

DOI 10.15826/izv1.2021.27.1.018  
УДК 793.322 + 78.085 + 792.82

А. А. Пичуева

## **ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИИ (К ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ)**

Статья посвящена проблеме традиций и новаций в современной танцевальной культуре. В ней анализируются формы работы современных хореографов России с классическими балетными спектаклями. Особое внимание уделяется таким явлениям, как реконструкция и реставрация. Делается вывод о необходимости сохранения классического культурного наследия в балете и его нового раскрытия для современного зрителя.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** традиция; новация; реконструкция; реставрация; балет; культурное наследие; классические спектакли

В настоящее время благодаря процессам глобализации и цифровизации культура находится в стадии трансформации. Новации проникают во многие ее сферы, оставляя традиции в тени современных исканий. Эти процессы активно проявляются и в сфере танцевальной культуры, в том числе балетной, существенно изменяя ее облик и влияя на весь комплекс присущих ей выразительных средств, ведь культура танца в балете может показать возможности человеческого тела, облеченные в драматургическую основу, поэтому больше всех она подвержена экспериментам со стороны постановщиков и исполнителей.

Проблема традиций и новаций в их взаимодействии исследована многими учеными, в их числе Э. С. Маркарян, А. В. Свистунов, А. В. Матецкая, Э. Шилз и др. Так, Э. С. Маркарян рассматривает традицию как самостоятельную теоретическую категорию: «Культурная традиция — это выраженный в социально организованных стереотипах групповой опыт, который путем пространственно-временной трансмиссии аккумулируется и воспроизводится в различных человеческих коллективах» [Маркарян, с. 80]. В исследовании культуры, в том числе и танцевальной, как известно, выработаны разные подходы: деятельностный подход К. Маркса, Б. Малиновского; диалогический подход М. Бахтина и В. Библера; информационный и междисциплинарный подход Ю. Лотмана, П. Гуревича и др. Эти подходы создают общую методологическую основу для исследования избранной проблемы.

Большую ценность представляют также мысли и идеи теоретиков и практиков балета, таких как В. Ванслов, В. Красовская, А. Полубенцев, Ф. Лопухов-младший, Ю. Бурлака, Д. Вишнёва, О. Петров, Л. Барыкина, Н. Курюмова и многие другие. Не отрицая необходимости обновления балета, специалисты правомерно ставили и ставят в XXI в. вопрос о сохранении классического наследия для будущих поколений.

---

ПИЧУЕВА Александра Алексеевна — аспирант кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета (e-mail: sasha-pichueva@yandex.ru).

© Пичуева А. А., 2021

При этом, несмотря на исследованность, проблема традиций и новаций в современной танцевальной культуре требует осмысления в *культурологическом аспекте*, что и составляет научную новизну данной статьи. Балетные спектакли рассматриваются здесь как *артефакты прошлых эпох*, актуализированные в новом обличье для современного зрителя. Это обусловлено тем, что несмотря на коммерциализацию и технологизацию многих культурных процессов и создание большого количества концептуальных современных спектаклей, интерес зрителей к *классическим* постановкам не только не теряется, но даже, наоборот, возрастает, ведь новый опыт хореографических исканий в балетной культуре может поставить *под угрозу исчезновения* опыт классического наследия, накопленный в русской культуре веками и десятилетиями.

Обратимся далее к более последовательному осознанию отмеченных явлений. Современная культура подвержена процессам глобализации, т. е. формированию единого культурного пространства, сродни пространству политическому и экономическому. С одной стороны, это способствует диалогу культур разных стран, распространению актуального культурного опыта. С другой стороны, появляются культуры, которые стремятся поглотить другие.

Большую роль в современной культуре играет цифровизация. Бурное развитие средств массовой коммуникации и стремительное усовершенствование технических средств позволило перевести повседневные процессы в электронный вид. Многие культурные сферы используют медиатехнологии, что проявляется и в сценических искусствах, в том числе и в балете. Это выражается, например, в использовании разных проекций вместо декораций, что помогает создателям спектаклей по-новому осмыслять знакомые сюжеты, делать их ближе современному зрителю. Кроме того, искусство танца популяризируется с помощью телевизионных проектов («Танцы со звездами» на канале «Россия 1», «Танцы» на ТНТ, «Большой балет» на канале «Культура» и др.), что делает его медийным, т. е. открытым широкому зрителю. Взаимодействие танца и телевидения усиливает зрелищность проектов, телепередачи превращаются в яркие, подчас развлекательные шоу, которые зритель хочет видеть и на театральной сцене.

