

УДК 792.8

СЦЕНИЧЕСКАЯ «ЧУКОККАЛА» И КОНЦЕПЦИЯ «ДЕТСКОГО БАЛЕТА» В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ РУБЕЖА XX-XXI СТОЛЕТИЙ

К. П. Шкуреев^{1,2}

¹ Харьковская государственная академия культуры, Бурсацкий спуск, 3, г. Харьков, 61057, Украина

² Харьковская государственная академия физической культуры, ул. Клочковская, 99, г. Харьков, 61058, Украина

На примере хореографических спектаклей по сюжетам К. Чуковского и некоторых других авторов рассмотрена дискуссионная дефиниция «детский балет», художественные особенности этого явления, а также его смысловое наполнение с начала XX века до первого десятилетия XXI столетия. Поскольку в советский период развития хореографического искусства преобладали идеологические, сугубо воспитательные контексты создания подобных зрелищ, они часто приобретали такие отрицательные для восприятия искусства качества как назидательность, неоправданный пафос, чрезмерный социологизм и упрощенность выразительных средств. Эти тенденции наблюдаются и в современном балетмейстерском искусстве, когда сюжеты детских балетов поверхностно осовремениваются с помощью внешней атрибутики и сюжетных перипетий, не свойственных литературному первоисточнику.

Ключевые слова: детские балеты, балетное либретто, лексика хореографического спектакля, мифологемы советского периода, балетмейстерское искусство, К. Чуковский

SCENIC *CHUKOKKALA* AND THE CONCEPT OF 'CHILDREN'S BALLET' IN THE CHOREOGRAPHIC PRACTICE OF THE 20TH — 21ST CENTURIES

Kirill I. Shkurayev^{1,2}

¹ Kharkiv State Academy of Culture, Bursac'kij uzviz, 4., Kharkiv, 61057, Ukraine

² Kharkiv State Academy of Physical Culture, 99, Klochkivs'ka Str., Kharkiv, 61058, Ukraine

On the example of choreographic performances on the subjects of K. Chukovsky and other authors, the debating definition 'children's ballet', the artistic features of this phenomenon, as well as its semantic content from the beginning of the twentieth century to the first decade of the 21st century were considered. Since in the Soviet period of the development of choreographic art the ideological, strictly educational contexts for creating such spectacles prevailed, they often acquired such negative for the perception of art of quality as edification, unjustified pathos, excessive sociology and simplicity of expressive means. These trends are also observed in contemporary ballet masters' art, when children's ballets are superficially modernized with the help of external paraphernalia and plot twists and turns that are not typical of the literary source.

Keywords: children's ballets, ballet libretto, vocabulary of a choreographic performance, Soviet era mythology, choreography, K. Chukovsky

Проблема данной статьи производна от искусствоведческой и культурологической дискуссии, имеющей отношение к понятию «детский балет». Также как литературоведы и писатели некогда спорили о возможности существования «детской литературы», современные балетоведы и театральные критики ставят вопрос о том, какие театральные постановки можно считать балетами для детей: то ли воскресные утренники в анималистическом жанре (например, «Доктора Айболит», «Дюймовочку»), то ли сказочные спектакли на классическую музыку (как то: «Щелкунчик» и «Спящую красавицу», «Конька-Горбунка» и др.).

В конечном итоге большинство приходит к выводу, что специфика детской литературы должна учитывать особенности детского восприятия действительности, качественно отличающегося от восприятия взрослого человека. В отношениях ребенка с действительностью важную роль играет взрослый посредник. Что же касается хореографического искусства, то литературная основа изначально заложена в либретто балета (для детей, как правило, только сюжетного). А распознавание сюжета и образной системы зависит от когнитивного опыта юного зрителя, его художественного опыта (преимущественно построенного на коллизиях сказок о животных и вымышленных, фантастических персонажах).

