

ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

УДК 792.01, 792.02, 792.8

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.029-036

Г. И. ЧАПАЕВ¹
М.Н. ЧИСТЯКОВА²¹Государственный академический
Большой театр России²Московская государственная
академия хореографии,^{1,2}Москва, Россия¹ORCID: 0000-0001-8601-972X
chapaev_art@mail.ru²ORCID: 0000-0002-4115-3084
mariatchistyakova@gmail.com**GRIGORY I. CHAPAEV¹**
MARIA N. CHISTYAKOVA²¹The State Academic
Bolshoi Theatre of Russia²The Bolshoi Ballet Academy^{1,2}Moscow, Russia¹ORCID: 0000-0001-8601-972X
chapaev_art@mail.ru²ORCID: 0000-0002-4115-3084
mariatchistyakova@gmail.com

Балет и драма: особенности выразительных сценографических средств в постклассическом театре

Характерной особенностью театра постклассической эпохи, длящейся с начала двадцатого столетия до настоящего времени, является взаимопроникновение элементов, присущих различным видам искусства, в ходе непрерывного поиска форм и средств воздействия на зрителя. Взаимодействие балетного и драматического театра приводит к тому, что один жанр обогащается сценографическими решениями другого. На широком спектре примеров можно выделить ряд приёмов, характерных как для драматической, так и для балетной сцены. В данной работе определяются и описываются такие сценографические приёмы, как изменение параметров сцены за счёт системы занавесов, использование занавеса в качестве полноценного участника действия, simultaneity (одновременный показ нескольких мест действий на одной сцене), многоуровневость сценической площадки,

Ballet and Drama: the Peculiarities of Expressive Scenographic Means in the Post-Classical Theater

A characteristic feature of the theater of the Post-Classical Era, which has lasted from the early 20th century up to the present time, is the interpenetration of elements pertaining to different art forms in the course of a ceaseless search for forms and means of impact on the audience. The interaction between ballet and drama theater leads to the result that one of the genres is enriched by the scenographic solutions of the other. From a broad spectrum of examples, it is possible to highlight a number of techniques characteristic for both the dramatic and the ballet stage. In the present work such scenographic techniques are determined and described as the changes of the parameters of the stage by means of a curtain system, the use of a curtain as a full-fledged member of the action, simultaneity (the simultaneous demonstration of several different places of action in one scene), the multi-levelledness of the stage space, adaptation for the cinema

© Чапаев Г.И., Чистякова М.Н., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

© Grigory I. Chapaev, Maria N. Chistyakova, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

кинофикация (использование в спектакле элементов кино, видеосъёмки или приёма «съёмки в реальном времени»), перемена декораций, происходящая на глазах у зрителя.

Ключевые слова:

сценография, синтетический спектакль, организация сценической площадки, кинофикация, балет, постклассический театр.

(use of elements of cinema, video-recording or the technique of “recording in real time” in the performance), as well as the change of decorations occurring in front of the viewer’s eyes.

Keywords:

scenography, synthetic performance, simultaneity, multilevel stage design, cinematography, ballet, post-classical theater.

Для цитирования/For citation:

Чапаев Г.И., Чистякова М.Н. Балет и драма: особенности выразительных сценографических средств в постклассическом театре // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 29–36. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.029-036.

Осмысление закономерностей развития театрального искусства позволяет глубже понять его современные тенденции и перспективы. История XX–XXI веков ознаменована чередой переломных событий: научно-технический прогресс, появление кинематографа, революции, мировые войны, освоение воздушного, а затем космического пространства, компьютеризация и многое другое. Естественно, все эти исторические явления находили и продолжают находить отражение в искусстве.

Для постклассического театра характерен поиск и задействование новых форм и техник, в том числе путём создания синтетического спектакля, сочетающего в себе особенности разных театральных жанров. Примерами могут служить и «Мистерия», о которой грезил А.Н. Скрябин, и различные по жанру спектакли Ф.Ф. Комиссаржевского, сопровождаемые пляской, пением и музыкой, и творчество А.Я. Таирова, часто опиравшегося в своей режиссуре на музыкальные принципы: речь актёра должна была быть подобна музыке, а движения — подчинены чёткому ритму [6, с. 294]. Приёмы цирка и кабаре использовали в своих театральных работах В.С. Смышляев, С.М. Эйзенштейн, Вс.Э. Мейерхольд, С.Э. Радлов, Н.М. Фореггер и другие.

