

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

На правах рукописи

ФУГИНА ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА

**ТВОРЧЕСТВО ДЖ. БАЛАНЧИНА В КОНТЕКСТЕ
РУССКО-АМЕРИКАНСКИХ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ**

24.00.01 – Теория и история культуры
(культурология)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии

Научный руководитель
доктор культурологии,
доцент
Ведерникова М.А.

Москва – 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава I. История русско-американских культурных связей.....	19
1.1. Освоение русскими Северной Америки: возникновение русско-американских культурных связей.....	19
1.2. Русско-американский культурный диалог: генезис историко-культурной трансформации.....	37
1.3. Общая характеристика состояния балетного театра в США от истоков до 1933 года.....	61
Глава II. Джордж Баланчин как основатель американского балетного театра.....	85
2.1. Становление Дж. Баланчина как балетмейстера и педагога до 18 октября 1933 года.....	85
2.2. Балетная школа Дж. Баланчина и ее вклад в развитие американского балета.....	137
2.3. Реализация доминантных черт русской и американской культуры в творчестве Дж. Баланчина.....	168
2.4. Русско-американские культурные связи в области балета через призму творческого наследия Дж. Баланчина.....	200
Заключение.....	217
Список литературы.....	227
Приложение.....	247

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Сложившиеся на текущий момент достаточно напряженные русско-американские отношения требуют поиска различных способов урегулирования ситуации. Исследования в данной области имеют своей целью, в том числе, поиск точек соприкосновения наших стран. Одним из инструментов международного сотрудничества является культура, поскольку выступает источником межкультурного диалога, формированию которого способствуют культурные связи – «один из самых гуманистических и поэтому наиболее эффективных инструментов в механизме внешнеполитической деятельности государств. Они способствуют созданию условий для мирного диалога и сотрудничества стран, народов, относящихся к различным культурным традициям. Ведь искусство, наука – достояние всего человечества, они выше границ и национальных барьеров. Именно культурный обмен обеспечивает взаимопонимание и уважение друг к другу представителей различных цивилизаций»¹.

Русско-американские культурные связи зародились в XVIII веке и на протяжении двух с половиной столетий «развивались, углублялись, пережили существенные трансформации, являя собой сложный комплекс идейных, политических, философских и эстетических концепций»². Отметим, что до XX века отношения между двумя державами имели преимущественно дружественный характер, но в течение двадцатого столетия, начиная с неприятия американским правительством результатов событий октябрьской революции 1917 года, претерпели значительное ухудшение, достигнув своего пика в 1946 году, что проявилось в начавшейся тогда холодной войне (1946-1991).

¹ Александров А. А. Международное сотрудничество в сфере культурного наследия: учебное пособие. М.: Проспект, 2011. С. 6.

² Фугина О.А. Роль творчества Дж. Баланчина в процессе становления русско-американских связей в области балетного искусства / О.А. Фугина // «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики», Серия «Познание». 2018. № 3-4. С. 38

Вместе с тем, в результате революционных событий 1917 года в США оказались представители русской научной и творческой интеллигенции, которые впоследствии внесли существенный вклад в развитие Соединенных Штатов. Так, например, И.Ф. Стравинский – в области музыки, Дж. Баланчин – в балетном искусстве, И.И. Сикорский - в авиастроительстве, В.К. Зворыкин – в области электроники и телевидения, В.В. Леонтьев – в области экономики и многие другие. Отметим, что в период холодной войны достижения обеих стран воспринимались сквозь призму соперничества, поэтому вплоть до 1990-х годов, успехи наших соотечественников за рубежом обходили вниманием, а их деятельность в США была фактически не изучена на их исторической родине. По этой же причине остается недостаточно исследованным творческое наследие нашего соотечественника, русско-американского балетмейстера Дж. Баланчина (Г.М. Баланчивадзе) (1904-1983) – основателя американского балета, который внес неоценимый вклад не только в области американского балета, но и в процессе упрочнения русско-американских культурных связей.

Русско-американские отношения обычно рассматриваются учеными с точки зрения истории, политологии, социологии, однако в культурологическом аспекте данная тема была изучена недостаточно. По точному замечанию отечественного ученого А.А. Александрова: «Делом государственной значимости должна стать работа по увековечению памяти об исторических связях России с зарубежными странами, по выявлению, сохранению и популяризации находящихся за границей памятников культуры и других объектов культурного наследия, связанных с историческим прошлым России, жизнью и деятельностью за рубежом ее выдающихся представителей»³. Именно поэтому мы считаем, что в сложившихся обстоятельствах чрезвычайно важным и актуальным является изучение пути обоюдного осмысления и усвоения культурного опыта России и США, т.е. исследование их культурных связей.

³ Александров А.А. Международное сотрудничество в сфере культурного наследия. М. 2011. С. 6.

Степень научной разработанности.

Тема русско-американских связей была предметом изучения как отечественных, так и американских ученых. Одной из первых книг, освещающих становление политических и культурных отношений России и США, была «Америка и русское общество», изданная в 1942 году российским литературоведом А.И. Старцевым. Несмотря на то, что данная работа имеет обзорный характер, ученому удалось сделать вывод о тесной и разносторонней взаимосвязи двух культур (начиная с литературных влияний XVIII века и заканчивая научными контактами в XX веке).

Одним из ведущих отечественных специалистов в изучении истории взаимоотношений США и России является академик Н.Н. Болховитинов⁴. Ему принадлежит множество трудов, статей в этой области. Например, в работе «Становление русско-американских отношений, 1765-1815 гг.» ученый рассмотрел историю становления русско-американских связей и заключил о глубоких корнях взаимоотношений России и США. Им же были изучены научные, культурные и общественно-политические связи между двумя странами.

Также немалый вклад в изучение взаимоотношения России и США внес русско-американский историк В.П. Петров⁵, один из ведущих специалистов по истории Русской Америки, русского наследия в США и русско-американским отношениям.

Относительно исследований творческого наследия Дж. Баланчина стоит отметить, что на сегодняшний день его изучение в России недостаточно. Более широко оно представлено в США, где он жил и работал в течение пятидесяти лет. В первую очередь, отметим работы американских биографов Баланчина Бернарда Тайпера и Ричарда Бакла, где наиболее полно раскрыт творческий

⁴Болховитинов Н.Н. Россия открывает Америку. 1732-1799. М., 1991.; Становление русско-американских отношений (1775-1815). М., 1966.; Русско-американские отношения (1815-1832). М., 1975., др.

⁵Петров В. Русские в истории Америки. М., 1991.; Петров В. Форт Росс и его культурное значение. Вашингтон, 1977, 1978.; Петров В. Русские в Америке, XX век. Вашингтон, 1992.; и др.

путь балетмейстера⁶. Также важным источником являются собранные Нэнси Рейнолдс статьи-воспоминания о Баланчине тех, с кем он работал в разные творческие периоды⁷. В 2013 увидела свет книга Е. Кэндал, которая охватывает в основном «русский» период становления балетмейстера, до его отъезда в Европу в 1924 году⁸.

В России долгое время творчеству Баланчина были посвящены лишь статьи, заметки, отдельные главы в книгах таких театральных критиков и историков балета как В.М. Гаевский⁹, Е.Я. Суриц¹⁰, И.Р. Складеревская¹¹, В. Ванслов¹², С. Волков¹³. Выходили воспоминания тех, с кем он начинал свой творческий путь в России: Ю.И. Слонимского¹⁴, М.М. Михайлова¹⁵, Ю. Зорича¹⁶ В. Костровицкой¹⁷, Т. Жевержеевой¹⁸. В 2004 году русско-американский музыкальный критик С. Волков издал русскоязычную книгу «Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным»¹⁹, где в форме интервью передает беседу 1981 года с Дж. Баланчиным в Америке. Данная книга является одним из немногочисленных источников,

⁶ Buckle Richard, Taras John. George Balanchine. Ballet Master. Random House, Inc. New York. 1988. 368 p. Bernard T. Balanchine, a biography. New York: Times Books, 1984. 437 p.

⁷ Mason F. I Remember Balanchine. New York: Doubleday, 1991.

⁸ Kendal E. Balanchine and the Lost muse. Oxford University Press, 2013.

⁹ Гаевский В. Дорога Баланчина // Гаевский В. Дом Петипа. М., 2000; Гаевский В. М. Время мастера // Театр. 2004. № 3; Гаевский В. Парижские сезоны Баланчина // Театр. 1978. № 4; Гаевский В. «Служенье муз...» // Театр. 1984. № 12; Гаевский В. «Хрустальный дворец» и его архитектор // Театральная жизнь. 1990. № 17; Гаевский В. Баланчин и вальс // Век Баланчина. 1904-2004. СПб., 2004; Гаевский В.М. Время Баланчина/ Хореографические портреты. М., 2008; Гаевский В.М. Дорога Баланчина; Бежар и Баланчин в Мариинском театре / Дом Петипа. М., 2000.

¹⁰ Суриц Е.Я. Джордж Баланчин истоки творчества // Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. Вып. 5. Л., 1987; Суриц Е.Я. Г.М. Баланчивадзе и «Молодой балет» / Хореографическое искусство двадцатых годов. М., 1979; Суриц Е.Я. Джордж Баланчин в США / Балет и танец в Америке. Екатеринбург, 2004; Суриц Е. Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда в 1917-1927 годах // Советский балетный театр. М., 1976.

¹¹ Складеревская И. История одного побега // 1993. №1; Складеревская И. Парный портрет: Дягилев и Баланчин // Советский балет. 1990. № 1; Складеревская И. Формирование темы // Театр. 2004. № 3.

¹² Ванслов В.В. Немного о Джордже Баланчине / В мире балета. М., 2010.

¹³ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М., 2001.

¹⁴ Слонимский Ю. Джордж Баланчин. Начало пути. // Сов. балет. 1989. № 2; Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами. Заметки о Петроградском балете 20-х годов. Л., 1984.

¹⁵ Михайлов М.М. Мой однокашник Жорж Баланчин / Жизнь в балете. Л.-М., 1966; Михайлов М.М. Молодые годы ленинградского балета. Л., 1978.

¹⁶ Зорич Ю. Па-де-де с историей // «БуржуАзия». 2001/2002. № 6 (11).

¹⁷ Костровицкая В. Лирические заметки // Балет. 1996. № 6.

¹⁸ Жевержеева Т. Балет, Баланчивадзе, Маяковский // Рос. муз. газета. 1999. № 7-8.

¹⁹ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004.

представляющих воспоминания самого балетмейстера, его мысли и творческие позиции.

В 2008 году вышла книга М. Мейлаха «Эвтерпа, ты?»²⁰, где также в виде интервью представлены воспоминания русских артистов-эмигрантов, в том числе о Баланчине: А. Даниловой, Т. Жевержеевой, И. Бароновой, Т. Тумановой, Т. Рябушинской. Первая работа, посвященная биографии Баланчина на русском языке, принадлежит отечественному историку балета О.Р. Левенкову, который в 1996 году защитил диссертацию «Джордж Баланчин на рубеже 1920-1930 годов: Европейские традиции и влияния, личность художника»²¹, а в 2007 году выпустил книгу «Джордж Баланчин»²², где достаточно подробно описал жизнь и творческий путь Дж. Баланчина, но лишь до 1957 года.

В 2009 году С.В. Наборщиковой была защищена докторская диссертация на тему: «Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкально-хореографического синтеза»²³, а через год вышла книга «Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин»²⁴ (на двух языках: русском и английском), где рассмотрена совместная работа композитора и балетмейстера.

В 2015 году в честь 110-летия Баланчина в журнале «Вестник» Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой вышел целый блок статей, посвященный его творчеству²⁵.

Наблюдается постоянный интерес к наследию Дж. Баланчина. В настоящее время статьи, посвященные его творчеству, продолжают выходить.

²⁰ Мейлах М. Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Т. I: Балет. М., 2008.

²¹ Левенков О.Р. Джордж Баланчин на рубеже 1920-1930 годов: Европ. традиции и влияния, личность художника. Дис... канд. искусствоведения. М., 1996.

²² Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь, 2007.

²³ Наборщикова С.В. Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкально-хореографического синтеза. Дис... д-ра искусствоведения. М., 2009.

²⁴ Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин: к проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2010.

²⁵ Джордж Баланчин: жизнь и творчество. К 110-летию со дня рождения // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. №1 (36). 2015.

Анализ приведенной литературы, показал, что все предыдущие исследования творчества Дж. Баланчина проводились с точки зрения балетоведения, не затрагивая вопросов воспроизводства балетного искусства в процессе кросс-культурной коммуникации и роли Дж. Баланчина в развитии и укреплении межкультурных взаимодействиях в области балета.

Объект исследования – русско-американские культурные связи.

Предмет исследования – творчество Дж. Баланчина в контексте русско-американских культурных связей.

Цель исследования – выявить степень влияния творчества Дж. Баланчина на этапе генезиса русско-американских культурных связей в области балета.

Поставленная цель предусматривает решение следующих **задач исследования:**

- установить предпосылки возникновения русско-американских культурных связей;
- обозначить этапы формирования русско-американского культурного диалога;
- оценить состояние балета в США от истоков до 1933 года;
- проследить путь становления Дж. Баланчина как балетмейстера и педагога до 1933 года;
- раскрыть принципы балетной школы Дж. Баланчина и определить ее вклад в развитие американского балета;
- выявить проявление черт русской и американской культуры в творчестве Дж. Баланчина;
- определить значение творческого наследия Дж. Баланчина для русско-американских связей в области балета;
- произвести систематизацию творческого наследия Дж. Баланчина (1920-1982).

Теоретико-методологические основы исследования. Выбор теоретико-методологических основ обусловлен спецификой рассматриваемой темы,

поскольку носит комплексный характер и происходит на стыке дисциплин: культурологии, истории, политологии (международные отношения), искусствоведения.

Прежде всего, теоретико-методологическую базу исследования составили концепции ведущих отечественных культурологов: А.А. Аронова, М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, Т.Н. Суминовой, А.Я. Флиера и др., где межкультурные коммуникации определяются как эффективное взаиморазвитие культур.

Особенно важной для нашего исследования является концепция культурогенеза, разработанная А.Я. Флиером, позволившая рассмотреть как русский, так и американский балет в исторической ретроспективе.

Деятельностный подход, разработанный в трудах М. С. Кагана, Э. С. Маркаряна, позволил интерпретировать культуру и художественное творчество как вид и способ человеческой деятельности и переосмыслить роль балетного искусства с точки зрения ее коммуникативной функции.

Семиотический подход позволил рассмотреть хореографический «текст» произведения в виде знаков, что помогло нам подтвердить его коммуникативное свойство: хореографическое произведение способно передать смысл посредством оригинальной семиотико-хореографической системы.

Методы исследования. Для получения наибольшей достоверности выводов в исследовании применялся комплекс взаимодополняющих методов.

Были применены общенаучные методы, а именно:

общелогического уровня: обобщение, синтез и анализ, системно-структурный анализ, дедуктивный и индуктивный методы. В частности, анализ исторической, культурологической, искусствоведческой, мемуарной, эпистолярной литературы, тематических статей, сетей послужил важным методом в осмыслении и расстановке содержательных акцентов;

теоретического уровня:

- системный метод, примененный при изучении балетного искусства, как целостного явления, динамично развивающегося в системе мировой культуры.

Специальные (конкретнонаучные) методы:

- генетический метод помог проанализировать русско-американские культурные связи с точки зрения его возникновения и развития;
- диахронический метод, позволивший сохранить хронологическую последовательность при изложении тенденций развития русско-американских культурных связей;
- биографический метод, с позиции которого было рассмотрено творчество Дж. Баланчина;
- компаративный метод использовался в ходе сравнительно-исторического анализа русского и американского балета в процессе взаимодействия, взаимовлияния; метод позволил установить закономерности, своеобразия и сходства, а также выявить общее и особенное в национальных культурах России и США.
- герменевтический метод использовался в процессе идентификации «своих» (национальных элементов) и «чужих», содержащихся внутри хореографического произведения, а также для понимания более глубокого уровня смыслов, вложенных в хореографическое произведение и зашифрованных средствами языка классической хореографии.

Кроме того, в исследовании применялся синтез методов, как, например, сравнительно-исторический метод, с помощью которого мы восстановили картину генезиса русско-американских культурных связей, а также определили значение творчества Дж. Баланчина в становлении американского балетного театра. Отраслевой метод позволил рассмотреть различные аспекты русско-американских культурных связей, что позволило оценить их трансформацию.

Научная новизна диссертационного исследования:

1. Установлены предпосылки генезиса русско-американских культурных связей, обусловленные первыми научно-промышленными

экспедициями (XVIII в.), организацией Российско-американской компании (РАК, 1799) и образованием Русской Америки. Собраны и проанализированы сведения о деятельности русских поселенцев на североамериканском континенте, о взаимном сохранении культурного наследия двух стран.

2. Обозначены этапы формирования русско-американского культурного диалога. На первом (XVIII-XIX вв.) этапе прослеживается становление дипломатические, научные связи, диалог в области литературы, происходит активная поддержка ведущими представителями русской передовой мысли идей молодой американской республики. На втором этапе (первая треть XX в.) – процесс эмиграции представителей русской научной и творческой интеллигенции, внесших существенный вклад в экономическое и культурное развитие страны. Рассмотрено влияние американской танцевальной культуры на художественные процессы, проходившие в России в начале XX в.

3. Дана оценка состояния балета в США от истоков до 1933 года: на этапе возникновения танцевального искусства в Америке (XVIII в.) основную роль играла танцевальная культура колониальных стран Европы, на этапе формирования – приезжающие гастрольные труппы европейских и русских артистов. Возникшие на рубеже XIX-XX вв. в США танцевальные направления «джаз» и «свободный танец» (модерн) впоследствии оказали влияние на всю музыкально-танцевальную американскую культуру. В начале XX века, в период становления американского балетного искусства, решающее значение оказала деятельность русских балетных деятелей.

4. Прослежен путь становления Дж. Баланчина как балетмейстера и педагога, который можно условно поделить на два периода: «русский» (1913-1924) и «европейский» (1924-1933); они были определены как периоды личностного и творческого формирования балетмейстера, явившиеся твердой основой его художественного мировоззрения.

5. Раскрыты принципы школы американского балета Дж. Баланчина, основанной на традициях русского балета и включающей элементы

американской танцевальной культуры. Такая хореографическая интеграция явила собой новую балетную эстетику – неоклассическую. Школа успешно осуществила три поставленные задачи: воспитание американских исполнителей, педагогов и постановщиков, что, несомненно, способствовало как самоопределению, так и непосредственному развитию национального балетного искусства Америки.

6. Установлено проявление черт как русской, так и американской культуры в творчестве Дж. Баланчина. На первом этапе был проведен культурологический анализ творчества балетмейстера через призму характерных черт русской культуры (сформулированные Д.С. Лихачевым). На втором этапе – выделены и сформулированы доминанты американской культуры, через которые подверглось анализу творчество Баланчина (в том числе через характерные черты американского коммуникативного поведения, обозначенные И.А. Стерниным и М.А. Стерниной).

7. Определено значение творчества Баланчина для русско-американских культурных связей. Анализ собранных сведений об обоюдных гастрольных поездках Мариинского, Большого театров в США и труппы «New York City ballet» в Советский Союз и Россию, о тесном сотрудничестве Фонда Баланчина с ведущими театрами РФ, выявил взаимное влияние балетных театров двух стран; в контексте данного союза творческое наследие Баланчина явилось консолидирующим началом для русско-американских контактов в области балета.

8. Введены в научный оборот и подвергнуты культурологическому анализу материалы по творчеству Дж. Баланчина ранее неопубликованные в РФ, впервые на русском языке произведена систематизация его творческого наследия.

Теоретическая значимость. Содержание работы позволяет выявить факты значительного вклада русских деятелей культуры на становление американского балета. Благодаря новаторству педагогов русской балетной школы, представленной талантливыми танцовщиками и хореографами,

произошло рождение национального балетного театра в США. Этот факт, безусловно, может служить основой в решении и осмыслении ряда актуальных историко-культурных проблем. Анализ творчества Дж. Баланчина позволяет выявить специфику развития русской балетной школы в инокультурной среде, представляя интересный вариант русско-американских культурных связей.

Практическая значимость исследования видится в том, что полученные сведения о достижениях балетного искусства в процессе русско-американского культурного диалога могут быть использованы в учебных процессах балетных классов высших и средних учебных заведений культуры и искусства, также при разработке учебных программ по истории культуры, теории и истории искусства; для практиков хореографии (балетмейстеров и исполнителей) результаты исследования могут представлять ценность в качестве информационного источника исторических и практических аспектов.

Соответствие научно-квалификационной работы паспорту научной специальности. Диссертация, посвященная изучению творчества Дж. Баланчина в контексте русско-американских культурных связей, соответствует следующим позициям паспорта специальности 24.00.01 – теория и история культуры (культурология): п. 9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов; п. 13. Факторы развития культуры; п. 15. Роль культурного наследия в жизнедеятельности общества; п. 16. Традиции и механизмы культурного наследования; п. 17. Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство); п. 22. Культура и национальный характер; п. 23. Личность и культура; п. 28. Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Деятельность русских поселенцев на северо-западном побережье Америки в течение XVIII-XIX вв. имела как научно-исследовательский, так и миссионерско-просветительский характер: развитие земледелия, скотоводства, посадку садов и рощ, исследования русскими учеными флоры и фауны территорий; удалось установить с коренным населением уважительно-

дружеские отношения, окультурить их быт, обучить ремеслам, аграрному делу, наладить судостроительство, заложить зерно образования, положить начало Американской Православной епархии. Между русскими и индейцами, алеутами заключались браки. Эти обстоятельства позволили достигнуть наилучших результатов социокультурной коммуникации и привели к процессу постепенной аккультурации. Отражением позитивного характера возникших тогда отношений может свидетельствовать взаимосохранение культурного наследия сегодня: сохраненные русскими учеными артефакты, принадлежащие культуре коренных американцев, являющихся единственными в своем роде (содержатся в Музее этнографии Санкт-Петербурга), а «территории бывших русских поселений сейчас входят в состав Национальных исторических памятников США и охраняются государством»²⁶.

2. Первый этап (XVIII-XIX вв.) становления русско-американского диалога связан с позитивными тенденциями развития отношений, что выразилось в видении общности протекающих процессов в обоих государствах (проблемы общества: негры-невольники и крепостные крестьяне; зарождение понятий «американизм» и «русская идея» и др.), в установлении научных связей между американскими и русскими учеными и т.д. На втором этапе (с первой трети XX в.) отношения претерпевают изменения: если деятельность представителей русской эмиграции в США не дискриминировалась (их достижения были высоко оценены и составили значительный вклад в развитие Соединенных Штатов), то советские деятели культуры, приезжающие в рамках творческого сотрудничества, встречали резкую оппозицию в США. В России, несмотря на то, что идеи танца модерн американской танцовщицы А. Дункан оказали некоторое влияние на русскую

²⁶ Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки: возникновение русско-американских культурных связей // Вестник Московского государственного института культуры. 2017. № 3 (77) май-июнь. С. 92

актерско-движенческую школу и балетное искусство, но в конечном итоге не оказали решительного воздействия.

3. Период становления балетного искусства в Америке (конец XIX-начало XX вв.) проходил, с одной стороны, под мощным влиянием русского балета, с другой – с параллельно развивающимися американскими танцевальными течениями (джаз и модерн), что впоследствии отразилось на различных аспектах американского балетного театра. Далее, в период формирования американского национального балетного театра (с первой трети XX в.), определяющее значение имела деятельность русских педагогов и балетмейстеров: они создавали первые балеты на американскую тематику, открывали балетные школы, организовывали труппы, состоящие из американских исполнителей, создавали балетные театры.

4. Суть художественного мировоззрения Дж. Баланчина как балетмейстера и педагога была сформированна в течение первых двух этапов: «русского» (1913-1924) и «европейского» (1924-1933). «Русский» период (Петроград): зарождается т.н. «баланчинская эстетика» (структурность построений и лаконичность форм), обнаруживается приверженность к симфоническим балетам; на художественное становление оказывает влияние творчество Ф. Лопухова, К. Голейзовского, Л. Лукина, Н. Фореггера. «Европейский» период (Париж, Лондон, Монте-Карло, Копенгаген): оформляется «хореографический почерк» Баланчина, его собственное представление о балетном театре (балет – танец и музыка; ориентир на юных исполнительниц и др.), обретается известность в качестве балетмейстера («Аполлон», «Блудный сын»). На его творческое мировоззрение оказывают влияние: отдельные художественные принципы Дягилева, традиции датского балета. Все сформированные на этом этапе (1913-1933) представления будут прослеживаться впоследствии в его собственном балетном театре в Америке.

5. Школа американского балета основывалась на авторской технике Баланчина неоклассического стиля, заключавшейся в особой музыкальности и

эмоциональности (телесной), динамике (энергии) исполнения, модернизированного женского пуантного танца. Благодаря практикоориентированному характеру обучения в Школе, Баланчину удалось воспитать несколько поколений американских танцовщиков, педагогов, хореографов. Заложенные Баланчиным традиции балетного образования и исполнения продолжают в школах и балетных театрах (в том числе первых афроамериканских) его учеников. На основе Школы Баланчину удалось создать первый американский национальный балетный театр «Нью-Йорк сити балле» (с собственным репертуаром и зданием). Кроме того, работа балетмейстера на Бродвее и в Голливуде способствовала популяризации балетного искусства, а также оказала непосредственное влияние на формирование традиций музыкально-танцевальных жанров в США. Творческая деятельность Баланчина имела ключевое значение в процессе становления американского балета: созданный им неоклассический стиль становится определяющим для американского балета в целом, а сам феномен балета обретает статус достояния американской культуры.

6. В творчестве Баланчина доминантные черты русской культуры являются ключевыми, а доминанты американской и «характерные черты американского коммуникативного поведения» (И.А. Стернин и М.А. Стернина) проявляются частично, более того, их отражение в творчестве балетмейстера часто обнаруживается через индивидуальные (личные) особенности творца, которые «совпали» с особенностями американской культуры, что, в свою очередь, позволило Баланчину и его театру «Нью-Йорк сити балле» добиться широкого признания и занять одно из центральных мест в американской культуре XX века.

7. Русско-американская природа творчества Дж. Баланчина явилась детерминантой развития русско-американских культурных связей в области балета. В настоящее время постановки Баланчина входят в постоянный репертуар ведущих отечественных театров, поэтому освоение его творческого

наследия есть неотъемлемая часть как хореографического образовательного процесса в России, так и репертуарной политики российских театров. Для руководства труппы «Нью-Йорк Сити балле» русская культура (в виде составляющих русского балетного искусства) остается фундаментом образования исполнителей и формирования репертуара (примером тому: входящие в преподавательский состав русские педагоги, сохранение в репертуаре балетов русского классического наследия). Исследование показало, что личность творца-Баланчина оказала влияние на этапе установления международного сотрудничества в области культуры, и продолжает влиять на развитие и дальнейшее укрепление культурных связей между Россией и США в области балета, невзирая на напряженность политической обстановки.

8. Обращение к англоязычным источникам позволило более объективно восстановить картину творческих импульсов Баланчина американского периода, способствовало двусторонней оценке процесса формирования русско-американских связей между балетными театрами РФ и «Нью-Йорк сити балле», а также помогло систематизировать творческое наследие балетмейстера (каталог постановок (1920-1982) составлен в виде таблицы, где содержится основная информация о постановке (балетной, оперной, мюзикла, к кинофильму) и ее последующие редакции). Данная систематизация позволила не только оценить колоссальный объем и мировое значение творческого наследия Баланчина, но и выявить степень влияния балетмейстера на укрепление русско-американских связей.

Апробация результатов исследования

Основные положения и результаты исследования нашли отражение в 13 научных публикациях автора (в том числе 5 статей в трех изданиях, входящих в перечень изданий Высшей Аттестационной Комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации для кандидатских и докторских диссертаций).

Результаты исследования, изложенные в диссертации, были представлены автором на научных конференциях Московского государственного института культуры: на Московском молодежном форуме культуры «Культура как стратегический ресурс воспитательного процесса» (ноябрь 2015 г.); на научно-практической конференции «Формирование опыта практической деятельности у студентов вуза в условиях модернизации» (май 2015г.); на научной кафедральной конференции «А музы не молчали: вклад отечественной культуры в Великую Победу» (апрель 2015); на «круглом столе» «Духовно-нравственные основы российской культуры» (апрель 2015); на Всероссийской научно-практической конференции «Хореографическое образование в России. Тенденции и перспективы» (19 декабря 2015 г.); на научно-практической конференции «Наследие Д.С. Лихачева: непреходящее значение» (апрель 2016); на научно-практической конференции «Искусство и Февральская революция 1917 года» (май 2017); на Международной научно-практической конференции «200 лет со дня рождения Мариуса Петипа» (1 декабря 2017). Далее, на Международной научно-практической конференции (20 января 2018 г., г. Уфа). Кроме того, результаты исследования были представлены в программе «Ко дню рождения Дж. Баланчина» радио «Спутник» Международного информационного агентства «Россия сегодня», 21 января 2019 г.

ГЛАВА I. ИСТОРИЯ РУССКО-АМЕРИКАНСКИХ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

1.1. Освоение русскими Северной Америки: возникновение русско-американских культурных связей

«Отдавая должное европейским первопроходцам и основателям Америки, невозможно не отметить тот вклад, который внесли в ее культурное и промышленное развитие выходцы из России. Периоды пребывания русских в Америке можно условно разделить на два этапа с перерывом в полвека. Представители первого этапа – мореплаватели, охотники и промышленники – появились на североамериканском континенте в XVIII в. Второй этап стал результатом революционных процессов России начала XX века. В этот период в Америку прибывает, в основном, творческая и научная русская интеллигенция»²⁷.

Несмотря на то, что Х. Колумб открыл Америку в 1492 году, весть о Новом Свете дошла до Москвы только ок. 1530 года, благодаря религиозному публицисту, писателю и переводчику Максиму Греку (Михаил Триволис, ок. 1475 - 1556), который в 1518 году прибыл из Италии в Русское государство по приглашению великого князя московского Василия III для перевода духовных книг. В издании «Инока Максима Грека сказание отчасти недоуменных неких речений в Слова Григория Богослова» (ок. 1530 г.) впервые публикуются сведения об открытии нового континента португальцами и испанцами. М. Грек писал, что «древние народы не умели плавать далее Гадира²⁸...так как там юго-западный конец земли, море весьма узко, течение его быстрее реки, а с обеих сторон подступили к нему высочайшие береговые горы, называемые Геркулесовыми столбами... Нынешние же португальцы и испанцы, приняв все меры предосторожности... начали переплывать на больших кораблях и открыли множество островов... и землю Кубу, настолько великую по

²⁷ Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки: возникновение русско-американских культурных связей // Вестник Московского государственного института культуры. 2017. № 3 (77) май-июнь. С. 87

²⁸ Гадир (Гадес) - древнее название города и порта Кадис на юго-западе Испании.

размерам своим, что даже обитатели ее не знают, где она кончается»²⁹. Из публикации следует, что топоним «Америка» еще не известен, используется название «земля Кубы», также встречается «Новый Свет».

Впервые термин «Америка» в русской литературе появляется в 1584 году в «Хронике всего света» М. Бельского, где повествовалось о мореплаваниях Х. Колумба и Америго Веспуччи (в честь последнего была названа Америка).

Более обширные сведения об Америке в Россию начинают поступать во времена правления Петра I. В «Ведомостях» печатаются новости об американских военных и торговых кораблях, идущих из Лондона в Новую Англию (1710 г.); переводятся и издаются книги, где говорится об Америке (Я. Гибнер «Земноводного круга краткое описание из старья и новья географии», 1719 г.; Б. Фонтенель «Разговор о множестве миров», 1730 г.). В очерке от 25 ноября 1750 года М.В. Ломоносов (1711-1765) пишет статью «Известие о нынешних Аглинских и Французских селениях в Америке», где впервые в России дает точное географическое положение и историческое описание английских и французских колоний в Северной Америке. Кроме того, Ломоносов возглавлял редакцию отдела иностранных новостей газеты «Санкт-Петербургские ведомости» (1748-1751 гг.), где в это время публиковались американские новости: о постоянных конфликтах между испанскими и французскими колонистами, о сражениях с индейцами, о возрастании торговли с Америкой. Информация о новом континенте вызывала интерес в России.

Между тем и в Америке стали появляться сведения о России. Еженедельные издания («Америкэн уикли меркури», «Бостон газет», «Нью-Йорк газет», «Ньюз леттер» и др.) сообщали о войне России со Швецией, об успехах в налаживании международных торговых отношений Петром I и о

²⁹ Взгляд в историю – взгляд в будущее: Рус. и сов. писатели, ученые, деятели культуры о США / Сост., авт. послесл. и коммент. А.Н. Николюкин. М.: Прогресс, 1987. С. 7

«развитии ремесел и наук, о которых ранее почти ничего не было известно, запрещении многих устаревших обычаев и введении военной дисциплины»³⁰.

Петр I, желавший расширить территории Российской империи, согласно составленным в 1722 году картам «Камчадалии», в 1724 году издает «инструкцию "Об открытии соединения Азии с Америкой"»³¹, согласно которой надлежало исследовать северо-западное побережье американского континента, обнаружить еще "не открытые" земли, нанести их на карту и освоить их. Таким образом, в 1725 году была организована Первая Камчатская экспедиция (1725-1730), которую возглавил офицер русского флота, капитан-командор В.И. Беринг (1681-1741)»³². При проведении экспедиции поставленные задачи не были выполнены, поскольку североамериканское побережье достичь не удалось. Лишь были подтверждены сведения о наличии пролива, обнаруженного Семеном Дежневым во время Чукотской экспедиции (1648), между азиатским и североамериканским побережьем. Позже этот пролив был назван Беринговым (в настоящее время в середине пролива проходит государственная граница между Россией и США). Отметим, что впервые к берегам Северной Америки (Аляски) подошло русское судно «Св. Гавриил» под командованием И. Фёдорова (год рожд. неизв. – ум. 1733) и военного геодезиста М.С. Гвоздева (1700-04 - после 1759) еще в 1732 году.

«Далее последовала историческая Вторая Камчатская экспедиция (1733-1743) по северной части Тихого океана американского побережья, в результате которой В.И. Берингу ("Св. Петр") и А.И. Чирикову ("Св. Павел") удалось дойти до берегов Аляски и открыть многие из Алеутских островов. Н.Н. Болховитинов, историк, исследователь русско-американских отношений, отмечал о значении экспедиции Беринга и Чирикова следующее: "...какие бы иностранные суда ни появлялись в дальнейшем между Камчаткой и Америкой, это пространство рассматривалось как находящееся под русским

³⁰ Болховитинов Н.Н. Россия открывает Америку. 1732-1799. М.: Международные отношения, 1991. С. 9

³¹ Полное собрание законов Российской империи. Собрание 1-е. В 45-и т. Т. VII. № 4649. СПб., 1830. С. 413

³² Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки...// Вестник. С. 87

влиянием"³³»³⁴. Многие открытые в результате экспедиций географические объекты, в настоящее время принадлежащие США, до сих пор носят имена русских мореплавателей, например, о. Чирикова, Шумагинские острова (на одном из островов был похоронен матрос Н. Шумагин – первый умерший от цинги из команды В. Беринга), о. Крузенштерна и др.

Вторая Камчатская экспедиция способствовала тому, что с середины XVIII века начинаются промышленные, хозяйственные, научные плавания русских купцов, просветителей в эти края, а также открытие ряда земель северо-западной части Америки: С.Г. Глотов и С.Т. Пономарев – Лисьи острова (1759-1762); М.В. Неводчиков – часть Алеутских островов (Атту, Агатту, Семичи, 1745-1747); Е.С. Басов – остров Медный (1746); А. Толстых – Андреяновские острова (1761).

В период правления Екатерины II (1762-1796) продолжались морские экспедиции на северо-западное тихоокеанское побережье (П. Креницын «Св. Екатерина» и М. Левашов «Св. Павел», 1768-1769 гг.; И.И. Беллингс и Г.А. Сарычев, 1785 г.), результатом которых «стала карта открытий в Тихом океане (1792), составленная русским адмиралом Г.А. Сарычевым, впоследствии получившая высокую оценку иностранными мореплавателями за ее точность»³⁵. В отличие от Петра I, указания Екатерины II касались лишь исследования земель, но не их поселения, поскольку императрица опасалась нежелательных военных столкновений с европейскими колонизаторами в Америке.

Вследствие многочисленных экспедиций на северо-западное побережье Америки было выявлено «богатство территорий пушным зверем, что повлекло за собой торгово-промышленные плавания русских купцов, мореходов и зверопромышленников. Это, в свою очередь, подтолкнуло к созданию компаний, занимающихся пушным промыслом»³⁶.

³³ Болховитинов Н.Н. Россия открывает Америку. 1732-1799. С. 22

³⁴ Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки... // Вестник. С. 87

³⁵ Там же. С. 88

³⁶ Там же. С. 88

Так в 1781 году в результате соглашения купцов Григория Ивановича Шелихова (1747–1795) и Ивана Голикова была образована Северо-восточная компания. «Г. Шелихов – "Колумб российский" (как его назвал поэт Г.Р. Державин) – сыграл особую роль в освоении, укреплении и расширении русских владений на североамериканском континенте. Он является основателем первых русских поселений на островах Кадьяк (гавань Трех Святителей) и Афогнак, п-ове Кенай (1783–1786 гг.).

Шелихову принадлежит идея об учреждении на острове Кадьяк православной церкви, куда были посланы (по его прошению) указом императрицы Екатерины II: архимандрит Иоасаф (в миру Иоанн Ильич Болотов) и семь монахов (иеромонахи Афанасий, Макарий – в миру Матвей Александров, Ювеналий – в миру Яков Говорухин, иеродиаконы Стефан и Нектарий – в миру Федор Панов, монахи Герман и Иоасаф). Они прибыли на Кадьяк в 1794 году "...для проповеди слова Божия в Америке и просвещения тамошних народов в вере христианской..."³⁷. Появление на острове духовной миссии Валаамского монастыря положило начало Американской Православной епархии.

Вклад русского духовенства в освоении новых территорий, налаживание мирных отношений с местными жителями посредством миссионерско-просветительской деятельности поистине огромен»³⁸. Прежде всего, через два месяца после прибытия на о. Кадьяк была заложена деревянная церковь Воскресения Христова. «За первый год пребывания им удалось обернуть в лоно православной веры около 10 тысяч алеутов, а к 1817 году число крещенных достигло 27 тысяч. К 1800 году на Аляске из восьми прибывших остался только преподобный Герман (вероятное мирское имя Е.И Попов; 1751 (или 1756/1757-1836), он и возглавил Кадьякскую духовную миссию Русской православной церкви. В письме к правителю русских поселений преподобный

³⁷ Цитата по: Болховитинов Н.Н. Россия открывает Америку. 1732-1799. С. 187

³⁸ Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки... // Вестник. С. 88

Герман так описывал свое нахождение: "...Творец как будто новорожденного младенца дать изволил; край сей, который еще не имеет ни сил к каким-нибудь познаниям, ни смысла, требует не только покровительства, но по бессилию своему и слабого ради младенческого возраста – самого поддерживания... я, низжайший слуга здешних народов и нянька..."³⁹. С пониманием и любовью относился он к местным жителям, был для них и защитником, и пастырем. Помогал алеутам во время эпидемии оспы, построил приют для сирот, где обучал их Закону Божию и церковному пению. Также преподобному Герману принадлежат первые шаги по внедрению и распространению земледелия на Аляске, до него незнакомаго туземцам. В условиях холодного климата Аляски ему удавалось выращивать картофель, капусту, чеснок и репу (в качестве удобрения использовал морские водоросли). Преподобный Герман организовал первую агрономическую школу на Аляске, в которой обучал местных жителей огородничеству. Несомненно, земледельческие разработки преподобного Германа послужили поводом к появлению первой американской опытной земледельческой станции на Аляске (г. Ситка) в 1898 году. В 1973 году на Аляске (г. Кадьяк) была открыта Свято-Германовская православная духовная семинария. Высокопреподобный Джон (декан семинарии) вспоминал: "На Аляске Святого Германа помнят, как целителя и чудотворца. К примеру, известна история, как он с иконой в руках и молитвой остановил высокую волну по время сильного прилива. Но прежде всего его помнят и чтят как того, кто принес сюда благую весть – православную веру"⁴⁰. Преподобный Герман был первым причислен к лику святых (1969) как апостол Аляски. Мощи Святого Германа покоятся в Свято-Вознесенском храме (Аляска, о. Еловый).

В 1824 году на о. Уналашка пребывает монах Иоанн (Иннокентий) Вениаминов (при рождении И.Е. Попов (1797-1897)). За десять лет он обернул

³⁹ Избранные жития святых на русском языке, изложенные по руководству ЧЕТЫХ-МИНЕЙ архиепископа Филарета Черниговского. В 2 кн. Т.2 Июль-декабрь. Москва: Сибирская Благовонница, 2011. С. 145

⁴⁰ Русская Америка. Прощание с континентом [Электронный ресурс] // НТВ.ru: Фильм Е. Колыванова из цикла «НТВ-видение». 01.04.2017. URL: <http://www.ntv.ru/video/1414566/> (дата обращения: 5.05.2016)

в православную веру всех местных жителей острова»⁴¹. С православной верой жители обрели новые нравственные правила, в результате чего они отказывались от прежних, нецивилизованных обычаев, как, например, убийство престарелых родителей или многоженство. Кроме, того, им было налажена работа магазинов, приюта для сирот, а главное, стационарной больницы (на восемь человек). В 1826 году Вениаминов строит большой храм Вознесения Господня (в ходе постройки он учил туземцев кладке кирпича, укладке стен, плотничьему делу), кафедральный собор Архистратига Михаила (1848). В 1845 году им была основана духовная семинария, «где туземцы получали образование не только в качестве священнослужителей для епархии, но и в качестве бухгалтеров, кладовщиков, матросов, художников, картографов и медицинского персонала»⁴². Более того, Вениаминов активно изучает флору и фауну острова и в 1830 году посадил рощу на Уналашке. «Когда в 1974 году на остров прибыли советские ученые А.П. Окладников и Р.С. Васильевский, они с удивлением обнаружили сохранившуюся "...первую и единственную до сих пор на всем архипелаге рощу"»⁴³. Кроме того, Вениаминов внес неоценимый вклад в образование местных жителей. По прибытии он освоил алеутский язык и на основе русской грамматики составил грамматику языка алеутов и индейцев, словарь, а также сделал перевод наставлений. Внимательно наблюдал он за нравом и бытом местных жителей, что описал в "Записках об островах Уналашкинского отдела", которые получили мировое признание, как первая энциклопедия народа алеутов»⁴⁴. Изучая особенности языка, он пишет работу «Замечания о колошском и кадьякском языках и отчасти и о прочих наречиях в Российско-Американских владениях, с присовокуплением Российского словаря». Важным открытием его исследования явилось установление того факта, что алеутский язык имеет

⁴¹ Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки... // Вестник. С. 88-89

⁴² Православная духовная семинария Святого Германа [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sthermanseminary.org/history.htm/> (дата обращения: 22.09.2016)

⁴³ Петров В. Русские в истории Америки. М.: Наука, 1991. С. 89

⁴⁴ Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки... // Вестник. С. 89

коренные различия с языком американских индейцев и скорее схож с эскимосскими языками, что подтверждают и современные ученые. «В 1841 году его работы о колошском, кадьякском языках и русско-колошский словарь были изданы Петербургской Академией Наук. В 1977 году Иннокентий был канонизирован как апостол Америки и Сибири и причислен к лику святых»⁴⁵. Именем Вениаминова был назван действующий вулкан Алеутского хребта на Аляске, а церковь Архангела Михаила (г. Ситка), отреставрированная Правительством США, в настоящее время является историко-культурным заповедником (о. Ситка), и носит название «Дом русского епископа». К 200-летию со дня рождения Иннокентия на Аляске проходили широкие празднования под эгидой ЮНЕСКО, а 1996 год был назван годом Иннокентия Православной Церкви в Америке.

Деятельность Вениаминова на острове Уналашка была встречена местными жителями положительно и беспрепятственно, возможно, по причине того, что именно здесь располагались первые русские поселения еще в 1770-е гг. (т.е. до поселений Шелихова), о чем свидетельствуют записи третьей экспедиции английского мореплавателя Джеймса Кука, который отмечал в путевых заметках о русских поселениях «во многих местах вдоль американского берега»⁴⁶. Это были русские фактории пушного промысла, в число которых входили компании Шелихова, якутского купца Лебедева-Ласточкина, тотмского – Г. Панова, тульского – И. Орехова и др. Между многочисленными частными компаниями русских купцов на территории североамериканского побережья нередко возникали противоречия на почве соперничества. В результате этого российское правительство приняло решение организовать единую монопольную компанию, с одной стороны, для урегулирования промышленных отношений между купцами, с другой, для

⁴⁵ Там же. С. 89

⁴⁶ По Болховитинову: Кук Д. Третье плавание капитана Джемса Кука. Плавание в Тихом океане в 1776 – 1780 гг. М.: Мысль. 1971. С. 396 – 397; 562 - 564.

утверждения русского влияния на территории Северо-восточной части Америки.

Таким образом, «в 1799 году российское правительство приняло решение реорганизовать компанию Шелихова в монополизированную Российско-Американскую компанию (РАК, 1799-1867) под "высочайшим покровительством" императора Павла I»⁴⁷. РАК «предоставлялись в монопольное пользование все промыслы и ископаемые, находившиеся на этих территориях, право организовывать экспедиции, занимать вновь открытые земли и торговать с соседними странами»⁴⁸. Нужно отметить, что с поставленными задачами компания справилась. В период 1804-1840 гг. РАК организовала 25 экспедиций, среди которых 15 кругосветных (1803 – 1806 гг. И.Ф. Крузенштерна и Ю.Ф. Лисянского; 1807 – 1811 гг. бот «Диана» под командованием В.М. Головина и др.). Кроме того, «РАК имела функции управления новыми территориями и исполнения представительской роли от имени Российской Империи.

С образования РАК берет свое начало история Русской Америки, территории которой являлись владениями Российской империи в течение семьдесят лет и составляли ее десятую часть. За это время сменилось четырнадцать правителей»⁴⁹. Если в первый период существования компании главными правителями были купцы, которые выполняли в основном промыслово-торговые задачи, то после 1816 года главами колониальной администрации назначались офицеры военно-морского флота, функции которых принимали государственно-управленческую направленность. В качестве первого правителя РАК назначает Александра Андреевича Баранова (1746-1819), прибывшего в Америку еще в 1790 году по приглашению Г. Шелихова. На о. Кадьяк (Павловская гавань – столица Русской Америки до 1808 года) он встает во главе русского поселения. На острове Ситка (крепость

⁴⁷ Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки... // Вестник. С. 89

⁴⁸ Большая Советская Энциклопедия. (В 30 томах). Т. 22. М., «Советская Энциклопедия», 1970. С. 308

⁴⁹ Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки... // Вестник. С. 90

св. архистратига Михаила) Баранов в 1799 году организовал еще одно новое поселение. В 1804 году на о. Ситка поднимает русский флаг, что послужило прочной основой для укрепления русской власти на Аляске и Алеутских островах. Организованная Барановым в 1808 году крепость Новоархангельск на о. Ситка (ныне г. Ситка на о. Баранова) становится новым административным центром русских колоний. «Двадцативосьмилетним правлением Русской Америкой А.А. Баранов продолжил "курс" Г.И. Шелихова. К 1819 году у компании было 15 постоянных укрепленных поселений, где выстраивались судостроительные верфи (так было положено начало местному судостроению), больницы, магазины, православные храмы. Русский мореплаватель Ю.Ф. Лисянский привез на Аляску первую достаточно обширную библиотеку. Кроме того, осваивалось хлебопашество, изучались местные природные ресурсы (в частности, была организована добыча угля)»⁵⁰. Столь значительный вклад в историю Русской Америки послужил поводом к названию его именем некоторых географических объектов на Тихоокеанском побережье Северной Америки: остров Баранова в Архипелаге Александра (в заливе Аляска), бухта Александр; на о. Баранова в 1989 году установлен бронзовый памятник Баранову, на о. Кадьяк основан музей его имени.

В связи с суровым климатом на Аляске «земледелие и скотоводство находилось в упадке, и поселения остро нуждались в продовольствии. Руководители видели необходимость в освоении для этих нужд более подходящих земель. Действительный камергер граф Николай Петрович Резанов, занимавший должность уполномоченного РАК в Петербурге, прибыл в Калифорнию в 1806 году, отметив, что "по благоприятству климата и почвы сие место дает великие для компании выгоды от сеяния всяких хлебных и огородных семян и размножения домашнего скота"⁵¹. Ему удалось установить торговые связи с Сан-Франциско и дружественные отношения с комендантом крепости Аргуэльо. Случившаяся история любви между сорокалетним

⁵⁰ Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки... // Вестник. С. 90

⁵¹ Болховитинов Н.Н. Россия открывает Америку. 1732-1799. М.: Международные отношения, 1991. С. 195

Резановым и пятнадцатилетней Консепсьон (Кончиты, 1790-1857) – дочерью коменданта испанской крепости, считается старинным преданием Калифорнии. Резанов, направившись на корабле "Юнона" в Петербург, где рассчитывал получить разрешение на брак с Кончитой, скоропостижно скончался в пути. Получив известие о смерти, донна Консепсьон посвятила себя духовной жизни и стала первой монахиней доминиканского ордена в Калифорнии. Она покоится на кладбище Ордена Святого Доминика, где Историческим обществом Калифорнии рядом с ее могилой установлена стела в память о полувековой верности русскому жениху»⁵². Эта история легла в основу поэмы «Авось» (1970) Андрея Вознесенского, рок-оперы «Юнона и Авось» (в постановке Марка Захарова в театре «Ленком», на слова поэмы А. Вознесенского «Авось!», музыку Алексея Рыбникова, хореография Владимира Васильева, художественное оформление Олега Шейнцис. Премьера состоялась в июле 1981 года, по сей день проходит с аншлагом). В американской литературе эта история нашла отражение в романе «Резанов» (1906) писательницы Гертруды Этертон (1857-1948) и в поэме «Консепсьон де Аргуэльо» Ф. Брета Гарта (1836-1902). Стоит отметить, что американский писатель Б. Гарт был известен в России, первые его произведения издавались в 1872 году, а в 1895 году вышло собрание сочинений в шести томах в Санкт-Петербурге. Одним из его первых переводчиков был Н.Г. Чернышевский (в частности рассказ «Мигтлс»). «Сила Брет Гарта в том, – писал Чернышевский, – что он, при всех своих недостатках, человек с очень могущественным природным умом, человек необыкновенно благородной души и – насколько, при недостаточности запаса своих впечатлений и размышлений, понимает вещи, - выработал себе очень благородные понятия о вещах»⁵³.

