

*Гусева А.О.**

СПОСОБЫ КОНСТРУИРОВАНИЯ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ В СОВЕТСКИХ БАЛЕТАХ 1930–1950-х годов[©]

Аннотация. В статье рассматриваются способы конструирования положительных и отрицательных героев в советском балете 1930–1950-х годов. Через «триадическую» систему знака Ч. Пирса рассмотрено, как персонажи кодировались на уровне музыки, хореографии и костюмов. Автор приходит к выводу, что основными объектами, которые кодировались в балетных постановках, были для протагонистов «народное» происхождение и положительные черты характера, а для антагонистов – «оторванность» от «народа» и отрицательные качества.

Ключевые слова: советский балет 1930–1950-х годов; «триадическая» система знака Ч. Пирса; социалистический реализм; драмбалет.

Поступила: 10.02.2023

Принята к печати: 09.03.2023

* *Гусева Александра Олеговна* – студентка бакалаврской программы «Мировая политика» Московской высшей школы социальных и экономических наук. Москва, Россия, e-mail: alexg.2001@mail.ru

Guseva Alexandra Olegovna – undergraduate student of the bachelor program «International Politics» of the Moscow School of Social and Economic Sciences. Moscow, Russia, e-mail: alexg.2001@mail.ru

© Гусева А.О., 2023

Guseva A.O.

Methods of constructing the main characters in the Soviet ballets of the 1930–1950-s

Abstract. The article discusses how protagonists and antagonists were constructed in the Soviet ballet of the 1930–1950 s. Through the “triadic” model of the sign by C. Peirce the coding of the characters at the level of music, choreography, and costumes is examined. The author concludes that the main objects which were encoded in ballet productions were, in the heroes’ case, the “folk” origin and positive character traits, and, in the villains’ case – “remoteness” from the “people” and negative qualities.

Keywords: Soviet ballet of the 1930–1950 s; the “triadic” model of the sign by C. Peirce; socialist realism; drambalet.

Received: 10.02.2023

Accepted: 09.03.2023

Для цитирования: Гусева А.О. Способы конструирования главных героев в советских балетах 1930–1950-х годов // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 91–106. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.05

Согласно логике советской культурной политики в сталинский период, существование любого вида искусства обуславливалось его «полезностью», т.е. тем, возможно ли было его использование в интересах государства [Букина, 2017, с. 69]. «Полезность» балета зависела от ряда причин: с одной стороны, с его помощью доказывали превосходство и мощь советской балетной школы (и, таким образом, советского культурного проекта) [Gonçalves, 2019, p. 172]; с другой – балет можно было использовать для просвещения и пропаганды среди населения [Ezrahi, 2012, p. 29].

Балет, как «оружие советской пропаганды», в литературе в первую очередь рассматривается с позиций культурной дипломатии [Gonçalves, 2019] и идеологической направленности сюжетов некоторых постановок [Rounsey, 2005; Мысовских, 2021]. При этом не до конца исследованными остаются герои сталинских балетов и их место в сюжете. В связи с этим представляется важным рассмотреть, как «конструировались» действующие лица в балетных постановках

1930–1950-х годов и как типичные положительные и отрицательные персонажи могли восприниматься зрителем.

В работе будут рассмотрены балеты на так называемую советскую (отражавшие советскую действительность или революционную борьбу) и народную (основывавшиеся на фольклорных произведениях народов СССР) тематику в период с 1934 г., постановки «Бахчисарайского фонтана» Б. Асафьева – Р. Захарова, традиционно считающегося началом эпохи драмбалета [Гаевский, 2000, с. 220], до 1957, года постановки «Каменного цветка» Ю. Григоровичем и формального начала следующей эпохи в советском балете [Ezrahi, 2012, p. 115].

При этом важно отметить определенную ограниченность работы: так как только небольшая часть балетов рассматриваемого периода существует в своей первоначальной редакции, то в статье будут рассмотрены в первую очередь воспоминания и критика современников балетов, а не сами постановки.

