

УДК 792.8

«БАЯДЕРКА» НАЧО ДУАТО: ПОДРАЖАНИЕ КЛАССИЧЕСКОМУ НАСЛЕДИЮ ИЛИ НОВАТОРСТВО?

Козлова К. А.¹

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

В статье рассматривается премьера 2019 года — балет «Баядерка» в постановке испанского хореографа Начо Дуато на сцене Михайловского театра Санкт-Петербурга. Дается краткая ретроспектива основных сценических воплощений балета «Баядерка». Проводится сравнительный анализ спектакля Дуато с канонической ленинградской трехактной версией балета Мариуса Петипа в редакциях В. Пономарева, В. Чабукиани, Н. Зубковского и К. Сергеева 1941 и 1948 годов. Формулируются выводы о работе Н. Дуато с отечественным классическим балетным наследием. В частности, высказывается мнение о том, что «Баядерка» на сцене Михайловского театра не является оригинальной и новаторской постановкой Н. Дуато из-за того, что хореография балета большей частью заимствована из спектакля М. Петипа.

Ключевые слова: балет, «Баядерка», Мариус Петипа, Начо Дуато, Михайловский театр.

LA BAYADÈRE BY NACHO DUATO: IMITATION OF THE CLASSICAL HERITAGE OR INNOVATION?

Козлова К. А.¹

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

The article discusses the premiere of 2019 - ballet *La Bayadere* staged by the Spanish choreographer Nacho Duato at the Mikhailovsky Theater in St. Petersburg. A brief retrospective of the main stage embodiments of the ballet *La Bayadere* is given. A comparative analysis of the performance by Duato with the canonical Leningrad three-act version of the ballet by Marius Petipa in the edits of V. Ponomarev, V. Chabukiani, N. Zubkovsky and K. Sergeev in 1941 and 1948 is carried out. Conclusions are formulated on the work of Nacho Duato with the Russian classical ballet heritage. In particular, the author substantiates the position that, despite the leading position in the theater, Duato does not

have complete creative freedom when creating performances. On the basis of the above analysis, the conclusion is substantiated that *La Bayadère* on the stage of the Mikhailovsky Theater is not an original and innovative production by N. Duato due to the fact that the choreography of the ballet is mostly borrowed from the production of Marius Petipa.

Keywords: ballet, *La Bayadère*, Marius Petipa, Nacho Duato, Mikhailovsky Theater.

В 2019 году Владимир Кехман предложил Начо Дуато приехать в Санкт-Петербург и войти в художественное руководство Михайловского театра в качестве руководителя балета. Таким образом, после пятилетней работы в Государственном балете Берлина перед Дуато открылись перспективы работы в России и начался второй «русский» период творческой биографии испанского хореографа Начо Дуато¹.

Вскоре после его назначения стало известно о предстоящей осенней премьере. Но первоначальные восторженные ожидания публики сменились недоумением, когда вместо самостоятельной оригинальной постановки театр анонсировал редакцию Н. Дуато классического балета «Баядерка»².

Не в первый раз Н. Дуато, мастер одноактных абстрактных балетов, попытался поставить полнометражный спектакль, входящий в список шедевров классического наследия. До того были: «Спящая красавица» (2011) и «Щелкунчик» (2013). Опыт осмысления и трансформации испанским хореографом больших сюжетных спектаклей отечественного наследия показал наличие целого ряда так и не решенных проблем: это и непонимание сути хореографической драматургии классического балетного спектакля, и неосмысленное комбинирование и сочетание движений, основанных на классической технике танца на пуантах. Несмотря на это руководство театра, вновь не интересуясь ностальгическим сохранением прошлого, решается придать блеск наследию и «освободиться от архаики» [1] балета М. Петипа.

Балет «Баядерка» — жемчужина классического наследия, один из символов преемственности традиций русской балетной школы и высшее достижение хореографического искусства, балет, ставший к концу XX века мировым достоянием. Поэтому, прежде чем подступать к рассмотрению спектакля Дуато, нельзя обойти вниманием наследие предшественников.