Для данного исторического периода характерно взаимопроникновение и обогащение одного жанра театрального искусства средствами выразительности другого (см., например: [7; 10]).

Отметим, что в актёрском искусстве эта связь возникла ещё до театральной революции. По словам К.С. Станиславского, «в старину» любой актёр сначала должен был идти в балетную школу, и «если не танцевать, то в шествии ходить, пажей изображать» [11, с. 97]. Такой уклад давал возможность выхода на сцену для получения опыта и позволял допустить к драме только после основательной проверки именно тех, у кого есть данные.

Вспомним также об эвритмическом учении. С одной стороны, эволюционируя от теории «телесного выражения» Франсуа Дельсарта к учению Эмиля Жака-Далькроза, эти идеи нашли своё воплощение в творчестве Айседоры Дункан, М.М. Фокина, А.А. Горского, В.Ф. Нижинского, К.Я. Гойлезовского, Ф.В. Лопухова [9, с. 12–14], что во многом определило пути развития большого числа современных танцевальных направлений. С другой стороны, активно развиваясь как в Германии (в эвритмических центрах, а позднее — в школе Марии Штайнер «Эвритмеум»), так и в России (в студии МХАТ под руководством Миха-

ила Чехова) [2], данное учение стало одним из элементов актёрского тренинга.

Следующая точка соприкосновения — режиссура. В драматическом театре конца XIX — начала XX века рождается профессия режиссёра. Сценография, костюмы и игра актёров начинают напрямую зависеть от режиссёрской концепции и замысла спектакля. Балетный театр имел в своём арсенале такого человека с самого возникновения театрального танцевального искусства. Балетмейстер являлся единоличным руководителем всего действия: от его видения зависела и музыкальная основа балетного спектакля, и его танцевально-пантомимическое содержание, и сценография.

Однако специфический режиссёрский опыт полезен в балетном театре, что является ещё одним «мостиком» между этими двумя видами театрального искусства. Примерами такой совместной работы могут служить как балет «Ярославна» (1974), поставленный О.М. Виноградовым в содружестве с Ю.П. Любимовым, так и совсем недавние спектакли Ю.М. Посохова «Герой нашего времени» (2015) и «Нуреев» (2017), созданные совместно с К.С. Серебренниковым. В балетных постановках хореограф ставит движения, которые будут являться основным выразительным средством спектакля, а режиссёр создаёт концепцию визуальных и декорационных решений и репетирует с драматическими артистами, если таковые задействованы [13].

Существуют примеры и обратной связи: часто постановка танцев осуществлялась в театре профессиональным хореографом. Можно вспомнить имена М.М. Мордкина, Ф.В. Лопухова, А.М. Мессерера, Л.А. Лащилина, К.Я. Голейзовского, И.А. Моисеева, В.П. Бурмейстера, Л.М. Таланкиной, М.Э. Лиёпы, В.В. Васильева, А.Б. Петрова, Н.В. Литварь и многих других балетмейстеров, ставивших танцы в драматических спектаклях. Наиболее поздними по времени, но показательными в этом смысле являются дра-

матические спектакли «Отелло» (2013) Анжелики Холиной в театре им. Евгения Вахтангова и «Синяя птица» (2017) О.И. Глушкова.

Взаимодействие балетного и драматического театра приводит в том числе к тому, что *один жанр обогащается сценическими решениями другого*.

Рассмотрим такой атрибут театра, как занавес. От него как от элемента, отделяющего зрителя от актёров, пытались отказаться в начале XX века. К.С. Станиславский отмечал, что Гордон Крэг, работая над «Гамлетом» (1911), «мечтал о том, чтобы весь спектакль проходил без антрактов и без занавеса» [11, с. 508]. Его, «замалёванного реликвиями старого театра», «раздирали» в 1918 году «семь пар нечистых» [12, с. 51]. Во второй же редакции «Мистерии-буфф» (1921) занавеса не было совсем. Публика сразу могла наблюдать «необычное оформление раскрытой сцены и его отдельные элементы, вынесенные в самый зал» [там же, с. 121].

В балетном театре также можно найти примеры постановок без этого элемента классической сцены. В балете «Дама с камелиями» (1978) хореографа Джона Ноймайера перед началом спектакля занавес не задействован, за счёт чего зрителю сразу была доступна сценография *Пролога* [14, с. 84–85].