Методология

В статье будет использована «триадическая» система знака Ч. Пирса. В ее основе присутствуют три элемента: объект (на что указывает или к чему относит знак), репрезентамен (знак сам по себе или, иными словами, то, в качестве чего выступает знак) и интерпретант (как этот знак интерпретируется субъектом) [приводится по: Chandler, 2002, p. 29]. Важной особенностью данной системы является тот факт, что интерпретант может служить основой для следующего интерпретанта [Petrilli, 2015, p. 853], т.е. на следующем шаге интерпретант оказывается объектом, у которого появляются свои собственные репрезентамен и интерпретант. Таким образом, с течением времени у рассматриваемых объектов могут появляться новые и более сложные интерпретации.

Но в условиях данной статьи будет рассмотрено только первое взаимодействие объекта, репрезентамена и интерпретанта, т.е. когда объектом выступает объект в его первоначальном виде, до интерпретации субъектом.

В качестве репрезентамена в статье будут использованы три элемента балетной постановки: музыкальная и хореографическая составляющие спектакля и сценическое оформление (костюмы). Каждая из

них будет рассмотрена по отдельности, так как несмотря на то что они создают единый «текст» спектакля, способы кодирования объектов знаками внутри этих составляющих значительно отличаются [Лотман, 2002, с. 421]. С этой точки зрения изначально будет рассмотрено, какие объекты могли кодироваться музыкальными, хореографическими и сценическими приемами, а затем – как эти объекты могли интерпретироваться зрителем.

Культурный контекст

Прежде чем перейти непосредственно к анализу элементов балетных спектаклей, стоит подробнее остановиться на тех культурных и исторических условиях, в которых создавались балеты 1930–1950-х годов.

1920-е годы в советском искусстве можно назвать десятилетием поисков, целью которых была попытка «вписать» балет, как символ «имперского» прошлого страны, в новую советскую реальность [Суриц, 1976]. В ходе этих экспериментов среди творческой интеллигенции возникло две основных точки зрения на то, как именно стоило реформировать балетный театр: одни считали, что основным в балете должен был оставаться танец, в то время как другие хотели сделать больший упор на пантомиму и сюжеты [Ezrahi, 2012, p. 42–43]. К первой группе относились прежде всего артисты балета, получившие классическое балетное образование, например, Ф. Лопухов и А. Ваганова. По их мнению, кризис балетного искусства мог быть разрешен поиском новых танцевальных решений, например, через добавление к классическим балетным па элементов акробатики и физкультуры. При этом классический танец должен был играть главенствующую роль, хотя и допускалось обновление балетной пантомимы при использовании достижений театра и кино [Соллертинский, 1928 а, с. 4]. Другой точки зрения придерживались театральные режиссеры и критики, самыми активными из которых были И. Соллертинский и А. Гвоздев. Они считали, что для выхода балета из кризиса требовалось сделать упор не на «абстракцию чистого танца» [Соллертинский, 1928 б, с. 4], а на характерный танец и общую игру актеров. Иными словами, балет стоило превратить в хореографический спектакль, который должен был строиться по логике постановок драматического театра.

Партийное руководство, в свою очередь, искало пути использовать балет в интересах советской власти. Природа балета с его большим количеством дивертисментов и долгих пантомимных эпизодов мешала сразу же использовать его в качестве «пропаганды коммунистических идей» [Советский театр: ..., 1968, с. 22], поэтому было необходимо изменить хореографическую и сюжетные составляющие, чтобы они соответствовали требованиям социалистического реализма [Ezrahi, 2012, p. 31]. Такой задаче отвечала программа драматизации балетного спектакля, которую партия и поддержала. Результатом этой поддержки стал опубликованный в 1929 г. в журнале «Жизнь искусства» конкурс на либретто советского балета, где одним из условий указывалась понятность интриги сценария из пантомимы [Условия конкурса ..., 1929]: все, что усложняло понимание происходящего на сцене, отвергалось как ненужное, чтобы максимально упростить понимание главного – сюжета.

В дальнейшем своеобразное первенство в определении общего направления развития балета займет партия. Она начнет еще более пристально наблюдать за деятельностью театров, а также у нее появляются механизмы поощрения «правильных» и наказания за «неправильные» постановки. К первым можно отнести различные премии и награды, главной из которых была Сталинская премия в области литературы и искусства, и перенос наиболее достойных постановок других театров на главную сцену страны, в Большой театр («Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева – Р. Захарова, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева – Л. Лавровского). Ко вторым механизмам – деятельность Главного управления по контролю за зрелищами и репертуаром при НКПромсе (Наркомпросе), которое могло запретить постановку из-за ее идеологически невыдержанного или антихудожественного содержания [Культура в нормативных актах ..., 2011, с. 294–296].

