

**Д. Д. УРАЗЫМБЕТОВ***Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова  
г. Алматы, Казахстан**ORCID: 0000-0001-8471-1405, damir.urazymbetov@gmail.com***Моцартианство Минтая Тлеубаева  
в балетных постановках для детей**

Изучение феномена моцартианства обусловлено потребностью в познании эстетических установок художника. В представленной статье осуществляется попытка обозначить тенденции моцартианства в творчестве казахстанского режиссёра и балетмейстера Минтая Тлеубаева (1947–2009), деятельность которого осмысливается в современном искусствоведческом поле. Методологической базой для работы стали труды, посвящённые моцартианству и смежным понятиям, в том числе работы Анатолия Цукера, Аркадия Климовицкого, Александра Селицкого. Основой для исследования творчества Минтая Тлеубаева для детей стали эмпирический и аналитический методы, а также методы реконструкции, анализа и описания спектакля, выработанные ленинградской «гвоздевской» школой театроведения, дающие возможность раскрыть моцартианское миропонимание Тлеубаева. Автор работы подчёркивает, что тема детства стала генеральной в творчестве режиссёра-хореографа. Она являлась для него неиссякаемым родником вдохновения, что позволяло ему наполнять ткань спектакля игровыми элементами, обнажающими природу наивности, свойственную миру балетмейстера. В этих художественных интенциях просматривается моцартианское мироощущение Тлеубаева, впервые рассматриваемое в контексте настоящего исследования.

**Ключевые слова:** казахский балет, балетный спектакль, режиссёр-хореограф, Минтай Тлеубаев, моцартианство, тема детства.

*Для цитирования / For citation:* Уразымбетов Д. Д. Моцартианство Минтая Тлеубаева в балетных постановках для детей // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 185–193. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.185-193.

© Уразымбетов Д. Д., 2021

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

**DAMIR D. URAZYMBETOV***T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts  
Almaty, Kazakhstan**ORCID: 0000-0001-8471-1405, damir.urazymbetov@gmail.com***The Mozart Tradition in Mintay Tleubayev's  
Ballet Productions for Children**

The study of the phenomenon of the Mozart tradition is stipulated by the need for cognition of the artist's aesthetic notions. The article makes an attempt of indicating the tendencies of bringing in the

Mozart tradition into the legacy of the Kazakh theater and ballet producer Mintay Tleubayev (1947–2009), whose activities have not yet received its due comprehension in the field of art criticism. The methodological basis of the work is formed by musicological works devoted to the Mozart tradition and the contiguous concepts, including works by Anatoly M. Tsuker, Arkady I. Klimovitsky and Alexander Ya. Selitsky. The basis for the research of Mintay Zh. Tleubayev's legacy for children turned out to be the empirical and analytical methods, as well as methods of reconstruction, analysis and descriptions of a performance developed by the Leningrad "Gvozdyov" school of theatrical studies which present the possibility to reveal Tleubayev's Mozartian world perception. The author of the work emphasizes that the theme of childhood became basic in the works of the producer and choreographer. It became for him an inexhaustible spring, which allowed him to permeate the fabric of the performance with play elements, which reveal the nature of naïveté intrinsic to the ballet producer's world. In these artistic intentions it is possible to view Tleubayev's Mozartian world perception examined for the first time in the context of the present world perception.

**Keywords:** Kazakh ballet, ballet production, producer-choreographer, Mintay Tleubayev, the Mozart tradition, the theme of childhood.