«Далее отметим, что в 1812 году в Калифорнию прибывает служащий компании И.А. Кусков (1765-1823), который и основал знаменитую крепость Росс (Форт-Росс). Несмотря на то, что Калифорния считалась испанским

⁵² Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки... // Вестник. С. 90

⁵³ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. XV. М., 1950. С. 240

поселением, к северу от Сан-Франциско земли были свободными от испанцев. Кусков выкупил эти территории у индейцев "за три одеяла, три пары штанов, два топора, три мотыги и несколько ниток бус"⁵⁴ и заключить с ними мирный договор, который никогда не нарушался. За все существование Форт-Росса (1812-1841, то есть 29 лет) им управляли пять руководителей⁵⁵: И.А. Кусков (1812-1821), Карл Шмидт (1821-1825), П.И. Шелихов (1825-1829), П.С. Костромитинов (1829-1836), А.Г. Ротчев (1836-1841).

«В течение этого времени на освоенных территориях размещались благоустроенные поселения с русским укладом: была выстроена первая в Калифорнии верфь (построенные суда продавали, в том числе испанским колонизаторам, до этого времени не имевшим судостроения), кожевенный завод, а также дома, бани, скотный двор, подсобные помещения для хозяйственных нужд (казармы, поварня, кладовые, мастерская с кузницей и слесарней), изготавливали мебель, двери, черепицу из секвойи, телеги, бочки, обрабатывали железо и медь. Отметим, что ветряные мельницы в Калифорнии впервые появились именно в Форт-Россе, как и первые оконные стекла»⁵⁶.

Поскольку основной задачей деятельности поселений являлось развитие сельского хозяйства и обеспечение продовольствием русских колоний на Аляске, то «в Калифорнию впервые завезли и стали выращивать капусту, салат, редьку, морковь, репу, свеклу, лук, картофель, высаживали фруктовые сады персиковых деревьев, вишен, яблонь (сад сохранился до сих пор и возраст некоторых деревьев составляет более полутра веков). Были основаны три пшеничных факторий-ранчо. Агроном Е.Л. Черных посадил первый виноградник в Калифорнии (с тех пор это является главной агрокультурой региона), а также им была построена первая метеорологическая станция»⁵⁷. Кроме того, осваивалось скотоводство. Ученый Черных так описывал благоприятность местности для скота: «Счастливым климат, земля с тучными

⁵⁴ Хисамутдинов А.А. Русский Сан-Франциско. М.: Вече, 2010. С. 18

⁵⁵ Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки... // Вестник. С. 90

⁵⁶ Там же. С. 90-91

⁵⁷ Там же. С. 90

пастбищами, гористое местоположение с небольшими долинами, орошаемыми ручьями здоровой воды, удивительно способствует скотоводству... дикий клевер, обильно растущий по всей Калифорнии на горах и низменностях, где часто он достигает до 2-х аршин вышины, дикий овес, мятлик, аржанец и другая травы составляют питательную пищу для скота...»⁵⁸. Таким образом, «животноводство развивалось даже более успешно, чем сельское хозяйство: "...в конце 1830-х гг. здесь было 1700 голов крупного рогатого скота, 940 лошадей и мулов и 900 овец. Ежегодно производилось более 800 кг шерсти, которая шла на экспорт..."⁵⁹.

Кроме того, русскими поселенцами исследовалась флора и фауна местности. Ученые И.Г. Вознесенский и А.Н. Черных изучали бассейн реки Славянки. Врачом-натуралистом И.Ф. фон Эшшольцем (1793-1831) в 1824 году был обнаружен цветок – «калифорнийский мак», позже назван его именем (Эшшольция калифорнийская). С 1903 года «золотой мак» официально является символом-цветком штата Калифорния. Также И.Ф. фон Эшшольц собрал большую коллекцию насекомых, подробно записал геологию этого района и некоторых млекопитающих (медведей, скунсов, оленей и горных козлов). В 1818 году капитан В.Н. Головнин посетил залив Бодега в Северной Калифорнии, где составил навигационную карту района залива с точными глубинами воды, включая топографические характеристики. Императорская академия наук направила натуралиста И.Г. Вознесенского для изучения Русской Америки, где ему за девять лет удалось собрать этнографически бесценную коллекцию индейских артефактов Калифорнии (украшения, оружие, одежду), которые в настоящее время находятся в Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого Санкт-Петербурга (Россия)⁶⁰. Многие из этих предметов являются единственными сохранившимися в своем роде. Русские были первыми, кто исследовал и

⁵⁸ Россия в Калифорнии: русские документы о колонии Росс и российско-калифорнийских связях, 1803-1850. Т.2. 2012. С. 436

⁵⁹ Хисамутдинов А.А. Русский Сан-Франциско. М.: Вече, 2010. С. 23

⁶⁰ Официальный сайт Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого: URL: <http://kunstkamera.ru/exposition/collections/>

картографировал Северную Калифорнию, они также были первыми европейцами, поднявшимися на гору Святой Елены.

Русскими поселенцами было заложено и первое зерно образования. Жена Кускова занималась грамотой с алеутами и индейцами, которые впоследствии достаточно хорошо овладели русским языком. Благодаря жене последнего правителя Форт Росса А.Г. Ротчева (1806-1873) – Е.П. Ротчевой (урожд. княжна Гагарина) – в Калифорнии появился первый рояль и библиотека»⁶¹.

РАК постоянно укрепляла свои позиции на тихоокеанском побережье, установила прочные торговые связи с Мексикой, островом Гаити, Гавайскими островами и др. В период 1816-1817 гг. на Сандвичевых (Гавайских) островах находились русские поселения компании под управлением доктора Г. Шеффера, сотрудника РАК. Там были выстроены три крепости, одна из них, сохранившаяся до наших дней, «Елизавета», названная в честь великой княгини Елизаветы Алексеевны (супруги императора Александра I.) Вследствие агрессивных действий американских моряков русской колонии пришлось покинуть острова.

«В связи с сокращением пушного промысла, ослаблением влияния российского правительства на Тихом океане и трудностями в поддержании регулярных межконтинентальных связей с Россией последовало банкротство РАК. В результате в январе 1841 года Форт Росс был продан гражданину Мексики Джону А. Саттеру»⁶² за тридцать тысяч долларов. Договор о продаже Аляски Соединенным Штатам был подписан 18 (30) марта 1867 года в Вашингтоне русским посланником Э.А. Стеклем и американским государственным секретарем У. Сьюардом. По договору территории Аляски были проданы за семь миллионов двести тысяч долларов (около одиннадцати миллионов рублей). Таким образом Россия передала Соединенным Штатам

⁶¹ Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки... // Вестник Московского государственного института культуры. 2017. № 3 (77) май-июнь. С. 91

⁶² Там же. С. 91-92

«всю территорию с верховным на оную правом... на американском материк, а также прилегающие к ней острова»⁶³.

«С продажей Русской Америки русская история здесь не была окончена. Территории бывших русских поселений сейчас входят в состав Национальных исторических памятников США и охраняются государством. Благодаря деятельности Русско-Американского исторического общества в Сан-Франциско, содействию различных американских краеведческих организаций был организован заповедник Форт-Росс – "памятник русской предприимчивости и русской культуры"⁶⁴. Крепость восстановлена в том виде, какой она была. Сенатор от Калифорнии Джозеф Ноуланд провозгласил Форт Росс историческим памятником штата Калифорнии, а сохранившийся дом последнего правителя селения Росс А.Г. Ротчева – объектом исторической ценности национального значения. Каждый год в Национальном историческом парке Форт Росс в последнюю субботу июля традиционно проходят празднования Дня русского культурного наследия, где устраивают костюмированные инсценировки, передающие быт, обычаи и традиции русских поселений того времени⁶⁵»⁶⁶.

Река, протекающая близ окрестностей Форт Росса носит имя Рашен-Ривер (Русской реки), а одна из самых высоких точек города Сан-Франциско – Рашен-хилл (Русская гора). Исследователь А.А. Хисамутдинов отмечает: «Сан-Франциско был и остается наиболее важным городом на тихоокеанском побережье Калифорнии в контексте жизни и деятельности русских американцев... По характеру и размаху общественной и благотворительной деятельности русскую общину Сан-Франциско по справедливости относят к самым крупным центрам всего русского зарубежья»⁶⁷. Поскольку именно здесь были открыты первые русские объединения и профессиональные

⁶³ Большая Советская Энциклопедия. (В 30 томах). Т. 22 / Гл. ред. А.М. Прохоров. М., «Советская Энциклопедия», 1970. С. 413

⁶⁴ Петров В. Русские в истории Америки. М.: Наука, 1991. С. 56

⁶⁵ Национальный исторический парк Форт Росс URL: <http://www.fortross.org/> (дата обращения: 18.05.2017)

⁶⁶ Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки... // Вестник Московского государственного института культуры. 2017. № 3 (77) май-июнь. С. 92

⁶⁷ Хисамутдинов А.А. Русский Сан-Франциско. М.: Вече, 2010. С. 7

общества (Комитет помощи русским военным инвалидам за рубежом, Общество русских врачей в Сан-Франциско и др.).

«Остров Ситка, как его назвал исследователь В.П. Петров "бывший русский 'Париж' Тихого океана"⁶⁸, теперь носит имя А.А. Баранова (здесь в 1989 год был установлен бронзовый памятник в его честь). На месте высадки А.А. Баранова в 1804 году был организован Национальный исторический парк с музеем. Также организован музей "Шелдон Джексон", в котором собраны материалы русского и индейского фольклора Ситки. Сохранился "Миссионерский дом" с предметами и мебелью времен Русской Америки»⁶⁹. На о. Ситка все говорит о русском прошлом: озера Ирина и Антипатр (названы именами детей А. Баранова), а также озера Екатерина, Резанова, Бенземана (морехода), Туманова, Сашина, Медвежье. Здесь также есть старое русское кладбище, где покоятся княжна МаксUTOва (жена первого правителя Аляски), Винокурова, дочь барона Врангеля (шестого правителя Русской Америки). На о. Кадьяк существует исторический музей имени Баранова, расположенный в здании, выстроенном еще при Баранове, которое в его бытность использовалось в качестве мехового склада. В этом музее собраны материалы, посвященные русскому периоду Аляски.

Об истории Русской Америки напоминают топонимы, которыми изобилует северо-западное американское побережье: острова, реки, озера, горы, города, поселки, улицы названы именами правителей Российско-Американской компании»⁷⁰. В городе Ситка (бывш. Новоархангельск) улица названа в честь четырнадцатого правителя Русской Америки Д.П. МаксUTOва; именем Л.А. Гагемейстера (второго правителя Русской Америки) был назван остров в Бристольском заливе; С.И. Яновского (третьего правителя) – гора на о. Баранова около Китового залива; М.И. Муравьева (четвертого правителя) – гора на о. Баранова (бывш. Ситка); «Ф.П. Врангеля (шестого правителя) –

⁶⁸ Петров В. Русские в истории Америки. М.: Наука, 1991. С.123

⁶⁹ Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки... // Вестник. С. 92

⁷⁰ Там же. С. 92

город Врангеля, порт, пик, два острова на Аляске, мыс и горная цепь на Алеутских островах и т.д.; И. Куприянова (седьмого правителя) названа бухта на Алеутских островах, полуостров, прилив и гора на О. Кадьяк и многое другое. Отметим, что английские и испанские колонизаторы воспринимали культуру коренных американских жителей (индейцев и алеутов) как варварскую и нецивилизованную, насаждали европейскую культуру, что нередко принимало характер насильственной ассимиляции. В отличие от них, русские поселенцы шли по иному пути межкультурной коммуникации, устав Российско-Американской компании гласил о непритеснении местных жителей, к ним относились прежде всего как к помощникам и союзникам, стараясь наладить преимущественно дружеские контакты. Индейцы, в частности племени кошайя, часто икали в русских поселениях спасение от гнета испанских колонизаторов. Здесь им предоставляли работу и жилье, обеспечивали продовольствием (мукой, мясом) и одеждой. Между русскими и алеутами, эскимосами, индейцами нередко заключались браки, потомков таких этнически смешенных союзов называли креолами, которые в некотором смысле являлись связующим звеном между русскими колонистами и местными жителями. Русские поселенцы способствовали улучшению социального положения креолов: их отправляли на обучение навигационному делу в Петербург, что впоследствии позволило им занимать административные должности. Английский мореплаватель Дж. Ванкувер, который посещал русские поселения, описывал отношения русских и американцев с "отличной похвалой", писал, что "приобрели они над дикими народами владычество не победами, но сыскав путь к сердцам их"⁷¹. Лишь такой путь взаимодействия позволил достигнуть наилучших результатов социокультурной коммуникации. Коренные американцы, находясь на протяжении более чем полувека под непосредственным воздействием русских традиций и быта, по сей день сохранили в своей культуре элементы русского.

⁷¹ Болховитинов Н.Н. Россия открывает Америку. 1732-1799. М.: Международные отношения, 1991. С. 238

Исследователь А.Ф. Долгополов, посетивший племя индейцев, живущих на бывших территориях Форт-Росса, обнаружил в их словаре русские слова: "молоко, порох, пшеница, ложка, чулки, кошка, яблоко, вино, табак, нос, хмель и другие, а также некоторые русские слова в искаженном виде: корошо (хорошо), водки (водка), ого (огонь), чайо (чай), иичо (яйцо)...и много других"⁷². По свидетельствам представителя индейского племени динайна, после принятия православия они изменили свой традицию погребения, заменив кремацию на захоронение (соединив с собственным обычаем вместо памятников над могилами устанавливать разукрашенные разными цветами деревянные домики), на надгробных плитах встречаются русские фамилии⁷³. Сегодня в поселке Старая Гавань (на о. Кадьяк) все население православное, сохранились русские фамилии, несмотря на то, что все говорят на английском языке»⁷⁴.

Таким образом, можно заключить, что сохранившиеся элементы русской культуры прочно вошли в культуру и быт американцев, став частью многокультурных США.

⁷² Петров В. Русские в истории Америки. М.: Наука, 1991. С. 50

⁷³ Русская Америка. Прощание с континентом. URL: <http://www.ntv.ru/video/1414566/> (дата обращения: 5.05.2016)

⁷⁴ Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки... // Вестник Московского государственного института культуры. 2017. № 3 (77) май-июнь. С. 93

1.2. Русско-американский культурный диалог: генезис историко-культурной трансформации

К концу XVII в. Америка вызывает интерес не только у русских промышленников, но и у просветителей. В 1777 году к американским берегам направляется писатель Ф.В. Каржавин (1745-1812), где в общей сложности проводит двенадцать лет. Он прошел пешком всю страну от Виргинии до Бостона и обратно до Филадельфии, жил среди американских индейцев в Западной Виргинии. Каржавин прибывает в Америку в разгар американской Войны за независимость (1775-1783), где внимательно следил за заворачивающимися событиями, и даже организовывал помощь американцам: «провоз продуктов и боеприпасов через кордоны английских патрулей, блокировавших побережье»⁷⁵. Все свои наблюдения он отразил в литературных очерках, которые вызвали большой интерес в России. Каржавин был не единственным русским подданным, находившимся в это время в Америке. Историк А.Ф. Долгополов называет еще ряд имен: Г.Х. Веттер фон Розенталя (1745–1829), Рубеная, Корзухина, Карла Киста, Бобуха Захара Ивановича. Карл Кист был аптекарем из Санкт-Петербурга, снабжавший лекарствами армию Дж. Вашингтона, он прибыл в Филадельфию в 1769 году, где также занимался издательским делом. Он был одним из первых, кто в Америке заинтересовался использованием угля в качестве топлива. Об остальных подданных данных очень мало, известно лишь, что Рубеная был офицером русской армии, Корзухин – путешественником; Бобух Захар Иванович сражался в рядах немецких солдат. Известно, что Веттер фон Розенталь русский дворянин, прибывший в 1775 году из России в Америку, принимал непосредственное участие в американской Войне за независимость. Под именем Джона Роуза вступил добровольцем в ряды революционной армии, где получил чин майора, был адъютантом Дж. Джексона (генерала Конфедеративных Штатов Америки), и награжден орденом Цинциннати (специальной наградой за военные заслуги в Войне за независимость).

⁷⁵ Петров В. Русские в истории Америки. М.: Наука, 1991. С. 146

В России американская Война за независимость вызвала неподдельный интерес, и находилась в центре внимания и мысли русских просветителей. «Русские журналы, и петербургские и московские, печатают многочисленные сообщения и материалы, прямо или косвенно затрагивающие американские дела»⁷⁶. Н.И. Новиков (1744-1818), один из выдающихся фигур русского просвещения, в течение десяти лет (1779-1789) возглавлял редакторский отдел «Московских ведомостей», где регулярно освещал события и революционные идеи Америки. Он называл проходящие в Новом Свете исторические процессы «Самоважнейшим приключением нашего века»⁷⁷. Здесь же, летом 1784 года, впервые будет напечатано об окончании войны в США в 1783 году и о принятии Декларации независимости Вторым Континентальным конгрессом (автор Томас Джефферсон, 1776). Русский советник посольства в Лондоне Василий Григорьевич Лизакевич (1737-1815) писал об этом: «Издание пьесы сей, да и обнародование декларации войны против Великобритании доказывают отвагу тамошних начальников»⁷⁸. В 1783 году выходит первая книга русского автора Д.М. Ладыгина, посвященная новообразованному государству – Соединенным Штатам Америки. В России горячо приветствовали это событие – выход из-под гнета английских колонистов. Восхищались решимостью американского народа. Великий русский просветитель А.Н. Радищев (1749-1802) писал в первой революционной оде «Вольность» (1784) восторженные строфы: «...О воин непоколебимый, / Ты есть и был непобедимый, / Твой вождь – свобода, Вашингтон.../...Ликуешь ты! а мы здесь страждем!.. / Того ж, того ж и мы все жаждем.../ ...Пример твой мету обнажил»⁷⁹. В данных строках Радищев заключил заветную мечту русского крепостного народа – вольность. Несмотря на принятую Декларацию, в Америке оставался вопрос положения негров-невольников актуальным. Это обстоятельство активно обсуждалось в России.

⁷⁶ Старцев А.И. Америка и русское общество. М.: Академия Наук СССР, 1942. С. 7-8

⁷⁷ Взгляд в историю – взгляд в будущее. М., 1987. С. 631

⁷⁸ Болховитинов Н.Н. Россия открывает Америку. 1732-1799. М.: Международные отношения, 1991. С. 41

⁷⁹ Радищев А. Путешествие из Петербурга в Москву. 1749-1949. М.,Л.: ГИХЛ, 1950. С. 216

Н.И. Новиков инкогнито писал в «Московских ведомостях» (1784 г.): «Извинения, что мы в Европе делаем подобные несправедливости, что посредством невольников производится много добра, которое без оногo должно бы оставлено быть, – все сии извинения не уважаются перед судилищем рассудка и человечества и не доказывают еще справедливости права, присвояемого белыми человеками над черными их собратьями»⁸⁰. Несомненно, русские просветители подразумевали, что все это в такой же степени относится и к России. Высказываясь об американских проблемах, о рабстве афроамериканцев, тем самым проводя параллель с положением русских крепостных крестьян. Позже, неоднократно появлялись подобные статьи в печати: «Речь негра к своим мучителям» (журнал «Новые ежемесячные сочинения», 1792), «Негр» (В.В. Попугаев, 1804 г.) и др. В конце XVIII века в русской печати упоминание Америки в этом контексте воспринимали как криптоним России.

В это же время возникают научные связи между учеными Соединенных Штатов и России. «Санкт-Петербургские ведомости» в 1752 году опубликовали новость, что американский ученый Бенджамин Франклин (1706-1790) в Филадельфии проводил опыты и наблюдения над электричеством, в результате которых ученый выяснил, что молния и электрический разряд имеют единую природу, а громоотвод служит противодействием. Эта новость вызвала резонанс, потому как в то же самое время русские ученые М.В. Ломоносов и Г.В. Рихман углубленно работали в схожей области: исследовали атмосферные электрические разряды. Отечественные ученые высоко ценили идеи Б. Франклина, но считали, что превзошли своих американских коллег в своих разработках. Ломоносов писал, что «многие явления с громовою силою бывающие, которых у Франклина нет и следу»⁸¹ ими уже были замечены и исследованы. Летом 1735 года в ходе опытов с громоотводом Рихман погиб. Эта новость глубоко потрясла ученых

⁸⁰ Взгляд в историю – взгляд в будущее. М., 1987. С. 42

⁸¹ Болховитинов Н.Н. Россия открывает Америку. 1732-1799. М.: Международные отношения, 1991. С. 26

в Америке. В выпускаемой Франклином газете «Пенсильвания газет» он написал статью (5 марта 1754 года) о смерти ученого из России во время проведения опытов. С этим трагическим событием связано первое появление в американской прессе имен русских ученых (Ломоносов был указан в качестве «советника»). На этом контакты между учеными двух стран не прекратились. Русский выдающийся ученый-физик Ф.У.Т. Эпинус (1724-1802), применив разработки Франклина значительно продвинулся в опытах по магнетизму. Франклин исключительно ценил труд Эпинуса, о чем свидетельствует единственно сохранившееся письмо Франклина Эпинусу, которое удалось обнаружить исследователю Н.Н. Болховитинову в архиве Пенсильванского исторического общества⁸². Указанное письмо пронизано глубоким уважением и доверием между учеными, которые, как становится очевидно из письма, имели тесные научные контакты и взаимовлияния, они обменивались своими разработками еще до выхода их в печать, что поразительно, учитывая межконтинентальное расстояние.

Франклин также высоко ценил результаты опытов И.А. Брауна и М.В. Ломоносова по замораживанию ртути (1759), и считал их «самым значительным открытием за последние годы»⁸³. На основе экспериментов петербургских ученых, американский ученый Э. Стайлс, ректор Йельского колледжа, проводил собственные опыты с температурами, и также находился в контакте с русскими учеными.

Кроме того, взаимное признание заслуг ученых обеих стран выразилось в избрании их иностранными членами научных сообществ России и США. Так, в 1789 году званием почетного члена Петербургской Академии наук был удостоен Бенджамин Франклин, а в 1795 году – американский физик Дж. Черчмэн. В свою очередь, в 1789 году членом Филадельфийского философского общества была выбрана княгиня Е.Р. Воронцова-Дашкова, стоит отметить, что она стала первой женщиной американского научного

⁸² Болховитинов Н.Н. Россия открывает Америку. 1732-1799. М.: Международные отношения, 1991.С. 30

⁸³ Там же. С. 28

общества. Академик П.С. Паллас в 1791 году был также избран в состав Американского философского общества. Американская академия искусств и наук, организованная в Бостоне в 1780 году, избрала иностранным членом выдающегося русского математика Л. Эйлера.

В конце XVIII личность Б. Франклина становится очень известной в России. Появляются его писательские труды, например, в 1784 году выходит «Альманах бедного Ричарда». Особой популярностью пользовалась автобиография Франклина «Жизнь Вениамина Франклина, им самим описанная для сына его». Н.М. Карамзин в 1791 году к выпущенному переводу книги писал: «Всякий, читая сию примечания достойную книгу, будет удивляться чудесному сплетению судьбы человеческой...[Франклин] сделался известен и почтен в двух частях света, смирил гордость британцев, даровал вольность почти всей Америке и великими открытиями обогатил науки!»⁸⁴, тем самым подчеркивая свою высокую оценку, которой наделяет великий русский писатель личность Б. Франклина.

В 1777 году, по мнению многих историков и литературоведов, произошла «историческая встреча». Русский писатель и драматург Денис Иванович Фонвизин (1745-1792) во время частного визита в Париж был приглашен на «Встречу литераторов», где познакомился с Б. Франклином. П.А. Вяземский, русский поэт и критик, осознавая всю важность события писал: «Сблизились то, что разделено было природою... В лице их два новые мира сошлись ввиду старого, как высокие предвещения, что есть еще много грядущего в судьбе человеческого рода»⁸⁵. Эта встреча писателей двух стран, явилась началом истории русско-американского диалога в области литературы.

Кроме того, Б. Франклин исполнял роль министра от Соединенных Штатов, в последующие годы неоднократно встречался с представителями

⁸⁴ Взгляд в историю – взгляд в будущее. М., 1987. С. 45

⁸⁵ Вяземский П.А. Полн. Собр. Соч. СПб., 1880. Т.5. С. 91

русской культуры и политики (например, контактировал с русским посланником в Париже И.С. Барятинским).

К середине XVIII века в России интерес к Америке продолжал возрастать. В 1762 году граф Артемий Воронцов перевел научный труд «Диссертация о вероятнейшем способе, каким образом в Северной Америке первые жители появились»⁸⁶. С немецкого А.М. Разумов перевел работу «Описание земель Северной Америки и тамошних природных жителей» (1765). В 1784 году А.И. Лужковым была переведена работа английского историка В. Робертсона «История Америки».

В 1792 году в Америку переезжает Дмитрий Голицын (сын русского дипломата Д.А. Голицына), который в последствии станет американским католическим миссионером («апостолом Аллеган»). В это же время и американские поданные посещали Россию. В 1780-1781 годах в Петербург и Архангельск прибывает дипломат С. Сейр, много сделавший для установления торговых отношений между США и Россией. По всей России путешествовал Дж. Ледиард в 1787-1788 годах.

К началу XIX века между Россией и США установлены официальные дипломатические отношения (1809), а в 1832 году – подписан торговый договор. В течение следующих десятилетий русско-американские отношения сохраняли благожелательный и даже дружественный характер. В период экономического кризиса (голода по причине неурожая), постигшего районы Черноземья и Поволжья в 1891-1892 годах, американское правительство оказало существенную гуманитарную поддержку, организовав комитет «Russian Famine Relief Committee of the United States», силами которого в нужных объемах переправлялась еда, зерно и мука. И. Айвазовский (1817-1900) этому обстоятельству посвятил две картины: «Корабль помощи» и «Раздача продовольствия», которые в 1893 году подарил галерее Коркоран,

⁸⁶ Диссертация о вероятнейшем способе, каким образом в Северной Америке первые жители появились. С латинского на русский язык переведенная графом Артемием Воронцовым//Собрание лучших сочинений. Ч. IV. 1762.

тем самым выражая «сердечную благодарность от лица моего народа за помощь правительства во время голода в России»⁸⁷.

Американские исторические процессы также находили отражение и в творчестве русских художников. Например, В. Верещагин (1842-1904), приехав в Америку в 1901 году, работал над циклом картин «Американская война за Филиппины», полотна из которого были приобретены генералом Артуром Мак-Артуром, а также президентом Теодором Рузвельтом – большим почитателем творчества русского художника. Сегодня три работы В. Верещагина хранятся в Бруклинском музее («Отдых пленных», «Дорога военнопленных» и «Распятие»)⁸⁸.

Особое влияние американские идеи оказали на декабристов. Они (в частности К.Ф. Релеев и С.Г. Волконский) твердо верили, что «американская конституция есть лучший образец для России»⁸⁹. Американский генерал Дж. Вашингтон воспринимался в качестве героя-освободителя. «Имя Вашингтона, – писал декабрист П.И. Каховский, – друга, благодетеля народного, пройдет из рода в род; при воспоминании его закипит в груди граждан любовь к благу отечества»⁹⁰.

Отметим, что XIX век как для России, так для Америки стал веком национального самоопределения, именно к этому периоду относятся зародившиеся понятия «американизм» и «русская идея», которые заключали в себе национальные и духовно-политические концепции. Эту общность двух народов очень остро ощущали в России. Сторонник демократической мысли А.И. Герцен в 1866 году писал, что видит будущее за Россией и Америкой, поскольку «обе страны преизбытствуют силами, пластицизмом, духом организации, настойчивостью, не знающей препятствия; обе бедны прошедшим, обе начинают в полном разрыве с традицией, обе расплываются

⁸⁷ Американские художники из Российской империи: живопись, скульптура из музеев, галерей США и частных коллекций. СПб: Palace Edition, 2008. С. 25

⁸⁸ Там же. С. 24

⁸⁹ Старцев А. И. Америка и русское общество. М.: Академия Наук СССР. 1942. С. 9

⁹⁰ Там же. С. 9-10

на бесконечных долинах, отыскивая свои границы, обе с разных сторон доходят через страшные пространства, помечая везде свой путь городами, селами, колониями, – до берегов Тихого океана...»⁹¹. Также отмечал и сосланный в Сибирь декабрист Н.В. Басаргин (1800-1861): «...мне не раз случалось слышать от тех, которые посещали Соединенные Штаты и жили там, что сибиряки имеют много сходства с американцами в своих нравах, привычках и даже образе жизни»⁹².

Итоги американской буржуазно-демократической американской революции (1861-1865) выразились в динамичных темпах социально-экономического развития США. Таким образом, на рубеже XIX-XX вв. экономический мировой центр перемещается из Европы в Соединенные Штаты. Это обстоятельство повлекло за собой бурное развитие естественно-технических и гуманитарных наук. Возникает ряд новых технических направлений: авиация, автомобилестроение, радио и др. Исследованиями в этих областях занимаются в университетах, их активно финансирует правительство. В 1915 году в США функционировало 100 исследовательских лабораторий, а в 1930 году – 1600. Открывались отраслевые институты: Американский институт железа и стали (1908), Меллоновский институт промышленных исследований (1913), Баттелевский мемориальный институт (1925).

Неоценимый вклад в развитие экономического уровня страны внесли эмигрировавшие в США русские ученые. Например, И.И. Сикорский (1889-1972) – изобретатель многомоторных самолетов и вертолетов. После февральских событий 1917 года покидает Петербург и в 1919 году прибывает в США. В 1923 году создает авиационную компанию «Сикорский» («Sikorsky Aero Engineering Corporation»), как известно, композитор С. Рахманинов активно поддерживал ученого и оказал существенную финансовую помощь

⁹¹ Взгляд в историю – взгляд в будущее. М., 1987. С. 211

⁹² Басаргин Н.В. Записки. Пг.: Огни, 1917. С. 94

компаний⁹³. Сконструированные Сикорским вертолеты (S-61, S-65) впервые совершили перелет через Атлантический (1967) и Тихий (1970) океаны. На сегодняшний день большинство американских боевых и транспортных вертолетов принадлежат компании «Сикорски»⁹⁴. В 1963 году Сикорский был удостоен медали от Американского общества инженеров-механиков (The ASME Medal⁹⁵), являющаяся высшей научной наградой.

Изобретатель современного телевидения и электронного микроскопа В.К. Зворыкин (1889-1982) переезжает из России в США в 1919 году. Сначала работает в фирме «Вестингауз-электрик», затем возглавляет лабораторию электроники в американской радиокорпорации (Radio Corporation of America, RCA). Его разработки позволили провести первую опытную телетрансляцию уже в 1932 году в Нью-Йорке, в 1940-х годах получить цветную телетрансляцию. Более того, он занимался разработкой приборов ночного видения, авиабомб с телевизионной наводкой, в области медицинской электроники, возглавив центр при Институте Рокфеллера в Нью-Йорке. Имя Зворыкина «занесено в Американскую национальную галерею славы изобретателей, он был удостоен более тридцати наград, в том числе Национальной медали науки США, премии пионера Американской ассоциации промышленников»⁹⁶. В 1933 году Зворыкина приглашают в Советский Союз, где он выступает с докладом перед советскими инженерами, а с 1938 года осуществляется выпуск телевизоров по разработке Зворыкина.

В конце 1920-х годов в Америку приезжает отечественный электроинженер А.М. Понятов (1892-1980), которому принадлежат разработки в области магнитной звуко-видеозаписи и телерадиовещания. По приезду работал в научно-исследовательских отделах американских электротехнических компаний «Дженерал Электрик» (General Electric),

⁹³ Рейтман М. Знаменитые эмигранты из России. Очерки о россиянах, добившихся успеха в США. Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. С. 18

⁹⁴ Бондаренко В.В. Сто великих русских эмигрантов. М.: Вече, 2012. С. 256

⁹⁵ Высшая научная награда Американского общества инженеров-механиков за выдающиеся достижения в области инженерии. URL: <https://www.asme.org/> (дата обращения: 5.05.2017)

⁹⁶ Бондаренко В.В. Сто великих русских эмигрантов. М., 2012. С. 218

«Рацифик газ и электроник» (Pacific Gas and Electric), «Далмо-Виктор Вестингхаус» (Dalmo-Victor Westinghouse). В 1944 году открывает собственную фирму «Ампекс» (Ampex), которой удавалось в течение пятидесяти лет удерживать ведущие позиции на рынке видеоаппаратуры. В 1956 году компания выпустила первый видеомэгнитофон. Отметим, что в Музее Русского центра (Сан-Франциско)⁹⁷ хранится ранняя модель магнитофона «Ампекс». А.М. Понятов был высоко оценен как ученый (избран действительным членом Института инженеров электротехники и электроники (IEEE)⁹⁸) и удостоен многих престижных наград (Американской ассоциации электроники (AeA) («За достижения», 1968), Национальной ассоциации промышленников (NAM) («Пионер творческой промышленности») и др.).

Исследователь экономико-математических методов В.В. Леонтьев (1905⁹⁹-1999) эмигрировал в США в 1931 году. В период 1932-1975 годов преподавал в Гарвардском университете, а с 1953 года возглавил кафедру политической экономии (под его началом учились будущие лауреаты Нобелевской премии по экономике П. Самуэльсон и Р. Солоу). В 1976 году по его инициативе в Нью-Йоркском университете создается Институт экономического анализа. Отечественный исследователь А.В. Воронцовский писал, что Леонтьев относится к тем выдающимся ученым-экономистам, кому «удалось достаточно последовательно соединить теоретические основы функционирования макроэкономических систем, методы математического моделирования и анализа макроэкономических процессов, обеспечение необходимой исходной информацией и возможности практической реализации разработанных методов и моделей»¹⁰⁰. В 1973 году Леонтьеву была

⁹⁷ Русский музей в Сан-Франциско. URL: <http://russiancentersf.com/> (дата обращения: 7.02.2016)

⁹⁸ Самохин В. П. Александр Понятов и его Ampex // Звукорежиссёр. – 2008. – № 4. – С. 75-79.

⁹⁹ Ранее считалось, что В. Леонтьев родился в 1906 году в Санкт-Петербурге. А.В. Воронцовскому (д-р экон. наук) удалось установить, что ученый родился в Мюнхене 1905 года. См. подробнее: Воронцовский А.В. В.В. Леонтьев – выдающийся экономист XX столетия // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 5. Вып. 1. 2007. С. 3

¹⁰⁰ Воронцовский А.В. В.В. Леонтьев – выдающийся экономист XX столетия // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 5. Вып. 1. 2007. С. 10

присуждена Нобелевская премия по экономике «за развитие метода "затраты выпуск" и за его применение к важным экономическим проблемам»¹⁰¹.

Кроме того, в это время в Америке работает русский химик В.Н. Ипатьев (1867-1952), считающийся одним из основателей нефтехимии в Соединенных Штатах. Особенную ценность имели его открытия в области высокооктановых бензинов, поскольку это помогло приобрести «скоростные преимущества авиации союзников над немецкой авиацией. Можно сказать, что это – не малый вклад академика Ипатьева в победу не только США и Англии, но и его России над фашизмом»¹⁰². В 1937 году он был признан в США «человеком года», а в 1939 году становится академиком ведущей научной организации – Национальной академии наук США¹⁰³.

Отечественный физик Г.А. Гамов (1904-1968) эмигрировал в Америку в 1933 году, где работал в области квантовой механики, атомной и ядерной физики, астрофизики, космологии, биологии. Гамов входил в состав Американского физического общества, а также был членом Национальной академии наук США (1953). Но широкую известность он приобретает как популяризатор науки (премия Калинга, 1956 г.). «Он придумал смешного персонажа – обычного американца мистера Томпкинса и "провел" его через множество приключений, от исследования собственного тела изнутри до постижения модели Вселенной. Книжки о Томпкинсе стали настольными для нескольких поколений американских школьников»¹⁰⁴. Такое творческое обращение к подрастающему поколению Америки, несомненно, повлияло на рост интереса к науке.

Крупный ученый в области механики – С.П. Тимошенко (1878-1972) – эмигрировал в США в 1922 году. Работал в компании «Вестингауз», занимал профессорские должности в Мичиганском (1927) и Станфордском (1936) университетах, где развивал идеи важности вывода формул, не имевшееся до

¹⁰¹ <http://nobeliat.ru/laureat.php?id=421>

¹⁰² Ипатьев В.Н. Жизнь одного химика. Воспоминания. Т. II (1917-1930). Нью-Йорк, 1945. С. 476

¹⁰³ Бондаренко В.В. Сто великих русских эмигрантов. М.: Вече, 2012. С. 183

¹⁰⁴ Там же. С. 315

этого в американском образовании. Также он является основоположником школы технической механики в США. В 1958 году С.П. Тимошенко избирают иностранным членом АН СССР, а также он являлся членом семнадцати академий и научных обществ мира. Медаль Американского общества инженеров-механиков носит имя С.П. Тимошенко.

Стоит отметить, что американские ученые также становились иностранными почетными членами АН СССР, например, изобретатель Томас Эдисон (1930).

Наравне с научными достижениями русские деятели внесли большой вклад в художественную жизнь США.

В 1883 году в Нью-Йорке открывается «Метрополитен-опера» – постоянный оперный театр, где неоднократно с триумфом выступал Ф. Шаляпин, который оказал огромное влияние на оперное искусство США.

Также, в Нью-Йорке 5 мая 1891 года была открыта одна из самых престижных концертных площадок в мире – «Карнеги-холл» (Carnegie Hall). На открытие был приглашен П.И. Чайковский, который дирижировал Нью-Йоркским симфоническим оркестром.

П.И. Чайковский находился в Америке с 14 (26) апреля по 9 (21) мая 1891 года и писал о своем пребывании: «Здесь меня встретили необыкновенно радушно. Кроме России, я нигде не видел такого сердечного отношения к иностранцам...Оказывается, что в Америке я гораздо более известен, чем в Европе, и мои сочинения исполняются много и часто. Увертюру "Гамлет", которую в Москве еще ни разу не играли, здесь играли уже много раз. Пятую симфонию играли в двух Обществах 2 сезона подряд. Вообще я здесь птица гораздо более важная, чем в Европе... к искусству американцы очень внимательны. Громадная зала [Карнеги-холл], которую только что отстроили и по случаю открытия которой я приглашен сюда, служит тому доказательством»¹⁰⁵. Пройдет двадцать лет, и в сезон 1909-1910 гг. С.В.

¹⁰⁵ Взгляд в историю – взгляд в будущее. М., 1987. С. 313

Рахманинов приедет на гастроли как дирижер и пианист в США. Несмотря на то, что он писал о большом успехе, с которым проходили его концерты, о чем свидетельствует вызов его на поклон «до семи раз, что по тамошней публике очень много ... [и] является мерилom вашего дарования»¹⁰⁶, но вместе с тем отмечал, что «американская публика удивительно холодная, избалованная гастрольями первоклассных артистов, ищущая всегда чего-нибудь необыкновенного, непохожего на других»¹⁰⁷. Но то, что осталось неизменно, так это любовь американцев к музыке Чайковского: «Вокруг имени нашего композитора созданся прямо-таки культ. Не проходит ни одного концерта, в программе которого не стояло бы имени Чайковского. И что удивительнее всего, янки, пожалуй, лучше нас, русских, чувствуют и понимают Чайковского. Положительно каждая нота Чайковского им что-то говорит»¹⁰⁸.

С.В. Рахманинов (1873-1943) прибывает в Нью-Йорк в 1918 году, где был встречен с большим интересом. Он начинает активную концертную деятельность в США, которую не прекращал до конца своих дней (в период 1941-1942 гг. сборы от концертов отправлялись на поддержку Советской Армии). Популярность Рахманинова как пианиста была огромной. Но в композиторском отношении, пребывание в Америке на Рахманинова производило состояние творческого кризиса. Это исследователи связывают с «тоской по родине». В 1926-1927 годах он пишет Четвёртый концерт и три русские песни, но созданные им произведения, несомненно, принадлежат к вершинам русской и мировой музыки.

Отдельное и особо важное влияние на американскую музыку оказал Джордж Гершвин (1898-1937), русско-американский композитор. В фильме «Джаз»¹⁰⁹ режиссера Кена Бёрнса (история джаз-музыки в Америке)

¹⁰⁶ Взгляд в историю – взгляд в будущее. М., 1987. С. 328

¹⁰⁷ Там же. С. 328

¹⁰⁸ Там же. С. 328

¹⁰⁹ Документальный многосерийный фильм Кена Бёрнса «Джаз». Режиссер и продюсер Кен Бёрнс, 12 серий (по 58 мин.). Производство: «Флорентайн-филмз», Би-Би-Си, Пи-Би-Эс. В России в рамках европейской премьеры был представлен 19 апреля 2001 года телеканалом ОРТ. Проект «Открытые небеса 2001 - Культура для нового тысячелетия», некоммерческая международная организация «Интерньюс» и Фонд Форда.

упоминается, как первый солидный композитор (и что нам важно отметить: русский), который обращается к джазу, переложив его на серьезную классическую музыку. Он написал первую джазовую одноактную оперу «Голубой понедельник» («Blue Monday» или «135th Street», 1922), оперу «Порги и Бесс» («Porgy and Bess», 1935), которая включает знаменитую арию «Summertime» («Летней порой»), на слова Айра Гершвина (брата композитора), и является вершиной творчества композитора. Работа Дж. Гершвина в области джазовой музыки в конечном итоге немало способствовало ее установлению как официального музыкального направления в США. В 1972 году в Нью-Йорке был открыт театр Гершвина (в честь Джорджа и Айры Гершвин)¹¹⁰. По «стопам» Дж. Гершвина шел другой русский композитор Владимир Дукельский, который особенно ценил музыку Гершвина, осуществив фортепианные переложения. Он писал о значении Гершвина для джазовой музыки: «Гершвин может быть проклятием для джаз-фанов, но он сумел стать проводником для легкой музыки в Карнеги-холл»¹¹¹. Имея ввиду, что площадка Карнеги-холл, предназначенная для серьезных концертов классической музыки, являясь одной из самых престижных в мире, начинает включать в репертуар джаз-концерты. Впервые (16 января 1938 года) в стенах Карнеги-холла состоялся джазовый концерт «короля свинга» Бенни Гудмана (Benjamin David Goodman, 1909-1986), оркестр Дюка Эллингтона (Duke Ellington, 1899-1974) выступает с концертом 23 января 1943 года, а 27 марта 1948 года – легендарная блюзовая дива Билли Холидей (Billie Holiday, 1915-1959).

Возвращаясь к Владимиру Дукельскому (Верон Дюк; 1903-1969), отметим, что он переехал в США в начале 1930-х гг. и сыграл значимую роль на музыкальном поприще Бродвея. Так, он является композитором песен к самым знаменитым шоу Бродвея 1930-х гг.: «Безумства Зигфелда» (Ziegfeld Follies), «Идите побыстрее» (1932), «Большие пальцы вверх» («Thumbs Up!»,

¹¹⁰ Официальный сайт театра Гершвина: URL: <http://www.gershwintheatre.com/> (дата обращения: 21.05.2017)

¹¹¹ Дукельский В. (Верон Дюк): два лица – одна судьба. СПб., 2016. С. 319

1934) Песни «Осень в Нью-Йорке» (шоу «Большие пальцы вверх») и «Апрель в Париже» (шоу «Идите побыстрее») вошли в число джазовых стандартов и исполнялись такими мэтрами джаза, как Луи Армстронг, Дорис Дэй, Билли Холидэй и Фрэнк Синатра. В инструментальной версии Каунта Бэйси и его оркестра песня «Апрель в Париже» была включена в список Зала славы премии «Грэмми»¹¹² в 1985 году как произведение, внесшее значительный вклад в музыкальную культуру Америки (в качественном и историческом значении)¹¹³. Название песни «Осень в Нью-Йорке» становится распространенной идиомой в американском музыкальном мире.

Появление в США композитора И. Стравинского связывают с распространением в Америке неоклассической музыки. Авторитет Стравинского среди американских музыкантов был непререкаем. С. Волков, русско-американский музыковед, вот уже более трех десятилетий проживающий в США, писал: «в Америке каждый второй композитор в области т.н. "современной" музыки так или иначе ученик Стравинского»¹¹⁴. В. Дукельский в нью-йоркском русскоязычном журнале «Новоселье» в цикле статей «Музыкальные итоги (1925-1945 гг.)» называет имена американских композиторов К. Х. Бергера (род. 1935) и Майкла Шапиро (род. 1951) как убежденных «стравинистов»¹¹⁵.

В период становления американского независимого демократического общества в Америке вопрос о свободе личности во всех его проявлениях занимал все слои общества. В искусстве возникают новаторские тенденции. Как реакция на происходящие процессы в США возникает новое хореографическое течение – свободный танец (танец модерн). Его основательницей считается Айседора Дункан (1877-1927). Несмотря на то то, что своим танцем она обличала актуальные вопросы, волновавшие

¹¹² Зал славы «Грэмми» был учрежден американскими Членами правительства Национальной Академии Звукозаписи в 1973 году.

¹¹³ Официальный сайт Зала славы премии «Грэмми»: URL: <https://www.grammy.org/recording-academy/awards/hall-of-fame>

¹¹⁴ Гершензон П., Волков С. Искусство цвета серой воды. Неблагодарные дети петербургского канона // Русский телеграф, N 5, 1997.

¹¹⁵ Дукельский В. (Верон Дюк): два лика – одна судьба. СПб., 2016. С. 111

творческую Америку в то время (свобода выражения женщин; балет как искусства для избранных и др.), в противовес создав естественный импровизационный «танец для всех», и все же осталась непонятой в Америке. В будущем ее идеи продолжают другие американские хореографы более успешно, но самое яркое признание ее творчество получило именно в России, куда она впервые приезжает в 1904 году и далее многократно, вплоть до 1924 года. Ее танец, пронизанный идеалами античности, нашел отклик в широких кругах русской публики. «Грезившие о "дионисийстве" и "вольной пляске" символисты увидели в ней современную вакханку. Ее рисовали художники, воспевали поэты, у нее появилась масса подражателей и последователей, – одним из первых и самых верных почитателей стал К.С. Станиславский, не пропускавший ни одного ее концерта. Станиславскому пляска Айседоры казалась чем-то вроде "молитвы в театре", о которой мечтал он сам. В ней он нашел союзницу по реформированию театра – одну из тех "чистых артистических душ", которым предстоит возвести новые храмы искусства»,¹¹⁶ – отмечала исследовательница И.В. Сироткина. Художественные принципы танца Дункан нашли столь глубокое понимание в русских художественных кругах неслучайно. Они совпали с идеями активно развивавшихся авангардных течений (одним из которых был модерн) в России на рубеже веков, явившись, прежде всего, как «реакция художественно-эстетического сознания на глобальный, еще не встречавшийся в истории человечества перелом в культурно-цивилизационных процессах, вызванный научно-техническим прогрессом XX в.»¹¹⁷. Возрастание технического прогресса многие деятели искусства в России воспринимали как фактор, вызывающий неизбежный упадок духовного начала. В этой связи возникают идеи о необходимости возрождения духовности через возврат к идеалам античности. Одним из тех, кто развивал эти идеи, был профессор античного отделения

¹¹⁶ Сироткина И. В. Свободное движение и пластический танец в России. 2-е изд. М.: «Новое литературное обозрение», 2014. С. 6

¹¹⁷ Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1. СПб.: Университетская книга, ООО «Алетейя», 1998. С. 9

Высших женских (Бестужевских) курсов Фаддей Францевич Зелинский (1866-1944), который уделял особое внимание пробуждению в русской интеллигенции интереса к знанию об античности и видел в Дункан «свою вдохновенную союзницу в деле воскрешения античности»¹¹⁸. Таких же взглядов придерживались поэт-символист, идеолог «дионисийства» Вячеслав Иванович Иванов (1866-1949) и поэт, художник, критик Максимилиан Александрович Волошин (1877-1932). Последний, описывая танец Дункан высоким поэтическим слогом, писал: «Это молодая девушка с пропорциями тела Дианы Версальской, волнистыми и мягкими линиями, похожая на Primavera Боттичелли, с той изысканной утонченностью движений, которые есть в изображениях греческих плясуний на севрских вазах XVIII века. Она вся как ручей, плавно текущий по бархатному лугу, в ней есть трогательность светло-зеленых весенних прутьиков плакучей ивы, ее руки мерно качаются над головой, как ветви деревьев в глубине лазури, клонимые летним ветром»¹¹⁹.

Поиск выражения мироощущения через движение в начале XX в. в России занял центральное место в направлении экспериментов у деятелей искусства.

В период с 1921 по 1924 при поддержке советского правительства Дункан открыла собственную школу танца в Москве на Пречистенке, которая впоследствии легла в основу Театра-студии Дункан. Под влиянием танца Дункан в Москве открываются школы свободного танца, например, студия-школа А.А. Бобринского. В Петербурге организована студия «Гептахор» (1914-1936) С.Д. Рудневой. «В работе члены студии исходили из музыкального материала. Он диктовал движения, которые никогда специально не задавались руководителем. Фактически, танец был импровизационным. Чтобы эта импровизация имела право на существование, в студии значительное время уделяли тренировке тела, чтобы оно было

¹¹⁸ Мочульский К. Письма к В.М. Жирмунскому // Новое литературное обозрение. 1999. № 35. URL: <http://infoart.udm.ru/magazine/nlo/n35/pism.htm> (дата обращения: 17.03.2017)

¹¹⁹ Волошин М.А. Лики творчества. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1988. С. 394

пластичным, дыханию, чтобы танцующий смог выдержать длительное движение, музыке, чтобы научиться ее слушать, и живописи, чтобы развивалось художественное чувство»¹²⁰. Кроме того, в Художественном театре свободный танец преподавала Элла Бартельс (Элла Рабенек). Стоит отметить, что «студийные» уроки пластическим танцем обретают в это время большую популярность и среди широких масс. «Доходило до того, – отмечает исследователь Е.В. Жбанкова, – что в 1919 году пластика преподавалась персоналу сыпнотифозного госпиталя... в Москве... "Санитары и сиделки сбрасывали с себя белые халаты и, нарядившись в хитоны, делали пластические упражнения, на которые выздоравливающие в халатах с завистью смотрели из-за дверей"»¹²¹. Такой свободно-пластический танец, со временем приобретает статус «общественного», но напоминает танец Дункан лишь отдаленно.