¹ Первый «русский» период творческой деятельности Начо Дуато длился с января 2011 по декабрь 2013 года.

² Спектакль до этого прочно находился в репертуаре театра в постановке М. Мессе-рера 2012 года.

Приведем далее краткую ретроспективу основных постановок.

Балет М. Петипа «Баядерка» впервые был показан на сцене Большого Каменного театра Санкт-Петербурга 23 января 1877 году в бенефис Е. О. Вазем.

Идея создания балета возникла у Петипа не на пустом месте. Он опирался на бытовавшие в Европе представления об экзотической Индии и Востоке, чрезвычайно популярные в середине XIX века. Истории балета известны произведения предшественников на схожую тему: «Тень» и «Бог и Баядерка» Ф. Тальони, а также оперу-балет «Млада»³ и, конечно, балет родного брата Л. Петипа «Сакунтала», по одноименной драме древнеиндийского поэта Калидаса, в литературной переработке Т. Готье, который Петипа-младший видел и хорошо знал. Несмотря на то, что балеты братьев имели некоторое сходство (М. Петипа позаимствовал отдельные сюжетные перипетии и имена персонажей), спектакли были различны.

Премьера М. Петипа прошла успешно, и балет закрепился в репертуаре. С течением времени «Баядерка» подвергалась многочисленным редакциям. Еще при жизни Петипа менял хореографию отдельных номеров. В последний раз обратился к балету в 1900 году, в бенефис П. Гердта с участием М. Кшесинской в роли Никии.

Размышляя о сохранении классического наследия и непреложном следовании букве первоисточника, необходимо помнить, что балетный спектакль — это живой организм. Он имеет характерную тенденцию к трансформации последующими поколениями.

Уже после смерти хореографа сценическая жизнь «Баядерки» сложилась так, что в 1920-е годы четвертый акт был утрачен⁴. В частности, в результате обстоятельного исследования балетоведу Н. Н. Зозулиной удалось установить, когда последний раз «Баядерка» Петипа шла на сцене ГАТОБа в четырех действиях: определились «...две даты 1924 года: либо 21-е сентября, либо 10-е декабря» [3, с. 36]⁵.

И до сих пор в большинстве редакций балет заканчивается третьим актом — картиной «Царства теней». Однако известны немногочисленные попытки вернуть потерянный четвертый акт «Гнев Богов». В XX веке к опыту реконструкции оригинала прибегли Н. Макарова в Нью-Йорке для Американского театра балета в 1980 году и П. Гусев в Свердловске (ныне — Екатеринбург) в 1984 году. В XXI веке С. Вихарев в Мариинском театре (2002)

³ Замысел 1871 года.

⁴ В Москве купирование четвертого акта «Баядерки» состоялось еще раньше, в сезон 1907–1908 годов. См.: [2].

⁵ С более подробной хронологией исчезновения четвертого акта можно ознакомиться: [4].

и А. Ратманский в Государственном балете Берлина (2018) восстанавливали балет по нотациям Н. Сергеева, хранящимся в библиотеке Гарвардского университета.

Известны еще две попытки создания небольшой смысловой «надстройки» после акта «Теней»: в 1991 году — постановка Ю. Н. Григоровича для Большого театра и версия Н. Н. Боярчикова в 2000 году для МАЛЕГОТа (ныне — Михайловского театра).

Кроме исчезновений и восстановлений четвертого акта, важнейшей и самой значительной переработкой балета в XX веке стала редакция В. Пономарева и В. Чабукиани в 1941 году. Помимо обогащения хореографической палитры Солора, добавились новые номера, в частности танцевальная встреча Никии и Солора в первой картине (для Н. М. Дудинской и В. Чабукиани), произошло перемещение свадебного *pas d'action*, включая знаменитую мужскую вариацию, из утерянного четвертого акта в *Grand pas* второго действия. Чуть позже, в 1948 году, добавилось еще два номера: танец Золотого божка в постановке Н. Зубковского и дуэт Никии и раба в постановке К. Сергеева, в котором баядерка благословляла будущий брачный союз. Таким образом, только к середине XX века «Баядерка» сформировалась, и именно трехактная редакция балета Петипа 1941 и 1948 годов признана классической и канонической на Ленинградской-Петербургской сцене.