Таким образом, постепенная драматизация балета, начавшаяся в 1920-х годах по инициативе театральной интеллигенции, стала фактически единственно верным направлением советского балетного искусства благодаря поддержке партии. Новые постановки должны были соответствовать законам соцреализма, но самое главное – они должны были быть понятными. В связи с этим происходит изменение сюжетных (появляются балеты о революционной борьбе или основанные на фольклоре народов СССР) и символической (характерный танец

начинает выполнять новую функцию) составляющих, что находит свое отражение и в том, как характеризовались персонажи в балетах.

Сюжеты

Балеты сталинского периода, если их либретто не основывалось полностью на классическом произведении («Медный всадник» Р. Глиэра – Р. Захарова, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева – Л. Лавровского), можно условно разделить на три большие категории: сюжеты, в центре которых была борьба народа против «господ» (балет «Сакта свободы» А. Скултэ – Е. Чанга о борьбе латышского народа против немецких феодалов) или против интервентов («Лола» С. Василенко – В. Бурмейстера о борьбе испанского народа против французской армии), сюжеты, отражавшие «советскую действительность», т.е. происходящее на сцене должно было быть знакомым и близким советскому зрителю («Гюльшен» С. Гаджибекова – Г. Алмас-Заде и «Светлый ручей» Д. Шостаковича – Ф. Лопухова о жизни в колхозе), и сюжеты на «народную» тему, которые основывались на фольклоре народов, проживавших на территории СССР («Сердце гор» А. Баланчивадзе – В. Чабукиани, «Семь красавиц» К. Караева – П. Гусева).

С точки зрения сюжетного наполнения балеты в каждой из категорий были достаточно похожи, так как были созданы в жанре социалистического реализма. К основным характеристикам этого жанра можно отнести наличие сильного главного героя с четкой гражданской позицией и целью; не всегда обязательным, но также важным был отрицательный персонаж, который противостоял герою и сильно отличался от него мотивацией [Роунсу, 2005, р. 176–177]. Взаимодействие героев строилось определенным образом: протагонист должен был решить общественно значимую проблему (помощь китайским партизанам в «Красном маке», борьба с белогвардейцами в «Партизанских днях» и «Юности»), а антагонист – мешать герою выполнить эту задачу, чиня мелкие (как отказ переехать в другой дом ради постройки плотины в «Гюльшен») или крупные (убийство главной героини в «Лоле») препятствия. Таким образом, взаимодействие героев приводило к конфликту, который занимал центральное место в балете. Но теперь, в противовес балету XIX в., где конфликт заключался в столкновении мира «реального» и мира «грез», конфликт героев бале-

тов 1930–1950-х годов строился на противостоянии личности и социальной среды, где отрицательные персонажи олицетворяли собой «чуждую» для главных положительных героев жизнь [Чернова, 1976, с. 118–119]. Наиболее сильным такое противостояние было в балетах на революционную тематику: положительные персонажи боролись за «новое» государство и «новый» порядок, в то время как отрицательные, наоборот, старались сохранить «старый» уклад. Из-за этого мотивации героев были полностью противоположны, как и «миры», к которым они принадлежали.

Чтобы противопоставление мира «своих» (представленного положительными героями) и мира «чужих» (представленного, наоборот, отрицательными) было понятно зрителю не только из сюжета (в этом смысле из мотиваций героев), герои разделялись также и на уровне знаков.

Музыкальная составляющая

В качестве знаков в музыкальной составляющей балетов использовались в большинстве случаев мелодии из фольклорных произведений, «западной» музыки или революционных песен, что одновременно позволяло разграничить положительных героев от отрицательных, а также дать каждому из главных персонажей собственную характеристику. В целом заимствование музыкальных фраз из народных песен, особенно в сценах с характерными танцами, было распространено и в другие периоды в истории балета (Ц. Пуни, например, использовал русские народные песни в массовых сценах в балете «Конёк-горбунок» 1864 г., чтобы передать «русскость» происходящего на сцене [Панова, 2020]). В советском балете эти заимствования сохраняют свою функцию, указывая на происхождение героя, но также приобретают и некоторые особенности.

