

*Е. Г. Фомичева*ПОСТАНОВКИ БАЛЕТНЫХ ПАРТИТУР XIX И XX вв.
НА СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ СЦЕНЕ

Одной из форм взаимодействия классики и современности в балетном искусстве является новое сценическое прочтение созданной ранее и уже получавшей хореографическое воплощение музыки. Оригинальная постановка на материале партитуры XIX или XX вв. — достаточно распространенное явление в современной практике ведущих отечественных театров. В настоящей статье автором проведен анализ накопленного в этой сфере в период 2000–2015 гг. опыта с целью выявить основные тенденции данного направления репертуара.

Музыкальный материал, привлекавший театры и постановщиков в означенные полтора десятилетия, весьма разнообразен. Он включает и популярнейшие произведения своего жанра (балеты П. И. Чайковского, Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, Р. К. Щедрина), и новые для российского зрителя опусы («Игра в карты» И. Ф. Стравинского). По две сценических версии получили в эти годы «Ромео и Джульетта» и «Золушка» Прокофьева, «Весна священная» Стравинского, «Щелкунчик» Чайковского. Вновь зазвучали в стенах театров «прикладные» партитуры Ц. Пуни («Дочь фараона» и «Ундина»), Б. В. Асафьева («Пламя Парижа»).

Не все создававшиеся спектакли оказывались удачными и жизнеспособными. Бесследно промелькнули в афише Мариинского театра «Золотой век» Шостаковича, заново поставленный балетмейстером Н. Гелбером и режиссером А. М. Прикотенко по сценарию К. А. Учителя¹, «Стеклянное сердце» К. А. Симоннова на музыку А. Цемлинского². Но лучшие работы 2000–2015 гг. прочно закрепились на отечественной сцене и украшают ее до сегодняшнего дня.

Все рассматриваемые нами постановки можно разделить на две группы: спектакли-стилизации, в которых балетмейстер, используя ранее написанную музыку, пытается воспроизвести общий визуальный образ постановки времен ее создания, и собственно новые постановки, в которых хореограф ставит перед собой новые задачи, воплощает новые идеи, использует новую эстетику хореографии и режиссуры.

К числу спектаклей-стилизаций относятся два балета П. Лакотта на музыку Ц. Пуни: «Дочь фараона», сочиненная в 2000 г.³ по заказу Большого театра, и «Ундина», поставленная для Мариинского театра пятью годами позже⁴.

«Дочь фараона» стала для Лакотта очередным в ряду многих обращений к партитурам забытых старых балетов, начало которым положила в 1972 г.

¹ Премьера — 28 июня 2006 г.

² Премьера — 13 марта 2008 г.

³ Премьера — 5 мая.

⁴ Премьера — 16 марта 2006 г.

«Сильфида» Ж. Шнейцгоффера. Для театра же это был новый в своем роде опыт. До сих пор отечественные балетмейстеры обращались к произведениям репертуара XIX в. в тех случаях, когда их возрождение оправдывалось художественными достоинствами музыки (как в балетах П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, Л. Делиба), либо глубиной содержания (так случалось с «Эсмеральдой» Пуни, заново прочтенной в 1950 г. В. П. Бурмейстером). Остальные балеты наследия существовали на сцене в виде редакций, сохранявших фрагменты старинной хореографии и, прежде всего, этим и ценных. «Дочь фараона» не отличалась ни музыкальной, ни драматической содержательностью. На первых порах она имела шанс приблизиться к типу спектакля-редакции. Балетмейстер и исследователь старинной хореографии Д. Фуллингтон восстановил для Большого театра по архивным записям танцы рек из картины «Дно Нила». Однако, в конечном счете, Лакотт принял решение не использовать реконструированную хореографию [1, с. 106], и единственным фрагментом авторства М. И. Петипа осталась вариация Рамзеи из второго акта, сохранившаяся до наших дней в качестве концертного номера. Остальные номера, которых в трехактном балете набралось великое множество, сочинил сам Лакотт, придерживаясь лишь самой общей схемы старинного оригинала и проявив поистине неистощимую изобретательность в составлении танцевальных комбинаций и групп. Самоценная стихия классики торжествовала на сцене, отодвигая на второй план все остальные слагаемые спектакля. Критика находилась в некотором замешательстве, явно не зная, с какими критериями подойти к оценке репертуарной новинки. Постановщику ставили в вину неполное восстановление старинного оформления и театральной машинерии [2], игнорирование идейной концепции, будто бы заключенной в либретто Петипа и Ж. Сен-Жоржа [3], подмену эстетики русского академизма и академического стиля хореографии техникой мелких движений датско-французской школы [4]. Не вызывало сомнений качество танца как такового и мастерство занятых в премьеры артистов. Грандиозный зрелищный спектакль сразу полюбился публике. Впоследствии он дважды возобновлялся⁵ и до сих пор сохраняется в активе Большого театра.