Таким образом, балет — наиболее гармоничный для детского восприятия жанр сценического искусства, естественным образом продолжающий художественное и эстетическое воспитание ребенка. В условиях советской идеологии этим пользовались взрослые «посредники» (Н. Крупская, А. Бубнов, члены Российской ассоциации пролетарских писателей и мн. др.), которые навязывали детскому репертуару идеологемы коммунистического воспитания и «антибуржуазной» морали. В борьбе (а зачастую в согласии) с этими догматическими установками рождалось сценическое искусство послереволюционной поры (с 1917 года), в том числе для детей.

Произведения К. И. Чуковского занимают особую нишу в создании балетов для детской аудитории благодаря особому образному стилю, который совмещает простоту изложения, яркую метафоричность, парадоксальность и часто — фантастичность сюжетных коллизий, которые столь привлекательны для детей. К. Чуковского можно без преувеличения назвать «отцом» советской литературы для детей, хотя именно на него были направлены критические стрелы идеологов послереволюционной поры (прежде всего, Н. К. Крупской). Ему в вину вменялись именно те качества, которые пробуждали особый интерес и симпатию у детей, а доказательная система этих обвинений строилась на коммунистической демагогии. Это касалось, прежде всего, такого базового произведения литературной эстетики Чуковского как «Крокодил».

Как справедливо пишет известный литературовед М. Петровский, статья Н. Крупской исходящая от председателя Главполитпросвета, члена ЦК ВКП(б) и вдовы В. И. Ленина и помещенная в центральном органе правящей партии, «поставила Чуковского «на грань литературной и гражданской катастрофы» [1, 100].

За Чуковского вступился М. Горький, да и сам писатель смог достойно ответить Н. Крупской. Чуковский заявил, что в его «Крокодиле» изначально не может быть каких-то антисоветских тенденций, поскольку он написан задолго до возникновения Советской республики: «Ведь утверждал же один журналист по поводу моего

«Мойдодыра», что я там прикровенно оплакиваю горькую участь буржуев, пострадавших от советского строя: “Одеяло убежало / Улетела простыня / И подушка, как лягушка / Ускакала от меня. Что это как не жалоба буржуя на экспроприацию его имущества!” Н. К. Крупская упрекает крокодила за то, что он мещанин. Но почему нужно, чтобы он был пролетарием? Вообще же я думаю, что советская власть вовсе не требует, чтобы детские книги, все до одной, непременно были агитками. Я не выдаю этой идеологии за стопроцентный марксизм, но точно так же не вижу причин, чтобы топтать эту книжку ногами. Я пишу эти строки не для того, чтобы полемизировать с Н. К. Крупской, а для того, чтобы показать, как беззащитна у нас детская книга и в каком унижении находится у нас детский писатель, если он имеет несчастье быть сказочником. Его трактуют как фальшивомонетчика, и в каждой его сказке выискивают тайный политический смысл» [2, с. 32].

Поиск сюжетов и выразительных средств для детских балетов хореографы послереволюционной поры вели в двух направлениях: обновления (в рамках классических приемов) и разрыва с художественными традициями балетов прошлого. Так к пятой годовщине Октябрьского переворота (революции 1917 г.) на сцене Большого театра был создан балет «Вечно живые цветы», по сути, — первый балетный спектакль для детей в государственном масштабе. Новаторским это зрелище назвать было нельзя, поскольку и сюжет, и музыка, и хореографические номера были компилятивными, вторичными на предмет использования балетных приемов старого времени. Но, как писала по этому поводу Е. Суриц, «при всей наивности и эклектике это был первый балет о современности... К 1922 году даже таких спектаклей не показали ни оперный ни драматический театр для детей. В 1922 году многие тысячи детей жили в детских домах, детдомовцы и были первыми зрителями спектакля. Он был поставлен по пьесе В. Марца, автора детских театрализованных игр. Музыку взяли из балета Б. Асафьева «Белая лилия», добавили к ней народные революционные песни — там, где показывали современность и отдельные номера из балетов и опер — там, где была фантастика» [3, с. 60].

