

На правах рукописи

Балинская Ольга Валерьевна

**ТВОРЧЕСТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА Б.А. ФЕНСТЕРА
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО БАЛЕТНОГО
ТЕАТРА**

Специальность 17.00.09 «Теория и история искусства»

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Санкт – Петербург
2013

Работа выполнена на кафедре методики преподавания классического и ду-
этно-классического танца
ФГОУ ВПО «Академия русского балета им. А.Я. Вагановой»

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор
СТУПНИКОВ Игорь Васильевич
(профессор кафедры английского языка факультета журналистики ФГБОУ
ВПО «Санкт-Петербургского государственного университета»)

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор
КАТЫШЕВА Дженни Николаевна
(профессор кафедры искусствоведения НОУ ВПО «Санкт-Петербургский
Гуманитарный университет профсоюзов)

кандидат искусствоведения, доцент
КУЗОВЛЕВА Татьяна Евгеньевна
(доцент кафедры русского театра ФГОУ ВПО «Санкт-Петербургская госу-
дарственная академия театрального искусства)

Ведущая организация:

ФГБ НИУ «Российский институт истории искусств»

Защита состоится « 04 » декабря 2013 года в 15.00 часов на заседа-
нии диссертационного Совета Д 602.004.02 при Санкт-Петербургском Гу-
манитарном университете профсоюзов по адресу: 192238, Санкт-
Петербург, улица Фучика, д.15., ауд. 200.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке
Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов

Автореферат разослан 2 ноября 2013 года

***Учёный секретарь
диссертационного совета,
кандидат культурологи, доцент***

А.В.Карпов

I. Общая характеристика работы

Актуальность. В отечественном балетоведении высоко ценят имена балетмейстеров Л.М. Лавровского, В.И. Вайнонена, Р.В. Захарова. Между тем, в одно время с ними творил не менее выдающийся мастер – хореограф Борис Александрович Фенстер (1916 – 1960), имя и творчество которого незаслуженно забыто.

Становление Фенстера как хореографа пришлось на годы, когда в балетном искусстве господствовало направление, известное под названием хореодрама. Он являлся сторонником этого течения, что и обусловило впоследствии несправедливое к нему отношение, так как в 1960-е годы в печати была развернута кампания против драмбалета. Так случилось, что в последние годы жизни Фенстера в балетном театре появилось новое направление – на смену драмбалету пришла танцсимфония. Фенстер же оставался в границах старого жанра. В новых условиях его имя и творчество стали синонимом застоя, консерватизма. И несмотря на прижизненное почитание, после смерти имя и спектакли Фенстера оказались забыты. Вероятно, по этой причине ему не посвящено ни одного исследования.

А ведь Фенстером сделано очень много. В первую очередь – это возрождение балета Малого театра в послевоенные годы и создание для него самобытного, оригинального репертуара. В этом театре, которому Фенстер отдал лучшие годы своей короткой жизни, им было создано двенадцать оригинальных балетов, два из которых получили высшую в то время оценку – Сталинскую премию, восстановлено шесть спектаклей других балетмейстеров, поставлены танцы более чем в двадцати операх. Н.Н. Боярчиков считает, что «в этом театре была целая эпоха Фенстера – большая и очень славная»¹.

Для Фенстера характерен неустанный творческий поиск. Все его балеты отличались исключительным жанровым разнообразием, стилистической законченностью, цельностью и продуманностью замысла, разработкой образов, грамотной режиссурой. Одной из определяющих черт творческого метода Фенстера было активное, если не первенствующее участие в сценарно-драматургической разработке будущего произведения. Разрабатывая вместе с драматургами и композиторами замыслы новых советских балетов, он нередко подсказывал фабульные ходы, острые коллизии, так как великолепно владел сложной формой построения большого спектакля. Эта проблема чрезвычайно актуальна в наши дни, когда молодые балетмейстеры не мыслят крупными формами, а сюжетные спектакли практически исчезли из репертуара балетного театра.

Истоки этой проблемы кроются в чрезмерном увлечении чисто танцевальной стороной балетного спектакля. С начала 1960-х годов форма

¹ Беседа с Н.Н. Боярчиковым от 15 февраля 2006 г.

танцсимфонии стала единственно приемлемой. Постепенно от больших балетов балетмейстеры перешли к одноактным (чистый танец трудно растянуть на три акта), без декораций, с минимальным количеством участников. Такие спектакли годны лишь для небольших гастролирующих трупп.

Помимо увлечения жанром танцсимфонии, новаторы в хореографии пренебрегли опытом мастеров прошлого, более того, нещадно ругали его приверженцев, низвергая все то хорошее, что было достигнуто в предшествующие десятилетия. В балетных спектаклях сегодняшнего времени исчезает драматургия, зрелищность, а стало быть, уходит в небытие собственно театр.

В подобном контексте творческое наследие Фенстера представляется богатейшим и неисчерпаемым источником для воспитания современных хореографов. Изучение наследия Фенстера и практическое применение на сцене – залог поступательного и успешного развития русского балета.

Степень разработанности проблемы. Тема практически не разработана. В справочных изданиях о Фенстере содержится краткая информация: сообщаются годы жизни, учебы, названы педагоги, перечислены две роли в театре, поставленные им спектакли (даты некоторых постановок указаны с ошибками). Немного больше сведений содержится в материалах периодической печати, посвященных критическому анализу его балетов.

Особую ценность представляют собой статьи, заметки, выступления, интервью самого Фенстера – документальные свидетельства его творческой жизни.

Материалы о жизни и творчестве Фенстера рассыпаны по различным сборникам – реже мемуарам. Зачастую имя его лишь вскользь упоминается в связи с биографией того или иного артиста, принимавшего участие в балете Фенстера. Причиной тому – забвение имени мастера, вызванное переменой в мировоззрении балетных адептов хореографического искусства.

К наиболее значимым работам о Фенстере можно отнести четыре статьи в периодической печати².

Перечисленные источники лишь в малой степени дают представление о биографии и творчестве Фенстера. Существующие иные материалы

² Богданов-Березовский В. Поиски нового. Рассказы о творческом пути // Вечерний Ленинград. 14 марта 1955. С. 3;

Сергеева Ю. Езда в неизвестное... Творческий портрет // Ленинградская правда. 21 августа 1957. С. 3;

Красовская В. Страницы календаря. Семьдесят лет со дня рождения выдающегося балетмейстера Б.А. Фенстера // Советский балет. 1986. № 3. С. 54-56;

Бруни Т. О балете с непреходящей любовью. О моем друге Борисе Фенстере // Советский балет. 1991. № 5. С. 36-37.

