

ВИДЫ ИСКУССТВА (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ИСКУССТВА) / TYPES OF ART (INDICATING SPECIFIC ART)

DOI: <https://doi.org/10.60797/IRJ.2024.149.47>

БАЛЕТ Б. ЭЙФМАНА «РОДЕН, ЕЕ ВЕЧНЫЙ ИДОЛ»: СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЖИЗНИ ГЕНИЯ СКВОЗЬ ПРИЗМУ НЕВЕРБАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Научная статья

Сычева Г.С.^{1,*}

¹ ORCID : 0000-0002-5963-1646;

¹ Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, Российская Федерация

* Корреспондирующий автор (sgs-music[at]yandex.ru)

Аннотация

Статья посвящена балету «Роден, ее вечный идол» Бориса Эйфмана – одного из выдающихся балетмейстеров современности. В основе постановки лежит биография знаменитого французского скульптора Огюста Родена и его женщин (Камиллы Клодель – гениальной ученицы, талант которой признавали многие современники, и Розы Бёре – гражданской супруги О. Родена). Сквозь призму балетного искусства постановщик предлагает свое видение биографической истории знаменитого скульптора, четко отображая «точки невозврата» героев, которые в итоге привели к трагичному финалу. Особое внимание в статье отводится анализу содержания балета: раскрываются сопутствующие основной драматургической линии темы (свобода творчества, гений и безумие, художник и социум), акцентируется внимание на специфике пластических решений и значении музыки в балете. Множественные смысловые связи, которые предлагает для размышления зрителю Б. Эйфман в своей постановке, возводят балет «Роден, ее вечный идол» на уровень значимых интертекстуальных творений современного театра.

Ключевые слова: Огюст Роден, Борис Эйфман, Камилла Клодель, балет, вечный идол, Леонид Якобсон.

B. EIFMAN'S BALLET "RODIN, HER ETERNAL IDOL": A SOCIO-PHILOSOPHICAL EXPLORATION OF THE LIFE OF A GENIUS THROUGH THE PRISM OF NON-VERBAL ART

Research article

Sicheva G.S.^{1,*}

¹ ORCID : 0000-0002-5963-1646;

¹ S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don, Russian Federation

* Corresponding author (sgs-music[at]yandex.ru)

Abstract

The article is dedicated to the ballet "Rodin, Her Eternal Idol" by Boris Eifman, one of the most prominent choreographers of our time. The production is based on the biography of the famous French sculptor Auguste Rodin and his women (Camille Claudel, a brilliant pupil whose talent was recognized by many contemporaries, and Rosa Beuret, Rodin's common-law wife). Through the prism of ballet art, the director offers his vision of the biographical history of the famous sculptor, clearly showing the "points of no return" of the characters, which eventually led to the tragic finale. The paper pays special attention to the analysis of the content of the ballet: the themes accompanying the main dramaturgical line (freedom of creativity, genius and madness, artist and society) are disclosed, attention is paid to the specificity of plastic solutions and the importance of music in the ballet. The multiple semantic connections that B. Eifman offers for the audience to ponder in his production elevate the ballet "Rodin, Her Eternal Idol" to the level of significant intertextual creations of contemporary theatre.

Keywords: Auguste Rodin, Boris Eifman, Camille Claudel, ballet, eternal idol, Leonid Yakobson.

Введение

В современном мире практически любой «текст» (и в прямом и в переносном смысле) может стать основой произведения искусства. Биографии выдающихся людей неоднократно вдохновляли авторов на создание шедевров в разных областях вербального искусства. Гораздо более сложная задача – рассказать о судьбе художника, передать его муки творчества, терзания души, перипетии жизни сквозь призму искусства бессловесного, коим является танец. Борис Эйфман – известный отечественный балетмейстер и режиссер – в своей постановке «Роден, ее вечный идол» предпринял попытку найти решение этой сложной творческой задачи. Подчеркнуть особенности художественной трактовки биографической истории в балете Б. Эйфмана и является целью данной статьи. В исследовании применен комплексный подход к изучению проблемы, в котором основная опора сделана на историко-биографический, художественно-стилистический, структурно-аналитический методы.

