

Эта часть работы выложена в ознакомительных целях. Если вы хотите получить работу полностью, то приобретите ее воспользовавшись формой заказа на странице с готовой работой:

<https://stuservis.ru/magisterskaya-rabota/95386>

Тип работы: Магистерская работа

Предмет: Методика преподавания

Оглавление

Введение 3

1 Истоки и сущность художественного образа в спектаклях Михаила Фокина 7

1.1 Эволюция выразительных средств в танце 7

1.2 Исторические аспекты становления образности в спектаклях Михаила Фокина 13

Глава 2. Методологические основы воплощения художественного образа с помощью стилистики рук 16

2.1. Две «Шопенианы». 1907 г., 1908-1910 гг. 16

2.2. Русские Сезоны С. Дягилева («Шехеразада», «Жар-Птица», «Петрушка») 19

2.3. Поэт: мечтатель и мистик 33

3. Влияние стилистики рук в спектаклях Михаила Фокина на дальнейшее развитие танца 38

Заключение 44

Список использованных источников 46

этапах развития танца руки были активно в него вовлечены. Ни обрядовый, ни вышедший из него профессиональный танец не обходились без участия рук. Точный и выразительный жест несет в себе определенную смысловую нагрузку и глубокое содержание, даже на самых ранних этапах своего развития танец содержал идею, и задачей танцующего была передача ее посредством пластических движений тела, и прежде всего рук. Необычайно разнообразны и интересны движения рук у представителей различных национальностей. В каждой национальной культуре есть свой неповторимый стиль. Удивительны по своей самобытности руки, изображенные на египетских фресках и орнаментах. Именно они при абсолютной статичности ног являются основным выразительным средством в изображении человека, его деятельности и душевного состояния. Необычайно яркую и неповторимую окраску имеют руки в танцах народов Испании. Самые разнообразные: мощные, широкие, пластичные, а также резкие и динамичные – движения рук являются яркими средствами передачи малейшего движения души и настроения исполнителей, тем более что ног танцовщицы из-за длинной юбки почти не видно. Положения рук в русском народном танце также возникли не случайно и имеют под собой конкретную логическую основу.

Руки, собранные на поясе в так называемый «кулачок», возникли благодаря необходимости прятать от посторонних глаз грязные и непривлекательные от постоянной работы в земле ногти. А русский хоровод со сцепленными руками образует неразрывный круг и символизирует солнце, которое с древних времен обожествлялось славянами. У каждого народа есть свои неповторимые, свойственные только ему положения рук. Стилистически верная передача их современными исполнителями позволяет донести до зрителя смысл, суть, колорит и душу национального танца. В процессе формирования основных понятий классического танца, таких как прямая спина, выворотность и натянутость ног, позиции, руки тоже не были обделены основными положениями, но получили, по сравнению с ногами, относительную свободу, что позволило им эволюционировать по мере развития классического танца и менять свою форму в зависимости от времени и определенной школы исполнительства. Вот что по этому поводу пишет в своей книге «Классический танец. История и современность» Л. Д. Блок: «Особая структура, придаваемая костяку руки, есть следствие перестроившегося для танца всего скелета в целом. При такой спине, при таком положении бедра, колена, ступни руки не могут сохранять свою житейскую анатомию, они кажутся чужими, мертвыми, привязанными, что мы и наблюдаем, к сожалению, очень нередко у плохо выученных или бездарных танцовщиков и танцовщиц. Руки – наименее вовлеченная в органическую перестройку часть скелета; неизбежность логического построения оканчивается лопатками – руки свободны встать так или иначе. Это открывает широчайшее поле для творчества: руки – наиболее «говорящая» часть тела – свободны, лишь бы они нашли свое, пусть совсем новое соответствие со всем остальным костяком классического танцовщика».

Именно эта «свобода» и позволила рукам пройти свой исторический путь развития от «рамки» для корпуса

в XVII веке до главного выразительного средства танца эпохи романтизма в XIX веке в творчестве выдающейся балерины этого периода – Марии Тальони. Непревзойденная Сильфида-Мария Тальони сделала для танца столько, сколько не суждено было сделать никому ни до нее, ни после. Впервые за всю свою историю индивидуальный танец воплотил передовые идеи искусства своей эпохи. Тальони первой сделала из танцовщика нечто большее, чем развлекателя и трюкача, и встала в один ряд с представителями других видов искусств: поэтами, музыкантами, живописцами, скульпторами. В невероятно грациозном, воздушном, с удивительным баллоном и отсутствием трюков танце Тальони особую роль играли руки и их пластика. По своей природе руки Тальони не укладывались ни в какие привычные рамки. Они были настолько длинные, что поначалу приводили в отчаяние даже ее отца и педагога Филиппо Тальони. Горестные возгласы Филиппо Тальони в адрес дочери сохранились в мемуарах Чеккетти.

Но постепенно он нашел для дочери индивидуальные положения рук: непринужденные, дышащие экспрессией и бесконечно легкие. Появились специфические тальониевские руки с провисшими локтями, простые и выразительные. Эти руки, безвольные и брошенные, прекрасно сочетались с ее высокими полетами и завершали тающие в далекой неопределенности арабески. Неправильные, попросту безобразные руки Тальони, одухотворенные творчеством, стали одной из красот и достоинств ее танца. Полностью отказавшись от чувственного танца «куртизанки», Мария Тальони доказала своим исполнением, что «чистое» искусство способно удерживать внимание зрителя и вызывать глубокий восторг. Она говорила: «Я добилась большого совершенства в постановке рук. Никогда руки не были для меня лишь помощниками в трудностях. Они всегда были гибкими. Кисти также двигались грациозно. Между тем, кисти моих рук были скорее великоваты, но я ими много занималась. Ведь, появляясь перед публикой, естественно, подвергаешь себя критике. Поэтому следует изучать в себе все, видеть свои недостатки и пытаться, насколько возможно, превратить их в достоинства. Я, например, не была красивой; верхняя половина моего тела оставляла желать лучшего; я была худощава, хотя не была тощей; мои ноги были чуть слишком удлинены, но стройны; ступни – на редкость малы и изящны. Я умела, как никто, ходить по сцене. Наконец, рискуя насмешить, скажу, что обладала одухотворенными руками и ногами. Я избегала гримас или жеманства. Мое лицо выражало радость. Когда я танцевала, я улыбалась, но не смеялась. Я была счастлива».

