

СТАНОВЛЕНИЕ АВТОРСКОГО СТИЛЯ Л. Н. АКИНИНОЙ В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ РЕСПУБЛИКИ МОРДОВИЯ

Н. А. ДОГОРОВА,

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры национальной хореографии ФГБОУ ВПО «МГУ им. Н. П. Огарёва»
(г. Саранск, РФ)*

Процесс формирования репертуара Государственного музыкального театра им. И. М. Яушева в последней четверти XX столетия неразрывно связан с интенсивным развитием балетного искусства [2; 4]. Особое место в системе сценических образов находят частные педагогические инициативы и авторские художественные практики балетмейстеров. Создание «лаборатории» камерного стиля явилось поистине новым этапом в определении художественной жизни театра. Оно свидетельствует о существовании экспериментального творческого «поля» балетмейстера, в котором разрабатываются смыслообразующее пространство хореографии, структура синтетических методов работы, художественное видение и личностное мировоззрение автора. Однако если на первых порах идея самостоятельного поиска в развитии провинциального балетного цеха была поддержана инициативой и творческими силами самих исполнителей, то в дальнейшем ее реализация складывалась далеко не однозначно [13].

В период глубочайшего культурного и политического кризиса авторское творчество художника-балетмейстера звучало почти как вызов академическим традициям. Лишь немногие театральные личности были способны противопоставить «музейным» принципам системы академического репертуара театра новые принципы, не отказываясь, а преломляя его законы в новом профессиональном качестве и художественно-эстетическом ключе. К таким деятелям принадлежала педагог, хореограф, а впоследствии балетмейстер Л. Н. Акинина [3; 5; 6].

Стиль хореографических произведений Акининой и сам авторский метод работы в области драматургии не были однозначными явлениями для балетной практики музыкального театра. Продолжая развиваться в русле авангардного направления и неоклассики (конец 1970-х – середина 1990-х гг.), они выступали носителями нового идейного и тематического решения хореографии. В процессе руководства «балетной мастерской» в Мордовии Акинина искала и ошибалась, находила и вновь создавала философский контекст размышлений в пространстве театрального танца. Она всегда считала, что сила музыкального театра маленькой республики состоит не в жалком подражании крупным академическим театрам, а в поиске уникальности и неповторимости индивидуального художественного стиля. Поэтому Акинину как художника интересовали не только общие вопросы поддержания артистического потенциала балетной труппы, но и постановка задач индивидуально творческого исполнительства. С учетом статуса театра музыкальной комедии представляется важным, что Акинина, педагог и хореограф, одна из немногих способствовала решительной и справедливой переоценке академических подходов в педагогике балетного класса с целью воспитания индивидуальных пластических стилей артистов балета [7, 28–33, 51]. В последней четверти XX столетия глубокими по содержанию и форме воплощения хореографическими «портретами-личностями» в балете являлись М. Гринина, Л. Игошева, В. Иевлев, Л. Ленчевский, Н. Разина и др. [8, 86–87].

По мнению балетмейстера, такими исполнителями могли «похвастаться» далеко не многие театральные балетные труппы страны.

Художественно-хореографические процессы в театре рассматриваемого периода оказались своеобразными «зародышами», в основе которых сформировались структурные элементы балетной «лаборатории»: первый – жанровая специфика произведений – хореодрама и балеты-миниатюры, второй – сохранение творческой свободы исполнителя, связанное с тонким и глубоким пониманием стилистических особенностей языка сценической хореографии, идейным и художественным поиском автора. Это означало, что параллельно с принципами традиционной системы урока, медленными, но уверенными темпами из репертуарной практики артистов стали выкристаллизовываться новые методы и способы решения исполнительских задач, позволявшие изменять не только внешнее качество пластического движения, но и пространство внутри тела и пространство вокруг себя. Эти первые хореографические практики в Мордовии в основном рождались через эксперимент. В начале 1980-х гг., тяготея к синтетическим формам неоклассики, авангарда и модерна в хореографии, Акинина еще не выступала абсолютным носителем данных направлений на балетной сцене г. Саранска. Наравне с другими артистами балетной труппы она совмещала работу артистки балета с исполнением танцевальных номеров опереточного и драматического плана в спектаклях, которые составляли основное звено театрального репертуара.