Предпосылки

Балет о жизни выдающегося французского скульптора Огюста Родена был создан Б. Эйфманом в 2011 году и удостоился самой высокой оценки критиков и театралов по всему миру. Сама идея – показать на отечественной сцене шедевры О. Родена посредством танца – впервые возникла у наставника Б. Эйфмана, известного советского балетмейстера Леонида Якобсона (1904-1975). В конце 1950-х годов им было создано несколько хореографических миниатюр под названием «Триптих на темы Родена» (полный список миниатюр приведен в монографии Г. Добровольской [1, С. 170]). Выбор роденовских скульптур как области для творческих поисков хореографа был

обоснован тем, что в своих творениях О. Роден умел передавать «тонкое внутреннее состояние <...>, выраженное в неожиданных эмоциональных порывах и едва уловимых движениях души» [2, С. 46]. Кроме того, в удивительной пластике скульптур отразилась любовь самого О. Родена к танцу, как виду искусства, которую он неоднократно подчеркивал в беседах с современниками. «Движение для Родена было основной формой выражения жизни в скульптуре, который был страстным наблюдателем танца... Он увлекался смелой хореографией, восхищался новыми поисками Л. Фуллер и А. Дункан, русским балетом и Нижинским» [2, С. 16].

Как отмечает исследователь Б. Сметанина «Л. Якобсон считал, что Б. Эйфман стал наследником его метода. Символично, что, когда Л. Якобсон поставил свой последний номер, он поздравил с удачей и благословил на творческие дерзания молодого Эйфмана, поставившего тогда свой первый большой балет» [3, С. 3]. Творческие поиски Л. Якобсона в области хореографии с опорой «на роденовскую скульптурную стилистику и технику трактовки тем сюжетов» [4, С. 49] стали отправной точкой для создания балета Б. Эйфмана. Однако, как отмечает сам постановщик, хореография – «это лишь последний этап создания спектакля» [5]. Основную часть времени работы над спектаклем у Б. Эйфмана занимает создание либретто. Свой подход к проработке сюжета он поясняет так: «понимаете, нужно придумать спектакль, в котором нужно вложить как бы (с одной стороны) тот бэкграунд, который связан с этим героем или с этой литературой. Это нужно изучить все. И потом впитать, и потом найти то, что мне близко, что я хочу из этого извлечь, то направление, ту философскую мысль, тот мне близкий путь, к которым я должен прийти в финале этого спектакля. Это самый трудный момент... <...> у меня нет текста, я должен сам его сочинить» [5].

Основная часть

В основе сюжета балета Б. Эйфман один из сложнейших эпизодов жизни скульптора: около десяти лет взаимоотношений с ученицей Камиллой Клодель (1864-1943). История их страсти крайне трагична. Камилла являлась не просто музой художника, но сама была талантливым скульптором. В свое время французский критик Октав Мирбо, известный своими явно антифеминистическими взглядами, оценивая работы юной Камиллы, был вынужден признать невероятную одаренность девушки. «Бунт против природы: женщина – гений!» – так высказался о ней О. Мирбо в одной из своих статей [6, С. 96]. Ее самобытность как скульптора подчеркивают и историки отмечая, что после разрыва с О. Роденом в первые годы XX века у творчества К. Клодель было множество поклонников, её работы были действительно востребованы. Но в итоге судьба К. Клодель – стала по сути одной из множества историй талантливых женщин того времени, которые имели мало шансов реализоваться в любой профессии из-за предрассудков патриархального общества. Для ученицы О. Родена это стало роковым явлением, которое морально сломало девушку. История, связанная с пребыванием Камиллы на протяжении почти тридцати лет в доме для умалишенных, до сих пор покрыта множеством тайн. Среди версий ее попадания туда исследователями озвучиваются и месть матери за несоответствие взглядов дочери общепринятым нормам того времени, и попытка брата – драматурга, поэта и дипломата Поля Клоделя – отдалить от светской жизни талантливую сестру. Известно, что в своих неудачах К. Клодель винила в том числе и О. Родена, считая, что он присвоил ее идеи. В конце жизни в порыве отчаяния девушка уничтожила большую часть своих работ. Все это стало опорными точками для создания сюжета балета, и обрамляет главную драматургическую линию – любовную связь Огюста и Камиллы.

