

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 793.3 + 378.016

НЕКОТОРЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ПРОГРАММ ОБУЧЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ: ТРАДИЦИИ ЛЕНИНГРАДСКОЙ И МОСКОВСКОЙ БАЛЕТНЫХ ШКОЛ

*Кузнецов И. Л.*¹

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

В статье поднимается проблема важности изучения программ обучения классическому танцу, их терминологии, приемов исполнения движения и приемов комбинирования как отдельных заданий, так и уроков в целом. Демонстрируется разница в тенденциях развития программ ленинградской и московской балетных школ, приводятся примеры описания и категоризации забытых движений, делается вывод о насущной необходимости исследования опыта отечественных мастеров и опыта зарубежных балетных школ.

Ключевые слова: программа классического танца, балет, методика преподавания, история.

SOME RESULTS OF A COMPARATIVE STUDY OF CLASSICAL DANCE TRAINING PROGRAMS: THE TRADITIONS OF THE LENINGRAD AND MOSCOW BALLET SCHOOLS

*Kuznetsov I. L.*¹

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

The article raises the problem of the importance of studying classical dance training programs, their terminology, movement performance techniques and methods of combining both individual tasks and lessons as a whole. The difference in the trends in the development of the programs of the Leningrad and Moscow ballet schools is demonstrated, examples of the description and categorization of forgotten movements are given, a conclusion is made about

the urgent need to study the experience of domestic masters and the experience of foreign ballet schools.

Keywords: classical dance program, ballet, teaching methods, history.

Отечественная методика преподавания любой танцевальной дисциплины обычно опирается на опыт педагогического самонаблюдения и самоанализа танцовщиков и педагогов-наставников, изучение прошлого опыта работы отечественных мастеров танца и педагогов-наставников, изучение исполнительского и педагогического опыта зарубежных танцевальных (в том числе балетных) школ.

Из опыта прошлого и иностранных школ для преподавателей танцевальных дисциплин наибольшую ценность представляют программы обучения в части их терминологии, приемов исполнения и комбинирования как отдельных заданий, так и уроков целиком. Далее проведем сравнительный анализ некоторых программ классического танца по указанным позициям.

Начнем с опровержения довольно распространенного мнения, что программа классического танца была создана А. Я. Вагановой. На самом деле первый близкий к программе классического танца документ был зафиксирован в 1885 году В. И. Степановым. Он назывался: «Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов, по степени трудности и сложности их» [1, с. 260]. Сразу обратим внимание на оговорку «с примерным содержанием». Она совсем не случайна. Дело в том, что и сегодняшняя программа классического танца не может быть абсолютно эталонным или обязательным к изучению (тем более — к обязательному экзаменационному показу) списком движений. Состав классов бывает разным, и если в одном классе программа осваивается хорошо, так сказать, по праву природных способностей учащихся, то в другом тот же самый программный материал будет изучаться с трудом.

«Второй ошибочный взгляд, — полагал Н. И. Тарасов, чье мнение мы всецело разделяем, — относится к тем лицам, которые преувеличивают значение программ. Никто не будет спорить о необходимости программ, устанавливающих единую систему преподавания во всех хореографических училищах нашего Союза. Однако никакая программа не может предусмотреть всех неожиданностей, встречающихся в практике. Программа не в состоянии заменить сценический опыт, знание предмета, профессиональный и общий культурный уровень и творческие приемы педагога. Ведь мы имеем дело с живыми людьми, каждый из которых требует изучения и индивидуального к себе подхода. Всего этого предусмотреть в программе нельзя, а поэтому она хоть и совершенно необходимое, но далеко

не исчерпывающее руководство. Слепо держаться программы на практике невозможно»¹ [2, с. 9].

За последние пять лет автору настоящей статьи удалось собрать коллекцию из нескольких десятков программ классического танца. Результатом работы стал выпуск совместного с Н. М. Цискаридзе сборника методических материалов для педагогов балета «Программа классического танца. 100 лет улучшений» [3].