Постепенно в «рабочем» пространстве исполнителей появились хореографические миниатюры, ансамбли, сольные номера. Успех первых самостоятельных балетных произведений, продиктованный неординарностью мышления хореографа и реализуемый в новаторском ключе хореографических задач, оценивался художественным руководством театра с особой осторожностью. Следует заметить, что все первые начинания реализовывались исключительно по собственной инициативе балетмейстера и в нерабочее время. Однако сохранить актуальность самостоятельного репертуара

при условии грамотной активизации исполнительских ресурсов балетного цеха стало первоочередной задачей для хореографа [7, 27–28]. В условиях малочисленной труппы смещение вектора творчества в сторону камерного построения пластического пространства способствовало определению положительной динамики и дальнейшей перспективы художественного роста артистов балета в театре.

В 1980-е гг. Акинина работала в балетных труппах ведущих театров страны – Московского академического музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко и Государственного академического Большого театра (но свою дипломную работу она представила не на московских сценах, а в Саранске) [9]. Об уникальном балете Мордовии, его самобытных исполнителях в самом центре методического развития балета – Москве узнают благодаря активной культурно-образовательной работе хореографа. Именно в этот период творчества складывается основная черта балетмейстерского стиля Акининой – философствование над психологическими системами человека, его духовным и реальным окружением, возможностью отыскать эти границы в драматизме исполнительской игры танцовщиков и синтетических видах театрального танца. В теории и на практике Акинина особенно четко формулирует эстетическую двойственность пространства в организации хореографического движения. С одной стороны, это элемент системы – конкретное танцевальное движение, с другой – поток пластической образной информации, который сложно выразить правильными, красивыми линиями академического танца.

Особенностями нового художественного стиля в балетах, согласно концепции балетмейстера, служат постоянно обновляющиеся связи внутри структуры произведения. Архитектоника пространственных планов, строящаяся, воспроизводимая и развивающаяся, не позволяет создавать «статичные» пластические формы в балете. Эстетическая же составляющая балетного спектакля разрабатывается Акининой через различные взаимодействующие элементы образно-

пластических средств: от конкретно направленных выразительных движений до синтезируемых видов художественного творчества, имеющих с точки зрения академических законов искусства иррациональные принципы построения пластики. Таким образом, сложная лексика с заявкой на формообразования в пластической драме позволили балетмейстеру создать целостность эстетического и хореографического выражения сущностной идеи человека. Подчеркнем, что к эксперименту в движении как методу создания художественно-эстетической формы синтетического хореографического театра Акинина пришла не сразу, а в результате обучения в Москве (в театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко и Большом театре – кураторы Ю. А. Григорович, Д. А. Брянцев) [18].

«Это здесь, – вспоминает балетмейстер, – я впервые поняла, что хореографией, оказывается, можно показывать, как бежит кровь по жилам, как пульсирует сердце, температуру тела и т. д. Выученные советской балетной школой, мы и не предполагали, и не умели так думать раньше...» [16]. Параллельно с новыми практиками Акинина открывает для себя М. Бежара и начинает глубоко интересоваться его пространственно-временным методом организации хореографии. «Я осознала, что хореография может не только изображать... а мы тогда имели дело с изобразительной пластикой – страсть, любовь, страдание, порыв... А Бежар показал, как можно выразить не только чувства, но даже смену взгляда, перемену ощущений, как бьется сердце и как трепещут легкие...» [18]. Таким образом, можно констатировать, что авторский стиль хореографа формируется на стыке синкретических границ, берущих свое начало в академических традициях балета и неоклассической хореографии.

Для постановок Акининой характерно многоуровневое оперирование балетным пространством – формы обновления хореографического языка (образность, абстрактность, метафоричность) и пластическо-аналитическое построение драматического плана действия. Формальное разнообразие происходило на фоне поиска художественных идей: реальные исторические личности

(«Эдит Пиаф», «Нижинский» и др.) и хореографические структуры пластических драматических образов («Болеро», «Карменсюита», «Призрак розы», «Нарцисс»). Некоторые из них, уже став классикой мировой и современной балетной режиссуры, получили новую сценическую и художественную жизнь в новых редакциях балетмейстера. Весьма разнообразные и исключительные ситуации в сюжетной и пластической интерпретации разворачиваются в балетах и миниатюрах «Шелкунчик», «Маха», «Наваждение», «Демон», «Вальпургиева ночь», «Мария Стюарт», «Франческа да Римини», «Не убивай меня, любимый» и др. [8, 106–110, 207–209, 211–214; 19].