Как справедливо отмечает Б. А. Илларионов, до 1980-х годов «Баядерка» была исключительной принадлежностью Кировского-Мариинского театра (постановки в ряде театров Советского Союза не в счет, поскольку они не могли сравниться с ленинградским спектаклем ни по качеству исполнения, ни по роскоши обстановки). И вплоть до начала 1990-х годов кировская «Баядерка», в отличие от других классических спектаклей, никогда не вывозилась целиком на зарубежные гастроли [5, с. 28]. Позднее появились версии Р. Нуреева (1992), В. Малахова (1999) и других хореографов. Так балет «Баядерка» постепенно становился частью репертуара многих отечественных и зарубежных театров.

Только в начале XXI века «Баядерка» увидела свет ramпы МАЛЕГОТа (Михайловского театра). В 2000 году Н. Н. Боярчиков, руководитель балетной труппы, решил воспроизвести спектакль Мариинского театра, но со своими режиссерскими правками. Очевидец спектакля, балетовед О. И. Розанова сообщает, что «...спектакль Мариинского театра воспроизведен в точности... Вместе с тем зрителям дана возможность представить, как выглядела “Баядерка” во времена Петипа... театр предложил свой вариант четвертого акта, т. н. фантазию на тему. ...Следуя без антракта за “Тенями”, эта компактная картина состоит из свадебного адажио Солора, Гамзатти, Тени Никии, Раджи и антуража (хор. Юрия Петухова) и феерической сцены разрушения дворца

с участием световых, шумовых и прочих эффектов» [6, с. 56].

Позднее, почти через 12 лет, в 2012 году к новой редакции балета обращается М. Мессерер, исключая из своей версии режиссерские добавки предыдущей постановки. И, наконец, 4 октября 2019 года состоялась премьера «нового» трехактного балета Н. Дуато на сцене Михайловского театра.

В отличие от Петипа, Дуато обращение к индийской тематике было вызвано не собственным интересом и творческим оригинальным замыслом, но случаем и директорским заказом. За основу сценария Дуато взял либретто М. Петипа и С. Худекова, определившее структуру спектакля. Таким образом, основные сюжетные ходы балета остались прежними: история запретной любви знатного воина Солора и храмовой танцовщицы Никии, не имеющей право на личную жизнь; необходимость Солора жениться на Гамзатти, дочери великого Раджи; тайное влечение Брамина к Никии, далее смерть Никии от укуса змеи и уход в Царство теней. Четвертый акт «Гнев Богов» (и, соответственно, возмездие за клятвопреступление) у Дуато отсутствует.

Музыкальная основа новой «Баядерки» избрана прежняя, но со значительными купюрами. Композитор Людвиг Минкус сочинил партитуру в духе своего времени. Она удобна для танцев и пантомимы, а главное — покорно следует за тщательно выверенной концепцией Петипа.

Хореографическая сторона балета Дуато представляет собой стремление к соединению традиционной балетной лексики и этнографической достоверности в передаче индийского колорита. Идея приблизить балет к «реальной Индии» не нова. А. Горский в начале прошлого века был одним из первых балетмейстеров, ратовавших за «правдивое» отображение действительности. Спектакль не имел успеха и быстро сошел со сцены. Сохранилось мало воспоминаний о нем, однако известно, что Горский отменил тюники и одел Теней по-индусски — в сари [7, с. 252].

Другим примером весьма нетрадиционного воплощения «Баядерки» назовем не балет, но танцевальный спектакль [8] канадской компании «Манохар» (“Manohar Performing Arts of Canada”) 2002 года. Хореограф-постановщик Юша Шарма (Usha Sharma) под музыкальное сопровождение национальных индийских мелодий воплотил сюжет балета Петипа исключительно с помощью выразительной пантомимы и классического индийского танца бхаранатьям.