Основным объектом, который могли кодировать авторы балетов, было «народное» происхождение героев, для чего в качестве репрезентатива использовались фольклорные мотивы или революционные песни в музыкальных характеристиках персонажей. Так, в основе музыкальных тем Лелде и Тота, главных положительных героев в балете «Сакта свободы», были использованы народные песни «Хоть бы солнце заступилось» и «Играл я, плясал я...» [Стумбрэ, 1955, с. 10], а

музыкальная тема советского капитана из «Красного мака» основывалась на «Интернационале» [Файер, 1970, с. 198]. Эти песни, помимо демонстрации связи героев с «народом», также позволяли наделять персонажей разными характеристиками (Лелде – веселостью, капитана – твердостью).

Другим и более популярным способом показать связь положительных персонажей и народа была музыкальная разработка фольклорных мотивов. Например, использование инструментов симфонического оркестра для передачи тембра национальных инструментов в «Сердце гор» [Красовская, 1960, с. 111] или добавление музыкальных интонаций, свойственных башкирским песням, в «Журавлиной песни» [Атанова, 1953]. Такое музыкальное решение позволяло создавать более глубоких персонажей, т. к. композитор мог развивать музыкальную тему героя в течение всего спектакля, что было особенно заметно в темах героинь «революционных» балетов [Захаров, 1955; Волков, 1940].

Общим интерпретантом во всех приведенных выше случаях была принадлежность определенного героя к «народу». «Народное» происхождение персонажа, в свою очередь, означало более близкую связь героя и зрителя, так как их объединяла общая культура, опыт и переживания [Волков, 1950].

Отрицательные герои характеризовались иначе: здесь объектом была «оторванность» антагониста от народа и других положительных персонажей, например, в связи с его аристократическим происхождением. В качестве репрезентатива могли использоваться так называемые «буржуазные» произведения, как в «Сакте свободы», где музыкальные темы барона и его свиты, главных антагонистов, были вдохновлены полонезами и вальсами, популярными у знати в XVIII в. [Стумбрэ, 1955, с. 11]. На основе этого репрезентатива возникал интерпретант, прямо противоположный рассмотренному выше, – отсутствие «точек соприкосновения» (общей культуры, выраженной в народной или просто «знакомой» музыке) между антагонистом и зрителем делало отрицательного героя максимально *не* похожим на зрителя. Таким образом музыка «рисовала» два мира: мир положительных персонажей, близкий и понятный зрителю, и мир отрицательных героев, полностью зрителю чуждый.

Четкое разделение на «хороших» и «плохих» героев прослеживалось также и в других характеристиках персонажей. Объектом здесь выступали отдельные черты характера (нежность, воинственность, трусость), которые кодировались отдельными музыкальными приемами. Так, музыкальная тема Армена из «Гаянэ» строилась на сочетании валторн и тромбонов, что демонстрировало воинственность и страстность героя [Хубов, 1962, с. 215], а диссонирующие аккорды и пассажи помогали проиллюстрировать злость барона из «Сакты свободы» [Стумбрэ, 1955, с. 28] и мрачность Гико из «Гаянэ» [Хубов, 1962, с. 225]. Дополнительно, так как отрицательные черты характера могли кодировать резко звучащие аккорды, это только сильнее должно было отталкивать зрителя от «мира» отрицательных персонажей.

Можно выделить здесь один общий интерпретант: положительные качества, репрезентативом которых были «приятно звучащие» музыкальные приемы, заставляли чувствовать большую симпатию к положительным персонажам, которые в основном этими качествами и характеризовались. В свою очередь отрицательным героям приходилось иметь дело с обратным эффектом.

Хореографическая составляющая

Характерный танец, в данном контексте как народный танец, подвергшийся определенной сценической обработке [Васильева, 2012, с. 60–61], не был «изобретением» советского балетного театра. Характерный танец играл важную роль и в романтическом балете XIX в., являясь антиподом классического танца: если классический танец представлял собой явление фантастическое, то характерный танец использовался для обозначения героев из «реального» мира. В связи с этим возникала необходимость определять национальность или сословную принадлежность персонажей [Пушкина, 2020, с. 54].