В профессиональной танцевальной сфере балетного театра Советской России, несмотря на его устойчивые традиции, свободный танец находит самобытную интерпретацию в работах таких балетмейстеров, как: Л. Якобсон (1904-1975) в хореографических миниатюрах по скульптурам Родена; О. Виноградов (род. 1937) в балете «Ярославна» (1974 г.); Н. Боярчиков (род. 1935) в постановке «Орфей и Эвридика» (на музыку Журбина, 1979 г.). М. Фокин поставил ряд балетов под воздействием танца Дункан: «Дафнис и Хлоя», «Нарцисс и Эхо» и др. В постановках московского балетмейстера А.А. Горского прослеживались некоторые формы соединения хореографии классического балета с, так называемым «дунканизмом». Исследовательница Т.Н. Сидоркина писала: «Неотъемлемая часть творчества Дункан – русский период. Ее творческие искания оказались синхронны и созвучны тем глубоким культурно-духовным сдвигам, которые происходили в отечественной

¹²⁰ Жбанкова Е.В. Октябрь 1917 года и общественная хореография // Проблемы социальных и гуманитарных наук. 2017. № 3 (13). С. 19

¹²¹ Жбанкова Е.В. «Напряженная динамика эпохи»: танец – особая форма идеологического и физического воспитания первых послереволюционных лет // Россия XXI. 2017. № 5. С. 150

культуре, и потому творчество артистки вызвало такой сильный резонанс в сознании наиболее чутких творцов культуры, прежде всего русских символистов, для которых самыми важными проблемами были именно культуротворческие проблемы. Ее успех в России говорит о том, что в восприятии российской общественности Дункан всегда была выразителем некоей сущности своей эпохи. Все это обеспечило становление репутации Дункан как подлинного символа своей эпохи, человека, чей вклад в развитие... русской культуры, неоспорим»¹²². Таким образом, свободный танец Дункан оказал некоторое влияние как на балетное искусство, так и на сценическое движение в драматическом театре, но в конечном итоге не оказал решительного воздействия, а скорее послужил импульсом к (тому времени назревающей) реформации. Идеи ее танца были восприняты в России через призму русского восприятия и естественно интегрировались в различные сферы искусства.

В США в начале XX века на становление хореографического искусства стало все более обнаруживаться русское влияние. Русские артисты и балетмейстеры переезжали в Америку, возглавляя балетные труппы американских театров, ставили танцы для голливудских фильмов и ревю на Бродвее, создавали первые хореографические школы (М. Фокина, Л. Мясина, А. Больма, Дж. Баланчина, Б. Нижинской, Ф. Дубровской и др.), что позволило в будущем создать национальный американский балетный театр.

Голливуд, на сегодняшний день являющийся самой мощной киноиндустрией в мире, так же создавался при участии выходцев из Российской Империи. Луис Майер (наст.имя Лазарь Меир; 1884-1957) – уроженец Российской Империи (Минск). В двухлетнем возрасте его семья переезжает в Америку. Майер стоял у истоков голливудского становления, ему удалось создать одну из самых значимых и успешных кинокомпаний в Голливуде – «Metro-Goldwyn-Mayer» (MGM; 1924 год). Компания долгое

¹²² Сидоркина Т.Н. Творческая личность Айседоры Дункан в культурном контексте конца XIX - первой трети XX вв.: Автореф. дис... канд. культурол. наук. Саранск, 2000. С. 32

время была лидером по числу выпускаемых картин. Ему же принадлежит идея о награждении лучших фильмов года специальной наградой – «Оскар» (официальное название получила с 1936 года), макет которой был разработан художниками и скульпторами «MGM» (статуэтку рыцаря, стоящего на катушке фильма, захватывающей меч крестоносца)¹²³. Данную награду учреждает одна из самых авторитетных организаций в области кино – Американская Киноакадемия (с 1929 года присуждает премию «Оскар» лучшим фильмам года). Кроме того, Майер внес непосредственный вклад в создание Американской Академии искусства и науки (1927).

Несмотря на то, что у истоков американской индустрии кинематографии стояли выходцы из России, работа у русских режиссеров и актеров в Голливуде не складывалась. Рассмотрим несколько примеров. В 1926 году по окончании американских гастролей Московского Художественного театра В.И. Немирович-Данченко был приглашен президентом кинематографической корпорации «Юнайтед артистс» Джозефом Сэнком (рожд. Иосиф Михайлович Шейнкер, 1878-1961) в Голливуд «для улучшения кинематографического дела»¹²⁴. Окунувшись в новую для театрального режиссера работу, он отметил три яркие доминанты американской кинематографии: несомненно-удачные технические аспекты американского кино, посредственность сценариев, которые «страдают излишней пестротой, в них чересчур много внимания уделено бегам, пожарам, кораблекрушениям, разного рода трюкам и слишком мало отдано жизни человеческого сердца и духа»¹²⁵, и недостаточное раскрытие актерских индивидуальностей. То художественное понимание, которое пропагандировал Немировича-Данченко, и которое составляло суть русского театрального (актерского) искусства Московского Художественного театра не нашло в Голливуде сторонников и даже встретило оппозицию. Искусство, построенное лишь на «эффектах»,

¹²³ URL: <http://www.oscars.org/oscars/statuette>

¹²⁴ Русский Нью-Йорк: Антология «Нового Журнала». М.: «Русский путь», 2002. С. 300

¹²⁵ Там же. С. 295

Немировичу-Данченко было не близко и непонятно. В конечном счете Голливуд его не принял. Он в 1927 году возвращается в Москву. Отметим также, что у выдающегося русского актера М. Чехова карьера в Голливуде тоже не сложилась.

Т. Драйзер, посетивший Москву в 1927 году, познакомившись с киноиндустрией СССР, особенно выделял работы кинорежиссера С.М. Эйзенштейна. По возвращении в Америку он выступил в прессе с критикой голливудского «вульгарного и невежественного вида развлечения», заявив: «Единственная страна, которая серьезно относится к развитию и выявлению специфических возможностей кино, – это Россия...»¹²⁶. При содействии писателя американская киностудия «Парамаунт» в 1929 году пригласила группу режиссера С.М. Эйзенштейна для экранизации романа Т. Драйзера «Американская трагедия». Не приступив к работе, приезд обернулся скандалом и превратился в травлю советской группы. Было заявлено «немедленно выслать Эйзенштейна в целях спасения американского кино от красной опасности»¹²⁷. В конечном итоге фильм запретили, и съемочная группа покинула Голливуд. Кроме того, русский актер Иван Мозжухин, прибывший в Голливуд в 1926–1928 годах, был также не принят, что многие историки считают «хорошо спланированной "спецоперацией" голливудских воротил, опасавшихся успешного и популярного в Европе актера и режиссера»¹²⁸. Вероятнее всего, Эйзенштейна, Немировича-Данченко, М. Чехова опасались по этой же причине.

С другой стороны, в качестве причины сложных отношений между русскими и американцами в Голливуде исследовательница Бет Холмгрен писала, что их взаимонепонимание «усугублялось как глубокими различиями культурных контекстов, так и благими намерениями обеих сторон... опыт эмиграции заключался в двойной культурной трансформации – с одной

¹²⁶ Взгляд в историю – взгляд в будущее. М., 1987. С. 385

¹²⁷ Там же. С. 386

¹²⁸ Бондаренко В.В. Сто великих русских. М., 2012. С. 258

стороны, ее этническая принадлежность была экспортирована и переработана американской поп-культурой, с другой стороны, Голливуд определился и создал свою собственную культуру»¹²⁹, которая, как указывает вышеизложенное, была не близка русским культурным деятелям.

В отличие от кинематографа, русское театральное искусство было встречено более благожелательно. Оба американских тура труппы Московского Художественного театра (сезон 1923-1924 гг. и 1926 г.) прошли с большим успехом. Были даны триста восемьдесят спектаклей в Вашингтоне, Бруклине, Ньюарке, Кливленде и других городах. «Несмотря на то, что московские артисты выступали перед англоязычными зрителями по-русски, им удавалось с помощью актерского мастерства успешно выражать сложный спектр человеческих чувств, порою заставляя глаза зрителей наполняться слезами сопереживания»¹³⁰. Игра русских актеров была воспринята в Америке как нечто уникальное, что вызвало чрезвычайный интерес к актерской подготовке как по системе Станиславского (по его системе учились такие актеры, как Стелла Адлер, Дастин Хоффман, Роберт де Ниро и др.), так и по системе М. Чехова, чья роль преподавательской деятельности для развития театральной американской культуры чрезвычайно велика.

Стоит отметить, что русские деятели культуры, эмигрировавшие в Америку, много сил приложили для сохранения русской культуры, но нужно отдать должное, что и среди американцев были те, кто был небезразличен к русской культуре. Томас Витни (в период 1944–1953 гг. занимал должность советника по экономическим вопросам при американском посольстве в Москве) – владелец уникальной русских коллекций на Западе, которая считается одной из самых полных. Многие из русских материалов он приобрел на европейских аукционах. Коллекцию составляют множество русских книг (по русской истории, политике, экономике; художественная литература; по истории литературы, искусства, театра, кино; русская эмигрантская

¹²⁹ Американские художники из Российской империи: СПб., 2008. С. 101

¹³⁰ Там же. С. 87

литература; частные литературные, политические архивы и мн.др.). Собраны картины русских художников (в том числе живопись русского авангарда), скульптура и другие материалы, в основном касающиеся русского искусства XX века. По замечанию писателя Р.Б. Гуля: «...вряд ли где-нибудь на Западе есть второе такое частное собрание материалов по русской культуре»¹³¹. Таким же почитателем русской культуры был Джордж Кеннан, автор нескольких монументальных трудов по истории взаимоотношений СССР и США. По его инициативе в Нью-Йорке при финансировании филиалом фонда Форда было организовано русское «Издательство имени Чехова», где за период 1952-1956 гг. было опубликовано 178 книг 129 авторов¹³².

Кроме того, русско-американский музыковед С. Волков приводит интересные сведения: «Среди американских писателей рассылаются анкеты с вопросом о влиянии – каждый третий называет Чехова, каждый четвертый – Набокова. Бродский вообще занялся делом, которого в Америке как бы не существует: вакансии поэта... а Бродский эту вакансию занял, вызывая поначалу недоумение и раздражение... своими идеями о том, что американские студенты должны заучивать стихи наизусть, что было воспринято как покушение на права личности. Но Бродский настаивал...»¹³³. Таким образом, констатируем, что влиянию русской литературы в Америке достаточно велико.

Рассмотренные взаимодействия двух культур дают такую картину: несмотря на то, что в России испытывали некоторый интерес к культуре США, в конечном итоге это не отразилось коренным образом на русской культуре. В свою очередь, для культуры США, в основе которой лежит принцип культурной интеграции в виде взаимодействия и взаимоналожения множества эмигрантских культур, русская культура явилась одним из важных факторов формирования ее современного состояния. Такое мощное влияние, оказанное

¹³¹ Гуль Р.Б. Я унес Россию: Апология эмиграции. Т. III: Россия в Америке. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2001. С. 269

¹³² URL: http://www.hrono.ru/organ/ukaz_i/izd_chehova.php/ Последнее посещение: 21. 09. 2016

¹³³ Гершензон П., Волков С. Искусство цвета серой воды. Неблагодарные дети петербургского канона // Русский телеграф. N 5. 1997.

русской культурой, возможно, состоялось потому, что русские деятели, оказавшись в Америке, не стремились вобрать черты американской культуры и абстрагироваться от родины. Суть их деятельности заключалась в трансляции своего искусства через адаптацию в американских художественных и социальных кругах. Именно поэтому русским деятелям удалось внести «свой неповторимый вклад в общую картину американского своеобразия»¹³⁴.

¹³⁴ Американские художники из Российской империи: живопись, скульптура из музеев, галерей США и частных коллекций. СПб: Palace Edition, 2008. С. 23

1.3. Общая характеристика состояния балетного театра в США от истоков до 1933 года

Становление американской культуры, как известно, проходило в процессе взаимодействия многих культур. Конечное же установление стало итогом процесса аккультурации. Эти процессы были свойственны и для формирования американского балетного искусства, которое в своем собственном значении начало принимать определенные формы только в 1930-е гг. На наш взгляд, лишь обращаясь к ретроспективному рассмотрению этапов формирования американского балета возможно воссоздать объективную картину его становления.

До XVII века американским коренным населением были индейцы, существенную часть жизненного уклада которых составляли танцы: обрядовые, охотничьи, ритуальные. По мнению многих исследователей в области балета, в том числе, российского историка балета Е.Я. Суриц и американского исследователя Дж. Амберга, танцевальная культура в Америке развивалась вне связи с танцевальными традициями коренного населения. Потому как европейские колонисты ее как правило игнорировали¹³⁵. Таким образом, с начала XVII века колонисты-переселенцы исполняли свои национальные танцы, вывезенные из Испании, Англии, Франции и других стран. Это были представления, близкие комедиям дель'арте (известные с 1-й четверти XVIII в). Среди культурных центров Североамериканских колоний был город Чарлстон (Южная Каролина). Здесь в 1730-х гг. англичанин Генри Холт в городе Чарлстон (Южная Каролина являлся одним из культурных центров Североамериканских колоний) организовал первую танцевальную школу, а в 1735 году показал спектакль «Приключения Арлекина и Скарамуша с одурачиванием бургомистра», которое американские исследователи считают первым балетным представлением в стране¹³⁶.

¹³⁵ Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург, 2004. С. 11

¹³⁶ Moore L. Echoes of American Ballet. N. Y., 1976. P. 35

Появляются профессиональные танцевальные труппы: с 1751 года – английская под руководством Льюиса Халлама (1714-1756), с 1792 года французская труппа Александра Пласида (1750-1812). Программы этих выступлений имели ту же традицию, что и в Европе: арлекинады, канатные и танцевальные представления. Именно в этих труппах танцевал первый известный американский танцовщик Джон Дюран (1768-1822), который прославился исполнением танца «хорнпайп»¹³⁷ и явился родоначальником известной танцевальной династии в Америке. На ряду с представлениями в европейском стиле, в труппе Пласида ставились патриотические пантомимы на американские темы: «Американская независимость, или Четвертое июля 1776 года» (1794), «Американская независимость, или Вечно памятное четвертое июля 1776 года» (1796), «Америка и Эльютера» (1798), «День рождения Джорджа Вашингтона, или Триумф добродетели» (1799).

Стоит отметить, что в XVII веке представления носили эпизодический характер, и лишь с XVIII века, с окончанием американской Войны за независимость (1775-1783), начинаются регулярные выступления европейских артистов в Америке. Этому послужило еще одно обстоятельство: вследствие французской революции (1789-1799) в Америку прибыло много артистов. Среди них была французская танцовщица Анна Гарди, которая прославилась в Соединенных Штатах искусным исполнением пантомимы, в 1794 году в Филадельфии исполнила «Чёрный лес» А. Ренагля.

В 1796 в Нью-Йорке Жан Батист Франсиски, выходец труппы Пласидов, организовал собственный коллектив, где поставил для А. Гарди и Дюрана комические пантомимы («Молочница, или Смерть медведя»). В период 1796–1800 годов в Филадельфии работал Дж. Берн, знаменитый английский исполнитель, которому принадлежит новая интерпретация образа Арлекина.

¹³⁷ Hornpipe (рожок) – старинный английский матросский танец, популярный в XVIII – XIX вв. (Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Сост. Н.А. Александрова. СПб.: «Лань», «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ». 2008. С. 311)

Его постановка «Смерть капитана Кука» имела особый успех и включала в себя танцы Гавайских островов.

В конце XVIII – нач. XIX вв. были популярны спектакли в так называемом «английском стиле», представляющем собой пантомиму, куда входили несложные танцы английских и шотландских менуэтов и гавотов.

С «новым французским стилем» американский зритель познакомится в 1827 году в лице французских балерин Франсуаз Ютен и м-ль Селест. Показанные ими балеты, в основном, были перенесены с французской сцены, уже после их премьер во Франции.

Эпоху романтического балета в Америке ознаменовало появление самой великой европейской гостьи XIX века – Фанни Эльслер, которая на протяжении двух лет (1840-1842 гг.) гастролирует с оглушительным успехом по Соединенным Штатам. Ею были показаны балеты: «Сильфида», «Сонамбула», «Тарантул», «Джипси» и др. В книге «Балет в Америке» американский исследователь Дж. Амберг публикует письмо Эльслер, где она описывает свои впечатления первого выступления на американскую публику: «Полный дом цветов и такой поднялся крик, что я была ошеломлена и невольно отшатнулась назад. Мужчины махали шляпами, а женщины платками, затем возникла необъяснимая немая сцена в течение нескольких секунд... Оглушительнейшие вихри оваций раздавались по всему дому то там, то здесь, пока зрителей не захлестнула всеобщая буря восторга. Никогда прежде я не видела, чтобы вот так, большая аудитория была... под властью вдохновения. Занавес упал на фоне рева... Их аплодисменты были совершенно безумными: чествования, овации, венки и цветы падали на меня словно дождь»¹³⁸. Американские газеты посвящали Эльслер на главной странице три колонки из пяти. Российский историк балета Е. Суриц писала: «На ее концерты почти невозможно было достать билеты... Когда Фанни приехала в Вашингтон, Сенат не собирал вечерних заседаний в дни ее представлений. В

¹³⁸ Amberg G Ballet in America. N. Y. 1949. P.4. (Перевод с англ. О. Фугина)

Балтиморе группа молодых людей из высшего общества выпрягала лошадей из экипажа Эльслер и везла ее на себе от театра до гостиницы. По ночам под ее окнами распевали серенады, а приезд танцовщицы в город Ричмонд сопровождался звоном колоколов и пушечной пальбой»¹³⁹. Из данного описания можно судить, насколько велико было потрясение американской публики балетным искусством Ф. Эльслер. Гастроли Эльслер способствовали популярности балетного искусства в Америке. Отметим, что в ее труппу входили американские танцовщицы Дж. Тернбулл, Х. Вали, танцовщик Дж. У. Смит (считается первым американским классическим танцовщиком «благородного стиля»).

Важной вехой для развития американского балета была постановка «Черный мошенник» 1866 года. Критики называли ее «Театральным событием века» и сравнивали по значимости с американским периодом гастролей Ф. Эльслер. «В течение более чем сорока лет, эту постановку возобновляли бесчисленное количество раз»¹⁴⁰. Поскольку стиль этого представления-феерии получил название «экстраваганщина», «где в зародыше содержались черты будущего национального жанра "мюзикл" – специфической американской формы комедии и драмы»¹⁴¹. Благодаря своему долголетию на сцене многие поколения американского зрителя посредством этого представления впервые познакомились с балетным искусством.

В середине XIX в. необычайную известность приобретают французские труппы Монплезиров и Равелей. Балетная труппа семьи Равель состояла из 10 исполнителей, среди которых были канатные танцовщики, акробаты и танцоры балета, постановки отличались пышными декорациями и технической сложностью. В период 1850–1860 гг. труппа имела большую популярность и много гастролировала по стране. Труппа Монплезиров прибыла в Соединенные Штаты в 1847 году и впервые познакомила

¹³⁹ Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург, 2004. С. 15.

¹⁴⁰ Amberg G Ballet in America. N. Y. 1949. P.8. (Перевод с англ. О. Фугина)

¹⁴¹ Все о балете. Словарь справочник. Составитель Е.Я.Суриц. М.: Музыка, 1966. С. 126

американского зрителя с балетами Жюль Перро «Мечта художника», «Своенравная жена», а постановка «Эсмеральда» получила такой успех, что в течение полутора месяца не сходила со сцены.

В 1883 году открывается нью-йоркский оперный театр – «Метрополитен-опера», где работали исключительно иностранные танцовщики. Первый балетный спектакль «Венские вальсы» (хореография Дж. Амброджио) состоялся в 1886 году, прима-балерина – итальянка Мальвина Кавалацци.

«Успех европейских танцоров, - отмечал Джордж Амберг, - хотя и не формировал американскую танцевальную традицию, но всё же стимулировал американские таланты...»¹⁴². В XIX веке, в эпоху романтического балета, появляются американские исполнители: Мэри Энн Ли (1823- ?), Джулия Тернбулл, Огюста Мейвуд (1825-1876) и Джордж Вашингтон Смит (1820-1899).

Первое выступление М.Э. Ли (в 14 лет) и О. Мейвуд (12лет) состоялось в 1837 году в Филадельфии (сольные партии в опере-балете «Дева и Кашмира, на муз. Обера). О. Мейвуд в 1838 году станцевала в «Сильфиде» и уехала в Европу, где добилась положения прима-балерины, и в Америку больше не вернулась. М.Э. Ли некоторое время обучалась в Париже, по возвращении в Соединенные Штаты в 1846 году танцевала в первой американской версии балета «Жизель». В постановках «Гентская красавица» и «Дева Дуная» (1845 г.), ее партнёром был Дж. В. Смит. Позже, они организовали небольшую труппу, с которой довольно активно и успешно гастролировали по Соединённым Штатам.

Джулия Тернбулл обучалась в Америке у французских педагогов, входила в состав труппы Ф. Эльслер, где танцевала ведущие партии Жизель, Эсмеральды и Натали. В 1847 году в балете «Королева Наяд» ее партнером был Дж. В. Смит.

¹⁴² Amberg G Ballet in America. N. Y. 1949. P.5. (Перевод с англ. О. Фугина)

Кроме того, в последней трети XIX века набирает популярность танец на эстраде и варьете. Шоу такого рода сводились к несложным, синхронно исполненным движениям миловидных девушек, представление включало выступления эксцентричных танцовщиков и исполнение степа («step dance» - связанного с афроамериканской танцевальной традицией). Сложившиеся традиции таких шоу позже нашли выражение в мюзиклах и программах мюзик-холла, а также, в дальнейшем оказали некоторое влияние на балетное искусство.

Таким образом, к концу XIX века традиции американского балета так и не были сформированы, а искусство балета продолжало оставаться европейским. Укоренилось мнение, что залогом успеха балетной труппы является наличие иностранных исполнителей, которых регулярно приглашали из-за рубежа. Тем не менее, это, в свою очередь, поспособствовало появлению в Америке как новых талантов, так и квалифицированных учителей. Стоит отметить, что к этому периоду интерес у американского зрителя к балетному искусству шел на спад.

В последней четверти XIX века в США возникает «свободный» танец (позднее получил название танец модерн) – направление, которое имело большое значение для развития американского сценического танца, а в дальнейшем и американского балетного искусства. Изначально танец модерн возникает как противопоставление традиционным балетным формам, считая их не естественными для человеческого тела. С другой стороны, он выходил за пределы хореографических па, в своей основе это была философская концепция, которая призывала к созданию такой пластической формы, которая бы отвечала духовным потребностям современного человека. В то же время приверженцы этого стиля противостояли научно-технической революции, идее механизации как философского концепта по отношению к обществу. Во главу угла ставили естественность, освобожденность человеческого движения от условностей и гармоничное восприятие. Таким образом, через аллегорически-пластическое выражение танцовщики стиля

модерн стремились передать суть внутреннего мира человека и интуитивно выразить эмоции, подсказанные музыкой. Неудивительно, что именно в Америке зародился танец модерн с его обращением к природе человека (в широком понимании), к его естественности. Поскольку еще в период становления американской культуры центральное место у ее творцов занимала прекрасная и ужасающая в своих явлениях дикая природа Дальнего Запада. Будь то художники или писатели, они детально описывали каньоны, прерии и горы, «красные леса» Калифорнии (Д. Кенсетт (1816–1872), А. Бирштадт (1830–1902), Эдвин Черч («Ниагара», 1857)). Более того, вспомним воззрения передовых американских мыслителей XIX в.: Ралф Уолдо Эмерсон (1803–1882) взывал обратиться к природе, также, как и Генри Дэвид Торо (1817–1862) призывал жить в естественном мире, естественных ценностей. Все они верили, что только так произойдет философское обновление общества. Природа философии пионеров танца модерн та же.

Одной из основательниц этого направления считается американская танцовщица Айседора Дункан (Дора Анджела Дункан, 1877-1927)¹⁴³, искусство которой оказало огромное влияние на танец во всем мире. Основу ее творчества составляла эстетика античности: она заменила традиционные костюмы на греческую тунику свободного кроя, исключила трико и пуанты, исполняя танец босиком, взяв за образец движения с древнегреческих ваз и фресок. Она разбила стереотипы о «нетанцевальности» серьезной классической музыки, включив в репертуар произведения Глюка, Шопена, Шуберта и Бетховена (ранее никто не решался танцевать под музыку такого

¹⁴³ Мы умышленно не упоминаем Лой Фуллер (1862-1928) – американскую актрису и танцовщицу, которая официально считается прародительницей свободного танца, поскольку, несмотря на то, что она первая начала танцевать «небалетный» танец (в то время как в к. XIX в. балет был единственным всеми признанным танцевальным направлением), обратившись к античным образцам в пластическом воплощении, но ее танец строился не столько на новой хореографической лексике (которая, как отмечают исследователи балета, была крайне скудной), сколько на экспериментах со светом и тканями (например, ее наиболее популярный танец «Серпантин»), где непосредственные танцевальные движения отходили на второй план, и в конечном итоге не легли в основу лексического аппарата сформировавшегося танца модерн. Несомненно, ее танец оказал непосредственное влияние на творческое становление Дункан, которая не только видела танец Фуллер, но и участвовала в ее отдельных номерах. Но если у Фуллер античные образы были использованы лишь в качестве цитат, то Дункан рассматривала свой танец, как путь возрождения античных идеалов, и отбросив весь антураж (костюмы, обувь, декорации, световое оформление), находила выражение лишь через пластическое воплощение, что в будущем явилось основой танца модерн.

рода), что стало революционным прорывом для танцевального мира. Своим примером Дункан утверждает сольный танец, когда танцовщица без помощи кордебалета в состоянии заполнить все вечернее представление. В противовес классическому танцу, где предусмотрены строгие требования как к танцевальным данным танцовщиков, так и к многолетнему обучению, танец модерн с его «естественным» началом превращает танцевальное искусство в более доступное для широких масс. Отечественный поэт и критик Максимилиан Волошин (1877-1932), который одним из первых понял важность миссии свободного танца, писал: «Айседора Дункан танцует все то, что другие люди говорят, поют, пишут, играют и рисуют.

Она танцует Седьмую симфонию Бетховена и Лунную сонату, она танцует "Primavera" Боттичелли и стихи Горация, и идиллии Мосха и итальянских примитивов, и Тициана, и глюковского "Орфея"»¹⁴⁴. Дункан считала, что язык души является единственным импульсом к танцу, только он способен выразить чувства и переживания исполнителя. Более того, творчество Дункан имело социальное значение: своим танцем она противостояла женской эмансипации – актуальной проблеме пуританского американского общества начала XX века, он явился декламацией символа женщины свободной от «закосневших условностей».

В. Дандре, неоднократно присутствовавший на ее спектаклях, вспоминал: «Без преувеличения можно сказать, что Дункан была гениальна: свой собственный жанр она нашла, разработала и довела до совершенства... Она оказала заметное влияние на танец вообще, внеся в него естественность и простоту, неизвестных до тех пор. Ее большая заслуга в том, что своим примером она убедила всех, что в этом опыте нет профанации, что можно и нужно брать лучшие образцы музыки и танцевать под них»¹⁴⁵. Художественные принципы А. Дункан оказались особенно близки М. Фокину, который стоял у истоков реформации и осовременивания классического

¹⁴⁴ Волошин М.А. Лики творчества. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1988. С. 392

¹⁴⁵ Дандре В. Анна Павлова: Жизнь и легенда. СПб: Вита Нова, 2003. С. 334-335

балета, сначала в России, потом в Европе, а позже – в США. В 1928 году, будучи уже в Америке, на страницах американского журнала он обращался к современным постановщикам, ставя в пример творческие принципы Дункан: «Американская жизнь не отразилась на ее искусстве, но ее искусство отразилось на всей жизни, на манере одеваться, держаться, на способности понимать и любить движения тела»¹⁴⁶. Тем самым Фокин призывал балетмейстеров, по примеру Дункан, уходить от архаики хореографических форм не за счет буквального отображения в постановках современной жизни, а само искусство, с его высокими идеалами, должно обогатить современность, стать его частью и ориентиром. С другой стороны, высказанная Фокиным мысль свидетельствует еще об одном важном обстоятельстве: своей деятельностью Дункан удалось завоевать свободному танцу авторитет и занять достойное положение среди устоявшихся хореографических форм: «Связав танец с античностью, классической музыкой и философией, освятив его религиозным, молитвенным отношением, она возвысила его, подняла его статус... танец превратился в семейное зрелище, признак хорошего вкуса»¹⁴⁷.

У американской публики творчество Дункан не нашло отклика, поэтому в дальнейшем она работала в Европе и России, где нашла восторженный прием и признание. В Америке же реформацию танца продолжила Руфь Сен-Дени (Ruth St. Denis, 1879-1968). Если А. Дункан в поисках выражения обращалась к античному искусству, то Р. Сен-Дени стремилась интерпретировать внутренний мир человека через философию и танцевальные формы Древнего Египта, Индии, Японии («Радха, танец пяти чувств» на музыку Л. Делиба, 1906; танцевальные драмы «Эджипта» на музыку У. Мейровица, 1910; «О'Мика» на музыку Р. Худ Бауэса). В 1915 году Р. Сен-Дени совместно со своим мужем Тедом Шоуном (наст. имя – Эдвин Майерс) основали в Лос-Анджелесе школу танца, на базе которой возникла труппа «Денишоун». В

¹⁴⁶ Фокин М. Против течения. Л.-М.: Искусство, 1962. С. 382

¹⁴⁷ Сироткина И. В. Свободное движение и пластический танец в России. 2-е изд. М.: «Новое литературное обозрение», 2014. С. 14

школе, наравне с хореографическими классами классического танца, характерного, бального, ряда восточных направлений, преподавали философию танца, проводились сеансы медитаций. Концепция танца как форма священнодействия, являющаяся соединением человека с высшими силами, а также как модель приобщения людей к наивысшей духовной жизни была единой для Сен-Дени и Шоуна. Кроме того, Т. Шоун в своих постановках обращался к национальной тематике («Птица-гром» на музыку Дж. Ф. Сузы, 1917; «Ксочитл» – ацтекская легенда – на музыку Г. Груна, 1921), а также стремился хореографическим путем выразить черты американского характера, используя элементы индейских плясок («Олимпиада» и «Kinetic Molpai» на музыку Й. Меекера, 1935). Школа просуществовала до 1931 года и послужила мощной основой в подготовке педагогов и танцовщиков, которые впоследствии продолжили идеи свободного танца и явились ведущими представителями танца модерн 20-40-х годов. Среди выпускников школы следует назвать Марту Грэхем (1894-1991), Дорис Хемфри (1895-1958) и Чарльз Вейдмана.

После закрытия школы Т. Шоун продолжает свою деятельность и в 1933 году организывает танцевальную группу, впервые состоящую лишь из мужчин – «Мужчины танцовщики», для которой специально разрабатывает систему атлетического мужского танца. Несмотря на то, что в Америке в то время выход мужчин на сцену в качестве танцовщиков был крайне редкий и даже предосудительный со стороны общества, критики о выступлениях труппы Шоуна отзывались положительно, писав, что «впервые видят молодых американцев, которые танцуют, оставались бы американцами»¹⁴⁸. Со временем представления этой труппы переросли в фестиваль, который до сих пор проходит в «Джекоб'с Пиллоу» штата Массачусетс.

В 1938 году Р. Сен-Дени основала Университет Адельфи, который считается одним из первых университетов танца в Америке.

¹⁴⁸ Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург, 2004. С. 57-58

Возвращаясь к выпускникам школы «Денишоун», отметим, что М. Грэхем считается первым педагогом, создавшим методическую систему танца модерн. Ее деятельность приходится на 30–40-е годы XX в. Концепция ее танца основывалась на состояниях «вдоха и выдоха» (сжатия и высвобождения – contraction and release), более того, она внесла в постановки драматургию, но не в привычном понимании ее сюжетного развития. Посредством хореографических движений рассказывалась не конкретная история, но выражение внутренних смятений человека. Например, поставленная Грэхем «Пещера сердца» (муз. О. Барбера) демонстрировала противостояние чувств любви и ревности; состоянием отчаяния пронизана хореография «Ночной путь» (муз. У. Шумана); символом духа поиска стала постановка «Темная долина» (муз. К. Чавеса).

Выпускники «Денишоун» Дорис Хемфри и Чарлз Вейдман по окончании школы работали вместе. Хемфри разработала собственную систему, основанную на исследовании состояния тела в пространстве. Свою систему она построила на двух состояниях тела: падения-подъема и их различных фазах. Хемфри в своих постановках ушла от этнографической основы, ее волновал человек современной Америки, нередко затрагивала психологические и общественные проблемы. Например, в постановках «Расследование» и «Плач по Игнасио Санчесу Мехиас», на музыку Н. Ллойда. Воспевала естественность, цельность чувств - «День на земле» на музыку Копленда.

В 30–40-е годы в результате экспериментов Грэхем, Хамфри, а также освоения принципов немецкого экспрессионистского танца (М. Вигман, Р. фон Лабан) сложилась техника танца модерн, сильно отличавшаяся от естественной импровизации танца Дункан. А также выработалась методика преподавания, в результате которой возникает ряд студий и школ этого направления.

Суть формирующегося танца модерн очень точно заключила историк балета Е.Я. Суриц: «мастера "танца модерн" хотели говорить о самом

волнующем и болезненном, они обращались прямо к зрителю при помощи движений и жестов, непосредственно выражающих порывы души, а не исторически сложившихся, опытом зафиксированных форм, каким пользуется балет. И пластика эта не идеализировала человека, рождая его поэтически-обобщенный образ, а передавала обуревающие его мучительные чувства в угловатом рисунке, судорожном ритме, позах, противоречащих традиционным представлениям о красоте»¹⁴⁹. Грэхем, Хамфри и Вейдман в своих разработках ушли от танцевальных принципов своих учителей и развивали собственные представления о танце модерн. При всем разнообразии техник и концепций основа их творчества была единой – выражение современного национального духа Америки. Уходя от «развлекательности» и увеселения, коим воспринимался танец прежде, они отказались от помпезных шоу представлений, обращаясь к сложным философским и психологическим вопросам человеческой личности, ее переживаниям и страданиям, к проблемам современной Америки. Танец модерн прошел долгий путь формирования на протяжении XX века и до сих пор продолжает видоизменяться, поскольку его главной задачей остается: хореографическим языком реагировать на современные реалии.

Параллельно танцу модерн в Соединенных Штатах развивается джазовый танец, история которого берет свое начало с XVIII века. Его корни уходят в танцевально-музыкальную культуру народов Африки, и прежде чем достичь своей сценической формы, этот танец прошел долгий путь эволюции. Привезенные в Америку негры-невольники, сохранив свои самобытные традиции (в основе которых лежали танцы, базирующиеся на разнообразных ритмах), долгое время находились под воздействием культуры стран-колонизаторов, а в частности – Англии. Таким образом, афроамериканская танцевальная культура, образованная взаимовлиянием «черного» и «белого» (как тогда считалось) танца, легла в основу формирования джазового танца.

¹⁴⁹ Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург, 2004. С. 61

Если изначально к танцам «черных» относились без внимания (что неудивительно, учитывая их социальное положение), то со временем, благодаря экспрессии танца, эмоциональному исполнению, необычным и очень сложным ритмическим рисункам, он начинает приобретать популярность. Так во второй четверти XIX века появляются эксцентричные шоу «для белой публики», где имитировались африканские танцы и песни «белыми» исполнителями. Эти шоу носили название «менестрели», и возникли в результате антипуританских настроений. Благодаря злободневности создаваемых образов и поднимаемым проблемам сторон американской жизни, они оказали значительное влияние на формирование национальной культуры страны. «Отцом американских менестрелей» считается Томас Дартмаунт Райс (Thomas Dartmouth Rice, 1808-1860), которому принадлежит большой вклад в популяризацию афроамериканской культуры. Он впервые ставит на чернокожего танцовщика Уильяма Хенри Лейна (1825-1852 или 1853) постановку «Мастер Джуба» (Master Juba, 1840). Лейн вошел в историю джазового танца как первый «черный» танцовщик, вышедший на сцену.

Следующий период (1890-е–1940-е) формирования джаз танца ознаменован установлением «особой техники, со своей школой, определенным лексическим модулем и техникой движения»¹⁵⁰. Сложность этого периода обусловлена притеснением афроамериканцев в связи с принятым в США законом о расовой сегрегации, действующим с 1890 по 1964 год, под неофициальным названием «Законы Джима Кроу» (Jim Crow laws), по которому «черные» и «белые» люди подлежали сепарации во всех публичных местах: учебных заведениях, больницах, в местах питания, транспорте и т.д. Кроме того, к началу XX века в Новом Орлеане возникает музыкальное направление – джаз, которое так же, как и танцевальное, сложилось от взаимовлияния африканской и европейской музыкальных культур. Именно в

¹⁵⁰ Никитин В.Ю. Теория и практика формирования художественно-творческого мышления балетмейстера в современной хореографии. М.: МГУКИ, 2005. С. 15

это время происходит настоящий «бум» джаза. Вся Америка танцует «Чарльстон», «Блэк Боттом», «Ту стэп». Большое значение для развития джаз танца имел ночной клуб Коттон-клуб (Cotton Club), открытый в Гарлеме в 1923 году, где выступали афроамериканские джаз танцовщики Кэб Колоуэй (Cab Calloway), Бил Робинсон (Bill Robinson), Берт Уильямс (Bert Williams), Этель Уотерс (Ethel Waters), Мод Рассел (Maude Russel), Лина Хорн (Lena Mary Calhoun Horne) и музыканты: Луис Армстронг (Louis Daniel «Satchmo» Armstrong), Дюк Эллингтон (Duke Ellington) и др. На Бродвее становятся популярными «черные» ревю. В 1921 году выходит шоу «Шафл Элон» (Shuffle Along). В это время появляются известные танцоры афроамериканского происхождения: Эрл Тайкер (Earl Tucker, 1905–1937), Эвон Лонг (Avon Long, 1910-1984), Жозефина Бейкер (1906-1975) и др.

В 1930-е годы Кэтрин Данэм (Katherina Dunham, 1910-2006) – танцовщица, хореограф и ученый антрополог – основательно изучала танцы народов Африки и афроамериканцев, защитила диссертацию на тему «Танцы Гаити», осуществила постановку «Тропики и горячий джаз – от Гаити до Гарлема» (1940), исследователь В. Никитин связывает дату выпуска спектакля (18 апреля 1940 года) с превращением «черного» танца в сценическое искусство¹⁵¹. Также, Данэм принадлежит разработка теории и методики джаз-танца.

Джазовый танец оказал огромное влияние на эволюцию мюзикла, большое развитие он получил в кинематографе, а позже нашел свое отражение в балетном искусстве, заняв прочное место среди современных танцевальных направлений в США.

Несмотря на динамичное развитие танцевальных направлений, в США к началу XX века собственной школы классического танца не существовало. Балетные номера можно было увидеть лишь в рамках оперных спектаклей, в исполнении европейских артистов. Американский балетный театр, по всей

¹⁵¹ Никитин В.Ю. Теория и практика формирования художественно-творческого мышления балетмейстера в современной хореографии. М.: МГУКИ, 2005. С. 17

видимости, проходил традиционную стадию «зарождения», как в свое время и европейский балетный театр, который на заре своих дней вышел из балетных зарисовок в оперных спектаклях. В первой трети XX столетия в США интерес к классическому балету начинает снова возрастать. Это произошло, прежде всего, потому, что в этот период приезжают русские труппы, русские артисты балета организуют свои школы и собственные коллективы. Столь активная деятельность оказала мощнейшее влияние на формирование балета в Америке. Приезд двух артистов А.П. Павловой и М.М. Мордкина произвел сенсацию в Америке. В Нью-Йорк их пригласил председатель совета «Метрополитен – опера» Отто Кан, «за что артистический мир Америки остается перед ним в неоплатном долгу»¹⁵², - писал американский импресарио Сол Юрок, который также считал, что «Знаменательную дату выступления... 28 февраля 1910 года – следует, по-моему, считать началом эры балета в нашей стране»¹⁵³. Их первое появление в «Метрополитен-опера» в балете «Коппелия» сопровождалось огромным успехом: «представление затянулось до часа ночи, но восторженные зрители не покидали своих мест».¹⁵⁴ Так состоялось знакомство американского зрителя с русским балетом. Американский историк танца Уолтер Терри в своей книге «Танец в Америке» начинает главу «Рождается американский балет» словами: «Рождение (или возрождение) американского балета в XX веке многим обязано женщине (что естественно), балерине из России (что может показаться странным)»¹⁵⁵. Несмотря на то, что к этому времени американский зритель уже был знаком с балетным искусством в основном благодаря артистам из Европы, очевидно, что выступления Павловой и Мордкина было воспринято как нечто особенное, чего они не видели прежде. Для американского зрителя уже был более привычен активно развивающийся танец модерн, суть которого противостояла классическому танцу. Поэтому выступления русских артистов были

¹⁵² Анна Павлова: 1881-1931 / А. Г. Фрэнкс; Ред.-сост. А.Г. Фрэнкс ; Ред., предисл., примеч. Е. Я. Суриц ; Пер. с англ. Ю.А. Добровольской. М.: Изд-во иностранной литературы, 1956. С. 78

¹⁵³ Там же. С. 78

¹⁵⁴ Цит. по: Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург, 2004. С. 20-21

¹⁵⁵ Terry W. Dance in America. Harper Colophon Books. N.Y., L. etc. 1952. P. 153., (transl. Suric E.).

встречены с особенным вниманием, о чем свидетельствует рецензия в «Бостон Транскрипт» (1 марта 1910 года): «Танец на кончиках пальцев (tip-toe dancing) до такой степени позабыт, что чудом показалось продемонстрированное прошлой ночью на наших американских просторах. Ведь это мы взбудоражили пресыщенный старый свет, послав туда наших "ориентальную" Рут Сен-Денис, "греческих" Дункан и Аллан и "огненную" Фуллер, а так же массу других танцовщиц, которые отказываются от "школы" во имя естественности, танцуя на плоских, босых ногах»¹⁵⁶. Таким образом, русским артистам удалось укрепить главенство классического танца над новыми хореографическими течениями.

В 1913 году Павлова организывает собственную труппу, которая была единственной регулярно гастролировавшей по Америке с 1913 до 1925 год. Труппа давала выступления не только в крупных городах, но и в таких отдаленных местах, где балет никогда не видели. О количестве ее выступлений можно судить по приведенным данным английским балетным критиком А.Г. Фрэнксом, который отмечал, что, например, в 1925 году труппа Павловой за 26 недель посетила 77 городов и дала 238 представлений¹⁵⁷. В. Дандре – муж Павловой и ее антрепренер – так писал о значении ее появления на американской сцене: «Престиж А. Павловой в Америке был необычаен. Она ... навсегда осталась для американцев "несравненной Павловой". Во многих газетах, в спичах, произносимых в ее честь, американцы говорили, что они видят в ней не знаменитую иностранную артистку, а свое национальное достояние»¹⁵⁸. Такое абсолютное восприятие американским зрителем балетного искусства, которое, в сущности, было чуждо американцам, несомненно произошло вследствие многолетнего и сложного процесса популяризации балета А. Павловой и ее труппой. Основными принципами ее искусства были чистая красота и романтический идеализм – то, что доступно

¹⁵⁶ Цит. по Grace R. The Borzoi Book of Ballets. N. Y. Alfred A. Knopf. 1952. P. 90., (transl. Suric E.).

¹⁵⁷ Анна Павлова: 1881-1931. М.: Изд-во иностранной литературы, 1956. С. 46

¹⁵⁸ Дандре В. Анна Павлова: Жизнь и легенда / Предисловие А. Васильева. СПб: Вита Нова, 2003. С. 123

пониманию любого зрителя. Дж. Амберг приводит выдержки американской критики, которая писала о выступлениях Павловой: «Это было совершенно понятно и для славянина и сакса, для грека и галлия, для всех кто может видеть, поскольку повествование осуществляется универсальным языком – языком поэзии движения»¹⁵⁹. Именно это и позволило Павловой стать символом балета не только в Америке, но и во всем мире.

Если творчество А. Павловой, как правило, связывается с традиционным балетным искусством, то деятельность труппы под руководством С.П. Дягилева – с новаторством.

В 1916 году на гастроли в Нью-Йорк впервые приезжает антреприза «Русские балеты Дягилева», где имела «неслыханный до того времени в Америке триумф, который вырос, когда – в апреле 1916 года – приехал Нижинский».¹⁶⁰ Также пресса особенно выделяла артистов труппы: Л. Лопухову, Л. Мясина и А. Больша¹⁶¹. В репертуар гастролей входили постановки М. Фокина («Шехеразада» 1910, «Жар-птица» 1910, «Петрушка» 1911, «Призрак розы» 1911 и др.), Л. Мясина («Полуночное солнце» 1915), а также «Тиль Уленшпигель» в хореографии В. Нижинского. Первое выступление состоялось 17 января 1929 года в театре «Сенчури» Центрального парка. После двухнедельного пребывания в Нью-Йорке труппа отправилась в большое турне по Северной Америке, посетив шестнадцать городов. Антреприза «Русские балеты Дягилева» в Америке провела два сезона: январь 1915 – апрель 1916 гг. и сентябрь 1916 – февраль 1917 гг. Несмотря на то, что показанные балеты, в основном, имели успех, все же в ходе гастролей возникали сложности с восприятием европейского искусства американским зрителем, связанные с особенностями американских нравов пуританского общества некоторых регионов. Так, например, из-за многочисленных жалоб со стороны хранителей морали пришлось изменить

¹⁵⁹ Amberg G Ballet in America. N. Y. 1949. P. 11 (transl. O. Fugina)

¹⁶⁰ Лифарь С.М. С. Дягилев. СПб.: Композитор, 1993. С. 279

¹⁶¹ Григорьев С.Л. Балет Дягилева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С. 100

финальную позировку в постановке «Послеполуденный отдых фавна» (хореография В. Нижинского), которую сочли предосудительной. Изображение танцовщиками негров в балете «Шехеразада» вызвало волну расистских возмущений. Вследствие чего, артисты были вынуждены не гримироваться под чернокожих. Даже поднимался вопрос о том, чтобы «в спектакле чернокожие невольники должны быть отделены в гареме от белых»¹⁶². Более того, многие женские костюмы потребовали более закрытого варианта. Вот что писал о постановках «Русских балетов Дягилева» американский журнал «Нью-Йорк Джорнал оф Коммерс»: «...Тем, кто привык к старому балету, придется пройти определенную подготовку, чтобы оценить новый. Говорят, за границей научились восхищаться им. Достаточно ли продвинут американский зритель, чтобы сразу его постичь, остается открытым вопросом»¹⁶³. Учитывая, что американский балетный театр стоял на ранних этапах своего становления, ждать понимания и тотального принятия новаторских постановок самых передовых на тот момент балетмейстеров труппы «Русские балеты Дягилева» не находится возможным. Сам же С.П. Дягилев считал Америку «незрелой и недостаточно цивилизованной...»¹⁶⁴, что «американцы до сих пор воспринимают балет как веселое развлечение после тяжелого рабочего дня в офисе»¹⁶⁵, по этой причине он сомневался, что балет в Америке когда-нибудь серьезно воспримут¹⁶⁶. Тем не менее, Мясин отмечал, что в отличие от реакции зрителей, отзыв прессы был более положительным, рецензенты «хвалили музыку, хореографию и оформление всех постановок»¹⁶⁷. Критик Карл ван Вехтен в «Нью-Йорк таймс» писал, что труппе «Русские балеты Дягилева» удалось показать «лучшие образы сценического искусства, чем приходилось здесь видеть прежде»¹⁶⁸. Таким

¹⁶² Бакл Р. Вацлав Нижинский. Новатор и любовник. Пер. с англ. Л.А. Игоревского. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. С. 395

¹⁶³ Суриц Е.Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012. С. 41

¹⁶⁴ Мясин Л.Ф. Моя жизнь в балете/ Предсл. с англ. М.М. Сингал. Предисл. Е.Я. Суриц. М.: Артист. Режиссер. Театр. 1997. С. 71

¹⁶⁵ Там же. С. 68

¹⁶⁶ Там же. С. 68

¹⁶⁷ Там же. С. 68

¹⁶⁸ Бакл Р. Вацлав Нижинский. Новатор и любовник. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. С. 394-395

образом, несмотря на столь противоположные отзывы, новаторство «Русских балетов Дягилева» было высоко оценено профессиональной критикой.

По окончании гастролей труппы «Русские балеты Дягилева», входивший в ее состав Адольф Больм решает остаться в США. В 1917 году он организовал труппу «Балле Интим», состоящую из 12 человек, в период 1918–1919 гг. был приглашен в нью-йоркский театр «Метрополитен-опера», где наряду с собственными постановками, восстановил балеты М. Фокина «Жар-птица» и «Петрушка». С 1922 года в Чикаго он возглавлял труппу театра «Чикаго Опера», там же в 1924–1927 гг. создал труппу «Элльед Артс», параллельно работал в качестве балетмейстера в других театрах США. В последние годы переехал в Голливуд, где преподавал и ставил хореографические постановки для кинематографа. Отметим, что еще в эпоху немого кино, в 1922 году, американский киноавангардист Дадли Мёрфи пригласил Больма для участия в первом опыте кино-балета «Пляска смерти» на музыку Сен-Санса.

Михаил Фокин в 1921 году переезжает в Нью-Йорк, где открывает первую из своих школ. Позже организует еще ряд трупп, также работал на эстраде и на Бродвее («Афродита», «Мекка»).