не охватывают его как целостное художественное явление, не определяют в должной мере место Фенстера в истории балетного театра и не дают всеобъемлющего анализа его творческих методов.

Объектом исследования является советский балетный театр 1930 – 1950 годов.

Предмет исследования – основные этапы жизни и творчества балетмейстера Б.А. Фенстера в контексте развития советского балетного театра 1930 – 1950 годов.

Цель исследования заключается в том, чтобы на основе обнаруженных материалов и сопоставления различных источников представить картину жизни и творчества балетмейстера, уточнив и дополнив известные факты, а во многих случаях воссоздав неизвестные ранее страницы его жизненной и творческой биографии.

Задачи исследования:

1. Восстановить биографию Б.А. Фенстера;
2. Возможно более полно описать наиболее значимые его спектакли и постановки в операх;
3. Выявить особенности постановочного процесса Б.А. Фенстера и суть его творческого метода, проявлявшийся в его работе с актером, в построении сюжетной линии спектакля;
4. Показать эволюцию творчества Б.А. Фенстера;

Методологическая основа исследования. В исследовании применен комплексный подход к изучению проблемы. Методологической основой исследования послужили работы отечественных историков музыкального театра: Богданова-Березовского В.М., Красовской В.М., Слонимского Ю.И. В основе научной работы лежит метод сопоставления различных видов источников, на тщательном изучении которых проведено исследование жизни и творчества Б.А. Фенстера.

В исследовательском процессе использован метод описания хореографического произведения с целью выявления его драматургии. При восстановлении образов утраченных балетов использован метод описательной реконструкции, основанный на сопоставлении всей совокупности исторических источников – в первую очередь архивных документов, воспоминаний современников, материалов периодической печати, стенограмм обсуждения балетов, афиш и программ, либретто балетов, музыкального материала. Такого рода анализ позволяет дать наиболее объективную картину происходившего на сцене.

Источники исследования. Источниковедческая база исследования достаточно широка и разнообразна. Она включает как опубликованные, так и неопубликованные материалы. К первой группе относятся газетные публикации, статьи в журналах и различных сборниках. Вторую группу составили документы различных учреждений Санкт-Петербурга:

- Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга;
- Российская национальная библиотека (Отдел рукописей);
- Российский институт истории искусств;
- Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства (Отдел рукописей);
- Санкт-Петербургская Государственная Театральная библиотека (Отдел рукописей и редких книг);
- Музей Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой;
- Союз театральных деятелей. Санкт-Петербургское отделение (Рукописный отдел библиотеки);
- Архив Мариинского театра;
- Институт Русской литературы (Пушкинский Дом);
- Архив Культуры СПб;
- Музей Михайловского театра;
- Личный архив С.К. Шеиной, вдовы Б.А. Фенстера.

К одному из видов источников следует отнести беседы с исполнителями, современниками Б.А. Фенстера.

Научная новизна исследования:

1. Впервые в балетоведении максимально собран, выявлен и проанализирован новый фактический материал, на основе которого проведено подробное исследование жизни и основных этапов творческой деятельности одного из виднейших хореографов середины XX века. Тем самым воскрешены многие страницы жизни и творческой биографии Б.А. Фенстера. Таким образом, данная работа является первым исследованием, посвященным жизни и творчеству балетмейстера Бориса Александровича Фенстера.

2. Впервые в отечественном балетоведении описано становление и формирование творческой личности Б.А. Фенстера;

3. В научный оборот введен огромный пласт новых источников. В первую очередь это относится к материалам из Личного архива вдовы балетмейстера С.К. Шеиной: записи Б.А. Фенстера о режиссуре, замыслы его неосуществленных балетов, стенографические отчеты из выступлений в ВТО, раскрывающие суть его творческого метода, письма. Исключительную ценность представляют материалы из ЦГАЛИ Санкт-

Петербурга: протоколы различных совещаний, приказы, без которых было бы невозможно восстановление школьной жизни Б.А. Фенстера;

4. Уточнены и дополнены страницы истории Малого оперного театра и Ленинградского хореографического училища им. А.Я. Вагановой.

Практическая значимость работы

Приведенные в диссертации новые сведения могут использоваться при разработке лекционных курсов по истории советского балета, в научных исследованиях по изучению хореографического искусства XX века, как материал для энциклопедических и справочных изданий.

Сведения, касающиеся творческого метода Б.А. Фенстера, могут быть использованы современными балетмейстерами. Практическая ценность выполненной работы состоит в том, что она может служить своеобразным методическим пособием для хореографа, который задумает восстановить или заново поставить какой-либо балет Б.А. Фенстера.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Реконструкция биографии Б.А. Фенстера. На основе изучения многочисленных архивных документов воссоздана биография хореографа:

- годы учебы в хореографическом техникуме от поступления до выпускного спектакля;
- обучение на балетмейстерских курсах и влияние на Б.А. Фенстера школы В.Н. Соловьева;
- первые балетмейстерские опыты;
- военные годы;
- творческая деятельность в Малом оперном театре и театре оперы и балета им. С.М. Кирова;
- обстоятельства, приведшие к ранней кончине балетмейстера.

2. Осмысление специфики творческого метода Б.А. Фенстера. В результате исследования выявлено:

- поиск новых средств художественной выразительности и обновление хореографической лексики. Пересмотр, отбор и переосмысление традиций, применение канонизированных движений и па в новых, например, пародийных целях, насыщение классического танца элементами танца характерного, фольклора, героизация мужского танца;
- творческий метод Б.А. Фенстера и особенности его индивидуального почерка пришли в противоречие с новыми формами балетного искусства.

3. Оценка творческого наследия Б.А. Фенстера в контексте развития советского балета. В результате исследования были сформулированы следующие положения:

- творчество Б.А. Фенстера являло собой новый виток в развитии жанра хореодрамы. Б.А. Фенстер укрепил его позиции в советском балете благодаря четкой режиссуре, единству стиля, разработке актерских образов;

- жанровое разнообразие и различие приемов танцевальной техники в спектаклях Б.А. Фенстера обогащали общую танцевальную культуру советского балета середины XX века;
- описанные в диссертации балеты Б.А. Фенстера явились пластом, на котором выросло целое поколение артистов;
- балетмейстерское наследие Б.А. Фенстера – материал для воспитания современных балетмейстеров.