Как отмечает исследователь Д. Уразымбетов театр Эйфмана в первую очередь «театр высокой экспрессивной эмоции и психолого-философских идей» [7, С. 110]. Для более яркого раскрытия трагедии взаимоотношений главных героев Б. Эйфман вводит в балет образ Розы Бёре (1844-1917) – супруги О. Родена, с которой скульптор всю жизнь прожил гражданским браком, и лишь незадолго до ее смерти обвенчался. Простая швея из Парижа, с которой они познакомились при оформлении фойе театра Гаитэ и фасада театра Гоблен в 1864 году, стала для скульптора преданной спутницей на всю жизнь, несмотря на его неверность. Появление ее в балете соответствует исторической правде, так как отношения Роден-Клодель развивались на глазах его гражданской супруги. Образ Розы Бёре позволяет раскрыть болезненность сложившейся ситуации для всех героев. Перед зрителем возникает классический треугольник со-зависимых отношений. Мало того, именно на стыке соприкосновений линий героев Б. Эйфман «прорисовывает» детали характеров, скрытые чувства каждого из персонажей.

Привлекает внимание и своеобразное название балета. В намеренном озвучивании фамилии скульптора рядом с безликим «ее» видится желание автора сосредоточить внимание зрителя на важном соотношении статусов героев. Это является своего рода отсылкой к славе Родена и безвестности Клодель. Кроме того, эта же взаимосвязь слов в названии может быть соотнесена и с историей Розы Бёре, для которой Роден тоже стал фактически идиолом.

Постановку условно можно поделить на двадцать один короткий смысловой эпизод, которые объединены сквозным развитием тем и образов. Если говорить о структуре повествования, то можно выделить несколько уровней: события реальной жизни героев; эпизоды-воспоминания из прошлого; фантазийные, абстрактные сцены, раскрывающие внутренний мир персонажей (муки творчества, безумие, борьбу, сомнения). Здесь Б. Эйфман выступает как «симфонист», что позволяет балету (исходя из классификации Л. Абызовой [8, С. 287]) приобрести черты как сюжетного, так и программно-симфонического хореографического сочинения.

В выборе музыкального сопровождения Б. Эйфман также следует традиции Л. Якобсона, в постановках которого драматургический замысел балетмейстера имел первостепенное значение, и который «видел произведение еще до обращения к музыке» [9, С. 51]. Потому вполне закономерно, что для своего балета Б. Эйфман выбрал фрагменты сочинений современников О. Родена – композиторов-импрессионистов: К. Сен-Санса (Симфония №3 «С органом», Второй фортепианный концерт, «Danse macabre» op.40, Септет op.65), М. Равеля (вторая сюита из балета «Дафнис и Хлоя»), Ж. Массне (опера «Таис») и другие. Несмотря на то, что некоторые отрывки выполняют роль лейттем, соединяясь с главными смысловыми линиями, тем не менее связь музыки и пластических образов в большинстве случаев опосредованная, построенная на общих впечатлениях о характере звучания.

Открывает балет сцена в психиатрической больнице. Б. Эйфман начинает повествование о главной героине с «конца» ее истории, впервые показывая Камиллу среди множества других душевнобольных девушек. Отметим сразу,

что последнее появление К. Клодель – большая сцена в психиатрической лечебнице. Тем самым выстраивается своего рода «арка» для данного образа, что позволяет зрителю проследить причинно-следственную связь событий, которые привели ее к безумию. Этот же прием «арки» Б. Эйфман использует и для образов двух других главных персонажей: первое появление скульптора – в муках творчества (герой начинает создавать скульптуру, но отсутствие вдохновения приводит Родена в ярость, вследствие чего он рушит свое творение), и заканчивается балет образом Огюста в творческом порыве, который неистово бьет инструментом по камню. Роза Бёре впервые предстает зрителю в совершенно невзрачном виде: женщина в безликом сером платье бежит навстречу О. Родену, окружает его заботой, помогает снять шляпу и плащ, подает ужин, заглядывая преданно в глаза, но при этом не получая ответной реакции от него. И последнее появление Розы в том же амплуа: она помогает подняться Огюсту, который лежит в осколках разбитой скульптуры, и неспешно ведет его домой.