© Damir D. Urazymbetov, 2021

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

*...Кому дано запечатлеть ребёнка среди созвездий...*  
Р. М. Рильке

«Моцартианцами» исследователи называют деятелей искусства – музыкантов, писателей, актёров, наделённых особым оптимистичным, своего рода «детским» мироощущением и относящим себя к почитателям творчества великого гения. Музыковед А. Селицкий обозначает это явление на основе сходства «типов творческой личности» [8, с. 197–198], отмечая необходимость нового подхода к изучению эстетических установок художника. Среди известных имён к этому явлению относятся: А. Пушкин, К. Бальмонт, М. Глинка, П. Чайковский, С. Прокофьев, С. Слонимский. Список может быть продолжен именами А. Белого, Б. Пастернака, К. Чуковского, М. Равеля, Е. Шварца, Ф. Искандера, А. Миронова. В предлагаемой статье термин «моцартианство» впервые применяется к казахстанскому режиссёру и хореографу Минтаю Тлеубаеву (1947–2009)<sup>1</sup>.

Упомянутые имена во многом объединяет общая черта – приверженность их творчества к жанру сказки, которая неразрывно связана с темой детства. А в детях «нет ничего искусственного, намеренного, наигранного», оттого детство «полно настоящей духовной свободы» [6, с. 128–129]. Можно сказать, что моцартианство есть сущностная оболочка души человека, который наделён даром наивности и свободы. Оно связано с познанием внутреннего мира личности и психологии творца, потому изучение этого феномена предполагает получение многообразного знания.

Музыковед А. Цукер, размышляя о Моцарте, утверждает, что «его творчество отмечено погружённостью в реальную, земную жизнь, редким по наблюдательности визуально-осознаваемым воссозданием её конкретных деталей, подробностей, ситуаций, и, прежде всего,

человеческих характеров» [12, с. 31]. В этом ключе интересно замечание Е. Винокурова, который писал о Пушкине: «[Пушкин] был моцартианец; он считал, что истинное искусство носит моцартианский характер. “А я, повеса вечно праздный”, – заявляет поэт о себе» [1, с. 233]. М. Козаков, размышляя о личности Андрея Миронова, заметил, что у него «хватало чувства юмора, чтобы незашоренно смотреть на жизнь и искусство. Он умел ценить чужое мнение, радоваться чужим успехам, в нём было моцартианство – а без этого качества нет настоящего художника» [5, с. 180].

Упомянутые выше художественные установки во многом применимы и к личности казахстанского деятеля искусств Тлеубаева. Сознательно или бессознательно, он творил и жил в русле моцартианской эстетики. Тема детства выступает в его искусстве одной из генеральных тенденций, через которую он стремился воплотить хореографическими средствами волшебный мир детства, используя парадоксальные возможности игровой стихии. Талантливый режиссёр, балетмейстер и педагог был столь многогранен и деятелен, что охватить всё его творчество в небольшой статье не представляется возможным. Тем не менее, попробуем обобщить и обозначить главные характеристики мироощущения Тлеубаева.

«Есть люди, которые <...> на всю жизнь сохраняют способность по-детски радоваться тому, что они создают, до конца дней своих не теряют влюблённости в выбранную ими профессию», – писала одна из создателей театра для детей в России и Казахстане Н. Сац [7, с. 237]. Таким был Тлеубаев. Наглядно это демонстрируют сюжетно-программные спектакли детского цикла, среди

которых: «Аистёнок» (1973), «Золотой ключик» (1974), «Русская сказка» (1975), «Три поросёнка» (1984), «Доктор Айболит» (1987). Их отличительной стилиевой чертой выступает репрезентация детского этоса как совокупности характеров и нравов ребёнка. Обнаруживается это и во всех его постановках детских танцев от «Королевских пингвинов» (1979) до «Сюрприза» (1987), от «Озорников» (1993) до «Бала юных гвардейцев» (2009)<sup>2</sup>. При этом постановки Тлеубаева обращены не только к юношескому поколению, но и ко всем, чей «рассудок свеж, а воображение живо» (В. Смирнов).