Линию «Дочери фараона» продолжила «Ундина». В ней балетмейстер почти буквально повторил комплекс приемов, использованных в предыдущей его российской постановке. Из-за этого балет был встречен менее доброжелательно. Лакотта упрекали в пренебрежении драматургической логикой [5], в непонимании творческих принципов Ж. Перро [6], в утомительном нагромождении классических номеров [7] и забвении характерного танца [8], в пропуске постановочных эффектов, в изобилии использованных Перро [9]. С подробным балетоведческим анализом различных вариантов старинной «Ундины» в сравнении с версией Лакотта выступила исследователь творчества Перро О. А. Федорченко [8]. Критика была в данном случае уместна, поскольку «Ундина», в отличие от «Дочери фараона», принадлежала к шедеврам балетного романтизма и воплощала присущий этому направлению комплекс философских идей, отход от которых справедливо считали недостатком современной версии.

⁵ В 2002 и 2012 гг.

Промежуточное положение между спектаклями-стилизациями и новыми постановками в узком смысле слова заняли два балета Н. Дуато на музыку П. И. Чайковского — «Спящая красавица»⁶ и «Щелкунчик»⁷, сочиненные для Михайловского театра. В них постановщик не изменял ни сюжета, ни драматургических схем Петипа, в целом стремился сохранить классические танцевальные структуры и классическую лексику. Но сама творческая индивидуальность Дуато — хореографа-модерниста, ранее не работавшего с классикой, обусловила достаточно ощутимую современную специфику решения обоих спектаклей.

«Спящая красавица», анонсированная театром в 2010 г., приковала к себе всеобщее внимание именно потому, что «энциклопедию классического танца» собрался пересочинять неофит этого искусства. Совладать с новой для себя задачей хореограф так полностью и не смог. Практически во всех рецензиях на премьеру звучали сетования на непонимание Дуато академической классической лексики и внутренних законов тех академических форм, на соблюдение которых он сам себя обрек [10, 11, 12, 13]. Спектакль, безусловно, эффектно оформленный художницей Ангелиной Атлагич, досадно проигрывал традиционной «Спящей красавице» в режиссуре и хореографии.

Несравненно удачнее через год получился показанный Дуато «Щелкунчик». Сравнительно небольшое число чисто классических номеров позволило постановщику в основном придерживаться привычного ему современного стиля хореографии, а частые перестановки в сценической истории этого балета обусловили спокойное отношение зрителей и критики к появлению еще одной.

Новыми спектаклями в узком смысле слова являлась большая часть рассматриваемых нами премьер. Среди них — работы, появившиеся по разному поводу, в разных обстоятельствах и имевшие разную сценическую судьбу.

«К случаю» родилась шутливая «Игра в карты» О. А. Ратманского на музыку И. Ф. Стравинского⁸. В сезоне 2005–2006 гг. театр планировал возобновить к юбилею М. М. Плисецкой два одноактных балета: «Кармен-сюиту» А. Алонсо и «Класс-концерт» А. М. Мессерера, но предполагаемое возобновление второго спектакля сорвалось, и Ратманскому пришлось в срочном порядке заполнять образовавшуюся в программе брешь [1, с. 215–216]. В своей «Игре в карты» балетмейстер отказался от предложенного композитором сюжета и сочинил чисто дансantную композицию, отвечавшую ироничному характеру партитуры.

Другим — печальным по характеру — форс-мажором явилась «Весна священная» Т. В. Багановой⁹. Премьера «Весны ...» в Большом театре была приурочена к открытию фестиваля «Век Весны священной — век модернизма» к столетию балета И. Ф. Стравинского. Приглашенный на постановку британский хореограф У. Макгрегор отказался ехать в Россию. Единственная возможная для театра замена ему нашлась в лице Багановой, соавтором которой стал художник

⁶ Премьера — 16 декабря 2011 г.