Работая над книгой, мы восстановили историю создания многих программ-предшественниц нашей собственной, в том числе вывели и охарактеризовали тенденции развития программ ленинградской и московской балетных школ. Если первая (ленинградская) сохранила верность идее документа-помощника начинающего преподавателя, то вторая (московская) программа превратилась в сухой список, составленный из обязательных к изучению движений.

Ленинградская программа 1936 года, вошедшая в сборник, содержит свою краткую характеристику:

она «...является результатом трехлетней работы по фиксации движений и составлению методических указаний к тем из них, которые на практике вызывают наибольшее количество ошибок, т. е. трудны для усвоения. <...> Изложение движений дано в последовательности их прохождения. Таким образом, публикуемый текст фактически перерастает размер программы и дает схему краткого учебного пособия. <...> В программе даны зарисовки положения пальцев кистей, принятого в классическом танце: отдельно для младших классов (учебного характера) и для старших (сценической формы). Точно также даны зарисовки канонических *четырёх* [выделено мною. — И. К.] форм *port de bras* с их вариантами» [3, с. 42].

Это не ошибка. В программе действительно представлены четыре, а не шесть форм *port de bras*! Названные «каноническими», они разительно отличаются от сегодняшних шести форм! И это при том, что программа была издана двумя годами позже учебника А. Я. Вагановой «Основы классического танца» [4].

Начиная с 1969 года, в программы ленинградской балетной школы, помимо пошагового плана прохождения учебного материала, включаются музыкально-ритмические раскладки: *demi-plié* в первом классе на два такта по 4/4 (во втором полугодии один такт 4/4; *battement tendu* по I позиции в том же первом классе на два такта по 4/4 и т. д.) [3, с. 186].

Из программ московской школы с 1977 года полностью исчезают методические рекомендации, документы превращаются в списки обязательных

¹ Данная цитата взята из доклада Н. И. Тарасова, с которым он выступил на педагогической конференции преподавателей хореографических училищ Советского Союза в Москве в 1950 году.

к прохождению движений. Прямо указывается, что «в перечне движений не предусматривается порядок их прохождения» [3, с. 209]. Исключением является интереснейший вариант программы из учебника «Методика классического тренажа» В.Э. Морица, Н. И. Тарасова и А. И. Чекрыгина 1940 года, в которую, помимо плана с указанным порядком прохождения движений, вошел календарный график распределения учебного материала — своего рода «дорожная карта» для начинающего преподавателя, которую, при необходимости, можно легко изменить под свой класс.

Приведем в качестве небольшого примера план первой четверти первого учебного года:

«Первая неделя. Позиции ног, рук (не держась за станок), *demi-plié* по I позиции 2 раза.

Вторая неделя. Прибавляется *demi-plié* по II, III и V по 2 раза. *Battement tendu* с I позиции в сторону 4 раза.

Третья неделя. *Demi-plié* по I, II, III и V по 4 раза. *Battement tendu* с I позиции в сторону 8 раз. *Battement tendu* с *demi-plié* с I позиции в сторону 4 раза» [5, с. 322].

Сверх того, в учебные планы средних классов были добавлены примеры учебных заданий *adagio* на середине зала и задания *allegro*.

В московской балетной школе обсуждения экзаменационных уроков бывали напряженными из-за жесткой позиции, занимаемой в отношении методики преподавания классического танца некоторыми педагогами. Например, часть преподавателей стояла на том, что в мужском классическом танце *pirouette en dehors* может быть исполнен только со II позиции, а значит, его исполнении с IV позиции недопустимо. Подобная уверенность вызывает удивление, так как приводит к искусственному обеднению пластической палитры классического танца.

Еще одним спорным моментом программы 1940 года является указание на выполнение *préparation* к *pirouette* с IV, V и в последнюю очередь — со II позиции [3, с. 84]. Невозможно с этим согласиться, поскольку ни в одной из известных автору настоящей статьи программ нет требований изучения *pirouette* в мужском классе *исключительно* со II позиции.