Тальони отказалась от четких и строгих позиций и пустила руки в улетающие жесты. Часто одна рука была небрежно и мягко приведена к плечу, а другая – заложена за спину. Ее руки, не поддерживаемые в локте, придавали танцу некую девическую беспомощность. Именно эта трепетность и интимность движений рук и были одним из мощных очарований Тальони, делали ее ни на кого не похожей и сильно отличали от танцовщиц французской школы с их правильно заученными жестами.

В движениях рук Тальони был не только романтизм, сквозь него просачивались элементы нарождающегося реализма, что наблюдалось во всех крупных явлениях романтического искусства. Талант Марии Тальони, ее индивидуальная манера танца имели много почитателей и подражателей. Но, к сожалению, тальонизм во французской школе танца обернулся искажением манеры самой Тальони. Видимую легкость ее танца, достигнутую многолетним тяжелым трудом, заменяли на небрежность исполнения. Красота рук Тальони у подражателей переродилась в манерность исполнения. От таких исполнительниц больше не веяло очарованием девичьей непосредственности, их руки стали словно привязанными к телу, чужими и вялыми. В танце Тальони об этом не могло быть и речи: ее руки – неотъемлемая, органическая часть всего единого целого.

После заката романтизма и славы Марии Тальони искусство танца утратило свою былую одухотворенность. И это в первую очередь отразилось на пластике рук, что характерно и для России конца XIX века. Глядя на фотографии русских танцовщиц шестидесятых и семидесятых годов XIX века, можно увидеть, как утеряно после Тальони владение линиями, как весь корпус «обмяк» и «осел» на бедра, а руки просто брошены без смысла и ощущения позы.

Рассмотрим влияние Русских Сезонов С.П. Дягилева. Так, в то время, «Русская культура XX века стала самой могучей. Она оказала влияние на весь мир, перенесла свою поэзию, поэзию русского народа, свою душу, свои достижения, свою науку, свою таинственную философию, свои культурные и научные подвиги, свои социальные взрывы. Она возглавила культуру авангарда» .

На почве искусства сблизилась Россия и Франция. Русские Сезоны С.П. Дягилева продемонстрировали русский балет на западе. В связи с этим появился интерес к русской культуре.

Благодаря С.П. Дягилеву каждый хореограф получил возможность работать и реализовывать свое собственное видение в танце .

Артисты из России группировались около национальных театров главных югославских городов – Любляны

(Словения), Загреб (Хорватия) и особенно Белграда (Сербия), где русские подняли оперное искусство на высокий уровень.

Самое важное, что в Белграде, в югославской столице, появился балет, до того не существовавший в Сербии. Балетные артисты-эмигранты, которые остановились в Югославии, – Елена Дмитриевна Полякова и Маргарита Петровна Фроман, были мастерами большого масштаба, солистами ведущих русских музыкальных театров и участниками «Русских сезонов» Дягилева.

Полякова короткое время работала балетмейстером в Любляне, потом в Белграде, М. Фроман работала в Загребе. Они первые перенесли фокинские балеты в Югославию и вообще на Балканы.

Из дягилевского репертуара балеты Фокина появились в Югославии в хореографии Поляковой и Фроман: это Сильфиды (Шопениана) и Шехеразада в Любляне, Загребе и Белграде.

Говоря о дальнейших представлениях, (без Любляны, которую Полякова покинула в 1922), находим подтверждения того, что в Загребе и Белграде шли Половецкие пляски, Видение розы (Приглашение к танцу), Петрушка, Тамара, Карнавал, Бабочки, Жар птица, Дафнис и Хлоя и Золотой петушок.

Балет Равеля, возобновленный Антоном Романовским, появился только в Белграде, также как и Золотой петушок, в постановке Анатолия Жуковского (ученика Поляковой).

В каком виде могли представить Сильфиды или Шехеразаду в Любляне, Загребе или Белграде Елена Полякова и Маргарита Фроман? Композиции Шопена исполнялись в оркестровке чешского композитора Антонина Балатки, дирижера Люблянской Оперы.

В начале, для первого балета в Любляне у Поляковой не хватило танцовщиков-солистов, для второго балета был уже солист Сергей Стрешнев. Именно ему она доверила главные партии в фокинской постановке балета на музыку Н. Римского-Корсакова в Любляне и Белграде. В Загребе для главных партий Шехеразады нашлись Маргарита и её брат Максимилиан.

Всё-таки в трёх центрах Югославии не хватало ансамбля, который позволил бы изображение вакханалии в последней части и расправы в финале спектакля в соответствии с тем, как это создано изумительной фантазией Фокина. «Фокин признавался, что, уча убивать, умирать, бороться, он имел в виду опыт французской борьбы, которой отдал дань в юности, – образец поистине небывалый для хореографов» . Можно добавить – того времени. Сегодня – всё позволено. Спорт, гимнастика, цирк в танце и балете или танец и балет в цирке. Но финал-оргия Шехеразады не был первой танцевальной «рукопашной» Фокина: надо учесть балет Картины античного мира, в котором он показал бойцов на сцене Театра литературно-художественного общества в Санкт-Петербурге в феврале 1909 г. (не известно на какую музыку) .