Немало хореографических произведений балетмейстер создал для молодого поколения зрителей и исполнителей. Ему было чуждо трагическое видение действительности. Напротив, обладая позитивным восприятием бытия, свойственным детской психологии, он наполнял свои спектакли юмором и изобретательной зрелищностью. А в жизнерадостных танцах художнику виделся ключ к созданию успешного спектакля. Быть рядом с юным зрителем, *мыслить, как он*, и доступным языком танца доносить до него высокое искусство балета – стало художественным кредо Тлеубаева. Так, в спектакле «Три поросёнка» очевидно стремление хореографа заполнить балетную ткань набором из узнаваемых детских забав и упражнений, которые придавали существованию героев подчёркнуто игровой и инфантильный характер. Сестра Нафа делала зарядку, а её братья Ниф и Нуф, «утомлённые» бесполезным занятием», играли тарелками с кашей или увлекались ловлей бабочек в огромный сачок. В это время Наф в одиночку пытался заниматься постройкой дома. Элементы и предметы детской жизни сближали зрителя и героев через

комплекс смоделированных хореографом предлагаемых обстоятельств. К примеру, в одном из эпизодов юный зритель видел, как Наф нёс за спиной ранец почти во весь свой рост, а его братья лишь имитировали помощь, продолжая забавляться.

Детские балеты Тлеубаева не содержали скучных поучений, а воспитывали ребёнка на примере спонтанных ситуаций, рождающихся на сцене. Юмор и жизнелюбие разрывали герметичные границы балета, а герои скорее были детьми с их искромётными реакциями, чем костюмными персонажами. Когда в спектакле «Три поросёнка» артист, исполняющий партию Злого Волка, обращался к детям в зрительный зал, выходил к ним и «пугал», то поросята реагировали за зрителей и пугались вместе с ними. Они вылезали из оркестровой ямы и проносились мимо ребят, смотрящих балет. Юные зрители живо и эмоционально реагировали на мизансцены, становились их соучастниками.

Через всю творческую жизнь Тлеубаева тянулась связующая нить, соединяющая его с детьми. Воссоздавая «поэзию детства» в своих постановках, балетмейстер относился к юным ребятам как к равным, без малейшего оттенка высокомерия взрослого, всегда ценил и дорожил непосредственностью их восприятия. Используя метод переноса на сцену языка детской коммуникации – он предвосхищал таким образом реакцию юных зрителей – Тлеубаев «воспитывал» их образами, лишёнными многосложности, но непременно наполненными активным действием. Хотя ребёнок, по мнению Ю. Эпштейна и Е. Юкиной, «донравственен <...>, immoralен» [13, с. 247] и в силу этого часто подвергается учению, вниманию, воспитанию, послушанию.

«Взрослый воспитывает ребёнка – и воспитывается им, впитывает черты его детскости, учится у него быть радостным, быть добрым, быть живым» [там же]. Тлеубаев на занятиях со студентами – будущими балетмейстерами – говорил им: «Первые два года учёбы я вас учу, все остальные – вы меня»<sup>3</sup>.

В своей поэтизации детской темы хореограф «балетизировал» жанр сказки, обращаясь к архетипам, прочитываемых ребёнком. Хотя есть мнение, что никогда нельзя узнать, о чём думают дети, «потому что они не выражают себя на нашем языке, они как бы иному миру принадлежат» [там же]. Музыковед В. Смирнов писал о Морисе Равеле, что в своей музыке он «восстаёт против духовного ожесточения ребёнка и показывает, какое целительное действие на него оказывают природа, сказки, содержащие глубокие моральные истины» [9, с. 154]. Исходя из этого тезиса, можно акцентировать наблюдение на том, что все постановки Тлеубаева заканчивались примирением или дружбой героев (персонажи балета «Доктор Айболит» «прощали» Бармалея, и он появлялся из пасти крокодила живой и улыбающийся; лесные жители спектакля «Три поросёнка» кормили злого голодного волка кашей «Геркулес», и он сразу становился добрей и. т. п.). Важно подчеркнуть, что несмотря на необходимый конфликт драматургии и сложные перипетии отношений героев спектаклей, у Тлеубаева полностью отсутствовали агрессивные действия персонажей.