Следующим знаковым эпизодом балета является сцена первой встречи О. Родена с К. Клодель. Здесь постановщик не делает акцент на деталях события, показывая лишь его результат – вспыхнувшую любовь скульптора и его ученицы. Тонким психологическим танцем Б. Эйфман показывает невероятную по красоте и изяществу сцену, где соединяются чувство любви и процесс создание шедевра. Тем самым автор фокусирует внимание на мышлении Родена: для него любовь является гранью творчества, а создание скульптуры – единственная истинная любовь. Вообще стоит отметить, что Роден чаще всего показан именно в творческом процессе, и, по сути, единственные муки, которые его терзают – муки творчества. Именно во время создания шедевра Огюст предстает зрителю живым, страстным, заинтересованным, эмоциональным, даже одержимым. В то время как в сценах из повседневной жизни (эпизоды с супругой) О. Роден превращается в посредственного и неинтересного маленького человека. Эту перемену Б. Эйфман очень ярко показывает через пластику танцора, который выходя из мастерской, где он был в прямом смысле *творцом* (широкие жесты, амплитуда движений, эмоциональная многогранная мимика), теряет свою исключительность и харизму, облачаясь в невзрачный плащ (сгорбленная фигура, мелкие жесты, неспешный шаг).

В отношениях с Розой скульптор также показан абсолютно безразличным, неэмоциональным. Разница между отношением к Розе и к Камилле становится более очевидной далее в сцене в мастерской, где Огюст и Камилла создают свои шедевры. Он опять испытывает муки творчества, недоволен тем, что создает, в то время как Камилла увлечена процессом. Появление супруги, ее попытка преградить путь скульптору к его любовнице, но он демонстративно делает выбор в пользу К. Клодель. В этой сцене особенно интересен момент, через который постановщик одновременно показывает неоднозначное отношение Родена к таланту Камиллы, ее готовность к самопожертвованию и ту грань, где она переходит к сумасшествию: когда Роден уходит с Камиллой на глазах у супруги, он оборачивается и смотрит на тот шедевр, что создала его ученица. Одного взгляда мастера становится достаточно, чтобы Камилла подошла и разрушила свою скульптуру. Тем самым Б. Эйфман показал ее трагедию через отказ от собственного творчества ради любви. После чего закономерно меняется и ее пластика, движения становятся резкими, хаотичными, близкими по характеру к сцене психиатрической больницы. И таким образом зритель понимает, что это – точка отсчета безумия Камиллы. Психопатичность ее поведения усугубляется далее: она то отталкивает О. Родена, то снова в страстных объятиях обнимает. В конце эпизода появлением супруги (она уводит Огюста от Камиллы) ставится точка в отношениях наставника и его ученицы.

Следующие несколько эпизодов – это не буквальное воспроизведение биографии, а картины воспоминаний и неких внутренних переживаний героев. Сначала показана сумасшедшая Камилла, которая пытается лепить из куска глины, но его отбирают люди, кто-то смеется, кто-то убегает, кто-то кричит. Все смешивается в безумную картину. Камиллу окружает шепот и темнота, сквозь которую возникает образ Родена.

Далее Камилла предстает в образе роковой женщины, которая создает шедевр, ее окружают мужчины. Рядом возникает Огюст, который мешая Камилле создавать скульптуру, и тут же рядом начинает творить сам. Шедевр Родена получил признание и овации, а К. Клодель (по-прежнему в сером платье на фоне дорого одетого Родена), не выдержав осуждения, в итоге разрушает скульптуру. Позже они вновь творят вместе, но их разделяет стена, а затем вновь возникает супруга. Главный герой пытается уйти от жены, но затем возвращается, и когда остается один, перед зрителем возникает сцена его воспоминаний из прошлого. Роден видит свою жену не в сером безликом одеянии, а в ярком наряде, на городском празднике, задорно танцующую среди множества мужчин. Он пытается лепить ее также, как в сцене встречи с Камиллой «лепил» ученицу (создавал прекрасный образ для себя), супруга была счастлива. После чего Роден своей супруге (уже вновь в сером платье) одевает на голову венок, подобный которому был у нее на празднике при их первой встрече.

Следом идет сцена с Камиллой, она пытается уехать, сбежать, звучит тема страстного танго, в котором Клодель танцует с одним из мужчин. Ее вновь видит Роден. На фоне красного освещения в их страстный дуэт вторгается вновь супруга, она сражается за Родена, буквально отвоевывает его у Камиллы. Бывшая возлюбленная страдает. Она пытается утопить горечь расставания в алкоголе, окунается головой в работу, но созданная ею скульптура вызывает лишь смех критиков, в то время как Роден вызывает овации. Скульптор подходит к творению Камиллы, долго рассматривает, но девушка рушит скульптуру. И это окончательный разрыв их судеб. Вновь появляется супруга, она приносит Огюсту, лежащему на осколках статуи плащ, зонт и шляпу, помогает ему встать и буквально тащит его на себе домой.