Апробация результатов. Некоторые положения диссертации были отражены в публикациях автора, в т.ч. изданиях, рекомендованных ВАК, на XIX Научных чтениях «История балета: источниковедческие изыскания» в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова 24 мая 2010 г.

Структура диссертации

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и источников, четырех приложений:

1. Работа Б.А. Фенстера в разных творческих коллективах;
2. Перечень спектаклей, поставленных и возобновленных Б.А. Фенстером;
3. Выступление Б.А. Фенстера в ВТО;
4. Бруни Т.Г. Воспоминания о балетмейстере.

II. Основное содержание работы

Во введении автор обосновывает актуальность темы исследования, анализирует литературу, посвященную теме диссертации, характеризует степень ее разработанности, формулирует цели и задачи работы, указывает методологическую основу и источники исследования. Дается обоснование научной новизны диссертации и формулируются положения, выносимые на защиту. Подтверждается апробация работы и делается предположение об ее практической значимости.

Глава первая «Годы учебы и балетмейстерские опыты» отражает исторический аспект исследуемого вопроса. **В первом параграфе** «Школа, балетмейстерское отделение в Ленинградском хореографическом техникуме» диссертант описывает детские годы Б.А. Фенстера, его семью и поступление в 1926 году в Ленинградский хореографический техникум. Автор диссертации впервые анализирует процесс обучения Б.А. Фенстера, описывает его встречу с Л.М. Лавровским, предопределившую дальнейший творческий путь Фенстера. Подробно рассказано о выпускном экзамене, которым заканчивается ученическая пора Фенстера.

На основе архивных материалов, большей частью почерпнутых в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-

Петербурга, впервые в отечественном балетоведении автором диссертации воссоздана картина школьной жизни Б.А. Фенстера. Описывается его участие в производственной практике в спектаклях ГАТОБа, выпускных спектаклях и отчетных концертах техникума. Особо отмечен «Щелкунчик» Ф.В. Лопухова, в котором Фенстер исполнял главную детскую роль – роль Фрица. Названы педагоги Фенстера, то, как проходили занятия по классике, какие Фенстер имел баллы на экзаменах и как его характеризовали преподаватели на педсоветах техникума.

Далее следует описание момента, когда Фенстер впервые соприкоснулся с балетмейстерской деятельностью. Это произошло в старших классах техникума, где он встретился с одним из виднейших хореографов той эпохи Л.М. Лавровским при постановке школьного спектакля «Фадетта».

Встреча с Лавровским определила, возможно, дальнейшую судьбу Фенстера. С этого времени он стал его постоянным и бессменным ассистентом. Через год после «Фадетты» Фенстер уже помогал Лавровскому на репетициях нового выпускного балета «Катерина». В 1935 году, еще до окончания техникума, его приняли в Ленинградский Малый оперный театр в качестве помощника художественного руководителя балета, которым был Лавровский, в том же году назначенный на этот пост.

В 1936 году Фенстер закончил Ленинградский хореографический техникум. 8 июня состоялся выпускной спектакль, в программу которого вошли 3-й акт из «Фадетты», фрагмент из «Эсмеральды» и одноактный балет Н.А. Анисимовой «Андалузская свадьба», сведения о котором впервые вводятся в научный оборот. В нем Фенстер исполнял роль Сакристана. Этим спектаклем закончилась ученическая пора Б.А. Фенстера. Он был распределен в Малый оперный театр в качестве артиста балета и помощника режиссера.

***Во втором параграфе** «Начало сценической деятельности, учеба на балетмейстерском отделении, балет «Том Сойер»* диссертант анализирует состояние балетной труппы Малого оперного театра, когда туда пришел Фенстер. Перечислены танцовщики, репертуар, а также отмечено, что труппа балета формировалась в условиях, когда культура оперных спектаклей и спектаклей оперетты находилась на высоком уровне. Общение с крупными драматическими актерами и певцами, работа под руководством главного режиссера Н.В. Смолича и выдающегося дирижера С.А. Самосуда привили артистам балета сценическую культуру, навыки драматической игры, чувство сценического ансамбля.

Обнаруженные автором диссертации в Институте Русской литературы и Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства уникальные документы позволили восстановить картину первых лет пребывания Фенстера в Малом оперном театре. Придя в театр, Фенстер активно включился в репертуар. Присущие ему

природная координация, чувство стиля и сценической формы, а также выразительная актерская игра позволили начинающему артисту практически сразу исполнить ведущие партии балетного репертуара.

В Малом оперном театре Фенстер был не только востребованным танцовщиком. Он совмещал должности артиста балета, репетитора и режиссера балетной труппы. Кроме того, Фенстер продолжал быть ассистентом Лавровского в его новых постановках.

Работа в качестве ассистента Лавровского при постановке учебных спектаклей, а потом и спектаклей театра сослужила Фенстеру неоценимую службу. Побывав репетитором, режиссером, ставя хоть и небольшие, но совершенно самостоятельные эпизоды в балетах другого автора, он смог на практике познать технологию постановки хореографического спектакля. Исполнительская же карьера, пусть и недолгая, многое дала ему в плане верного понимания законов сценической жизни, а участие в кордебалете помогло понять специфику и художественные особенности коллективного исполнения.

Фенстер всегда стремился расширить кругозор, не замыкался в рамках только актерской профессии. Он почувствовал вкус к балетмейстерству, ему нравилось ставить. Поэтому, когда в 1936 году открылось балетмейстерское отделение Ленинградского хореографического техникума, он сразу туда поступил.

Его основными педагогами были Л.М. Лавровский, Ф.В. Лопухов, который, занимая пост художественного руководителя балета в ГАБТе, лишь изредка навещал своих студентов, а также В.Н. Соловьев – сподвижник В.Э. Мейерхольда, режиссер, театральный критик, педагог, у которого была разработана целая система воспитания будущих режиссеров.

Режиссерская школа Соловьева, как покажет будущее, была в полной мере воспринята Фенстером. Весьма возможно, что именно с этого времени у молодого хореографа стало складываться твердое убеждение в том, что режиссура имеет значение как организующее начало в балетном спектакле.

Обучаясь на балетмейстерских курсах, Фенстер имел возможность попробовать себя в качестве сценариста, режиссера, хореографа. Так, в 1939 году совместно с Б. Малисом Фенстер осуществил постановку двух картин балета «Том Сойер» на сюжет одноименного произведения Марка Твена.