Особое место в репертуаре музыкального театра им. И. М. Яушева последней четверти XX в. занимает первый специально написанный балет мордовского композитора С. Я. Терханова «Кто ты...» в постановке Л. Н. Акининой (1993) [15]. Сценический период становления произведения оказался непростым. Изначально музыкальная тема была посвящена композитором памяти трагической гибели его друга – Сергея Смолина.

«Кто ты...» – балет в одном действии, разработанный на основе сюжета новеллы-притчи Рихарда Баха «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» [8, 112–115, 201; 14]. В протокольной части приказа № 69 от 1993 г. о постановке спектакля, сохранившейся в личном архиве балетмейстера, указано название «Кто я есть?». Предположительно это была рабочая версия названия современного балета [15].

Небезынтересно указать на газетные материалы того времени. В частности, автор статьи в газете «Саранские вести» (23 ноября 1993 г.) В. Ларин приводит малоизвестные обстоятельства создания балета: «...29 ноября впервые ставится балет “Кто ты?” на музыку местного композитора Сергея Терханова... Балет едва не “уплыл” в Казань. Сработала случайность. Ну а в дальнейшем удалось убедить композитора отказаться от приглашенных – постановщика и солистов. Ставка изначально была сделана на собственные силы» [11, 4].

В газете «Советская Мордовия» (2 декабря 1993 г.) в рубрике «Дневник фести-

валя», посвященной анализу театральных премьер, М. Мельникова провела критический анализ данной художественной работы в рамках открытия XII фестиваля музыки композиторов республик Поволжья и Приуралья. «...Отдельным цельным музыкально-пластическим произведением предстал хореографический спектакль “Кто ты...” (“О вечном”) на музыку Сергея Терханова из предстоящего в декабре балетного вечера “Романтизм” в постановке Лидии Акининой и исполнении балетной труппы нашего Музыкального театра.

Можно спорить о соответствии театральной интерпретации смысловой основе притчи-новеллы Ричарда Баха, можно соглашаться или не соглашаться с эстетическим видением балетмейстера, но бесспорно – замысел композитора оптимально точно лег в колоритную пластическо-тематическую образно-фи-лософскую картину, максимально приблизив вечность к современности, опустив романтизм на грешную землю...» [12, 4].

Возникает вопрос: почему же именно Терханов и его музыка стали тем недостающим звеном в эксперименте авторского направления балетов Акининой?

Любопытную оценку художественному стилю произведений композитора дает О. Домнина в статье «Пусть душа останется чиста...». Посвящая публикацию творческому вечеру Терханова, она приводит мнения известных представителей музыкальной и театральной критики того времени. «Главный редактор журнала “Музыкальная академия”, секретарь Союза композиторов Российской Федерации Ю. С. Корев (г. Москва) так писал о нем: “С. <Я.> Терханов уже четко определил одну из сторон своего дарования. Он тяготеет к театральным, броским, эстрадным формам... Его отличает характерная образность”. Зав<ведующий> редакцией симфонической музыки издательства “Композитор” Л. В. Присс (г. Москва) также отметил талантливого музыканта: “Глубокий художник, интересный композитор. Предчувствую, что талант его разовьется широко и могуче...”. Кандидат искусствоведения В. С. Бръжжинский (г. Саранск) в рецензии

на спектакль республиканского театра кукол подчеркивал: “Музыка С. Терханова – не иллюстрация к спектаклю “Приключения охотника Дамая”, а его душа...”» [10, 6].

Обращает на себя внимание многократная интерпретация названия произведения, даваемая представителями художественной критики. Ларин пишет о нем, употребляя знак вопроса и без многоточия, принятого в оригинале («Кто ты?»), а Домнина – с восклицательным знаком и многоточием в финале («Кто ты!...»). Все это подтверждает, во всяком случае, равнодушие и попытку уловить «лицо» хореографического стиля произведения, имевшего большое значение для восприятия самих авторов – создателей. Однако у Акининой и Терханова в названии были заложены смысловая и структурная самостоятельность художественно-эстетической линии развития целостной образной поэтики, чуждые знаково-орфографической ограниченности произведения. Это было рассуждение «о вечном» через «событие», повествующее о разрушении и сохранении личности, уходящее своими корнями в пространство духовного мира человека и безвременье людских размышлений («Кто ты...»).