Сравнительный анализ программ классического танца позволяет увидеть, как в первой половине XX века формировался инструментарий отечественной педагогики балета. Так, в программы начали добавлять варианты усложнений: всевозможные *demi-plié*, *relevé* на полупальцы, малые и большие позы. Просматривается и другая заметная, если так можно сказать, тенденция, связанная с перераспределением движений в динамике обучения. По сравнению с программами довоенного периода, в более поздних программах 1950–1960-х сложные движения были незаметно передвинуты в начальные классы;

сначала наполненность элементами программ младших, средних и старших классах ... была равномерной, но затем значительно загруженными оказались средние классы.

Сегодня есть тенденция насыщения сложными элементами программ первых лет обучения. Полагаем, что тому есть несколько причин. Во-первых, сложность программ задается театральным репертуаром. Если учащиеся младших классов вынуждены на театральной сцене использовать сложные *pas*, то последние обязательно приходится разучивать в классе. Вторая причина — это серьезная подготовка детей к поступлению, когда в десятилетнем возрасте до поступления в Академию, будущие ученики со всеми огрехами заранее осваивают сложные программные *pas*.

Следующая тема — это лексические изменения классического танца в программах. Сравнение многочисленных версий программ обнаруживает проблему отказа от некоторых движений и учебных заданий, вариантов исполнения, забвения названий.

Терминологический словарь, как и сама программа классического танца, требует постоянного обновления. В отличие от французов, любой прыжок называющих *levé* или *sauté*, мы должны пользоваться научной аргументацией в терминологии. Принцип тут прост: на каждый отдельный тип движения нужен отдельный термин, но в балетной среде до сих пор нет ясности и взаимопонимания в этом вопросе. Дискуссии о *dégagé*, *développé*, *temps levé* и *temps sauté* и о многом-многом другом остаются открытыми.

Простейший прыжок на двух ногах без смены позиций одни авторы-составители программ именуют *temps levé*, другие — *temps sauté*, третьи — *temps levé sauté*. Для сравнения: в программе 1895 года все прыжки включены в раздел с общим названием *Pas sautés*; а в программе 1928 года прыжки на двух ногах по I, II, III и V определены как *Petits sauts*. В программах 1936 и 1940 годов есть просто *Маленькие прыжки*, но в программе московской школы они уже — *Маленькие прыжки (sautés) в I, II и V позициях*.

Перечислим далее изученные нами следующие заголовки разделов программ, анонсирующих прыжки:

1947 год — *Temps levé sauté*.

1951 год — *Sauté на 1, 2 и 5 позиции*.

1960 год — *Temps levé (прыжки) I, II и V позиции*.

1965, 1967, 1969 годы — *Temps sautés по I, II и V позициям*.

1977, 1995 годы — *Temps sauté*.

2016 год — *Temps levé*.

Оба термина — и *sauté*, и *temps levé* дословно могут быть переведены как «прыжок». В ленинградской школе термином *temps levé* обозначают простейшие прыжки на двух ногах и на одной ноге. В московской школе

двум разнотипным прыжкам дают два определения, что соответствует терминологическому принципу: каждому виду — свой термин. Temps sauté — прыжки с двух ног на две. Temps levé — прыжки на одной ноге, когда другая либо в положении sur le cou-de-pied, либо открыта в одном из возможных направлений.

Нечто похожее в программах происходило и с battement tendu (с опусканием пятки на пол). Сегодня в нашей школе этому движению соответствует красивый термин pour le pied, но так было не всегда.

Движение было зафиксировано (описано вместе со способом исполнения) в программе 1936 года без закрепления за ним специфического термина. В 1940 году pas из программы исчез. В программе 1960 года он появился как *Battements tendus doublés*. В 1965 году pas — это *relevés* во II позицию (*battements tendus doubles* — с опусканием пятки во II позицию).

В программах 1967, 1977, 1995 годов есть разделы *Battement tendu с опусканием пятки во II позицию*; в программах 1969, 2016 годов — *Battements tendus pour le pied*.

Учитывая, что большинство балетных терминов имеет французское исходное определение, конечно, обозначение pour le pied логичнее и просто красивее, чем battement tendu с опусканием пятки, или battement tendu с «нажимом», или battement tendu double. К слову сказать, в учебной практике встречается прием, в котором на пол опускается не вся стопа с пяткой, а лишь подушечки стопы, полупальцы. Прием этот никак не отображен в программах и, если когда-нибудь это произойдет, то будет уместно определить его как *demi pour le pied*. Важно также отметить, что прием исполнения упомянутого простого движения отличается в отечественной и западных школах.