Диссертант впервые восстанавливает забытый балет «Том Сойер», создавая максимально подробное описание спектакля, которое включает в себя рассмотрение сценарной драматургии, хореографии, сценического оформления, танцевального исполнительства. Описание не проводится в чисто нарративном плане, а предполагает, по мере возможностей, анализ достижений Фенстера.

В этом первом балетмейстерском опыте Фенстера отличало «своеобразие индивидуальной постановочной манеры <...>, наличие ищущей творческой мысли...»³ – писал В.М. Богданов-Березовский.

Именно при работе над балетом «Том Сойер» состоялась первая встреча Фенстера с художником спектакля Т.Г. Бруни. Так сложился уникальный творческий и дружеский союз балетмейстера и художника. По словам самой Бруни, здесь она нашла «своего режиссера, с которым одними глазами видит мир, театр, жизнь»⁴.

Автор диссертации уточняет дату спектакля, так как в некоторых справочных изданиях она указана с ошибкой.

В третьем параграфе «Дипломная работа – балет Б.В. Асафьева “Ашик-Кериб”» диссертант подробно рассматривает балет «Ашик-Кериб», так как это первый самостоятельный большой спектакль Фенстера. Значительная часть параграфа посвящена переписке Фенстера с известным историком балета – Л.Д. Блок. Переписка, обнаруженная автором диссертации в Санкт-Петербургском государственном музее музыкального и театрального искусства, раскрывает многие перипетии создания балета, рассказывает о сомнениях молодого хореографа.

Для дебютанта, имевшего за плечами всего одну совместную постановку («Том Сойер») и ассистентство у Лавровского, постановка трехактного, стилистически сложного балета представляла немалые трудности. Фенстер еще не обладал мастерством в построении действия и мизансцен. К тому же трудности крылись в музыкальном материале. Композитор был очень увлечен восточной тематикой и сочинил огромный полнометражный спектакль. Это в свою очередь повлекло за собой проблемы в либретто, сочиненное А.А. д’Актилем и М.Д. Волобринским. Конспективно записанную маленькую сказку нужно было растянуть на три акта и восемь картин. Таким образом, сюжет неизбежно обрастал многочисленными подробностями, вставными номерами и маловыразительными, недейственными дивертисментами. Фенстер был в трудных обстоятельствах. Вряд ли в его силах было изменить что-либо в партитуре. Вряд ли он мог урезать, купировать музыкальные куски самого Асафьева. Молодой хореограф не смог преодолеть недостатки либретто и избежать балетных штампов. Жанровое разнообразие, которое сулил многонациональный подтекст сказки, в балете Фенстера обернулось эклектикой. Прав был Ю.И. Слонимский, утверждавший, что в «неудаче спектакля повинен был не столько Фенстер, сколько сам материал»⁵.

На обсуждении спектакля в Ленинградском отделении ВТО, состоявшемся после премьеры, Фенстер подвергся жесткой критике. Ему стави-

³ Богданов-Березовский В.М. Поиски нового. Рассказы о творческом пути // Вечерний Ленинград. 1955. 14 марта. С. 3.

⁴ Бруни Т.Г. Воспоминания о балетмейстере // Из личного архива С.К. Шеиной.

⁵ Слонимский Ю.И. «Ашик-Кериб» // Ленинградская правда. 1940. 12 декабря. С. 4.

ли в вину растянутость, дробность, дивертисментность, отсутствие поэтичности.

Постановка «Ашик-Кериба» стала нелегким испытанием для молодого Фенстера. Вместе с тем он приобрел опыт, позволивший ему в будущем избежать многих ошибок. Несомненно, что Фенстер сделал для себя выводы. Все то, что не удалось в его первом большом балете: четкая драматургия, стилевая законченность, органичное сочетание танца характерного и классического – в будущих балетах стало его отличительной чертой, лучшими сторонами его деятельности.

В процессе работы над «Ашик-Керибом» в Фенстере воспитались черты, которые помогли ему в дальнейшем. Он работал с артистами по заранее выработанному плану, без переделок и перестановок. Его отличали большая собранность и продуманность в организации рабочего процесса. Он тщательно готовил план той сцены, которую нужно было репетировать. На репетиции же практически осуществлялась заранее продуманная режиссерская концепция. В процессе постановочной работы вносились лишь некоторые коррективы. Такой стиль работы вызывал положительные отклики в труппе и способствовал взаимопониманию и творческому контакту балетмейстера и артистов.

В четвертом параграфе «Балет В.М. Дешевого “Бэла”» автор диссертации рассматривает балет «Бэла» как движение вперед в овладении Фенстером балетмейстерского искусства.

В брошюре, выпущенной к премьере спектакля, Фенстер писал: «Цель нашего балета – как можно ярче и убедительней передать сюжет произведения средствами танца. Установив узловые моменты драматургии, мы танцем передаем сущность этих мест, не стремясь изображать на сцене последовательность литературного монолога и диалога...».⁶

Танцевальный язык в балете «Бэла» был разнообразным. Хореографической основой стал классический танец, которым передавался романтический дух спектакля. Классический танец Бэлы окрашивался интонацией, определяющейся национальностью героини и драматургией роли. Такие персонажи, как Казбич, Азамат, черкесы, обладающие страстным темпераментом, в основе своих танцев имели народную горскую пляску, приобретающую сценический, стилизованный характер, так как в их танцевальной пластике присутствовала классика.

Образ Печорина решался пантомимно. Ритмопластическая разработка этого образа напонила то, как впоследствии Фенстер решил образ Арбенина в «Маскараде».

Премьера балета была назначена на 25 июня 1941 года. Генеральная репетиция проходила утром 22 июня. В первом же антракте приходит известие о начале войны.

⁶ Программы спектаклей учащихся в 1939-41 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр. 427. Л. 12.

Фенстер остался в Ленинграде. С самого начала он ушел в Народное ополчение, где был руководителем танцевальной группы театра. Затем протянулись месяцы скитаний. После расформирования театра в 1942 году Фенстер попал в Новосибирск, где работал в Ленинградской филармонии в качестве солиста балета. В августе 1942 года он оказался в Молотове (Пермь), куда был эвакуирован Театр оперы и балета им. С.М. Кирова и куда перевелась жена Фенстера Галина Кириллова. Сам Фенстер находился в должности балетмейстера в Ленинградском хореографическом училище в селе Полазна. В 1942 – 43 гг. Фенстер – артист балета Свердловского оперного театра. В 1943 году в составе концертной бригады он выезжал на фронт.