В личных беседах с Акининой удалось выяснить, что первое знакомство с музыкой Терханова поразило ее необыкновенной глубиной и энергетической силой, заложенной именно в драматургической ткани произведения. Сомнений не было. Долгое вынашивание темы в воображении и фантазиях балетмейстера совпало с текстуальным пространством и философской значимостью идеи цельного человека, композитора Терханова. Методологию нового художественно-эстетического феномена продолжает раскрывать хореографический эксперимент, в котором образность сценического героя достигает уровня расширения физического состояния тела до его семантического измерения в современном искусстве театрального танца – *архетипа*, не доступного обычным психофизическим и эстетическим основам восприятия. Именно духовная составляющая хореографической личности, способная выражать бес-сознательные нормы поведения, а не увле-

кательные перипетии земного бытия, стала качественно новым ориентиром в создании пластического пространства хореографической драмы и интеллектуального продукта исполнительского театра танцовщиков, в котором балетмейстер и композитор имели возможность воплощать свои мифологемы. Как прозорливый хореограф Акинина понимала, что подобная авторская тема в современном балете – большая редкость и другого такого случая для мордовского театра может не быть. Однако музыкальное произведение уже частично нашло воплощение в репетиционном процессе академического балета Казани. Буквально заново переживая то время, Акинина вспоминала в интервью о том, как они спорили с Терхановым, как она пыталась объяснить ему трагедийность подтекста увиденных в музыке «пятен» – судеб «чаек»-людей. В результате ей удалось настоять на том, чтобы композитор расторгнул дальнейшее творческое сотрудничество с Татарским академическим государственным театром оперы и балета им. Мусы Джалиля [8, 47].

Проведя интервью с артистами и изучив личный архив писем балетмейстера Акининой, мы можем констатировать, что первоначально содержание сюжета в балете «Кто ты...», не имевшее ничего общего с фактами гибели друга композитора, «вынашивалось» в балетмейстерском замысле как самостоятельное режиссерское и драматургическое решение. В творческом диалоге-споре с композитором Акинина уступила ему лишь в одном, оставив в теме балетного произведения заявку «О вечном...». И не ошиблась.

«О чем наше хореографическое повествование? О природе? Да!.. Шумит, клокочет море... А где-то там, далеко... летает редкостная птица – розовая чайка... О чем наш балет? О людях? Да!.. Что они делают? Какую добычу? Почему истерзанные людские тела падают на окровавленную мостовую? А на холодных вокзалах знакомые лица уезжающих. Художники, музыканты, актеры, Человеки ... О чем наш балет? О нас с вами? Да!.. Кто ты? Серая личность или гордая птица с гордым именем?..» [1, 3].

В пластическом тексте хореографа «время» как историческое событие отсутствует.

Духовная основа театрального мышления, в котором реальное бытие личности является импульсом для сложного перехода в пространство духовного мира – это основные художественные качества сценической концепции героев балетмейстера. Соединяя воедино отрывки художественного описания произведения, составленные в разное время, в очередной раз убеждаешься в свежести впечатлений и вневременности балетмейстерского замысла. «Музыка очень современна, откровенна, обнажена и страшно трагична. Поэтому новеллу Р. Баха я взяла за основу, но сюжет получился новый. Идея... такова: однородная масса не прощает непохожести. Их всегда больше, они всегда сплочены... Изгойми становятся и розовые чайки, и белые вороны, и голубые щенки... Жестокое зло... Можно ли выстоять, выжить, не сломаться... не покончить с собой? Все это я услышала в музыке С. Терханова» [17]. Между тем это описание относится не к 1993 г. – времени первой редакции и постановки балета, а к 2001 г.

«Это был, – вспоминает бывшая артистка балета М. А. Гринина, – ее личный сюжет. Когда она сотрудничала с Сергеем Терхановым, то он не знал о нем, он писал свою философскую музыку “о вечном”. В какой-то мере эта тема была абстрактной. Но именно по складу художественного мышления Терханов был близок Акининой. Она часто говорила о том, что ей легко ставить хореографическую драму под его музыку.