В старых программах имеется ряд движений, которые необходимо уточнить и, возможно, вновь «взять на вооружение». Например, в шестом классе программы 1936 года есть Tours en l'air en dehors и en dedans. Это не что иное, как современные два тура в воздухе в мужском классе. Только сегодня они исполняются строго en dedans. Если правая нога находится в V позиции впереди, то она идет вправо. В tour en l'air en dehors наоборот: направление вращения происходит в сторону позади стоящей ноги. Считаю, что прием может быть полезен в учебной практике, например при изучении *assemblé en tournant*.

В восьмом классе программы 1951 года есть *revoltade* в пол-оборота. С одной стороны, большинство педагогов могут догадаться, как исполнить это движение, но кажется странным, что ни в одном методическом пособии не указаны пошаговые инструкции его выполнения. Николай Максимович Цискаридзе предположил, что исполняться он мог так: сначала с шага-сauté, chassé или любого другого подхода вытянутая правая нога выбрасывается вперед; в воздухе, одновременно с поворотом на 180°, левая нога подводится к V позиции и остается на 90° назад в позе III arabesque; после всего приземление происходит на правую ногу, arabesque сохраняется.

Есть в программах и совсем забытые движения. В программе 1928 года в двух разделах упоминается *Temps de courante*, описание которого можно найти в фрагменте книги «Гимнастика театрального танца» Леопольда Адиса [6, с. 198]. Адис сообщает, что в старой французской школе движение *temps de courante* было обязательным на всех этапах обучения, тогда как сегодня оно осталось только в младших классах.

Итак, *temps de courante* — это серия из *grand plié* по V и II позициям с простым и сложным *port de bras*. Простое *port de bras* — это 1-я форма *en dehors* и *en dedans*, сложное *port de bras* — это когда одновременно одна рука идет *en dehors*, а другая — *en dedans*. Всего в задании выполняется 16 *grand plié* с 8 *port de bras*. Сложность состоит в том, как совместить музыкально-пластическую ровность с координацией движений рук по пространственным точкам позиций.

Исчезло движение *temps de courante* из-за предположения, что большое количество приседаний заметно меняет форму ног. В. С. Костровицкая и А. А. Писарев, в частности, отмечали (в своей книге «Школа классического танца»), что в старших классах количество *grand plié* в уроке сокращается вдвое из-за нежелательного изменения формы ног [8, с. 24]. Если в младших классах методисты рекомендовали выполнять по два *grand plié* по всем позициям, то получается, что в старших классах надо выполнять всего по одному.

Можно усомниться в подобного рода рекомендациях и противопоставить им мнение автора статьи, что красота классического танца больше основана на блестящем владении устойчивостью, техникой, точностью исполнения, чем на чрезмерной утонченности линий. В этой связи практика отработки *temps de courante* на занятиях в школе представляется чрезвычайно полезной. И последнее по этому вопросу: то, что практически все задания *adagio* на середине Костровицкой начинались с *grand plié* [9], можно расценивать как последствия применения того самого *temps de courante*, с которого старинные экзерсисы начинались на середине зала.

В седьмом классе программы 2016 года в разделе *allegro* есть движение *Temps cuisse*. Согласно словарю Г. Грант [10, с. 121], *Temps de cuisse* состоит из двух движений. Первое — *préparation*, быстрое поднятие работающей ноги из V позиции в V. Это движение можно было бы назвать *retiré* на *demi-plié* (кажется, *retiré* и есть та составляющая, которая определяется термином *cuisse*). Второе движение — это *sissonne fermé* в заданном направлении. Можно было бы удовлетвориться этим объяснением, «закрыв глаза» на незначительное различие в терминах, но в отечественных программах термин *cuisse* встречается не единожды:

- *Battement de cuisse* у палки (1895);
- *Temps de cuisse* на середине (1895);
- *Grand battement de cuisse* у палки (1928);

– Grand battement de cuisse вперед и назад для женского класса у палки (1936);

– Pas de cuisse (allegro 1947).