В советском балете использование характерного танца, а точнее именно народного танца, приобретает другие цели – как и в случае с музыкальными характеристиками, использование «народного» позволяло разграничить мир «своих» и мир «чужих». Объектами тоже выступали близость, в случае положительных, или, в случае отрицательных, «оторванность» персонажа от народа, а интерпретантами –

насколько похожи или чужды зрителям должны были быть герои. Основные отличия наблюдались в репрезентативности.

Участие главных положительных героев в народных танцах позволяло решить одну основную задачу: провести неразрывную связь между персонажем и народом (персонаж танцевал народный танец вместе с другими представителями «народа», т.е. был частью «массы»), при этом наделив протагониста собственными характеристиками во время последующей вариации, также основанной на народном танце. Такой прием можно встретить в балете «Гюльшен», где Гюльшен, главная героиня, сначала принимает участие в общем «народном» танце «Сбор хлопка», демонстрирующем ее трудолюбие, ответственность и связь с народом. Затем танец плавно перетекает в «Адажио», где Гюльшен уже раскрывается не просто как хорошая работница, а как чувственная и влюбленная девушка [Таги-заде, 1966, с. 30–31]. Помимо обозначенного выше способа, «народное» происхождение героев можно было также показать и через простое использование элементов народных танцев в хореографии (танец джигита в «Кавказском пленнике», хоруми в «Сердце гор»).

«Оторванность» от народа могла, в свою очередь, выражаться в демонстративном отказе от участия в народных торжествах и танцах, что было свойственно для антагонистов, которые принадлежали к тому же социальному классу, что и положительные герои (Гико в «Гаянэ» или Ахмед в «Гюльшен», которые были представителями «народа» только номинально, но не «по духу»). В балете на революционную тематику, где антагонисты принадлежали к другому социальному классу (дворянство, феодалы), в хореографии использовались танцевальные движения из «буржуазных» танцев, например вальсов и полонезов. Более того, через эти танцы можно было также продемонстрировать и другие пороки антагонистов: медленное и монотонное танго в «Партизанских днях», например, демонстрировало не только дворянское происхождение героев, но и общую усталость и определенную распущенность всего этого социального класса [Потапов, 1937].

Интерпретантом, как уже было сказано, также служили близость, в случае положительных героев, и чуждость, в случае отрицательных, зрителю. При этом можно сказать, что хореографические репрезента-

мены были более яркими, чем музыкальные – они были более «понятными» зрителю, а также лучше запоминались [Мессерер, 2005, с. 90].

Дополнительно, как и в случае с музыкальной составляющей балета, через танцевальные движения также можно было передать и другие характеристики героев. Одним из самых важных репрезентативных был классический танец. Если классические движения присутствовали в партии балерины, то объектами в этих случаях были грациозность, задумчивость, нежность и другие похожие качества [Долгополов, 1944], которые могли ассоциироваться с воздушными па классического танца. В случае мужских персонажей этот же репрезентативный кодировал совершенно другие объекты – классические па демонстрировали собой одухотворенность и возвышенность главного героя [Красовская, 1960, с. 119]. Также частыми были сложные высокие поддержки или большие прыжки, которые служили репрезентативным силой и ловкости.

Партии антагонистов, в свою очередь, строились на контрасте – если положительных героинь отличала их нежность и «живость», то отрицательные существовали «будто в трансе», что выражалось в монотонности и медлительности их движений или, наоборот, чрезвычайной резкости. Если положительные мужские персонажи были благородны и возвышенны, то отрицательные – подловаты и хитры, репрезентативным чего служили торопливые и мелкие движения.

Таким образом положительные герои имели и с хореографической точки зрения также в основном положительные качества, что делало их более привлекательными. При этом каждое из качеств героев, как положительных, так и отрицательных, имело свое сюжетное обоснование, что и было общим интерпретантом. Иными словами, зритель осознавал, что положительные качества героя (например, его ловкость или упорство) помогут преодолеть «вызовы», которые выпадут на его долю по ходу сюжета, в то время как отрицательные черты характера, присущие антагонистам, скорее двигали сюжет вперед, т.е. были причиной появления препятствий на пути протагонистов. В этом смысле преданность Лелде, положительной героини «Сакты свободы», своему народу помогает ей выдержать пребывание в плену у барона, но причиной пленения оказываются жадность и алчность главного злодея.

