный стиль и жанры, характеризующие те или иные номера партитуры, безусловно, созвучны визуальному ряду. Народная, массовая песня, частушка, казачьи наигрыши, детские припевки, незатейливая плясовая, вьющаяся вокруг одного весьма «нехитрого» мотива из четырех-пяти нот, бытовой марш — вот та звуковая «почва», на которой строится спектакль.

Пляски казачьих сообществ, исторически сложившихся на территории быв-

шей Российской империи, включают в себя широкую номенклатуру движений, частично заимствованных казаками из танцев тех народов, в местах проживания которых формировались казачьи общины. Поэтому в казачьих плясках можно найти хореографические элементы целого ряда славянских танцев: русских, украинских, белорусских, а также танцев народов Северного Кавказа.

Репертуар ансамбля «Казачьи России» состоит главным образом из танцев, представляющих пляски разных казачьих «войск» — Донского, Запорожского, Кубанского, Волжского и др. Соответственно, для создания хореографии спектакля «Донская легенда» были использованы преимущественно танцевальные элементы, характерные для донского и кубанского казачества.

Особенности танцевальной культуры российского казачества, а также ее сценическое воплощение в хореографическом искусстве ранее уже были рассмотрены автором (см.: [6]). Отметим, что в «Донской легенде» можно наблюдать целый ряд характерных для казачьих плясок движений народно-сценического танца, таких как «ползунок», «голубец», «разножка», «щучка» и т. д. Исполнение артистами ансамбля «Казачьи России» этих технических элементов полностью соответствует методическим требованиям к их выполнению, опубликованным в учебном пособии по изучению характерного танца в профессиональных хореографических школах [7].

Кроме того, в хореографии активно применяются элементы, имитирующие схватки с использованием муляжей шашек, сабель, пик. Это, с одной стороны, отвечает разворачивающимся в драматургии спектакля событиям (боевым тренировкам станичников, кровопролитным столкновениям Гражданской войны), а с другой — является традиционной особенностью мужских казачьих танцев, в которых находят отражение не только приемы рукопашного боя (прыжки, присядки), но мастерство владения холодным оружием.

Первый массовый мужской танец в первом акте спектакля «Донская легенда» построен именно как своего рода стилизованная демонстрация боевых навыков и умений воинов. Здесь используются различные виды присядок с опорой на руки и выбросом ног, «ползунок» с продвижением вперед, «ползунок» с одновременной фланкировкой двумя шашками, а также кувырки через голову. Образ рукопашной схватки создавали следующие элементы: перебрасывания партнера через себя, перекаты через спину партнера, прыжок с поддержкой партнера за руку и выбрасыванием вытянутой ноги вперед с одновременным ударом по голенищу и наклоненным вперед корпусом.

В романе М. И. Шолохова действие разворачивается на фоне драматических событий Первой мировой и Гражданской войн, в которых казаки как служилое сословие принимали активнейшее участие. Хореографический материал казачьих танцев с их «боевым» характером становится наиболее органичным материалом для образного отражения сюжетных перипетий

романа. «Для меня «Тихий Дон» — это Библия казачества, — признается Ковтун. — Главная драматургия как романа, так и нашего спектакля в том, что человек, родившийся в одной системе, не может сразу найти себя в другой» (цит. по: [8]).

При создании хореографического текста полномасштабного двухактного спектакля, каковым является «Донская легенда», постановщики не могли обойтись только народно-сценическим танцевальным материалом. Балетмейстер активно использовал элементы классического танца и современной пластики, наделяя персонажей балета объемными танцевальными характеристиками. В соединении с движениями народно-сценического танца выкристаллизовывалась уникальная форма сценического танца, своеобразный хореографический синтез, отражающий национальную основу выразительных средств (казачья пляска) и остро очерченную характерность образов спектакля.