Попытки отказаться от «рафинированности» старых балетных постановок и создать более демократичные балеты, которые могли бы заинтересовать и беспризорников и детей интеллигенции, привыкшей к позолоте Большого театра, предпринимались в основном небольшими хореографическими коллективами, такими как 1-я показательная балетная студия ТОО Наркомпроса и Детский театр Моссовета. Балет «Макс и Мориц» К. Голейзовский поставил на музыку «Этюдов для фортепиано» Л. Шитте. Это был явно «антипедагогический» спектакль на известный сюжет комиксов В. Буша «Макс и Мориц», где два юных героя совершают откровенно садистские действия, а в финале их самих, перемолотых через жернова, склевывают куры.

Тут впервые обнаружились разногласия в понимании детского сюжета Голейзовским и Н. Сац, возглавлявшей Детский театр. Н. И. Сац не отрицала, что балет «Макс и Мориц» «был поставлен с обычной для Голейзовского изобретательностью и спектакль пользовался большим успехом у юных зрителей. Но в конечном итоге, следуя идеологическим догмам, свойственным Н. Крупской, признала его выпуск большой ошибкой. Сац видела опасность в том, что «смех, на котором шел

спектакль, подчас был недобрым, а наказанный порок в конце спектакля нисколько не умалял желания подражать виденным, совсем не безобидным, проказам. Мы, вспоминала Н. Сац, вносили изменения в спектакль, спорили с К. Голейзовским, но после двенадцати-пятнадцати представлений этот спектакль пришлось снять с репертуара» [4, с. 97]. Голейзовский ушел из театра, который возглавляла Н. Сац, но позднее повторил постановку спектакля с другим названием «Шалуны» в 1928 году на сцене Московского государственного театрального техникума, а затем в Московском Мюзик-холле.

Нет причин утверждать, что К. Голейзовский имел интерес к балетным постановкам для детей. Скорее, это было вынужденное занятие в связи с закрытием его экспериментальной студии в 1918 г. В новой студии, с детьми, он поставил в сезоне 1918/1919 гг. спектакли: «Песочные старички», «Макс и Мориц», «Белоснежку» на музыку В. Ребикова. [3, с. 37]. В 1922 г. также поставил одноактный спектакль-миниатюру «Сказка о Жуке и стрекозах» на музыку Э. Грига [5, с. 538].

Еще один детский балет на музыку классиков — «Мурзилка и Мазилка»¹. Этот сюжет был не таким вызывающе антигуманным, но и не отличался особой содержательностью. Два брата — маленький, энергичный Мурзилка и сонный, неуклюжий Мазилка — попадали в разные неожиданные ситуации, из которых первому постоянно приходилось выручать второго². Н. Болотов и П. Вирский повторили свой спектакль в 1929 году в Одессе, при том, что отношение к эстетике детского балетного спектакля в целом еще не сформировалось и не стало предметом такого же пристального внимания, как в детской литературе. В одном из отзывов на спектакль «Мурзилка и Мазилка» даже прозвучал упрек, что в спектакле, кроме танца Полотера (исполнитель Н. Холфин³), нет других примеров трудового воспитания. [6, с. 11].

По сведениям авторов энциклопедического словаря «2500 хореографических премьер XX века» В. Кулакова и В. Паппе, первый балетный спектакль на сюжет К. Чуковского «Мойдодыр», был создан во второй половине 1920-х годов в Московском театре балета для детей предположительно на музыку композитора Б. Фомина либреттистом, танцовщиком и хореографом А. В. Шатиным (1904–1972). Как выясняется, Шатин специализировался на детских балетах: участвовал в создании «Золушки», ранее упомянутом «Максе и Морице» (независимо от К. Голейзовского), а также собственном варианте «Мурзилки»⁴ [7, с. 282].

В дальнейшем советская критика начала обращать внимание не столько на издержках хореографического текста детских (и не только) балетов, сколько на идеологической подоплеке того или иного сюжета. Особенно критиковали балеты, созданные по произведениям таких писателей как Ю. Олеша («Три толстяка») и А. Грина («Алые паруса»). Их обвиняли, например, в «абстрактном гуманизме» и в «мистицизме». Ю. Слонимский в книге «Советский балет» (1950), подводящей

¹ Постановщик Н. Болотов и его соавтор по либретто П. Вирский в 1928 году назвали балет игрой в 2-х сериях, 15 эпизодах.