Дуато в своем балете, вступая в непривычное языковое поле, смело сочетает V позицию, арабески, *pas de bourrée* и подобные движения с характерными позировками, жестами рук, движениями головы и шеи, почерпнутыми то ли из классических индийских танцев (бхаранатьям, катхак, манипури, одисси, кучипуди и др.), то ли из голливудского кино. В подобном ключе Дуато переставил практически полностью весь первый акт.

В одном из интервью Дуато заявлял, что первый и второй акты — «в чистом виде Дуато» [9], но на практике слова разошлись с действительностью. Если в первом действии было найдено оригинальное хореографическое решение, то во втором действии использование мотивов из спектакля Петипа переросло в заимствование целых номеров, а именно: Джампе, танца корифеек с веерами и четырех баядерок, танца Золотого Божка, антре, вариации и коды из *Grand pas* Гамзатти и Солора и первой части монолога Никии. Индусский танец трансформировался в танец африканских барабанщиков без барабанов, решенный в дуатовской манере.

Намеренно избавляясь от традиционной пантомимы, испанский хореограф решает сделать более доступной сегодняшнему зрителю эмоциональную часть истории. Яркий тому пример — сцена первого акта, когда Солор после встречи с Никией «рисует» светом сердечко на планшете сцены. Такое наивное упрощение любовной линии, возможно, обусловлено ироническим отношением хореографа к весьма эклектичному сюжету первоисточника. Эклектизм выразительных средств и постановочных ходов в первоначальном спектакле М. Петипа выражался в смешении мелодрамы, трагедии, романтической экзотики, академизма [10, с. 195]. Вероятно, непонимание или отрицание характерной для 70-х годов XIX века поэтики контрастов, а также желание сократить длительность спектакля привели постановщика к необходимости купирования многих фрагментов классической версии. Так, из первого акта исчезли важные атрибуты эстетики и стиля времен Петипа, например убитый охотником тигр, которого Солор преподносил невесте. Из второго действия — слон, на котором герой прибывал на праздник. Результатом стремления Дуато к динамизму и «сбрасыванию пыли» с архаичной классики стало купирование целого ряда номеров, включая танец Никии с рабом из 2-й картины; Ману, танец с попугаями, быструю часть монолога Никии — из третьей. Из картины «Тени» исчезла вариация Солора. И в целом хореограф отказался от многочисленных мизансцен, шествий и игровых пантомимных эпизодов первоисточника.

Стремясь сделать балет более рельефным и энергичным, Дуато наполнил постановку танцем, предоставил хореографический «голос» многим не танцующим у Петипа персонажам, в основном мужчинам (Брамину и Радже, придворным и рабам).

Для Петипа балерина — возвышенный символ прекрасного, центр Вселенной, самый большой бриллиант в короне. Мужским партиям он отводил относительно небольшое место, как правило, кавалеров и партнеров в подержках балерины. Дуато такой линии не придерживается и старается уравновесить мужское и женское «присутствие» в балете. Как это было у Дуато с феей Карабос в «Спящей красавице» [11, с. 43], ярчайшим персонажем

в новом спектакле стал Великий Брамин, превратившийся из отталкивающего мимического персонажа неопределенного возраста в молодого, сильного юношу, сгорающего от безответной любви к Баядерке. Брамин теперь облачен в экзотический наряд — сверкающий нагрудник на обнаженном торсе, длинную юбку, полы которой украшены богатым орнаментом [12], а также головной убор в форме золотого диска. Изменился и хореографический язык персонажа, решенный в узнаваемой дуатовской пластике, с обилием прыжков, мощных амплитудных движений и широких выразительных жестов.

Кардинальная трансформация персонажа могла ввести в заблуждение некоторых зрителей, ошибочно полагавших, что Дуато изменил не только внешность, но и сюжетный ход, при котором Никия оказалась бы благосклонной к чувствам Брамина. История знает подобный прецедент: в 1938 году В. Вайнонен поставил балет «Раймонда». Неудовлетворенный сюжетом Л. Пашковой и М. Петипа, Ю. И. Слонимский написал новый сценарий, где поменялись местами главные мужские персонажи: рыцарь-крестоносец Жан де Бриен стал Коломаном (жестоким и грозным), а взятый им в плен Абдеррахман, эмир арабского города, стал благородным героем, которому отдала руку и сердце Раймонда [13, с. 85].