Именно поэтому проблема сохранения традиций, увековечивания классических образцов культуры приобретает сегодня особую остроту и актуальность. Напомним, что в танцевальной культуре она ставилась еще в 1920-х гг. [Вишнёва, с. 42], ведь хореография, наполняющая спектакль, далеко не всегда сохранялась тогда изначальной. В. Ванслов отмечал: «Всякое произведение искусства, в том числе балет, в каждую новую эпоху живет особой жизнью, раскрываясь по-разному в зависимости от мирозерцания этой эпохи и тех задач, которые она ставит перед художественным творчеством. Произведения любого искусства по-разному воспринимаются и осмысливаются людьми разных исторических периодов, стран и национальных культур. Произведения же исполнительских искусств, кроме того, еще и по-разному *воспроизводятся*» [Ванслов, 1980, с. 97].

Нужно помнить также, что классические спектакли редактировались даже самими создателями, ведь в XX в. нельзя было избежать изменений, так как менялось многое: от самой балетной культуры до развития возможностей тела

танцовщика. «Долгое время их редактировали, исходя из актуальных представлений о балетном зрелище — понятий о танцевальной виртуозности, повествовательном начале, сценическом дизайне» [Приказ короля, с. 10]. Например, в советское время балет осмысливался с точки зрения идей социализма. Как пишет В. Ванслов, «советский театр (драматический и музыкальный) знает немало примеров *нового рождения* произведений классической драматургии и музыки, осмысленных и поставленных с позиции мировоззрения социалистического общества, раскрывших в этих постановках неведомые до того грани своего содержания и выявивших всю полноту заключенного в них гуманизма» [Ванслов, 1980, с. 97]. Кроме того, в XX в. появилась тенденция обращения к *иностранным* балетмейстерам. Как пишут исследователи, «...к постановкам новых версий балетов классического наследия начали привлекать иностранных балетмейстеров. Они изначально знакомы с иными хореографическими традициями профессиональной подготовки. Так как методики обучения танцовщиков в школах балета разнятся, разным будет и стиль исполнения, который определяют характер координации, подчеркивание в движении музыкальных акцентов, интонационная окраска танца» [Грызунова, Омельницкая, с. 65]. Эти явления можно расценивать двояко: с одной стороны, в процессе общения с иностранными балетмейстерами приобретался новый опыт, шло освоение новых видов хореографической техники, что обогащало российский балетный театр, но, с другой стороны, в этом общении несколько ослаблялись собственно *национальные культурные традиции*, выработанные в предшествовавшие эпохи.

Ярким примером этого служит балет «Щелкунчик» в постановке художественного руководителя балета Михайловского театра в Санкт-Петербурге Начо Дуато. Испанский балетмейстер представил свою версию постановки в 2013 г. «По словам хореографа, он пересмотрел вживую и на видео почти все современные “Щелкунчики”. Большой культурный багаж, однако, не помешал мастеру остаться оригинальным. “Мне никогда не нравилось делать что-то а-ля Петипа или а-ля Бежар. Я создаю полностью оригинальную хореографию, идущую от либретто и музыки”, — подчеркнул хореограф» [Начо Дуато прощается с Петербургом]. Соавтором новой версии «Щелкунчика» стал французский художник Жером Каплан. Дуэт иностранцев показал свой взгляд на знакомую зрителям историю: «Действие балета его создатели перенесли в предреволюционную Россию, в Серебряный век русской культуры. После премьеры критики отмечали, что “Дуато не играет в классику, а всерьез старается следовать ее стилю и строгому канону”, восхищались “свободным дыханием пластики” и “яркими находками” хореографа, который в работе над балетом был захвачен “подлинным вдохновением”» [Щелкунчик].