² Это объясняет выбор названия сюжетного продолжения балета: «Мазилка найден!».

³ Н. Холфин спустя некоторое время стал постановщиком балета И. Морозова «Доктор Айболит» в Музыкальном театре им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко.

⁴ Все спектакли были поставлены в Московском театре балета для детей.

итог целому периоду развития драмбалета довоенного периода, писал: «...мораль сказки Грина противна нашей морали. В ней стерты какие-либо намеки на социальный смысл. Создатели балета многое «гриновское» изъяли. Но не провели через весь спектакль сквозную тему, которая соответствовала бы взглядам на мир советского человека» [8, с. 255].

Меньше страдали от отрицательного воздействия эстетики драмбалета комедийные балетные спектакли (и вовсе не потому, что порывали с нею, а наоборот). Динамичное сценическое решение с преобладанием действенного танца и пантомимы, порой шаржированной; гротескной, соответствовало господствующей логике сюжетного развертывания, которой подчинялись и пластическая, и музыкальная составляющие. Музыка в таких спектаклях не очень нуждалась в выходе за пределы своей прикладной функции. Задачей композитора было хлестко и с юмором очертить характеры персонажей и сценические ситуации, эмоционально поддерживать все коллизии развивающегося действия.

К названному направлению примыкает и еще одно произведение, успех которого «оказался прочным и длительным вплоть до наших дней, — “Доктор Айболит” И. Морозова» [9]. Балет этот обошел почти все отечественные сцены и сцены некоторых зарубежных театров. Он и сейчас остается одним из любимых музыкальных спектаклей детской аудитории. Характерно, что сюжетной основой балета послужила сказка К. Чуковского. В обработке либреттиста П. Аболимова она превратилась в динамичную пьесу с занимательной интригой и множеством разнохарактерных действующих лиц — людей и зверей. Все это колоритно и театрально броско было проиллюстрировано музыкой. Отдельные номера из «Доктора Айболита», например, «Галоп», «Вальс», отвечают жанру популярной симфонической музыки, и потому звучат вне театра в концертном исполнении.

«Единственной сферой, способной хоть как-то защитить специфику балетного жанра от перегибов эстетики драмбалета, оставались, с одной стороны, фантастика, сказка, с другой — народный эпос, фольклор. Удаленность от реалий современности, условность фабулы, либо связь с национальной музыкально-танцевальной, обрядовой, ритуальной традицией освящала в них право на условность сценическую, давала возможность прорыва и в стихию танца, и в музыкальное обобщение вплоть до симфонизации» [9].

Однако «Айболит» И. Морозова и его другие многочисленные постановки (новосибирская, в Москве, Ленинграде, других городах СССР и социалистических стран) были ограничены «воспитательной» направленностью, отличались синдромом пионерской доблести в защите животных и культе добрых дел.

Отголоском социальной «оттепели» в искусстве для детей 1960-х годов неожиданно стал фильм «Айболит 66». Он отличался от многочисленных сценических трактовок сказки Чуковского, прежде всего, тем, что режиссер картины Р. Быков намеренно театрализовал действие. При этом он сам снялся в роли главного злодея, противостоящего Айболиту (О. Ефремов). Неуклюжая агрессия Бармалея натывалась на неизменно гуманную и миротворческую позицию Айболита, которая едва не приводила добрых героев к гибели. Обилие нестандартных художественных приемов сделало этот фильм инновационным в то время, когда советский театр и кино

для детей находились в плену устаревших художественных приемов. Жанровый статус фильма, тяготеющего к мюзиклу, повлиял на стилистику детского театра, но в балете не имел аналогов.