Однако Дуато не приемлет концептуальных изменений канонической сюжетной основы в постановке. Путь принципиально новой трактовки классических сюжетов, избранный в свое время М. Бежаром в «Щелкунчике», М. Эком в «Жизели», «Спящей красавице», «Лебедином озере», М. Борном в «Спящей красавице», «Щелкунчике», «Лебедином озере», — не для него.

Оформление спектакля Дуато вновь доверил сербской художнице А. Атлагич, ранее имевшей опыт совместной работы с испанским хореографом. Как и в «Спящей красавице», она явилась одновременно и сценографом, и создателем костюмов.

В спектакле Дуато отсутствует символика цвета, такая важная для индийской культуры в целом и для задумки Петипа в частности. Если в спектакле Петипа ясно прослеживается метафорическая основа двух цветов [14] — красного («земного», цвета огня) и белого («неземного», цвета души), то у Дуато этого нет. Художница исходила исключительно из своих личных представлений об эстетике и соответствии палитры и тканей индийскому колориту на сцене. Несмотря на обилие витиеватых орнаментов, декорации и бутафория представлены в минималистичной манере и выполнены преимущественно в приглушенных золотистых и коричневых оттенках.

Для Баядерок и придворных доминантой стали пастельные тона. Так, цвета костюмов Никии не выходят за рамки бежевого, бледно-розового и светло-серых тонов. Однако отсутствие цвета восполнилось обилием страз, переводящих фокус внимания зрителя с исполнения танца на платья. Костюмы

Солора, Гамзатти и Раджи щедрее насыщены цветом. Для них Ангелина Аглаич в основном использовала синие, зеленые и бирюзовые оттенки.

В картине «Царства теней», в отличие от сохраненной канонической хореографии Петипа, костюмы и фон видоизменились. Вместо джунглей и Гималаев Тени, облаченные в светло-серые пачки, танцуют в ночном небе, как будто воплощая космическое одиночество человеческой души, окруженное далекими звездами и туманом забвения, перекликаясь тем самым с подлинным замыслом Петипа, а точнее, с передачей обобщенного образа души человека, где «...танец теней гипнотизирует, неизменно погружая зрителей в состояние бессознательно-восторженного созерцания красоты. Попутно акт рисует процесс душевного просветления Солора. Начинается он лирическим ноктурном-воспоминанием о “возлюбленной тени”, а завершается ликующей кодой “навсегда вместе”» [15].

Таким образом, после нескольких поставленных Дуато редакций классического наследия на сцене Михайловского театра («Спящая красавица», «Щелкунчик», «Баядерка») становится очевидным, что поиск компромисса между традицией и новаторством, а также стремление наполнить старые формы современным танцевальным содержанием, — не более чем игра в имитацию, нежели часть индивидуального творческого процесса.

При просмотре нового балета практически с первой половины второго акта зритель угадывает знакомые па Петипа (и не просто отдельные цитаты, а целые номера и эпизоды). Более того, весь акт «Теней» полностью оставлен нетронутым, за исключением количества теней (вместо 32-х — 24). Также на премьерных афишах и программках к спектаклю Михайловского театра оказались забытыми имена редакторов В. Пономарева и В. Чабукиани. Обошли вниманием и автора хореографии знаменитого танца Золотого Божка Н. Зубковского.

Возникает вопрос: «Можно ли считать спектакль оригинальной постановкой испанского хореографа, если фактически 2/3 балета — заимствование?» Он вызвал шквал обоснованной критики в адрес Дуато. В многочисленных интервью Дуато не отрицает использование хореографии оригинала, отмечая, что отталкивается от различных элементов, которые есть у Петипа. При этом постановщик осознает свои слабые места как создателя больших сюжетных спектаклей, основанных на классической пальцевой технике: «Я вообще удивлен, что меня до сих пор не выгнали из России. Потому что я из Испании — и прикасаюсь к святому: к Петипа, к русской классике...», — отмечает Дуато [16].