Для раскрытия взаимоотношений главных героев (Григория, Аксиньи, Натальи) совершенно естественным решением было ввести в спектакль элементы дуэтно-классического танца с обилием сложных верховых и динамических поддержек. Ключевой для спектакля образ Смерти решен исключительно средствами современной пластики, чтобы подчеркнуть внесущностную и вневременную природу этого абстрактно-обобщенного персонажа.

Партия главного героя Григория Мелехова насыщена различными хореографическими формами: он исполняет развернутую вариацию, участвует в дуэтах, массовых танцах. Его хореографическая лексика, по сравнению с другими мужскими персонажами, расширена за счет включения в нее, кроме элементов народно-сценического танца, движений классического танца, приемов балетной академической поддержки. В первой же большой сольной вариации Григория на музыку песни «Тесно, тесно мне, больному духу» применены многие прыжковые движения из арсенала классического танца: *jeté entrelacé*, *revoltade*, *grand pas de basque*. При этом «чистые» формы классического танца оснащены деталями, которые подчеркивают характер персонажа, его связь с народом. Отсюда традиционный для казачьих и вообще славянских танцев удар ладонью по голенищу сапога при исполнении *grand pas de basque*.

Из движений классического танца, встречающихся в вариации Григория и также подвергшихся стилизации, можно выделить двойные *tour en l'air* с подходом приемом *tombé pas de bourrée*. Вращение в воздухе выполняется в данном случае с поджатыми ногами и с окончанием не в пятую позицию, а на колено с ударом ладонью в пол.

Кроме того, вариация содержит двойные *saut de basque* по диагонали наверх, с поджатыми ногами и окончанием на колено, а также *double tours* с продвижением по диагонали, со связующим движением *tombé-coupé assemblé en*

tournant. И, если общая форма исполнения всех движений в положениях ног, корпуса и головы в целом тяготеет к академическим формам, то руки артиста движутся свободно, кисти в манере народного танца раскрыты, либо собраны в кулаки.

Хореография главных женских партий «Донской легенды» (Аксиньи и Натальи) также насыщена отдельными элементами классического и современного танцев. Например, в первом акте, когда на сцене, разделенной на две части подвижным элементом декорации — «забором», одновременно слева Наталью обряжают в платье невесты, готовят к свадьбе, на другой стороне Аксинья исполняет хореографический монолог, решенный в современной пластике, под аккомпанемент женского голоса а cappella.

Массовые танцы в спектакле можно условно разделить на «военные», изображающие казацкие «шермиции» (упражнения в военном деле) и сражения между «красными» и «белыми», а также на «бытовые», иллюстрирующие народные гуляния, свадебный обряд, эпизоды встреч, проводов и т. д.

Среди «военных» необходимо отметить ранее упомянутый танец первого акта с показом «обучения» казаков, а также несколько танцев второго акта. Одной из особенностей можно назвать использование в «Донской легенде» «Танца хоперских казаков» из основного репертуара ансамбля «Казачьи Ресурсы». Репертуарный номер вставлен в хореографическую ткань спектакля целиком, без изменения танцевального текста, и абсолютно органично вписан в смысловое содержание действия.

Еще один пример «военной» пляски — сцена сражения «красных» и «белых» казаков во втором акте. Она отличается композиционным разнообразием, широким использованием «боевых» танцевальных элементов, таких как прыжки через партнера, подкаты. В имитации боя применяются муляжи шашек: казаки сражаются в группах один на один, пара на пару, передвигаются в ходе сражения по кругу визави.

Пример «бытового» танца (большая сцена станичного праздника в первом акте) — массовый пляс на песню «Воробей дрова колот, Таракан баню топил». Сам танец построен на основе кадрили, содержит элементы перепляса, хоровода, «ручейка» (т. е. основного набора традиционных для народных гуляний форм бытового танца).

Композиция массового танца в сцене свадьбы Григория и Натальи построена на традиционных для деревенской кадрили движениях — переходах dos-à-dos у всех исполнителей или пар, «прочесах» танцовщиков по линиям, кружении партнеров, держащихся под руку. Среди использованных в хореографии танцевальных элементов можно также выделить различные виды «дробей» у девушек, комбинации с «хлопушками» и присядки с выбросом ног в сторону у мужчин.