Заключительный эпизод сумасшествия Камиллы (она слышит звуки, видит огни, которые ее пугают) приводит к сцене морального падения К. Клодель. Она распутно пьет в кругу мужчин, а после и вовсе отваживается на убийство, все это снова переходит в сцену безумия, а затем Камилла вновь водит хоровод, как и в самой первой сцене. Завершается балет образом Родена, который безудержно продолжает бить инструментами по камню.

Многогранную роль в балете играет кордебалет, который сопровождает значительную часть сцен. С одной стороны, это символическое изображение общества, которое реагирует на события сюжета, с другой – отражение внутреннего состояния героев, их эмоций, мыслей, страхов. Нередко эти функции смешиваются, переплетаясь с

визуализацией работ Родена, причем появление аллюзий на конкретные творения скульптора («Поцелуй», «Врата Ада», «Граждане Кале», «Мыслитель», «Вечный идол», «Вечная весна» и другие) неслучайно, тесно связано с сюжетными линиями и зачастую является кульминацией их развития.

Выводы

Авторский взгляд Б. Эйфмана на биографию в балете «Роден, ее вечный идол» оказался значительно шире простого повествования о судьбе гения. Через обращение к истории одного человека, балетмейстер в итоге рассказывает о тяжелой судьбе художника и его близких людей, планомерно раскрывая глубинные переживания всех персонажей. В то время как женщины испытывают муки души и разрушительную ненависть от предательства О. Родена по отношению к каждой, его терзают лишь муки творчества. Б. Эйфман показывает, что Камилла и Роза стали жертвами, принесенными идола гения художника: первая – вынужденно (не сумев справиться с собой, обстоятельствами и устоями общества), вторая – добровольно (положив на алтарь служения ее идола – О. Родену – уважение к себе, личные амбиции и мечты). И сквозь призму истории О. Родена Б. Эйфман также размышляет над соотношением личного и профессионального в творчестве, любви и искусства, раскрывая эту тему в трех ракурсах: любовь к искусству; любовь как искусство; любовь вопреки искусству. И если осмысление соотношения этих категорий касаются всех трех главных героев. Также постановщик затрагивает и другие вопросы: свободы творчества, равноправия полов, взаимоотношений художника и общества, тонкости грани между гениальностью и безумием. Фактически создатель балета дает зрителю возможность поразмышлять о том, какая высокая за частую уплачена цена за многие великие шедевры, созданные гениями.

Заключение

Как отмечает Д. Катыхева сегодня танец «является современным высказыванием, отражающим в человеческой личности осознание себя, своей сущности, сокровенных «несказанных» сфер внутреннего мира и окружающего бытия в контексте времени, социокультурной среды» [10, С. 2456]. Таким образом, балет «Роден, ее вечный идол» стал своего рода глубоким философским исследованием автора не только граней своей души, но и процессов в современном обществе. История жизни великого скульптора и его муз, рассказанная Б. Эйфманом в балете – воззвание к зрителю, вновь задуматься о хрупкости человеческой личности и ранимости души, о губительной силе эгоистичных страстей, осуждения и патриархальных предрассудков в обществе.

Конфликт интересов

Не указан.

Рецензия

Сообщество рецензентов Международного научно-исследовательского журнала
DOI: <https://doi.org/10.60797/IRJ.2024.149.47.1>

Conflict of Interest

None declared.

Review

International Research Journal Reviewers Community
DOI: <https://doi.org/10.60797/IRJ.2024.149.47.1>