Думаю, что и в этом случае Акинина наложила свой сюжет на “готовый” продукт. <Изначально> балетмейстер не сотрудничала с композитором индивидуально. Поэтому нельзя считать его музыку определенным заказом. <Однако, несмотря на то, что> сюжет уже был сочинен, пластика рождалась в результате прослушивания музыкального текста и после расставленных композитором акцентов в пластической драматургии. В музыке Терханова сложно уловить “конкретику”. Она была удобной именно для философских размышлений» [6]. С этой позиции, именно исполнительски выдержать пластический стиль танца, продиктованный камерно-вокальной и хоровой спецификой

жанра театральных произведений Терханова, было непросто. «Если принято считать, что музыка помогает раскрывать хореографическую и образную ткань произведения, то в пластической драматургии танцевального образа постоянно возникали противоречия» [6]. В данном случае речь идет о сравнении классического академического балета, в котором решение конфликта выстраивается по классическим законам драматургии, режиссуры и хореографии, и художественного эксперимента. Так, в пространстве художественного эксперимента «Акинина – Терханов» наблюдается отход от традиционного построения сценического хореографического текста. Здесь разворачивается совершенно иная – оппозиционная академической конструкции – визуализация музыкально-хореографического образа, построенная на контрастах (например, драматургически насыщенный инструментальный текст в музыке и не развиваемый пластически хореографический текст в балете, и наоборот).

Несмотря на все перипетии, сопровождающие сценическое рождение балета, и даже в ряде случаев прямое указание художественного совета на отказ от некоторых сцен (противоречащих балетной эстетике академизма), Акинина была бесконечно благодарна Терханову за бесценный подарок мордовскому театру и его зрителям. Гениальный творческий союз в лице балетмейстера, композитора и местных артистов балета был достигнут благодаря тому, что Терханов поверил в хореографический замысел. Музыка мордовского композитора осталась на родине, а современное прочтение «Кто ты...» явилось важным историческим этапом в культурной жизни Мордовии, свидетельствующим о формировании нового взгляда на хореографию и элементов камерного стиля произведений в «лаборатории» провинциального балетного театра. Взаимодействие пространственных и временных искусств – драмы, хореографии, живописи, скульптуры и музыки – определило главные поэтические и художественные особенности этого театрального явления.

Поступила 23.12.2014

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК BIBLIOGRAPHY

1. *Акинина, Л. Н.* Премьера «Кто ты...»? Балет! // Совет. Мордовия. – 1993. – 27 нояб.
2. *Догорова, Н. А.* Балетный театр Мордовии последней четверти XX века (моногр., рук.) / Н. А. Догорова ; Мордов. гос. ун-т. – Саранск, 2003. – Деп. в НИО «Информкультура» Рос. гос. б-ки 04.04.03, № 3359. – 50 с.
3. *Догорова, Н. А.* Балетмейстер : личные основания // DISKURSUS-V (материалы аспирант. семинара). – Саранск, 2004. – С. 9–12.
4. *Догорова, Н. А.* Влияние профессиональной деятельности балетмейстеров на развитие театральной традиции г. Саранска (1980–1998) // XL Огаревские чтения : материалы науч. конф. В 3 ч. Ч. 3.1. Гуманитарные науки. – Саранск, 2012. – С. 12–19.
5. *Догорова, Н. А.* Начало балетмейстерского пути Л. Н. Акининой в музыкальном театре имени И. М. Яушева // XVI Огаревские чтения : материалы науч. конф. – Саранск, 2013. – С. 106–111.
1. *Akinina, L.* (1993) Premiere of “Who are you ...?” Ballet!, Soviet Mordovia, 27 Nov. 1993.
2. *Dogorova, N.* (2003) Ballet Theatre in Mordovia in the last quarter of the twentieth century, monograph, the manuscript, Saransk, Mordovia State University, accessed to Dep. NIO to “Inforformkultura” Rossian State Library 4 April 2003, № 3359.
3. *Dogorova, N.* (2004) Choreographer: personal grounds, DISKURSUS-V, Saransk, pp. 9–12.
4. *Dogorova, N.* (2012) Influence of professional work of the choreographers on the development of the theatrical tradition in Saransk (1980–1998), XL Ogarev readings Conference Proceedings, Part 3.1. Humanities, Saransk, pp. 12–19.
5. *Dogorova, N.* (2013) The choreographic start of L. N. Akinina in I. Yaushev Musical Theatre, XVI Ogarev readings Conference Proceedings, Saransk, pp. 106–111.
6. *Dogorova, N.* (2013) Ballet Pedagogy: innovative search of L. N. Akinina, Russian