Основой детских спектаклей балетмейстера являлось игровое начало, которое способствовало активизации юных зрителей, потому его творчество – яркий пример воплощения мысли нидерландского философа Й. Хёйзинга: «Танец –

одна из самых чистых и совершенных форм игры» [10, с. 263–264]. Хореограф создавал игру, которая всегда была в оппозиции повседневности (даже в программки к спектаклю он включал настольные игры, сказочные картинки). Таким образом, можно предположить, что концепция пути в творчестве Тлеубаева созвучна со взглядом немецкого философа Г. Гадамера, который истолковывал суть театра как игру, предназначенную для смотрения. Он считал, что «в празднике всегда заключено нечто возвышающее, что извлекает из обыденности тех, кто в нём участвует, и поднимает всех до некой всеохватывающей общности» [2, с. 157–158]. Подобная общность на спектаклях режиссёра спланивала поколения людей – взрослых и детей, пришедших в театр. Балеты Тлеубаева несли в себе элементы праздника, когда каждый спектакль становился чудом превращения взрослого в ребёнка. Дети, приходя в театр, каждый раз погружались в праздничную эйфорию – они постоянно возвращались к этому «великому мгновению» (Г. Гадамер).

В продолжение размышлений о моцартианстве Тлеубаева следует констатировать, что проследить его самонаблюдения по отношению к себе и своей работе достаточно сложно, так как он практически не оставил после себя письменных источников. Исключение составляют факсимиле сценария к балету «Доктор Айболит», печатные рукописи балета «Три поросёнка», а также не поставленного балета «Кот в сапогах», эскизы-схемы рисунков танца «Королевские пингвины» и несколько писем к матери во время учёбы в консерватории. Анализируя перечисленные документы, можно судить о личности хореографа с точки зрения его почерка, о его режиссёрском

мышлении при создании драматургии спектакля, о некоторых фактах творческой биографии.

Саморефлексия, самоанализ, «всматривание в себя», как это присуще любому по-настоящему творческому человеку, трезво оценивающему действительность, определяли режиссёрское кредо Тлеубаева. Его избранность, интуитивно ощущавшаяся окружающими, была заметна с детства. И. Гуляева, учившаяся с Тлеубаевым в хореографическом училище, вспоминала, что ещё в школьных концертах «он играл на фортепиано, выделяясь среди многих артистизмом и особой музыкальностью. Если вспомнить детство Чайковского, то уже тогда его воспитательница Фанни Дюрбах называла будущего композитора “стеклянным ребёнком”» [4, с. 147]. Музыковед А. Климовицкий пояснял: «Стекло – это и волшебный, загадочно-таинственный: и “у всех на виду”, и от всех – “за стеклом” – отгороженный чем-то невидимым, потому и, как всякая иллюзия, особенно интригующим; стеклянный – это и хрупкий, беззащитный, прозрачный, т. е. требующий особо осторожного обращения-прикосновения, в противном случае он может разбиться» [там же, с. 148–149]. В какой-то степени Тлеубаев напоминал «стеклянного ребёнка» – он не любил фальшь, был простым в общении, умел порадоваться за близких и даже чужих людей; был трогательным в отношениях с родными, доверчив и наивен. При этом ему были присущи умение защитить слабых и ответственность, как будто бы он был старше всех. Коллега Тлеубаева искусствовед Л. А. Жуйкова в беседе с автором статьи высказала мысль о феномене творческой личности балетмейстера, считая, что его взгляды

и режиссёрские послы в «основе своей имели гармонию духа, внутреннюю свободу, божественную искру таланта, щедрость сердечного дара»<sup>4</sup>.