Но, судя по всему, в современных реалиях, когда спектакль является коммерческим продуктом, главной целью театра становится не забота о художественной ценности постановки и репутации хореографа, а резонанс, привлекающий внимание широкой общественности. Соблюдение хореографом

требований руководства, при полном отсутствии самостоятельных премьер Дуато на сцене Михайловского театра с 2013 года, приводит к выводу, что, будучи художественным руководителем балета, полной творческой свободы, он, увы, не имеет.

Обращение к отечественному наследию испанского хореографа, мастера одноактных современных постановок, показало, что Дуато способен выражать мысль на языке классического танца примерно так же, как Петипа изъяснялся на русском, т. е. весьма неточно и с большим акцентом. Вынужденно заимствуя у Петипа и его приемников многие хореографические фрагменты, Дуато тем самым становится не оригинально мыслящим творцом, а только их подражателем.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Баядерка» Начо Дуато. Сайт Михайловского театра. URL: https://mikhailovsky.ru/afisha/repertoire/la_bayadere_duato/ (дата обращения: 01.03.2021).
2. Груцынова А. «Потерянный» финал «Баядерки»: к вопросу о драматургии и сюжетной логике // Вестник Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой. №4 (39). 2015. С. 141–148.
3. Зозулина Н. Н. «Баядерка» М. Петипа: к вопросу о четвертом акте балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5. С. 26–39.
4. Петербургский балет. Три века: хроника. Т. 4. 1901–1950 / сост. Н. Зозулина, В. Миронова. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2015. 544 с.
5. Илларионов Б. А. Баядерка: четыре или три? // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 4. С. 28–39.
6. Розанова О. И. Баядерка — редакция Н. Н. Боярчикова (2001) // Шедевры балета 19 и 20 века в 21 веке: сб. ст. (учеб. пос.). СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. С. 55–57.
7. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века: Т. 1. Хореографы. Л.: Искусство, 1971. 526 с.
8. Видеозапись танцевального спектакля «Баядерка – храмовая танцовщица» канадской компании Manohar Performing Arts of Canada 2002 года. Хореограф-постановщик Usha Sharma URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=UgFAiTnWqT8&list=PLXrkhdKwXshlXBYORNPwEDg9TrBThJc2M&index=19&t=3666s> (дата обращения: 02.03.2021).
9. Новости культуры. Репортаж: Испанский танцовщик Начо Дуато поставил в Михайловском театре балет «Баядерка». Эфир от 07.10.2019. URL: <https://smotrim.ru/video/1950522> (дата обращения: 03.03.2021).
10. Майнивец В. «Баядерка». О ценностях подлинных и мнимых // Многоликий бог танца. М.: Аграф, 2019. С. 191–202.

11. Козлова К. Спящая красавица: Петипа – Дуато // Балет. 2019. № 5 (218). С. 42–43.
12. Свинцова В. Пожертвовал слонем. Начо Дуато поставил «Баядерку» без экзотики Индии // Известия, 2019. 7 октября. URL: <https://iz.ru/929155/varvara-svintcova/pozhertvoval-slonom-nacho-duato-postavil-baiaderku-bez-ekzotiki-indii> (дата обращения: 01.03.2021).
13. Абызова Л. И. История хореографического искусства. Отечественный балет XX – начала XXI веков: учеб. пос. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2017. 368 с.
14. Гаевский В. «Баядерка», опыт интерпретации // Петербургский театральный журнал. 1994. № 5. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/5/in-opposite-perspective-5/bayaderka-opyt-interpretacii/> (дата обращения: 01.03.2021).
15. «Баядерка». Официальный сайт «Большого театра» <https://www.bolshoi.ru/performances/1/details/> (дата обращения: 04.03.2021).
16. Яценков П. Один из лучших западных хореографов Начо Дуато поставил «Баядерку» // Московскийсомолец. 2019. № 28131. 21 ноября. URL: <https://www.mk.ru/culture/2019/11/20/odin-iz-luchshikh-zapadnykh-khoreografov-nacho-duato-postavil-bayaderku.html> (дата обращения: 04.03.2021).