В спектакле Вс.Э. Мейерхольда «Маскарад» (1917), наоборот, использовалась целая система из пяти занавесов: «главный антрактовый, разрезной маскарадный, бальный, белый кружевной к IX картине и чёрный траурный финальный» [5]. Их функции новаторски уникальны: создавать для каждой картины свой размер сцены, позволять быстро менять декорации, делать особый акцент на диалогах и монологах.

Подобный театральный приём нашёл своё сценическое воплощение и в хореографических постановках. Прекрасным примером служат балеты Ю.Н. Григоровича «Спартак» (1968) и «Иван Грозный» (1975). В первом художник С.Б. Вирсалад-



зе использовал три занавеса: первый — основной занавес театра, второй — отделяющий авансцену и используемый во время увертюры и в конце первого и второго актов, третий — опускаемый на время хореографических монологов главных героев — Спартака, Фригии, Красса, Эгины. Третий занавес состоит из двух частей: первая — лёгкая ткань, иногда повисающая в нескольких метрах над сценой, словно облако, а иногда лежащая на сцену, словно туман, вторая — глухой чёрный занавес, позволяющий быстро сменить декорации на аръерсцене. В балете «Иван Грозный» (новая редакция 2012 года) сегодня используются три вращающихся полукруглых занавеса. В открытом состоянии они подобны храмовым апсидам, а закрываясь и открываясь по отдельности, акцентируют внимание на разных персонажах: боярах и боярынях, царе Иване IV и царице Анастасии, а также на сценах или монологах, проходящих перед зрителем при всех трёх закрытых занавесах.

Драматический театр XX века использовал занавес не только в качестве декорационных решений, но и делал его полноценным участником действия. Пример, ставший классикой, — сотканный из серовато-коричневой плотной и грубой шерсти занавес «Гамлета» (1971) Ю.П. Любимова в Театре на Таганке (сценография Д.Л. Боровского). Закреплённый на подвижной планке, он мог быть статичен, а мог и находиться в постоянном движении, и был, по словам очевидцев, «способен к пугающим метаморфозам. Подсвеченный изнутри, он казался гигантской паутиной, в которой беспомощно бьются люди» [1, с. 427]. Он появлялся под прямым углом к залу, поворачивался «лицом», затем разворачивался и сметал со сцены всё и всех [10, с. 98–99].

Аналогичное сценографическое решение в балетном театре — в спектакле «Жизель», поставленном хореографом Акрамом Ханом. Стена посреди сцены поднимается, вращается, а также пере-

двигается по сцене, словно наступая на главного героя и зрителя. При этом она является не только занавесом, «открывающим высший свет или потустороннюю реальность» [4], но и полноценной площадкой для симультанного действия. Находясь в горизонтальном состоянии, она становится ещё одной сценой в нескольких метрах над основной.

Многоуровневая сценическая площадка использовалась в драматическом театре ещё в начале прошлого века, при этом театральному действию становился доступен весь объём сцены. Примеры начала XX века — спектакли Камерного театра под руководством А.Я. Таирова, где в основу декораций были положены трёхмерные геометрические формы [6, с. 294], а также работы Вс.Э. Мейерхольда, в особенности «Мистерия-буфф» (1921), «Великодушный рогоносец» (1922), «Человек-масса» (1923) [8, с. 150–154, 165], где зачастую «взламывался планшет сцены» [10, с. 81], изогнутые мостики и лестницы громоздились вкривь и вкось, использовались огромные колёса, кубы, тумбы, а под колосниками сцены артисты выделяли цирковые сальто на подвесных трапециях.

В конце XX века симультанное использование разных уровней сценической площадки присутствует в опере-оратории «Царь Эдип» («Oedipus rex») на музыку И.Ф. Стравинского в постановке американского режиссёра театра и кино Джули Тэймор (1992, фестиваль памяти Хидэо Сайто Мацумото в Японии). С момента «разрезания» [15, с. 576] занавеса действие происходит одновременно в нескольких местах. «На фоне чёрного круга, напоминающего солнечное затмение, видна фигурка зародыша, висящего на красной ленте пуповины. Внизу, над замысловатой разноуровневой сценой, кружат чёрные птицы — символы смерти. Звучит музыка, и возникают хоревты. Под сопровождение собственного пения они медленным танцем продвигаются по железным мосткам. Страшный мор,

свирепствующий в Фивах, предстаёт во всём своём ужасающем величии» [15, с. 209, 577].