Удивителен тот факт, что если моцартианец П. Чайковский (по мнению А. Климовицкого) боготворил Моцарта, играл его, слушал, восхищался, создал «Моцартиану», то Глеубаев, при его складе личности и мироощущении, практически не обращался к музыке композитора в своём творчестве. Лишь раз он поставил танец на музыку «Маленькой ночной серенады» Моцарта (который до сих пор в репертуаре двух балетных школ). Близкой к моцартианскому стилю была «Классическая симфония» С. Прокофьева (о которой сам композитор писал, что там присутствуют и Моцарт, и его стиль) в одноимённом балете, где хореограф создал образы дирижёра и музыкантов на основе классического танца и отчасти гротеска. Можно выделить также обращение Глеубаева к произведению А. Пушкина «Сказка о попе и о работнике его Балде» для постановки комедийного балета «Русская сказка» М. Чулаки. В целом отметим, что Глеубаев на протяжении всего творчества обращался к «мажорным» партитурам, не отягощённым эстетикой трагического. Оттого и постановки его были позитивными и добрыми.

А. Цукер писал: «Смелость Моцарта состояла в <...> самоощущении своей внутренней свободы – человеческой и творческой в их нерасторжимом единстве» [11, с. 412]. Глеубаев, освобождаясь от правил и условностей, стремясь к новым художественным открытиям и эстетическим идеалам, становился независимым от классических канонов. Он творил в разных направлениях и жанрах хореографии, каждый раз открывая

зрителю новые грани своего искусства. Достигая одной вершины, он брался за другую. Балетмейстер старался не повторяться, ему было интересно новое.

В искусстве Глеубаеву приходилось преодолевать многие преграды, смело решать творческие задачи, что он делал легко, ничего не возводя в ранг сложного и непосильного. Его творчество, как музыка Моцарта и Прокофьева, не нуждалось в реальных жизненных импульсах и по сути своей было самодостаточным. Хотя балетмейстеру не раз приходилось отстаивать свои человеческие права, реальная жизнь не составляла «важную часть его художественного бытия, чтобы стать темой творчества» [там же, с. 414]. Глеубаев часто ставил спектакли вне эпохи, вне времени. На сцене развивались взаимоотношения героев, развёртывались обстоятельства и драматургия, разрешая событийный конфликт чаще в «мажорную кодую». Коллеги Глеубаева вспоминали, что «он умел любую ситуацию возвести в позитив»<sup>5</sup>.

Действительность в сценической интерпретации должна представляться как некое волшебство, превращающееся в реальность. Как главный герой рассказа Г. Гессе «Детство волшебника», режиссёр может преобразовать эту действительность, уходить от неё и растворяться в искусстве. Режиссёр не только по профессии, но и по своей внутренней сути, Глеубаев создавал праздник, порядок «прекрасной игры» (Г. Гессе), имманентное ощущение которой было характерно для его искусства и даже реальной жизни. Его творчество не манифестировало и не декларировало политические и идеологические лозунги, оно свободно существовало параллельно в мире искусства. Как однажды заметил его

сокурсник Б. Эйфман, «нужно заниматься искусством, а не провокациями»<sup>6</sup>.

В конце творческого пути Тлеубаев в беседах с близкими друзьями сожалел о том, что его постановки мало идут в Казахстане. Он имел в виду балетные спектакли, которые сегодня популярны и имеют успех в других странах – России, Беларуси, Кыргызстане<sup>7</sup>. Любое его творение, как творение настоящего художника, создающего свои произведения усердным и длительным трудом, есть творение долговечное, и оно останется надолго зримым. Й. Хёйзинга утвердительно заявил, что произведение искусства почти всегда можно отнести к миру потустороннего ощущения, заряженного потенциями сакрального: «магической силой, священным смыслом, репрезентативной идентичностью с космическими явлениями, символическим значением» [10, с. 268]. Моцартианство Тлеубаева в его творчестве выразительно, оно как яркий маркер вырисовывается в сопротивление всему трагедийному и обыденному. Природная способность к сильным, глубоким чувствам, необыкновенная чуткость к близким и незаурядная впечатлительность отражались в его творчестве, которое воспринималось новаторским и неординарным. Хореографу было свойственно «вечное

детство», и он проецировал его на свои творения.

Моцартианец Тлеубаев всегда находился в движении, в творческих устремлениях к чему-то неизведанному, в нём жило чувство перспективы. Режиссёр в своих спектаклях по-отечески подталкивал зрителя к миру непосредственности и искренности, которые с возрастом становятся почти несвойственны людям в их «сверх меры специализированном, искажённом тысячью разных опосредований существовании» [2, с. 165].