В конце XX столетия сюжет Чуковского в балете выглядел чересчур назидательным и по-пионерски прямолинейным. Вот почему обновление эстетики балетных «Айболитов» происходило уже без музыки И. Морозова. В одесском «Айболите XXI» на музыку Нино Рота (2010, постановщик Алла Рубина) чувствовалось желание покончить со стереотипами детской сказки и, конечно же, со специфической «детской» музыкой. Случай Нино Рота не единичен: в венской Фолькс опер до реорганизации ее балетной труппы был поставлен балет «Алиса в стране чудес» на музыку Н. Рота. Причем, использовалась не только бытовавшие у всех на слуху его саундтреки к фильмам, но также фрагменты фортепианного концерта и многие другие произведения. Однако в случае с «Айболитом» получилось немало противоречий между развлекательностью и содержательностью. В век тотальных переделок постановщики перестарались с жанровой коррекцией и попытались создать романтический балет, в котором Ванечка и Танечка — чуть ли не современные прототипы Ромео и Джульетты. А Бармалео — продюсер шоу «Варвара и звери». Так, в балете А. Рубиной ярче других сцен оказался «пикник» современного Бармалео на экзотическом курорте, где его окружают «братаны» и местные «путаны» (впрочем, крокодила и жирафа на их фоне тоже можно увидеть). «Замысел творцов балета чересчур пафосный», — написал в этой связи известный критик, — «человек в белом халате передает “гуманитарную эстафету” своему преемнику в коротких штанишках (правда, артисту с рельефными мышцами на вид далеко за двадцать). Конечно, в таком возрасте доктор уже не страшен, но маленькие дети, как правило, от человека в белом халате пытаются убежать, а не представляют его романтическим героем. А когда “нехороший” Бармалео, укушенный крокодилом, выпивает до дна чашу, куда слил змеиный яд “добрый доктор Айболит”, за жизнь героя возникает беспокойство. Ведь от крокодильих укусов вряд ли можно вылечиться таким образом. Скорее наоборот» [10].

Подтверждение тому, что наши хореографы, как правило, мыслят категориями давно увядшей эстетики драмбалета, или прямолинейно переводят литературные образы в трафареты классического танца, можно найти не только в одесской постановке «Айболита». Балет «Бармалей и Айболит» на музыку популярного украинского композитора Ю. Шевченко поставил в Муниципальном театре оперы и балета Киева В. Литвинов (2011). До этого он осуществил еще одну постановку — балет «Буратино и волшебная скрипка» того же композитора (2007). Но на проверку выяснилось, что в обоих спектаклях музыка одна и та же, хотя очевидно: образные системы литературных первоисточников (К. Коллоди — А. Толстой, с одной стороны, и К. Чуковский — с другой) не могут полностью совпадать.

В киевском спектакле история о хищном разбойнике по имени Бармалей и альтруистичном враче Айболите, который ради спасения больных зверушек готов отправиться даже в Африку, получила новую трактовку в либретто дирижера-постановщика А. Баклана и хореографа В. Литвинова. Авторы предложили публике собственную версию, которая нивелирует конфликт между добрыми и злыми силами,

поскольку разбойник Бармалей в определенной степени... жертва обстоятельств. Он возглавляет стаю пиратов, захватывает в плен горемычных зверей и птицек, но, оказывается, делает все это ради того, чтобы угодить своей капризной дочери Бармалюне. Такова сила родительской любви, которая порой вдохновляет не только на благородные поступки... А в свободное от работы время Бармалей является сентиментальным мечтателем — он ухаживает за цветами и помогает дочери освоить танго. Таким образом, перед добрым Айболитом появляется задание: перевоспитывать не столько Бармалея, сколько его любимое чадо. И он этого добивается.

Гораздо меньше плохо мотивированных метаморфоз случилось с другим популярным балетом на сюжет К. Чуковского «Муха-цокотуха». Первым композитором, который вдохновил хореографов на прочтение этой партитуры, был В. Салиман-Владимиров (1968). Затем тот же сюжет в несколько другой интерпретации использовали В. Кикта (1978) и Б. Тищенко (1979). Разными были и хореографы-постановщики: Н. Яшугин, К. Рассадин, И. Чернышев и др. Однако основой стилистики всех сценических трактовок был русский музыкальный фольклор и соответствующая танцевальная образность, которая в произведении Чуковского уже была заявлена энергичными плясовыми ритмами и «оркестрована» перемежающимися и упругими рифмами. Автором оригинального либретто первой постановки на профессиональной сцене стал хореограф М. Мнацаканян. Он подчеркнул фольклорные истоки замысла такими персонажами как Самоварчик-Скоморошек, Ярмарка (в виде танцующих лотков и прилавков) и причудливым смешением насекомых, танцующих в русском народном стиле, как того требовала музыка В. Салиман-Владимирова.