В 1924 году М.М. Мордкин снова приезжает в Америку с собственной труппой. В 1925 году с помощью финансовой поддержки Симеона Гэста занимается организацией Международной школы танца, которая бы «обладала всеми достоинствами Императорского театрального училища лучших времен, "времен Петипа, Горского и Фокина", и в ней цвели бы все виды искусства, но при главенстве искусства танца». Его цель – чтобы американцы увидели подлинный русский балет, «такой, какого они, изумленные и восхищенные, еще не видели, когда мы привозили им отдельные акты, эпизоды и номера из замечательных балетов, идущих в Петрограде и Москве»¹⁶⁹. Силами этой школы в 1927 году Мордкин создает труппу

¹⁶⁹ Суриц Е. Я. Артист балета Михаил Михайлович Мордкин. Изд. 2-ое, доп. М.: КомКнига, 2006. С. 151

«Мордкин балле». Наряду с учениками школы в ее состав входили некоторые известные артисты: В. Немчинова, П. Владимиров и англичанка Х. Бутсова (некогда входившая в труппу Павловой). Труппа «Мордкин балле» легла в основу знаменитой, в настоящее время одной из крупнейших балетных трупп в Америке «Американ балле тиэтр». Этот коллектив был создан при содействии одной из учениц М. Мордкина, богатой вдовы Люсии Чейз (1897–1986), антрепренера Ричарда Плезанта (1906–1961) и художника Оливера Смита (1918–1994) в 1939 году с первоначальным названием «Балле тиэтр» (в 1956 году была переименована в «Американский театр балета», в период 1980–1989 гг. труппу возглавлял М. Барышников). Мордкин до преклонного возраста занимался преподаванием, благодаря чему появилось целое поколение американских исполнителей.

Еще одним значимым событием для Америки был приезд труппы «Русских балетов Монте-Карло», основанной Р. Блюмом и В.Г. Воскресенским (под псевдонимом «полковник де Базиль») после смерти С.П. Дягилева. Первые гастроли прошли в 1933 году. В программу входили в основном балеты в постановке Мясина («Школа танцев», «Детские игры» и «Предзнаменования»). В 1937 году американский театральный продюсер Дэвид Либиденс организует в Америке альтернативную компанию «Русский балет Монте-Карло» (под руководством Сергея Денхэм (наст. имя Сергей Иванович Докучаев)), Мясин занял должность хореографа. Мясин вспоминал: «Либиденс спросил, не соглашусь ли я оставить де Базиля, стать художественным директором новой труппы... Я ...с радостью принял предложение»¹⁷⁰. Репертуар труппы состоял из балетов классического наследия М. Фокина, Л. Мясина и др. Несмотря на то, что труппа базировалась в Америке, в ее состав входили в основном русские танцовщики или же воспитанники русских педагогов: А. Данилова, Л. Даниэлян, Ф. Франклин, и

¹⁷⁰ Мясин Л. Моя жизнь в балете. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1997. С. 198

также А. Маркова, Тараканова, Истомина, Р. Хайтауэр. Из мужчин: Ю. Зорич, Герар.

К 1930-м гг. в США назревает потребность в национальном балетном театре.

Находящийся в Америке с 1921 года М.Фокин, работая на площадках Метрополитен-опера, Льюисон-Стадиум, «Сенчюри», анализируя ситуацию американского балета, публикует статью в ноябре 1928 года «Об американском балете» в журнале «The Dance». Данная статья достаточно интересна, так как имеет пусть и частные, но обоснованные ответы профессионала на существовавшие насущные вопросы и являлась результатом его размышлений на темы «Почему нет американского балета» и «Что нужно для создания балета в Америке». Фокин заключил, что для развития балета в Америке есть все предпосылки: «Способность и любовь американцев к танцу. Исключительное чувство ритма. Бодрость и энергия здоровой нации. Талантливость отдельных танцовщиц»¹⁷¹. Не говоря прямо, но намекая, что создавать его должны именно русские балетные деятели, потому как они обладают накопленным вековым опытом и необходимыми знаниями в области балета. Разложив все по пунктам: как и каким должен быть американский балет, кто его может создать и при каких условиях, Фокину так и не удалось осуществить этот план. Но, несомненно, его многочисленные статьи о балете в периодических изданиях оказывали определенное воздействие на процесс образования корректного представления и расширение знаний в области классического балета у американцев.

Идеи о создании американского балета «летали в воздухе». В 1933 году американский писатель Арчибальд Маклиш задумал постановку на американский сюжет: о строительстве железной дороги – «Юнион Пасифик». Музыку к балету заказал написать только прибывшему в Америку композитору Н. Набокову (его балет «Ода» Маклиш видел в Париже в

¹⁷¹ Фокин М. Против течения. Л.М.: Искусство, 1962. С. 379

постановке Л.Ф. Мясина; именно Мясина он приглашает осуществить хореографию в новом балете). Таким образом, первый балет на американскую тему был осуществлен русским композитором, русским балетмейстером, а исполнен преимущественно русскими артистами труппы «Русского балета Монте-Карло». Премьера балета прошла 6 мая 1934 года с большим триумфом. На протяжении двух лет в репертуар «Русского балета Монте-Карло» входил балет «Юнион Пасифик», который был показан по всей Америке, а позже – в Европе с таким же бурным успехом.

К первой четверти XX века в рамках американских театров укоренилось мнение, что: «Если балет, то обязательно русский... Балет должен быть русским, как опера – итальянской»¹⁷². Несмотря на это, именно благодаря деятельности русских балетных артистов, балетмейстеров и педагогов, осуществленных ими гастрольных выступлений, организованных ими балетных школ, студий и трупп, с одновременным влиянием на местное искусство, происходило и его национальное становление с его самобытными элементами.

Выводы по I главе

1. Подводя итоги, отметим, что первое появление русских на американском континенте связано с научными и промысловыми экспедициями, открытием земель северо-западного побережья, с дальнейшим его освоением, образованием Российско-американской компании (РАК, 1799) и владением Российской Империей в течение восемьдесят лет частью американских земель (Аляски, Алеутских островов, частью Калифорнии и Гавайских островов). За это время русским поселенцам удалось окультурить быт коренного населения за счет обучения ремеслам, аграрному делу,

¹⁷² Суриц Е.Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012. С. 12

устройству судостроения, формирования основ образования, учреждения Американской Православной епархии, заключения межнациональных браков (между русскими и индейцами, алеутами). В отличие от европейских колонизаторов, русские поселенцы старались наладить с коренными американцам доброжелательные отношения. Несомненно, именно такая форма взаимодействия позволила достигнуть наилучших результатов социокультурной коммуникации и привела к процессу постепенной аккультурации. Именно эти обстоятельства явились источником русско-американских связей. Заложенные тогда взаимоотношения двух стран до сих пор выражаются во взаимном культурном сохранении.

2. Генезис историко-культурной трансформации представляется в два этапа. В течение первого этапа (XVIII-XIX вв.) происходит установление дипломатических отношений, возникновение научных связей между американскими и русскими учеными, начало русско-американского диалога в области литературы. В это время идеи молодой американской республики вызывают большой резонанс среди ведущих представителей русской передовой мысли. Выявляется общность двух стран: необъятные территории, их освоение (американцами – «дикий» Запад, русскими – Дальний Восток и Сибирь), обе победили рабство (в Америке – африканское, в России – крепостническое), в обеих странах проходил мощный рост промышленности, поиск нового общественно-политического устройства. Второй этап (первая треть XX в.) связан с эмиграцией представителей русской научной и творческой интеллигенции в США, деятельность которых сыграла огромную роль на культурное и экономическое развитие страны. В свою очередь, и американские деятели культуры оказали некоторое влияние на художественные процессы, проходившие в России в начале XX в.

3. На этапе появления танцевального искусства в Америке (XVIII в.) основную роль играла танцевальная культура колониальных стран Европы, позже – приезжающих гастрольных трупп европейских и русских артистов. Возникшие в начале XX века в Америке танцевальные направления джаз и

«свободный танец» (модерн) впоследствии оказали влияние на всю музыкально-танцевальную американскую культуру. Джаз-танец – на музыкальную культуру Бродвея и голливудского кинематографа, а танец модерн, развиваясь в Америке, также нашел отклик в русских художественных кругах. К началу XX века американское балетное искусство еще так и не было сформировано, и в это время (в период его становления) все больше стало ощущаться русское влияние. Отечественные балетмейстеры занимали должности главных балетмейстеров в американских театрах, организовывали балетные студии и школы, что имело существенное значение для формирования американского балета.

ГЛАВА II. ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН КАК ОСНОВАТЕЛЬ АМЕРИКАНСКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА

2.1. Становление Дж. Баланчина как балетмейстера и педагога до 18 октября 1933 года

Как известно, развитие культуры, ее реформация во все времена осуществлялась отдельными персоналиями, личностями, которые являются ее «практическими творцами и исполнителями»¹⁷³. С точки зрения культурологического знания, творец является транслятором исторической эпохи своего времени, его деятельность имеет преобразующий и созидательный характер. Одной из ярких фигур, оказавших огромное влияние на мировой балетный театр и, более того, на укрепление русско-американских связей в области балета, является Георгий Мелитонович Баланчивадзе – Джордж Баланчин, как его «окрестил» С.П. Дягилев во Франции. Он родился в Санкт-Петербурге 23 января 1904 года в Басковом переулке дома 23, в семье грузинского композитора Мелитона Антоновича Баланчивадзе.

П.И. Чайковский, любимейший композитор Баланчина, говорил: «Мне кажется, что испытанные в годы юности восторги... оставляют след на всю жизнь и имеют огромное значение...»¹⁷⁴. Русско-американский музыкальный критик С. Волков, подхватив мысль, переносит ее на творчество балетмейстера: «Как всякий подлинный гений, Баланчин сохранил в своем мышлении много детского»¹⁷⁵. В этой связи, подробное рассмотрение начала творческого пути Баланчина, его становления, является важным этапом в изучении и осмыслении его наследия.

По поздним воспоминаниям Джорджа Баланчина о его детстве становится очевидным, что музыка, религия, книги, а позже танец оказали самое большое влияние на его личностное и профессиональное становление.

¹⁷³ Флиер А.Я. Культурология для культурологов. М.: Академический Проект, 2000. С. 141

¹⁷⁴ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: «Эксмо», 2004. С. 48

¹⁷⁵ Там же. С. 15

Г. Баланчивадзе родился в период переломный в ходе истории нашей страны и в ходе культурных преобразований. Передовыми деятелями русского искусства был выбран курс на нахождение новых форм и содержания, соответствующих современным запросам того времени. Поиском иного вектора в культурном развитии были тогда заняты все умы творческой интеллигенции. Эпоха А.А. Блока и В.В. Маяковского, К. Малевича, Мейерхольда, К. Голейзовского, А.Я. Таирова, М.М. Фокина и др. Это были новаторы и модераторы нового, неведанного ранее искусства. Они пользовались чрезвычайной популярностью среди «ищущей» молодежи. Им подражали, у них учились.

Георгий Мелитонович был воспитан, с одной стороны, на классическом наследии литературы, живописи, балетного искусства, а с другой – был под непосредственным воздействием нового искусства: он читал наизусть Маяковского и Блока, восхищался творчеством К. Голейзовского, а позже был активным участником формирования «нового слова» в балетном искусстве.

За двадцать лет, проживших в России, на долю юного Георгия выпали исторические события, которые, несомненно, оказали влияние на него, да и на всех, кто пережил эти потрясения: «Кровавое воскресенье» (пришлось на годовалый день рождения Георгия - 9 января 1905 года по старому стилю)¹⁷⁶, Первая мировая война 1914-1918 гг., две революции 1917 года, свержение царской власти, становление советского режима. Он родился в России царской, а через 20 лет покидал Россию советскую. Все пережитое, впитанное в детстве глубоко укоренилось в Георгии Мелитоновиче, и на протяжении всей жизни он оставался верен своим юношеским «заветам». Об этом мы можем судить по воспоминаниям самого Баланчина под закат своих дней в разговорах с С. Волковым, об этом же пишет и друг юности Баланчина М. Михайлов после встречи с ним в 1962 году в Ленинграде во время первых гастролей «Нью-Йорк сити балле» в Советский Союз. Михайлова поразило,

¹⁷⁶ Левенков О. Джордж Баланчин. Ч. 1. Пермь: «Книжный мир», 2007. С. 351

«как на протяжении четырех десятилетий мог сохраниться в такой неприкосновенности классический образец старого русского интеллигента... Позиции в искусстве у знаменитого Джорджа Баланчина остались абсолютно такими же, какие были у юного Жоржа Баланчивадзе... Он по-прежнему верит в то, что талант дарован человеку богом и что главное в искусстве – форма, а не содержание»¹⁷⁷. Что же касается выражения Баланчина о таланте и Боге, то читаем в воспоминаниях Бориса Кохно: «Когда кто-нибудь называл его творцом, он мог ответить, "Только Господь Бог Творец"»¹⁷⁸, подчеркивая, что дар свой считает промыслом Божиим. Отношение к вере, к Богу у Баланчина было чрезвычайно трепетным. Он говорил: «Религия – это прежде всего вера... К вере нельзя прийти вдруг. Веру надо постигать с детства... Евангелие читали с детства, наизусть учили. Слова евангельские во всех нас вкоренились. Нас всех крестили, мазали миром, всегда водили в церковь, мы причащались»¹⁷⁹. Подчеркнем, что религиозность была семейной историей Баланчивадзе. Его отец Мелитон Антонович Баланчивадзе происходил из религиозной семьи: отец (дед Баланчина) Амиран (в православии Антон) был епископом Кутаиси. Мелитон с раннего детства пел в церковном хоре, учился в духовной семинарии (впоследствии стал солистом Тифлисской (Тбилисской) оперы). Дядя Баланчина Аполлон был священником, а затем архиепископом в Тбилиси. Георгий, будучи ребенком, присутствовал при обряде перехода дяди в монашество и посвящения его в высокий сан. Поэтому глубокие детские воспоминания Баланчина связаны с великолепием церковного богослужения, а одним из любимых предметов в Императорском Театральном училище был Закон Божий. Он вспоминал, что в детстве играл в церковь, соорудив алтарь из стульев и изображал священника,¹⁸⁰ и что «завидовал мальчикам», певшим в церковном хоре. Имя Георгию дали

¹⁷⁷ Михайлов М.М. Жизнь в балете. Л.-М. «Искусство», 1966. С. 54-55

¹⁷⁸ Левенков О. Джордж Баланчин. Ч. 1. Пермь, 2007. С.131

¹⁷⁹ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: «Эксмо», 2004. С. 55-56

¹⁸⁰ Левенков О. Джордж Баланчин. Ч. 1. Пермь: «Книжный мир», 2007. С. 14

родители в честь святого¹⁸¹, и, несомненно, в воспитании детей в семье Баланчивадзе особое место занимала религиозность, которую Баланчин чтит и которая составляла значимую часть его жизненного и творческого мировоззрения.

Кроме того, в семье Баланчивадзе особую роль имела музыка. Несмотря на то, что отец Георгия был композитором, первые музыкальные впечатления мальчик получил от игры на фортепьяно мамы Марии Николаевны. С пяти лет она обучала Георгия музыке. Часто на семейных ужинах Георгий вместе с братом Андреем (впоследствии ставшим композитором) устраивали музыкальные вечера, играя на фортепиано «ноктюрны и марши собственного сочинения... В четыре руки они исполняли произведения Гайдна, Моцарта и Шуберта»¹⁸². А первые впечатления о Мариинском театре у Георгия связаны с оперой Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане».

Книги, которыми Георгий увлекался в детстве, также оставили свой след. Баланчин вспоминал, что сначала это были «Приключения мурзилки», «Степка-растепка», «Макс и Мориц» Вильгельма Буша, в детстве впервые знакомство со сказками и стихами А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, сказками Перро, Андерсена, Гофмана, позже – увлекся чтением Майн Рида «Всадник без головы», Фенимора Купера «Последним из могикан»¹⁸³, романов Жуль Верна («80000 лье под водой», «Таинственный остров»), рассказами и повестями Артура Конана Дойла о Шерлоке Холмсе, приключениями Ника Картера и Пенкертонна¹⁸⁴. Баланчин вспоминал, что истории Купера уже тогда будоражили его юную фантазию об Америке.

Если говорить о планах относительно профессионального будущего Георгия, то стоит отметить, что ему готовили военную карьеру, планируя отдать в царский кадетский корпус. «Его дядя, полковник Иван Баланчивадзе,

¹⁸¹ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М.: Издательство Независимая Газета, 2001. С. 247

¹⁸² Mason F. I Remember Balanchine: Recollections of the Ballet Master by Those Who Knew Him. New York: Doubleday, 1991. P. 22

¹⁸³ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 137

¹⁸⁴ Там же. С. 45-47

специально готовил племянника по ряду предметов»¹⁸⁵. Но судьба распорядилась иначе. Когда мать повела поступать Георгия в военное училище, набор уже был окончен. Во время поступления сестры Тамары на балетное отделение Императорского Театрального училища Марии Николаевне посоветовали экзаменовать и сына. В августе 1913 года в Императорском театральном училище традиционно проходил набор на восьмилетний курс обучения балета, драмы и музыки. В экзаменационной комиссии присутствовала Т. Карсавина. Баланчивадзе был выбран из 115 мальчиков¹⁸⁶. Вот как сам Баланчин вспоминал об училище: «Там, в школе, мы занимались, ели, спали, все там было... И маленький театр там у нас был свой, и домашняя церковь, и лазарет... мы были придворной Школой. У нас были специальные формы – голубые мундиры, очень красивые: серебряные лиры на воротничках и фуражках, – и нас возили в каретах... У нас в школе были слуги, лакеи... Мы вставали, мылись, одевались и уходили. Кроватей не застилали... За нами слуги прибирали».¹⁸⁷ Училище имело статус закрытого учебного заведения со строгим распорядком и правилами, что несомненно воспитывало в учениках собранность, силу характера и особую культуру. В школе были свои традиции: младшие воспитанники обращались к более старшим всегда на «вы», было в почете особое отношение к даме, балетной танцовщице, преклонение перед прима-балеринами. Для юного Баланчивадзе это были Тамара Карсавина, Елена Смирнова и Елизавета Гердт, последняя оставалась для него эталоном балерины на протяжении всей жизни. В 1963 году, уже будучи всемирно известным балетмейстером и руководителем американской труппы «Нью-Йорк Сити балле», он писал: «И когда я думаю о чистоте линий классического танца, передо мной встает образ Елизаветы Гердт, красота и подлинная пластика ее движений»¹⁸⁸. Это юношеское восхищение талантом Е.

¹⁸⁵ Горина Т.Н. Адреса Георгия Баланчивадзе в Петербурге – Петрограде // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. №1 (36). С. 15

¹⁸⁶ Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. New York, 1968. P. 515

¹⁸⁷ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 69, 71

¹⁸⁸ Баланчин Дж. Рассказывает Баланчин: «Нью-Йорк Сити балет» в Москве // Советская музыка, 1963, №1. С. 40

Гердт будет служить ему ориентиром во всей последующей работе с танцовщицами.

Первые два года (1913-1914) Георгий учился в классе С.К. Андрианова, который был учеником знаменитого П.А. Гердта. Андрианов воспитывал в юношах традиционную для петербургской школы академичность, классическую строгость формы и благородные манеры, а также дал «очень много в смысле познаний основ и "тайн" хореографического искусства»¹⁸⁹. Кроме того, среди своих учителей Баланчин называл Павла Андреевича Гердта. Вспоминая об Андрианове и Гердте, он говорил: «Эти два человека привили мне уважение к движениям человеческого тела, научили максимально использовать выразительность ног, рук, корпуса, вооружили опытом исключительной важности для будущего»¹⁹⁰. Хотя Гердт и не был его непосредственным учителем, в памяти Баланчина осталось восхищение от увиденных им спектаклей и репетиций с участием непревзойденного исполнителя, особенно выделял его партию Зигфрида в «Лебедином озере».

Георгию не нравилось обучение, причинами тому были замкнутая система пребывания, строгий распорядок, оторванность от родителей. В своих воспоминаниях он писал: «Самой Императорской школой я был решительно не доволен. Мне она не нравилась. Я тосковал, и армия мне казалась лучшей идеей, чем балет... Я был уверен, что не имел склонности к танцам, что тратил свое время и царские деньги... Несмотря на то, что меня и перевели в ранг постоянных студентов после первого года обучения, я все еще считал, что я не на своем месте»¹⁹¹. Перемена произошла на втором году обучения. Балетмейстер вспоминал: «В первый год обучения мы посещали только классы, и никак не были связаны с Императорским (Мариинским) театром. Во второй год, по традиции, мы становились частью театра, мы танцевали в большой группе с *corps de ballet*»¹⁹². Тогда Георгий впервые оказался на сцене

¹⁸⁹ Баланчин Дж. Рассказывает Баланчин // Советская музыка. С. 40

¹⁹⁰ Слонимский Ю. Отрочество и юность Баланчина. Из воспоминаний. По: Левенков О. Джордж Баланчин. Ч. 1. Пермь, 2007. С. 20

¹⁹¹ Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. New York, 1968. P. 516

¹⁹² Ibid. P. 516

Мариинского театра в балете «Спящая красавица» П.И. Чайковского (постановка М.И. Петипа) в роли Амура (который сидел на золоченой клетке) в шествии сказок в последнем действии. Баланчин позже вспоминал о своем впечатлении: «Этот вечер навсегда изменил всю мою жизнь, в этот момент я понял, что все были правы, я на своем месте. Именно тогда я увидел балет с точки зрения театра»¹⁹³. И добавлял: «Благодаря "Спящей красавице" я полюбил балет»¹⁹⁴. Балет «Спящая красавица» отныне становится для Баланчина эталоном высочайшего мастерства мэтров Петипа-Чайковского.

Следующие три года (1915-1918), учителем классического танца был Виктор Александрович Семенов.

В этот период, учась в пятом классе, юный Баланчивадзе исполняет свою первую танцевальную роль – Луки в одноактном балете Р. Дриго «Волшебная флейта» с Лидией Ивановой в хореографии Льва Иванова.

Отметим важное обстоятельство: в эти годы шла Первая мировая война (1914-1918) и еще более усугубилась обстановка в тяжелый 1917 год, который принес с собой революции, митинги, отречение царя, создание Временного правительства, установление советской власти, беспорядки и голод. В этот период занятия в училище прекратились на несколько месяцев. Тогда Георгий работал, где придется: рассыльным, помощником в мастерской, тапером в немом кино. Все эти годы невзгод несомненно отразились на становление личности и черт характера юного Баланчивадзе. Как справедливо заметил биограф Баланчина Бернард Тайпер: «Самообладание, выносливость, умение ориентироваться в обстановке, несомненно, были усилены в нем тогда; и это оказалось уроком, которого большинство людей не познало никогда, уроком того, что просто-напросто выжить свершение и достижение. И, более чем вероятно, что отличительная черта характера Баланчина – склонность к фатализму – значительно усилилась именно в те годы»¹⁹⁵. Этим же словам

¹⁹³ Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. New York, 1968. P. 517

¹⁹⁴ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 31

¹⁹⁵ Taper B. Balanchine. По: Левенков О. Джордж Баланчин. Ч. 1. Пермь: «Книжный мир», 2007. С. 25

вторит А. Данилова, однокурсница Баланчина: «Революция научила нас ценить жизнь. В свои юные годы мы уже имели опыт такой, какой другие люди приобретают к шестидесяти годам, если не позже»¹⁹⁶. В этот же сложный период у Георгия обнаружился туберкулез легких, с которым он боролся все последующие годы.

В результате Октябрьской революции 1917 года власть захватили большевики. Училище снова открыли, но учащихся стало гораздо меньше. Баланчин в поздние годы, вспоминая о том времени, говорил, что чувство постоянного холода и голода не покидало его. Изменения претерпел и привычный уклад училища. Домашнюю церковь в училище закрыли. Учащиеся так же продолжали выступать в театре, но кареты, в которых их доставляли на спектакль, отменили. Поменялась публика Мариинского театра. Вот что вспоминал Баланчин: «Новых зрителей классический балет не очень интересовал. Приходили солдаты, матросы, курили в театре, щелкали семечки, стучали подкованными каблуками в такт музыке. Они сидели на барьерах лож, свесив ноги, это казалось им очень шикарным»¹⁹⁷. Были и положительные изменения. Назначенный нарком просвещения А.В. Луначарский взял под свою опеку бывшее Императорское Театральное училище. Произошла смена руководства училища. С 1919 года пост директора занимает Андрей Александрович Облаков – «бывший артист балета, человек культурный, инициативный, с ним творческая жизнь оживилась»¹⁹⁸, – так охарактеризовал его учившийся тогда в школе М. Михайлов. В стенах училища зазвучали стихи В.В. Маяковского, А.А. Ахматовой, С.А. Есенина, а с 1918 года стала действовать Школа русской драмы.

В театре при училище регулярно проходили балетные спектакли, а вместе с тем – и драматические, организованные преподавателем Д.Д. Бочаровым. В драматических спектаклях часто задействовали балетных

¹⁹⁶ Mason F. I Remember Balanchine. New York: Doubleday, 1991. P. 3

¹⁹⁷ Ibid. С. 82

¹⁹⁸ Михайлов М.М. Жизнь в балете. Л.-М.: «Искусство», 1966. С. 29

артистов. Так, например, в постановке «Медведь» (А.П. Чехова) Баланчивадзе играл роль старого слуги. Позже в спектакле «Лес» (А.Н. Островского) с участием маститых балетных актеров Л.С. Леонтьева и Н.А. Соляникова Георгий получил роль слуги Карпа. Спектакль прошел настолько успешно, что его один раз показали на сцене Александринского театра¹⁹⁹.

В школьные годы Георгий отличался от сверстников своей музыкальной одаренностью, он уже достаточно хорошо владел инструментом, читал ноты «с листа» и поражал виртуозным исполнением Моцарта, Шопена, Чайковского. Инспектор театрального училища Георгий Георгиевич Исаенко посоветовал ему обучаться в консерватории. Еще будучи учеником балетного училища в 1919 году Георгий поступил в Петроградскую консерваторию (1919-1922) по классу фортепьяно, где учился у Софьи Францевны Цумюллер. Кроме того, в качестве вольнослушателя посещал классы гармонии, контрапункта и инструментовки, а также учился игре на скрипке, трубе и валторне. К этому времени относятся и его первые композиторские сочинения. На некоторые из них он позже делал хореографические постановки.

Благодаря тому, что директор училища А.А. Облаков был руководителем широких, современных взглядов, он предоставлял возможность молодым артистам проявить свой талант на постановочном поприще. В этот период Георгий начинает делать свои первые школьные балетмейстерские шаги. Его первыми постановками были «Ночь» на музыку А.Г. Рубинштейна и «Прекрасный розмарин» на музыку Ф. Крейслера²⁰⁰.

Номер «Ночь» впервые исполнил сам Баланчивадзе с О.П. Мунгаловой. Юный постановщик был не только автором хореографии, но и художником по костюмам. По воспоминаниям М.М. Михайлова, этот «танец не имел конкретного сюжета, юный балетмейстер и не стремился к этому. Он хотел лишь передать то настроение и те чувства, которые композитор вложил в

¹⁹⁹ Михайлов М.М. Жизнь в балете. Л.-М.: «Искусство», 1966. С. 31

²⁰⁰Здесь и далее при упоминании постановок Дж. Баланчина см. Приложение. Где указана более подробная информация (дата и место премьеры (в т.ч. последующих редакций), композитор, художественное оформление, основные исполнители).

маленькую музыкальную пьесу»²⁰¹. Позже эту же постановку Баланчивадзе исполнял с Жевержеевой. Она вспоминала одну интересную деталь: «Там был арабеск, который держался лишь на поцелуе. Баланчин был на коленях, а я удерживала арабеск лишь своими устами, иначе я бы упала»²⁰². По мнению Жевержеевой, этот элемент «легкого эротизма», применяемый уже в первых постановках Баланчина, в дальнейшем станет одной из отличительных черт его постановочного стиля.

Воспоминания артистов, участвующих в этом первом номере Баланчивадзе, указывают на то, что постановочные принципы шестнадцатилетнего хореографа были обращены к новаторству. В частности он отталкивался от «новых» приемов того времени, созданных Фокиным: соединение свободной пластики Дункан с пуантной техникой классического танца. Кроме того, были уже и свои находки. Так, в финале, в музыкальной кульминации, он применил поддержку, которую не использовали ранее на балетной сцене. Это была «верхняя» поддержка, когда юноша поднимал партнершу на вытянутые руки и таким образом уносил ее за кулисы. Вера Костровицкая, которая училась вместе с Георгием и видела тогда этот номер, вспоминала: «Конечно, позднее в разных концертных номерах артисты исполняли любовные дуэты, называемые *adagio*, вне традиций Петипа, но тогда, еще в училище, это было совершенно ново»²⁰³. Таким же новым она отмечала и костюм: «В хитонах в 1920-1921 годах еще мало кто на сцене появлялся. Танцевать на пальцах было принято только в тюниках – "пачках", голову украшали диадемами, искусственными цветами и разной мишурой. На Мунгаловой была легкая, светлая туника, вместо головного убора – узкая лента свободно перехватывала белокурые локоны»²⁰⁴. Номер имел заслуженный успех у артистов и надолго вошел в их концертный репертуар. Но старорежимные наставники отнеслись менее благожелательно, назвав его

²⁰¹ Михайлов М.М. Жизнь в балете. Л.-М., 1966. С. 31

²⁰² Mason F. I Remember Balanchine. New York: Doubleday, 1991. P. 12

²⁰³ Костровицкая В. Воспоминания. Цит. по: Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 31

²⁰⁴ Там же.

недостаточно академичным, а главное – «нескромным». Тем не менее, Облаков всячески поддерживал молодого постановщика и не обращал внимание на подобную критику, более того, он уже тогда почувствовал талант в молодом Баланчивадзе, предрекая ему большое будущее²⁰⁵. Теперь номера юного хореографа были включены не только в школьные концерты, но и в выпускные спектакли в театре.

В этом учебном году Баланчивадзе как исполнитель танцевал на сцене Мариинского театра в па де труа из балета «Пахита».

Последние два завершающие года в театральном училище Георгий проходил обучение у Леонида Сергеевича Леонтьева, который, по воспоминаниям М. Михайлова, проводил уроки редко, потому как в это время руководил труппой театра и сам был задействован в спектаклях. Урок давал со скрипкой в руках: на струнах брэнчал, как на гитаре, а смычок использовал в качестве наказания учеников за нерадивость. На ошибки указывал редко, но был прекрасным педагогом по актерскому мастерству. Класс по классическому танцу в конце концов отдали А.И. Чекрыгину, который и выпускал курс²⁰⁶.

Выпускной экзамен в училище состоялся 4 апреля 1921 года, где Баланчивадзе показал номер собственного сочинения, исполненный в дуэте с А. Даниловой, под названием «Поэма» на музыку З. Фибиха. К 22 мая А.И. Чекрыгин поставил для класса выпускной спектакль – «Жавотта» Сен-Санса. Главную мужскую роль – Жана – исполнял Баланчивадзе, а партнершей должна была быть Лидия Иванова, но по причине болезни ее заменили Ниной Вдовиной. В концертном отделении Георгий исполнял лезгинку. Тамара Жевержеева вспоминала: «Баланчивадзе танцевал лезгинку – танец воина. У него было два ножа, которыми он случайно попал себе в колено. В результате, он сломал хрящ, который отвечал за подвижность колена, с того времени оно

²⁰⁵ Из воспоминаний Петра Гусева. Цит. По: Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 31

²⁰⁶ Михайлов М.М. Жизнь в балете. Л.-М.: «Искусство», 1966. С. 28

было полностью заблокировано. После этого у него была всегда проблема с коленом (хрящ пришлось удалить)»²⁰⁷. Это обстоятельство стало отчасти причиной ухода Баланчина из исполнительской в балетмейстерскую работу.

По окончании училища почти весь выпуск (восемь девушек и четыре юноши) приняли в балетную труппу, теперь уже не Мариинского театра, а Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ). Однокашница Георгия Лидия Иванова была принята в качестве солистки, а остальные, в том числе Баланчивадзе, в состав кордебалета.

Балетный репертуар театра в то время состоял из классических спектаклей наследия М.И. Петипа («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Эсмеральда», «Корсар», «Дочь фараона») и нескольких постановок М.М. Фокина. За три-четыре месяца первого сезона вновь поступившим следовало выучить партии в массовых танцах всех балетов и опер текущего репертуара. Главной задачей было зарекомендовать себя.

Важно отметить, что после октября 1917 года труппа бывшего Мариинского театра переживала непростые времена: артисты болели, умирали, уезжали за рубеж. Эмигрировали Легат, Романов, М. Фокин, в то время руководивший труппой. Из дореволюционных ведущих солистов остались лишь балерина О. Спесивцева и первый танцовщик В. Семенов. По воспоминаниям тех, кто переживал этот многосложный период в театральной жизни, когда обесточенный во всех отношениях театр хотели закрыть (1922 год), лишь консолидация оставшихся артистических сил, беззаветно любивших дело своей жизни – балетное искусство – помогла театру выжить и продолжить работу. Несмотря на нехватку танцевальных кадров в театре, получить место солиста в труппе было непросто. К концу первого сезона Баланчивадзе все еще остается в кордебалете, но летом, на каникулах, Е.П. Гердт приглашает Баланчивадзе танцевать в концерте *pas de deux* из «Лебединого озера» П.И. Чайковского в Павловском вокзале (на замену

²⁰⁷ Mason F. I Remember Balanchine. New York: Doubleday, 1991. P. 12

заболевшему партнеру М.А. Дудко). Баланчивадзе расценил это как большой шанс: «Вот она, наконец-то, моя синяя птица!»²⁰⁸. По причине отсутствия собственного костюма, в долгих поисках он чуть не опоздал на выступление, прибежал за несколько минут до своего выхода (он не успел на электричку и ехал до места более 26 километров на велосипеде), это все стало результатом его неудачного выступления. Возложенные на это приглашение надежды рухнули, что привело его в отчаяние. Баланчивадзе понимал, что не обладал природными данными «классического образца»: имея хорошую элевацию, выворотность и «дотянутость» стопы оставались слабыми сторонами его техники, что определяло его амплуа как полу-характерного артиста.

В сезон 1922 года на пост главного балетмейстера театра назначают Ф.В. Лопухова, приход которого открывает новую страницу в творческой жизни Баланчивадзе. Ф. Лопухов делает основную ставку на молодежь, желая активизировать работу всего коллектива. М. Михайлов писал: «Нас извлекли из последних рядов кордебалета и водворили в первые линии. В некоторых спектаклях мы получили места вторых солистов»²⁰⁹. Несомненно, это вселяло в молодых артистов новые надежды и укрепляло уверенность в своих силах.

На посту главного балетмейстера Ф. Лопухов занялся восстановлением старого репертуара, он рассматривал себя «реставратором лучших хореографических творений в театре – хранителем достояний мировой балетной культуры»²¹⁰.

В середине сезона он реконструирует балет «Щелкунчик» П.И. Чайковского (в постановке Льва Иванова). Баланчивадзе получил сольную партию Буффона и с огромным успехом исполнил ее. «Несколько неожиданно для всех нас, - вспоминает М. Михайлов, - он [Баланчивадзе], с несвойственной ему доселе экспрессией, станцевал в последнем акте танец

²⁰⁸ Михайлов М.М. Жизнь в балете. Л.-М. «Искусство», 1966. С. 38

²⁰⁹ Там же. С. 40

²¹⁰ Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 223

буффона с обручем в окружении шести подростков – учеников школы... Уже с первого выхода, когда Жорж с большим напором, стремительно скользя *pas de basque*'ами, летел вокруг сцены в желтом трикотажном полосатом костюме с обручем за спиной, публика разразилась аплодисментами. Когда же в конце танца он с поворотом, поджимая под себя ноги, стал прыгать в это кольцо много раз подряд, аплодисменты перешли в овацию»²¹¹. Очевидцы, друзья, исследователи – все сходятся во мнении, что роль Буффона осталась лучшей в исполнительской карьере Баланчина²¹². Этот танец наглядно показал принадлежность амплу Баланчивадзе к характерно-гротескным танцовщикам, а не к классическим исполнителям. Именно в это время интерес к балетмейстерству у него проявляется в большей степени. Если молодым танцовщикам при поддержке Ф. Лопухова был дан шанс проявить себя, то молодым хореографам было сложнее: в театре еще долгое время постановочная работа была сосредоточена в руках старшего поколения. Поэтому Баланчин пробовал свои силы «на стороне», активно участвуя в концертной деятельности, ставя постановки для себя и других артистов. Была и еще одна подспудная причина постановочной деятельности молодого хореографа: из-за разразившегося денежного кризиса прекратилась выплата денег всем учреждениям, театры оказались в тяжелом положении. Артистам требовался дополнительный заработок, который можно было получить, участвуя в концертах. К этим концертам Георгий и ставил номера. Таким образом, с сезона 1922-1923 годов начинается регулярная балетмейстерская деятельность Баланчивадзе.

Для выпускного из училища П. Гусева в 1922 году Баланчивадзе ставит постановку *«Вальс и адажио»* на музыку собственного сочинения. Номер был показан на сцене ГАТОБ О. Мунгаловой и П.А. Гусевым. Мунгалова вспоминала: «Баланчивадзе хотел сделать просто танцевальным номером, без

²¹¹ Михайлов М.М. Жизнь в балете. Л.-М.: «Искусство», 1966. С. 41

²¹² Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 35

какого-либо содержания, он даже настаивал, чтоб мы исполняли в репетиционных костюмах»²¹³.

Весной 1922 года в жизни восемнадцатилетнего Георгия происходят перемены, он женится на пятнадцатилетней Тамаре Жевержеевой, начинающей танцовщице (частной ученице Е.П. Соколовой, а к тому времени – обучающейся в Театральном училище, где произошла их встреча с Баланчиным). Отец Тамары «Левкий Жевержеев – был одним из главных петербургских оригиналов... сыгравший в художественном развитии молодого Баланчина исключительную, до сих пор недооцененную роль»²¹⁴. Новоявленные супруги живут в двадцати пятикомнатной квартире Л. Жевержеева на Графском переулке. Обратимся к воспоминаниям Баланчина: «Он [Жевержеев] был владелец парчово-ткацкой фабрики и магазина церковной утвари на Невском проспекте. И театр он выстроил на Троицкой улице... У Жевержеева бала замечательная библиотека: первые издания, тысячи редких книг... На квартире стояло великолепное пианино. Жевержеев очень Вагнера любил, у него был собран полный Вагнер. И он всегда меня просил: "Садитесь, пожалуйста, сыграйте мне что-нибудь из Вагнера". Я играл...»²¹⁵. Волков также отмечал, что коллекция книг Жевержеева насчитывала более двадцати пяти тысяч редких изданий и считалась самой солидной в Петербурге, а также Жевержеев собирал всевозможные материалы о русском театре (афиши, эскизы декораций и костюмов, портреты артистов и многое другое, что позже составит Музей театрального и музыкального искусства в Петербурге²¹⁶). Находясь в доме Жевержеева, Баланчивадзе имел доступ ко всему этому. Кроме того, Жевержеев увлекался авангардом и каждую пятницу собирал у себя молодежь с модернистскими взглядами. Частыми гостями были поэты-футуристы В.В. Маяковский, В. Хлебников, художники К. Малевич, В. Татлин, П. Филонов, художественные критики Н.

²¹³ цит. По Скларовской. О. Мунгалова. Воспоминания. Рукопись. // Балет. С. 83

²¹⁴ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М., 2001. С. 261

²¹⁵ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 66-67

²¹⁶ https://theatremuseum.ru/page/istoriya__muzeya

Пунин и многие другие. Таким образом Баланчивадзе стал участником знаменитых «Жевержеевских пятниц». Баланчин вспоминал: «Я тогда был молодой, мне очень хотелось быть передовым. А кто я был тогда? "балетный", "балерун" – иначе нас не называли. Нас серьезные деятели за людей не считали. Вот почему я так благодарен Жевержееву. Он меня в этот модернизм ввел, так сказать, с черного входа. Парадный-то вход был для таких, как я, закрыт наглухо»²¹⁷. Авангардный дух его окружения не мог не оказать мощного влияния на молодую ищущую личность в период своего становления.

Георгий, оставшись без родителей в Петербурге (отец был назначен Министром культуры Грузии и уехал в Тифлис, позже мать с двумя детьми, Тамарой и Андреем отправились вслед за ним), испытывал недостаток в семье, возможно, отец Тамары Жевержеевой в какой-то мере замещал юноше собственного отца, этим объясняется его стремление к подражанию Л. Жевержееву: удлиненная прическа, зачесанная на одну сторону, и щепетильность в отношении ухоженности рук.

Летом 1922 года Баланчивадзе ставит постановки: «*Романс*» на музыку собственного сочинения на текст Е.А. Мравинского для артистов О.П. Мунгаловой и П.А. Гусева. Для Л.А. Ивановой поставил «*Грустный вальс*» на музыку Я. Сибелиуса. Позже этот же номер исполняла Т. Жевержеева, которая не без доли юмора его описывала: «Я была лунатиком (сомнамбулой), одетой в тюниковое платье до колен. Этот танец пугал зрителей, потому что я двигалась вперед по направлению к самому краю авансцены, как если бы я был слепа и собиралась идти прямо в оркестровую яму»²¹⁸. Описание данного номера снова демонстрирует стремление Баланчивадзе к постановочной оригинальности, уходящей в «странности». Также как, например, номер «*Ориенталия*» (сезон 1922/1923) на музыку Ц.А. Кюи исполняли Г.М. Баланчивадзе с Н.Ф. Молодзинской, а позже с Т. Жевержеевой, которая

²¹⁷ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М., 2001. С. 280

²¹⁸ Mason F. I Remember Balanchine. New York: Doubleday, 1991. P. 13 (пер. с англ. Фугиной О.А.)

вспоминала: «Джордж играл слепого попрошайку на улице, старика с пивом, и я была толи его дочь, толи его танцовщица. Он выкатывал маленький ковер, садился и имитировал игру на струнном инструменте, а я танцевала на ковре. Когда танец заканчивался, мы все собирали и уходили. Это был небольшой, но очень странный танец...»²¹⁹. В этот же период Баланчивадзе ставит «Венгерский цыганский танец» на музыку И. Брамса

Особым успехом у публики пользовался поставленный Баланчивадзе в 1922 году танец «Матлот». Это был матросский хорнпайп – английский матросский танец²²⁰ на традиционную музыку для волынки. Исполнители изображали движения юнг на корабле (натягивали мачту, паруса).

В 1923 году Баланчивадзе ставит балет-пантомиму «Шарф Коломбины» Э. фон Дохнаньи по мотивам сценариев итальянской комедий дель арте (в художественном оформлении В.В. Дмитриева) и несколько номеров: «Загадка» на музыку А.С. Аренского, «Полька» на музыку С.В. Рахманинова (сольный номер Л.А. Ивановой) и «Па-де-де» на музыку Ф. Крейсlera.

В сезон 1923-1924 года для себя и супруги Баланчивадзе ставит номера «Восточный танец» М.П. Мусоргского и «Этюд» (Etude) А.Н. Скрябина.

Особо значимым было и то, что на сцене ГАТОБ (Государственного академического Театра оперы и балета) в 1924 году был показан его номер «Па-де-де» А.К. Глазунова.

Выступая на концертах, как вспоминал Баланчин, главной задачей артистов было танцевать весело и профессионально, «иначе могли не дать еды», а заплатить деньгами, на которые в то время ничего нельзя было купить²²¹, поэтому и сами постановки были подчинены этой задаче. Говоря о самой хореографии постановок этого периода, отметим, что они еще не отличались хореографическим разнообразием (в них часто присутствовал сюжет, который придумывался исходя из музыки), хотя тенденции к

²¹⁹ Mason F. I Remember Balanchine. New York: Doubleday, 1991. P. 13 (пер. с англ. Фугиной О.А.)

²²⁰ Кулаков В.А., Паппе В.М. 2500 хореографических премьер XX века (1900-1945). Энциклопедический словарь. М.: Издательство Дека-ВС. 2008. С. 94

²²¹ Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 85

новаторству уже просматривались, проявлялись черты, которые будут в дальнейшем характерны для постановок Баланчина: «эротизм», юмор, эксперименты в костюмах, поддержках, па. Вскоре его творческая и художественная мысль будет подвержена серьезным изменениям.

В 1923 году Баланчивадзе принимает участие в постановке Ф.В. Лопухова «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. ван Бетховена. Это был оригинальный балет – танцсимфония, как его назвал сам постановщик. Он прошел всего один раз²²² на сцене ГАТОБ, поскольку смелый опыт балетмейстера не был принят и понят современниками. Хотелось бы отметить, что именно этот спектакль стал одной из отправных точек в творческом поиске начинающего постановщика-Баланчивадзе и оказал огромное влияние на формирование его хореографической мысли. Он вспоминал: «То, что Лопухов делал, было по тому времени замечательно. Идею он брал в литературе, в живописи, но это был в общем чистый танец, настоящая хореография. Можно сказать, это было гениально! Другие тоже пытались выдумать что-нибудь интересное, но получалась ерунда, только Лопухов был настоящий гений»²²³. Этот уникальный опыт дал возможность начинающему постановщику Баланчивадзе увидеть неисчерпаемость ресурсов классического танца, помог расширить понимание музыки в постановочной работе. Это был впервые поставленный бессюжетный балет на симфоническую музыку, продолжение линии, так называемого, «белого» или «тюникового» балета. Начало симфонического балета было положено еще М. Петипа в танце теней («Баядерка»), танец лебедей Л. Иванова и «Шопенианы» М. Фокина. Кстати, именно балет «Шопениана» Баланчивадзе выделял из всех фокинских постановок. Бессюжетные постановки, которые станут делом его жизни, именно тогда привлекали его внимание, но первым принципы симфонизма Баланчивадзе объяснил именно Лопухов. Вспоминая идеи

²²² Деген А., Ступников И. Ленинградский балет. 1917-1987: Словарь-справочник. Л.: Советский композитор, 1988. С. 243

²²³ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 86

Лопухова уже в зрелые годы, Баланчин рассказывал С. Волкову: «Лопухов говорил так: к симфонической музыке нельзя привязывать какие-то глупые сюжеты, ничего не получается. У Айседоры Дункан ничего не получилось. И даже Фокин не вышел победителем, когда взял "Шехеразadu" Римского-Корсакова и "Прелюды" Листа. Нужно отбросить сюжет, обойтись без декораций и пышных костюмов. Тело танцовщика – его главный инструмент, его должно быть видно. Вместо декораций – смена света. Лопухов говорил: "Вперед – к Петипа!" То есть танец выражает все с помощью только музыки. Это и была знаменитая теперь "танцсимфония" Лопухова»²²⁴. Проводя анализ творчества балетмейстера, можно сделать вывод, что принципы Лопухова стали главными и основным в собственной постановочной работе Баланчина. Поэтому с уверенностью можно сказать, что влияние Ф. Лопухова на молодого постановщика было значительным.

Осенью 1922 года произошло еще одно творческое открытие молодого постановщика: на гастроли в Петроград прибыл Московский Камерный балет балетмейстера К.Я. Голейзовского (1892-1970). В постановках Голейзовского Баланчивадзе поразила и восхитила найденная совершенно новая, необычно смелая для того времени пластически-акробатическая форма танца. «Юноши и девушки с едва прикрытым телом и с босыми, как у Дункан, ногами исполняли ряд номеров, в которых показали множество необыкновенно красивых, гармоничных движений»²²⁵, – вспоминал М. Михайлов. Отметим еще следующее: одним из элементов хореографической стилистики Голейзовского была «эсцентрическая эротика» (названная так самим балетмейстером), которая была определенно близка Баланчивадзе как постановщику (вспомним его номер 1920 года «Ночь»).

Баланчивадзе был потрясен увиденным: «Только увидев работы Голейзовского, я решил набраться смелости и искать что-то свое, непохожее

²²⁴ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 204

²²⁵ Михайлов М.М. Жизнь в балете. Л.-М. «Искусство», 1966. С. 43

на то, что делали другие»²²⁶. Постановки Голейзовского дали огромный импульс к поискам новых хореографических решений в последующей балетмейстерской деятельности молодого постановщика.

В это же время Баланчивадзе знакомится с творчеством еще двух московских балетмейстеров: Льва Лукина (1892-1961) и Николая Фореггера (1892-1939). Л. Лукин возглавлял труппу Московского свободного балета. Он окончил училище им. Гесиных и, не имея профессионального образования в области балета, стремился создать оригинальные хореографические композиции, заключающиеся в высвобожденных движениях человеческого тела (максимально эквивалентных музыке) и одновременно выражающих внутренние переживания исполнителя. Его постановки были скульптурно-графические, он пытался на теоретическом уровне объяснить взаимосвязь движений и музыки. Несомненно, как профессиональному музыканту Баланчину была музыкально-танцевальная концепция Лукина очень интересна, и, безусловно, она оказала воздействие на юного творца. Подтверждение тому находим в более поздних постановках: скульптурно-графическую идею построения композиции встречаем в «Аполлоне», «Блудном сыне» и др.; «телесная эмоциональность» и строгое подчинение движений структурному построению музыкального произведения будет лейтмотивом всех последующих постановок Баланчина.

Следующий балетмейстер, оказавший воздействие на становление художественной мысли молодого Баланчивадзе – Н. Форреггер. Ему принадлежат «танцы машин» или «механические танцы» (танцовщики передавали в движениях ход механизмов, колес, поршней и т.д.). Форреггер так объяснял свою концепцию: «Жизнь диктует формы и темпы движения... Сегодня – четкость и точность машин, отчетливые линии улиц, темп их движения. В современном танце необходима простота и экономия средств. Полное отсутствие декоративности, вычурности. Балерина, накручивающая 20

²²⁶ Тарер В. Balanchine. Цит. по: Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. С. 67

фуэте, и болонка, катающаяся на велосипеде, равноценны как курьез. Рабочий у станка, футболист в игре уже таят очертания танца. Надо учиться их разглядеть»²²⁷. Этот принцип художественного мышления, заключающийся в нахождении пластического отражения ощущения мира, тенденций времени, даже в его техногенном проявлении, составил основу творческой мысли Баланчина. Будучи в Америке, он писал: «В движениях того, кто катит бочки или управляет поездом или лифтом, нет особой красоты. Но во всех этих каждодневных движениях кроется очень важная часть визуальной динамики, которую нужно уметь увидеть»²²⁸. Таким образом, идея Фореггера Баланчиным была развита: элементы урбанистического мира не просто привносились в чистом виде в его хореографию, а воспринимались им, прежде всего, в качестве источника энергии и динамики, что в итоге составило особенность стиля хореографии Баланчина.