Что касается музыки Римского-Корсакова, «Дягилев предполагал сценически воплотить вторую и четвертую часть Шехеразады, длящиеся 15 и 12 минут. В обеих частях предполагаются толпы людей, движение, суета, разноголосица, смешение лиц и эмоций, в обеих минимум волшебных превращений, а лирика отодвинута на второй план» .

Фокин захотел использовать лирику и сочинил танцы и для третьей части, несмотря на возражения Дягилева, очень сетовавшего на новое произведение.

«Балет Шехеразада был одним из самых репертуарных спектаклей, созданных антрепризой Дягилева. Однако, после его смерти, в отличие от многих других постановок Фокина, перенесенных на разные сцены мира, к Шехеразаде почти не обращались» . После исчезновения «Русского балета Дягилева», сам Фокин не бросил своё «чадо».

Его балетами интересовались и другие хореографы, как, например, это было на Балканах. Можно сказать, что югославские постановщики не обращались к первой версии балета (партитура которого утрачена, как считает автор монографии о Фокине): сохранилась только вторая версия Шехеразады, также сочиненная Фокиным для дягилевских «Русских сезонов», хотя сам Дягилев её не одобрял. Во второй версии балетной Шехеразады лирика выходила на первый план, так как исполнялась третья часть сюиты Римского-Корсакова.

Очевидно, вторая версия закрепилась и в югославском репертуаре, судя по Шехеразаде сороковых годов в белградском Национальном театре. Во всяком случае, оргия вместе в резней в финале были одинаковыми в обеих версиях Фокина: а как она выглядела на трёх сценах на Балканах после первой мировой войны, трудно выяснить, потому что хореограф и режиссёр Шехеразады, Е. Д. Полякова и Ф. В. Павловский, придумали для Белграда другой сюжет, в котором осталась оргия без расправы.

Участниками финала стали ученики из школы Поляковой и статисты. Публика была в восторге от музыки, от танца и от декораций и костюмов Браиловских.

Надо отметить, что в Загребе до второй мировой войны (за исключением трёх лет работы в Белграде) «царила» Маргарита Фроман до 1935 г., будучи и хореографом, и танцовщицей, пока в Белграде Полякова

танцевала до 1928 г., но после Шехеразады в 1923 году она перестала ставить балеты в Национальном театре. Как хореограф Полякова работала в своих классах.

Что касается Половецких плясок, то в Загребе они появлялись всегда в фромановской постановке, а белградцы их увидели в редакции Александра Фортунато (1925), Максимилиана Фромана (1927), Маргариты Фроман, когда была поставлена опера Князь Игорь (1929) в Белграде, и Анатолия Жуковского (1937). В этом случае подлинная постановка сохранялась благодаря Маргарите Фроман. Известно, что Фёдор Шаляпин, гастролируя в Югославии, хвалил М. Фроман за подлинную фокинскую хореографию в Загребе и, конечно, в Белграде. Не знаем, видел ли знаменитый артист оперу Бородина целиком, в Загребе или Белграде.

У Шаляпина тоже не было возможности наблюдать, как на протяжении лет постановка Половецких плясок Фокина сохранилась в опере Князь Игорь Мариинского театра.

«Золотой петушок». Черепнинский и Фокинский Золотой петушок в чисто оркестровой и балетной версии (после оперы-балета, 1914) – своего рода феномен вообще и в Югославии особенно.

Премьера в Лондоне в 1937 г. стала блестящим успехом хореографа и всей труппы Полковника де Базиля во главе с Татьяной Рябушинской – Петушком и Ириной Бароновой – Шемаханской царицей. Сцена и костюмы произвели также особое впечатление, как можно судить по письму Михаила Ларионова, отправленного из Лондона (адрес The Red Court Hotel, Bedford Place, Russell Square W. C. 1) Ирине Лидовой (без даты, наверно в октябре, после премьеры): « Ложусь не ранее трёх ночи и в 9 утра уже на ногах – мастерская декорационная у черта на куличках. Всё время до сих пор проходило между мастерскими декораций и костюмов, парикмахером, аксессуаристом и сапожником.

Не посмотришь – будут сюрпризы – да и так были. Теперь освободился немного и идут ретуши. Премьера прошла блестяще для Натали Сергеевны.

Все, начиная с артистов и прессы, об этом говорят и отмечают, что это петушок совершенно исключительно хорошо со стороны декораций и костюмов. Хореография вызывает менее энтузиазму.

Надеюсь в первых числах быть в Париже – и радуюсь встрече с Вами заранее, тогда всё расскажу. «1 Письмо важно (хотя Ларионов уменьшает успех Фокина за счёт Гончаровой), потому что мало сведений про Петушка 1937 года в литературе. Историки больше занимаются Петушком 1914 года, а про позднего Петушка нет сведений и в книге Фокина, который мало говорит о своём втором Петушке.

Гораздо больше написано в труде В. Г. Маркеса, с которым автора этого доклада познакомил сама Татьяна Рябушинская. Незабвенная встреча с премьерной «золотой птицей» Рябушинской и историком культуры (в данном случае балета) кубинцем по происхождению, Маркесом произошла в Лос-Анджелесе в феврале 1992 г. Автор книги о «Русском балете Полковника де Базиля» Висенте Гарсиа Маркес, пользуясь «устной» историей, написал, что декорации Гончаровой для Петушка были выполнены князем Шервашидзе, и её костюмы – Варварой Каринской.