⁷ Премьера — 12 декабря 2013 г.

⁸ Премьера — 18 ноября 2005 г.

⁹ Премьера — 28 марта 2013 г.

А. Р. Шишкин. В интервью, данных обоими в преддверии премьеры, сквозила накалиенность аврального постановочного процесса: «У нас было мало времени, чтобы вместе посочинять, порепетировать, выращивания нормального не было — в этом и был художественный поступок» [14, с. 53]. «Финала у меня пока [за 13 дней до премьеры — Е. Ф.] нет. < ... > ... я действительно не знаю, чем кончится мой балет. Я впервые ставлю step by step, в хронологической последовательности. Обычно работаю фрагментами. Но тут все по-особому» [15, с. 50]. Осуществленная в спешке постановка выдавала растерянность хореографа и художника перед масштабом задач и открывшихся возможностей. Действие разворачивалось как монтаж аттракционов: спуск с колосников огромного условного портрета Стравинского, наполнение настоящей водой гигантской резиновой капли и другие подобные трюки так и не сложились в цельный сценический образ. Столь же противоречивой оказалась сценическая судьба багановской «Весны ...» — с одной стороны, выдвинутой на соискание премии «Золотая маска», с другой — откровенно недоброжелательно встреченной публикой и критикой, и снятой с репертуара сразу после блока «масочных» показов.

Но были и более обстоятельно подготовленные премьеры.

В 2001 г. Мариинский театр выпустил нового «Щелкунчика»¹⁰. Перестановку балета, с 1932 г. шедшего на главной сцене Ленинграда (затем — Петербурга) в неизменном варианте В. И. Вайнонена, инициировал главный дирижер и художественный руководитель театра В. А. Гергиев. Он же пригласил к реализации проекта художника М. М. Шемякина, который выступил не просто оформителем, но и полновластным автором спектакля, целиком подчиненного живописному началу. Чтобы максимально расширить поле своей работы, он изменил либретто, увеличив число картин до десяти и введя в действие множество эпизодических характерных фигур. Придуманные художником декорации, бутафория и эскизы костюмов задавали основные пластические характеристики персонажей, контуры мизансцен и танцевальных рисунков. От балетмейстера требовалось, главным образом, угадать мысль художника и перенести ее с рисунка на сцену. Возможность заняться собственно танцем ему открывалась только в больших вальсах снежинок и цветов и в *Pas de deux* героев, где живопись поневоле отступала. Именно с этим обстоятельством было связано отстранение от работы приглашенного изначально Ратманского и замена его на делавшего тогда первые творческие шаги Симонова, послушно выполнившего заказ Шемякина. Особенности постановочного метода определили достоинства и недостатки спектакля. Последние точнее всего сформулировала петербургский критик Н. Н. Зозулина, писавшая в рецензии на премьеру, что «балет, с таким мастерством и увлечением “нарисованный”, оказался слишком мало похожим на самого себя, отомстив художнику своим сходством с иллюстрациями на тему литературного “Щелкунчика”. Даже полные динамики, они не могут подменить хореографического текста и его эмоциональной образной природы. Пролистывая же первоисточник в поисках своих сцен, Шемякин слишком очевидно исходил из “визуальных” задач и предпочтений»

¹⁰ Премьера — 12 февраля.

[16]. Принципиальная «неклассичность» нового «Щелкунчика» пошла, в конечном итоге, ему на пользу, выведя хореографическую часть спектакля из неизбежного, казалось бы, сравнения с другими постановками и позволив ему закрепиться на афише параллельно со «Щелкунчиком» Вайнонена.

В 2002 г. в том же Мариинском театре прошла премьера «Золушки» Ратманского¹¹. Сказочный балет хореограф решал антисказочно: комедийные эпизоды шли в сниженном бытовом ключе, фантастические — почти пародийно. «Хамоватая Мачеха с крашенными в жуткий рыжий цвет волосами разгоняла нерадивых парикмахеров. Фея-нищенка превратилась в шуструю бомжиху с авоськой, снующую по подворотням. Отец стал интеллигентом-алкоголиком. < ... > Танцевальная лексика партий танцовщиков [исполнителей сюиты Времен года — Е. Ф.] оборачивалась пародией на репертуар классического наследия ...» [17, с. 31]. В приземленной рамке действия разворачивалась картина совсем не шуточных страданий и испытаний главных героев, во многих эпизодах приближавшихся к трагическому накалу музыки.