Художественная мысль Георгия Баланчивадзе претерпела большие изменения, она все больше обретает определенность. Он всерьез настроен создать новое искусство, «неведанное ранее». В 1922 году вместе со студентами Академии художеств В. Дмитриевым и Б. Эрбштейном, начинающим балетным критиком, студентом университета Ю. Слонимским основывают экспериментальную труппу «Молодой балет» (1922-1924). Юный артист Жорж Баланчивадзе был назначен главным хореографом. В состав труппы входили молодые энтузиасты балета: Л. Балашова, П. Гусев, А. Данилова, Е. Елисеева, Н. Ефимова, Л. Иванова, Д. Кирсанов, В. Костровицкая, Л. Лавровский, Н. Лисовская, М. Михайлов, Н. Млодзинская, О. Мунгалова, Н. Никитина, Л. Стуколкина, Л. Тюнтина²²⁹.

Словно лозунг этого времени, звучат слова Ф. Лопухова: «Революционному народу нужно революционное искусство»²³⁰. Он вспоминал: «Не могу не связать рождение группы "Молодой балет" с

²²⁷ Фореггер Н. Как омолаживать балет // Жизнь искусства. 1926. № 9. 2 марта. С. 6

²²⁸ Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. New York, 1968. P. 556

²²⁹ Choreography by George Balanchine. Цит. по: Левенков О. Джордж Баланчин. Ч. 1. Пермь, 2007. С. 50

²³⁰ Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 219

бурными, стихийно возникавшими спорами, которые кипели в аванложе артистической ложе бывшего Мариинского театра, участником которых мне частенько доводилось быть. Здесь делились впечатлениями от спектаклей, обсуждали животрепещущие вопросы практики, спорили относительно будущего советского балета, нередко по тем временам ошибаясь и путаясь в представлениях о нем»²³¹. В тоже время Лопухов отмечал, что молодым творцам не хватало конкретики (конкретной идеи). Но, судя по воспоминаниям непосредственного участника труппы М. Михайлова, идея была, причем достаточно дерзкая: «[Мы] Объединились, чтобы попытаться общими усилиями (как тогда было громко сказано) сдвинуть наше искусство с мертвой точки»²³². Вся новоявленная труппа была охвачена страстным стремлением критически пересмотреть балетное наследие. Таким образом, было решено организовать первый концерт. Название программы звучало довольно смело, но, как оказалось, было пророческим: «Эволюция балета: от Пети́па через Фокина к Баланчивадзе»²³³.

Участница «Молодого балета» В. Костровицкая вспоминала, что Баланчивадзе «наметил первый концерт в трех отделениях. Для первого предложил каждому участнику группы выбрать без стеснения все, что нравится в старых балетах, и разучить номера так, как мы их чувствуем и хотим передать зрителю – сделать свою интерпретацию.

Второе отделение он предложил составить из его концертных номеров и наших собственных постановок, осуществленных еще в школе по инициативе А.А. Облакова...

В третьем отделении Баланчивадзе решил поставить "Траурный марш" Шопена.

Все он репетировал сам, делал мягкие, всегда доброжелательные замечания, относящиеся, главным образом, к музыкальной стороне исполнения».²³⁴

²³¹ Там же. С. 206

²³² Михайлов М.М. Жизнь в балете. Л.-М., 1966. С. 44

²³³ Горина Т.Н. Адреса Георгия Баланчивадзе в Петербурге – Петрограде // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. №1 (36). С. 19

²³⁴ Костровицкая В. Воспоминания. Цит. По: Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь, 2007. С. 50

Специально к концерту Баланчивадзе поставил ряд новых номеров: «Испанский танец» А.К. Глазунова, «Экстаз» на музыку Баланчивадзе, «Адажио» К. Сен-Санса, «Вальс» М. Равеля и ряд поставленных им ранее номеров («Матлот», «Ночь» (под названием «Романс»)).

Главным номером программы был заявлен «Траурный марш» (Marche funébre) Ф. Шопена (идея постановки принадлежит В.Н. Всеволодскому-Гернгроссу). По-видимому, это была достаточно оригинальная постановка (учитывая музыкальный материал), поскольку именно ее Баланчин позже покажет на просмотре у Дягилева в Париже.

Первый исторический концерт «Молодого балета» состоялся 1 июня 1923 года в «Экспериментальном» театре²³⁵, которым руководил Всеволодский-Гернгросс, поддерживающий идею «нового искусства» и стремления молодых новаторов. Вот что вспоминает В. Костровицкая об этом дне: «Публики на первом концерте было полно. Пришли наши старые детскосельские друзья из Дома ученых, студенты из Школы русской драмы, рабочая молодежь, случайная публика с Невского, студенты, пришли, конечно, Исаенко и Облаков, художники, которых притащили с собой Дмитриев и Эрбштейн... И никого из балетного мира... Зато пришла Ваганова. В антракте, внезапно появившись среди нас, она сказала: "Ну и смелые! За балеринские партии беретесь, а о технике не думаете! А всё-таки молодцы – способные, и новые номера у вас интересные". В устах Вагановой это была настоящая похвала»²³⁶.

В целом вечер «Молодого балета» имел успех, а критики отзывались достаточно противоречиво. А.Л. Волынский и Ю.Г. Бродесен выступили против, а последний назвал концерт «сплошным вечером сценической пошлости»²³⁷. Прогрессивные критики А.И. Канкарович, Б.М. Эрбштейн, авторитетный Алексей Гвоздев отзывались одобрительно, хотя и отметили, что

²³⁵ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М., 2001. С. 296

²³⁶ Костровицкая В. Лирические заметки // Балет. – 1996. – № 6. – С. 30

²³⁷ Юр. Б. Заря балетного ренессанса. Цит. по: Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. С. 67

в постановках прослеживается подражание Голейзовскому и посоветовали «выйти из состояния мятежной неуравновешенности и осознать свое дарование без помощи московских декадентов»²³⁸. Тем не менее, для юного постановщика Баланчивадзе поиск новых форм был основной задачей, а содержательность и сюжетность отходили на задний план. «Помню, когда я ставил первые балетные номера, – вспоминал Баланчин, – мне очень хотелось выдумать что-нибудь особенное, чтобы все говорили – да, это лучше, чем у Бориса Романова! Интересней, чем у Касьяна Голейзовского!»²³⁹. М. Михайлов тоже вспоминал, что, начав готовить постановки к концерту, Баланчивадзе старался искать новые хореографические решения, ничего не заимствуя из уже созданного и опираясь лишь на собственные фантазии, но хореографические новаторства, которые его поразили, еще питали тогда творческие фантазии Баланчивадзе и, конечно, прослеживались в его постановках.

Концертная деятельность труппы «Молодого балета» была достаточно активной, в сезоне 1923-1924 года был показан новый номер «Элегия» на музыку С.В. Рахманинова.

Одной из наиболее ярких и необычных постановок явилась совместная работа артистов труппы «Молодой балет» со студентами Всеволодского. Это было пантомимное действие под названием «Хоровое чтение» (1923 год). Необычность состояла в том, что танцовщики исполняли движения не под музыку, а под декламацию стихов А.А. Блока «Двенадцать» (и отрывок из другого произведения Блока) студентами Всеволодского. Выбор произведения был неслучайным: в поэме «Двенадцать» поэт отразил дух революционного Петрограда и то, что действительно волновало народ. Исполнительница постановки писала: «Баланчин поставил не иллюстративную пантомиму, а сложный танец в русских народных традициях. Стихи Блока (декламируя

²³⁸ Гвоздев А. Молодой балет. По: Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. С. 68

²³⁹ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 99

которые труппа Всеволодского виртуозно играла контрастами темпов и динамики, сопоставлением " хора " и " солистов ", мужских и женских голосов самых разнообразных тембров) давали изощренную ритмическую основу. Это было броское и увлекательное зрелище»²⁴⁰.

Кроме того, молодой постановщик пробовал свои силы в театральных постановках. В Малом оперном театре для оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок» (пост. Н.В. Смолич) поставил шествие и ориентальные экзотические танцевальные номера. По приглашению С.Э. Радлова осуществляет танцы в «Цезаре и Клеопатре» Бернарда Шоу и «Эуген Несчастный» (в постановке Радлова), показанные в 1923 году на сцене Александрийского театра. Радлов придумал некоторые эпизоды, где танец играл существенную роль. Баланчивадзе поставил эффектные механические танцы герлс²⁴¹ (по всей видимости, под влиянием хореографии Фореггера). Также участвует в экспериментальных постановках Г. Козинцева и Л. Трауберга «Фабрики эксцентрического актера» (ФЭКС).

К концу 1923 года имя Баланчивадзе становится все более известно: одно из самых главных изданий Петрограда, еженедельный журнал «Театр» выходит 11 декабря с портретом молодого постановщика Баланчивадзе на обложке. В этом же номере выходит его «разгромная» статья, обращенная А.Г. Волынскому, под названием «Унтер-офицерская вдова, или Как А.Л. Волынский сам себя сечет». Критик Волынский не раз писал в прессе о полной гибели классического балета, отзывался негативно о современных постановках, в том числе Лопухова²⁴² и Баланчивадзе. Ю. Слонимский – соратник и друг Баланчивадзе, а в будущем – историк театра и театральный критик – вспоминал, что «молодежь относилась к Волынскому двойственно. Ценила его ум и талант, проявлявшийся в анализе танцевальных образов, и одновременно возмущалась его притязаниями на право единственного

²⁴⁰ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 296

²⁴¹ Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. С. 70

²⁴² Волынский А. Маляр негодный. / Жизнь искусства. 1923. №7. 20 февраля. С.4.; Волынский А. Танцсимфония. / Жизнь искусства. 1923. №10. 13 марта. С. 3

"пророка Терпсихоры"»²⁴³. Таким образом, заняв позицию защиты «современного балета» Баланчивадзе справедливости ради посещает отчетный спектакль «Хореографического техникума», возглавляемого Волынским, и в указанной статье хлестко раскритиковал результаты его обучения²⁴⁴. Сам факт вступления в печатную «дуэль» с маститым балетным критиком свидетельствует о том, что творческая мысль молодого постановщика достаточно определилась, появилась уверенность в своих убеждениях и силах, о чем также свидетельствуют его постановки, в которых уже обнаруживается хореографический почерк.

Далее Баланчивадзе знакомится с Владимиром Павловичем Дмитриевым, очень предприимчивым человеком (в прошлом военный, бывший тенор Михайловского театра), который решает заработанные в казино деньги во время НЭПа вложить в трехмесячные гастрольные балетной труппы в Германию. Приглашает Г. Баланчивадзе, тот, в свою очередь, Т. Жевержееву, А. Данилову, Н. Ефимова и Л. Иванову (последняя не поедет по причине гибели). Жевержеева вспоминала: «...у него [Дмитриева] была отличная голова, он пошел к государственным чиновникам и сумел их убедить, что на его деньги необходимо пропагандировать русское искусство за рубежом»²⁴⁵. По всей видимости, он последовал примеру С.П. Дягилева, который в 1900-х годах обращался к Великому Князю Владимиру за его высоким покровительством Русских Сезонов в Париж, приводя те же самые доводы. Но в отличие от Дягилева, организаторские способности Дмитриева, как оказалось, не столь блестящи, поскольку только в Берлине стало известно, что контракт для артистов Дмитриев не заключил, и лишь с помощью Т. Жевержеевой, которая единственная из гастролеров знала немецкий язык, удалось организовать серию концертов. В концертную программу этого тура Баланчивадзе включил «Грустный вальс» (Т. Жевержеева), «Ориенталия» (Г.

²⁴³ Цитата по: Левенков О.Р. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 58

²⁴⁴ Баланчивадзе Г. Унтер-офицерская вдова, или Как А.Л. Волынский сам себя сечет. Театр, 1923, № 13. С. 7

²⁴⁵ Мейлах М. Эверта, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Том I: Балет. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 46

Баланчивадзе, Т.Жевержеева), па де де из III акта балета «Коппелия» (А. Данилова, Н.Ефимов), сольный номер А. Даниловой – вальс, сочиненный Баланчивадзе специально для нее, и еще один номер на музыку А.Н. Скрябина. Т. Жевержеева и А. Данилова исполняли восточный танец с тамбуринами из балета «Хованщина» и матросский «Матлот», исполненный Баланчивадзе и Ефимовым. О том, как проходили гастролы, Жевержеева вспоминала: «У нас был провал в Германии, полная катастрофа. Мы танцевали везде – в пивных, театрах на открытом воздухе, в варьете. Мы танцевали после представлений собак, обезьян и слонов»²⁴⁶. Несмотря на катастрофичность положения, такого рода опыт вырабатывал у артистов умение работать на любую публику и при любых обстоятельствах, что впоследствии всем им пригодится в дальнейшей работе.

Вскоре в Германию из Петрограда от дирекции Госактеров во главе с И.В. Экскузовичем (вследствие нового постановления об ограничении гастролей) пришла телеграмма с требованием немедленного возвращения артистов. По воспоминанию самих участников гастролей, они решают остаться. Данилова писала: «из Советского Союза пришла телеграмма с угрозой уволить нас, но мы не обратили на нее никакого внимания. Мы были молоды и просто сказали "нет"»²⁴⁷. Баланчин в собственных воспоминаниях вторит ей: «Но мы на эту телеграмму никакого внимания не обратили, очень просто»²⁴⁸. Судя по сохранившимся документам в центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга, опубликованных в журнале АРС в 1993 году, простой ситуацию назвать сложно. Исходя из содержащихся сведений, становится очевидным, что артисты не были так уж беспечны и все-таки думали о своем будущем в России, послав два письма в театр. Одно от Баланчивадзе и Ефимова (написанное рукой Баланчивадзе), а второе от А. Даниловой, где они просили

²⁴⁶ Mason F. I Remember Balanchine: Recollections of the Ballet Master by Those Who Knew Him. New York: Doubleday, 1991. P. 13 (пер. с англ. Фугиной О.А.)

²⁴⁷ Mason F. I Remember Balanchine. N.Y.: Doubleday, 1991. P. 4

²⁴⁸ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Изд-во Эксмо, 2004. С. 123

продлить им отпуск. Насколько они были обеспокоены сложившейся ситуацией, можно судить непосредственно из самих писем. Данилова писала: «Получив Вашу телеграмму, немедленно отказалась от предложений на зиму Парижа и Лондона», но вынуждена доработать действующий контракт, и надеется, что ее «4-летнее неотлучное присутствие в театре и интенсивную работу» учтут и продлят отпуск на два месяца²⁴⁹. Содержание письма явно свидетельствует о желании вернуться, поскольку она рассчитывала получить обещанную ей до отъезда ведущую роль в постановке Ф. Лопухова «Дон Кихот».

Письмо Баланчивадзе и Ефимова написано в ином тоне: ими были приведены довольно веские аргументы своего пребывания: «знакомство с Западным искусством, несомненно, необходимо нам как молодым артистам для всестороннего развития наших артистических способностей. Не желая порывать с дорогим нашему сердцу театром, мы надеемся, что наша просьба будет удовлетворена»²⁵⁰. Поэтому, несмотря на желание остаться за границей, Баланчивадзе все-таки не исключал вероятности возвращения, но, как точно сформулировал американский ученый Б. Тайпер: «...он [Баланчивадзе], возможно, не решился бы стать изгнанником родины, если только он мог быть уверенным в возможной перспективе работать там в полную меру своих сил...»²⁵¹. В этом Баланчивадзе уверен не был. Из приведенных далее фактов станет очевидным, что независимо от того, как участники гастролей планировали свое будущее, оно уже было предрешено.

Относительно этого случая в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга хранятся документы финансово-контрольной части Госактеров (ф. 260, оп. 3, д. 925 и 1133). Документ от 3 сентября 1924 года гласит, что письма Баланчивадзе и Ефимова поступили 3 сентября и «что данное заявление оставлено без последствий, и просит местком об увольнении артистов Ефимова и

²⁴⁹ Складская И. История одного побега // АРС: Тематический выпуск под названием «Мариинский театр – вчера, сегодня, навсегда». 1993. №1. С. 84

²⁵⁰ Там же. С. 84

²⁵¹ Bernard T. Balanchine, a biography. New York: Times Books, 1984. P. 68

Баланчивадзе от службы, как не вернувшихся в срок из отпуска, не считаясь с доводами, приведенными в заявлении». Согласно постановлению Р.К.К. от 8 сентября 1924 года, артисты были официально уволены²⁵².

Столь детальный разбор сложившихся обстоятельств и их разрешения мы считаем важным, потому как данная ситуация стала поворотной вехой в судьбе артистов. Приведенные документы свидетельствуют о том, что несмотря на тяготы жизни тех лет в Советской России, артисты непросто расставались Родиной, и появившись у них такая возможность, по всей вероятности, вернулись бы.

Таким образом, «Молодой балет» остался в Европе. В конце концов Дмитриеву удается получить приглашение в мюзик-холльную программу в Англии, где они начали работу в октябре. Как оказалось, артисты были не готовы к подобного рода программе. Контракт с ними был прерван. Т. Жевержеева вспоминала: «Мы выступали в театре Империя (Empire) дней десять или около того. Нас уволили, потому что у нас были слишком старомодные костюмы на крючках и кнопках. Смена костюмов занимала настолько много времени, что оркестр играл одну и ту же часть снова и снова. Публика уставала и протестовала»²⁵³. Несмотря на это, Англия им подарила другую возможность. В это время С.П. Дягилев был в поиске балетных артистов для пополнения труппы «Русские балеты», поэтому участники «Молодого балета» оказались приглашены. О том, как происходило приглашение, мы имеем две версии. Первая - А. Даниловой: Дягилев уже был наслышан о некой группе «мариинцев», приехавшей в Германию на неудачные гастроли, он посылает туда своего двоюродного брата Павла Корибута, чтобы разыскать танцовщиков. «Не застав артистов в Берлине, Корибут догнал их в Лондоне и пригласил в Париж»²⁵⁴. По другой версии, рассказанной Т. Жевержеевой: «Антон Долин [Патрик Кэй – прим. О.Ф.],

²⁵² Складневская И. История одного побега // АРС. 1993. №1. С. 85

²⁵³ Mason F. I Remember Balanchine. NY: Doubleday, 1991. P. 13 (пер. с англ. Фугиной О.А.)

²⁵⁴ Схейен Ш. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. С. 484

звезда Дягилевской труппы, увидел нашу труппу в театре Empire, в Лондоне»²⁵⁵, и рекомендовал артистов Сергею Павловичу. Так или иначе, находящимся артистам в Англии позвонил Дягилев и пригласил в Париж²⁵⁶.

В первых числах ноября 1924 года артисты прибывают в Париж. По результатам просмотра в труппу приняли всех участников. Л. Григорьев, бессменный директор труппы «Русских балетов», писал: «Все они оказались превосходными танцовщиками, и, хотя на первых порах им была присуща некоторая провинциальность, вскоре они усвоили нашу более утонченную манеру исполнения»²⁵⁷. Сам Баланчивадзе считал, что труппа «Русских балетов» в техническом отношении была на низком уровне, о чем пишет Нинетт де Валуа (на тот момент участница «Русских балетов»): «Когда он пришел, то ужаснулся. Он увидел, что в труппе нет ни одного танцовщика хорошего уровня. И не нашел ни одного классического исполнителя, потому что все они были характерными»²⁵⁸.

Несмотря на то, что в антрепризу приняли всех четырех танцовщиков, свое место в ней нашли не все. А. Данилова к этому времени уже была опытной балериной и после ухода Веры Немчиновой (в 1926 году) получила ее ведущее место. Н. Ефимова задействовали в классических партиях. Баланчивадзе танцевал характерные роли²⁵⁹, и вскоре он становится балетмейстером труппы. В это же время Дягилев меняет его трудную для европейского произношения фамилию Баланчивадзе на Баланчин. Т. Жевержеева, будучи моложе всех остальных, с трудом получала роли. Она вспоминала: «Существовало такое неписанное правило...: пока кто-либо не уйдет из труппы, никто не может получить роль этого артиста...Хоть я и могла танцевать классику, получить какую-либо роль мне было очень трудно. Правда,...Жорж, начав ставить у Дягилева балеты, всегда мне давал какую-

²⁵⁵ Mason F. I Remember Balanchine. New York: Doubleday, 1991. P. 13 (пер. с англ. Фугиной О.А.)

²⁵⁶ Мейлах М. Эверпа, ты? Художественные заметки. Том I: Балет. М., 2008. С. 47

²⁵⁷ Григорьев Л. Балет Дягилева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С. 164

²⁵⁸ Mason F. I Remember Balanchine. New York: Doubleday, 1991. P. 87 (пер. с англ. Фугиной О.А.)

²⁵⁹ Фокусник (Петрушка), Король Пик (Волшебная лавка), Балетмейстер-Тибальд (Ромео и Джульетта), Кощей в «Жар-птице» и др.

нибудь партию, но теперь у него было много Галатей... Поэтому я решила уйти от Дягилева»²⁶⁰. Таким образом, в 1926 году по приглашению Никиты Балиева она присоединяется к его театру «Летучая мышь» и уезжает в Америку. Перед уездом Жевержеевой Баланчин ставит ей три сольных номера: «Испанский гротеск» (*Grotesque espagnol*) И. Альбениса, где балетмейстер придумал необычный образ, одновременно выражающий и матадора, и священника, и быка, и когда она убивала быка, то умирала вместе с ним²⁶¹. Вторым была пантомима «Сарказм» (*Sarcasm*) на музыку С.С. Прокофьева, которую она характеризовала, как нечто «совсем странное», но вместе с тем, это «было новое в балетном искусстве и в Америке имело колоссальный успех»²⁶². Третий – классическая постановка на музыку А.К. Глазунова. Таким образом, именно Тамаре Жевержеевой (в США она меняет имя на более короткое Жева) было суждено первой исполнить постановки Баланчина в Америке, в стране, с которой Баланчин свяжет всю оставшуюся жизнь. Она снялась в качестве актрисы в шести голливудских фильмах, некоторое время танцевала на Бродвее, где в 1936 году в мюзикле «На кончиках пальцев» («*On your toes*») работала вместе с Баланчиным.

К моменту появления Баланчина в труппе «Русские сезоны Дягилева» антреприза существовала уже пятнадцать лет, на протяжении которых на посту балетмейстеров были: М.М. Фокин, В.Ф. Нижинский, Л.Ф. Мясин, Б.Ф. Нижинская, С. Лифарь. Одной из главных причин разрыва отношений Дягилева с балетмейстерами кроется в степени соответствия его новаторских представлений о современном балетном театре с тем, как они воплощались его хореографами. Если ему казалось, что балетмейстер не справляется с поставленными задачами, то он находил другого. Первый балетмейстер М.М. Фокин (1880-1942) за период 1909-1914 гг. поставил порядка двадцати балетов (постановки, в последствии признанные мировыми шедеврами балетного

²⁶⁰ Мейлах М. Эверпа, ты? Художественные заметки. Том I: Балет. М., 2008. С. 47

²⁶¹ Там же. С. 48

²⁶² Там же. С. 48

искусства: «Жар-птица», И.Ф. Стравинского, 1910; «Шехеразада», Н.А. Римского-Корсакова, 1910; «Петрушка», И.Ф. Стравинского, 1911). Уход Фокина из труппы был вызван тем, что Дягилев начал замечать его постановочные повторения и больше «не видел в его творчестве перспективы»²⁶³. Дальнейшую «перспективу» видел в В.Ф. Нижинском (1889-1950), который поставил для труппы несколько спектаклей («Послеполуденный отдых фавна» (К. Дебюсси, 1912), «Весна священная» (И.Ф. Стравинский, 1913), «Игры» (К. Дебюсси, 1913), «Тиль Уленшпигель», 1916, США), но его женитьба на Ромоле Пульска в 1913 году привела к разрыву отношений с Дягилевым²⁶⁴. Далее, импресарио привлекает к постановочной работе молодого московского танцовщика Л.Ф. Мясина, который в период 1915-1928 гг. поставил 13 постановок («Парад» Э. Соге, 1917; «Треуголка» М. де Фальи, 1919; «Пульчинелла» И.Ф. Стравинского, 1920 и др.). До 1921 года Мясин был единственным балетмейстером труппы, но женившись (1921 год), Дягилев его отстранил на время от работы, считая, что балетмейстер стал «повторяться и выдыхаться»²⁶⁵. С 1921 года постановщиком труппы становится Бронислава Нижинская (сестра Вацлава Нижинского, входившая в труппу первых сезонов «Русских балетов»), поставившая шесть балетов («Свадебка» И.Ф. Стравинского, 1923; «Байка про Лису» И.Ф. Стравинского, 1922 и др.). С 1924 года в труппе работают одновременно несколько балетмейстеров: Б. Нижинская, Л. Мясин, только прибывший Дж. Баланчин и Лифарь (только пробующий свои силы). Такое количество постановщиков свидетельствовало о том, что Дягилев искал наиболее подходящую кандидатуру. Как можем судить из воспоминаний участников «Русских балетов», импресарио не рассчитывал ни на Нижинскую, ни на Мясина, а планировал найти нового постановщика внутри труппы, обращая внимание на солистов антрепризы Антона Долина (Патрик Кэй) и С.

²⁶³ Григорьев С.Л. Балет Дягилева. М.: Артист. Режиссер. Театр. 1993. 65

²⁶⁴ Там же. С. 85

²⁶⁵ Лифарь, С.М. С. Дягилев. СПб.: Композитор, 1993. С. 292

Лифаря. Со временем Дягилев понял, что «эстетические принципы Долина совершенно расходятся с нашими, русскими, его сознание и темперамент были отчетливо британскими»²⁶⁶. Надежды относительно Лифаря также не оправдались – в силу его молодости и не достатка опыта. Тогда Дягилев обращает пристальное внимание на Баланчивадзе, который к своим двадцати годам уже имел «багаж» знаний и постановочный опыт.

И.Р. Скляревская – отечественный историк театра и танца – очень тонко отмечала: «Случилось так, что открытием Сергея Павловича Дягилева, последним его балетмейстером, автором самого последнего спектакля его антрепризы стал Джордж Баланчин – самый, должно быть, недягилевский, даже антидягилевский балетмейстер из всех, кто когда-либо у него работал»²⁶⁷. Под формулировкой «антидягилевский» историк, скорее всего, имела в виду их расхожесть в понимании концепции балетного театра: Дягилев придерживался представлений о балете как синтезе искусств, а у Баланчина уже созрела собственная концепция – танец как самодостаточное искусство. Тем не менее, в труппе «Русские балеты Дягилева» Баланчин пребывает 1924-1929 гг., для которой поставит девять балетных постановок.

Дягилев много расспрашивал Баланчина о современных петроградских и московских балетных тенденциях. Интересовался его мнением о творчестве К. Голейзовского (которого задумывал пригласить). Эти беседы и увиденные постановки Баланчина составили мнение, что «из всех танцовщиков нашей труппы Баланчин наиболее способен стать тем хореографом, какой нам нужен, одновременно он понял - и это ему нравилось меньше, - что идеи Баланчина уже достаточно сформировались и он может проявить внутреннюю независимость и не пожелает служить инструментом для воплощения собственных концепций Дягилева»,²⁶⁸ – комментировал ситуацию директор труппы Григорьев. Несмотря на это, доверить труппу столь молодому, хоть и

²⁶⁶ Григорьев С.Л. Балет Дягилева. М, 1993. С. 165

²⁶⁷ Скляревская И. Парный портрет: Дягилев и Баланчин // Советский балет. 1990. № 1. С. 29

²⁶⁸ Там же. С. 165

талантливому постановщику Дягилев все же не решился, поручив для начала Баланчину поставить хореографию (заменив Б. Нижинскую) для оперных спектаклей в Монте-Карло. Работа предстояла серьезная и ответственная, поскольку постановки являлись важным элементом договоренности Дягилева с княжеством Монако. В этот период Баланчин работает над оперой-балетом «Дитя и волшебство» Мориса Равеля (первое сотрудничество с композитором, впоследствии будет неоднократно обращаться к его музыке). Эта постановка считается первой крупной работой Баланчина в труппе «Русских балетов», здесь ему удалось с большим мастерством и оригинальностью придумать пластические выражения животных, птиц, предметов – в духе К. Голейзовского. За четыре месяца напряженной работы в Монте-Карло он поставил несколько концертных номеров и танцы для девяти опер.

Что же относительно труппы, то к сезону 1925 года над постановками новых балетов «Зефира и Флоры» (В. Дукельского) и «Матросы» (Ж. Орика) работает Л. Мясин. Баланчину поручают поставить новую редакцию балета «Песнь соловья» И.Ф. Стравинского (неудачно осуществленного Л. Мясиним в 1920 году), а также балет «Барабау» В. Риети.

Работая над балетом «Песнь соловья», Баланчину предстояло впервые ставить на сложную музыку И. Стравинского (подспорьем было то, что балетмейстер слышал это произведение еще в Петрограде). На роль Соловья искали хрупкую, маленькую танцовщицу, которая смогла бы поместиться в клетку (как если бы это был настоящий соловей). Баланчин предложил кандидатуру тринадцатилетней Алисии Марковой (Алис Маркс – ученица Астафьевой), идеально подходившей на эту роль (первый опыт работы с т.н. «беби-балериной», позже будет неоднократно привлекать юных исполнительниц). С этим спектаклем связан один случай, рассказанный Т. Жевой. Однажды А. Маркова заболела, ни заменить ее, ни отменить спектакль было невозможно. Тогда, «Джордж надел белые трико и залез в клетку. Появившись на сцене, он словно ворвался в легкий фантастическом танце, пытаясь вспомнить свою собственную хореографию. Поскольку он танцевал

не на пальцах, то, конечно, его танец отличался от оригинальной постановки. Танцуя, он не мог изобразить птицу, потому что смеялся как сумасшедший. Зрители делали то же самое»²⁶⁹. Несмотря на курьезность ситуации, она характеризует Баланчина как профессионала-новатора, способного выйти из сложных ситуаций.

Для сезона 1926 года Баланчин работает сразу над четырьмя постановками. «Пастораль» (La Pastorale) Ж. Орика, «Чертик из табакерки» (Jack in the box) Э. Сати, «Триумф Нептуна» (Triumph of Neptune) Дж. Бернеса и антракт к балету «Ромео и Джульетта» (Romeo et Juliette) К. Ламберта.

К 1926 году Баланчин набирает все больший авторитет и влияние в труппе. С постановки «Пастораль» начинается период, когда он не только создает хореографию в заданных сценаристами, композиторами и художниками, но и сам принимает непосредственное участие в разработке сюжета балета. Таким образом, по замечанию О. Левенкова, незамысловатый сюжет балета «Пастораль» содержит комичный эпизод из жизни самого Баланчина (речь идет о выступлении в Павловске с Е. Гердт, описанный нами ранее)²⁷⁰, что подтверждает его непосредственное участие на всех этапах создания балета. В этой постановке Баланчину удалось через юмор соединить классический танец с элементами акробатизма, что будет воспринято как абсолютное «обновление жанра»²⁷¹.

Во второй постановке «Чертик из табакерки» Баланчин впервые сталкивается с музыкой джазовой направленности, где композитор балета Э. Сати одним из первых включает в европейскую музыку американский синкопированный джазовый ритм рэгтайма. Баланчин, находясь под впечатлением от выступления афроамериканской танцовщицы Жозефины Беккер в Париже в 1925 году, изобразил главную героиню (А. Данилову) темнокожей. В этой постановке Баланчин впервые использует визуальный

²⁶⁹ Mason F. I Remember Balanchine. New York: Doubleday, 1991. P. 13 (пер. с англ. Фугиной О.А.)

²⁷⁰ Михайлов М.М. Жизнь в балете. Л.-М., 1966. С. 38; У О. Левенкова: Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь, 2007. С. 84

²⁷¹ Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь, 2007. С. 83

эффект, построенный на контрасте «черных» и «белых» исполнителей, этот же прием он позже использует в американских постановках «Агон» (1957), «Рэгтайм II» (1966).

Отметим, что балет «Ромео и Джульетта» осуществляла Б.Ф. Нижинская. Отношения Нижинской и Дягилева в сезоне 1926 года ухудшаются: Нижинская игнорировала замечания Дягилева, тогда он удалил ряд поставленных ею танцев из балета «Ромео и Джульетта» и, более того, поручил Баланчину поставить в этой постановке хореографию к фрагменту между действиями (без музыки). Как известно, у Баланчина родилось новое и необычное хореографическое решение: «при полуопущенном занавесе, по сцене проходили, подтанцовывая, артисты, у которых видны были только ноги»²⁷². Впоследствии этот прием заимствовали многие хореографы.

В связи с напряженными отношениями с Дягилевым Нижинская покидает труппу, хотя исследователь Ш. Схейен указывает, что уход произошел «отчасти потому, что она решила создать собственную труппу, отчасти в силу того, что ей казалось, что Баланчин начал вытеснять ее в качестве балетмейстера»²⁷³. Мысль ученого справедлива, потому как становится понятно, что Баланчин все больше набирает силы как балетмейстер, Дягилев ему доверяет все больше постановок, но все еще время от времени продолжает привлекать Мясина.

Поставленный Баланчиным балет «Триумф Нептуна» был рассчитан на английскую аудиторию, поскольку в основе лежал английский сюжет, имевший достаточно сложную фабулу. О том, что постановка удалась можно, судить по английской критике, которая назвала ее «началом Британского балета»²⁷⁴.

Заметим, что к 1927 году Баланчин, наряду со своей занятостью в качестве хореографа в антрепризе, продолжает по заказу Дягилева ставить для

²⁷² Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 6 / М.: «Индрик», 2014. С. 456

²⁷³ Схейен Ш. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. С. 488

²⁷⁴ Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 89

Оперы Монте-Карло, где осуществил в ряд танцевальных сцен в операх («Иван Грозный», «Обертон», «Осуждение Фауста», «Самсон и Далила», «Травиата», «Турандот»).

В сезоне 1927 года Баланчиным был поставлен балет «Кошка», премьера которого наделала много шума в прессе, благодаря как нетрадиционным архитектурно-скульптурным декорациям Наума Габо (Певзнера) и Натана (Антуана) Певзнера, так и новаторской хореографии Баланчина. Присутствовавший на репетициях балета Л. Мясин писал, что «у меня появилась возможность наблюдать за развитием его [Баланчина] быстро созревающего таланта...Изобретательная хореография Баланчина напоминала итальянскую скульптуру эпохи Ренессанса, но все же была совершенно современной по своему настроению. Она стала вдохновенным толкованием легенды на фоне, символизировавшем век механизации»²⁷⁵. Многие критики современную интерпретацию легенды расценили как пик конструктивизма в балете и обвиняли в излишнем акробатизме. Дягилев стал на защиту хореографии Баланчина, писал в статье (1929 года): «Самые грубые акробатические трюки это – двойные туры в воздухе, классические пируэты *en dehors* [наружу], отвратительные женские тридцать два фуэте. Вот где нужно нападать на акробатику, а вовсе не в [характерно] пластических исканиях Баланчина»²⁷⁶. Поскольку новаторство было в основе театра Дягилева, он ориентировался на самые передовые идеи хореографии, сценографии, музыкальных течений, поэтому, в какой-то мере, был готов к сиюминутному зрительскому непризнанию. Как, например, было с постановкой «Весна священная» (1913) на непривычную тогда для европейской публики музыку И. Стравинского, в модерновой хореографии В. Нижинского, которую сначала неистово не приняли, но Дягилев и тогда был твердо уверен в гениальности постановки, для понятия которой время еще не

²⁷⁵ Мясин Л.Ф. Моя жизнь в балете. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 175

²⁷⁶ Лифарь С.М. С. Дягилев / С.М. Лифарь. СПб.: Композитор, 1993. С. 314

пришло²⁷⁷. В конце концов Дягилев не ошибся: новаторство музыки Стравинского и хореографии Нижинского оказались вехой в сценическом искусстве. Он был прав и в случае балета «Кошки», который, по замечанию голландского историка Ш. Схейена, теперь считают «одной из главных дягилевских постановок позднего периода... "Кошка" была не первой танцевальной постановкой, в которой применялись в качестве декорации конструктивистские инсталляции, но определенно это был балет, после которого подобные новшества вошли в мейнстрим культурной жизни... Успех "Кошки" объясняется также удачной хореографией Баланчина – впервые талант хореографа получил признание среди поклонников балета»²⁷⁸. О постановке «Кошка» отозвался и видный театральный критик С.М. Волконский, который писал, что благодаря искусно придуманной хореографии «автор их, балетмейстер Баланчин, навсегда останется в нашей памяти как один из самых живых создателей художественного движения»²⁷⁹. Постановку сопровождал такой успех, «что Дягилев с тех пор ставил ее в программу каждый год до самой смерти, и всякий раз это был один из самых любимых публикой спектаклей»²⁸⁰.

В 1928 году Мясин решает покинуть труппу: «Теперь, когда большую часть хореографических постановок для него [Дягилева] осуществлял Баланчин, я чувствовал, что работы для нас двоих явно недостает»²⁸¹. В сезоне 1928 года ему принадлежит лишь одна постановка балета «Оды» Н. Набокова, а два других – «Аполлон мусагет» (Apollon musagete) И. Стравинского и «Боги-попрошайки» (Les Dieux mendiants) Ф. Генделя – Баланчину.

Постановку «Аполлон мусагет» историки балета называют окончательным «рождением» Баланчина-балетмейстера. В. Гаевский писал:

²⁷⁷ Григорьев С.Л. Балет Дягилева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С. 79

²⁷⁸ Схейен Ш. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. С. 502

²⁷⁹ Волконский С. Балеты Дягилева // Последние новости. Париж. 1926. 29 мая. Цит. по: Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 94

²⁸⁰ Схейен Ш. «Русские сезоны» навсегда. М., 2014. С. 503

²⁸¹ Мясин Л.Ф. Моя жизнь в балете. М., 1997. С. 178

«"Аполло" – один из самых значимых, если не самый значимый шедевр Баланчина, обозначивший новую жизнь классического танца»²⁸².

Говоря об истории создания балета, стоит отметить, что эту постановку хотел ставить Л. Мясин, но Дягилев предпочел ему Баланчина. На наш взгляд, о сложившейся ситуации справедливо отметила Е. Суриц: «Отказав Мясину, Дягилев, надо полагать, поступил мудро. Известно, что постановка Баланчина стала одним из величайших достижений его труппы. Баланчин впервые в труппе Дягилева сделал основным выразительным средством обогащенный и обновленный классический танец. В дальнейшем именно этот прием получил в творчестве Баланчина наибольшее развитие, и таким образом возникло мощное новое направление в хореографии. Едва ли такого успеха достиг бы Мясин. Но, судя по всему, этот эпизод послужил причиной соперничества и даже вражды Мясина и Баланчина, которая так никогда не закончилась»²⁸³. Так называемое «соперничество» балетмейстеров еще заключалось в том, что оба – и Мясин, и Баланчин – были одними из первых постановщиков бессюжетного симфонического балета, но если у Мясина это оказался лишь этап его творчества, то Баланчин становится непревзойденным мастером интерпретации симфонической музыки, и бессюжетность в его постановках явилась одним из главных принципов.

Постановка «Аполлон мусагет» была для Баланчина второй работой на музыку И. Стравинского. В силу профессионального музыкального образования отношение балетмейстера к музыке было особенным. Он рассказывал композитору Н. Набокову «о трудностях, неотъемлемых при переложении этой прозрачной, кристальной музыки на соответствующий ей по стилю язык танца. "Понимаете, это все равно что Моцарт!" – восклицал он, имея ввиду, что музыка Моцарта самая трудная для серьезного хореографа»²⁸⁴. Через осознание сложности хореографической интерпретации музыки

²⁸² Гаевский В.М. Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 271

²⁸³ Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 6. М.: «Индрик», 2014. С. 246

²⁸⁴ Набоков Н. Багаж: Мемуары русского космополита. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2003. С. 200

Стравинского Баланчин-музыкант учился постигать тождественность музыкальных и хореографических законов. Он вспоминал: «Изучая партитуру [Аполлон мусaget – прим. О. Фугина], я впервые понял, что жест, как тональность в музыке или краски в живописи, имеют особенности, которые объединяются в группы. И группы эти подвержены определенным законам. Чем сознательнее действует художник, тем глубже он постигает эти законы и подчиняется им»²⁸⁵. Это глубокое понимание музыкальной структуры, которое явилась определяющим фактором в хореографической интерпретации музыки, в будущем ляжет в основу постановочного стиля Баланчина.

После состоявшейся премьеры балета, которым дирижировал сам Стравинский, композитор отмечал: «...спектакль имел большой успех, и трудно было установить, к какой стороне произведения он относится: к музыке ли, к автору ли, к артистам, хореографии, сюжету или декорациям»²⁸⁶.

Композитор Н. Набоков, который параллельно работал с Мясинным над созданием балета «Ода», очень высоко оценил работу Баланчина. Он считал ее не только одной из самых значительных в творчестве балетмейстера, но понимал значимость ее вклада в развитие мирового балетного театра: «Именно то, что утвердил Баланчин в "Аполлоне" (что классическая техника является не языком, а "фундаментом" художественной формы), и подметил Дягилев, когда назвал этот балетный спектакль "ballet blanc" или "blanc sur blanc" ("белый балет"; "белое на белом" (фр.)). Для балета новации Баланчина означали то же самое, что для возникновения абстрактной живописи изображение "Белого на белом" Мондрианом и "Черного квадрата на белом" Малевичем.

Начиная с "Аполлона", можно – нет, нужно – говорить о новом, подлинном классицизме в балете, об одном из чрезвычайно важных художественных творений XX века, а о Жорже Баланчине – как его зачинателе и поборнике»²⁸⁷.

²⁸⁵ Суриц Е. Джордж Баланчин: истоки творчества //Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. Л.: Музыка, 1987. С. 84

²⁸⁶ Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. М.: Издательский Дом «Композитор», 2005. С. 312-313

²⁸⁷ Набоков Н. Багаж: Мемуары русского космополита. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2003. С. 201-202

Отталкиваясь вначале своего творчества от принципов авангардных течений, со временем Баланчину удастся выработать свой собственный стиль – неоклассический. Балет «Аполлон мусажет» стал первым решительным шагом в этом направлении.

Балетмейстерские навыки Баланчина к этому времени достигает такого уровня, что он не только в течение нескольких месяцев ставит десяток танцев для опер, но и способен в кратчайший срок осуществить полноценный балет. Перед самым началом сезона Дягилев решает в срочном порядке осуществить постановку «Боги-попрошайки». Григорьев писал: «балет почти мгновенно сварганили и показали 16 июля... при этом произошло некое чудо, ибо, несмотря на то, что балет готовили в немыслимой спешке, в нем весьма удачно сочетались тема, хореография и оформление, и успех его был огромен... В течение всего недолгого периода, который оставалось существовать Русскому балету, "Боги - попрошайки" присутствовали в нашем репертуаре»²⁸⁸. Эту так называемую балетмейстерскую «закалку» – в кратчайшие сроки выдать качественный хореографический продукт – Баланчин получил еще в Петрограде, а довел до профессионализма именно у Дягилева. Динамику творческого темпо-ритма Баланчин сохранит до конца дней, когда для своей труппы в Америке будет одновременно ставить до трех спектаклей.

Несмотря на это, к концу сезона 1928 года, как отмечает Григорьев, Дягилев по каким-то причинам не планировал возобновлять контракт с Баланчиным. По настоянию Григорьева контракт все же был продлен, потому как после ухода Мясина «Баланчин остался... единственной опорой»²⁸⁹. Можно предположить, что причина, по которой Дягилев не хотел продлевать контракт с Баланчиным, кроется в том, что он начинает приобретать все больший авторитет в труппе, он достаточно сформировался как балетмейстер, о нем заговорили как о талантливом и находчивом постановщике. Все это значительно усложняло Дягилеву работу. Он уже почти не мог

²⁸⁸ Григорьев С.Л. Балет Дягилева. М.: Артист. Режиссер. Театр. 1993. С. 199

²⁸⁹ Там же. С. 200

контролировать процесс постановки и каким-либо образом внедрять собственные идеи.

Сезон 1929 года, по замечанию Григорьева, «был отмечен отказом от того, что я называю балетом дивертисментного типа, и возвращением к сюжетным постановкам, о чем я мечтал многие годы... два наших последних балета оказались более драматическими и действенными, чем все, что мы создали за долгое время»²⁹⁰. Достаточно будет сказать, что либретто постановки «Бал» (Et bal) В. Рieti, написанное Б. Кохно, основывалось на рассказе В.А. Сологуба «Большой свет», где прототипом главного героя выступал М.Ю. Лермонтов, а постановка «Блудный сын» (Le fils prodigue) С.С. Прокофьева – по евангельской притче (Лука 15:20-24). «Блудный сын» оказался знаковым и очень личным для всех участников и создателей балета²⁹¹. Отзывы о постановках сезона 1929 года были противоречивыми: от восхищения до неприятия. Оказалось, что даже парижский зритель, привыкший к скандально-новаторским представлениям, не всегда мог оценить смелых балетмейстерских решений.

Французский критик Лалуа писал в «Ревю де до Монд»: «Русский балет последнего дягилевского периода... устранил роскошь и с напускной иронией начал ставить свои геометрические фигуры. Репетиционные блузы, угрюмая хореография, представляющая танец навыворот, полное отрицание кокетливости... руки как пара ножниц, вывороченные колени, подножки, конкурс кривляний между обоими полами... вот последние причуды русского балета, иконоборческого и женоненавистнического»²⁹². Несомненно, это частично относилось к постановкам Баланчина, к конструктивистской «Кошке», «Аполлону Мусагету» и модернистическому балету «Блудный сын». Несмотря на жесткость отзыва, критики достаточно точно определили русло нового течения, по которому направилась творческая мысль Баланчина.

²⁹⁰ Григорьев С.Л. Балет Дягилева. М.: Артист. Режиссер. Театр. 1993. С. 203

²⁹¹ Подробнее о балете «Блудный сын» см.: Фугина О.А. Интерпретация ментальности русской культуры в балетном искусстве русского зарубежья // Вестник Московского государственного института культуры. 2016. № 2. С. 134-140, а также в параграфе 2.3.

²⁹² Дандре В. Анна Павлова: Жизнь и легенда. СПб: Вита Нова, 2003. С. 276-277

При дальнейшем прослеживании работы балетмейстера представится возможность убедиться, что именно эти особенности будут развиты и трансформированы в собственный, оригинальный хореографический почерк Баланчина.

По завершении сезона 1929 года во время летних каникул Баланчина приглашают в Лондон для постановки хореографии к первому звуковому английскому фильму режиссера Синклера Хилла «Бордовые розы», где танцевал он сам, Антон Долин и Лидия Лопухова (сестра балетмейстера Ф. Лопухова). Та часть фильма, где Баланчину предстояло осуществить постановку, называлась «Ревность». Здесь он нашел хореографические решения таким драматическим составляющим, как страсть и измена, ревность и месть. По замечанию О. Левенкова, поставленный танец основывался на одной из его «петроградских заготовок» и являлся «квинтэссенцией фокинской Шехеразады, но на музыку, отобранную балетмейстером из Хованщины Мусоргского»²⁹³. Там же, в Лондоне, Баланчин участвует в качестве постановщика в мюзик-холльном представлении «Ревю 1930» Чарлза Кокрана и ставит пять танцевальных номеров для программ Луна-парк (Luna Park) Дж. Бернерса и «В венецианском театре» на музыку третьей части Четвертой симфонии Чайковского. В следующем году Кокран его снова привлечет к постановочной работе в «Ревю 1931», где Баланчин поставит номера в «Сплошное воровство» и «Скарамуш». Стоит отметить, что, судя по описаниям постановок²⁹⁴, смысловое содержание их было порой на грани сюрреализма, что потребовало от Баланчина недюжинной хореографической фантазии, и не без доли юмора. Многие, кто работал с Баланчиным, вспоминали его оригинальное чувство юмора и изобретательность, которые при случае он использовал в своих постановках (например, вспомним замысловатые поддержки его первых номеров, саму тематику постановок, историю, связанную с балетом «Песнь соловья» И.Стравинского). У Кокрана

²⁹³ Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 123

²⁹⁴ Там же. С.133-134.

он придумал номер, построенный на контрасте темноты и белых перчаток, а также придумка вращающейся сцены в виде граммпластинки с шестнадцатью балеринами, пуанты были вместо иголки. Еще сложность заключалась в том, что эти танцевальные шоу включали в себя цирковые номера и дрессированных животных. Несомненно, именно опыт работы в ревю помог Баланчину, уже будучи в Америке, успешно работать и в голливудской кинематографии, и на Бродвее, и в цирке.

О скоропостижной смерти С.П. Дягилева стало известно 18 августа 1929 года. Это событием явилось концом антрепризы «Русские балеты».

Личность Дягилева, безусловно, имеет эпохальное значение, его творческая деятельность повлияла на направление развития европейского театрального искусства в целом и балетного – в частности. О нем и его антрепризе написаны десятки книг. Особенно интересны исследования о влиянии Дягилева на конкретные творческие личности, потому как они в той или иной степени выступили последователями принципов дягилевской театральной концепции. В этой связи рассмотрим творческий союз Дягилева-Баланчина и выделим те художественные принципы, которые воспринял Баланчин и положил в основу собственного театра. Многочисленные мемуарные источники указывают на то, что Дягилев и Баланчин были не очень близки по творческому духу, Дягилев «не воспитывал» Баланчина интеллектуально (например, Нижинскому и Мясину импресарио прививал вкус к литературе, знакомил с музеями Италии, шедеврами живописи и проч.) и практически никогда не вмешивался в постановочный процесс. Несмотря на то, что на момент встречи с Дягилевым Баланчин имел собственные художественные взгляды, отличные от «миriskуссических», нельзя не отметить, что сотрудничество с Дягилевым оказало влияние как на его, так и на некоторые аспекты балетного театра Баланчина. Так, например, позиция Дягилева: «У меня кордебалета нет, у меня есть танцовщицы»²⁹⁵, возможно, и

²⁹⁵ Мейлах М. Эверпа, ты? Художественные заметки. Том I: Балет. М., 2008. С. 52

не так ярко выразилась в антрепризе «Русских балетов», но Баланчин это развил в своем театре в полной мере: партии кордебалета в его постановках по сложности ничем не уступали партиям первых танцовщиков, они также строились на технической изощренности и требовали виртуозного мастерства. В. Гаевский писал, что танцевальная система Баланчина «отрицает культуру "звезды". Она ориентирована не на великих солистов, а на великую труппу... почти сведена на нет жесткая иерархия сил, составляющих балетное целое, хореографический спектакль. Отсутствует доминирующая партия сверхгероя-звезды. Но вместе с тем отсутствует и задвинутая на задворки фигура статиста»²⁹⁶.