Написал также о костюмах из портновского салона Каринской: как они попали в последний момент на премьеру Золотого петушка в Covent Garden. Для пятидесяти шести исполнителей было 150 костюмов. Их проверяло и надевало на танцовщиков целое войско помощниц знаменитой Каринской .

Как Ларионов забыл написать Лидовой про этот главный сюрприз? Но об этом не найдётся ничего даже и в воспоминаниях Фокина. Исключительным событием стало то, что появился Петушок в Белграде в постановке Анатолия Михайловича Жуковского по Фокину.

В 30-х годах балетная труппа белградского Национального театра выросла до высокого уровня благодаря Жуковскому (ученику Поляковой) и Нине Васильевне Кирсановой, которая перенесла в Белград репертуар Анны Павловой.

Рядом с сочинениями Фокина (и Павловой) белградцы увидели в хореографии Кирсановой известный мясинский спектакль Предзнаменования (1934 г.) с незаурядными солистами. Было что показать белградскому балету на гастролях в Афинах в 1933 г. и в Софии в 1938 г. (включая сценическое воплощение, а также декорации и костюмы). Про русских белградцев много лет спустя написали, что «Обладая феноменальной, я бы сказал, хореографической памятью, они воссоставляли талантливые постановки „королей“ балета».

Тут прежде всего имеется в виду Фокин. Жуковский с супругой Яней Васильевой встретился с ним (и с Полковником де Базилем) в Лондоне в 1937 году.

Увидев Золотого петушка, Жуковский попросил у Фокина разрешение поставить этот великолепный спектакль в Белграде. Не получив разрешения, не имея балетной партитуры, Жуковский обратился к местному композитору Христичу для аранжировки оперной музыки Петушка Римского-Корсакова, (как это сделал Николай Черепнин). Надо сказать, что либреттист и друг Николая Римского-Корсакова, эмигрант

Владимир Бельский, проживавший в Белграде, не одобрил оркестровые версии Н. Н. Черепнина и Ст. Христича .

Ранее мы видели, что в программах к спектаклям иногда было написано, что балет поставлен по Фокину, но очень часто имя Фокина отсутствует. Не было никаких сведений (впрочем, этим никто и не интересовался) о хореографах в Югославии, общавшихся с Фокиным или спрашивавших его разрешение на постановки. Не спрашивали, а ставили (и меняли названия балетов, как видно в Приложении). Исключение представлял Анатолий Жуковский: он спросил, разрешение не получил, но балет поставил.

Для белградского Петушка в 1939 г. тоже хватило опытных танцовщиков: блистали Елена Корбе в заглавной партии, Наташа Бошковиц – Шемаханская царица и сам Жуковский – царь Додон. Декорации и костюмы Владимира Жедринского тоже восхищали. Жуковский сказал, что они были сделаны «под Гончарову».

История постановки Золотого петушка показывает, как Белград обогатил репертуар своего театра благодаря тому, что в начале двадцатых годов руководители театров в Софии не захотели принимать русских артистов-беженцев, в результате чего болгарский балет, в сравнении с Югославией, до Второй мировой войны отстал на пятнадцать лет. Фокинское хореографическое наследие было украшением репертуара театров в Загребе и Белграде; бывшая Югославия немыслима без русских артистов. К сожалению, многое оказалось утраченным из-за Второй мировой войны, когда белградский Национальный театр пострадал от бомб в 1941 г. и от пожара в 1944 г.

Тогда и его балетная труппа окончательно распалась, и больше уже не было югославских специалистов для исполнения постановок Фокина.

Судьба балетного Золотого петушка в данном случае уникальна. Из-за утраты партитур Стевана Христича и Черепнина (после распада труппы Полковника де Базиля в 1948 г.) больше никто и нигде (не только в Белграде) не поставил шедевр Михаила Фокина/Николая Римского-Корсакова.

Список использованных источников

1. Адаменко Е.Р. По мотивам бакста (экспонаты из коллекции мкиохо) // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 21-33.
2. Акулова Д.В. Русский балет после дягилева // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. 2018. № 8. С. 453-458.
3. Аловерт Н. Одной судьбы двужилая стрела // Балет. 2010. Т. 165. № 6. С. 34-36.
4. Андросова Э.М. Влияние мастеров западного авангарда на сценографию и костюм «русских балетов» сергея дягилева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2015. № 1. С. 246-256.
5. Ариас-Вихиль М.А. Парижское открытие с. Дягилева: «отец авангарда» эрик сати и балет-коллаж «парад» // Артикульт. 2011. № 4. С. 13-27.
6. Багно В.Е. «Русский балет дягилева» в испании / В книге: Испания и Россия: дипломатия и диалог культур. Три столетия отношений Ведюшкин В.А., Фернандес Искьердо Ф., Рохо Фернандес Э., Караулова М.К., Гарсиа Мартин П., Родригес де Диего Х.Т., Волосюк О.В., Ласаро Урдиалес И., Веселова И.Ю., Багно В.Е., Лопес-Кордон М.В., Кастилья Урбано Ф., Юрчик Е.Э., Корконосенко К.С., Сагомоян А.А., Камареро Буйон К., Уркихо Гоития Х.Р., Петрова А.А., Кларес Х.Л., Каганэ Л.Л. и др. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Москва, 2018. С. 263-264.
7. Барыкина Л. Наследники Дягилева // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 81-86.
8. Белова И. Сезон сезонов // Балет. 2010. Т. 160. № 1. С. 16-17.
9. Беляева Т.Г., Утишева Е.В. Ритмическая гимнастика эмиля жака-далькроза в русских сезонах дягилева // В сборнике: Материалы Международной научной конференции, посвященной 75-летию художественной гимнастики Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья им. П.Ф. Лесгафта. 2010. С. 195-201.
10. Беспалова Е. Первая опера бакста // Вопросы театра. 2016. № 3-4. С. 216-230.
11. Беспалова Е.Р. «Синий бог» - балет антрепризы дягилева // Вопросы театра. 2018. № 1-2. С. 287-310.
12. Богданова П.Б. Два фокина // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2013. № 2 (12). С. 110-135.
13. Бочкарева Н.С. Реминисценции русской культуры в романе а. С. Байет «детская книга» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2018. № 4. С. 48-54.