Существенным был и остается вопрос о художественном уровне различных балетных реконструкций и реставраций, который не всегда был высоким. В. Ванслов верно писал о «недопустимости вульгаризаторских переделок, об огромных неиспользованных “резервах” хореографии прошлого, о необходимости бережного восстановления и сохранения незаслуженно забытых, но поучительных и ценных произведений старого репертуара» [Ванслов, 1980, с. 104]. Как отмечает

Ф. Лопухов-младший, «...почти все шедевры русского балета XIX века спустя годы подверглись редактированию. Сегодня вновь возобновились дискуссии о том, насколько необходимы были редакции советских постановщиков, принесли ли они пользу или нанесли вред?» [Лопухов-младший]. Ф. Лопухов-младший верно считает, что «тактичная, вдумчивая, основанная на глубоком познании классического наследия работа балетмейстеров-реставраторов не только не разрушила первоначальной основы, но и позволила показать ее с лучшей стороны» [Там же].

Эти слова подтверждает интерпретация Юрием Григоровичем балета «Лебединое озеро», премьеры которого состоялась в Большом театре в 1969 г. В. Ванслов отмечает, что «Лебединое озеро» — одно из самых популярных хореографических произведений в нашей стране. «Такой популярности балета можно только радоваться. Но нельзя и не видеть заключенной здесь опасности для балетмейстера, ставящего спектакль. Произведение это обросло штампами. Содержание его, приспособленное к уровню среднего зрителя, стало плоским. Инерция зрительского восприятия по отношению к этому спектаклю сильна, как нигде» [Ванслов, 1971, с. 188]. Неповторимая творческая индивидуальность балетмейстера позволила постановке, можно сказать, родиться заново, при этом сохранив в ней всё лучшее от предыдущих версий (первый акт в постановке А. Горского; хореография Л. Иванова во втором акте; антре, адажио, коды па-де-де за авторством М. Петипа в сцене с невестами и т. п.). «Многое уточнено, а отчасти изменено и в драматургии. При этом Григорович вступил в постановке “Лебединого озера” на трудный путь включения в новую хореографию старых эпизодов и номеров, созданных балетмейстерами-классиками» [Там же, с. 189]. Все усилия и искания привели к международному успеху этой версии. В целом работа Ю. Григоровича над классическими балетами (не только над «Лебединым озером», но и над «Щелкунчиком», и над «Спящей красавицей») показывает единство традиций и новаций. Мастер стремился «к сохранению ценных сторон и тенденций наследия и современному осмыслению, развитию их» [Там же, с. 207].

Творческие искания в балетном театре позволяют выявить различные формы и виды работы с традицией в культуре:

1. *Создание традиции.*
2. *Реконструкция традиции*
3. *Возвращение к традиции.*

Последние два способа являются основными для сохранения классического наследия, и именно вокруг них ведутся сегодня споры. Происходит это потому, что, как верно считал еще М. Фокин, «...в балете... “классический” танец всегда тот же. Танцующие не меняют свой танец и манеру, чтобы дать образ из какой-либо отдельной эпохи. Наоборот: все эпохи, все стили, все характеры они подчиняют своим танцам всегда одной и той же формы» [Фокин, с. 60].

Такая трактовка классического танца влияет на зрительское восприятие. Если мы посмотрим на балет как на хореографический текст, то можем провести аналогии с текстом книжным. Текст является неким сообщением. В данном случае это сообщение передается от авторов спектакля зрителям. Так как

хореография — текст зашифрованный, зритель пытается дешифровать это сообщение. Как отмечал Ю. М. Лотман, «дешифровка — всегда реконструкция», потому что есть некое «событие, которому придано значение», и это значение однозначно для отправителя — автора балета, а для получателя — зрителя — оно требует интерпретации [Лотман, с. 345]. Таким образом, мы можем предположить, что и зритель по-своему «реконструирует» спектакль, пытаясь понять происходящее. Подлинный «текст» XIX в. может быть не понятен современному зрителю и труден для современных исполнителей, поэтому изменения в «классическом тексте», происходящие в современных балетных спектаклях, помогают ему остаться актуальным, понятным и доступным для публики.