Идея трёхмерного использования сцены применяется и в балетном театре. Адажио царя Ивана и Анастасии во втором акте и многие другие сцены из балета «Иван Грозный» Ю.Н. Григорович поставил на специальном подвижном возвышении, а в финале царь повисает над сценой на натянутых в разные стороны канатах, словно паук в центре паутины. Сложную организацию пространства можно выделить как характерную черту постановок Ю.Н. Григоровича.

Хореограф А.О. Ратманский в балете «Ромео и Джульетта» (2011, Торонто; 2017, Москва) также задействует третье измерение. В сцене бала в доме Капулетти в глубине есть специальный балкон-антресоль, по которому ходят попеременно то Джульетта с подружками, то Ромео с Меркуцио и Бенволио. На «балконе» Джульетта находится на возвышении, у «окна», а в финальной сцене Ромео и все другие персонажи спускаются в склеп по специальной лестнице. И это не единственный театральный приём для создания пространства с параллельным действием. В балетном театре часто можно встретить мизансцену, в которой при определённом освещении некоторые декорации становятся полупрозрачными и открывают пространство и героев за собой. Самый знаменитый пример — видение белого лебедя после того, как принц нарушил клятву верности в балете «Лебединое озеро» (2001).

В конце XIX века мир обогатился достижениями кинематографа. Это привело к новым режиссёрским решениям и к введению теоретического термина — «кинофикация» [7].

С 20-х годов XX века начинается активное использование элементов кино на театральной сцене. Так, в пьесе С.К. Минина «Город в кольце» (1921), поставленной в Московском Театре революционной сатиры (Теревсат), рассказ

об обороне Царицына от белогвардейцев иллюстрировался батальными эпизодами на экране. В.Э. Мейерхольд в 1923 году показал зрителям спектакль «Земля дыбом», где «проекции кинематографа дополняли текст, увеличивая существенные детали действия» [12, с. 110]. Через два месяца его ученик С.М. Эйзенштейн поставил комедию «На всякого мудреца довольно простоты» в Театре Московского Пролеткульта, куда «включил специально поставленный им кинофильм: дневник Глумова режиссёр перевёл в кинематографическое действие; фильм, в котором были засняты актёры, выступавшие в самом спектакле, помогал развитию сюжета комедии» [там же].

Осваивая опыт «внешнего включения кино в театр», «кинокуски» вводили в свои театральные постановки Эрвин Пискатор в Германии и К.А. Марджанишвили в театре, впоследствии получившем его имя [там же].

В драматическом театре XXI века можно встретить использование приёма кинофикации в спектакле Яноша Саса «Мастер и Маргарита» (2011), где на экран выводится изображение, транслируемое с камеры в реальном времени. Это расширяет границы сцены и являет действие, которое происходит вне сцены. А в спектакле Хайнера Гёббельса «Эраритжаритжака» (2004) оператор следует за актёром, который выходит из театра, едет домой и, словно находясь в реалити-шоу, совершает прочие рутинные дела, а проекция происходящего транслируется в реальном времени в зрительный зал [3].

Кинофикация не чужда и балетному театру. В постановке Джона Ноймайера «Анна Каренина» (2017), когда Левин навещает переживающую нервный срыв Кити, видеопроекция на экран записи, вторящей основному действию, многократно усиливает боль Кити и неуверенность Левина в том, нуждается ли она в его помощи.

В этом же спектакле Ноймайера встречается ещё один характерный для драма-

тического театра приём: смена сценической обстановки происходит прямо на глазах у зрителя и словно бы становится отдельным участником повествования. На сцене появляются и исчезают различные подвижные декорации, которые меняются в зависимости от того, как они повернуты к зрителю и в контексте какой сцены используются. Например, лестница, под которой находится диван и торшер, при повороте становится комнатой Серёжи с кроватью и игрушечной лошадкой, а пара подвижных трёхмерных декораций-ширм, которые с одной стороны выкрашены в белый цвет и словно отображают внешне идеальную жизнь героев, поворачиваясь, открывает неокрашенный деревянный каркас — их семейные и психологические проблемы.

Вспомним таких мастеров сценографии начала XX века, как Адольф Аппиа и Гордон Крэг, ведь подвижные трёхмерные ширмы — это их изобретение [10, с. 77–80]. А говоря о смене обстановки прямо на глазах у зрителей и зачастую

обнажении структуры декораций, нельзя не упомянуть, что подобную практику активно использовал Вс.Э. Мейерхольд [6, с. 485].