Начиная с сезона 2003–2004 гг., эстафету «прокофьевских» премьер принял Большой театр.

Подлинный радикализм в подходе к наследию проявился в «Ромео и Джульетте» Д. Доннеллана и Р. Поклитару¹². Их версия, начиная с сокращенной партитуры и заканчивая современными костюмами действующих лиц, целиком отрицала опыт предшествующих постановок Л. М. Лавровского и Ю. Н. Григоровича. Условно-современное оформление, которое можно было с равным основанием отнести к любому отрезку XX в., открывало двери в мир, управляемый инстинктами влечения и вражды. Гротескная, «нетанцевальная» хореография дорисовывала заданные режиссурой образы персонажей, охваченных простейшими животными порывами. Спектакль, явившийся одной из самых крупных удач Большого театра в оригинальном современном репертуаре, прожил всего 2 года. В 2005 г. Фонд Прокофьева, ссылаясь на чрезмерно вольное обращение с музыкой, запретил исполнять балет [1, с. 183].

Радикальным был и замысел «Золушки» Ю. М. Посохова (Большой театр, 2006 г.)¹³ Балетмейстер и сотрудничавший с ним режиссер Ю. О. Борисов увидели в истории сказочной героини параллели с судьбой первой жены Прокофьева, попавшей в сталинские лагеря [1, с. 221]. Воплотить эту концепцию им не удалось. Спектакль, местами страдавший невняtnостью сценических ходов и бесцветностью хореографии, по существу возрождал в новом качестве традицию балет-феерии с обязательным смешением лирического, комедийного и волшебного начал, разножанровыми танцами, зрелищными декорациями, нарядными костюмами и обилием постановочных чудес.

Параллельно со спектаклями на музыку Прокофьева новую жизнь на сцене Большого театра обрели два балета другого классика советской музыки —

¹¹ Премьера — 5 марта.

¹² Премьера — 13 декабря 2003 г.

¹³ Премьера — 2 февраля.

Д. Д. Шостаковича: «Светлый ручей»¹⁴ и «Болт»¹⁵. Их постановщиком выступил Ратманский, сохранивший в обоих случаях оригинальные сценарии 1930-х гг.

Различия в интерпретации сценариев проступили на уровне трактовки драматургического материала.

«Светлый ручей» был осмыслен Ратманским в духе традиционной балетной комедии. Советский Союз эпохи коллективизации предстал на сцене таким же условным миром, как старинная Испания «Дон Кихота», Франция «Тщетной предосторожности» или Галиция «Коппелии». Пространственная и временная локализация действия свелась к стилизованным позам характерных персонажей и приметам театральной хореографии 1930-х гг., внесенным в отдельные номера спектакля. На этом фоне разворачивалась водевильная любовная интрига главных героев, по сути своей, не привязанная ни к какой конкретной стране и эпохе. Веселый игровой спектакль, не отягощенный излишней философией, легко нашел путь к сердцу зрителя и стал одним из фаворитов афиши.

Действие «Болта» разворачивалось в футуристическом кошмарном антураже советского завода, выстроенного на сцене художником С. С. Пастухом. «Индустриальное пространство решено им при помощи массивных конструкций, склепанных гиперболизированными заклепками. На сцене постоянно присутствуют огромные механизмы-роботы, которым даже поручен собственный танец» [18]. «В колоссальном пространстве, пышущем красным светом (будто не сборочный цех, а доменный; художник по свету Глеб Фильштинский явно имел в виду и адский огонь), действуют здоровенные (от четырех до восьми метров ростом) роботы-сварщики. < ... > Одни разъезжают по сцене, другие сидят такими горами, как заснувшие мифические монстры. Люди на их фоне выглядят подчеркнуто хрупкими — это и есть главный эффект» [19]. Монументальному бездушию мира машин балетмейстер планировал противопоставить драму простого человека, не вписывающегося в систему — рабочего Дениса. Но не рассчитал реального потенциала музыкального материала. Мотив столкновения героя и среды, убедительно заявленный в первых сценах, затем неизбежно растворялся в череде дивертисментных номеров и бытовых зарисовок. Их требовала музыка, сочиненная в расчете на жанр спектакля-обозрения, и хореограф волей-неволей вынужден был подчиниться композитору. Спектакль заметно проиграл в целостности, что неблагоприятно повлияло на его сценическую жизнь.