Мысль Дягилева о том, что «Искусство должно быть вечно молодым: оно должно меняться и обновляться»²⁹⁷ – Баланчин разделял и считал, что современные постановки для современников, со временем они должны видоизменяться пропорционально изменениям, которые происходят с людьми и их обществом. Дягилев был «за последовательное соединение старого и нового, при этом он никогда не относился пренебрежительно к основательной классической подготовке... Классика, – часто говорил он [Дягилев], – это университет для современного хореографа. Нынешние танцовщики и балетмейстеры должны знать ее так же, как Пикассо – анатомию, а Стравинский – гаммы»²⁹⁸. Эта мысль была особенно близка Баланчину, и свой будущий балетный театр он создаст полностью подчинив ей: вобрав все современные хореографические тенденции своего времени, основой неизменно будут служить классические стандарты русской балетной школы.

Несмотря на то, что по окончании антрепризы почти все ее участники работали отдельно друг от друга (Баланчин – в датском балете, Мясин – в Лондоне «Рокси», Лифарь – в Гранд-Опера), при последующих встречах между ними словно существовал некий язык общения, это было то, что их

²⁹⁶ Гаевский В.М. Парижские сезоны Баланчина // Театр. 1978. № 4. С. 128

²⁹⁷ Мясин Л.Ф. Моя жизнь в балете. М.: Артист. Режиссер. Театр. 1997. С. 71

²⁹⁸ Там же. С. 71

объединяло, что рождало последующие творческие тандемы: Данилова и Мясин, Баланчин – Стравинский и др. Так, Баланчин работал с композитором В. Дукельским у Дягилева (над «Три времена года» Дукельского), встретившись в Америке, они продолжили тесное сотрудничество в течение последующих двадцати лет. Исследовательница творчества В. Дукельского А. Максимова отмечала: «В своих многочисленных совместных работах... Баланчин и Дукельский (уже под именем Верон Дюк) во многом продолжили дягилевскую концепцию символического, ретроспективного интертекстуального балета с активным использованием мотивов модерна – превращения и маски (как в балете «Антракт»), зеркала (Waternymph («Водяная нимфа») из киноревию The Goldwyn Follies («Безумства Голдвина» 1938 года)»²⁹⁹. Здесь стоит отметить, что задуманную постановку балета «Антракт» Дукельского (Верона Дюка) Баланчин посвятил Дягилеву (начат в 1938 году, последняя редакция 1968 года). Идея либретто принадлежала Баланчину. Несмотря на то, что балет так и не был осуществлен, сам факт задумки данного проекта имеет значение, поскольку со стороны Баланчина постановка словно являлась данью Дягилеву, несмотря на непростые взаимоотношения при их сотрудничестве.

Возвращаясь к 1930 году, отметим, что директор Парижского театра «Гранд Опера» Жак Руше (Jacques Rouché) приглашает Баланчина на должность балетмейстера и руководителя балетной школы театра. Там он приступает к постановке балета «Творения Прометея» (Les Créatures Prométhée) на музыку Л. Бетховена, в заглавной роли – Ольга Спесивцева. Эта постановка должна была стать главным событием года. В результате воспаления легких у Баланчина обнаруживается начальная стадия туберкулеза, что требует срочного отъезда на лечение в Швецию. Баланчин рекомендует вместо себя Лифаря, подготавливает его и передает все свои идеи и задумки. Тот завершает постановку. Спектакль имел большой успех. По

²⁹⁹ Владимир Дукельский (Верон Дюк: два лика – одна судьба) / СПб., 2016. С. 97

возвращении в Париж через три месяца Баланчин обнаружил, что его место балетмейстера «Гранд Опера» уже занято Лифарем. Более того, по воспоминаниям А. Даниловой, когда они с Баланчиным пришли на спектакль, по распоряжению Лифаря их даже не пустили за кулисы. «Я никогда не прощу этого Лифарю. – Писала Данилова. – Джордж сделал Лифарю танцевальную карьеру... психологически подготовил его к балетмейстерству (его первый балет у Дягилева "Лисица" был ужасным), а он так поступил!»³⁰⁰. Ее негодование справедливо. Тем не менее, Баланчин не остался без работы. Вера Немчинова заказывает постановку балета «Утренняя серенада» («L'Aubade», 1930) на музыку Ф. Пуленка для своей небольшой труппы. В этой, казалось бы, «рядовой» постановке можно обнаружить те темы, которые проявятся в его более поздних балетах («Сон в летнюю ночь» (1962), «Орфей» (1948), «Диана и Актеон» (1932)).

В том же 1930 году по протекции Т. Карсавиной Баланчина приглашают в качестве главного балетмейстера возглавить труппу Королевского датского балета в Копенгагене. Датский балет традиций А. Бурнонвиля вел изолированное существование, и его не коснулись авангардные течения и преобразования начала XX века. Поэтому руководство театра заказало Баланчину, в основном, возобновить классические постановки Фокина и Мясина. Так он «по Фокину» ставит «Шехеразаду» Н.А. Римского-Корсакова (1910). «По Мясину» – «Волшебную лавку» О. Респеги (1919); «Треуголку» М. де Фалья (1919).

Также ему удастся поставить «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса в собственной хореографии (этот балет осуществлял Фокин в 1914 году) и возобновить свои балеты дягилевского периода: «Аполлон Мусагет» (1928) и «Барабау» (1925).

Несмотря на то, что проходившие премьеры имели спорные отзывы, датский историк балета Свен Краг-Якобсен писал: «Его успех у публики

³⁰⁰ Mason F. I Remember Balanchine. New York: Doubleday, 1991. P. 6 (Перевод О.А. Фугиной)

оказался далеко не абсолютным, но его пребывание имело огромное влияние на молодое поколение балета»³⁰¹. Сотрудничество с датским балетом Баланчин будет продолжать, находясь в США: в качестве солистов труппы «Нью-Йорк сити балле» будут входить выходцы датской школы П. Шауфус (с 1974 г.), А. Людере (с 1975 г.), а Питер Мартинс – премьер труппы Баланчина (впоследствии балетмейстер) – возглавит ее после кончины Мастера. В свою очередь, традиции датского балета эпохи А. Бурнонвиля, с его оригинальными прыжковыми комбинациями, каноничными *port de bras*, многообразными структурными и композиционными формами танца³⁰² оказали большое воздействие на хореографический взгляд балетмейстера, что выразилось в его последующих работах.

В 1932 году Рене Блюм (директор «Оперы Монте-Карло») и полковник де Базиль (В.Г. Воскресенский, один из руководителей «Русской оперы в Париже») организовали в Монте-Карло труппу «Русские балеты Монте-Карло» по образу дягилевской антрепризы, которая была призвана «продолжить его дело и развивать заложенные Дягилевым традиции русского балета за рубежом»³⁰³. Баланчина пригласили на должность главного балетмейстера, Б. Кохно – художественным советником³⁰⁴.

Баланчин как руководитель балетной труппы не разделял намерений организаторов продолжать деятельность в традициях Дягилева, он имел свой и достаточно четкий взгляд на дальнейшие пути развития балетного театра. Прежде всего, он старался набрать труппу, не приглашая прежних дягилевских танцовщиц, например, А. Даниловой, которой на тот момент было 27 лет, он отказал, комментируя это тем, что для того типа балетной компании, которую он планирует создать, она является «слишком старой»³⁰⁵. Он считал, что задуманные им с Кохно свежие балетные идеи будет легче

³⁰¹ Цит. по: Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь, 2007. С. 139

³⁰² Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 140

³⁰³ Григорьев С. Оригинальный Русский балет. 1932-1952. СПб.: «Балтийские сезоны», 2016. С. 4

³⁰⁴ Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 6. М.: «Индрик», 2014. С. 294

³⁰⁵ Bernard T. Balanchine, a biography. New York: Times Books, 1984. P. 136

осуществить с молодыми артистками³⁰⁶ и искал по парижским танцевальным студиям молодые таланты. Так впервые в истории балета солистками труппы стали тринадцатилетние Тамара Туманова и Ирина Баронова (их педагог О.И. Преображенская) и пятнадцатилетняя Татьяна Рябушинская (педагоги М.Ф. Кшесинская и А.Е. Волинин). Впоследствии их назовут «беби-балеринами».

Работа предстояла очень напряженная: в труппе работали одновременно трое балетмейстеров: Л. Мясин («Детские игры» Ж. Бизе), Дж. Баланчин («Мещанин во дворянстве» Р. Штрауса, «Конкуренция» Ж. Орика), Б. Романов («Шут» С. Прокофьева, «Пульчинелла» И. Стравинского, «Любовь-волшебница» М. де Фальи). В таком напряженном графике проходило по шесть репетиций в день. Кроме того, Баланчин в это время ставил танцы в операх: «меньше чем за три месяца, с января по апрель, он поставил танцы в восемнадцати операх, и не просто поставил, а подготовил к выходу на сцену исполнителей, многие из которых видели эту сцену впервые»³⁰⁷ (подробнее: см. Приложение. 1932 год). За первый сезон 1932 года труппы «Русские балеты Монте-Карло» Баланчин осуществил четыре постановки³⁰⁸, которые были показаны в ходе первого весеннего сезона в Монте-Карло: «Котильон», «Конкуренция», «Мещанин во дворянстве», «Сюита танцев». Несмотря на успех и одобрительные отзывы о постановках, отношения Баланчина с руководством труппы к концу контракта балетмейстера были напряженными,

³⁰⁶ Григорьев С. Оригинальный Русский балет. 1932-1952. СПб.: «Балтийские сезоны», 2016. С. 327. В приведенных в книге С. Григорьева «Оригинальный Русский балет» комментариях, исследовательница В. Чистякова ставит под сомнение правдивость идеи Баланчина о молодых танцовщицах, полагая, что она возникла в результате безысходности: все опытные балерины «к началу 1930-х годов либо обосновались в крупных европейских театрах, либо имели собственных труппы, с которыми гастролировали по всему миру... Тут уж неизбежно была ставка не на опытность, а на молодость». Но приведенный нами пример с А. Даниловой, которая была несомненно опытной балериной и не имела на тот момент ни одного ангажемента, и тем не менее получила отказ от Баланчина, дает нам повод полагать, что Баланчин в действительности имел замысел создания новой балетной концепции, построенной на исполнении «беби-балерин». Более того, О. Левенков – первый русскоязычный биограф Баланчина отмечал, что идея привлечь в постановку юных исполнительниц ему пришла еще в 1930 году, года он набирал танцовщиц в кордебалет для постановки оперетты «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха в театре Магадор, но тогда мамы девочек отклонили это предложение и лишь повторное посчитали более перспективным. Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь, 2007. С. 145

³⁰⁷ Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 148

³⁰⁸ В каталоге «Choreography by Georg Balanchine» указаны 4 постановки, в то время как С. Григорьев называет лишь три: Григорьев С. Оригинальный Русский балет. 1932-1952. СПб.: «Балтийские сезоны», 2016. С. 25. И сам Баланчин в интервью 1963 года для журнала «Советская музыка» говорит лишь о трех постановках («Котильон», «Мещанин во дворянстве» и «Конкуренция»): Баланчин Дж. Рассказывает Баланчин: «Нью-Йорк Сити балет» в Москве // Советская музыка. 1963. №1. С. 40

их взгляды по поводу дальнейшего творческого пути труппы расходились³⁰⁹. Сам Баланчин так комментировал свой уход: «С появлением в труппе "Монте-Карло" некоего В. Воскресенского, страшно меркантильного человека, у меня начались с ним серьезные принципиальные конфликты, и я вынужден был уйти»³¹⁰. Он покидает труппу 4 мая 1932 года³¹¹, вместе с Б. Кохно и Т. Тумановой, которая стала впоследствии первой танцовщицей будущей труппы Баланчина «Балеты 1933», а труппу «Русские балеты Монте-Карло» возглавил Мясин.

Таким образом, Баланчин и Б. Кохно создают свою собственную труппу под названием «Балеты 1933» (*Les Ballets 1933*), где у них была возможность беспрепятственно осуществлять свои идеи «нового балетного театра» – «спектакля-танца». Труппа «Балеты 1933» оказалась в современной истории балета «случаем беспрецедентным по составу создателей шести балетов, поставленных всего за несколько месяцев существования труппы. С Баланчиным и Кохно сотрудничали Андрэ Дерэн, Кристиан Берар, Павел Челищев, Каспар Неер, Эмилио Терри, Анри Соге, Дариус Мийо, Курт Вайль, Николай Набоков, Бертольт Брехт. Балетмейстер был только один – Баланчин»³¹².

Премьера труппы состоялась в Театре Елисейских полей в Париже 7 июня 1933 года, где были показаны: «Моцартиана» П.И. Чайковского (первое обращение Баланчина к музыкальному наследию Чайковского, на музыку которого впоследствии поставит около тридцати балетов), «Сновидения» Д. Мийо) и «Семь смертных грехов мещанина» К. Вейля. Последняя постановка имела философскую концепцию: в качестве центральных персонажей выступает Анна первая – «практичная» и Анна вторая – «прекрасная» – как некое олицетворение двух сторон одной личности, которые находятся в

³⁰⁹ Подробнее: Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь, 2007. С. 158; Григорьев С. Оригинальный Русский балет. 1932-1952. СПб., 2016. С. 26; Bernard T. Balanchine, a biography. New York, 1984. P. 140-141

³¹⁰ Баланчин Дж. «Нью-Йорк Сити балет» в Москве: Рассказывает Д. Баланчин // Советская музыка. 1963. №1. С.40

³¹¹ Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 6. М.: «Индрик», 2014. С. 295

³¹² Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 160

вечной борьбе, как добро и зло. По задумке создателей темная сторона личности побеждает. «Авторы балета, – пишет исследователь Е. Гуревич, – в откровенно гротескной форме показывают, как любой великодушный, искренний порыв немедленно заносится кодексом буржуазной морали в разряд смертного греха»³¹³.

Кроме того, Баланчиным для этой труппы были поставлены: «Празднества» А. Соге, «Странница» Ф. Шуберта (либретто Баланчина), «Вальсы Бетховена» Л. ван Бетховена (в инструментовке Н.Д. Набокова).

Труппа просуществовала всего несколько месяцев, выступая в Париже и Лондоне. В Лондоне американский импресарио Линкольн Кирстайн в театре «Савой» увидел постановки Баланчина. Кирстайн мечтал создать американский балет (до ныне не существующий в Соединенных Штатах), и именно в постановках Баланчина он увидел отражение своего собственного понимания сущности балетного театра: балетный спектакль – это не пантомима и живопись, а танец и музыка. Он предложил Баланчину поехать в Америку и создать там американский балет. О серьезности его намерений и о том значении, что уже имел для него Баланчин тогда, свидетельствует письмо Кирстайна (от 3 июля 1933 года) своему другу Эверетту Остину: «Как Вы увидите, это будет самое важное письмо, какое я когда-либо писал Вам. Сейчас, когда я пишу, перо жжет мне руку, и чернила мешают словам быстрее стекать на бумагу... Знаете ли Вы Баланчина? Если нет, то узнайте... Он... самый искусный из виденных мной сочинителей балетов... Я готов поставить свою жизнь на его талант... Он может совершить чудо, и произойдет это прямо на наших глазах: я чувствую, что наш шанс слишком велик, чтобы отказаться от него... Будущее в наших руках»³¹⁴.

Баланчин согласился на предложение Кирстайна, и 18 октября 1933 года он прибыл в Америку. Отметим, что на протяжении всего их творческого

³¹³ Гуревич Е. Курт Ваель // Музыкальная жизнь. 1976. № 23. С. 16

³¹⁴ Avery Memorial Wadsworth Atheneum / Ed. by Eugene R. Gaddis. Hartford, 1984. P. 46-48. Цит. по: Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург, 2004. С. 137

сотрудничества вера Л. Кирстайна в гений Баланчина была абсолютной и безоговорочной. А. Данилова вспоминала: «Дружба Баланчина с Кирстайном была фантастичной. Кирстайн был скалой Гибралтара: что бы Баланчин не задумал, Кирстайн был сто процентов с ним. Возможно Линкольн был с ним не согласен, но всегда был с ним. Всегда. Иногда казалось, что Линкольн мог бы сказать: "Нет, Джордж, это в самом деле сумасшествие". Но Линкольн никогда так не говорил»³¹⁵. Это обстоятельство имело огромное значение для продуктивности работы Баланчина в Америке и в конечном итоге привело к созданию одной из значимых трупп в США, которая до сих пор остается ведущей.

³¹⁵ Mason F. I Remember Balanchine. New York, 1991. P. 10 (Transl. O. Fugina)

2.2. Балетная школа Дж. Баланчина и ее вклад в развитие американского балета

К 1933 году, несмотря на активную работу русских балетных деятелей в США, традиции классического балета в Америке не были интегрированы в танцевальную культуру страны, а балет в целом считался иностранным искусством. В этих обстоятельствах Баланчин понимал, что прежде всего необходимо «растить» американских танцоров и балетмейстеров. Поэтому на предложение Кирстайна о создании национального балетного театра в Америке Баланчин произнес (уже ставшую крылатой) фразу «But first a school»³¹⁶ («сначала школа»). Поэтому 2 января 1934 года они совместно с Л. Кирстайном открывают первую профессиональную балетную школу – Школу американского балета (на четвертом этаже здания на Мэдисон-авеню, что символично, поскольку этот зал занимала в свое время А. Дункан – родоначальница танца модерн). Первый набор составлял приблизительно тридцать учеников. Преподавать в школе Баланчин приглашал русских педагогов – бывших артистов Мариинского театра: А. Обухова (ученик Н.Г. Легата), П. Владимирову (ученик М.М. Фокина), Ф. Дубровскую, А. Данилову (ученица О.А. Преображенской). Поэтому можно с уверенностью сказать, что в школе Баланчина ученики воспитывались на традициях русской балетной школы (петербургской – императорских времен). Эту традицию – наличие в преподавательском составе русских педагогов – в Школе американского балета сохраняют и после кончины Баланчина. Сам балетмейстер большое внимание уделял техническому мастерству и вплоть до 1960-х годов лично вел классы. Он говорил: «Я всегда стремился и до сих пор люблю и много сил и энергии отдаю делу формирования будущих танцовщиков»³¹⁷.

Несмотря на то, что в основе сформированной Баланчиным техники американского балета лежали традиции русской школы, она имела и свои

³¹⁶ Walczak B., Kai U. Balanchine the Teacher: Fundamentals That Shaped the First Generation of New York City Ballet Dancers. University Press of Florida. 2008. P. 9

³¹⁷ Баланчин Дж. Рассказывает Баланчин: «Нью-Йорк Сити балет» в Москве // Советская музыка. 1963. №1. С. 40

особенности, которые обуславливались тем, как справедливо отмечал Л. Кирстайн, что в отличие от русских балерин американки «не были сильфидами; они играли в бейсбол, царили на теннисном корте, и их сферой был спорт. У них были длинные ноги, длинные шеи, узкие бедра, и они были способны к любой виртуозной акробатике»³¹⁸. Благодаря специфике внешних и физических данных американских танцовщиц, в труппе Баланчина преобладал особенный тип балерины. Достаточно точно сформулировала этот образ отечественная исследовательница Е.Я. Суриц: «Она стройна, полностью лишена мягкой округлости форм, точно неустанный труд согнал с тела всю плоть, оставив лишь мышцы, управляющие движениями особо удлинённых конечностей. У нее изящная стопа и красивый подъем...»³¹⁹. О том, как щепетильно относился Баланчин к внешним данным танцовщиц, Юрий Зорич (бывший участник труппы Баланчина) писал, что балетмейстер предпочитал длинношеих и длинноногих, доходило до замеры сантиметром шеи и стоп³²⁰. Кроме того, особенности техники Баланчина выражались и в особенностях его хореографической лексики, вследствие привнесённых им в балет элементов современных американских танцевальных форм.

Сам Баланчин не оставил письменных методических рекомендаций к проведению уроков, но его ученики впоследствии смогли зафиксировать на бумаге все то, чему их научил Мастер. Так, например, бывшая ученица Б. Волцак, вспоминая об особенностях классов Баланчина, писала, что в основе его метода лежало «постижение основополагающей чистоты каждого па... Его классы... не были направлены на постепенный разогрев мышц, он не использовал такие комбинации, которые бы шаг за шагом подготавливали тело к более сложным движениям. Его уроки – это эксперимент: изучение того, насколько медленно или быстро может быть сделано то или иное движение. Часто он строил класс на использовании всего лишь одного

³¹⁸ Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург, 2004. С. 160

³¹⁹ Там же. С. 161

³²⁰ Зорич Ю. Па-де-де с историей // «БуржуАзия». 2001/2002. № 6 (11). С. 53

движения и его многочисленных вариаций. За медленными, сложными растяжками сразу следовали прыжковые комбинации и множество медленных и быстрых фондю... Эти уроки сложны для тела, их следует воспринимать как исследование многочисленных форм одного конкретного элемента»³²¹. Далее, Волцак отмечает две характерные особенности: «данные уроки и методика могут казаться простыми, но это впечатление обманчиво. Одна сложность состоит в том, что они должны быть выполнены предельно четко, чисто, но в тоже время не сухо. Другая, заключается в музыкальности того, как одно движение перетекает в другое, то есть движение может не заканчиваться или не начинаться точно в данный счет, а сместиться на следующий. Таким образом это напоминает серфера, ловящего волну: движение должно поймать ритм в музыке»³²². Еще одна особенность техники школы Баланчина была обусловлена его природной и профессиональной музыкальностью: сохраняя общепринятую основу техники классического танца, он стремился к музыкально-хореографической эквивалентности. Таким образом, классические движения приобретали иную форму: если музыка позволяла, то исполнение было более широким, чем это принято, что делало движения более эффектными и динамичными. В качестве примера приведем исполнение *pas sissonne* в *arabesque*: во время па необходимо на опорной ноге продвинуться в перед на такое же расстояние, на какое поднимается назад рабочая нога. Движение выполняется в стремительном характере, по образному определению самого Баланчина, «как пробка из бутылки»³²³. Благодаря такому принципу исполнения, поза принимается мгновенно, создавая «чистую картинку». Эта техническая особенность применялась и для исполнения *pas ballonné relevé* (в *alegro*), *relevé passé*, *relevé* в *attitude*, *arabesque* или *dégagé*.

Одним из главных вкладов Баланчина в классический танец является реформация пуантной техники. Как известно, она является определяющим

³²¹ Walczak B., Kai U. Balanchine the Teacher. University Press of Florida, 2008. P. 7

³²² Там же. P. 9

³²³ Цитата по: Шорер С. Пальцевая техника у Баланчина (продолжение) // Перевод с англ. О.А. Михайлова / Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. №15. 2006. С. 30

элементом классического танца, и ее усовершенствованию Баланчин уделял много внимания и времени. Это было не случайно, балетмейстер вспоминал: «Если бы не пуанты, я не стал бы хореографом. Вероятно, меня переманила бы музыка. Именно пуанты и создали меня»³²⁴. С одной стороны, его представления о балеринах были связаны прежде всего с императорским театром: «И когда я думаю о чистоте линий классического танца, – говорил Баланчин, – передо мной встает образ Елизаветы Гердт, красота и подлинная пластика ее движений»³²⁵. С другой стороны, представления о стопе танцовщицы у Баланчина были иными. Если у балерин Мариинского театра ценили маленькую стопу, то Баланчин говорил «что балетная туфля, удлиняя стопу и ногу, делает их еще более привлекательнее»³²⁶. Интересное образное уточнение о виде стопы пишет Б. Волцак – Баланчин «ценил не столько высокий подъем, сколько саму стопу, которая по своей красоте напоминала бы руку в перчатке»³²⁷.

Баланчин в рамках школы воспитывал не только исполнителей, но и педагогов. К. Нири (бывшая солистка труппы) писала о том, что он очень внимательно подходил к вопросу подготовки преподавательского состава своей школы, «устраивал семинары для педагогов труппы, объясняя, как именно он хотел, чтобы они преподавали и работали с его балетами»³²⁸.

Так, например, выпускница баланчинской Школы мериканского балета Сьюки Шорер (Suki Schorer – по окончании танцовщица сольных партий второго плана в труппе «Нью-Йорк Сити балле» (1959-1972)), кому Баланчин доверил педагогическую деятельность, долгие годы по его методике преподавала в Школе американского балета и в труппе «Нью-Йорк Сити балле». Впоследствии ей удалось записать и выпустить методические материалы («Пуантная техника Баланчина»), где описала основные принципы

³²⁴ Terry W. On Pointe! The Story of Dancers and Dancing on the New York. Dodd, Mead. 1962. P. 99

³²⁵ Баланчин Дж. Рассказывает Баланчин // Советская музыка. 1963. №1. С. 40

³²⁶ Шорер С. Пальцевая техника у Баланчина // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. №8. 2000. С. 64

³²⁷ Walczak B., Kai U. Balanchine the Teacher. University Press of Florida, 2008. P. 5

³²⁸ Нири К. Баланчин говорил: «Нужно двигаться и делать вещи сейчас» // Мариинский театр. № 5-6. 2004. С. 8

техники Школы американского балета Баланчина. Рассмотренные материалы позволили сделать вывод, что, в основном, принципы классического танца оставались прежними, но принципиально новым методом в пуантной технике является исполнение *relevé*, что и сделало его метод уникальным. Баланчин заменил вскок на последовательный подъем. Постепенному принципу следует и спуск с пуантов. Такой метод требует включения всех мышц стопы, что делает ее неимоверно сильной. Шорер: «Владение всеми слагаемыми стопы – кончиками, фалангами, связками – делало стопы чем-то гораздо бóльшим, нежели просто часть тела»³²⁹. Эта тонкость техники Баланчина является одной из причин сложности исполнения его хореографии. По этому методу обучались в Школе американского балета, именно он позволил впоследствии достигнуть максимального технического совершенства всем выпускницам Школы и возможность танцевать те партии, которые прежде были доступны лишь солисткам труппы. Шорер отмечала: «Танцовщицы Баланчина двигались на пуантах так же свободно, как и их предшественницы – в мягких туфлях...»³³⁰. Такое свободное танцевание на пальцах (пуантах) обуславливалось еще одним фактом: Баланчин не признавал мягкой танцевальной обуви, ученицы его школы и танцовщицы труппы всегда исполняли класс в пуантах. Баланчин делил пуанты на два вида: мягкие (приобретают такое свойство от многочисленного танцевания в них) – для классов и жесткие (новые) – для сцены.

Также Баланчину принадлежит реформация формы пуантов. Для бóльшего удобства, по его просьбе была удлинена слишком короткая (по его мнению) подметка (на пятке), что, несомненно, явилось подспорьем освоения виртуозной пуантной техники Баланчина.

Кроме того, Шорер отмечает и общие технические особенности обучения по методу Баланчина: его техника позволяет исполнителям

³²⁹ Шорер С. Пальцевая техника у Баланчина // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. №8. 2000. С. 68

³³⁰ Там же. С. 70

использовать большие пространства в меньшее время, это выражается в увеличении скорости исполнения, пространственном расширении и синкопированной музыкальности.

Проанализировав записи Шорер, назовем характерные особенности техники Баланчина:

1. Чрезвычайная скорость исполнения движений и очень глубокое *plié*.
2. Особое внимание придается линиям, с использованием нестандартных, асимметричных, абстрактных рук и положений кисти.
3. *Pirouettes en dehors*, выполняются из выпада по IV позиции, а не традиционно из *plié* в IV позиции.
4. Особая линия *arabesque* с открытым бедром на зрителя, рука в положении за спиной.
5. Включение спортивно-акробатических элементов в хореографию³³¹.

Добавим еще одну особенность: исполнение танцовщиками даже сложных *pas* отличается «абсолютной легкостью». Здесь имеет место прием психологического характера, основанный на том, что методическое обоснование движений классического танца преподносилось не с позиции их сверхсложности для человеческого тела, а с позиции их естественности: в основе хореографических движений лежат привычные, каждодневные движения³³². Именно такое восприятие движений классического танца танцовщиками позволило достичь эффекта «легкости» в их исполнении.

Все это создало особенный стиль Баланчина. Также отметим, что, отказавшись от классических пачек, Баланчин вводит в качестве основного костюма в своих балетах летарды (гимнастические купальники, которые в свою очередь впервые появились на сцене благодаря американскому хореографу танца модерн Марте Грэхем), что тоже на сегодняшний день является отличительной чертой неоклассического балета.

³³¹ Schorer S. Balanchine technique. New York: Alfred A. Knopf, 1999. 426 p.

³³² Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. New York, 1968. P. 557

В 2009 году президент США Б. Обама наградил Школу американского балета Национальной медалью в области искусства – за выдающиеся достижения и поддержку искусства³³³.

Возвращаясь к истокам работы Баланчина в Америке, отметим, что первый выпускной показ (экзамен) Школы американского балета состоялся 10 июня 1934 году в поместье Феликса М. Урбурга «Белые равнины» (Нью-Йорк), где учениками был показан балет «Серенада» на музыку струнной серенады П.И. Чайковского. Обучение в школе и разучивание балета проходило одновременно и осуществлялось в течение лишь нескольких месяцев. Эта постановка на сегодняшний день входит в число лучших балетов баланчинского наследия и до сих пор идет на сценах всего мира, включая Мариинский театр. Историк балета В. Гаевский справедливо отмечал: «...Баланчин за короткий срок поставил самый волнующий балетный спектакль Америки»³³⁴. Поскольку это была первая постановка Баланчина в Америке на американских исполнителей, обратимся к процессу ее создания.

Одним из импульсов, побудивших Дж. Баланчина обратиться к «Серенаде», по мнению музыкального критика С. Волкова, был поставленный в 1915 году М. Фокиным в Мариинском театре «Эрос»³³⁵, что находим справедливым замечанием, исходя из того, что Баланчин непременно видел эту постановку. Тем интереснее рассмотреть его собственную интерпретацию.

Несмотря на то, что балет «Серенада», как и многие балеты Баланчина, не был наделен сюжетом, историк Гаевский увидел в нем глубокий психологизм и некий намек на многосложное осмысление. Он считал, что принцип построения постановки схож с построением фильма «8 ½» Ф. Феллини (концепция «коллективного бессознательного» К. Юнга), где «хореографические архетипы, сливающиеся в один объединяющий архетип, смутный образ женской души, Анимы»³³⁶. Мысль о женском образе

³³³ <https://web.archive.org/web/20100505160005/http://www.nea.gov/news/news10/Medals.html> (дата обращения: 12.04. 2018)

³³⁴ Гаевский В.М. Дом Петипа. М., 2000. С. 274

³³⁵ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М., 2001. С. 203

³³⁶ Гаевский В.М. Дом Петипа. М., 2000. С. 274-275

подхватила и развила еще одна исследовательница – Элизабет Кендал, которая предположила, что Баланчин в этой постановке изобразил Лидочку Иванову³³⁷, погибшую накануне их совместных гастролей в Европу. Сам Баланчин отрицал наличие какого-либо сюжета в балете, и на вопрос о содержании постановки он отвечал: «Балет как роза. Разве кто-нибудь спрашивает "про что" роза?»³³⁸.

Абсолютно точно известно одно: Баланчин при работе над балетом использовал «случайные элементы»³³⁹, которые включил в постановку. Например, одна танцовщица во время репетиции спектакля упала, другая опоздала на свой выход, выйдя, пыталась найти положенное место в кордебалете. Эти «случайности» Баланчин использовал в постановке, (позже такой способ работы над произведением получит название «алеаторики», который нашел свое развитие в творчестве американского композитора Джона Кейджа; его также используют в постановочной работе современные хореографы в качестве отдельного метода). В последующей работе Баланчин нередко будет использовать метод «случайности» в своих постановках, который порой принимал своеобразные формы. Например, он часто создавал хореографию на конкретных исполнителей. В постановочном процессе случалось так, что исполнитель в ходе репетиций и многократного повторения комбинации ошибался и танцевал в собственной интерпретации, если Баланчин находил этот вариант более удачным, то вставлял именно его в постановку.

Тот факт, что в процесс этой первой американской постановки были полностью вовлечены ученики школы (они одновременно усваивали основы классической хореографии, на их глазах происходило «рождение» хореографического произведения, текст которого им предстояло выучить) находим очень интересным. Поскольку именно такое глубокое погружение

³³⁷ Kendal E. Balanchine and the Lost muse. Oxford University Press, 2013. P. 235

³³⁸ Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург, 2004. С. 143

³³⁹ Там же. С. 140

учеников в постановочный процесс позволило Баланчину из числа учеников своей школы взрастить целую плеяду американских постановщиков. Воспитание американских постановщиков Баланчин считал такой же немаловажной задачей, как воспитание американских исполнителей и педагогов.

В этой связи интересно рассмотреть сформулированную Баланчиным систему обучения постановщиков. На вопрос: «Любой ли может быть постановщиком?», Баланчин отвечал отрицательно, отмечая, что, прежде всего, для этого нужно быть хорошим танцовщиком, который обладал бы талантом к балетмейстерству. Балетмейстерские навыки, в свою очередь, необходимо нарабатывать и развивать.

Под «хорошим танцовщиком» Баланчин подразумевает того, кто получил блестящее хореографическое образование, обучаясь в течение многих лет у первоклассных, опытных педагогов. Получение хореографического образования есть для будущего балетмейстера лишь подготовительный этап, поскольку – «Нет школы, которая обучила бы вас быть постановщиком. Как нет и школы, которая научит вас быть писателем или поэтом. Школа может дать вам технику, но дальше все зависит от вас. В балетной школе вас научат танцевать, ровно также, как и в другой вас научат правильно писать по-английски и объяснят вам поэтические ритмы, но это самое начало пути. И только сам человек может помочь себе – исходя из своих способностей и талантов»³⁴⁰. Следующий важный этап формирования будущего балетмейстера – пребывание в труппе. «В репертуаре балетной труппы, – писал Баланчин, – вы будете танцевать значимые постановки, старые и новые, и там вы будете общаться с дирижерами, музыкантами, оформителями, в том числе и с танцовщиками. На их советах вы будете учиться. Другими словами, дело не просто в том, чтобы научиться танцевать, а затем начать ставить балеты. Дело в том, что вам необходимо пройти весь период подготовки... Вы

³⁴⁰ Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. NY, 1968. P. 556

должны пройти традицию, впитать ее и стать, в каком-то смысле, перевоплощением всех художественных периодов, которые были до вас»³⁴¹.

Далее Баланчин отмечает еще один немаловажный этап: будущий балетмейстер должен освоить педагогическую стезю, чтобы уметь обучить танцовщиков той новой хореографии, которую он сам задумал.

Непосредственную постановочную работу Баланчин рекомендует начинать с малого: поставить восемь тактов движения на восемь тактов музыки, далее – придумать множество разных комбинаций на один музыкальный отрывок, потом постараться применить эти комбинации на другие музыкальные отрывки. Следующий этап – уметь приспособлять такты движения к тишине, которая также имеет собственный темп. Но, предостерегает Баланчин, если постановщик использует цельную музыкальную композицию, то он «должен точно подобрать соответствующие ей движения»³⁴².

Теперь, когда начинающий постановщик освоил эти подготовительные этапы и приобрел определенный опыт, начинается основной, практический этап. Несомненно, талант постановщика – одно из главных условий успеха в балетмейстерской работе, но Баланчин не рассматривал его как эфемерную единицу. С одной стороны, человек уже рождается талантливым, и вместе с тем Баланчин считал: «Талант, вдохновение, характер... накопленные результаты всего, что он [постановщик – прим – О.Ф.] чувствовал, думал, видел, делал. Истории, которые он слышал в детстве, искусство, которым увлекался, его образование и повседневная жизнь. И это всегда с ним: в любой момент он может это достать и превратить в динамичные конструкции огромной силы»³⁴³. С другой стороны, Баланчин призывает постановщиков развивать балетмейстерские навыки. Одним из важнейших он считал визуальные. Так, например, видеть то, что не видят другие, быть

³⁴¹ Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. NY, 1968. P. 556

³⁴² Там же. P. 557-558

³⁴³ Там же. P. 557

внимательным ко всему, что происходит вокруг: в каждодневных и, казалось бы, неприглядных движениях, в том числе и индустриального мира, находить и черпать их визуальную динамику. Замечать, что влюбленные во всем мире «выглядят определенным образом: они с особой нежностью и мягкостью смотрят друг на друга, прикасаются друг к другу. Хореограф замечает это и находит точные движения, способные выразить романтику. Не просто чувства между двумя конкретными людьми, а романтику вообще»³⁴⁴. Кроме того, если постановщик задумал поставить, например, итальянский балет, то Баланчин настоятельно рекомендует ехать в Италию, чтобы «стать частью того мира». «Затем, – продолжает Баланчин, – соедините все: вашу танцевальную технику, ваше знание традиций, музыки, ваши способности. И тогда что-то происходит: рождается балет»³⁴⁵. То есть, «рождение» балета происходит тогда, когда балетмейстер сможет соединить свой собственный опыт с опытом внешнего мира, найдя этому точный хореографический эквивалент.

Кроме того, балетмейстеру необходимо обладать объемным мышлением, он «должен понимать сценическое пространство и то, как применить к нему декорации, как наполнить это пространство интересными движениями... В балете все дело в пространстве и во времени – пространстве сцены и времени музыки, под которую исполнитель танцует... Строение балета должно быть плотным, компактным, таким, как строение здания. Хорошие балеты, как планеты, движутся в хорошо выверенных времени и пространстве»³⁴⁶. Также, как танцовщику Баланчин рекомендует освободить свое тело, так постановщику – свой разум от ограничений реального времени.

Говоря о композиционности, Баланчин предостерегает постановщиков от ошибок: «Глаз может полностью фокусироваться только на тех объектах, которые находятся в центре его поля зрения. В то время как он фокусируется на центральном объекте, объекты на втором плане тоже находятся в поле его

³⁴⁴ Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. NY, 1968. P. 557

³⁴⁵ Там же. P. 556

³⁴⁶ Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. NY, 1968. P. 557

зрения, хотя и периферийном. Но если на второй план композиции поместить какую-то новую или иную форму, то глаз инстинктивно переключает фокус, и тогда происходит уравнивание значимости первого и второго планов. Это неизбежно приводит к путанице и потере внимания к основной теме, поскольку именно зрение является каналом, через который аудитория воспринимает искусство хореографии. Главное – помнить, что глаз способен следовать за движениями большой группы танцоров, если в пределах его центрального поля зрения они образуют гармоничный рисунок»³⁴⁷. Другими словами, если хореограф захочет активно задействовать исполнителей второго плана, то необходимо следить за тем, чтобы все хореографические решения подчинялись основной теме (сюжету), в противном случае она будет утеряна.

В заключение Баланчин пишет: «В конце концов постановочная работа становится профессией»³⁴⁸. Таким образом, в балетной школе наравне с воспитанием американских танцовщиков Баланчин «растил» и американских балетмейстеров. Выделив из числа учеников школы самых способных на свой взгляд, он подготавливал их к постановочной работе. Так, совместно с Уильямом Долларом в 1936 году ставят Второй фортепианный концерт Ф. Шопена, показанный на сцене «Метрополитен-опера». В этом же году Доллар самостоятельно осуществит балет «Promenade» М. Равеля (1936) для труппы «Ballet Caravan», а в 1949 году для «Нью-Йорк Сити балле» - «Ondine» на музыку А. Вивальди «Времена года» и др. Также с легкой руки Баланчина Ю. Лоринг поставил балет «Добрый малый Билли» (1936), который считается первым вестерном в балете; Лью Кирстен поставил в 1953 году «Бензозаправку» (Filling Station); Ж. Д'Амбуаз – «Погоню» (1963), П. Мартинс «Calcium Light Night» (1978) и мн.др.

Анализ данной системы позволяет заключить, что Баланчин словно описывает свой собственный путь становления постановщика, внутри которого он делится секретами профессии, собственным опытом

³⁴⁷ Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. NY, 1968. P. 558

³⁴⁸ Там же. P. 558

состоявшегося балетмейстера. В свою очередь, обратимся к истокам вдохновения самого Баланчина. Напомним, что в период формирования на молодого постановщика оказывали влияние хореографы-новаторы: Ф. Лопухов, К. Голейзовский, Л. Лукин, Н. Фореггер. Но, как справедливо отмечал американский биограф Баланчина Б. Тайпер: «Из всех влияний, которые формировали Баланчина как балетмейстера, Петипа был, несомненно, самым значительным»³⁴⁹. Как мы отмечали ранее, юный Георгий воспитывался на балетах Петипа, преобладавших в репертуаре Мариинского театра, неоднократно их видел³⁵⁰, а позже танцевал в ряде постановок («Спящая красавица» (П.И. Чайковского, 1890) – роль Амура; «Щелкунчик» (П.И. Чайковского, 1892) – в разное время: Мышиный король, Принц, в последнем акте танец Буффона с обручем; «Пахита» (Э. Дельдеве и Л. Минкуса) – детская мазурка; «Сон в летнюю ночь» (Ф. Мендельсона Бартольди и Л. Минкуса) – танцы эльфов; «Раймонда» (И. Глазунова, 1898) – сарацинский и детский танцы). Первой постановкой, в которой Баланчин вышел на сцену, стала «Спящая красавица» в постановке Петипа (роль Амура). Именно эта постановка навсегда останется для Баланчина наивысшим недостижимым эталоном балетного спектакля.

Несмотря на то, что Баланчин не застал Петипа (Мариуса Ивановича не стало, когда Баланчину было четыре года), в период обучения в Театральном училище юный Георгий был окружен людьми, которые лично знали Мариуса Ивановича, работали с ним. Баланчин писал: «...для меня это были живые люди [Петипа и Чайковский – О.Ф.]... Все его [Петипа] еще помнили, рассказывали о нем много историй»³⁵¹. Одной из историй было поверье о том, что ночью дух Петипа появляется в репетиционном зале, восседая на стуле с инициалами «М.П.», некогда ему принадлежавшем. Считалось, что тот, кто

³⁴⁹ Taper B. Balanchine, a biography. New York Times Book Co., 1984. P. 251.

³⁵⁰ «Тщетная предосторожность» (П. Гертеля, 1894), «Капризы бабочки» (1895), «Лебединое озеро» (П.И. Чайковского, 1895), «Дочь фараона» (Ц. Пуни, 1898), «Эсмеральда» (Ц. Пуни, (по Перро), 1899), «Царь Кандавл» (Ц. Пуни, 1891), «Талисман» (Р. Дриго, 1895), «Жизель» (А. Адана, 1899), «Корсар» (А. Адана, Л. Делиба, Р. Дриго, Ц. Пуни, 1863), «Испытание Дамиса» (И. Глазунова, 1900) и др.

³⁵¹ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 30, 64

сядет на этот стул, обретет судьбу. Старший по курсу Баланчина Анатолий Иосифович Вильтазак вспоминал: «И вот у Жоржа Баланчивадзе возникла замечательная мысль – посидеть на этом знаменитом стуле... Дух Петипа, если верить легенде, оказался благосклонен... Жорж стал знаменитым балетмейстером...»³⁵². Почитание великого Мастера Баланчин сохранил до конца своих дней. В 1971 году он писал: «Мое юношеское преклонение перед ним [Петипа] было чем-то само собой разумеющимся. С годами это чувство лишь усиливается: и тот огромный вклад, который эта историческая личность внесла в развитие нашего искусства, и его индивидуальные методы, и творческая изобретательность вызывают во мне все большее восхищение и благодарность»³⁵³. Считая Петипа своим «духовным отцом», Баланчин бессознательно проецировал судьбу «русского француза» на свою собственную, и, надо сказать, были точки соприкосновения. В двадцатидевятилетнем возрасте Петипа прибыл на пароходе в Россию, в том же возрасте Баланчин океанским лайнером «Олимпик» прибывает в Америку. Им обоим было суждено сыграть решающую роль в процессе формирования балетных театров принявших их стран. Подобно тому, как в Петербурге Петипа адаптировал французские балетные традиции к особенностям русской ментальности, результатом такой трансформации явилось появление балета подлинно русского, так и Баланчин, встраивая традиции императорского балета в нью-йоркский динамичный темп, с его джазом, чечеткой и бродвейскими мюзиклами, сформировал балет, признанный американским. Те художественные принципы, на которых основывалось творчество Петипа, Баланчину были чрезвычайно близки. Он писал, что считает «эстетический подход Петипа абсолютной нормой всякой балетмейстерской работы...»³⁵⁴. Все его творчество словно было пронизано «духом Петипа», поэтому

³⁵² Вильтазак А.И. Па-де-де на всю жизнь // Газета петербургского Мариинского театра. 24 сентября. 1994. С. 5

³⁵³ Баланчин Дж. Выше всех мастеров. // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Составитель и автор примечаний А. Нехендзи. Л.: Искусство, 1971. С. 278

³⁵⁴ Там же. С. 279

некоторые реминисценции наследия Петипа в постановках Баланчина вполне объяснимы.

С другой стороны, вспомним, что в начале своей балетмейстерской деятельности Баланчин в некоторой степени даже противопоставлял свое творчество Петипа, о чем свидетельствует название первой программы труппы «Молодой балет»: «Эволюция балета: от Петипа через Фокина к Баланчивадзе» (1923). Несмотря на то, что в первых постановках Баланчина материал Петипа (классицизм) еще не обнаруживался, но, выражаясь «балетным языком», он находился уже «в его ногах (мышцах)», поэтому со временем принципы и идеалы Петипа были осознаны Баланчиным и признаны как свои собственные. Уже в 1928 году, когда Баланчин поставил «Аполлон мусагет» (И.Ф. Стравинского), Дягилев воскликнул: «То, что он [Баланчин] делает, восхитительно. Чистейший классицизм, которого мы не видели со времени Петипа»³⁵⁵. Позже, укоренится мнение, что «Баланчин – мастер, занявший пустовавшее место мастера Петипа, родился в день премьеры "Аполлона Мусагета", и было ему всего лишь двадцать четыре года»³⁵⁶. «Родившись» как балетмейстер, Баланчин обретает собственный хореографический язык, основанный на идеалах классицизма, уходящих к традициям Петипа. В 1933 году в беседе с британским критиком А. Хаскеллом Баланчин провозглашает: «Классицизм бессмертен, потому что безличен»³⁵⁷. В этом же, 1933 году хореограф ставит свою первую американскую постановку – «Серенада» П.И. Чайковского, которая отсылает к «безликому» симфоническому акту «Теней» («Баядерки») Петипа – образцу чистой хореографии. Этот принцип Баланчин положил в основу всей постановки. Подобно таинственному царству Теней Петипа, балетмейстер создает на сцене эфемерные образы девушек в лунном свете, почти тени, окутанные ореолом загадочности. Структурность ансамблевых построений, внешняя простота

³⁵⁵ Набоков Н. Багаж: Мемуары русского космополита. СПб., 2003. С. 187

³⁵⁶ Гаевский В.М. Дом Петипа. М., 2000. С. 271

³⁵⁷ Киссельгоф А. «Классика будущего» Джорджа Баланчина // Нью-Йорк таймс. 1993. 11-24 мая. С. 56

комбинаций и многочисленное их повторение – все это неизменно напоминает о танце Теней. В этой постановке Баланчин использует еще одну цитату из Петипа: скрестив ноги, с руками в третьей позиции, исполнительница опускается в объятия юноши – так же, как Аврора у Петипа в первом акте «Спящей красавицы». Баланчин писал: «Прежде чем я умру, я рассчитываю дать "Спящую красавицу" в такой постановке, которую мог бы одобрить Петипа...»³⁵⁸. Баланчин так и не решился на полноценную постановку, порядка семи раз он будет обращаться к разным частям «Спящей красавицы»: в 1927 году – «Свадьба Авроры» (Па-де-труа, III акт «Флористан и его сестры», в оригинальной версии Баланчина под названием «Ариадна и ее братья»), в 1945 году – «Па-де-де. Большое адажио» (Антракт из «Спящей красавицы»), в 1949 году – «Принцесса Аврора» (Вариация Фей из Пролога и дивертисмент, III акт), 1951 год - Вариация «Свадьба Авроры» (дивертисмент, III акт), 1977 год – «Спящая красавица: соло Авроры», 1981 год – «Время вальса: Танец цветов из Спящей красавицы» («Вальс с гирляндами» I акт «Спящей красавицы», в рамках Фестиваля Чайковского). Более того, цитаты из «Спящей красавицы» будут неизменно просматриваться во многих постановках Баланчина. Как, например, балет «Драгоценности» (1967, на музыку Соре, Стравинского и Чайковского) также можно считать реминисценцией *Pas de quatre* II акта «Спящей красавицы» Петипа, являющей собой хореографическую форму метафоры драгоценных камней. Баланчин, взяв эту метафору за основу, поставил трехчастный балет. Анализируя творчество балетмейстера, историк балета В. Гаевский выразил интересную мысль: «Этот квартет Петипа словно формула всей баланчинской хореографии 60-х (а отчасти – и более ранних) годов и может рассматриваться как ее дансанный эпиграф. Старинную символику камней и Петипа, и Баланчин трактуют на свой лад: драгоценности символизируют сверкающее мастерство, блеск техники, красоту хорошо выполненной работы»³⁵⁹. Наше исследование

³⁵⁸ Баланчин Дж. Выше всех мастеров. // Мариус Петипа. Л., 1971. С. 279

³⁵⁹ Гаевский В.М. Дом Петипа. М., 2000. С. 290

подтверждает данную мысль: Баланчин, подобно Петипа, не романтизировал искусство балета, считал его прежде всего ремеслом, говоря, что нужно «иметь нестигаемое, почти крестьянское упорство, нужно найти в себе силы выжить, силы создать произведение... Петипа обладал этими качествами в высшей степени. Вот почему я ставлю его выше всякого другого мастера нашего ремесла и искусства...»³⁶⁰. При таком, казалось бы, прозаическом подходе к своему делу Петипа, а вслед за ним и Баланчин создали шедевры мирового балетного наследия, ставшие для нынешнего поколения непреходящей ценностью. Однако заметим: несмотря на то, что Баланчин высоко чтит художественные принципы, унаследованные от Петипа, ошибочно было бы сказать, что он следовал им «вслепую», скорее «они были преобразованы, сконцентрированы, форсированы и модернизированы»³⁶¹ балетмейстером в соответствии с его представлениями о современном балетном театре.