Сценическое оформление

Главной задачей художников, творивших в жанре соцреализма, было адекватное отражение реальности, в которой «жили» герои балета [Байгузина, 2022, с. 81]. По этой причине театральные художники сталкивались с определенной проблемой: реалистично отразить национальные костюмы (если балет был на «народную» тему) и историческую эпоху, или костюмы, которые могли соответствовать профессии героя (моряки в «Красном маке» и «Татьяне», наряды колхозниц в «Светлом ручье»), при этом выделяя протагонистов, которые часто были одеты так же, как и «народ».

Чтобы решить данную проблему, художники, опираясь на предыдущий опыт балетного театра, использовали цветовую гамму. Белый традиционно ассоциировался с чистотой и «воздушностью», в то время как более темные цвета – с порочностью характера [Kant, 2007, р. 188–189], что можно также проследить и в советском балете. Положительные персонажи, особенно женские, носили одежду белого, голубого и других светлых оттенков (Татьяна из «Татьяны», Ассоль из «Алых парусов», Зина из «Светлого ручья»), что служило репрезентативом нежности и трепетности героини. Белый цвет в одежде также мог демонстрировать определенную «нравственную» чистоту, как это было в случае советского капитана в «Красном маке»: как положительный герой, он на протяжении всего сюжета совершает только «правильные» действия (помощь работникам порта, спасение Тао Хао) в противовес поступкам антагонистов. «Положительным» цветом также был красный, который был более популярен в балетах на революционную тематику (одежда революционеров в «Пламени Парижа»), как символ воинственности персонажей. По цветовой гамме зритель должен был сразу определить, где находился положительный персонаж, а где отрицательный.

Однако все же можно выделить случаи, когда деление на «хороших» и «плохих» не было таким очевидным и простым. В качестве такого примера можно привести балет «Сердце гор», потому что, на первый взгляд, используемая в нем цветовая гамма кажется контринтуитивной. Чёрный цвет служил репрезентативом для суровой решимости Джарджи, положительного героя, в то время как Заал, отрицательный персонаж, был одет в белое, что демонстрировало его не-

которое щегольство [Красовская, 1960, с. 113]. Противостояние «черного» и «белого» на сцене эффектно демонстрировало, насколько далекой от простого народа, представителем которого был одетый в черное Джарджи, была аристократия, представленная в лице Заала, что и было интерпретантом в данном случае.

Заключение

Конфликт в балетах 1930–1950-х годов был основан на противостоянии мира «своих» и мира «чужих», что находило свое отражение как в сюжете (мотивации героев были максимально противоположны), так и на уровне образов положительных и отрицательных персонажей.

Типичный положительный герой в рассматриваемых балетах был «своим», т.е. максимально привлекательным и близким зрителю. Протагонисты являлись представителями «народа», в них воплощались лучшие народные качества – нежность, чувственность и живость в случае женских персонажей, и сила, возвышенность и решимость – в случае мужских. Благодаря своим положительным качествам герои должны были преодолеть все трудности, став примером для зрителя.

Антагонисты олицетворяли собой мир «чужих». Они были максимально далеки от «народа» и обладали отрицательными качествами – злостью, жеманностью, резкостью, которые и являлись причинами происходящих на сцене событий. Отрицательные персонажи были максимальными антиподами протагонистов, что делало положительных героев на их фоне еще более привлекательными.

Список литературы

Исследования

Байгузина Е.Н. Наследие Татьяны Бруни из фондов Академии Русского балета в контексте советского театрально-декорационного искусства // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2022. – № 1. – С. 74–93.

Букина Т.В. «Революция на пуантах» по И.И. Соллертинскому : «вульгарная» социология классического балета // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2017. – № 5(52). – С. 65–76.