Итак, можно выделить такие основные сценографические приёмы, усиливающие выразительные средства театральных и хореографических спектаклей и с успехом применяющиеся в постклассическом театре, как изменение параметров сцены за счёт системы занавесов и использование самого занавеса в качестве полноценного участника действия, перемена декораций на глазах у зрителя, симультанность и многоуровневость сценической площадки, а также кинофикация.

В заключение можно констатировать, что постоянный и непрерывный поиск форм и средств воздействия на зрителя в театре XX–XXI веков сопровождается «диффузионным обменом» новшествами среди смежных видов искусств, которые, в свою очередь, тяготеют к синтетическому спектаклю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бартошевич А.В. Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... М.: Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2014. 638 с.
2. Денисова М. Искусство современного художественного движения ЭВРИТМИЯ. URL: <http://setilab.ru/ms/evr/history/> (Дата обращения: 15.11.2020).
3. Зинцов О. Видео в театре: инструмент и метафора // Искусство кино, 2011. № 5. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article13?tmpl=component&print=1&page=> (Дата обращения: 15.12.2020).
4. Кузнецова Т. Акрам Хан перешёл в лигу классиков // Коммерсантъ, 15.07.2019, № 122. С. 11. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4031844> (Дата обращения: 05.12.2020).
5. Макурова Н. Мейерхольд и Головин // Третьяковская галерея, 2014. № 3 (44). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2014-44/meierkhold-i-golovin> (Дата обращения: 05.05.2021).
6. Марков П.А. Из истории русского и советского театра. Т. 1. М.: Искусство, 1974. 542 с.
7. Матвиенко К.А. Кинофикация театра: история и современность : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. 32 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/kinofikatsiya-teatra-istoriya-i-sovremennost/read> (Дата обращения: 20.11.2020).
8. Мейерхольд и художники / сост. Михайлова А.А., Данилова Л.М., Макарова Н.П., Мичасова О.В., Зайцева Н.М.; ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. М.: Галарт, 1995. 360 с.
9. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. М.: ИД «Один из лучших», 2004. 414 с.
10. Скорнякова М.Г. Сценическое пространство в театре постклассической эпохи // Театр XX века. М.: Индрик, 2003. С. 76–102.



11. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М.: АСТ, 2019. 608 с.
12. Февральский А.В. Первая советская пьеса: «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского. М.: Советский писатель, 1971. 272 с.
13. Флеров А. Герой нашего времени — режиссёр в балетном спектакле // Петербургский театральный журнал. 10.08.2015. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/geroj-nashego-vremeni-rezhisser-vbaletnom-spektakle/> (Дата обращения: 01.11.2020).
14. Хохлова Д. «Дама с камелиями» Дж. Ноймайера: хореографическая интерпретация романа А. Дюма // Вопросы театра. Prosaenium. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. № 1–2. С. 79–92.
15. Чистякова М.Н. Примеры полистилистического взаимодействия на театральной сцене конца XX – начала XXI века // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XII: по материалам III Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART III». Art-Barocco. 4 ноября 2020 года / Ред.-сост. О.А.Белецкая, А.И.Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. С. 576–582.

Об авторах:

Чапаев Григорий Игоревич, артист балета,
Государственный академический Большой театр России
(125009, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0001-8601-972X, chapaev_art@mail.ru

Чистякова Мария Николаевна, старший преподаватель
кафедры хореографии и балетоведения,
Московская государственная академия хореографии
(119146, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0002-4115-3084, mariatchistyakova@gmail.com