Возвращение к истокам, к первоначальному замыслу прошлого ставит перед балетмейстерами и еще одну серьезную проблему, связанную со спецификой хореографического искусства, которое крайне трудно зафиксировать. Если в современных условиях есть возможность видеосъемки, что значительно облегчает фиксацию хореографического текста, который может быть интересен будущим поколениям, то, к примеру, на рубеже XIX–XX вв. даже молодой кинематограф не обладал такими возможностями. Балетмейстерам оставалось только вести записи и передавать опыт следующим поколениям лично, условно говоря «из ног в ноги». Однако записи велись разными способами, из-за чего далеко не все можно расшифровать сегодня. Р. Захаров в 1940 г. справедливо отмечал: «Отсутствие общепринятых средств фиксации танца отрицательно влияет на историческую, теоретическую, практическую и научно-исследовательскую стороны этого искусства» [цит. по: Вихрева, с. 3].

Именно этот факт осложняет работу балетмейстеров-реставраторов сегодня. Он же наглядно показывает процессы реконструкции традиции и возвращения к ней. Практику реконструкции (от лат. *re* — приставка, означающая повторение, возобновление, и *constructio* — построение) можно понять через культурологический термин «*реконструкция культуры*», который определяется как «...один из методов изучения культуры посредством ее моделирования в качестве целостной системы. В отличие от исторических реконструкций (археологических, архитектурных и др.) в культурологических реконструкциях не ставится задача воссоздания конкретно-индивидуализирующих черт исследуемого культурного феномена, а лишь его типологических и системообразующих признаков» [Большой толковый словарь].

Именно так реконструкция воспринимается в современной танцевальной культуре и непосредственно в балетной среде. Как отмечают исследователи, сохранившиеся записи «...для воссоздания цельного спектакля... первым использовал Сергей Вихарев: в 1999 г. вместе с Павлом Гершензоном он поставил в Мариинском театре балет “Спящая красавица”, где также воспроизводилось оригинальное оформление 1890 г. Эта попытка представить, “как всё было на самом деле”, впервые была обозначена словом “реконструкция”» [Приказ короля, с. 10]. Балетмейстер проделал скрупулезную работу с записями, а также обратился к ветеранам труппы, которые помнили постановку Ф. Лопухова. Как отмечают критики, удалось восстановить «структуру творения Мариуса Петипа — с пышностью

зрелища, чинной дозированной танца и пантомимы и атмосферой торжества» [Спящая красавица]. Несмотря на некоторые моменты, которые Сергей Вихарев оставил от версии Константина Сергеева, в целом спектакль сочетает в себе хореографию, декорации и костюмы, создающие яркое восприятие, задуманное П. И. Чайковским и М. Петипа.

Практику возвращения к традиции мы можем отождествить также с термином «реставрация» (от лат. *restauratio* — восстановление). Согласно Художественной энциклопедии, реставрация трактуется как «широкое понятие, охватывающее все виды и способы укрепления и восстановления искаженных, поврежденных или разрушенных памятников истории и культуры» [Художественная энциклопедия]. Иными словами, существующий объект, поврежденный по каким-то причинам, восстанавливают до первоначального вида, сохраняя то, что было до процесса реставрации. Такая сложная работа требует предварительной подготовки.

Проецируя это понятие на балетную культуру, «реставрацией» мы можем назвать спектакль, который сохранился по большей части в оригинальной хореографии и оформлении. К имеющимся элементам постановщики добавили новые, в результате чего получается полноценный балет. Согласимся с мнением О. Грызуновой и В. Омельницкой, что использование «...термина “реставрация” применительно к возобновляемому балетному спектаклю <...> представляется справедливым, так как от балетмейстера требуются тщательное изучение предшествующего материала, исполнительской традиции и максимальное сохранение подлинных фрагментов спектакля» [Грызунова, Омельницкая, с. 69].

Важно помнить также, что это огромная ответственность для создателей спектакля и всех лиц, причастных к его осуществлению. Павел Гусев высказал важную мысль, что «...реставратор — очень сложная профессия, требующая высокой профессиональной и музыкальной культуры, безукоризненного знания наследия, идейно-эстетических принципов и хореографического языка балетмейстера, произведение которого восстанавливается. А главное, как говорил Петипа, надо “уметь лично подчинить интересам автора”» (цит. по: [Бурлака]). Того же мнения придерживается и А. Полубенцев: «За состояние балетного наследия огромная ответственность ложится на плечи репетиторов и педагогов. Им необходимо обладать знанием и пониманием драматургии, стиля и содержания балета, уметь считаться с музыкальными темпами. Их деятельность должна пользоваться непререкаемым авторитетом и поддержкой руководства» [Полубенцев, с. 122].