В сцене свадьбы представлен шуточный танец подвыпившего отца главного героя Пантелея Прокофьевича Мелехова. Характер музыки определяется низким тембром духовых, изъясняющихся с хрипотцой и нарочитыми диссонансами. Хореография построена на подчеркнуто «грузных» движениях, разных видах притоптываний. Применены и комически обыграны прыжковые движения: трое артистов поддерживают исполнителя роли старика-отца с двух сторон и сзади, поднимая его на вытянутых руках при исполнении им прыжка с выбросом ног вперед приемом «разножки».

Элементы дуэтно-классического танца встречаются в сценах, демонстрирующих взаимоотношения героев (Григория, Аксиньи и Натальи) в дуэтах и трио. Выразительные средства классического танца, его неисчерпаемые возможности отражения эмоциональной сферы человеческого духа оказались верным ключом для хореографического воплощения коллизий романа Шолохова. Обогащая язык народного танца элементами академической классики, балетмейстер-постановщик выходит на новый уровень художественного решения спектакля, расширяет рамки выразительных средств, углубляет содержательную сторону произведения.

Многие сцены «Донской легенды», особенно те, что повествуют о реальных исторических событиях, сделаны по канонам традиционной драматической режиссуры, с четко выстроенной мизансценой, и не имеют ярко выраженного хореографического решения. К таким сценам в первую очередь относятся сцены митингов, большевистской продразверстки, расстрелов контрреволюционных элементов, в том числе священнослужителей, в «революционном» финале первого акта.

Ковтун проводит резкую хореографическую грань между казаками, не изменившими старым порядкам и своей вере, и «революционными массами». Первые остаются в лоне народно-сценического танца, элементы которого постановщик умело использует, например, для образного воплощения контрреволюционного «заговора» станичников во главе с Петром. Танцовщики движутся по кругу, тесно сомкнувшись и обнявшись за плечи, в низком *pas de basque*, в полурастяжке, склонив головы друг к другу (словно в тайне обсуждают детали плана). Пластика «революционеров» нарочито угловата и даже карикатурна, напоминает работу нелепого механизма, управляемого извне, вскидыванием рук, разного рода маршировками, линейными перестроениями. В танцах-сражениях «белых» с «красными», однако, используется однотипный танцевальный язык, и персонажи различаются только костюмами.

Гротесковые приемы в изображении «красных» у Ковтуна усиливаются музыкальным рядом, в котором угадываются песни рабочих и крестьян, популярные революционные мелодии (например, «Смело мы в бой пойдем» и «Вихри враждебные веют над нами»), советские массовые песни первой четверти

XX века. Однако звучат они в характерной обработке, на «казачий» лад.

Итак, вокально-хореографический спектакль «Донская легенда» представляет собой транскрипцию классического романа М. Шолохова в жанровых рамках музыкального театра. Вместе с тем это не просто очередная попытка передать историю персонажей языком танца. Хореографическое и музыкальное решение спектакля построено на фундаменте традиционных плясок и музыкального наследия казачества южных областей России.

Опираясь на сформировавшийся за десятилетия репертуар Театра танца «Казачьи России», взяв за основу как цельные номера, так и отдельные элементы казачьих плясок, балетмейстер-постановщик Ковтун создал сложную хореографическую партитуру, составленную из разных видов танца — народно-сценического, классического и современной пластики, определил в качестве доминанты танцы казаков. Партитура «Донской легенды», созданная композиторами Лапейко и Семьяниновым в традициях отечественной «новой фольклорной волны» с опорой на народную музыку, синтезировала в себе как традиционные казачьи наигрыши, так и популярные «революционные» мелодии начала XX века. Однако, если охарактеризовать музыку «Донской легенды» в целом, с позиций современного музыковедения, то можно отметить тот факт, что на протяжении всего спектакля, во всех моментах действия, она остается подчеркнуто прикладной по отношению к танцевальному ряду спектакля. Музыка неизменно выступает на вторых ролях, подчиняясь сюжету, пластике, сценографии, слову и другим сторонам общего замысла балета².