- Васильева А.Л. К вопросам терминологии в области характерного танца // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2012. – № 28. – С. 58–69.
- Гаевский В.М. Дом Петипа. – Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 2000. – 432 с.
- Красовская В. Вахтанг Чабукиани. – Москва : Искусство, 1960. – 346 с.
- Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – 544 с.
- Мессерер С. Фрагменты воспоминаний. – Москва : Олимпия PRESS, 2005. – 341 с.
- Мысовских Л.О. Роль социалистического реализма в формировании советского балета 20–30-х годов XX века // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. – 2021. – № 3(42). – С. 45–56. – DOI: doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-45-56
- Панова Е.В. Балет «Конёк-горбунок» Цезаря Пуни : заимствования и цитирования музыкального материала // Художественное образование и наука. – 2020. – № 4(25). – С. 139–148. – DOI: 10.36871/hon. 202004018
- Пушкина И.А. А.Я. Ваганова : в зоне внимания – характерный танец // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2020. – № 2(67). – С. 53–61.
- Суриц Е. Начало пути : балет Москвы и Ленинграда в 1917–1927 годах // Советский балетный театр. 1917–1967 / Е. Суриц (ред.). – Москва : Искусство, 1976. – С. 7–105.
- Файер Ю.Ф. О себе, о музыке, о балете. – Москва : Всесоюзное издательство советский композитор, 1970. – 572 с.
- Хубов Г. Арам Хачатурян : монография. – Москва : Советский композитор, 1962. – 441 с.
- Чернова Н. Балет 1930–1940-х годов // Советский балетный театр. 1917–1967 / Е. Суриц (ред.). – Москва : Искусство, 1976. – С. 106–154.
- Chandler D. Semiotics: the basics. – Oxon ; New York : Routledge, 2002. – 307 p.
- Ezrahi C. Swans of the Kremlin: ballet and power in Soviet Russia. – Pittsburgh : University of Pittsburgh press, 2012. – 322 p.
- Gonçalves S. Ballet, propaganda, and politics in the Cold War: the Bolshoi Ballet in London and the Sadler's Wells Ballet in Moscow, October–November 1956 // Cold War History. – 2019. – Vol. 19, N 2. – P. 171–186. – DOI:10.1080/14682745.2018.1468436
- Kant M. The soul of the shoe // The Cambridge Companion to Ballet / Kant M. (ed.). – New York : Cambridge University Press, 2007. – P. 184–197.
- Petrilli S. Identity Today and the Critical Task of Semioethics // International Handbook of Semiotics / Trifonas P. (ed.). – Dordrecht : Springer, 2012. – P. 837–897.
- Pouncey C. Stumbling toward socialist realism : ballet in Leningrad, 1927–1937 // Russian History. – 2005. – Vol. 32, N 2. – P. 171–193. – DOI: 10.1163/187633105 X00060

Источники

- Атанова Л. Поэтическая легенда // Советское искусство. – 1953. – № 32. – С. 2.
- Волков Н. «Лауренсия» : Государственный академический театр оперы и балета имени С.М. Кирова // Известия. – 1940. – № 114. – С. 4.
- Волков Н. Балет «Юность» М. Чулаки в Ленинградском малом оперном театре // Огонёк. – 1950. – № 7. – С. 35.

- Долгополов М. «Алые паруса» в филиале ГАБТ // Огонёк. – 1944. – № 1. – С. 16.
- Захаров Р. «Пламенные сердца» // Советская культура. – 1955. – № 25. – С. 3.
- Культура в нормативных актах Советской власти. 1930–1937 / сост. К.Е. Рыбак. – Москва : ЗАО «Юрический дом «Юстицинформ», 2011. – 400 с.
- Потанов В. Заметки о балете // Советское искусство. – 1937. – № 29. – С. 4.
- Советский театр : документы и материалы, 1917–1921 / сост. А.Я. Альтшуллер. – Ленинград : Искусство, 1968. – 548 с.
- Соллертинский И. За новый хореографический театр // Жизнь искусства. – 1928 а. – № 26. – С. 4–5.
- Соллертинский И. Театральные портреты : Фёдор Лопухов // Жизнь искусства. – 1928 б. – № 9. – С. 4–5.
- Стумбрэ С. Балет А. Скултэ «Сакта свободы». – Рига : Латвийское государственное издательство, 1955. – 40 с.
- Таши-заде А. Балет «Гюльшен» С. Гаджибекова. – Баку : Азернешр, 1966. – 53 с.
- Условия конкурса на либретто советского балета // Жизнь искусства. – 1929. – № 2, январь. – С. 2.