Однако все-таки сегодня, как и в прошлые времена, остается вопрос: как правильно работать с культурным наследием прошлого?

Мнения по этой проблеме высказывались разные. Так, Ф. Лопухов видел только *два пути*: или сохранять классические балеты абсолютно без изменений, или создавать их «с нуля», ведь частичные изменения «лишь портят старое, но не создают чего-либо принципиально нового» (цит. по: [Ванслов, 1980, с. 104]).

Ю. Слонимский придерживался такой же точки зрения: «...хореографический текст также неприкосновенен, как текст в пьесе, опере. Переделка его приводит к невозможной утрате хореографических сокровищ, составляющих классическое наследие» (цит. по: [Бурлака]). Однако в другой своей книге «Чайковский

и балетный театр» Ю. Слонимский обратил внимание на примеры постановок, где частичные изменения идут на пользу спектаклю.

По мысли П. Гусева, полное переосмысление балета возможно, допустима даже его новая постановка, где сохранены художественно убедительные сцены, поставленные ранее.

Именно этот момент является наиболее острым в современных спорах. Как отмечает Ю. Бурлака, «...в наши дни акценты дискуссий о возобновлении старинных балетов сместились в сторону *их подлинности*. Высказываются серьезные доводы о том, что правильнее говорить не о реставрации, а о реконструкции балетов классического наследия, утраченных в значительной части хореографического текста» [Бурлака].

Мы считаем, что при всем стремлении к подлинности спектаклей внедрения в них чего-то нового, современного почти не избежать. Целый ряд балетмейстеров разделяют эту точку зрения. Так, Павел Гершензон, характеризуя свою работу над балетом «Тщетная предосторожность» (в Екатеринбургском театре «Урал Опера Балет»), писал: «Это уже не пассивная реставраторская работа — активное действие и чуть более отстраненный взгляд на предмет. <...> Воспроизводить старую рутину, чтобы вытеснить новую, не совсем правильно» [Тщетная предосторожность, с. 22]. И в целом реконструкторскую работу он строит так, что «...спектакли <...> не рассматриваются как музейные артефакты или объекты, нуждающиеся в усовершенствовании. Взамен предлагается художественный диалог с балетмейстером» [Приказ короля, с. 11]. В каких-то спектаклях он происходит на историко-культурном уровне, а в каких-то — на уровне фантазии и собственных доммыслов.

Примером фантазийного диалога с мастером служит балет «Приказ короля» (театр «Урал Опера Балет», г. Екатеринбург), идущий с 2018 г. У М. Петипа была постановка «Так сказал король», но современная версия не имеет к ней никакого отношения: создатели спектакля провели эксперимент, обратив внимание на утраченные спектакли балетмейстера и объединив их общим мотивом путешествия в поисках красоты. «"Приказ короля" — это попытка понять, как может сегодня складываться форма большого балетного зрелища и какие идеи Петипа-хореографа и Петипа-режиссера по-прежнему актуальны» [Приказ короля]. Новая музыка и новая хореография балета объединяют структурные мотивы и сюжетные линии, которые обыгрывал мастер в своих постановках, и складываются в совершенно уникальную постановку.

Примером же историко-культурного диалога с балетмейстером, а значит, и *возвращения к традиции*, можно назвать еще одну постановку екатеринбургского театра «Урал Опера Балет» — балет «Дон Кихот», премьера которого прошла в 2019 г. Юрий Бурлака восстановил версию А. Горского 1900 г, созданную на основе либретто М. Петипа. Балетмейстер «добивался в спектакле органичного синтеза музыки — танца — живописи и театрального действия, стремясь создать не буквальную реставрацию спектакля Горского, а скорее "образ спектакля, исходя из найденных материалов". По мысли постановщика, "Дон Кихот" Горского — Коровина — Головина был цельным сценическим произведением» [Девятова, с. 142]. О. Л. Девятова дает высокую оценку реставрации:

«В целом екатеринбургский “Дон Кихот” создал атмосферу праздника, радости, незлобивого юмора и веселья, оттененного некоторыми драматическими эпизодами, но непременно снимаемыми комическими ситуациями. В нем ощутим подлинный *дух культуры Ренессанса*, ее полнокровный оптимизм, щедрость и изобилие, источающие неиссякаемую *радость бытия*, что соответствует восприятию Испании и самим Сервантесом, и Мариусом Петипа» [Девятова, с. 144]. Такое переплетение стилей и эпох в контексте современной культуры позволяет уральской версии встать в один ряд с постановкой Мариинского театра и стать одним из удачных образцов деятельности реставраторов балета.

Таким образом, на наш взгляд, *реставрация традиции и возвращение* к ней — необходимые пути, которые помогают решить проблему сохранения национальной культуры. Реконструкция и реставрация балетных спектаклей нужны современной танцевальной культуре для осуществления главной цели — сохранения классического репертуара и знакомства современного зрителя с ним, в результате чего раскрывается настоящее богатство отечественного и мирового культурного наследия.

---

Большой толковый словарь по культурологии. URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/fc/slovar-208-1.htm#zag-1019> (дата обращения: 20.12.2020).

Бурлака Ю. П. Проблема реконструкции хореографии М. И. Петипа (балеты «Корсар» и «Пробуждение Флоры») // Вестн. Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-rekonstruktsii-horeografii-m-i-petipa-balety-korsar-i-probuzhdenie-flory> (дата обращения: 24.12.2020).

Ванслов В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. 2-е изд., доп. М., 1971. 302 с.

Ванслов В. В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л., 1980. 192 с.

Вихрева Н. А. Сохранение и реконструкция авторской хореографии: методы фиксации и расшифровки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 22 с.

Вишнёва Д. И. Проблемы возобновления и сохранения классического наследия // Балет. 2019. № 3. С. 42–43.

Грызунова О. В., Омельницкая В. В. Реставрационно-редакторская деятельность балетмейстеров как средство сохранения и актуализации классического балетного наследия // Вестн. Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2020. С. 63–74.

Девятова О. Л. Балетный «ренессанс» в культуре Екатеринбурга // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2019. Т. 25, № 4 (192). С. 138–145.

Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности : учеб. пособие. СПб., 2020. 208 с.

Лопухов-младший Ф. В. Классическое наследие в подготовке хореографов и балетмейстеров-репетиторов // Вестн. Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassicheskoe-nasledie-v-podgotovke-horeografov-i-baletmeysterov-repetitоров> (дата обращения: 26.12.2020).

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. СПб., 2016. 448 с.

Маркарян Э. С. Узловые проблемы теории культурной традиции // Сов. этнография. 1981. № 2. С. 78–96.

Начо Дуато прощается с Петербургом «Щелкунчиком». URL: <https://iz.ru/news/562350> (дата обращения: 25.12.2020).

Петров О. А. Танец Тьерри Маландэна, или Может ли ожить старое дерево. Екатеринбург, 2010. 221 с.

*Полубенцев А. М.* Проблемы сохранения классического наследия // Вестн. Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2. С. 120–124.

Приказ короля : буклет театра «Урал Опера Балет». Екатеринбург, 2018. 90 с.

Спящая красавица // Мариинский театр : [офиц. сайт]. URL: <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/spkras1/> (дата обращения: 25.12.2020).

Тщетная предосторожность : буклет театра «Урал Опера Балет». Екатеринбург, 2018. 78 с.

*Фокин М. М.* Против течения. 2-е изд., доп. и испр. Л., 1981. 510 с.

Художественная энциклопедия. URL: [https://gufo.me/dict/art\\_encyclopedia/Реставрация](https://gufo.me/dict/art_encyclopedia/Реставрация) (дата обращения: 20.12.2020).

Щелкунчик // Михайловский театр : [офиц. сайт]. URL: [https://mikhailovsky.ru/afisha/repertoire/the\\_nutcracker\\_by\\_nacho\\_duato/](https://mikhailovsky.ru/afisha/repertoire/the_nutcracker_by_nacho_duato/) (дата обращения: 25.12.2020).

*Статья поступила в редакцию 09.01.2021 г.*