Фенстер прервал свой стаж в Малом оперном театре, поэтому отсутствие постоянной работы вызывало у него большую тревогу и озабоченность. Об этом свидетельствуют его письма к Н.М. Дудинской, находящиеся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Одно письмо в диссертации процитировано полностью. В нем Фенстер обращается к известной балерине за помощью. Вскоре после обращения к Дудинской Фенстеру было приказано вернуться по месту своей постоянной работы в Ленинградский Малый оперный театр в город Чкалов (Оренбург), куда он был эвакуирован. Спустя год Фенстер был назначен временно исполняющим обязанности художественного руководителя балета Малого оперного театра. Начиналась новая страница в творчестве Фенстера, теперь уже полноправного руководителя балета Малого оперного театра. Военная страница в биографии Фенстера полностью воссоздана автором диссертации.

Вторая глава посвящена *«Творчеству Б.А. Фенстера в Малом оперном театре»*. **В первом параграфе** *«Балет М.И. Чулаки “Мнимый жених”»* автор диссертации анализирует состояние балетной труппы Малого оперного театра после возвращения из эвакуации. Описание послевоенных лет стало возможным благодаря обнаруженным автором диссертации документам, хранящимся в Санкт-Петербургском отделении Союза театральных деятелей. Это доклад, прочитанный Фенстером на заседании секции мастеров балета Ленинградского отделения ВТО. Одно из ключевых положений доклада Фенстера заключалось в том, что театр должен продолжать линию расширения возможностей выразительного действенного танца, не ограничивая себя жанрами, а работая рядом с Кировским театром, нужно быть интересным самим по себе, не копируя афишу другого театра.

В данном параграфе отмечается, что, несмотря на многие трудности в условиях послевоенного времени, когда балетная труппа была обескровлена утратами, Фенстеру в предельно короткий срок удалось вернуть труппе былую репутацию. В течение одного сезона был возобновлен основной балетный репертуар. Перед коллективом и руководством театра

встала задача создания новых спектаклей. Первым явился балет М.И. Чулаки «Мнимый жених», поставленный Фенстером в 1946 году.

Балету отведено значительное место в диссертации, так как это одна из самых ярких постановок на сцене Малого оперного театра. На нее широко откликнулась пресса, воздав должное и музыке, и хореографии, и сценическому оформлению. Балет сохранился в памяти многих исполнителей и всех, кто видел его. Изучение архивных материалов, материалов периодической печати, сбор сведений, рассеянных по различным изданиям, и беседы с исполнителями позволили восстановить историю создания выдающегося спектакля и произвести подробную описательную реконструкцию.

Анализ спектакля показал, что дарование Фенстера окрепло. В «Мнимом женихе» он предстал зрелым мастером. Спектакль отличался завершенностью стиля, действенным развитием сюжета, изобретательной режиссурой, строго организованной структурой в целом. Здесь Фенстер показал мастерское владение искусством развития сценического действия.

По определению профессора М. Гуковского, в «Мнимом женихе» Фенстер «широко применяет и весь унаследованный от веков развития балета арсенал классического танца, и острую, гротесковую форму, внесенную Ф. Лопуховым, и лирическую напевность “адажийного” стиля Лавровского, причем, являясь мастером выразительного, ведущегося в быстром, захватывающем темпе драматического действия – сплавляет все эти элементы в единый, своеобразный стиль, гибкий и понятный всякому»⁷.

Спектакль принес успех труппе Малого оперного театра. Он был выдвинут на Сталинскую премию и получил ее.

Во втором параграфе «*”Доктор Айболит”*», «*”Юность”*» автор излагает историю создания забытых спектаклей, представляет описание и проводит анализ достижений балетмейстера в названных произведениях.

В балете «Доктор Айболит» органично сочетались фантастика и реальность, лирика и комедия. Образы детей, зверей, разбойников хореографически были мастерски разработаны. Удачно разошлись по труппе роли. Фенстер последовательно проводил репертуарную политику, сообразовываясь с тем, что может труппа, какие есть танцовщики, какого амплуа, на что они способны. Точный расчет Фенстера на силы и возможности коллектива во многом содействовал успеху спектакля.

Фенстер находился в неустанном творческом поиске. Он расширял границы жанра, развивал традиционные хореографические приемы, привнося в них многообразие и оригинальность. Практически сразу за премьерой «Доктора Айболита» последовала еще одна, с первых же спектаклей

⁷ Гуковский М.А. Балетные спектакли Малого оперного театра // Малый оперный театр. Л. 1956. С. 21.

снискавшая успех и любовь зрителей: это героико-романтический балет «Юность», премьера которого состоялась в 1949 году.

При описании балета неоднократно упоминается имя автора сценария Ю.И. Слонимского, оставившего подробный рассказ о создании спектакля – от его замысла до премьеры.

Балет «Юность» стал выдающимся событием в истории балетного театра в 40-е годы XX столетия. В нем затрагивалась волнующая всех в то время тема – тема современности. Вопрос этот не сходил со страниц печати, был предметом бурного обсуждения на различных совещаниях, заседаниях, собраниях, занимал умы многих творческих людей. «Все мы, – писал М.И. Чулаки, – искали современную тему»⁸. Фенстер был одним из первых отечественных балетмейстеров, кому удалось разнообразными средствами хореографического театра раскрыть тему Гражданской войны и показать на балетной сцене героев того времени.

Автор диссертации подчеркивает, что Фенстер шел непроторенной дорогой. Он открывал новые формы хореографического языка и построения спектакля в целом. В «Юности» Фенстер сумел органично объединить пантомиму, бытовой жест, получивший пластическую окраску, и собственно хореографию, которая принимала здесь самые разнообразные формы: классика свободно сочеталась с народным, характерным и гротесковым танцем. Это не было эклектикой, а являлось органичным сочетанием всех возможностей танцевального языка, призванного раскрыть содержание данного спектакля. К неоспоримым достоинствам спектакля следует отнести пропорциональное соотношение всех его компонентов: умелое чередование лирических и драматических сцен, органичное сочетание пантомимы и танца.

В настоящем параграфе автор диссертации затрагивает тему идеологической борьбы с жанром драмбалета. Жанра, к которому принадлежали спектакли Фенстера. В этой связи упоминается имя известного балетоведа Ю.И. Слонимского, который в пору создания «Юности» поддерживал Фенстера, а по прошествии определенного времени, когда драмбалет подвергся жестокой критике, принижал заслуги Фенстера.