14. Бочкарева О.В. Проблема диалога «восток - запад» в антрепризе с. П. Дягилева // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 3. С. 219-224.
15. Брагинская Н.А. Игорь stravinsky в диалоге с польской музыкальной культурой: о ранних инструменталках пьес шопена // Opera musicologica. 2013. № 2 (16). С. 14-35.
16. Брагинская Н.А. Парадоксы гения, или stravinsky оркеструет шопена. Приношение по неизвестным материалам фонда пауля захера // В сборнике: От русского Серебряного века к Новому Ренессансу Сборник статей по материалам Международного форума к 80-летию Сергея Слонимского. 2014. С. 411-420.
17. Будыка Житкова О.К. Русская музыка на испанской сцене: премьеры балетов stravinsky в мадриде / Культурная жизнь Юга России. 2010. № 4 (38). С. 11-15.
18. Валукин М.Е. Анализ педагогики балета конца XIX - первой половины XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 1 (39). С. 190-196.
19. Варакина Г. Сергей дягилев: феномен русского балета // Вопросы культурологии. 2008. № 10. С. 23-25.
20. Варакина Г.В. Проблема синтеза искусств и особенности постановки балета «петрушка» stravinsky - фокина - бенуа // В сборнике: От фольклора до сценических видов танца Сборник материалов Международной научно-практической конференции кафедры Педагогики балета Института славянской культуры. 2019. С. 16-21.
21. Варакина Г.В. Феномен синтеза искусств в эстетике серебряного века (на примере антрепризы сергия дягилева) // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 243-256.
22. Варакина Г.В., Литовкина Т.А. Игорь stravinsky и «русский балет» сергия дягилева в контексте трансформации культуры рубежа XIX-XX веков // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1 (27). С. 223-230.
23. Варларо Ф. «Русские балеты» дягилева (djagilev's company «ballets russes») в свете мемуаров и биографии нижинского / В книге: Молодежь XXI века: образование, наука, инновации материалы VII Всероссийской студенческой научно-практической конференции с международным участием. Новосибирский государственный педагогический университет, Институт филологии, массовой информации и психологии. 2018. С. 87-88.
24. Весна священная». Возвращение: путеводитель по выставке / Санкт-Петербург, 2013.
25. Видение танца. К 100-летию «русских балетов» с.п. дягилева в париж // Бурение и нефть. 2009. № 11. С. 66-68.
26. Викторова И.Ю. Балет «игры» как веха в развитии принципов оформления спектаклей в антрепризе с. дягилева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2011. № 4-2. С. 16-28.
27. Вязова Е.С. «Оммаж роджеру фрау» м. Ларионова: русско-английские пересечения в истории «русского балета сергия дягилева» // Искусствознание. 2017. № 4. С. 140-173.
28. Вязовкина В. Неизвестное в истории «шопенианы» // Балет. 2014. Т. 184. № 1. С. 40-41.
29. Галкин А. Дамы с камелиями // Балет. 2013. Т. 178. № 1. С. 8-9.
30. Гарафола Л. Русский балет дягилева // Линн Гарафола. Пермь, 2009.
31. Головина Н.А. Вариации на тему «балет» композиторов группы «шести» (1920-е годы) // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 6 (65). С. 65-77.
32. Гольдфайн Л.А. Творческое содружество и.ф. stravinsky и с.п. дягилева как неотъемлемая часть мировой художественной культуры // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Педагогика и психология. 2017. № 1 (193). С. 20-27.
33. Гончарова О. Ода русским сезонам // Балет. 2010. Т. 160. № 1. С. 36-37.
34. Государев А.А. Синтез искусств и единства стиля: символизм, модерн и балеты михаила фокина // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 1998. № 1 (6). С. 191-194.
35. Грицук А.П., Кутыркина Л.В. Популяризация русского искусства за рубежом: из истории российской pr- и рекламной практики конца XIX - начала XX вв // Реклама: теория и практика. 2018. № 3. С. 228-242.
36. Губская И. ...Не только танцы, но и театр // Балет. 2010. Т. 162. № 3. С. 36-37.
37. Джавадова В.Ч. Эстетическая реальность в творчестве георгия шишкина // Ceteris Paribus. 2016. № 10. С. 49-51.
38. Догорова Н.А. Проблема хореографического мышления михаила фокина // В сборнике: Феникс Научный ежегодник кафедры культурологии, этнокультуры и театрального искусства. Саранск, 2011. С. 60-64.
39. Дунаева Н.Л. Один вечер в жизни михаила фокина // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 1998. № 1 (6). С. 153-162.
40. Егорова Б.Ф. Дебюсси и новый балет // В сборнике: Дебюсси и стиль модерн Егорова Б.Ф. Нижний

Новгород, 2009. С. 94-140.