REFERENCES

1. «Bayaderka» Nacho Duato. Sajt Mihajlovskogo teatra. URL: https://mikhailovsky.ru/afisha/repertoire/la_bayadere_duato/ (data obrashcheniya: 01.03.2021).
2. Grucynova A. «Poteryannyj» final «Bayaderki»: k voprosu o dramaturgii i syuzhetnoj logike // Vestnik Akademii Russkogo Baleta im. A. Ya. Vaganovoj. №4 (39). 2015. S. 141–148.
3. Zozulina N. N. «Bayaderka» M. Petipa: k voprosu o chetvertom akte baleta // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 5. S. 26–39.
4. Peterburgskij balet. Tri veka: hronika. T. 4. 1901–1950 / sost. N. Zozulina, V. Mironova. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2015. 544 s.
5. Illarionov B. A. Bayaderka: chetyre ili tri? // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 4. S. 28–39.
6. Rozanova O. I. Bayaderka – redakciya N. N. Boyarchikova (2001) // SHedevry baleta 19 i 20 veka v 21 veke: sb. st. (ucheb. pos.). SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2020. S. 55–57.
7. Krasovskaya V. M. Russkij baletnyj teatr nachala HKH veka: T. 1. Horeografy. L.: Iskusstvo, 1971. 526 s.
8. Videozapis' tanceval'nogo spektaklya «Bayaderka – hramovaya tancovshchica» kanadskoj kompanii Manohar Performing Arts of Canada 2002 goda. Horeograf-postanovshchik Usha Sharma URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=UgFAiTnwqT8&list=PLXrkhdKwXShlXBYORNPwEDg9TrBThJc2M&index=19&t=3666s> (data

- obrashcheniya: 02.03.2021).
9. Novosti kul'tury. Reportazh: Ispanskij tancovshchik Nacho Duato postavil v Mihajlovskom teatre balet «Bayaderka». Efir ot 07.10.2019. URL: <https://smotrim.ru/video/1950522> (data obrashcheniya: 03.03.2021).
 10. *Majniece V.* «Bayaderka». O cennostyah podlinnyh i mnimyh // *Mnogolikij bog tanca*. M.: Agraf, 2019. S. 191–202.
 11. *Kozlova K.* Spyashchaya krasavica: Petipa – Duato // *Balet*. 2019. № 5 (218). S. 42–43.
 12. *Svincova V.* Pozhertvoval slonom. Nacho Duato postavil «Bayaderku» bez ekzotiki Indii // *Izvestiya*, 2019. 7 oktyabrya. URL: <https://iz.ru/929155/varvara-svintcova/pozhertvoval-slonom-nacho-duato-postavil-baiaderku-bez-ekzotiki-indii> (data obrashcheniya: 01.03.2021).
 13. *Abyzova L. I.* Istoriya horeograficheskogo iskusstva. Otechestvennyj balet XX – nachala XXI vekov: ucheb. pos. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2017. 368 s.
 14. *Gaevskij V.* «Bayaderka», opyt interpretacii // *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal*. 1994. № 5. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/5/in-opposite-perspective-5/bayaderka-opyt-interpretacii/> (data obrashcheniya: 01.03.2021).
 15. «Bayaderka». Oficial'nyj sajt «Bol'shogo teatra» <https://www.bolshoi.ru/performances/1/details/> (data obrashcheniya: 04.03.2021).
 16. *Yashchenkov P.* Odin iz luchshih zapadnyh horeografov Nacho Duato postavil «Bayaderku» // *Moskovskij Komsomolec*. 2019. № 28131. 21 noyabrya. URL: <https://www.mk.ru/culture/2019/11/20/odin-iz-luchshikh-zapadnykh-khoreografov-nacho-duato-postavil-bayaderku.html> (data obrashcheniya: 04.03.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Козлова К. А. — преподаватель кафедры; K_Karinavba@mail.ru
SPIN-код: 9212-7830
ORCID 0000-0001-6260-6137

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kozlova K. A. — Lecturer of the Chair, K_Karinavba@mail.ru