Театр режиссёра живёт и поныне в сердцах людей, окружавших его или соприкоснувшихся с ним через его постановки и жизненные ситуации. Ему как яркой талантливой личности, по выражению Г. Гессе, – «действительности никогда не было достаточно, требовалось ещё волшебство» [3, с. 27]. А. Климовицкий писал, что Чайковский свершил своё предназначение и остался тем, кто он есть, ни в чём не изменив своему дару. Для Чайковского чудом была встреча в родительском доме с музыкой Моцарта. Для Тлеубаева – встреча с детьми, с их эмоциями и радостным смехом. Он был балетмейстером с детской душой и рождённым для юных сердец, сохранившим на всю жизнь «драгоценный мир в себе».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Минтай Женельевич Тлеубаев – советский и казахстанский режиссёр, балетмейстер, педагог, заслуженный деятель искусств Казахской ССР, лауреат премии Ленинского комсомола, профессор. За годы своей деятельности он осуществил постановки 12 балетных спектаклей, хореографическое оформление к 18 операм, более 30 танцевальных композиций и более 100 театрализованных представлений и программ в Казахстане, России, Беларуси, Китае и др. Воспитал ряд балетмейстеров в Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова с 1995 по 2009 год.

<sup>2</sup> Оригинальное название на казахском языке – «Жасұландар балы».

<sup>3</sup> Из студенческих воспоминаний автора статьи.

<sup>4</sup> Из беседы автора статьи с Людмилой Жуйковой (Алматы, 3 марта 2017). Личный архив автора.

<sup>5</sup> Из беседы автора статьи с Алилой Алишевой (Алматы, 10–11 января 2017). Личный архив автора. *Публикуется впервые.*

<sup>6</sup> Речь Бориса Эйфмана на презентации книги «Иное пространство слова» Т. Боборыкиной в «Парке культуры и чтения» Петербургского книжного клуба «Буквоед» 25 февраля 2015 года.

<sup>7</sup> Из беседы автора статьи с Любовью Леоновой (Алматы, 3 января 2019). Личный архив автора. *Публикуется впервые.*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Винокуров Е. Заметки о Пушкине // Вопросы литературы. 1974. № 1. С. 225–248.
2. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
3. Гессе Г. Детство волшебника // Гессе Г. Письма по кругу. М., 1987. С. 22–35.
4. Климовицкий А. И. Моцарт Чайковского: фрагменты сюжета // Климовицкий А. И. Пётр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия / Российский институт истории искусств. СПб., 2015. С. 145–190.
5. Козаков М. В нем было моцартианство // Андрей Миронов глазами друзей / ред.-сост. Б. М. Поюровский. М., 2000. С. 173–180.
6. Немировская И. А., Корсакова И. А. Мир детства у Прокофьева в контексте феномена детства в искусстве // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. № 2. С. 127–134. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.127-134.
7. Сац Н. И. Дети приходят в театр. М.: Искусство, 1961. 312 с.
8. Селицкий А. Я. Был ли Глинка моцартианцем? (Заметки к проблеме) // Моцарт и моцартианство: сб. статей / ред.-сост. А. М. Цукер; Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. М., 2007. С. 180–202.
9. Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество. Л.: Музыка, 1981. 224 с.
10. Хёйзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М.: АСТ, 2005. 539 с.
11. Цукер А. М. Между моцартианством и соцреализмом // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. письма, документы статьи, воспоминания. М., 2016. С. 408–421.
12. Цукер А. М. Моцартианство как миф и как традиция // Моцарт и моцартианство: сб. статей / ред.-сост. А. М. Цукер; Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. М., 2007. С. 24–42.
13. Эпштейн М., Юкина А. Образы детства // Новый мир. 1979. № 12. С. 242–257.