Казачья танцевальная и музыкальная культура в «Донской легенде» показана сквозь призму современного музыкального театра. Сохраняя фольклорные элементы культуры казачества, хореография и музыка спектакля, художественно переработанные в соответствии с канонами академического сценического искусства, убедительно передают идейную суть великого романа Шолохова, создают выразительные образы его главных героев, доносят драматизм изображенных писателем исторических событий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соколова А. Н. Казачий танец как культурный феномен // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2011. № 4. С. 191–196.
2. Васильева А. Л. К вопросам терминологии в области характерного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 2 (28). С. 58–69.

² Помощь в музыковедческом анализе была любезно оказана канд. искусствоведения, доц. Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой О. Гладковой.

3. Армашевская К. Н., Вайнонен Н. В. Балетмейстер Вайнонен. М.: Искусство, 1971. 280 с.
4. Жоссан Ю. Н. О неофольклорном направлении в русской музыке во второй половине XX века // Вестник Башкирского университета. 2013. Т. 18. № 1. С. 105–108.
5. «Казачи России» ставят мюзикл по мотивам «Тихого Дона» / Липецкий новостной портал [Электронный ресурс]. URL: <http://lipetskinfo.ru/news/full/140159>. (дата обращения: 14.01.2021).
6. Горбатов С. В. Многообразие и характерные особенности сценической танцевальной культуры российского казачества // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 3 (68) С. 45–56.
7. Генслер И. Г. Методика преподавания характерного танца: учеб. пос. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2011. 161 с.
8. Ионов Е. Распятая любовь «Тихого Дона» // Липецкая Газета. Итоги недели. 2015. 26 января [Электронный ресурс]. URL: <http://itogi.lpgzt.ru/aticle/44357.htm>. (дата обращения: 20.01.2021).

REFERENCES

1. Sokolova A. N. Kazachij tanecz kak kul`turny`j fenomen // Vestnik Ady`gejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie. 2011. № 4. S. 191–196.
2. Vasil'eva A.L. K voprosam terminologii v oblasti harakternogo tanca // Vestnik Akademii russkogo baleta im.A.YA. Vaganovoj. 2012. № 28 (2). S. 58-69.
3. Armashevskaya K. N., Vajnonen N. V. Baletmejster Vajnonen. M.: Iskustvo, 1971. 280 s.
4. Zhossan Y. N. O neofol`klornom napravlenii v russkoj muzyke vo vtoroj polovine XX veka // Vestnik Bashkirskogo universiteta. 2013. T. 18. № 1. S. 105–108.
5. «Kazaki Rossii» stavyat myuzikl po motivam «Tihogo Dona» / Lipeckij novostnoj portal. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://lipetskinfo.ru/news/full/140159>. (data obrashcheniya 14.01.2021).
6. Gorbatov S. V. Mnogoobrazie i harakterny`e osobennosti scenicheskoy tanceval`noj kul`tury` rossijskogo kazachestva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2020. № 3 (68) S. 45–56.
7. Gensler I. G. Metodika prepodavaniya xarakternogo tancza: ucheb. pos. SPb: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2011. 161 s.
8. Ionova E. Raspyataya lyubov' «Tihogo Dona» // Lipeckaya Gazeta. Itogi nedeli. 2015. 26 yanvarya. [E`lektronny`j resurs]. URL:<http://itogi.lpgzt.ru/aticle/44357.htm>. (data obrashcheniya: 20.01.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горбатов С. В. — преподаватель, аспирант; sgorbatov65@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gorbatov S. V. — Lecturer, Postgraduate student; sgorbatov65@mail.ru