Под конец своего руководства Большим театром Ратманский возродил еще один советский балет — «Пламя Парижа» Асафьева¹⁶. На этот раз хореограф задался двумя взаимно противоречивыми задачами: во-первых, сохранить лучшие фрагменты оригинальной постановки Вайнонена (два *Pas de deux* — придворных актеров и героев, танец басков), и, во-вторых, уйти от первоначального сюжета, представлявшегося ему слишком советски-«правильным». Для достижения второй цели оригинальное либретто Н. Д. Волкова и В. И. Дмитриева было кардинально переработано: смещены акценты в характеристиках персонажей, а их вза-

¹⁴ Премьера — 18 апреля 2003 г.

¹⁵ Премьера — 25 февраля 2005 г.

¹⁶ Премьера — 3 июля 2008 г.

имоотношения лишены изначальной ясности. К желаемому результату это привело лишь в малой мере. Балетный критик В. А. Майнище отмечала: «Серьезно революцию изучают разве что редкие историки, к которым авторов новой редакции балета причислять, конечно, не стоит. Для них революционные события — комиксы или картинки гламурного журнала, что и определило стиль новой постановки» [20, с. 18]. Она же провидчески заметила, что «“Пламя Парижа” вновь пылает в Большом только благодаря тому, что многие актеры себя не жалея, выкладываются на все сто. < ... > Успех этого балета всецело зависит от исполнительского состава» [20, с. 24]. Справедливость последнего вывода подтвердили премьерные и продолжают подтверждать нынешние представления спектакля.

Параллельно с упомянутыми московскими спектаклями еще несколько постановок на музыку партитур XX в. появилось на петербургских сценах.

В 2009 г. Ратманский поставил в Мариинском театре «Конька-горбунка»¹⁷ Р. К. Щедрина. В полном соответствии с музыкальной партитурой спектакль строился на иронично, а подчас и саркастически, воспроизведенном лубочном стиле в бытовых эпизодах и с легкой пародией на классику — в фантастических.

В 2012 г. в Михайловском театре увидела свет раппы еще одна версия истории веронских влюбленных¹⁸. Дуато разучил с руководимой им труппой обновленный вариант своего испанского спектакля 1998 г., исполняемого на полупальцах и населенного, наряду с шекспировскими персонажами, условными аллегорическими фигурами средневековых площадных представлений.

В 2013 г., через полтора месяца после Большого, собственную версию «Весны священной» показал Мариинский театр¹⁹. Ее автором стала немецкий хореограф Саша Вальц. Она решила «Весну ...» в своей уже прочно сложившейся творческой манере, от чего спектакль казался порой чрезмерно «узнаваемым», хотя отказать ему в чисто хореографической новизне было невозможно. «Главный конфликт “Весны священной” Саши Вальц — группа людей против одного человека» [21]. Развитие этого конфликта заканчивалось тем, что условное «племя» отправляло на смерть беременную Избранницу, и медленно спускавшаяся в течение всего спектакля с колосников металлическая игла пронзала ее тело.

* * *

Проведенный нами обзор основных оригинальных постановок на музыку балетных партитур XIX — XX вв., созданных для ведущих трупп Москвы и Петербурга в начале нынешнего века, позволяет выделить общие тенденции, сложившиеся в этой сфере репертуара.

Из одного перечня названий видно, что оба главных театра российских столиц — Большой и Мариинский — сосредоточили свои силы в направлении балетов XX в. или раритетных названий. Это закономерно: эксклюзивные редакции

¹⁷ Премьера — 14 марта.

¹⁸ Премьера — 13 декабря 2012 г.

¹⁹ Премьера — 13 мая 2013 г.

классики им достались в наследие от советской эпохи. Овеянные авторитетом своих создателей и обладающие весьма высокой художественной ценностью, эти постановки не требовали и не требуют замен. Поэтому открытой для работы территорией естественным образом оказались либо относительно новые, либо, наоборот, хорошо забытые старые произведения. Музыкальный материал спектаклей, имеющих классические версии, получал новые воплощения, в основном, на сцене петербургского Михайловского театра, что вполне вписывается в проводимый его руководством курс на формирование собственного репертуара, не дублирующего репертуар «соседней» Мариинки.