И только один раз, в шестом классе 1936 года, у движения Grand battement de cuisse вперед и назад для женского класса дан следующий прием исполнения: «...вытянутую ногу бросить на высоту 90°, ударить бедренной частью об опорную ногу. Начинать с одного удара. К концу года — количество движений постепенно увеличивать» [3, с. 61].

Как мы видим, это движение не имеет ничего общего с pas, описанным в балетном словаре Г. Грант. Определение cuisse указывает на удар одного бедра о другое. Нечто подобное использовал в своих уроках П. А. Пестов, когда во второй части задания rond de jambe par terre у палки при исполнении penché на полупальцах он добавлял двойной, акцентированный вверх удар одной ноги о другую.

Последний вопрос, который представляется важным в рамках дискуссии о профессиональной терминологии, — это вопрос об обозначении вращений в отечественной балетной школе. Сегодня в стенах одного и того же учебного заведения можно услышать, как одни педагоги pirouettes называют tours, а другие tours меняют на pirouettes. Обращаясь к программам, можно выделить некую этапность изменений этих терминов.

Пятый год обучения программы 1895 года, пункт № 7: *Pirouette sur le cou-de-pied: ¼ tour, ½ tour, 1 tour et 2 tours en dehors et en dedans*; пункт № 8: *Pirouette à la second: ¼ tour, ½ tour, 1 tour et 2 tours en dehors et en dedans*. С точки зрения логики эти обозначения абсолютно верны. Все вращения на полу определяются термином pirouette, причем всегда в единственном числе. Термин tour или tours определяет количество оборотов вокруг своей оси. Воздушные вращения определяются в той же программе как *Un tour et deux tours en l'air*.

В программе 1928 года pirouettes *Petit pirouette (un tour)*, а вот название вращений в какой-либо позе меняется: *Tours en attitude, en arabesque, à la second et à la tire-bouchon*.

В программе 1936 года обозначение этих вращений вновь возвращается к начальному *Pirouette en attitude, en arabesque, à la seconde et en tire-bouchon по одному кругу*.

Четвертый класс ленинградской программы 1940 года: pirouette пре-вращается в tour — *Один tour с IV поз., V и II поз. sur le cou-de-pied en dehors et en dedans*. Шестой класс: *Tours: attitude, arabesque, à la seconde, à la tire-bouchon* и на остальные позы (по одному туру) со II и I позиций. А в московской программе пятого года обучения есть *Маленький пируэт (sur le cou-de-pied)* и *Большой пируэт со II и IV позиций во всех позах на 90°* (один оборот) в шестом классе.

С 1947 по 1960 годы все вращения именуются *tours*.

В сноске к движению №2 3 третьего года обучения программы 1965 года указывается: «Согласно принятой терминологии на Всесоюзном совещании по хореографическому образованию в 1958 году «*pirouette*» — называется вращение на месте и с продвижением на одной ноге, на полупальцах и пальцах, другая — в положении *sur le cou-de-pied*; «*tour*» — называется вращение на месте и с продвижением на одной ноге на полупальцах и пальцах, другая нога в большой или вращение в прыжке. Исключением является «*grand pirouette à la seconde en dehors*» — мужской класс. См. стенограмму секции классического танца Всесоюзного совещания по хореографическому образованию 1958 год» [3, с. 152]. Несмотря на предпринятую попытку упорядочивания терминологии, в программах 1960-х, 1969 года по-прежнему для всех вращений остался в ходу термин *tour*.

Есть разночтения в понимании *développé*. Если возможны уточнения *petit* и *grand*, то почему их не использовать, считая, что *développé* может исполняться исключительно на 90°? Если *enveloppé* исполняется на любую высоту, то чем плох *développé*? Почему на 90° *développé* — это *développé*, а на 22°, 30° или 45° — это уже *dégagé*?

Требуем рассмотрения вопрос о приеме *southbresaut*, то есть заметной или даже длительной фиксации V позиции в разделах малого, среднего и большого *allegro* (*changement de pieds* и *échappé*).