References

- Bajguzina, E.N. Nasledie Tat'yany Bruni iz fondov Akademii Russkogo baleta v kontekste sovetskogo teatral'no-dekoracionnogo iskusstva [Tatiana Bruni's legacy from the museum funds of the Vaganova Academy of Russian Ballet in the context of Soviet theatrical and decorative Art]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, no. 1, 2022, pp. 74–93. (In Russ.).
- Bukina, T.V. «Revoljuciya na puantah» po I.I. Sollertinskomu: "vul'garnaya" sociologiya klassicheskogo baleta [«Revolution en pointe» according to I.I. Sollertinsky: the «vulgar» sociology of classical ballet]. In *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, no. 5 (52), 2017, pp. 65–76. (In Russ.).
- Vasil'eva, A.L. K voprosam terminologii v oblasti harakternogo tanca [To the issue of terminology in the field of character dance]. In *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, no. 28, 2012, pp. 58–69. (In Russ.).
- Gaevskij, V.M. *Dom Petipa* [The House of Petipa]. Moscow, Artist. Rezhissyor. Teatr Publ., 2000. 432 p. (In Russ.).
- Krasovskaya, V. *Vahtang Chabukiani* [Vahtang Chabukiani]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1960. 346 p. (In Russ.).
- Lotman, Yu.M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the semiotics of culture and art]. Saint Petersburg, Akademicheskij prospect Publ., 2002. 544 p. (In Russ.).
- Messerer, S. *Fragmenty vospominanij* [Fragments of memories]. Moscow. Olimpiya PRESS Publ., 2005. 341 p. (In Russ.).
- Mysovskih, L.O. Rol' socialisticheskogo realizma v formirovanii sovetskogo baleta 20–30-h gorod XX veka [The role of socialist realism in the formation of the Soviet ballet of the 20–30 s of the XX century]. In *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informacionnyj zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv*, no. 3 (42), 2021, pp. 45–56. DOI: doi.org/10.24412/2310–1679–2021–342–45–56. (In Russ.).

Panova, E.V. Balet «Konyok-gorbunok» Cezarya Puni: zaistvovaniya i citirovaniya muzykal'nogo materiala [Ballet “The Little Humpbacked Horse” by Cesare Pugni: borrowings and citations of music material]. In *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka*, no. 4 (25), 2020, pp. 139–148. DOI: 10.36871/hon. 202004018.

Pushkina, I.A.A. Ya. Vaganova: v zone vnimaniya – harakternyj tanec [A. Ya. Vaganova: a characteristic dance is in the spotlight]. In *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, no. 2 (67), 2020, pp. 53–61. (In Russ.)

Suric, E. Nachalo puti: Balet Moskvy i Leningrada v 1917–1927 godah [The Beginning of the Journey: Moscow and Leningrad Ballet in 1917–1927]. In *Sovetskij baletnyj teatr. 1917–1967*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, pp. 7–105. (In Russ.)

Fajer, Yu.F. *O sebe, o muzyke, o balete* [About myself, about music, about ballet]. Moscow, Vsesoyuznoe izdatel'stvo sovetskij kompozitor Publ., 1970. 572 p. (In Russ.)

Hubov, G. *Aram Hachaturyan: monografiya* [Aram Hachaturyan: monograph]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1962. 441 p. (In Russ.)

Chernova, N. Balet 1930–1940-h godov [Ballet of 1930–1940 s]. In *Sovetskij baletnyj teatr. 1917–1967*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, pp. 106–154. (In Russ.)

Chandler, D. *Semiotics: the basics*. Oxon; New York, Routledge Publ., 2002. 307 p.

Ezrahi, C. *Swans of the Kremlin: ballet and power in Soviet Russia*. Pittsburgh, University of Pittsburgh press Publ., 2012. 322 p.

Gonçalves, S. Ballet, propaganda, and politics in the Cold War: the Bolshoi Ballet in London and the Sadler's Wells Ballet in Moscow, October–November 1956. In *Cold War History*, Vol. 19, no. 2, 2019, pp. 171–186. DOI:10.1080/14682745.2018.1468436.

Kant, M. The soul of the shoe. In *The Cambridge Companion to Ballet*. New York, Cambridge University Press Publ., 2007, pp. 184–197.

Petrilli, S. Identity Today and the Critical Task of Semioethics. In *International Handbook of Semiotics*. Dordrecht, Springer Publ., 2012, pp. 837–897.

Pouncy, C. Stumbling toward socialist realism: ballet in Leningrad, 1927–1937. In *Russian History*, Vol. 32, no. 2, 2005, pp. 171–193. DOI:10.1163/187633105 X00060.