Очевидна и еще одна тенденция. Нередко хореографы и театры обращались к знаковым для мировой театральной культуры партитурам: «Спящей красавице», «Щелкунчику», «Ромео о Джульетте», «Золушке», «Весне священной». В этом можно, конечно, увидеть своеобразную «страховку» — уверенность, что зритель вернее пойдет на хорошо знакомое ему название. Но, в то же время, неоспоримо другое: сценическое решение перечисленных балетов с позиций сегодняшнего миропонимания, в рамках стилевых и эстетических норм современного хореографического искусства говорит о стремлении отечественного балетного театра к творческому диалогу с прошлым, о желании соотнести его опыт с нынешним днем и на новом витке продолжить традиции предшествующих периодов истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецова Т. Хроники Большого балета. М.: РИПОЛ классик, 2011.
2. Крылова М. Роман с мумией // Независимая газета. 2000 г. 7 мая. URL: http://www.ng.ru/culture/2000-05-07/7_mumia.html (дата обращения: 25.02.2016).
3. Новое платье дочери фараона. Вадим Гаевский о новой работе Большого театра. Беседовала Наталья Моисеевская // Литературная газета. 2000 г. 17–23 мая.
4. Гучмазова Л. Похвала Глупости // Русский журнал. 2000 г. 15 мая URL: http://old.russ.ru/culture/20000515_guchmaz.html (дата обращения: 23.02.2016).
5. Кузнецова Т. Отчет утопленников // Коммерсант. 2006 г. 18 марта. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/658616> (дата обращения: 14.02.2016).
6. Седов Я. Ундину погубили танцы // Газета. 2006 г. 20 марта URL: <http://stengazeta.net/?p=10001277> (дата обращения: 14.02.2016).
7. Лалетин С. Новое потопление Ундины // Балет ad libitum. 2006. № 3. С. 25–28.
8. Федорченко О. Скажи, которая Ундина // Петербургский театральный журнал. 2006. № 2 (44). С. 103–106.
9. Конаев С. Лакотт и русалка // Итоги. 2006. № 13. URL: <http://www.itogi.ru/archive/2006/13/49688.html> (дата обращения: 14.02.2016).
10. Галайда А. Петипа попутал // Ведомости. 2011 г. 21 декабря. URL: http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2011/12/21/petipa_porputal (дата обращения: 17.10.2015).
11. Гордеева А. Перемена участи // Московские новости. 2012 г. 19 декабря. URL: <http://www.mn.ru/culture/theater/76682> (дата обращения: 16.10.2015).
12. Зозулина Н. Третий путь // Балет. 2012. № 2. С. 34–36.
13. Кузнецова Т. Суэта вокруг канона // Коммерсант. 2011 г. 20 декабря. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1841886> (дата обращения: 15.01.2016).

14. Александр Шишкин: балет как ощущение. Интервью Варваре Вязовкиной // Международный фестиваль балета «Век Весны священной — век модернизма». Буклет Большого театра. М.: Театралис. 2013. С. 53–55.
15. Татьяна Баганова: тут все по-особому. Интервью Татьяне Кузнецовой // Международный фестиваль балета «Век Весны священной — век модернизма». Буклет. М.: Театралис. 2013. С. 49–51.
16. Зозулина Н. Балет как живопись и танец как рисунок. // Петербургский театральный журнал. 2001. № 3 (25). URL: http://ptj.spb.ru/archive/25/music_theatre/balet-kak-zhivopis-i-tanec-kak-risunok (дата обращения: 15.01.2016).
17. Карнович О. Традиции академического балета в интерпретациях балета «Золушка» Алексея Ратманского и Юрия Посохова // Проблемы сохранения и развития академических традиций в современном балете. Материалы Международной практической конференции. СПб. 2010. С. 31–33.
18. Абаулин Д. Сказка о работнике и Болте // Российская газета. 2005 г. 28 февраля. URL: <http://rg.ru/2005/02/28/bolt.html> (дата обращения: 23.12.2015).
19. Гордеева А. Легко ли быть «болтом»? // Время новостей. 2005 г. 28 февраля. URL: <http://www.vremya.ru/print/119415.html> (дата обращения: 23.12.2015).
20. Майнище В. Гламурные картинки французской революции // Балет ad libitum. 2008. № 4 (13). С. 18–24.
21. Федорченко О. Из обряда вон // Коммерсант. 2013 г. 15 мая. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2187650> (дата обращения: 11.12.2015).