В третьем параграфе «Хореографические постановки в опере» автор диссертации представляет материал, посвященный балетмейстерской деятельности Фенстера в оперных спектаклях Малого театра с 1939 года по 1956 год. Список его работ в этом жанре внушительный, так как на протяжении всей своей деятельности он участвовал практически во всех оперных премьерах.

Данный материал впервые вводится в научный оборот. Он отличается исключительной редкостью, так как танец в опере не является главной

⁸ Письма М.И. Чулаки Ю.И. Слонимскому // ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 2. Ед. хр. 132. Л. 15.

составляющей спектакля и зачастую не удостоивается описания или какой-либо оценки. Тем не менее, опираясь на информацию, почерпнутую в периодической печати (рецензии), архивные материалы (главным образом это протоколы различных совещаний), на записи самого Фенстера, хранящиеся в Личном архиве вдовы балетмейстера⁹, а также беседы с артисткой Малого оперного театра, исполнительницей танцевальных партий в операх Н.Р. Миримановой, диссертанту удалось собрать сведения о многих постановках.

Автор сообщает о первых опытах Фенстера в опере, относящихся к довоенной поре, 1939 году, когда Фенстер еще был студентом балетмейстерского отделения. Далее диссертант, придерживаясь хронологического порядка и основываясь на имеющемся материале, сообщает о последующих работах Фенстера.

Наиболее развернутая информация относится к опере С.С. Прокофьева «Война и мир», премьера которой прошла в 1946 году с грандиозным успехом. Многочисленные рецензии, высоко оценившие спектакль, воздавали должное и балетмейстеру. Именно слаженность всех компонентов спектакля, безупречность общего ансамбля определили успех постановки. Здесь Фенстер выступил как полноценный соавтор выдающихся мастеров С.А. Самосуда, Б.А. Покровского, В.В. Дмитриева. «Та же творческая связь и единомыслие, которые ощущаются в работе постановщика и художника, видна и в примыкающей к ним работе балетмейстера Б.А. Фенстера»¹⁰, – отмечал В.М. Богданов-Березовский.

Анализ достижений Фенстера в оперных спектаклях, исследуемых в данной диссертации, свидетельствует о профессионализме и высокой сценической культуре балетмейстера. Для него оставалось неизменным глубокое изучение материала, погружение в изображаемую эпоху, чувство стиля и музыкальность. Это и предопределяло, как правило, успех его хореографии в оперных спектаклях. Сотрудничество же Фенстера с мастерами оперной сцены, в первую очередь с С.А. Самосудом, Н.В. Смоlichem, Б.А. Покровским, с которыми ему довелось встретиться еще на заре своей творческой карьеры, не могло не оказать своего плодотворного влияния.

Четвертый параграф «*Последние годы работы в Малом оперном театре*» повествует о неизвестной странице биографии Фенстера, когда конфликт с балериной Г.И. Исаевой, длившийся довольно долгое время, достиг своего апогея в 1952 году. Причиной конфликта было стремление Исаевой занять место Фенстера. В результате интриг, сплетен, анонимных писем он был снят с должности главного балетмейстера и назначен штат-

⁹Б.А. Фенстер. Место и значение хореографии в оперном спектакле. Доклад. Машинописный текст. Л. 1956. // Личный архив С.К. Шеиной.

¹⁰ В.М. Богданов-Березовский. "Война и мир" С.С. Прокофьева. Ленинградский Малый оперный театр // Театр. 1947. № 7. С. 7.

ным балетмейстером Малого оперного театра¹¹. Через год выговор, объявленный Фенстеру, был снят. Но на прежнюю должность главного балетмейстера его не вернули. Более того, директор театра Б.И. Загурский хлопотал о переводе его на другое место работы. «Перевод Фенстера желателен»¹², – писал директор начальнику главного управления по делам искусств при Совете министров СССР.

Снятие с должности Фенстер пережил с достоинством. Он продолжил постановочную деятельность. С 1950 по 1954 год им было поставлено три балета: «Веселый обманщик», «Барышня-крестьянка», «Двенадцать месяцев». Продолжал он ставить хореографические сцены в операх.

Пребывание в Малом оперном театре становилось тягостным, оно уже не приносило творческого удовлетворения. Он хотел уйти из театра в Ленинградскую консерваторию, где читал курс лекций по режиссуре, или в Ленинградское хореографическое училище. Но в 1954 году получает назначение в Ленинградский театр оперы и балета им. С.М. Кирова.

Фенстер покинул Малый оперный театр. Театр, в котором прошла его жизнь. Уход Фенстера был большой потерей для театра, и многие осознавали это. Автор диссертации приводит письмо Н.В. Смолича, в котором он пишет о «трагедии Вашего (Фенстера – О.Б.) ухода из Малого-та»¹³.

Самобытный репертуар, созданный Фенстером в Малом оперном театре, с годами тускнел и наконец исчез практически полностью. Новые, пришедшие на смену Фенстеру балетмейстеры не заботились о сохранении его наследия или хотя бы лучших его спектаклей. Лишь Н.Н. Боярчиков почтил память хореографа, поставив балет «Слуга двух господ» по мотивам спектакля Фенстера¹⁴.

Третья глава «Театр оперы и балета им. С.М. Кирова» посвящена творчеству Фенстера в этом театре. **В первом параграфе «Балет В.П. Соловьева-Седого “Тарас Бульба”»** автор диссертации делает анализ хореографического материала, выявляя его своеобразие.

В «Тарасе Бульбе» Фенстер много внимания уделил решению массовых сцен. В первую очередь это картина «Запорожская сечь». В настоящей диссертации она рассматривается достаточно подробно как наиболее яркая и в эмоциональном плане, и в чисто хореографическом. В этой кар-

¹¹ Выписка из приказа по Государственному Малому оперному театру // Архив Культуры СПб. Личное дело Фенстера Б.А. Ф. 108. Оп. 2. № 2699. Л. 46.

¹² Материалы о приеме на работу в театр артистов балета // ОР и РК РНБ. Ф. 1117. Б.И. Загурский. Оп. 1. Ед. хр. 496. Л. 4.

¹³ Смолич Н.В. Письмо Фенстеру Б.А. от 26 июля 1956 г. // Личный архив С.К. Шеиной.