REFERENCES

1. Bartoshevich A.V. *Dlya kogo napisan "Gamlet": Shekspir v teatre. XIX, XX, XXI...* [For Whom "Hamlet" was Written: Shakespeare in the Theater. 19th, 20th, 21st...]. Rossiyskiy institut teatral'nogo iskusstva — GITIS [Russian Institute of Theatrical Arts — GITIS]. Moscow, 2014. 638 p.
2. Denisova M. *Iskusstvo sovremennogo khudozhestvennogo dvizheniya EVRITMIYA* [The Art of the Contemporary Artistic Movement EURHYTHMY]. URL: <http://setilab.ru/ms/evr/history/> (Access date: 11/15/2020).
3. Zintsov O. Video v teatre: instrument i metafora [Video in Theater: Instrument and Metaphor]. *Iskusstvo kino* [The Art of the Cinema]. 2011. No. 5. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article13?tmpl=component&print=1&page=> (Access date: 12/15/2020).
4. Kuznetsova T. Akram Khan pereshel v ligu klassikov [Akram Khan Passed onto the League of Classics]. *Kommersant* [Kommersant]. 15/07/2019, No. 122, p. 11. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4031844> (Access date: 12/05/2020).
5. Makerova N. Meyerkhof'd i Golovin [Meyerhold and Golovin]. *Tret'yakovskaya galereya* [The Tretyakov Gallery], 2014. No. 3 (44). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2014-44/meierkhold-i-golovin> (Access date: 05/05/2021).
6. Markov P.A. *Iz istorii russkogo i sovetskogo teatra* [From the History of Russian and Soviet Theater]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo, 1974. 542 p.
7. Matvienko K.A. *Kinofikatsiya teatra: istoriya i sovremennost' : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Inclusion of Cinema in Theater: History and Modernity : Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2010. 32 p. URL: <https://www.dissercat.com/content/kinofikatsiya-teatra-istoriya-i-sovremennost/read> (Access date: 11/20/2020).

8. *Meyerkhol'd i khudozhniki* [Meyerhold and the Artists]. Comp. Mikhailova A.A. and others. A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum. Moscow: Galart, 1995. 360 p.
9. Nikitin V.Yu. *Modern-dzhaz tanets: Etapy razvitiya. Metod. Tekhnika* [Modern-Jazz Dance: Stages of Development. Method. Technique]. Moscow: Publishing house "Odin iz luchshikh", 2004. 414 p.
10. Skornyakova M.G. *Stsenicheskoe prostranstvo v teatre postklassicheskoy epokhi* [Stage Space in the Theater of the Post-Classical Era]. *Teatr XX veka* [20th Century Theater]. Moscow: Indrik, 2003, pp. 76–102.
11. Stanislavskiy K.S. *Moya zhizn' v iskusstve* [My Life in Art]. Moscow: AST, 2019. 608 p.
12. Fevral'skiy A.V. *Pervaya sovetskaya p'esa: "Misteriya-buff" V.V. Mayakovskogo* [The First Soviet Play: "Mystery Buff" by Vladimir Mayakovsky]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1971. 272 p.
13. Flerov A. Geroy nashogo vremeni — rezhisser v baletnom spektakle [The Hero of Our Time — the Director in a Ballet Performance]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal*. 10.08.2015 [St. Petersburg Theater Journal. 08/10/2015]. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/geroj-nashego-vremeni-rezhisser-vbaletnom-spektakle/> (Access date: 11/01/2020).
14. Khokhlova D. "Dama s kameliyami" Dzh. Noymayera: khoreograficheskaya interpretatsiya romana A. Dyuma ["The Lady of the Camellias" by John Neumeier: Choreographic Interpretation of the Novel by Alexandre Dumas]. *Voprosy teatra. Proscaenium* [Questions of Theater. Proscaenium]. Gosudarstvennyy institut iskusstvovedeniya [State Institute for Art Studies]. Moscow, 2018. No. 1–2, pp. 79–92.
15. Chistyakova M.N. Primery polistilisticheskogo vzaimodeystviya na teatral'noy stsene kontsa XX – nachala XXI veka [Examples of Polystylistic Interaction on the Theater Stage of the Late 20th — Early 21st Century]. *Dialog iskusstv i art-paradigm* [Dialogue of the Arts and Art Paradigms]. Stat'i. Ocherki. Materialy [Articles. Essays. Materials]. Tom XII: po materialam III Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma "Dialog iskusstv i art-paradigm" "SCIENCEFORUM PAN-ART III". Art-Barocco. 4 noyabrya 2020 goda [Volume 12: Based on the Materials of the 3rd International Scholarly Forum "Dialogue of the Arts and Art Paradigms" "SCIENCEFORUM PAN-ART III". Art-Barocco. November 4, 2020]. Ed. O.A. Beletskaya, A.I. Demchenko. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire, 2020, pp. 576–582.

About the authors:

Grigory. I. Chapaev, ballet dancer,
The State Academic Bolshoi Theatre of Russia
(125009, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0001-8601-972X, chapaev_art@mail.ru

Maria N. Chistyakova, Senior Faculty Member
at the Department of Choreography and Ballet Studies,
Bolshoi Ballet Academy
(119146, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0002-4115-3084, mariatchistyakova@gmail.com