Но и литературный вариант Мнацаканяна, и либретто других авторов неизбежно уводили от самого сюжета (очень кратко и динамично изложенного Чуковским) к необходимости оправдать дивертисментные вставки и заполнить действием традиционное для балета (а не краткой хореографической миниатюры) сценическое время. Отсюда и переключение действия на мечты Мухи о собственном самоварчике (традиционный сюжетный ход в балете: грезы или сон) и намерения злых пауков не допустить радостного настроения насекомых-горожан, и другие антропоморфные персонажи вроде танцующей Денежки, благодаря щедрости которой самовар все же был куплен.

Событием в мире танца и детского балета, в частности, стала премьера «Мойдодыра» на музыку Е. Подгайца по сказке К. Чуковского в Большом театре России (2012). Спектакль, который воплотил на столичной сцене известный российский танцовщик Ю. Смекалов, получил право на жизнь в результате конкурса на лучший балет для детей. Примечательно, что именно «Мойдодыр» К. Чуковского — Подгайца снова вызвал дискуссию о том, существует ли понятие «детский балет». Критик Е. Беляева категорически это отрицает: «Детский спектакль — да, конечно. В нем танцуют, говорят, поют. В Музыкальном театре имени Сац большой набор таких балетов, опер, но, в целом, правильно будет называть их — детские спектакли. Есть сказочные балеты — “Щелкунчик”, “Золушка”, “Спящая красавица” — у нас, “Алиса в стране чудес”, “Сказки Беатрис Поттер”, “Красавица и чудовище” — в Англии, “Народное предание” в Дании, и другие в других странах и в нашей — много, но не очень. Детей на них традиционно водят, и это прекрасно. Великая музыка,

гениальные тексты в основе, талантливые хореографы над ними трудились, роскошные танцы, и, главное, — родителям нравится. “Мойдодыр” к вышеописанной категории балетов-сказок не относится. В нем много танцуют, мало поют, говорят из громкоговорителя и даже иногда визжат со сцены, поэтому это типичный “детский спектакль”. И сделали этот “детский спектакль” качественно» [11]. Таким образом, Е. Беляева, отмечая приоритет танца в «детском спектакле», все же отказывает ему в праве относиться к балетному жанру. Хотя исторические факты существования таких спектаклей и современная практика убедительно говорят о другом.

Другое дело, что литературное либретто и партитура любого подобного произведения не гарантируют художественного качества окончательного продукта — хореографического текста и целостного режиссерского воплощения спектакля, а также их адекватной зрительской оценки (когнитивного распознавания замысла). Ю. Смекалов, в своем варианте либретто пошедший по стопам изобретательного К. Чуковского, выдумал для героев балета забавные неологизмы в неординарном литературном стиле замечательного автора: Генерамылиус, Котобёнок, Крокодядя, Улицционер, дождекаплики. Но хореографические аналоги и режиссерские приемы балетмейстера не так оригинальны (в этом сходятся все критики); к тому же их арсенал быстро заканчивается, и во втором действии балета дети перестают с интересом воспринимать происходящее.

Выводы. Произведения К. И. Чуковского занимают особую нишу в создании балетов для детской аудитории благодаря особому образному стилю, который совмещает простоту изложения, яркую метафоричность, парадоксальность и, часто, фантастичность сюжетных коллизий, столь привлекательные для детей. К. Чуковского можно считать «отцом» современной литературы для советских детей и нескольких последующих поколений, хотя, прежде всего, именно на него были направлены критические стрелы идеологов послереволюционной поры. Балетная «Чукоккала» имеет ряд особенностей, которые выявляют природу внедрения или отторжения литературного замысла в условиях выразительной сферы балетной лексики.