41. Епишин А.В. Дж. Баланчин и с.с. прокофьев: история несостоявшегося сотрудничества, или рождение балетного шедевра по принципу дополнительности (ч. I) // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 38-45.
42. Епишин А.В. Дж. Баланчин и с.с. прокофьев: история несостоявшегося сотрудничества, или рождение балетного шедевра по принципу дополнительности (ч. 3) // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 4 (45). С. 31-43.
43. Захаров, Р. В. Сочинение танца: страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М.: Искусство, 1983.
44. Зенкевич С.И. «карнавал» р. Шумана в Санкт-Петербурге // В сборнике: немцы в Санкт-Петербурге (xviii-xx века) биографический аспект. Санкт-Петербург, 2011. С. 333-350.
45. Зозулина Н. Сады памяти // Балет. 2010. Т. 160. № 1. С. 19-21.
46. Илларионов Б.А. 1910 год: петипа и дягилев // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 116-122.
47. Императорское красное село от истока до зенита славы // Сборник статей / Санкт-Петербург, 2017.
48. К 90-летию со дня рождения М.Н. Фокина // Управление качеством в нефтегазовом комплексе. 2008. № 3. С. 60.
49. Каратеева К.С. Развитие связей между Россией и Францией в области балета и «русские сезоны» с. Дягилева // В сборнике: современные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации сборник статей VIII Международной научно-практической конференции. 2019. С. 144-148.
50. Карикатуры братьев Николая и Сергея легат: опыт интерпретации / Некрасова-Каратеева О.Л., Сталинская Е.П. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2015. № 1. С. 85-100.
51. Кирпиченкова О.В. Из истории балета Игоря Стравинского «Жар-птица» // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2013. № 2 (30). С. 232-240.
52. Коваленко Г.Ф. Все колеса будут вертеться... // Вопросы театра. 2012. № 1-2. С. 274-303.
53. Коковина Е.Н. Свидетели эпохи «русских сезонов»: фотографии и костюмы как материальные источники и предметы коллекции // В сборнике: Искусство и диалог культур Сборник научных трудов XII Международной межвузовской научно-практической конференции. Под редакцией С.В. Анчукова, Т.В. Горбуновой, О.Л. Некрасовой-Каратеевой. 2018. С. 470-471.
54. Колпецкая О.Ю. Балет «les biches» ф. Пуленка - б. Нижинской: о творческом союзе русских и французских деятелей искусства в антрепризе с.п. дягилева: учебное пособие для студентов творческих вузов / Красноярск, 2015.
55. Колпецкая О.Ю. Особенности освоения современной темы в антрепризе с.п. дягилева (на примере балета «голубой экспресс» д. Мийо - ж. Кокто - б. Нижинской) // В сборнике: 21 век: фундаментальная наука и технологии материалы XIII международной научно-практической конференции . 2017. С. 10-13.
56. Колпецкая О.Ю., Спиридонова Н.С. «Реставраторский» спектакль л. Мясина - о. Респиги «лавка чудес» на музыку Дж. Россини // Человек и культура. 2019. № 5. С. 105-112.
57. Конёнкова А.К. Русское народное искусство в художественной культуре конца XIX - начала XX вв. Художественное оформление балета и. Ф. Стравинского «Жар-птица» // Вестник славянских культур. 2010. № 3 (17). С. 79-88.
58. Корсакова Т.А. Открыть Россию миру // Практический журнал для учителя и администрации школы. 2009. № 12. С. 21-22.
59. Коршунова Н.А. Мастера русского балета за рубежом (из воспоминаний Л.Я. Нелидовой-Фивейской) // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2014. № 1 (33). С. 52-65.
60. Костерева О.А. Феномен новаторства в «золотом веке» «русского балета» с. Дягилева (1909 - 1914 гг.) // Новый исторический вестник. 2001. № 3 (5). С. 108-119.
61. Костина Т.И. Михаил Фокин - становление балетмейстера (взаимосвязь профессионально-творческого и общественно-просветительского начала) // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2000. № 1 (8). С. 230-240.
62. Кошин Д.Б. «Русские сезоны» с. Дягилева и их влияние на искусство мирового балета // В сборнике. 2017. С. 141-143.
63. Красавченко Т.Н. Русские сезоны дягилева в Великобритании. Парадоксы культурного взаимодействия // Вестник культурологии. 2019. № 1 (88). С. 34-57.
64. Купец Л.А. Образ дягилева в российском энциклопедическом нарративе XX - начала XXI века // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 6 (53). С. 38-50.
65. Левая Т.Н. В поисках нового синтеза, или почему дягилев не поставил «Прометей» // В сборнике: А.Н.