В 1941 году Баланчин, отдавая дань великому Мастеру-Петипа, осуществляет постановку в классических традициях императорского балетного театра «Балле Эмперияль» (Ballet Imperial) на музыку Второго концерта для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского. Все составляющие балета создавали образ театрального Петербурга времен Петипа: и музыка Чайковского, и декорации М. Добужинского, отражающие величие российской императорской столицы, и воссозданный стиль хореографии Петипа. Неслучайно название балета звучит именно на французском языке, во славу обрусевшему французу. Постановка «Балле Эмперияль» в какой-то мере явилась квинтэссенцией балетов Петипа: здесь можно наблюдать отголоски то «Лебединого озера», то «Пахиты», то «Спящей красавицы». Интересно заметить, что американские критики также видели реминисценции Петипа в постановках Баланчина: «Можно сказать, что его "Тема с вариациями" — это квинтэссенция "Спящей красавицы", а "Бриллианты" — это отсылка к

³⁶⁰ Баланчин Дж. Выше всех мастеров. // Мариус Петипа. Л., 1971. С. 282

³⁶¹ Taper B. Balanchine, a biography. New York Times Book Co., 1984. P. 251 (transl. O. Fugina)

"Лебединому озеру"»³⁶², – писала американская обозревательница Д. Акочелла.

Таковыми явными или неявными цитатами наследия Петипа наполнено все творчество Баланчина, но они звучат не так буквально, поскольку заключены в иные хореографические решения. Его работы словно соединяющая эпохи XIX и XX вв. тонкая нить, напоминающая о балетах и времени Петипа. Обучая учеников, Баланчин говорил: «...забудьте его [Петипа] па; они сами о себе напомнят. Старайтесь возродить его дух; только вы одни можете это сделать с помощью того, чему сумеете научиться»³⁶³. Это напутствие выпускники его школы помнят до сих пор и продолжают реализовывать уже в своих собственных школах и балетных труппах по всему миру.

Отечественный балетовед В. Гаевский писал: «Джорджу Баланчину мы обязаны тем, что классический танец и основанный на нем классический балет – обновленный классический танец и обновленный классический балет – возродились в XX веке, ответили на все вызовы XX века, опровергли все касавшиеся балетного театра прогнозы XX века»³⁶⁴. Продолжая мысль, добавим, что Баланчину удалось возродить классический балет только благодаря тому, что в основу его творческого мировоззрения легли художественные принципы Петипа, являющие собой высокое искусство, достигнутое наивысшим профессионализмом.

По праву французского балетмейстера М. Петипа (1818-1910) называли «отцом русского балета». В свою очередь, Джорджа Баланчина – русского балетмейстера – называли «отцом американского балета». Проводя параллель, В.М. Гаевский назвал Баланчина «Петипа XX века». По итогам данного этапа исследования можно заключить, что Баланчин в своем творчестве продолжил

³⁶² Акочелла Дж. Tribute (New Yorker, July, 5, 2004) // Пер. с англ. Дж. Невельской. Мариинский театр: 100 лет Баланчина. № 5-6. 2004. С. 12

³⁶³ Баланчин Дж. Выше всех мастеров. // Мариус Петипа. Л., 1971. С. 282

³⁶⁴ Гаевский В.М. Хореографические портреты. М., 2008. С. 504

путь Петипа. Это традиция классицизма в балете была преобразована в неоклассическую форму, составившую традицию балетного театра в Америке.

Если вершиной хореографического искусства Баланчин считал балетмейстера Петипа, то вершиной музыкального искусства для него был композитор П.И. Чайковский. Отечественный историк балета В. Гаевский отмечал: «Почти сыновнюю любовь к Чайковскому Баланчин пронес через всю жизнь, и прощаясь с жизнью, предчувствуя скорый уход, на организованном в июне 1981 года фестивале Чайковского Баланчин показывает свой последний шедевр, "Моцартиану", а неделю спустя – "Adagio Lamemtozo" – четвертую, финальную, скорбную и прощальную часть Шестой симфонии, как бы завершая свой путь, до конца пройдя свою дорогу»³⁶⁵. Его детская любовь к музыке Чайковского (вспомним о ключевом влиянии на Баланчина его участия в балете «Спящая красавица») переросла в глубокое почитание Мастера Мастером. Баланчин для труппы «Нью-Йорк Сити балле» поставил порядка пятнадцати балетов на музыку Чайковского, которые исполнялись до двадцати раз в сезон.

Сам Баланчин описывал так свое отношение к композитору: «Чайковский для меня – это Пушкин в музыке: мастерство, стройность, царственность»³⁶⁶. И более того, балетмейстер ощущал даже мистическую связь с композитором: «Во всем, что я делал на музыку Чайковского, я ощущал его помощь... когда я видел – что-то получается, я чувствовал, что это Чайковский мне помог»³⁶⁷. Вера в помощь Чайковского у Баланчина была непогрешимой. Бывший солист труппы «Нью-Йорк Сити Балле» Питер Мартинс вспоминал: «Бывало, когда у нас что-то хорошо получалось, Баланчин говорил: "Чайковский на вас смотрел, Чайковский вам помогал"»³⁶⁸.

Ученики Баланчина унаследовали почитание музыки Чайковского и, продолжая традиции Мастера, в своих труппах осуществляли постановки на

³⁶⁵ Гаевский В.М. Дом Петипа. М., 2000. С. 273

³⁶⁶ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 117

³⁶⁷ Там же. С. 38

³⁶⁸ Мейлах М. Эверта, ты? Том I: Балет. М., 2008. С. 579

музыку П.И. Чайковского. Так, Жак д'Амбуаз воплотил мечту Баланчина: поставил для труппы «Нью-Йорк сити балле» балет «Спящая красавица» (1991); к фестивалю Чайковского (1981) Джон Тарас осуществил «Воспоминания о Флоренции», а Питер Мартинс – «Итальянское каприччио».

О том, что музыка Чайковского воспринималась Баланчиным как исконно русская, свидетельствуют его постановки на музыку композитора: «Тема с вариациями» (1947), «Ballet Imperial» (1941) и «Бриллианты» (третья часть балета «Драгоценности» на музыку П.И. Чайковского, 1967), которые словно посвящение русскому балету. О «Ballet Imperial» Баланчин писал: «Этот балет... отзывает нас в тот великий период классического танца, когда русский балет процветал благодаря музыке Чайковского»³⁶⁹. Американский критик Д. Акочелла относил их к тем постановкам Баланчина, в которых он «обращался прямо к душе»³⁷⁰.

Баланчин посвятил Чайковскому постановку «Поцелуй феи» (1937 год) И.Ф. Стравинского (на музыкальном материале из различных произведений П.И. Чайковского). Баланчин вспоминал: «...следуя примеру Стравинского, который в "Поцелуе феи" использует конкретные цитаты из Чайковского, я построил свою хореографию, опираясь на стиль Петипа»³⁷¹. Стоит отметить, что Баланчин считал тандем Петипа-Чайковского уникальным, который лежал в основе его собственного представления о совместной работе балетмейстера и композитора. Подобно тому, как Петипа ставил балеты («Спящая красавица», 1890 г.; «Щелкунчик», 1892 г.; «Лебединое озеро», 1895 г.) в теснейшем сотрудничестве с Чайковским, Баланчин, словно проецируя тандем своих менторов, осуществляет коллаборацию с русским композитором И.Ф. Стравинским, чье сорокалетнее сотрудничество породило идиому «видеть музыку – слышать танец». Как мы уже отмечали, их встреча произошла в антрепризе Дягилева, но настоящая совместная работа началась в Америке. В

³⁶⁹ Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. New York, 1968. P. 433

³⁷⁰ Акочелла Дж. Tribute // Пер. с англ. Дж. Невельской. Мариинский театр. № 5-6. 2004. – С. 12

³⁷¹ Стравинский И.Ф. Статьи. Воспоминания / М.: Советский композитор, 1985. С. 267

1937 году Баланчин задумывает возобновить постановку «Аполлон Мусaget» в хореографии 1928 года. Прежде чем начать работу, Баланчин пишет письмо Стравинскому об идее проведения Фестиваля Стравинского и с просьбой разрешения использования его музыки. Стравинский дал согласие. Он пишет письмо Баланчину по поводу постановки «Аполлон мусaget»: «...зная о том, каким прекрасным музыкантом Вы являетесь, я пользуюсь случаем, чтобы попросить Вас скрупулезнейшим образом отнестись ко всем метрическим обозначениям в партитуре, так же как и к установившимся традициям их исполнения»³⁷². Далее Стравинский подробно излагает наставления в адрес дирижера, апеллируя сложной музыкальной терминологией. Данное письмо свидетельствует о глубоком доверии композитора к Баланчину как профессиональному музыканту, а также о том, что композитор и балетмейстер общались на «одном языке», что составило основу их совместной работы. До Баланчина считалось, что далеко не вся музыка Стравинского танцевальная, но балетмейстер развеял эти стереотипы: «музыка Стравинского меня полностью удовлетворяет. Я чувствую в ней себя удобно. Когда я слушаю его партитуру, я испытываю пробуждение – не люблю слово "вдохновение" – попытаться сделать видимыми не только ритм, мелодию и гармонию, но и тембры инструментов. Потому что если бы я мог писать музыку, мне кажется, я хотел бы, чтобы она звучала именно так»³⁷³. Сам же Стравинский так писал о постановках Баланчина на свою музыку: «Смотреть на хореографию Баланчина – все равно, что слушать музыку с помощью глаз. Для меня его визуальный слух стал одним из величайших откровений. Хореография Баланчина пробуждает в музыке такие потенции, которые практически не ощущаются ухом. Спектакль становится принципиально иным

³⁷² Стравинский И. Ф. Переписка с русским корреспондентами. Т. 3. №1827. С. 589. Цит. по: Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2010. С. 248

³⁷³ Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2010. С. 261

произведением, гораздо более глубоким, нежели мог бы предложить автор музыки»³⁷⁴.

Наследственная музыкальность Баланчина, подкрепленная полученными знаниями в консерватории, позволила постановщику расширить общепринятые представления о взаимодействии музыки и хореографии. Ставя постановки на музыку Стравинского, он словно разбирал ее до «атомов». Вот что пишет сам композитор о постановке «Движения»: «Когда Баланчин переложил балет *Movements*, для меня стали ясными некоторые отношения, о которых я до этого не имел никакого представления. Он выявил традиционные черты моего стиля, которые я смог осознать только теперь. Когда он полностью раскрывал мельчайшие ритмические фигуры, я начинал понимать, что он соединил эту партитуру со всей остальной моей музыкой прочнее, чем это делается в концертном зале...»³⁷⁵. Результатом такого глубокого понимания Баланчиным музыки Стравинского явилось не просто диалог двух искусств (самостоятельных единиц), а слияние в единое явление искусства, заключенное в нахождении их общности. Это позволило им создать мировые балетные шедевры. Это отмечал русско-американский музыковед С. Волков: «Гений Баланчина беспрецедентен. Он в открытии, разъяснении и материализации тех глубин музыки, которые не вскрываются ее исполнением. В этом смысле он вообще номер первый и единственный. Здесь он превосходит даже Петипа. Хореография Петипа может быть конгениальна Чайковскому, но я спокойно слушаю балеты Чайковского, не видя танцев Петипа, в то время как "Агон" Стравинского, будучи музыкой гениальной, настолько выигрывает в пластической интерпретации Баланчина, что становится произведением поистине мистической силы»³⁷⁶.

Благодаря сотрудничеству И.Ф. Стравинского и Дж. Баланчина появилось явление нового классицизма в балете. «Подобно детективу, – писал

³⁷⁴ Телингатер Е. Скульптор тела // Экран и сцена. 1993. 1-8 июля. №№ 24-25. С.13

³⁷⁵ Гершензон П., Волков С. Искусство цвета серой воды. Неблагодарные дети петербургского канона // Русский телеграф. – N 5. – 1997

³⁷⁶ Гершензон П., Волков С. Искусство цвета серой воды // Русский телеграф. N 5. 1997

композитор Н. Набоков, – Баланчин умел проникать в самую сердцевину каждого без исключения опуса Стравинского... перелагал его музыку на язык танца – на музыку визуальную. Такого никто еще никогда не делал и никогда не сделает впредь. Во всяком случае, не с музыкой Стравинского. Именно музыка Стравинского с ее классическим стилем, со всеми ее ироническими обертонами и полутонами дала жизнь новому классицизму Баланчина. Сам тонкий и проницательный музыкант, Баланчин сумел найти пути для проникновения в глубочайшую суть искусства Стравинского, перевоплотить его во всей его замысловатости и многосложности в движения человеческого тела»³⁷⁷.

Организованные Баланчиным Фестивали, посвященные почитаемым им композиторам, станут традиционными в Америке (И.Стравинскому: 1937 г., 1972 г., 1982 г.; М.Равелю – 1975 г.; П.И. Чайковскому – 1981 г.). Фестиваль Стравинского, прошедший 18 июня 1972 года (уже после кончины композитора в 1971 г.), имел эпохальное значение не только в мире балета, но и в истории мирового искусства. В течение целой недели были показаны тридцать балетных постановок и некоторые другие музыкальные произведения. В зале на 2800 мест не было свободных кресел, а некоторые присутствовали на концертах даже стоя. «Еще при жизни, – говорил Баланчин накануне открытия фестиваля, – я собирался поставить по возможности больше его [Стравинского] произведений... когда он скончался, я пришел к убеждению, что кто-то обязан по-настоящему показать, что сделал Стравинский... он открыл всю современную музыку – вплоть до рок-н-ролла... Для нас он Эйнштейн... Я бы даже сказал, что танец остановился бы, не будь у нас Стравинского»³⁷⁸. Специально к Фестивалю Баланчин ставит новые постановки: «Скрипичный концерт», «Концертные танцы», «Вариации на хоралы Баха», «Пуччинелла» (совместная постановка с Дж. Роббинсом).

³⁷⁷ Набоков Н. Багаж: Мемуары русского космополита. СПб., 2003. С. 202-203

³⁷⁸ Говорит Баланчин // Л. Ботто. Америка. – 1973. № 199, май. С. 55-56

Кроме того, в фестивале приняли участие и другие хореографы: Т. Болендер, Дж. Клиффорд, Лорка Мясин, Дж. Тарас, Р. Таннер.

Старейший немецкий балетный критик Хорст Кеглер (автор книги «Баланчин и современный балет»³⁷⁹) назвал Баланчина величайшим «двигателем» XX века, потому как ему удалось освободить хореографию от служебной функции музыки и сделать ее полноправным партнером: «Если до Баланчина хореография была (по слову Моцарта, сказанному о поэзии), "послушной дочерью музыки", то у Баланчина, особенно за долгие годы дружбы и совместного творчества со Стравинским, отношения музыки и хореографии скорее можно охарактеризовать как братские»³⁸⁰. Кроме того, именно полифоничность, лежащая в самой природе музыкального мышления И.Ф. Стравинского, подтолкнула Баланчина первым из балетмейстеров использовать в хореографии такой музыкальный прием, как контрапункт. Вот что он писал по этому поводу: «Очень часто идут разговоры по поводу контрапункта в танце. В основном считают, что основа контрапункта – это контрасты. На самом деле, контрапункт – это сопровождение к основной теме, которую он призван усилить, но от чьего единства не должен отвлекать. Единственный вид контрапункта, который я вижу в танце, это движения рук, головы и ног, которые противопоставлены статическому (вертикальному) положению тела. Например, в положении *croisé* тело вертикальное, но одна рука поднята вверх, а другая горизонтальна; одна нога направлена вперед, а другая – поддерживает тело; голова направлена к одному из плеч. Все это является сопровождением к основной теме – вертикальному положению тела. В танце не следует стремиться к достижению контрапункта посредством противопоставления движений двух танцоров или двух групп артистов на сцене. Это приводит не контрапункту, а к разобщенности. Нет необходимости применять музыкальные понятия к танцу; но если это сделано, их значение

³⁷⁹ Koegler H. Balanchine und moderne ballett. Hannover: Friedrich, 1964.

³⁸⁰ Кеглер Х. Баланчинский бал. Джордж Баланчин: Человек, открывший европейскому балету новые перспективы // «Большой театр». 2004. URL: <http://www.bolshoi-theatre.ru/repertuar/baleti-balanchina/112/>

должно быть достаточно понятно»³⁸¹. Таким образом, тесное сотрудничество с композитором оказало решительное воздействие на постановочный «почерк» Баланчина.

Именно достигнутое в постановках Баланчина музыкально-хореографическое «содружество» позволило танцу превратиться «в чистую поэзию, творящую свое особое пространство, способную отказаться от какого бы то ни было сюжета, декораций и костюмов, поскольку все это заключено в ней самой... И то, что Баланчину удалось, подвергнув такому очищению, не только привести хореографию к осмыслению себя самой, но и указать внутренние ресурсы, позволяющие танцу воспринять и выполнить функции своих прежних партнеров – это одна из величайших удач балетной истории XX века»³⁸².

Поскольку Баланчин воспринимал музыку с позиции профессионального музыканта, это позволило ему стать непревзойденным мастером симфонического балета, особенность которого заключалась в его «бессюжетности». «Никакого сюжета, только движение, следующее за музыкой, движение и идея... Эмоция передается движением...темпераменты изображаются по средством музыки, посредством движения тела, а не с помощью драматического сюжета или костюмов»³⁸³, – так охарактеризовала идею бессюжетного балета Баланчина К. Нири, член правления Фонда Баланчина. Сам же Баланчин, свое отношение к танцу выразил в следующей аллегории: «Когда я был маленьким, мне рассказали сказку об огромной лилии... Этот цветок открывался раз в сто лет, но, когда его лепестки распахивались, человек мог увидеть внутри все, что существует на свете. Таков и танец...»³⁸⁴. Так и в своих балетах: Баланчин зачастую умышленно уходил от сюжета, но при этом транслировал глубокий смысл.

³⁸¹ Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. New York, 1968. P. 558

³⁸² URL: <http://www.bolshoi-theatre.ru/reperuar/baleti-balanchina/112/>

³⁸³ Нири К. Баланчин говорил: «Нужно двигаться и делать вещи сейчас» // Мариинский театр: 100 лет Баланчина. № 5-6. 2004. С. 8

³⁸⁴ Акочелла Дж. Долгое прощание // «Экран и сцена». №25 (13 июня-7 июля). 1994. С. 12

Обратимся к рассмотрению истоков самого явления – «бессюжетный балет». Интересную мысль предлагает С. Волков, который предположил, что начало бессюжетному балету дал балет «Восстание в серале» (1836 год, Мария Тальони в роли Зюльмы), заказанный Николаем I. Ученый далее пишет: «Балетный классицизм и имперская армейская дисциплина нашли общую эстетическую основу. Заманчиво предположить, что это имперско-милитаристское невнимание к сюжету в танце стало одним из отдаленных импульсов к последующему развитию на протяжении более чем столетия русского бессюжетного балета, основы которого заложил Мариус Петипа, первым шедевром которого стала "Шопениана" Михаила Фокина, а признанным мастером – Джордж Баланчин»³⁸⁵. Напомним, что «Шопениана» была осуществлена Фокиным в 1907 году для труппы Мариинского театра (эту постановку Баланчин особенно выделял из всех других, поставленных Фокиным), в 1922 году Ф. Лопухов ставит танцсимфонию «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена, где участвовал Баланчин. Обе постановки, безусловно, оказали влияние на творческое формирование балетмейстера. Русско-грузинский балетмейстер Г.Д. Алексидзе считал, что и Фокин, и Лопухов были «великими стилистами», т.е. умели чувствовать стиль музыки и выразить его хореографически. «Эту линию русского балета продолжает Баланчин, – писал Г.Д. Алексидзе. – Он, безусловно, стилист. Он ставит неоклассику на классическую музыку, неоромантизм – на романтическую. Необарокко делает на музыку Баха и Моцарта. Обращаясь в хореографических опусах к серийным принципам, берет Шенберга или Веберна. "Четыре темперамента" Хиндемита сочиненные с полным знанием экспрессионистического стиля и эстетики. Баланчин, взяв идею Лопухова, разукрасил ее элементами символизма, ассоциативной программы. Такие ярко выраженные тенденции я видел только у Баланчина»³⁸⁶. Кроме преемственности «стилистического» принципа

³⁸⁵ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М., 2001. С. 245

³⁸⁶ Алексидзе Г.Д. О коллегах // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. №15. 2006. С. 180

постановок, Алексидзе заключил справедливый вывод о еще одной особенности, которую использовал впервые Лопухов, а Баланчин развил в своем театре, взяв ее за основу постановок симфонических балетов. В своей «Танцсимфонии» Лопухов использовал метод «обезличивания носителей темы», т.е. танцовщики «олицетворяют и отражают музыку, где нет мужского и женского начала, а есть минор, мажор, есть действенная, драматическая тема и т.д., и в зависимости от этого сам носитель тематического материала может быть один и тот же»³⁸⁷. Таким образом, в творческих принципах Баланчина действительно очевиден путь продолжения идей русского балетного «симфонизма». Кроме того, работы передовых постановщиков, увиденные в Петрограде в 1920-е годы и на которые ориентировался молодой Баланчин, подтверждались и теоретиками искусства. Так, например, С. Волкову Баланчин рассказывал о статье отечественного критика В.Б. Шкловского, который объяснял, «почему балету не нужны замысловатые либретто. И почему танцевать можно без "эмоций"»³⁸⁸. Безусловно, все это явилось факторами формирования художественных позиций начинающего постановщика.

Справедливости ради отметим, что и Л.Ф. Мясин ставил симфонические балеты, как в Европе, так и в Америке, но не достиг тех же высот. Во-первых, Мясин не имел музыкального образования, а без знаний музыкальных принципов симфоническая музыка оказывалась слишком трудна для хореографической интерпретации. Во-вторых, он владел Московской балетной школой, которая, все же, уступала Петербургской по академизму. Баланчин в этом отношении был абсолютно свободен, что и позволило ему стать исключительным мастером симфонического балета. О принципах работы Баланчина с симфонической музыкой писал экс-солист труппы Баланчина Д'Амбуаз: «Танец он вписывал в ДНК музыки, которая уже становилась его генетической программой, хореографию – в общую

³⁸⁷ Алексидзе Г.Д. О коллегах // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. №15. 2006. С. 183

³⁸⁸ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М., 2001. С. 280

концепцию балета, чей смысл ему был ясен на сто пятьдесят процентов изначально»³⁸⁹. То есть, сюжет постановки уже заключался в самой музыке, которая, в свою очередь, транслировалась хореографическим языком. Отметим, что и драматическая игра в интерпретации роли также отвергалась Баланчиным: «Не надо играть лицом, изображать суровость, грусть или смущение, делайте все посредством движения»³⁹⁰. Таким образом, в балетах Баланчина абсолютно все выражено хореографией. Здесь заключена некая идея абсолютного танца, где приоритет отдается полностью движениям и не признается какое бы то ни было самостоятельное значение любых других элементов спектакля. Поэтому, учитывая то, что единственным транслятором замыслов балетов Баланчина была хореография, соответственно, техническому совершенствованию он уделял особое внимание. Баланчин писал, что он «хотел в своем творчестве сделать так, чтобы движения танцовщиц и танцовщиков делались на сцене правильно, красиво и осмысленно во времени»³⁹¹. Отечественный исследователь В. Гаевский отмечал: «Техника у Баланчина неотделима от артистичности и от интеллекта»³⁹², что подразумевает способность, до феноменальных пределов, к чувству ритма, мгновенно меняющемуся, а также умение наполнить движения смыслом исполняемой хореографии. Аспект артистичности, как одна из основных составляющих техники Баланчина, на сегодняшний день уже не является настолько спорным, как в 1962 и 1972 годах, когда труппа «Нью-Йорк Сити Балле» впервые посетила Советский Союз с гастролями. Большинство критиков тогда обвиняли балеты Баланчина в бессодержательности, а танцовщиков – в холодности эмоций. Конечно, стиль показанных труппой балетов был далек от стиля драм-балета, доминирующего тогда в Советском союзе. Чтобы адекватно воспринять постановки Баланчина, необходимо понять, что существует иная интерпретация выражения чувств на

³⁸⁹ Д'Амбуаз Ж. «Баланчин был бескорыстен...» // газета «Культура». 2014. С. 11

³⁹⁰ Нири К. Баланчин говорил: «Нужно двигаться и делать вещи сейчас» // Мариинский театр. 2004. С. 8

³⁹¹ Баланчин Дж. Рассказывает Баланчин // Советская музыка. 1963. №1. С. 40

³⁹² Гаевский В.М. Дом Петипа. М., 2000. С. 279

сцене, подчиненная прежде всего конструктивности хореографического мышления, основанном на архитектуре темпов, что в свою очередь создает визуальный ряд эфемерной легкости и внутреннего активного импульса.

Таким образом, созданная Баланчиным и Кирстайном в 1933 году Школа американского балета воспитала американских танцовщиков, что по прошествии времени позволило создать американский балетный театр «Нью-Йорк сити балле». Процесс создания был долгим: в 1935 году Кирстайном и Баланчиным была создана труппа «Американ балле», в 1941 году - «Балле Караван», в 1946 году - «Балетное сообщество», и только в 1948 году была основана труппа «Нью-Йорк сити балле», которая существует до сих пор и является одной из ведущих в Соединенных Штатах. Баланчину удалось создать театр с репертуаром, созданным им самим, по духу полностью соответствующим названию труппы «городской балет Нью-Йорка».

С помощью Баланчина задумка Кирстайна о создании американского балета была осуществлена. По точному замечанию отечественного историка балета В. Гаевского: Баланчину удалось реализовать сложный проект, построив «самый передовой театр балета в небалетной стране и в небалетное время, Баланчин – не только художник мечты, но и художник дела, классический художник-победитель»³⁹³. Как отмечал сам Л. Кирстайн: «Наш репертуар идет по всей стране. И в Сиэтле, и в Канзас-Сити, в Атланте, Хьюстоне, Лос-Анжелесе, Сан-Франциско, Сан-Диего, Филадельфии и во многих других городах. Это единственный репертуар в нашем столетии, сравнимы по объему с репертуаром Мариуса Петипа в XIX веке»³⁹⁴.

Еще одной «победой» Баланчина было то, что ученики школы Баланчина впоследствии создали свои труппы в Америке, где продолжали традиции Мастера: А. Митчеллом была организована в Гарлеме первая афроамериканская балетная школа (1968) и театр танца (1971), Жак Д'Амбуазом основан «Национальный институт танца» (1973), У. Долларом и

³⁹³ Гаевский В. Время мастера // Театр. 2004. № 3. С. 81

³⁹⁴ Купферберг Г. Линкольн Кирстайн: жизнь в искусстве // Америка. № 336. С. 46

Т. Болендером организована труппа «Американ концерт балле» (American Concert Ballet, 1943), а П. Мартинс возглавил труппу «Нью-Йорк сити балле» (1983-2018) после кончины Баланчина.

Завершая данный этап исследования, обратимся к важной мысли, выраженной другом Баланчина, композитором Н. Набоковым: «Жорж Баланчин во многих отношениях радикально изменил судьбу балета и его будущее. Он отбросил в прошлое замшелый романтизм, все еще владевший многими балетными труппами (и все еще остающийся доходным бизнесом многих торговцев искусством), и заменил его стилем, который не только созвучен нашему времени, но и аналогичен течениям, занявшим ведущее место в других искусствах»³⁹⁵. Этот вывод не случаен, постановки Баланчина остаются актуальным и сегодня, они вне времени и вне моды, являясь неисчерпаемым источником вдохновения для будущих поколений.

За всю свою творческую жизнь Баланчин поставил порядка 425 постановок, которые идут до сих пор в театрах всего мира. Джон Клиффорд (бывший солист «Нью-Йорк Сити балле») писал: «Думаю, практически каждый современный хореограф находится в той или иной степени под влиянием Баланчина»³⁹⁶.

В 1948 году осуществлялась грандиозная постройка Линкольн-центра в Нью-Йорке. Был построен первый в Америке театр для балетных представлений. Архитектор Филипп Джонсон сказал: «Я строю этот театр для Джорджа»³⁹⁷. В этом театре до сих пор располагается труппа «Нью-Йорк Сити Балле» (первая балетная труппа, имеющая собственный театр). Именем Баланчина названа небольшая улица («Balanchine Way»), ведущая от Линкольн-центра к Бродвею – как дань мастеру, прославившему Нью-Йорк во всем мире, как центр американского балетного искусства. «Весной 1975 года

³⁹⁵ Набоков Н. Багаж: Мемуары русского космополита. СПб., 2003. С. 202

³⁹⁶ Клиффорд Д. В Америке Баланчина возненавидели – он был европейцем // Мариинский театр: 100 лет Баланчина. № 5-6. 2004. С. 9

³⁹⁷ URL: [https://www.youtube.com/watch?list=PL6nf62I-S4yLdBfAIglWi6kOn6iLe2oHa&v=fGj7ww1GRG8\[5:17\]](https://www.youtube.com/watch?list=PL6nf62I-S4yLdBfAIglWi6kOn6iLe2oHa&v=fGj7ww1GRG8[5:17]) (дата обращения: 6.04.2016)

Зал славы в Голливуде пригласили Баланчина в качестве участника в национальном телевизионном спецпроекте Gene Kelly (Джином Келли). Он был первым хореографом, удостоенный чести вступить в ряды таких звезд шоу-бизнеса, как Фред Астэр, Уолт Дисней и Боб Хоуп... В 1978 году он был удостоен первой награды Центра Кеннеди (наряду с Мариан Андерсон, Фредом Астером, Ричардом Роджерсом и Артуром Рубинштейном), преподнесенной президентом Джимми Картером... В 1980 году Баланчин был удостоен награды... от Нью-Йоркского отделения Американской кардиологической ассоциации "Сердце Нью-Йорка"... Последней крупной наградой Баланчина (заочно) была "Президентская медаль свободы" в 1983 году, высшая награда, которую можно получить гражданскому лицу в Соединенных Штатах. Президент Рональд Рейган высоко оценил гений Баланчина, заявив, что он "вдохновил миллионы своей сценической хореографией ... и порастил весь народ своими талантами"»³⁹⁸. Приведенные факты свидетельствуют о значении и признании творческого авторитета Баланчина самими американцами не только в рамках балетного искусства, но и для американской культуры в целом.

Исследователь Марк Рейтман в своей книге «Знаменитые эмигранты из России» приводит слова Дж. Ден-Гартога: «Страна эмиграции оказывает сильное влияние на каждого из иммигрантов. Однако лишь немногие из них оказывают еще большее влияние на эту страну»³⁹⁹. Одним из таких «немногих» можно по праву назвать Дж. Баланчина, которого в Соединенных Штатах называли «отцом» американского балета.

³⁹⁸ URL:<http://balanchine.org/balanchine/01/bio4.html> (Дата обращения: 02.04.2017)

³⁹⁹ Рейтман М. Знаменитые эмигранты из России. Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. С. 6

2.3. Реализация доминантных черт русской и американской культуры в творчестве Дж.Баланчина

Дж. Баланчин, родившийся в России и пятьдесят лет проживший в США, являлся по сути носителем двух культур. «Россия и США – две страны, чьи культуры сыграли колоссальную роль в его творческом пути. Сплетаясь воедино, возникает новая эстетика – эстетика балетного театра Баланчина, где теперь сложно понять, к проявлению какой культуры относится то или иное явление в его творчестве. С одной стороны, творческое становление Баланчина, формирование его художественных принципов происходило под влиянием русской культуры, с другой стороны, прожив в Америке пятьдесят лет, вобрав в себя определенные черты "американизма" – многие считают его американским балетмейстером. Несмотря на то, что с 1939 года Баланчин имел американское гражданство, на склоне своих дней сам себя он идентифицировал так: "по культуре – скорее русский, а по национальности – петербуржец"⁴⁰⁰»⁴⁰¹. Оказавшись в Америке, Баланчин погрузился в новую для него культурную, социальную, национальную среду. Несомненно, Баланчин как личность и как творец подвергся процессу культурной адаптации. В этой связи поставим вопрос: ассимилировался ли он в американской культуре, утратил ли русские культурные паттерны, или справедливее будет сказать о степени аккультурации. Осознавая то воздействие, которое оказали на Баланчина европейская и (в большей мере) американская культуры, смеем предположить, что в основу его творчества, его ассоциативно-стереотипного мышления легла все же русская культура. Здесь проведем аналогию с мыслью, заключенную в строках Б. Пастернака: «О детство! Ковш духовной глубины!»⁴⁰². Подразумеваем, что его русский период, который пришелся на его детство и личностное становление, сыграли решающую роль в его творчестве.

⁴⁰⁰ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 88

⁴⁰¹ Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики», Серия «Познание». 2017. № 5-6. С. 52

⁴⁰² Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы (Тема с вариациями: Я их мог позабыть: Клеветникам). Л. «Советский писатель», 1965. С. 177

Чтобы доказать это утверждение, необходимо обратиться к исследованиям в области русской культуры и ее самобытным особенностям.

Тема определения характерных черт русской культуры «стала предметом внимания многих видных отечественных ученых: А.А. Аронова, М.В. Алпатова, П.С. Гуревича, Д.С. Лихачева, Д.В. Сарабьянова, и др.

Выдающийся русский ученый Д.С. Лихачев, чья научная мысль на протяжении всей жизни была обращена к русской культуре, посвятил рассмотрению различных аспектов отечественной культуры такие работы: "Заметки о русском" (1981), "Раздумья о России" (1999), "Русская культура" (2000) и др. К вопросу о доминантных чертах русской культуры Лихачев обращается в предисловие к работе "Русское искусство от древности до авангарда"⁴⁰³, где заключает, что отечественной культуре характерны такие особенности, как "эстетическое начало"; также отмечает, что "Русская культура нового времени не осталась чуждой культуре древней Руси" и продолжалась "в нормах древнерусской, фольклорной культуры"; далее утверждается, что "русская культура на всем пути своего развития непричастна к человеконенавистническому национализму", подразумевается, что ей чужд национализм, но присущи интернационализм и толерантность; а также, ученый отмечает, что отечественной культуре свойственна "открытость по отношению к другим культурам". Таким образом, Лихачев определяет четыре яркие доминанты, характеризующие русскую культуру»⁴⁰⁴.

Совершим попытку проанализировать творчество Дж. Баланчина через призму характерных черт отечественной культуры, указанных Д.С. Лихачевым, и определить степень их отражения в деятельности балетмейстера.

1. «Первая черта была определена как *"эстетическое начало"*. Раскрывая мысль, ученый далее пишет: "Избрание византийского православия

⁴⁰³ Лихачев Д.С. Русское искусство от древности до авангарда. М.: Искусство, 1992.

⁴⁰⁴ Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики», Серия «Познание». 2017. № 5-6. С. 52-53

из-за красоты богослужения – это факт, может быть, самый судьбоносный в истории культуры Древней Руси. Красота оказалась удостоверением истинности"⁴⁰⁵. Рассмотрим отражение данной черты.

Эстетическое начало творчества Баланчина уходило своими корнями именно в великолепие церковного богослужения, которое в нем вызвало неизгладимое чувство, когда еще в детстве, в Петербурге, традиционно с родителями юный Георгий посещал праздничные службы. Он вспоминал: "Литургия на меня производила с детства замечательное впечатление. Духовенство выходит – все одеты шикарно, в роскошных митрах, выглядят прямо как святые. И вся служба такая трогательная, красивая"⁴⁰⁶»⁴⁰⁷. В разговоре с С. Волковым (в 1981 году) Баланчин детально описывал священнодействие Литургии, где особенно акцентировал на красоте службы.

Т. Жевержеева (Жева), первая жена Баланчина, также подчеркивала его религиозность: «Он был очень верующий, его вера настолько глубока, что обычные жизненные проблемы не волновали его. Он был абсолютно уверен, что Бог на его стороне»⁴⁰⁸.

«Свое представление о глубинном понимании духовной красоты он выразил в постановках: "Блудный сын" С.С. Прокофьева (1929, 1950), "Легенда об Иосифе" Р. Штрауса (1931), "Распятие Христа" И.С. Баха (1943), "Семь смертных грехов" К.Ю. Ваейля (1933, 1958)»⁴⁰⁹.

В качестве примера рассмотрим процесс создания балета «Блудный сын» С. Прокофьева – первого отечественного балета на евангельский сюжет, поставленный Баланчиным в 1929 году для труппы «Русский балет С. Дягилева».

Для самой труппы эта постановка имела в какой-то степени символическое значение, если учесть, что она стала последней, конечной

⁴⁰⁵ Лихачев Д.С. Русское искусство от древности до авангарда. М., 1992. С. 8

⁴⁰⁶ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 52

⁴⁰⁷ Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Современная наука. 2017. С. 53

⁴⁰⁸ Mason F. I Remember Balanchine. New York: Doubleday, 1991. P. 14

⁴⁰⁹ Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Современная наука. 2017. С. 53

точкой в двадцатилетней деятельности антрепризы. За весь период существования труппы «Русский балет Дягилева» это была первая постановка на столь «русскую» тему. Несмотря на то, что ранее уже были осуществлены такие постановки, как опера «Борис Годунов» (1908), «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» (1909), балеты «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911) «Свадебка» (1923), «Весна священная» (1920), «Байка про лису, петуха, кота, да барана» (1922), балет «Блудный сын» явился апофеозом глубины и силы тоски по потерянной Родине всех создателей балета. Как справедливо отметил О. Левенков, «финал балета – это не столько желанное обретение блудным сыном родины – России, но и благостное... обретение душевного покоя в лоне веры»⁴¹⁰. Именно поэтому работа над балетом происходила в крайне напряженной обстановке.

«Выбранная библейская тема глубоко трогала всех создателей балета, каждый выражал сугубо личное понимание притчи. Так, например, Прокофьев и Дягилев, дискутировали о музыкальной интерпретации, расходились в понимании сюжета. С. Прокофьев писал: "Я задумал туманный образ, взятый с точки зрения невинного мальчика: притягательный, но ещё непознанный. Дягилев же хотел образ чувственный... Балет задуман мною гораздо более акварельным, чем он представляет, и, стало быть, чувственные эксцессы тут неуместны. Дягилев горячился: 'Но тогда какой же это блудный сын. Вся сила в том, что он наблудил, а потом раскаялся, и отец его простил. Если бы он ушел из дому и дал себя просто обобрать, то когда он вернулся домой, его надо было бы не принять в распростертые объятия, а высечь'".⁴¹¹ Каждый настаивал на своем видении притчи, и у каждого был свой личный "путь" в работе над балетом.

Из дневника С. Прокофьева можно сделать вывод, что для него это был некий "духовный путь". В процессе написания музыки к балету композитор регулярно посещал службу в церкви, каждое утро начинал с прочтения

⁴¹⁰ Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь, 2007. С. 122

⁴¹¹ Прокофьев С. С. Дневник. 1919 – 1933. Ч. 2. Paris.: Sporkfv, 2002. С. 652-653

религиозного журнала "Христианская наука", который рассматривал, как "единственный способ встать на путь истины"⁴¹²»⁴¹³. Очень символично, что 4 ноября 1928 года, накануне подписания контракта с Дягилевым, Прокофьев выписал из журнала в дневник: «"Сей день сотворил Господь: возрадуемся и возвеселимся в оный". Если бы каждый начинал свой день с этой песней на губах и в сердце, он был бы благословен и мог бы благословлять других»⁴¹⁴. «Композитор вспоминал, что написание музыки проходило легко. Работая над финалом, над сценой встречи отца с сыном, он записал в дневнике: "Вечером, засыпая, я все искал новую тему, чистую, ясную, и думал, что для иллюстрации евангельской притчи она должна явиться свыше. Около часа ночи я встал и записал два такта. Рано утром сел работать снова, сохраняя тот же образ мышления, что и ночью. Тема вышла изумительная, и я после этого чувствовал себя именинником целый день"⁴¹⁵.

В дальнейшем композитор строго следил за тем, чтобы на сцене было осуществлено все так, как ему представлялось: "бородатые мужчины и настоящее вино в настоящих бокалах"⁴¹⁶. Однако его не удовлетворяла хореографическая интерпретация музыки. Прокофьев был убежден, что Баланчин в корне неверно трактовал и музыку, и притчу»⁴¹⁷. Но, несомненно, Баланчин не только верно понимал сущность евангельской притчи, но и считал изображать историко-этнографическую достоверность лишь внешне слишком банальным приемом для постановки такого рода. «Баланчин, для которого музыка всегда была первостепенна, размышлял так: "Там, конечно, библейская история, но музыка была модерн. И я ставил, как я думал, что будет лучше для музыки".⁴¹⁸ Отталкиваясь от музыки, но не отходя от евангельской темы, Баланчин стремился выразить глубинный смысл притчи.

⁴¹² Прокофьев С. С. Дневник. 1919 – 1933. Ч. 2. Paris.: Sporkfv, 2002. С. 679

⁴¹³ Фугина О.А. Интерпретация ментальности русской культуры в балетном искусстве русского зарубежья // Вестник Московского государственного института культуры. 2016. № 2. С. 137

⁴¹⁴ Прокофьев С. С. Дневник. 1919 – 1933. Ч. 2. Paris.: Sporkfv, 2002. С. 644

⁴¹⁵ Там же. С. 649

⁴¹⁶ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 258

⁴¹⁷ Фугина О.А. Интерпретация ментальности русской ... // Вестник. С. 136-137

⁴¹⁸ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 260

В финале, в сцене возвращения Сына в Отчий дом, в либретто идёт небольшое отступление от фабулы притчи. Отец не приносит лучших одежд Блудному сыну, как сказано в Евангелии, не дает перстня, не закалывает "откормленного теленка", не устраивает пира. Блудный сын, полный раскаяния и муки, подползает к Отцу и, подтянув колени, замирает у него на руках, Отец прощает сына, укрывая плащом как ребенка»⁴¹⁹. Этот финальный эпизод почти не содержит хореографии, он построен в драматическом ключе, предельно отражающем суть евангельской притчи.

«Возвращаясь к вопросу эстетического начала в творчестве Баланчина, отметим, что реализация красоты внешней как отражение красоты внутренней Баланчин культивировал на протяжении всей своей жизни собственной личностью, эти принципы логично трансформировались в его работах. Эстетичность, утонченность творческого стиля Баланчина начиналось с его внешнего облика. Читая воспоминания тех, кто знал Баланчина лично, невольно перед нами предстает «идеальный портрет»: "художественно-худощавый силуэт, нестареющее лицо, нетяжелеющая походка"⁴²⁰. Барбара Волцак, бывшая участница труппы Баланчина, вспоминала, что "он всегда был одет с 'иголочки'"⁴²¹ в костюме при черном галстуке-бабочке. Также солист труппы "Нью-Йорк сити балле" Жак Д'Амбуаз говорил, что Баланчин обладал "невероятным тактом, отменным вкусом и прекрасными манерами"⁴²². "Идеального портрета" балетмейстер добивался и в своей труппе»⁴²³. Такая строгость была как к внешним, так и к техническим данным исполнителей: изо дня в день он от них добивался филигранного исполнения.

По тому, какими мы видим артистов на сцене в балетах Баланчина, можно судить о его представлении о высшей форме красоты. Историк балета

⁴¹⁹ Фугина О.А. Интерпретация ментальности русской культуры в балетном искусстве русского зарубежья // Вестник Московского государственного института культуры. 2016. № 2. С. 136-137

⁴²⁰ Гаевский В. М. Время мастера // Театр. 2004. № 3. С. 79

⁴²¹ Walczak B., Kai U. Balanchine the Teacher: Fundamentals That Shaped the First Generation of New York City Ballet Dancers. University Press of Florida, 2008. P. 9

⁴²² Д'Амбуаз Ж. «Баланчин был бескорыстен, а теперь на нем делают бизнес» // газета «Культура». 15.01.2014

⁴²³ Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Современная наука. 2017. С. 53

В. Гаевский, посвятивший немало очерков творчеству балетмейстера, заключил, что «все представления Баланчина о красоте вообще, о красоте человеческого тела, женского прежде всего, напрямую связаны с профессиональной виртуозностью. Фигура балерины в полный рост, в рабочей униформе, на высоких выворотных пуантах и вытянутой как струна – это парадный портрет работающего тела»⁴²⁴. Действительно, перед нами предстают стройные, длинноногие танцовщицы с высоким, гибким подъемом, одетые в леотарды (гимнастический купальник) и короткие юбочки-туники. Их образ неотделим от высочайшего технического мастерства, строгости линий и высокой скорости исполнения. Все его работы – это превозношение и поклонение женской красоте.

Баланчин считал высшей формой балетмейстерского искусства «чувство абсолютного совершенства зримой формы и высокую гуманную символику»⁴²⁵. «"Визитными карточками" его творчества являются балеты "Аполлон" (1928) и "Агон" (1957) И. Стравинского, "Серенада" (1934) П.И. Чайковского и др. Отличительная черта этих постановок заключается в хореографической выстройке графически сложных поз, которые образуют столь же сложные конструктивные ансамбли. И. Складарская, театальный и балетный критик, очень точно сформулировала визуальный образ постановок, написав, что "у Баланчина – математически точная разработка мгновенно меняющихся построений... кордебалет Баланчина – потоки движения и стройная геометрия пространства"⁴²⁶»⁴²⁷.

Отметим еще одну особенность на примере постановки «Аполлон» Стравинского. Здесь Баланчин использует позы-эмблемы – геометрические позы, которые были названы по образу сходства по своей конструкции: «точка», «колесница Аполлона», «лучи Аполлона». Эти эмблемы сравнимы с монументами, которые также выполняют роль визуального символа и несут

⁴²⁴ Гаевский В. М. Время мастера // Театр. 2004. № 3. С. 79

⁴²⁵ Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л., 1971. С. 280

⁴²⁶ Складарская И. Формирование темы // Театр. 2004. № 3. С. 83

⁴²⁷ Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Современная наука. 2017. С. 53

смысловую нагрузку, в данном случае, постановки. Таким образом, особым смыслом наделена эллинистическая эмблема Солнца, которой Баланчин завершает балет. Это поза «лучи Аполлона»: танцовщицы находятся друг за другом в арабеске, угол которого по восходящей образует подобие веера, а партнер служит опорой для них в этой конструкции. Поза выглядит так, словно «все арабески вписаны в полукруг, в одной вертикальной плоскости, точно на одном листе бумаги»⁴²⁸. Здесь Аполлон – символ бога, олицетворяющий победу гармонии, красоты и света над тьмой. «Гений Баланчина мог превращать красоту формы в красоту содержания»,⁴²⁹ – тонко отмечала американский критик Анна Киссельгоф.

«Причины такой, можно сказать, "архитектурной" эстетики, надо полагать, стоит искать в том, что Баланчин, родился и вырос в Петербурге – в городе "идеальных пропорций". Он вспоминал: "в Петербурге были прямые красивые улицы. И там всегда заботились о пропорциях. Был специальный императорский указ, что высота домов не может превышать ширину улиц. К примеру, я жил на знаменитой Театральной улице рядом с Александрийским императорским театром. Маленькая улица, но необычайной красоты, а почему? Длина улицы – двести двадцать метров, ширина – двадцать два метра, а высота зданий по улице – тоже двадцать два метра. Нетрудно вычислить, почему улица такая прекрасная!"⁴³⁰. Возвращенный эстетикой города на Неве, на творениях лучших архитекторов Европы, это все он позже перенесет на сцену. В своих постановках он словно по примеру зодчих использовал метод архитектурной стройности идеальных пропорций»⁴³¹. В балетах Баланчина на сцене нет ничего лишнего: световое оформление замещает декорации, музыка и ритм олицетворяют сюжет, а хореография – и есть музыка – абсолютно точна ее музыкальному эквиваленту; непогрешимая, отточенная техника исполнителей в облегающем тело трико воплощает костюм. Все это составило

⁴²⁸ Гаевский В.М. Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 271

⁴²⁹ Киссельгоф А. «Классика будущего» Джорджа Баланчина // Нью-Йорк таймс. 1993. 11-12 марта. С. 56

⁴³⁰ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 58

⁴³¹ Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Современная наука. 2017. С. 53

эстетику стиля Баланчина, которая «на сегодняшний день стала эстетическим эталоном неоклассического балета во всем мире.

Творческое наследие Баланчина было оценено современным поколением как подлинный художественно-эстетический феномен и вошло в сокровищницу мировой культуры именно благодаря мощному эстетическому началу, которое являлось одной из основных черт в творчестве Баланчина»⁴³².

2. Следующая черта: «в русской культуре наравне с культурой светской – культура фольклорная.

Несмотря на то, в основном Баланчин ставил бессюжетные, т.н. абстрактные балеты (которые относятся скорее к культуре светской), тем не менее он осуществил и ряд постановок на исконно русском материале.

В 1969 году балетмейстер ставит хореографию к опере "Руслан и Людмила" М. Глинки в Гамбурге (впервые ставится за пределами России).

И.Ф. Стравинский – композитор и близкий друг Баланчина – считал, что творец тяготеет "к проявлению национального начала... поскольку такое проявление бессознательно"⁴³³. На музыку Стравинского Баланчин ставит два балета на тему русского фольклора: "Лисица" и "Жар-птица"⁴³⁴.

Балет «Лисица» («Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», 1947) представлял собой «Веселое представление с пением и музыкой» по мотивам русских народных сказок, либретто к которому написал И.Ф. Стравинский. По задумке композитора исполнялся в двух составах: два квартета певцов и танцовщиков одновременно. К сожалению, балет не удержался в репертуаре.