¹⁴ «Слуга двух господ», балет в 3 д., комп. М.И. Чулаки, либретто Б.А. Фенстера и П.А. Коломойцева (по одноименной комедии К. Гольдони). Режиссерск. экспозиция Б.А. Фенстера. Художники Т.Г. Бруни, Э.Я. Лещинский. Премьера в Пермском государственном академическом театре оперы и балета им. П.И. Чайковского в 1976 г.

тине возникал образ разноликой, порой нестройной, но вместе с тем единой и цельной массы. Практически каждый в толпе запорожцев имел свою, четко продуманную характеристику. В «Сечи» Фенстер сумел предельно выразительно и максимально полно использовать все возможности мужского кордебалета. Он использовал виртуозные движения украинских народных танцев – воздушные туры, перекидные. Фенстер подробно изучал украинский плясовой фольклор. Вся сцена исполнялась с большой экспрессией.

«Тарас Бульба» был создан в традициях хореодрамы. Но насыщенный богатой танцевальной лексикой, он заметно отличался от спектаклей, созданных в этой эстетике.

Автор диссертации также отмечает, что балетмейстерское искусство Фенстера требовало от танцовщика не только танцевального мастерства, но и незаурядных актерских способностей. В этом балете, где музыка рождала хореографические образы, где гоголевский текст обогащал мысль, каждая актерская работа вызывала интерес. Танцовщики для Фенстера были «не пассивными исполнителями его указаний, а равноправными, активными участниками творческого процесса»¹⁵, – писал в воспоминаниях исполнитель партии Остапа А.А. Макаров.

Автор диссертации указывает, что именно при работе над «Тарасом Бульбой» раскрылся дар А.Е. Осипенко, выступившей в роли Панночки. Эта партия стала для актрисы трамплином, с которого началась ее звездная карьера.

Во втором параграфе «*Последние годы жизни. Балет Л.А. Лапутина “Маскарад”*» автор диссертации сообщает о внешнеполитических событиях, происходивших в стране в те годы. Это было время, когда подняли железный занавес, и впервые за много лет балетная труппа театра имени С.М. Кирова, возглавляемая Фенстером, выехала за рубеж (гастроли в демократические страны). Следующим событием стал приезд в январе 1958 года иностранных артистов. Одна за другой на сцене театра имени С.М. Кирова выступили четыре балерины – звезды Парижской оперы Лиан Дейде и Иветт Шовире, англичанка Берил Грей и кубинка Алисия Алонсо.

В этом параграфе автор рассказывает о том, как складывались у Фенстера отношения с балетным коллективом Кировского театра. Как было трудно Фенстеру на первых порах установить нормальные деловые отношения с труппой, «взбаламученной после борьбы с предыдущим худруком – К.М. Сергеевым»¹⁶. Однако незлобивый нрав, сердечная доброта, благожелательность и высочайший профессионализм нового руководителя расположили труппу в его пользу. Находясь на посту сначала художественного руководителя, а потом главного балетмейстера, Фенстер проявил

¹⁵ Макаров А.А. Преемник Тараса // Театральная жизнь. 1969. № 7. С. 30.

¹⁶ Шереметьевская Н.Е. Длинные тени. О времени, о танце, о себе. М. 2007. С. 244. Далее: Шереметьевская. Длинные тени.

себя как «отличный организатор репетиционного процесса»¹⁷, чуткий и мудрый руководитель.

Находясь на посту руководителя, Фенстер помогал молодым балетмейстерам и артистам в их репетиционной работе. А.В. Гридин вспоминает о том, как Фенстер помогал ему освоить роль Северьяна, роль, которая, как известно, стала лучшей, никем не превзойденной в творческой биографии танцовщика. Автор диссертации еще раз подчеркивает, что Фенстер, как никто другой, умел работать с актером, выстраивая психологический образ, помогая уяснить его драматургию, находить нужные краски, акценты и интонации.

Далее диссертант раскрывает перипетии создания балета «Маскарад», ставшего последним балетом Фенстера. В параграфе процитирован ряд документов, свидетельствующих о том, что вся деятельность Фенстера в Кировском театре протекала на фоне его работы над «Маскарадом», так как еще в 1956 году в дирекции шел разговор о новом балете.

Очень многие современники свидетельствовали, что ставить «Маскарад» Фенстер не хотел. Причин здесь, вероятно, было достаточно: проблемы со здоровьем (в выписке из истории болезни отмечено, что проблемы с сердцем относятся именно к этому времени), напряженная театральная деятельность, связанная с руководством такого непростого коллектива, каким являлась балетная труппа Кировского театра. Но, пожалуй, самое главное – будучи умным человеком, он видел: в искусстве наступили иные времена, появились балеты другого направления. Он прекрасно понимал, что эстетика хореодрамы осталась в прошлом, что сейчас ее схема выглядела архаично, особенно после балетов Григоровича, Бельского, Якобсона.

Ссылаясь на свидетельства современников, диссертант отмечает, что Фенстер был вынужден продолжать работу над балетом, так как его к этому вынуждал К.М. Сергеев. Его уговоры иногда напоминали шантаж: если Вы не можете, я сам буду ставить.

Тем временем здоровье Фенстера ухудшалось. В 1959 году он перенес острый инфаркт миокарда. Есть несколько документов, относящихся к этому периоду жизни Фенстера, исполненных драматических моментов. Это его письма в Дирекцию театра и министру культуры Н.А. Михайлову, находившиеся в Личном архиве С.К. Шеиной и поступившие в распоряжение автора диссертации. Анализируя эти материалы, автор диссертации делает вывод: Фенстера собирались отправить в отставку с тем, чтобы освободить место другому руководителю. Его вынуждали подать заявление об уходе, обещая хорошую пенсию. Еще на начальном этапе работы в театре, трезво оценивая ситуацию и хорошо ориентируясь в закулисной политике, Фенстер говорил Н.Е. Шереметьевской: «Я тут удержусь недолго,

¹⁷ Ильичева М.А. Творчество хореографов. Балет Кировского театра // Ленинградский балет 1960-70 гг. СПб. 2008. С. 47.

лишь на тот период, который потребуется Сергееву, чтобы собрать силы и вновь пойти приступом за этот пост»¹⁸. Для борьбы у него не было сил. Он подал заявление, текст которого в диссертации приводится полностью.

На основании поданного заявления Фенстер по состоянию здоровья был переведен на пенсию 29 декабря 1959 года, ровно за год до своей смерти.