- Скрябин в пространствах культуры XX века Москва, 2008. С. 75-80.
66. Львова Е.Е., Новоселова М.А. История русского балета сергея дягилева // В сборнике: Актуальные вопросы науки и хозяйства: новые вызовы и решения Сборник материалов LIII Международной студенческой научно-практической конференции. 2019. С. 528-532. 0
67. Максимова А.С. Балет «зефир и флора»: европейский дебют владимира дукельского в сезонах «русских балетов с. Дягилева» // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 64-69.
68. Максимова А.С. Дукельский и баланчин: грани творческого сотрудничества // Opera musicologica. 2011. № 2 (8). С. 92-106.
69. Максимова А.С. Проекция сюрреализма в творчестве владимира дукельского // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2013. № 4 (7). С. 60-73.
70. Маликов Е.В. Герменевтический подход к балету «лебединое озеро», или почему Зигфрид должен умереть в мифопоэтическом ландшафте указанного произведения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 3 (23). С. 64-72.
71. Манулкина О.Б. Vallo gusso в репертуаре «русских балетов» дягилева // В сборнике: Русско-итальянские музыкальные связи Сборник статей. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Кафедра истории зарубежной музыки. Санкт-Петербург, 2004. С. 207-226.
72. Медников И.Ю. Российско-испанские отношения в годы первой мировой войны // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2011. № 8. С. 21-22.
73. Мизко О.А. Русская тема в «русских сезонах» с. Дягилева // В сборнике: Вопросы развития творческой среды Дальнего Востока России и Азиатско-Тихоокеанского региона Материалы Международной научно-практической конференции, посвящённой 50-летию Хабаровского государственного института культуры. Главный редактор С.Н. Скоринов. 2018. С. 177-183.
74. Михаил Михайлович Фокин// Belcanto.ru [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.belcanto.ru/fokin.html>.
75. Модестов В. Увлекательные страницы // Балет. 2011. Т. 169-170. № 4-5. С. 56-57.
76. Мосусова Н.Б. «Спящая красавица» (1927) и «раймонда» (1928) в белграде. «весь мир продолжает жить наследием петипа и русского балета дягилева» // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2018. № 1 (45). С. 62-66.
77. Мосусова Н.Б. Балеты михаила фокина на балканах (югославия, 1920-1939 годы) // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2015. № 4 (40). С. 36-40.
78. Муравлёва Ю.В. Дягилевские сезоны и светская жизнь парижского бомонда // Вопросы культурологии. 2013. № 2. С. 81-85.
79. Наборщикова С. «Свадебка» и её двойник // Балет. 2009. Т. 155. № 1. С. 16-17.
80. Насонов Р.А. По следам «народной веры» («сказание о невидимом граде китеже и девице феверонии» н. А. Римского-корсакова и «свадебка» и. Ф. Стравинского) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 3. С. 121-135.
81. Нетупская О. «Весна священная» 100 лет спустя: pro et contra // Балет. 2015. Т. 191. № 2. С. 26-29.
82. Никифоров П. Петербургская и московская балетная школа: различия и сходства. Режим доступа: <https://topspb.tv/news/2013/11/23/peterburgskaya-i-moskovskaya-baletnaya-shkola-razlichiya-i-shodstva/>.
83. Огородникова О.А. Русский балет с. Дягилева в германии (1910-е гг.) // Вестник Краснодарского государственного института культуры. 2019. № 1 (18). С. 24.
84. Онуфриенко Г.Ф. Нижинский, дягилев и «русские сезоны» // Обсерватория культуры. 2009. № 5. С. 76-85.
85. Памяти наташи казьминой / Фокин В., Шапиро А., Левитин М., Крымов Д. // Вопросы театра. 2012. № 1-2. С. 7-11.
86. Полисадова О.Н. Бронислава нижинская и «русский балет» сергея дягилева: авторский стиль и новаторские идеи // В сборнике: Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия Материалы VI Международной научно-практической конференции. 2017. С. 153-159.
87. Полисадова О.Н. Жанрово-стилевое многообразие культурной традиции стран европы в спектаклях театра «русский балет» с. Дягилева // В сборнике: Диалоги о культуре и искусстве Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. В 2-х частях. Ответственный редактор А.В. Макина. 2016. С. 386-393.
88. Полисадова О.Н. Тема русской национальной самобытности в репертуаре «русского балета» сергея дягилева: стиль и жанр // В сборнике: Диалоги о культуре и искусстве Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием). Пермский государственный институт культуры ; отв. ред. Е.В. Баталина-Корнева. 2017. С. 47-52.
89. Полисадова О.Н. Тема русской национальной самобытности в репертуаре «русского балета» сергея

- дягилева: стиль и жанр // В сборнике: Диалоги о культуре и искусстве Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием). Пермский государственный институт культуры ; отв. ред. Е.В. Баталина-Корнева. 2017. С. 47-52.
90. Полубенцев А.М. Проблемы сохранения классического наследия // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 120-124.
91. Попова А.Ю. Музыка и танец в балете леонида десятикова и алексея ратманского «русские сезоны» // Музыка и время. 2019. № 3. С. 48-55.
92. Портнова Т.В. Историография и иконография «русских балетных сезонов» с. Дягилева // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2011. № 1 (25). С. 100-115.
93. Портнова Т.В. Методы визуально-пространственной организации балетной сцены (к вопросу о синтезе изобразительно-выразительных компонентов в сценографических решениях рубежа XIX-XX веков) // Архитектон: известия вузов. 2014. № 3 (47). С. 21.
94. Портнова Т.В. Русский балет в синкретизме художественной культуры серебряного века // Общество: философия, история, культура. 2016. № 9. С. 102-104.
95. Портнова Т.В. Художественная сфера деятельности артистов балета и хореографов на рубеже XIX- XX вв. В искусствоведческом поле изучения: Монография / Москва, 2016.
96. Портнова Т.В. Художественное наследие в. Нижинского // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 4. С. 169-175.
97. Рамзина О.В. Влияние с.п.дягилева на формирование новых течений в русской и мировой культуре // Социально-гуманитарные знания. 2009. № 3. С. 332-338.
98. Режиссерский театр // от Б до Ю. Разговоры под занавес века / Культурный центр Союз театральных деятелей РФ, Международная конфедерация театральных союзов. Москва, 1999. Сер. Выпуск 1.
99. Романова К.К. Фактор постижения культуры России на примере творческой деятельности с.п.дягилева через призму газетных публикаций в Великобритании 20 в // Журнал института наследия. 2020. № 1 (20). С. 5.
100. Рыбальченко А.Н. Балеты «парад» и «голубой экспресс» в свете эволюции жанра в 20-40х годах XX века // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2012. № 1 (27). С. 378-389.
101. Рыбальченко А.Н. Жорж орик и его балет «докучные» // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 4 (21). С. 103-104.
102. Саргсян Н.Г. Балет михаила фокина «семь дочерей короля джиннов» на музыку а. Спендиарова // Музыкальная академия. 2016. № 2 (754). С. 82-86.
103. Сергей дягилев как культурный феномен / Шерман М.В., Славина А.С., Сенник А.О. // В сборнике: scientific horizons-2019 Materials of the XV International scientific and practical Conference. 2019. С. 47-52.
104. Серова Г. Балет «литургия» натали гончаровой. Иконографические источники и культурные контексты // Искусствознание. 2019. № 4. С. 182-213.
105. Сиверина Н. «Баядерка» в эпоху тотального дизайнера // Сцена. 2018. № 6 (116). С. 59-60.
106. Силкин П.А. Особенности методики т. П. Карсавиной: «classical ballet: the flow of movement» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2012. № 5. С. 96-105.
107. Силкин П.А. Раздел классического танца аллегро в интерпретации т. П. Карсавиной // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2012. № 2 (28). С. 150-158.
108. Сироткина И.Е. Кто придумал «весну»? // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1. С. 58-69.
109. Сироткина И.Е. Кто придумал «весну»? // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1. С. 58-69.
110. Смирнов В.В. «Дафнис и хлос» мориса раделя: к истории создания «античной пасторали» // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 4 (33). С. 268-274.
111. Ступников И. Дягилев. Постскрипtum // Балет. 2014. Т. 184. № 1. С. 20-21.
112. Ступников И.В. Созвездие армиды и вацлава // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2010. № 1 (23). С. 73-75.
113. Федоровский В.Ф. Сергей дягилев, или закулисная история русского балета // Владимир Федоровский. Москва, 2003. Сер. Русские биографии
114. Фетисова Н.Е., Щекотихина С.А. Влияние новаторских приёмов М. М. Фокина на развитие отечественного хореографического искусства // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2015. № 4 (40). С. 48-50.