6. *Догорова, Н. А.* Педагогика балета : новаторский поиск Л. Н. Акининой // Российские «духовидцы» : традиции и современность : материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, Саранск, 13 дек. 2012 г. – Саранск, 2013. – С. 146–151.
7. *Догорова, Н. А.* Становление и развитие хореографического искусства Мордовии : от традиционных форм социализации к формированию профессиональной балетной традиции : (моногр.) / Н. А. Догорова. – Саранск, 2012. – 88 с.
8. *Догорова, Н. А.* Творческий путь балетмейстера Л. Н. Акининой в Государственном музыкальном театре имени И. М. Яшueva : моногр. / Н. А. Догорова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2013. – 220 с.
9. *Догорова, Н. А.* Балетмейстер Л. Н. Акинина : годы обучения в Москве // Феникс-2013 (14) : науч. ежегодник каф. культурологии, этнокультуры и театрального искусства. – Саранск, 2013. – С. 71–77.
10. *Домнина, О.* Пусть душа останется чиста... // Саран. вести. – 1994. – 1 июня.
11. *Ларин, В.* Чайки мордовского балета // Саран. вести. – 1993. – 23 нояб.
12. *Мельникова, М.* Дневник фестиваля. Фонтан премьер // Совет. Мордовия. – 1993. – 2 дек.
- “visionaries”: traditions and modernity Russian Conference Proceedings, Saransk, December 13, 2012, Saransk, pp. 146–151.
7. *Dogorova, N.* (2012) Formation and development of Mordovia choreographic art: from traditional forms of socialization to the formation of a professional ballet tradition, monograph, Saransk.
8. *Dogorova, N.* (2013) Creative development of a choreographer L. N. Akinina in I. Yaushev Musical Theater, monograph, Saransk: Mordovia University Press.
9. *Dogorova, N.* (2013) Choreographer L. N. Akinina: years of training in Moscow, Phoenix-2013 (14): Annual Academic Journal of Chair of Cultural Studies, Ethnic Culture and Theatre, Saransk, pp. 71–77.
10. *Domnina, O.* (1994) Let the soul remains clear..., Saransk bulletin, 1 June 1994.
11. *Larin, V.* (1993) A seagull of Mordovian Ballet, Saransk bulletin, 23 Nov. 1993.
12. *Melnikova, M.* (1993) Diary of the Festival. Fountain of the opening nights, Soviet Mordovia, 2 December 1993.

Неопубликованные источники

13. *Запись* и обработка интервью артистки балета М. А. Грининой (г. Саранск, 2001 г.).
14. *Либретто* балета в одном действии «Кто ты...» : программка вечера балета в двух отделениях «Романтизм» (1993 г.).
15. *О работе* над постановкой вечера балета «Романтизм» (13 сент. 1993 г.) : приказ № 69 (1993 г.). – Материалы из личного архива балетмейстера Л. Н. Акининой ; Протоколы заседаний художественно-производственного совета с 5 янв. 1993 г. по 23 дек. 1993 г. – Литературная часть. – Государственный музыкальный театр МССР. Ф. Р-20. Оп. 1. Д. 3. Л. 55.
16. *Письма* Л. Н. Акининой к М. А. Грининой (г. Москва, 1987–1988 гг.).
17. *Письмо* Л. Н. Акининой к Н. А. Догоровой (г. Нижний Новгород, 26.11.2001 г.).
18. *Письмо* Л. Н. Акининой к Н. А. Догоровой (г. Нижний Новгород, 15 дек. 2002 г.).
19. *Программы* (1993 г.). – Литературная часть. – Государственный театр музыкальной комедии МССР. Ф. Р-20. Оп. 1. Д. 28. [листы не пронумерованы].

Unpublished sources

13. *Recording* and processing of the interview with M. A. Grinina, a ballet actress, Saransk, 2001.
14. *One act libretto* ballet “Who are you...”, the program for the ballet performance in two parts “Romanticism”, 1993.
15. *Minutes* of meetings of artistic and works Council of January 5, 1993 to December 23, 1993, Literary part, MSSR State Music Theatre. F.R.-20. Op. 1. D. 3. LA 55, “About the staging of the ballet performance “Romanticism” (13 Sep. 1993), Order number 69 (1993), Materials from the personal archives of choreographer L. N. Akinina.
16. *Letters* of L. N. Akinina to M. A. Grinina, Moscow, 1987–1988.
17. *Letters* of L. N. Akinina to N. A. Dogorova, Nizhny Novgorod, 26.11.2001.
18. *Letters* of L. N. Akinina to N. A. Dogorova, Nizhny Novgorod 15.12. 2002.
19. *Programs* (1993), the literary part, MSSR Musical State Comedy Theatre, FR-20. Op. 1. D. 28.