Далее диссертант подробно прослеживает истоки замысла «Маскарада», говорит о влиянии мейерхольдовского спектакля, воспоминания о котором в 1959 году были еще очень живы.

По замыслу постановщика содержание пьесы должно было передаваться хореографическими диалогами и монологами, средствами классического и историко-бытового танца. В интервью перед премьерой Фенстер отмечал, что этот спектакль решался «не как балет в традиционном понимании этого слова. Зрители увидят хореографические сцены, раскрывающие суть трагедии Арбенина и Нины <...>»¹⁹.

Далее автор диссертации описывает спектакль, что дает возможность увидеть последовательность сцен, эпизодов, друг из друга вытекающих, связанных воедино и, тем не менее, обладающих каждый своей внутренней логикой и законченностью. Кроме того, пересказ либретто позволил представить основные моменты поведения главных героев.

С присущим ему режиссерским мастерством Фенстер создал спектакль напряженного действия, тонких и контрастных индивидуальных характеристик, острых мизансцен. В балете была четко выстроена драматургия, грамотно расставлены кульминационные моменты. В спектакле большие сцены и отдельные игровые эпизоды, основные герои и второстепенные персонажи как всегда были разработаны балетмейстером с тонким ощущением психологической правды, облеченной в поэтическую форму.

Премьера прошла с большим успехом, многие актеры (исполнители не только главных ролей, но и второстепенных) были удостоены высоких оценок.

Фенстер умер на премьере. «После второго акта он вышел на поклонны. Была долгая овация, – вспоминала Т.Г. Бруни. – Но вот занавес закрылся, и вдруг по залу пополз шепот, странный, как в «Маскараде» у Лермонтова. Фенстеру за кулисами стало плохо. Случился инфаркт. Его положили на бутафорскую кушетку. И пока ехала “скорая”, он скончался...». Это произошло 29 декабря 1960 года. Ему было всего 44 года.

В заключение главы автор диссертации констатирует, что первые рецензии высоко оценили спектакль, однако не прошло и месяца после премьеры, как в печати прозвучало мнение, что образы лермонтовской драмы недоступны балетному театру. Спектакль был жестоко раскритикован. На

¹⁸ Шереметьевская. Длинные тени. С. 245.

¹⁹ Балет «Маскарад». Беседа с балетмейстером Б.А. Фенстером // Театральный Ленинград. 1960. № 43. С. 4.

него навсегда повесили ярлык драмбалета, что означало почти ругательство. Балет «Маскарад» стал краеугольным камнем в полемике «Все ли доступно балетной сцене?», в которой критиков больше всего занимал вопрос, какими средствами должны решаться образы в балете.

В **Заключении** диссертантом формулируются основные выводы и итоги проведенного исследования:

1. На основе документальных источников удалось восстановить биографию Б.А. Фенстера и проследить процесс формирования его творческой личности.

2. Описаны и проанализированы наиболее значимые спектакли Б.А. Фенстера и его постановки в оперных спектаклях.

3. Показана эволюция творчества Б.А. Фенстера.

4. В результате проведенного исследования выявлены особенности постановочного процесса Б.А. Фенстера, суть его творческого метода, проявившегося в его работе с актером, в построении сюжетной линии спектакля.

5. Изучение архивных и других материалов позволило выявить неизвестные ранее и малоизученные факты творческой биографии Б.А. Фенстера, что помогло объективно представить и дополнить отдельные страницы истории советского балетного театра.

6. В результате исследования по теме диссертации в научный оборот введены новые источники, новые материалы, которые могут войти в курс лекций по истории балета, режиссуре, служить своеобразным пособием для современных балетмейстеров.

В заключении автор диссертации делает вывод о том, что творчество Б.А. Фенстера принадлежит к числу крупнейших явлений отечественной художественной культуры XX века, чьим именем по праву должен гордиться русский балетный театр.

Не будучи реформатором, Фенстер укрепил позиции драмбалета, подняв спектакли этого направления на высокий художественный уровень. В сегодняшние дни, когда с афиш ведущих театров исчезли полномасштабные сюжетные спектакли, необходимо помнить, какой взлет произошел в балетном искусстве в 30 – 50-годы XX столетия. Это было время, к которому принадлежало искусство Фенстера и о котором сохранились только легенды. Современным балетмейстерам необходимо переосмыслить опыт прошлого и взять все лучшее, что было, учесть опыт лучших его мастеров, к числу коих в первую очередь относится имя Фенстера.

Глубокое проникновение в изображаемую эпоху, умение слушать и слышать музыку, создание в спектакле психологических связей и мотивировок – вот бесценные уроки режиссерского и балетмейстерского мастерства, которым блестяще владел Фенстер. Его хореографический язык – всесторонний, богатый, разнообразный – был направлен на возможно более объемное и многоплановое отображение задуманного. Опыт блестяще-

го мастера, каким, несомненно, являлся Фенстер, необходимо учесть молодым хореографам.

В **Приложении** указывается работа Б.А. Фенстера в разных творческих коллективах; дается перечень спектаклей, поставленных и возобновленных Б.А. Фенстером; приводятся выдержки из выступления Б.А. Фенстера в ВТО, фрагмент воспоминаний Т.Г. Бруни о Б.А. Фенстере.

Публикации автора по теме диссертации

В изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Балинская О.В.* Б.А. Фенстер. Годы учебы // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2011. – № 1 (25). – С. 114 – 123.
2. *Балинская О.В.* Б.А. Фенстер. Первые годы на сцене и начало балетмейстерской деятельности // Известия Самарского научного центра Российской Академии наук. – 2011. – Том 13, № 2 (3). – С. 716 – 722.
3. *Балинская О.В.* Хореографические постановки Б.А. Фенстера в операх // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2012. – № 28 (2). – С. 237 – 248.
4. *Балинская О.В.* Балет М. Чулаки – Б. Фенстера «Юность» // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. В печати.

В других изданиях:

1. *Балинская О.В.* К истории создания балета М.И. Чулаки – Б.А. Фенстера «Мнимый жених» // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2007. – № 1 (17). – С. 138 – 150.
2. *Балинская О.В.* «Слуга двух господ» на балетной сцене // Карло Гольдони 300 лет. Материалы международной научно-практической конференции. – СПб., 2007. – С. 68 – 73.
3. *Балинская О.В.* «Не решаюсь просить Вас написать мне» (письма Б.А. Фенстера Л.Д. Блок) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2010. – № 2 (24). – С. 67 – 73.