115. Финкельштейн Ю.А. Эстетика искусства начала XX века и балетные постановки Сергея Дягилева в Париже // В сборнике: Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы сборник статей по материалам Международной научной конференции Государственной классической академии имени Маймонида. 2015. С. 287-293.
116. Фокин М. М. Против течения. – Л.: Искусство, 1981. – С. 176.
117. Фугина О.А. Интерпретация ментальности русской культуры в балетном искусстве русского зарубежья // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 2 (70). С. 134-141.
118. Хазиева Д.З. Образ Саломеи и его претворение в балетных постановках начала XX века // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 4 (63). С. 78-93.
119. Хохлова Д.Е. Роль «спящей красавицы» п.и. Чайковского и м.и. Петипа в становлении английского национального балета // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2018. № 1 (45). С. 95-97.
120. Цукер А.М. Сергей Рахманинов и Михаил Фокин // В сборнике: Единый мир музыки Цукер А.М. Избранные статьи. Ростов-на-Дону, 2003. С. 91-106.
121. Цукер А.М. Сергей Рахманинов и Михаил Фокин // В сборнике: Сергей Рахманинов: история и современность Сборник статей. 2005. С. 167-184.
122. Чепуров А. Движение театральной поэтики мнемозина // Вопросы театра. 2019. № 1-2. С. 180-187.
123. Черевко К.Б. Кубистические и футуристические тенденции в оформлении театральных спектаклей 1910-1920-х гг // В сборнике: Визуальная культура: дизайн, реклама, информационные технологии Сборник научных статей XVIII Всероссийской научно-практической конференции. 2019. С. 68-71.
124. Черникин А.В. К 95-летию со дня рождения Михаила Николаевича Фокина // Трубопроводный транспорт: теория и практика. 2013. № 5 (39). С. 56-58.
125. Чужой А., Тумина Е.А. Симфонический балет // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. № 4. С. 97-118.
126. Шабунина О. Великорусские оркестры и балетное искусство на рубеже XIX-XX вв.: творческие контакты и совместные начинания // Вопросы театра. 2018. № 3-4. С. 277-288.
127. Шестаков В. Балеты Сергея Прокофьева для «русских сезонов» Сергея Дягилева // Музыка и время. 2015. № 12. С. 12-17.
128. Шестаков В.П. Балеты Сергея Прокофьева для «русских сезонов» Сергея Дягилева // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 4 (13). С. 75-80.
129. Штагер Л.Т. Влияние античного, восточного и европейского искусства на русский балетный театр серебряного века // Культура: теория и практика. 2015. Т. 5. № 8. С. 19.
130. Юшкова Н.С. Великое наследие // В сборнике: Петербургский Рериховский сборник Мемориальное собрание С.С. Митусова в Санкт-Петербурге, Академическая гимназия Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург, 1998. С. 395-408.
131. Ярова З. «Русские сезоны» Сергея Дягилева // В сборнике: О России с любовью. Лики России Материалы I международного межвузовского форума. 2016. С. 80-82.
132. Braginskaya N.A. « LES TRADITIONS ET LES préceptes DE PETIPA NE SONT POINT oubliés... ». L'OEUVRE DE MARIUS PETIPA DANS LA réception D'IGOR STRAVINSKY // Slavica Occitania. 2016. № 43. С. 313-325.
133. Carlos-Machej K. The tradition of the Russian school of classical dance at the Polish ballet education. Methodical contacts (Polish lang) // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 6 (41). С. 58-60.
134. Sharykov D. The neoclassical dance philosophy and new ballet aesthetics by Mychajlo Fokine and Fedor Lopukhov art method // Актуальні питання гуманітарних наук. 2015. № 12. С. 135-141.

Эта часть работы выложена в ознакомительных целях. Если вы хотите получить работу полностью, то приобретите ее воспользовавшись формой заказа на странице с готовой работой:

<https://stuservis.ru/magisterskaya-rabota/95386>