Поиск сюжетов и выразительных средств для детских балетов хореографы обозначенного периода вели в двух направлениях: обновление в рамках классических приемов и разрыв с художественными традициями балетов прошлого. Советская критика концентрировала внимание не столько на издержках хореографического текста балетов, сколько на идеологической основе сюжета.

Сегодня можно обнаружить много подтверждений тому, что хореографы постсоветского пространства мыслят категориями давно ушедшей эстетики драмбалета или же прямолинейно переводят литературные образы в трафаретные композиции классического танца. Иногда сюжеты поверхностно осовремениваются с помощью костюмов, сюжетных перипетий, не свойственных литературному первоисточнику и т. п. Сюжет «подгоняется» под дивергентную стилистику; особенности литературного языка либретто нивелируются и потому не переходят в новое качество хореографической лексики. Анализ подобных явлений дает основания для практических выводов не только в создании балетов для детей, но и для сочинения крупных хореографических опусов на оригинальной литературной основе. Именно она дает импульс для инноваций в обновлении балетной стилистики и поиска новых драматургических форм в хореографическом искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петровский М. Книги нашего детства. М.: Книга, 1986. С. 99–146.
2. Чуковский К. Письмо одному критику // Детская литература. 1998. № 5. С. 32–33.
3. Советский балетный театр. 1917–1967. М.: Искусство, 1976. 376 с.
4. Сац Н. Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний. М.: Искусство, 1961. 397 с.
5. Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. М.: ВТО, 1984. 576 с.
6. Новый зритель. 1928. № 4. 11 с.
7. Кулаков В. А., Панне В. М. 2500 хореографических премьер XX века (1900–1945): энциклопедия. М.: Дека-ВС, 2008. 335 с.
8. Слонимский Ю. Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра. М.-Л.: Искусство, 1950. 367 с.
9. История современной отечественной музыки. Вып. 2. Музыкальный театр и музыка кино [Электронный ресурс] // URL: http://ale07.ru/music/notes/song/songbook/isom/isom2_4_2_3.htm (дата обращения: 11.04.2016).
10. Чепалов А. Детские балеты: синдром Чиполлино // Танец в Украине и мире. № 6. С. 33–35.
11. Беляева Е. «Мойдодыр» в Большом театре [Электронный ресурс] // URL: <http://www.belcanto.ru/13011501.html> (дата обращения: 01.12.2015).

REFERENCES

1. Petrovskii M. Knigi nashego detstva. M.: Kniga, 1986. p. 99–146.
2. Chukovskii K. Pis'mo odnomu kritiku // Detskaya literatura. 1998. № 5. p. 32–33.
3. Sovetskii baletnyi teatr. 1917–1967. M.: Iskusstvo, 1976. 376 p.
4. Sac N. Deti prihodiat v teatr. Stranicy vospominanii. M.: Iskusstvo, 1961. 397 p.
5. Kas'yan Goleizovskii. Zhizn' i tvorchestvo. M.: VTO, 1984. 576 p.
6. Novyi zritel'. 1928. № 4. 11 p.
7. Kulakov V. A., Pappe V. M. 2500 horeograficheskikh prem'er XX veka (1900–1945): enc. slovar'. M.: Deka-VS, 2008. 335 p.
8. Slonimskii Yu. Sovetskii balet. Materialy k istorii sovetskogo baletnogo teatra. M.-L.: Iskusstvo, 1950. 367 p.
9. Istoriya sovremennoi otechestvennoi muzyki. Vyp. 2. Muzykal'nyi teatr i muzyka kino // URL: http://ale07.ru/music/notes/song/songbook/isom/isom2_4_2_3.htm (date of rotation: 11.04.2016).
10. Chepalov A. Detskie balety: sindrom Chipollino // Tanec v Ukraine i mire. № 6. S. 33–35.
11. Belyaeva E. «Moidodyr» v Bol'shom teatre // URL: <http://www.belcanto.ru/13011501.html> (date of rotation: 01.12.2015).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

К. П. Шкуреев — shkuryeyev-ki@hotmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kirill I. Shkuryeyev — shkuryeyev-ki@hotmail.com