В западных школах *pour le pied* может исполняться иначе, чем в отечественных. Если у нас при опускании пятки по II или IV позиции в этом усложнении исполнитель остается на опорной ноге, то, например, во французской школе при этом движении вес его тела полностью располагается на обеих ногах. Педагоги объясняют студентам, что возвращать вес на опорную ногу необходимо с помощью мышц стопы, которая, отталкиваясь от пола, тренируется для прыжков. Обратите внимание, что этим движением они хотят подготовить мышцы стопы к прыжкам, наделяя работающую ногу весом тела. В нашем варианте мы вырабатываем моторику и скорость вытягивания, иногда объясняя студентам, что здесь полезно растягивать ахиллово сухожилие, «не сходя» с опорной ноги. Есть уверенность, что оба варианта полезны и нужны в обучении.

Размышляя над этими проблемами, обсуждая их с коллегами, мы невольно повышаем свою квалификацию. Любопытство начинающего исследователя тянет нас к изучению опыта западных школ, кругозор расширяется. Все западные школы, если и не были основаны отечественными мастерами, то, как минимум, испытали значительное влияние русских мастеров-педагогов. А значит, там можно и даже нужно искать следы, детали, которые, возможно, вновь обогатят отечественную балетную школу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борисоглебский М. Материалы по истории русского балета: в 2 т. // Л.: ЛГХУ, 1938. Т. 2. 356 с.
2. Тарасов Н. Вопросы хореографического воспитания // М.: Хореографическое училище ГАБТ СССР, Бюллетень № 1. 1957–1958. 113 с.
3. Кузнецов И., Цискаридзе Н. Программа классического танца. 100 лет улучшений // СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. 336 с.
4. Ваганова А. Основы классического танца // Л.: ОГИЗ-ГИХЛ, 1934. 192 с.
5. Мориц В., Тарасов И., Чекрыгин А. Методика классического тренажа // СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. 384 с.
6. Адис Л. Традиции французской школы танца // Классики хореографии. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 195–219.
7. Adice L. Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale // Paris: IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLEON CHAIX ET Cie, 1859. 350 с.
8. Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. Л.: Искусство, 1976. 271 с.
9. Костровицкая В. 100 уроков классического танца. Л.: Искусство, 1981. 262 с.
10. Грант Г. Практический словарь классического балета. М.: МГАХ, РАТИ – ГИТИС, 2009. 135 с.

REFERENCES

1. Borisoglebskij M. Materialy po istorii russkogo baleta: v 2 t. // L.: LGHU, 1938. T. 2. 356 s.
2. Tarasov N. Voprosy horeograficheskogo vospitaniya // M.: Horeograficheskoe uchilishche GABT SSSR, Byulleten' № 1. 1957–1958. 113 s.
3. Kuznecov I., Ciskaridze N. Programma klassicheskogo tanca. 100 let uluchshenij // SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. YA. Vaganovoj, 2021. 336 s.
4. Vaganova A. Osnovy klassicheskogo tanca // L.: OGIZ-GIHL, 1934. 192 s.
5. Moric V., Tarasov I., Chekrygin A. Metodika klassicheskogo trenazha // SPb.: Lan', PLANETA MUZYKI, 2009. 384 s.
6. Adis L. Tradicii francuzskoj shkoly tanca // Klassiki horeografii. M.–L.: Iskusstvo, 1937. S. 195–219.
7. Adice L. Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale // Paris: IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLEON CHAIX ET Cie, 1859. 350 s.
8. Kostrovickaya V., Pisarev A. Shkola klassicheskogo tanca. L.: Iskusstvo, 1976. 271 s.
9. Kostrovickaya V. 100 urokov klassicheskogo tanca. L.: Iskusstvo, 1981. 262 s.
10. Grant G. Prakticheskij slovar' klassicheskogo baleta. M.: MGAH, RATI-GITIS, 2009. 135 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кузнецов И. Л. — канд. искусствоведения, доц.; ilyaballet@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-2520-2237

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kuznetsov I. L. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof.; ilyaballet@gmail.com