Список литературы / References

1. Добровольская Г.Н. Балетмейстер Леонид Яковсон / Г.Н. Добровольская. — Л.: Искусство, Ленингр. отд., 1968. — 177 с.
2. Роден и его время. Выставка из музеев Франции. — Москва: Советский художник, 1966. — 38 с.
3. Сметанина Б.О. Сценическая интерпретация литературных произведений в творчестве Б. Эйфмана (последняя треть XX – начало XXI в.): автореф. дис. ... канд. иск. / Сметанина Бэла Олеговна. — СПб., 2008. — 27 с.
4. Портнова Т. В. Произведения О. Родена в хореографии Л. Яковсона и Б. Эйфмана (визуализация и репрезентация художественного образа) / Т.В. Портнова // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. — 2023. — № 4 (51). — С. 42–52.
5. Эйфман Б.Я. Я – автор текста : видеointервью. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YjcPd6jfHYA> (дата обращения: 12.09.2024)
6. Mirbeau O. Ça et là (Journal, 12 mai 1895) / O. Mirbeau // Combats esthétiques de Mirbeau. — Paris: Séguier, 1993. — Т. II. — Р. 640.
7. Уразымбетов Д.Д. Семиотические аспекты хореографии / Д.Д. Уразымбетов // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2015. — № 1 (36). — С. 106–113.
8. Абызова Л.И. История хореографического искусства: отечественный балет XX – начала XXI века / Л.И. Абызова. — СПб.: Композитор, 2017. — 320 с.
9. Безуглая Г.А. Музыка «Хореографических миниатюр» Леонида Яковсона: проблемы подбора и компоновки материала / Г.А. Безуглая, В.Г. Шестопалова // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2023. — № 6 (89). — С. 47–61.
10. Катыхева Д.Н. Борис Эйфман: на пути к современному Театру балета / Д.Н. Катыхева // Манускрипт. — 2021. — Т. 14. — № 11. — С. 2455–2458.

Список литературы на английском языке / References in English

1. Dobrovolskaya G.N. Balletmeister Leonid Jakobson [Choreographer Leonid Jakobson] / G.N. Dobrovolskaya. — L.: Art, Leningrad department, 1968. — 177 p. [in Russian]

2. Roden i ego vremja. Vystavka iz muzeev Francii [Rodin and his time. Exhibition from museums in France]. — Moscow: Soviet Artist, 1966. — 38 p. [in Russian]
3. Smetanina B.O. Scenicheskaia interpretacija literaturnyh proizvedenij v tvorcestve B. Jefmana (poslednjaja tret' XX – nachalo XXI v.) [Stage interpretation of literary works in the works of B. Eifman (last third of the 20th – beginning of the 21st century)]: abstract. dis. ... of PhD in Art History / Smetanina Bela Olegovna. — St. Petersburg, 2008. — 27 p. [in Russian]
4. Portnova T.V. Proizvedenija O. Rodena v horeografii L. Jakobsona i B. Jefmana (vizualizacija i reprezentacija hudozhestvennogo obraza) [Works by O. Rodin in the choreography of L. Jacobson and B. Eifman (visualization and representation of the artistic image)] / T.V. Portnova // Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informacionnyj zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv [Culture and Education: Scientific and Information Magazine of Universities of Culture and Arts]. — 2023. — № 4 (51). — P. 42–52. [in Russian]
5. Eifman B.Ya. Ja – avtor teksta [I am the author of the text] : video interview. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YjcPd6jfHYA> (accessed: 12.09.2024) [in Russian]
6. Mirbeau O. Ça et là (Journal, 12 mai 1895) [Here and there (The Journal, May 12, 1895)] / O. Mirbeau // Combats esthétiques de Mirbeau [Mirbeau's aesthetic battles]. — Paris: Séguier, 1993. — Vol. II. — P. 640. [in French]
7. Urazymbetov D.D. Semioticheskie aspekty horeografii [Semiotic aspects of choreography] / D.D. Urazymbetov // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ja. Vaganovoj [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after. A.Ya. Vaganova]. — 2015. — № 1 (36). — P. 106–113. [in Russian]
8. Abyzova L.I. SeIstorija horeograficheskogo iskusstva: otechestvennyj balet XX – nachala XXI veka [History of choreographic art: domestic ballet of the XX – early XXI centuries] / L.I. Abyzova. — St. Petersburg: Composer, 2017. — 320 p. [in Russian]
9. Bezuglaya G.A. Muzyka «Horeograficheskikh miniatjur» Leonida Jakobsona: problemy podbora i komponovki materiala [Music of “Choreographic Miniatures” by Leonid Yakobson: problems of selection and arrangement of material] / G.A. Bezuglaya, V.G. Shestopalova // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ja. Vaganovoj [Bulletin of the Academy of Russian Ballet. A.Ya. Vaganova]. — 2023. — № 6 (89). — P. 47–61. [in Russian]
10. Katysheva D.N. Jefman: na puti k sovremennomu Teatru baleta [Boris Eifman: on the way to the modern Ballet Theater] / D.N. Katysheva // Manuskript [Manuscript]. — 2021. — Vol. 14. — № 11. — P. 2455–2458. [in Russian]