*Об авторе:*

**Уразымбетов Дамир Дуйсенович**, кандидат искусствоведения, руководитель научно-редакционного отдела, старший преподаватель кафедры балетмейстерского искусства, Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова (050000, г. Алматы, Казахстан), **ORCID: 0000-0001-8471-1405**, damir.urazymbetov@gmail.com





## REFERENCES

1. Vinokurov E. Zametki o Pushkine [Notes about Pushkin]. *Voprosy literatury* [Literature Issues]. 1974. No. 1, pp. 225–248.
2. Gadamer G. G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [Gadamer H. G. The Relevance of Beauty]. Moscow: Iskusstvo, 1991. 367 p.
3. Gesse G. Detstvo volshebника [Hesse H. Childhood of a Magician]. Gesse G. *Pis'ma po krugu* [Hesse H. Letters in a Circle]. Moscow, 1987, pp. 22–35.
4. Klimovitskiy A. I. Motsart Chaykovskogo: fragmenty syuzheta [Tchaikovsky's Mozart: Fragments of the Plotline]. *Petr Il'ich Chaykovskiy. Kul'turnye predchuvstviya. Kul'turnaya pamyat'. Kul'turnye vzaimodeystviya* [Peter Ilyich Tchaikovsky. Cultural Forebodings. Cultural Memory. Cultural Interactions]. Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 2015, pp. 145–190.
5. Kozakov M. V nem bylo motsartianstvo [There was the Mozart Spirit in Him]. *Andrey Mironov glazami druzey* [Andrei Mironov through the Eyes of Friends]. Ed.-comp. by B. M. Poyurovskiy. Moscow, 2000, pp. 173–180.
6. Nemirovskaya I. A., Korsakova I. A. Mir detstva u Prokof'eva v kontekste fenomena detstva v iskusstve [The World of Childhood in the Music of Prokofiev in the Context of the Phenomenon of Childhood in Art]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 127–134. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.127-134.
7. Sats N. I. *Deti prikhodyat v teatr* [Children Attend Theater]. Moscow: Iskusstvo, 1961. 312 p.
8. Selitskiy A. Ya. Byl li Glinka motsartiantsem? (Zametki k probleme) [Was Glinka a Mozartian? (Notes on the Issue)]. *Motsart i motsartianstvo: sb. statey* [Mozart and the Mozart Spirit: Compilation of Articles]. Editor-compiler by A. M. Tsuker; Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (Academy). Moscow, 2007, pp. 180–202.
9. Smirnov V. V. *Moris Ravel' i ego tvorchestvo* [Maurice Ravel and his Music]. Leningrad: Muzyka, 1981. 224 p.
10. Kheyzinga Y. *Homo Ludens. V teni zavtrashnego dnya* [Huizinga J. Homo Ludens. In the Shadow of Tomorrow]. Moscow: AST, 2005. 539 p.
11. Tsuker A. M. Mezhdumotsartianstvom i sotsrealizmom [Between Mozartianism and Socialist Realism]. *S. S. Prokof'ev: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya. pis'ma, dokumenty stat'i, vospominaniya* [S. S. Prokofiev: Concerning the 125th Anniversary of his Birth. Letters, Documents, Articles, Memories]. Moscow, 2016, pp. 408–421.
12. Tsuker A. M. Motsartianstvo kak mif i kak traditsiya [The Mozart Spirit as a Myth and as a Tradition]. *Motsart i motsartianstvo: sb. statey* [Mozart and the Mozart Spirit: Compilation of Articles]. Editor-compiler by A. M. Tsuker; Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (Academy). Moscow, 2007, pp. 24–42.
13. Epshtein M., Yukina A. Obrazy detstva [Images of Childhood]. *Novyy mir* [New World]. 1979. No. 12, pp. 242–257.

### *About the author:*

**Damir D. Urazymbetov**, Ph.D. (Arts), Head of the Academic-Editorial Department, Senior Lecturer at the Department of Art of Choreography, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (050000, Almaty, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0001-8471-1405**, damir.urazymbetov@gmail.com