В основе сказки-балета «Жар-птица» (1949 г.) лежали мотивы русских народных сказок. На создание данного балета Баланчин долго не решался, считая, музыку Стравинского прекрасной, но «лучше слушать эту музыку, чем смотреть балет... Сюжет слишком сложный»⁴³⁵. Далее добавлял, что сложность еще заключалась в том, чтобы объяснить американскому зрителю

⁴³² Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Современная наука. 2017. С. 53

⁴³³ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М.: «Российская поэтическая энциклопедия», 2004. С. 260

⁴³⁴ Там же. С.53-54

⁴³⁵ Цитата по: Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь, 2007. Р. 162

«что за существо... эта Жар-птица. Ее английское название Firebird (Огненная птица) неверно, так как она не огненная, а золотая, слепящая золотым сиянием...»⁴³⁶. Тем не менее, Баланчину, отталкиваясь от музыки Стравинского и художественного оформления М. Шагала, удалось донести задуманное до американского зрителя. На момент премьеры труппа Нью-Йорк Сити Балле существовала год и не имела особого успеха, но именно балет «Жар-птица» принес ей долгожданную любовь широкой публики. «Американский биограф Баланчина Б. Тайпер отмечал: "Из всех постановок Баланчина, балет, которые произвел наибольший фурор, хотя и не был бессюжетным – модернизированная и сокращенная версия "Жар-птицы..."⁴³⁷»⁴³⁸. Отклик у американского зрителя на балет исконно-русской тематики свидетельствует о возможности понятия и принятия одним народом фольклорных тем другого народа, что можно отметить как положительный момент в процессе взаимодействия культур. «Таким образом, рассмотренные постановки свидетельствуют о том, что тематика русского фольклора нашла воплощение в творчестве балетмейстера.

3. Далее Д.С. Лихачев отмечает, что "русской культуре чужд национализм, а свойственны интернационализм и толерантность".

Чтобы рассмотреть данный аспект, снова обращаемся к городу, в котором родился Баланчин – Петербургу, где исконно проживало множество национальностей, что означает множество культур, традиций и вероисповеданий. Обратимся к словам Д.С. Лихачева, подтверждающим этот факт: "Главная улица – Невский проспект стал своеобразным проспектом веротерпимости, где бок о бок с православными церквями находились церкви голландская, немецкая, католическая, армянская, а вблизи от Невского – финская, шведская, французская. Не все знают, что самый большой и богатый буддийский храм в Европе был построен именно в Петербурге. В Петрограде

⁴³⁶ Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь, 2007. С. 311

⁴³⁷ Taper B. Balanchine, a biography. New York: Times Books, 1984. P. 234

⁴³⁸ Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // «Современная наука». С. 54

же была построена богатейшая мечеть"⁴³⁹. В такой атмосфере всеобщей толерантности происходило личностное становление Баланчина, которое он сохранил на всю жизнь»⁴⁴⁰.

В 1940 году Баланчин ставит хореографию к первому мюзиклу на афроамериканский сюжет и с афроамериканскими исполнителями «Хижина в небесах». Отметим одно обстоятельство. «До середины XX века в Америке процветал расизм. В это время Баланчин принимает в школу талантливого темнокожего танцовщика Артура Митчелла. Он вспоминал, что "был случай, когда Баланчину позвонили родители одной танцовщицы и сказали: 'Мы не хотим, чтоб наша дочь танцевала с черным'. Баланчин на это отвечал: 'Ну, можете забрать вашу дочь из нашей труппы'."⁴⁴¹. Балетмейстер поддерживал молодого афроамериканского танцовщика, и когда Митчелл создал первую школу балета, а затем первый Театр танца для темнокожих, Баланчин бесплатно отдал ему все свои балеты. "Все это помогло в борьбе с предрассудками относительно того, что чернокожие люди не созданы для балета, – вспоминал Митчелл, – мне говорили: 'Ну да, ты танцуешь, но ты исключение'. На что я отвечал: 'Нет, я не исключение, у меня просто была такая возможность'."⁴⁴². Эту возможность подарил ему именно Баланчин»⁴⁴³, который всегда твердо верил в то, что все люди равны, а еще он верил в талант. Для него искусство было превыше политических, этнических, национальных и прочих предубеждений.

Кроме того, Баланчин ценил исключительный талант темнокожей танцовщицы Дж. Бейкер. «Когда из поставленных Баланчиным номеров для Бейкер в бродвейском шоу "Безумства Зигфрида" (1936) режиссеры включили в представление лишь два номера, балетмейстер сетовал: "...она им очень не нравилась, потому что она... американская негритянка из Гарлема, – говорили

⁴³⁹ Лихачев Д.С. Русское искусство от древности до авангарда. М., 1992. С. 9

⁴⁴⁰ Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Современная наука. 2017. С. 54

⁴⁴¹ Митчелл А. Вы должны сотворить чудо // П. Митина, Газета.ru. 17.05.2012

⁴⁴² Там же.

⁴⁴³ Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Современная наука. 2017. С. 54

они. – Кто она такая? Что она о себе возомнила?"⁴⁴⁴. Он впервые вывел на сцену в качестве солистки темнокожую исполнительницу, танцующую с белыми мужчинами, что было для Америки беспрецедентно в то время»⁴⁴⁵. Балет «Агон» (1957), название которого переводится как «состязание», он построил на противостоянии «черных» и «белых» исполнителей (белокожих и темнокожих), что можно истолковать как метафору мотива межрасового ненависти-взаимопритяжения. С другой стороны, Баланчин, для которого, как уже было заключено ранее, эстетическое начало главенствовало, нашел в различие цвета кожи оригинальный художественный образ, сумев свести его к хореографически-гармоничному восприятию. «Работая с талантливыми танцовщиками, не взирая на цвет кожи, Баланчин подобным способом противостоял расовой сегрегации»⁴⁴⁶. Таким образом, заслуга Баланчина в том, что у афроамериканских исполнителей появился шанс танцевать наравне с «белыми», достаточна весома.

Далее скажем, что Баланчин одинаково чтит различные культуры и испытывал к ним интерес. Так, «заинтересовавшись японской культурой, он заказал японскому композитору Тосиро Маютзуми музыку к балету "Бугаку" (1963). В 1951 году обращается к фламандскому фольклору, поставив балет "Тиль Уленшпигель" Р. Штрауса, в основе которого легенда Шарля де Костера "О Славных Приключениях Тиля Уленшпигеля". В либретто значилось, что "Тиль не обобщенная мифическая фигура, он определенно фламандец – освободитель своей страны от испанских захватчиков"⁴⁴⁷. В постановке "Британский флаг" (Х. Кея, 1976) балетмейстер отображает "дух британской народной культуры"⁴⁴⁸. Вдохновившись бразильским фольклором в 1941 году ставит балет "Бразильская фантазия" (Ф. Миньон). Кроме того, Баланчин осуществил ряд постановок на американскую тематику.

⁴⁴⁴ Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 228

⁴⁴⁵ Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Современная наука. 2017. С. 54

⁴⁴⁶ Там же. С. 54

⁴⁴⁷ Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. NY, 1968. P. 445

⁴⁴⁸ Taper B. Balanchine, a biography. NY: Times Books, 1984. P. 347

Все рассмотренные обстоятельства дают нам возможность утверждать, что Баланчину был чужд национализм, а такие черты русской культуры как: интернационализм и толерантность нашли свое отражение в его творчестве достаточно ярко.

4. Следующую черту русской культуры Д.С. Лихачев определяет, как: открытость по отношению к другим культурам.

Постараемся рассмотреть эту способность к взаимодействию культур в творчестве Баланчина как в одну, так и в другую сторону. С одной стороны, Дж. Баланчин прожил в Америке пятьдесят лет и полюбил эту страну»⁴⁴⁹. Он вспоминал: «Нью-Йорк мне сразу понравился: люди бодрые, дома высокие... Жизнь в Америке, думал я, будет веселая. Так и оказалось»⁴⁵⁰. Приехав в Америку, Баланчин увидел динамичный темп Нью-Йорка, увидел другую танцевальную культуру. Добавив в балет скорость, сделав ее частью своей хореографии, в каком-то смысле Баланчин поставил на пуанты степ. В.М. Гаевский отмечал, что «в некоторых комедийных, гершвиновских или подобных постановках, есть степ на пуантах и есть разнообразные конstellляции синкоп в стремительных танцах баланчинских балерин...»⁴⁵¹.

Ему принадлежат балеты на американские сюжеты: американский мегаполис в «Кому какое дело?» (Дж. Гершвина, 1970), образ ковбоев в «Симфонии Дальнего Запада» (Х. Кейя, 1954), «Убийство на Десятой авеню» (1968) и др. Невозможно отрицать то огромное воздействие, которое оказала на все его творчество Америка, он был «открыт» к культуре принявшей его страны.

«С другой стороны, Баланчин был открыт не только к "принятию" культур других стран, но и делился "своей" культурой. В сущности, создавая американский балет, он перенес идею русской балетной школы на американский континент. "Перенос русского" касался не только балета. В

⁴⁴⁹ Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Современная наука. С. 54-55

⁴⁵⁰ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 136-137

⁴⁵¹ Гаевский В.М. Дом Петипа. М., 2000. С. 268

течение всего американского периода он продолжал жить русскими традициями, отмечал православные праздники, вовлекая в процесс свою американскую труппу. Барбара Хоган, бессменная ассистентка Баланчина, с теплотой вспоминала ежегодные празднования Пасхи»⁴⁵² с традиционными куличами и крашеными яйцами, приготовленные Баланчиным. Она признавалась, что труппе очень нравились русские традиции, и в этот момент все чувствовали себя «немного русскими». Франсия Рассел (бывшая солистка Нью-Йорк Сити балле) вспоминала, что «Баланчин очень четко помнил детство. Любил вспоминать няню Варвару... Он так живо описывал ее, как будто она стояла перед нами. Одной из причин, почему ему нравилась его ассистентка Барбара Хоган и балерина Барбара Мильберг, было именно это прекрасное имя, которое напоминало ему няню»⁴⁵³. На склоне своих дней Баланчин с трепетом делился своими детскими воспоминаниями о дорогом его сердцу, «светлом русском празднике – Рождестве: "У нас в Петербурге было гениальное Рождество. Ах, как это было гениально! Я был маленький. Для меня Рождество было совершенно исключительной вещью... В Петербурге рождественская служба... незабываемый таинственный момент, когда гасились свечи, церковь погружалась во тьму и вступал хор. Замечательно пел. В православной церкви служба – это настоящая театральная постановка с шествиями. Парами выходят священники в бархатных камилавках, дьяконы, дети в парчовых стихарях и, наконец, сверкая ризами, – сам митрополит"»⁴⁵⁴. С особой грустью добавлял: "Такого Рождества, как в Петербурге, я нигде не видел – ни здесь, в Америке, ни во Франции. Нам, старым петербуржцам, трудно! Я старался сделать так, чтобы ... в Нью-Йорке люди торжественнее Рождество встречали..."⁴⁵⁵. Сеем предположить, что, возможно, именно эта причина побудила Баланчина к постановке балета о волшебстве Рождественского праздника «Щелкунчик» (П.И. Чайковский, 1954) – балета

⁴⁵² Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Современная наука. 2017. С. 55

⁴⁵³ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4ZoSivOfiNg>

⁴⁵⁴ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 222

⁴⁵⁵ Там же. С. 222

своего детства. Показ «Щелкунчика» в преддверии Рождества стал американской традицией, которая длится вот уже более шестидесяти лет по сей день»⁴⁵⁶. Американский биограф Баланчина Ф. Мейсон писал: «Сегодня все дети стараются попасть в Американскую школу балета в Нью-Йорке, потому что мечтают танцевать в "Щелкунчике", в балете, на который их привели родители»⁴⁵⁷. «Таким образом, достояние русской балетной культуры Баланчину удалось обернуть в достояние американской.

Баланчин старался приобщить американскую аудиторию к великой русской музыкальной культуре, к произведениям П.И. Чайковского и И.Ф. Стравинского. "Мы здесь, в нашем театре, годами играем Чайковского... в каждом сезоне мы играем Чайковского не меньше двадцати пяти раз. Все время играем. У нас в репертуаре, наверное, пятнадцать балетов на музыку Чайковского.

И все равно снобы не соглашаются, что Чайковский – великий композитор... То же было, кстати, и со Стравинским»⁴⁵⁸. В конце концов, вследствие настойчивой пропаганды, многочисленных постановок, фестивалей, музыку композиторов приняли. В 1980-х гг. американская пресса приняла единогласно, что творчество Стравинского принадлежит к трем величайшим гениям XX века (двое других они называли Дж. Баланчина и Пикассо)⁴⁵⁹...

Эта открытость Баланчина по отношению к другим культурам, их взаимообмену, превратилась в конечном счете в культурное взаимообогащение, а тем самым в обогащение мировой культуры»⁴⁶⁰.

«Русский период жизни Баланчина, который пришелся на время его становления, как личностного, так и творческого, послужил твердой основой в его восприятии мира»⁴⁶¹. Исследователь И. Складневская писала: «изучение материалов убеждает, что подлинный Баланчин начался уже тогда, в

⁴⁵⁶ Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Современная наука. 2017. С. 55

⁴⁵⁷ Mason F. I Remember Balanchine. New York: Doubleday, 1991. P. 9-10 (transl. Fugina O.)

⁴⁵⁸ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 36

⁴⁵⁹ Трускиновская Д.М. 100 великих мастеров балета. М.: Вече, 2016. С. 191

⁴⁶⁰ Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Современная наука. 2017. С. 55

⁴⁶¹ Там же. С. 55

Петрограде, и речь здесь не только о том, что эти ранние годы – важные годы учения и овладения школой, время, когда были заложены основы его художественного мировоззрения. Речь о том, что Баланчин менялся гораздо меньше, чем может показаться. Наоборот, именно постоянство – его принцип... Баланчин начался в Петрограде потому, что именно тогда начала формироваться баланчинская Тема... все его творчество в целом может быть определено как "тема и вариации"⁴⁶². Именно это «помогло Баланчину, как художнику, не раствориться в многообразии культур, а вобрать, адаптировать и преобразовать в свою собственную эстетику»⁴⁶³. С другой стороны, объективное рассмотрение творчества балетмейстера невозможно без учета всего того многокультурного пласта, оказавшего несомненное воздействие на маэстро. Балетная обозревательница журнала «Нью-Йоркер» (New Yorker) Арлин Кроче так описала соединение культур в Баланчине: «У Баланчина была русская душа и американские мозги»⁴⁶⁴. Понимаем это высказывание так: если творческие идеи рождаются в душе, то путь их возникновения, так сказать, философия их была русской, а вот способы воплощения были американскими. Чтобы подтвердить это предположение, ставим вопрос: как черты американской культуры интерпретировались в творчестве Баланчина?

Поскольку каждая культура является «...продуктом уникальной исторической судьбы и уникального социального опыта того или иного народа...»⁴⁶⁵, то ставим задачу по определению черт американской культуры.

Исходя из того, что американская цивилизация возникла в период европейской экспансии XVII в., а история становление ее как государства была процессом миграции представителей различных этнических групп, то и формирование ее культуры было результатом многокультурного синтеза.

⁴⁶² Складская И. Формирование темы. // Театр. 2004. № 3. С. 82

⁴⁶³ Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Современная наука. 2017. С. 55

⁴⁶⁴ Кроче А. Баланчин - часть нашего прошлого, но он может стать частью вашего будущего // Коммерсант. 1996. 15 июня.

⁴⁶⁵ Флиер А.Я. Культурология для культурологов. - М.: Академический Проект, 2000. С. 130

«Спустя два века после образования государства Соединенных Штатов Америки американский историк А. Шлезингер в 1983 году в работе "Циклы американской истории" заключает вывод, что до настоящего времени "никто в действительности не знает, что такое Америка на самом деле"⁴⁶⁶, одним из объяснений этому ученый видит в дуалистичной природе американской культуры, заключающейся в *перманентном конфликте традиции и контртрадиции*. Явление контртрадиций в первую очередь связано с иммиграцией (до настоящего времени), несущей за собой новые культуры, идеи и способы мышления. Таким образом, американская культура постоянно находится в процессе *трансформации*. Именно эту способность к изменению, трансформации можно выделить в качестве отличительной черты американской культуры. Обратимся к творчеству Баланчина, который считал, что процесс постоянной трансформации в балетном искусстве необходим. Баланчин говорил: "Балет – это не музей, где картина может висеть сто или двести лет... Балет так выжить не может. Если людям в балете скучно, они перестают покупать билеты. И театр тогда просто исчезает"⁴⁶⁷. Подтверждение его высказыванию находим во многочисленных редакциях своих собственных постановок в течение всей творческой деятельности. Например, балет «Аполлон Мусагет» И. Стравинского, поставленный в 1928 году, претерпевает некоторые изменения и выходит в 1943 году под названием "Аполлон", в 1966 году – под названием "Аполлон – предводитель муз"; "Моцартиана" П. Чайковского (1933 года) в 1981 году выходит в новой хореографической редакции; "Мещанин во дворянстве" Р. Штрауса (1932 года) появляется на сцене в 1944 году в обновленной хореографии; "Серенада" П. Чайковского (1934 года) – в 1940 году новая редакция постановки и т.д. Каждый раз изменяя свою собственную постановку, обновляя ее, Баланчин убирал все лишнее, скучное, на его взгляд, для зрителя. Отказывался от сцен в постановке,

⁴⁶⁶ Шлезингер А. Циклы американской истории. М.: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. С. 15

⁴⁶⁷ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Эксмо, 2004. С. 215

упрощал костюмы, декорации (заменяя световыми решениями). Таким образом стремился быть в полном соответствии с тенденциями своего времени. Поэтому можно с уверенностью констатировать, что в творчестве Баланчина данная черта американской культуры прослеживается достаточно отчетливо. Однако, отметим один немаловажный факт, что эта позиция балетмейстера не была в нем сформирована Америкой, а, как мы отмечали ранее, он впитал ее еще у Дягилева»⁴⁶⁸.

«Заметим, что это свойство перманентной трансформации, лежащее в основе американской культуры, связано также с особым *стремлением американцев ко всему новому, инновационному*, что характерно для всех явлений культуры США. Например, за счет постоянного усовершенствования, применяя передовые технологии, киноиндустрия Голливуда является образцом подражания мирового кинематографа. Эксклюзивность мюзиклов Бродвея, направления современной хореографии интересны во всем мире благодаря своему новаторству, иному взгляду на пластическую интерпретацию музыки, ощущения тела в пространстве, внутреннего выражения и др. Обращаясь к творчеству Баланчина, отметим, что, создавая свои балеты, Мастер все время искал и находил оригинальные хореографические приемы, что подтверждает все его творчество, начиная с петроградских постановок; черпал вдохновение в окружающем его мире. Так, например, еще будучи в Лондоне, на улицах впервые появились рекламные вывески с мигающими лампочками. Баланчин, переведя это на хореографический язык, вставил движение сжатия-разжатия пальцев, имитирующее эту световую вспышку, в постановку "Аполлон мусaget". Америка в его творчестве тоже находила хореографический эквивалент. А. Лиёпа вспоминал трактовку движений хореографии Баланчина: "Стремительный наклон корпуса как бы по траектории движения выбрасываемой вперед и немножко вверх руки – говорили нам – пришел из

⁴⁶⁸ Фугина О.А. Проявление черт американской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Genesis: исторические исследования. 2019. № 11. С.170-171

американского футбола. А вот эта поза – согнутая рука над головой, а другая как бы в зеркальном отражении за спиной – позаимствована у лихого ковбоя, готового выстрелить сразу из двух пистолетов"⁴⁶⁹. Умелое соединение балетмейстером канонов классической балетной техники (т.е. традиции) с элементами американской действительности настоящего (контртрадиции: повседневной жизни, американской танцевальной культуры), породило целостное художественное явление – неоклассический балет, ставшее традиционным для американского балетного искусства. Таким образом, Баланчину, в какой-то степени, удалось решить внутренний конфликт американской культуры: "смирить" традиции и контртрадиции. Это, безусловно, можно отнести к значительному вкладу Баланчина в культуру США, пусть и в рамках балетного искусства.

Поскольку американская культура находится в постоянной трансформации, это затрудняет формирование культурных традиций, что, в свою очередь, свидетельствует и об отсутствии устоявшихся доминантных черт американской культуры. Проведенные исследования отечественными учеными позволили заключить, что "история американской культуры неразрывно связана с политической историей, социальной, религиозной жизнью и повседневностью американского общества"⁴⁷⁰. Из чего следует, что сам образ американский жизни создает американскую культуру. Американский антрополог Эдвард Холл в работе "За пределами культуры"⁴⁷¹ выделил в качестве основной черты американской культуры – неделимую единицу – образец коммуникативного поведения. В свою очередь, отечественные ученые И.А.Стернин и М.А. Стернина в труде "Американское коммуникативное поведение"⁴⁷² выделили порядка тридцати шести доминантных черт американского национального характера. И вот что

⁴⁶⁹ URL: <http://www.b-teatr.ru/repertuar/baleti-balanchina/128/> (Дата обращения: 06.05.2017)

⁴⁷⁰ Кузнецова Т., Уткин А. История американской культуры. М.: «Человек», 2010. С. 12

⁴⁷¹ Hall E. T. Beyond Culture. N. Y.: Anchor Press, 1976. 576 p.

⁴⁷² Стернин И.А., Стернина М.А. Американское коммуникативное поведение. Научное издание. Воронеж: ВГУ-МИОН, 2001. 224 с.

прослеживается: даже внутри этой выделенной системы отдельные черты входят в конфликт между собой. Например, наравне с независимостью и индивидуализмом проявляется чувство соседства; с уважением и терпимостью к другим нациям – чувство превосходства над другими нациями и национальный эгоцентризм; проявления стремления к благотворительности – с прагматичностью; пренебрежение к неудачникам – со спокойным отношением к неудачам и т.д. Это служит еще одним подтверждением положению о дуальной природе американской культуры. Возвращаясь к Баланчину, напомним, что хореограф прибыл в США уже достаточно сформировавшимся как в личностном, так и в художественном отношении, поэтому не все паттерны американской культуры им были восприняты. Из всех обозначенных учеными черт рассмотрим лишь те, которые, на наш взгляд, нашли отражение в его творческом наследии. Например, такие черты как *"уважение к религии, библии"*, *"уважение и терпимость к другим нациям"* совпадают с русскими и проявлялись, как мы уже утвердили, достаточно ярко. Одной из ярких черт американского коммуникативного поведения ученые отмечают *"патриотизм"*: "В стране культ американского флага, национального гимна. Американцы вывешивают на своих домах национальный флаг в знак того, что они поддерживают правительство или президента. Флаг изображается американцами на майках, множестве других предметов"⁴⁷³. В 1939 году Баланчин становится гражданином Соединенных Штатов Америки, а в 1958 году выпускает постановку "Звезды и полосы" (Stars and Stripes – неофициальное название американского флага) на музыку Д.Ф. Союза (в оркестровой обработке Х. Кея)"⁴⁷⁴. На вопрос, имеет ли балет историю, Баланчин ответил: "О, да. Соединенные Штаты"⁴⁷⁵. О значении этого балета для американской культуры можно судить по тому, что он

⁴⁷³ Стернин И.А., Стернина М.А. Американское коммуникативное поведение. Научное издание. Воронеж: ВГУ-МИОН, 2001. С.37

⁴⁷⁴ Фугина О.А. Проявление черт американской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Genesis: исторические исследования. 2019. С.172-175

⁴⁷⁵ URL: <http://www.nytimes.com/2001/11/20/arts/balanchine-s-all-american-dedication.html#h/>

исполнялся по таким торжественным поводам, как «инаугурация губернатора штата Нью-Йорк Нельсона Рокфеллера в 1959 году, в честь президентов Джона Ф. Кеннеди и Линдона Б. Джонсона и церемоний открытия Театра Нью-Йорк (теперь Театр Дэвида Х. Коха) в Линкольн-центре. Балет посвящен памяти мэра Нью-Йорка (с 1934-1945 гг.) Фиорельо Х. Лагвардие⁴⁷⁶. «Попробуем разобраться в причине, побудившей Баланчина на данную постановку. "Звезды и полосы", учитывая все составляющие, вполне могла быть данью уважения «приютившей» его стране, и, вместе с тем, проявлением, в некотором роде, самого патриотизма и поддержки правительства. Интересный нюанс подметил С. Волков, писавший, что отношение Баланчина к правительству было не типично американским: он сохранил в своем восприятии правительство – монархию царской России с ее могущественной силой и покровительством, и через эту призму воспринимал правительство американское. По этой причине он стремился установить личный контакт с женой Дж. Кеннеди Жаклин, поскольку она «представлялась Баланчину императрицей, которая должна стать "духовной спасительницей" Америки»⁴⁷⁷. Возвратимся к балету «Звезды и полосы», отметим, что Баланчин поставил целую серию балетов на американские сюжеты. Вот что об этом вспоминала Сьюзен Фаррелл (солистка труппы "Нью-Йорк сити балле" и последняя муза Баланчина): "...эти балеты не были политической декларацией. Баланчин никогда не пытался развестись со своим прошлым, перестать быть грузином, русским, европейцем. И ему страшно нравились американские марши. Например, балет 'Звезды и полосы' – обыгрывание национального флага – он поставил из-за любви к музыке Союза".⁴⁷⁸ Таким образом, можно заключить, что при постановке Баланчин руководствовался исключительно творческими импульсами, а не патриотическими, в частности,

⁴⁷⁶ URL: <http://www.nycballet.com/ballets/s/stars-and-stripes.aspx>

⁴⁷⁷ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга... М., 2001. С. 250

⁴⁷⁸ Крылова М. Искусство без ревности. Сьюзен Фаррел: «Моя встреча с Баланчиным – это судьба» // Независимая газета. 26.12.1997.

в балете «Звезды и полосы» определяющим был выбор музыки, которая и диктовала условия осуществления данного балета.

Кроме того, в 2001 году вышла статья Дженнифер Дюнинг "Баланчин – истинный патриот Америки", где для нас особый интерес составляют сведения о социальной позиции Баланчина в американском обществе: "Баланчин, ни много ни мало, был одним из самых ярких патриотов Америки... Он испытывал истинную любовь к Нью-Йорку и к Соединенным Штатам Америки... был в восторге от всего американского: начиная от песен Джорджа Гершвина заканчивая городскими знаками 'Стойте'"⁴⁷⁹. И далее, что став американским гражданином, Баланчин исправно голосовал на выборах и считал своей гражданской обязанностью посещать суды в качестве присяжного (с дальнейшим неразглашением приговора); при забастовке рабочих он, как и все жильцы, дежурил замещая лифтера (отменив при этом все репетиции в театре); давал незапланированные выступления с целью финансовой помощи на новые пуленепробиваемые щиты сотрудникам полиции Нью-Йорка⁴⁸⁰. Стоит отметить, что, несмотря на активную позицию американского гражданина, сам балетмейстер говорил про присущее ему чувство долга и в жизни, и на работе, считая, что это качество характерно для русского человека⁴⁸¹. Поэтому данные проявления вполне могли быть исполнены через призму "русского" чувства, свойственного ему с детства. Вместе с тем, он считал своим долгом полностью отдаваться работе, что перекликается с такой чертой американского поведения, как "*трудолюбие, добросовестность*". "Важной ценностью для американского общества является деятельность (activity). Человек должен быть замечен своей интенсивной деятельностью, именно она приведет его к успеху"⁴⁸², отмечали ученые Стернин и Стернина, выделяя данную черту в качестве доминантной. Биограф Баланчина Тайпер пишет: "Каждый день он работает в студии с полудня до десяти часов вечера, и тратит ровно несколько

⁴⁷⁹ URL: <http://www.nytimes.com/2001/11/20/arts/balanchine-s-all-american-dedication.html#h/>

⁴⁸⁰ Dunning J. Balanchine's All-American Dedication // New York Times. 2001. Nov. 20.

⁴⁸¹ Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2004. С. 115

⁴⁸² Стернин И.А., Стернина М.А. Американское коммуникативное поведение. Воронеж, 2001. С.31

минут на обед"⁴⁸³. Бывшая участница его труппы Виолетт Верди вторит: "Он всегда работал с утра до ночи: сам давал нам утренние классы (как правило, такие знаменитости их не дают), ставил, репетировал, присутствовал на вечерних спектаклях"⁴⁸⁴. Как нами было отмечено ранее, Баланчин до преклонного возраста сам вел классы и считал необходимым свое участие на всех этапах подготовки спектакля»⁴⁸⁵. Джеромом Роббинс вспоминал, что, когда они готовили «Щелкунчика», в день премьеры стало известно о неготовности костюмов. Придя в ателье, Баланчин увидел, как все швеи торопятся закончить работу, но все тщетно. Тогда он, не говоря ни слова, сам принимается за работу, «хватает незаконченный костюм, вдевает нитку в иголку и начинает ловко подшивать жабо... Оставалось всего три часа до начала спектакля, а Баланчин все еще был занят шитьем, как будто ничего более важного для него не существовало. "Как вам удастся сохранять спокойствие?" – спросил его я [Роббинс]. Но он, продолжая шить, только улыбнулся»⁴⁸⁶.

«Кроме того, к началу сезона подготавливалось до 30-40 спектаклей, поэтому Баланчину приходилось работать над несколькими новыми балетами одновременно. Участница труппы "Нью-Йорк Сити Балле" вспоминала: "Я считала совершенно нормальным, что хореограф может одновременно ставить два-три балета, вести несколько работ разом. Хотя в реальности это вовсе не такое распространенное явление, такое не каждому по силам – просто он был гений"⁴⁸⁷. Сам же Баланчин относился к плотности своего графика так: "...мы, если можно так выразиться, звери особой породы со своим образом жизни. Никто не спрашивает у лошади, что она делает целый день. У лошади своя лошадиная жизнь. Я – танцовщик телом, душой и умом. Так я и живу, и других

⁴⁸³ Taper B. Balanchine, a biography. New York Times Book Co., 1984. С. 16

⁴⁸⁴ URL: <http://www.bolshoi-theatre.ru/repertuar/baleti-balanchina/113/>

⁴⁸⁵ Фугина О.А. Проявление черт американской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Genesis: исторические исследования. 2019. С.176-177

⁴⁸⁶ Taper B. Balanchine, a biography. New York Times Book Co., 1984. С. 23

⁴⁸⁷ Гершензон П.Патрисия Нири: я все время пытаюсь показать, чего же хотел Баланчин... // Мариинский театр, 1996. №1-2. С.5

учу... Мое дело – балет, об остальном я не думаю"⁴⁸⁸. Насколько действительно Баланчин был поглощен работой, вспоминал солист труппы Жак д'Амбуаз, встретивший как-то Баланчина на улице: "Он говорит: 'Жак, у меня появилась идея'. И полчаса – а мы стоим посреди Бродвея, мимо нас несутся машины и автобусы – он в мельчайших деталях описывает музыку, тему, сценографию, костюмы, сам образ спектакля, рожденного в его голове. Я периодически пытаюсь увести его с дороги, но он не замечает опасностей, потому что ему важно рассказать, как декорации будут двигаться по отношению к музыке"⁴⁸⁹. Анализ мемуарной литературы убеждает нас в том, что "трудолюбие, добросовестность" балетмейстер считал нормой жизни.

Как известно, Баланчин поставил порядка четырехсот двадцати пяти балетов. С одной стороны, такое количество постановок можно связать с рассматриваемой чертой «трудолюбие», с другой стороны, это также может быть связано с внутренней динамикой американской жизни. "Создавая балет, – писал Баланчин, – вы не можете просто сесть и ждать, пока Муза придет к вам. Во всяком случае, в США точно так нельзя. Будьте готовы изобретать при любых обстоятельствах и в любую секунду"⁴⁹⁰. Эта черта также была выделена исследователями в качестве доминантной – «*Особое чувство времени*» (или обостренное чувство времени). Ученые отмечают, что "американцы очень высоко ценят время... Время – это дорогостоящий товар"⁴⁹¹.

Американский импресарио и соратник Баланчина Л. Кирстайн говорил, что балетмейстер "любил в Америке и Нью-Йорке все то, что он сам ненавидел: быстрые автомобили, быструю музыку и быстрых женщин"⁴⁹². Америка вдохновляла Баланчина. "Он схватывал все, что появлялось вокруг, и приносил это в свою хореографию... Он очень любил Америку и энергетику Нью-Йорка... все это отразилось на его хореографии. Баланчин

⁴⁸⁸ Мистер Би //Журнал "Америка", 2003, № 2

⁴⁸⁹ Д'Амбуаз Ж. «Баланчин был бескорыстен, а теперь на нем делают бизнес» // газета Культура. 2014. С. 11

⁴⁹⁰ Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. New York, 1968. P. 558

⁴⁹¹ Стернин И.А., Стернина М.А. Американское коммуникативное поведение. Воронеж, 2001. С.51

⁴⁹² Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. New York, 1968. P. 558

привнес в свои балеты его наэлектризованность, скорость, энергию"⁴⁹³, - писала бывшая участница труппы Колин Нири. Все, кто смотрел или танцевал постановки Баланчина, отмечают феноменальную динамику его хореографии»⁴⁹⁴. Заметим, что сам Баланчин определял эту динамику не столько скоростью, сколько энергией, что в непосредственном исполнении имеет принципиальное значение.

Солист труппы А.Митчелл вспоминал: «Баланчин очень любил скорость в балете. И был только один человек, который любил ее еще больше. Его звали Игорь Стравинский»⁴⁹⁵. «Важное объяснение взаимосвязи "американского времени", музыки Стравинского и хореографии Баланчина дает Л.Кирстайн: "Американское восприятие времени не статично. Не время проходит, а мы проходим сквозь него, подвергая его интенсивному анализу. Мы прорываемся сквозь него, в шутку или в игре, в четвертое или пятое измерение. Стравинский говорил, что части 'Агона' содержат в три раза больше музыки, чем ранние пьесы такой же длительности. Поэтому и хореография Баланчина должна обладать соответствующей мерой танцевальной концентрации и требует гораздо более пристального рассмотрения, чем не столь насыщенные композиции"⁴⁹⁶. Музыкальные темпы внутри композиции в постановках Баланчина имели подвижную структуру: исполнители то опережали музыку, то позволяли ей себя "догнать", то преднамеренно отставали. Балетная обозревательница журнала New Yorker Арлин Кроче называет этот принцип новой музыкальной концепцией Баланчина, которая в основе содержит в себе джазовые принципы: "Это джазовая концепция – и не только в отношении Гершвина, но и в Бахе, и в Бизе. Она скрытая, неявная, но она пронизывает все его балеты, она – их ритмический источник. Это и есть типично американское в Баланчине"⁴⁹⁷. Как

⁴⁹³ Нири К. Баланчин говорил: «Нужно двигаться и делать вещи сейчас» // Мариинский театр. 2004. С. 8

⁴⁹⁴ Фугина О.А. Проявление черт американской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Genesis. С. 178

⁴⁹⁵ Митчелл А. "Вы должны сотворить чудо" // П. Митина, Газета.ru, 17.05.2012

⁴⁹⁶ URL: <http://www.bolshoi-theatre.ru/repertuar/baleti-balanchina/112/> (дата обращения: 20.12.2016)

⁴⁹⁷ Кроче А. Баланчин - часть нашего прошлого... // Коммерсант. 1996. 15 июня. С. 28

при постановке балетов он полностью подчинялся темпам и ритмам музыки, точно также он подчинялся темпо-ритму Нью-Йорка. Внутреннее ощущение динамики "американского времени" подтолкнуло балетмейстера отойти от традиции трехактных балетов, растягивающихся на весь вечер. Он говорил: "Мне часто приходилось видеть, как зрители даже на самых интересных спектаклях, оперных, балетных... засыпали от того, что внимание их притуплялось, действие на сцене затягивалось... Нашей задачей было сделать так, чтобы зритель не успел устать, и для этого надо было очень точно соблюсти меру между действием на сцене и настроением в зрительном зале"⁴⁹⁸. Так родилась концепция одноактных балетов Баланчина.

Таким образом, эта черта "обостренного чувства времени" проявлялась в творчестве Баланчина в полной мере и была одной из немногих, которые в нем выработала Америка.

Выражение остальных черт американского коммуникативного поведения в творчестве Баланчина нами не было обнаружено.

Обратимся еще к одному явлению американского общества, нашедшему отражение в творчестве Баланчина. Феминистическое движение в США за женское превосходство, которое возникло в середине XIX века и к концу XIX столетия набрало такие обороты, невиданные даже в Европе, что оказывает (до сих пор) влияние на социально-культурную жизнедеятельность общества, на его поведенческие нормы. Как известно, любые возникающие культурные явления, вовлекшие в процесс часть активного общества, по прошествии времени, теряя остроту своей актуальности, частично интегрируются в существующую культурную парадигму, притерпевая изменение смысла от первоначального. Так, "эхом" данного явления можно считать особое отношение в Америке к женщине, ее "неприкосновенность" и восхищение ею. Кроме того, женское движение такого рода могли организовать лишь женщины сильные, какие были американки, сыгравшие огромную роль в

⁴⁹⁸ Баланчин Дж. Рассказывает Баланчин // Советская музыка. 1963. №1. С. 41

освоении Дикого Запада. Балерина А. Данилова, прожившая много лет в США, так ощущала это явление американского общества: "У американских женщин другая история, они присоединились к своим мужчинам в освоении земли и жизни. Мужчины им в этом очень признательны, они опустили на колено и готовы им предложить все. Вот почему американские женщины настолько избалованные"⁴⁹⁹.

Концепция балетного театра Баланчина совпала с этими культурными особенностями. Его театр – это театр женщины-балерины. "Танцовщик-мужчина, – говорил Баланчин, – словно принц-консорт. Он не король, королева – она"⁵⁰⁰. Бывший солист труппы Нью-Йорк Сити Балле Жак Д'Амбуаз также вспоминал: "Он [Баланчин] своим искусством учил... уважать и даже обожать женщин... Его любовь к женщине казалась невероятной... его икона – женщина-балерина"⁵⁰¹.

Американские историки балета, периодизируя историю труппы Нью-Йорк Сити Балле под руководством Баланчина, разделяют именно на женские периоды: период Танакиль Леклер и Марии Толчиф (1947-1956), Алегры Кент (1956-1963), «года Фаррелл» (1963-1969), Мэрилл Ашлей (1970-1976). Не зря Баланчин неоднократно возвращался к постановке «Аполлон Мусагет» (1928 г.), раз за разом выкристаллизовывая внешнюю форму постановки, заключающую "отношение Аполлона к музам – это его, Баланчина, отношение к своим ученицам и балеринам, отношение властное и благоговейное, суровое и восхищенное"⁵⁰², – как отмечала балетовед И. Скляревская. Первопричина такого преклонения Баланчина перед женщинами, надо полагать, заключалась в его грузинской крови (по отцу), но при этом не содержала природного восточного деспотизма, поскольку воспитание Баланчина происходило в России.

⁴⁹⁹ Mason F. I Remember Balanchine. NY: Dobleday, 1991. p. 8

⁵⁰⁰ Драгоценности // Буклет литературно-издательского отдела Большого театра России. М.: ООО «Театралис», 2013. С. 43

⁵⁰¹ URL: <http://portal-kultura.ru/articles/balet/26086-zhak-d-ambuaz-balanchin-byi-beskorysten-a-teper-na-nem-delayut-biznes/>

⁵⁰² Аполлон Мусагет // Буклет литературно-издательского отдела Большого театра России. М.: ООО «Театралис», 2012. С. 32

Кроме того, американской культуре свойственно такое явление, как "массовая культура". Это, в своем роде, канал "трансляции социально значимой информации максимально широким слоям населения, смысловой адаптации и 'перевода' этой информации с языка специализированных областей знания на язык обыденного понимания неподготовленных к тому людей..."⁵⁰³. Одним из направлений массовой культуры в Америке является индустрия досуга, сконцентрированная на Бродвее, в Голливуде, цирке, где Баланчин работал в определенные временные промежутки времени по воле обстоятельств. С одной стороны, творческая активность Баланчина за пределами балетного театра имела функцию популяризации балета, интерпретацию балетных па в рамках эстрадной хореографии, доступной для понимания широких масс, с другой стороны, его профессиональный подход к развлекательному жанру имел важное значение для развития американской музыкально-танцевальной культуры в целом. Кроме того, как отмечала Барбара Хоган (бессменный помощник Баланчина, в наст.вр. директор Фонда Джордж Баланчин), Баланчин узнал Америку именно на Бродвее^{504»}⁵⁰⁵.

Беря во внимание эти факты, имеет смысл рассмотреть деятельность Баланчина в этой области отдельно. В 1936 году композитор В. Дукельский привлекает балетмейстера к сотрудничеству на Бродвее, где для шоу «Безумства Зигфельда» (Ziegfeld Follies, 1936) Баланчин осуществляет несколько балетных постановок (Пять утра (5 A.M.), Слова без музыки (Words Without Music), Ночной полет (Night Flight) и др.). В 1937 году Баланчин работал с Дж. Гершвиным над балетной сюитой «Американец в Париже» (An American in Paris), но по причине скоропостижной кончины композитора заканчивал работу с В. Дукельским. Здесь Баланчин осуществил «Ромео и Джульетта» и номер «Водяная нимфа» (с Верой Зориной). Как нами было отмечено ранее, композитор и балетмейстер были знакомы со времен

⁵⁰³ Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1. - СПб.: «Алетейя», 1998. С. 246-247

⁵⁰⁴ URL: <http://www.nytimes.com/2001/11/20/arts/balanchine-s-all-american-dedication.html#h/>

⁵⁰⁵ Фугина О.А. Проявление черт американской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Genesis. С. 179

антрепризы «Русские балеты Дягилева». Несмотря на то, что они не разделяли целиком концепции театра Дягилева, «сумели переосмыслить и по-своему реализовать его концепцию балета, заключающуюся в пересечении границ эпох и стилей»⁵⁰⁶. Таким образом, «постановки Дукельского–Баланчина отличались от привычных номеров программы, "скорее напоминая одноактные балеты дягилевской труппы... каждый из которых представлял собой небольшую законченную историю, были многослойными в отношении смыслов и использованных реминисценций"⁵⁰⁷. Нужно отметить, что работа русских творцов несомненно оказала воздействие на развитие бродвейской культуры в сторону "осерьезнивания" развлекательной эстетики. Л. Кирстайн писал: "Несмотря на феноменальный американский успех Баланчина в популярном жанре мюзикл [...], он имеет тенденцию оставаться в умах серьезной публики к лучшему случае как балетмейстер балетмейстеров, и в худшем – как извращенный и таинственный талант"⁵⁰⁸»⁵⁰⁹.

Там же на Бродвее, работая над мюзиклом «На пуантах», Баланчин осваивает танец-степ (на импровизации Герберта Харпера Баланчин составлял связки). «Постановка мюзикла "На пуантах" стала одной из самых значимых постановок Баланчина на Бродвее, которую американские исследователи считают "историческим моментом" в становлении жанра мюзикла, здесь впервые "танцы были вплетены в действие и являлись составной частью развития сюжета, а их исполнители предстали не безымянными танцорами, а главными действующими лицами"⁵¹⁰, и "впервые в истории американского театра в программе была напечатана фраза 'хореография принадлежит...'"⁵¹¹. Баланчин ставил хореографию к мюзиклам: *Детки во всеоружии* (1937 год), *Я женился на ангеле* (1938 год), *Мальчики из Сиракуз* (1938 год), и в 1940 году к трем мюзиклам *По газону не ходить*, *Луизианская покупка* и *Хижина на*

⁵⁰⁶ Владимир Дукельский. Верон Дюк: два лика – одна судьба. СПб, 2016. С. 126

⁵⁰⁷ Там же. С. 137

⁵⁰⁸ Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. М., 2010. С. 250-251

⁵⁰⁹ Фугина О.А. Проявление черт американской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Genesis. С. 179

⁵¹⁰ Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь, 2007. С. 231

⁵¹¹ Mason F. I Remember Balanchine. New York: Doubleday, 1991. P. 190

небесах. В хореографии к мюзиклу *Детки во всеоружии* Баланчин впервые использует прием "балет-мечта" («Путешествие Питера»), которая позже станет одним из канонов американских мюзиклов, поскольку это оказалось созвучным с символом Америки – "американской мечтой". О постановке *Хижина на небесах* скажем, что в программе было указано: "общая режиссура и постановка Дж. Баланчина", но что особенно важно: это была первая работа Баланчина с Кэтрин Данэм (основательницей первой афроамериканской труппы современного танца) и это была первая постановка в истории американского мюзикла, осуществленная на афроамериканский сюжет с темнокожими исполнителями. В своих воспоминаниях К. Данэм выражала восхищение тому, как Баланчин точно почувствовал и хореографически воплотил афроамериканские ритмы, а также своего рода благодарность за отсутствие предрассудков в отношении темнокожих (учитывая действующий закон о сегрегации). "Это было идеальное сотрудничество. Оглядываясь назад, понимаю, что мы были отличными друзьями-хореографами",⁵¹² – вспоминала К. Данэм.

С 1940-х годов Баланчин работает в Голливуде, где ставит ряд танцевальных постановок в фильмах *Безумие Голдвина* (The Goldwyn Follies, 1938), *Я был авантюристом* (I Was an Adventuress, 1940), *Следуйте за мальчиками* (Follow the Boys, 1944), в фильмах в главных танцевальных партиях выступила Вера Зорина (супруга Баланчина). Поставленный номер *Американец в Париже* на музыку Гершвина был "признан многими одним из высших достижений в области танца в кино тех лет"⁵¹³. Баланчин осуществляет постановку *Цирковая полька*⁵¹⁴ (Circus polka, 1942) И.Ф. Стравинского (специально написанную по просьбе Баланчина) для Цирка бр. Ринглинг, Барнума и Бейли в Нью-Йорке.

⁵¹² Mason F. I Remember Balanchine. New York: Doubleday, 1991. P. 193

⁵¹³ Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург, 2004. С. 149

⁵¹⁴ Изначально – под названием «Балет слонов» (The Ballet of the Elephants)

Кроме того, в 1970-х гг. Баланчин снимает для Общедоступной телерадиовещательной системы шесть балетных программ *Танец в Америке* (Dance in America), "каждую из которых увидели несколько миллионов человек"⁵¹⁵. Все вышеприведенные факты несомненно имели особое значение как для развития американской музыкально-танцевальной культуры, в частности на становление жанра мюзикла, так для популяризации балетного искусства в США в целом»⁵¹⁶.

Таким образом, заключим, что все доминанты русской культуры, указанные Д.С. Лихачевым, проявились в творчестве Баланчина в полной мере и являлись ключевыми, а доминанты американской – частично, исходя из американской действительности, а часто отражались через призму русского восприятия. «То есть, суть творческой мысли Баланчина были русскими, а способы ее реализации – через призму инкультурации»⁵¹⁷.

Его любовь с детства к Дикому Западу и вестернам, а позже к ковбойскому стилю одежды и динамичным темпам в постановках – все это относится к американской традиции. О его «американизме» писали на страницах «Нью-Йорк таймс»: «Он любил включать в повседневную одежду тесемки и западные рубашки. Он обожал американские телевизионные рекламные ролики. "Больше Паркерских колбасок, мама", – распевал Баланчин в классе, когда хотел получить большей отдачи от своих артистов. Одной из самых оригинальных постановок в его карьере была "PAMTGG" (1971), которая получила свое название от рекламного джингла "Pan Am Makes the Going Great" и была поставлена на ритм этого джингла»⁵¹⁸. Все это говорит о том, что балетмейстер очень остро ощущал все происходящее вокруг него и преобразовывал это в хореографию. Кроме того, американская составляющая творчества Баланчина помогла ему достичь признание у широкой американской критики и аудитории, а в свою очередь, русская составляющая

⁵¹⁵ Taper, B. Balanchine, a biography. – New York Times Book Co., 1984. P. 249

⁵¹⁶ Фугина О.А. Проявление черт американской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Genesis. С. 180

⁵¹⁷ Там же. С. 180

⁵¹⁸ URL: <http://www.nytimes.com/2001/11/20/arts/balanchine-s-all-american-dedication.html#h/>

– принять и полюбить его наследие в России, как исполнителям, так и зрителям. Именно сочетание русского и американского в творчестве Баланчина явилось ключевым фактором в установлении русско-американских связей в области балета.

2.4. Русско-американские культурные связи в области балета через призму творческого наследия Дж. Баланчина

Учитывая непростые отношения между СССР и США в середине XX столетия, стоит отметить, что впервые творчество Баланчина увидели в Советском Союзе в 1958 году, когда парижская труппа Гранд Опера во главе с С. Лифарем представила программу, куда был включен один балет Баланчина «Хрустальный дворец». Из всех представленных балетов программы советский зритель выделил именно «бессюжетный и классический "Хрустальный дворец" с его симфонической природой, с его динамизмом, с его гениальной легкостью и гениальной мощностью рождает то ощущение новизны и свободы, которого русские в те годы постоянно и так жадно ждали»,⁵¹⁹ – писала И. Скляревская. О том впечатлении, которое произвела постановка «Хрустальный дворец», писал В. Гаевский: «С первых же тактов возник контакт, а с последними тактами пришло осознание близости – духовной, художественной, хореографической и еще какой-то иной...»⁵²⁰.

В ситуации холодной войны «первым шагом к сближению между США и СССР послужило подписанное соглашение в январе 1958 года (т.н. "Соглашение Зарубина-Лейси") о научных и культурных обменах. Культурные обмены в области балетного искусства уже начались в следующем году (1959). На гастроли в Нью-Йорк приехала труппа Большого театра, а в 1962 году Кировский театр приезжает в Америку»⁵²¹. Именно во время американских гастролей у советских артистов появилась возможность продолжить знакомство с балетным театром Баланчина. «Ведущая балерина Кировского театра, прибывшая с труппой на американские гастроли, вспоминала: "Тогда обнаружили глубокие связи с его театром, с возглавляемой Баланчиным

⁵¹⁹ Скляревская И. Баланчин в Советском Союзе // СПб.: «Петербургский театральный журнал». 1996. №6. С. 60

⁵²⁰ Гаевский В.М. Хрустальный дворец // Театр. 1990. №17. С. 12

⁵²¹ Фугина О.А. Роль творчества Дж. Баланчина в процессе становления русско-американских связей в области балетного искусства / О.А. Фугина // «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики», Серия «Познание». 2018. № 3-4. С. 38

балетной труппой. Мы очень часто посещали его спектакли, и впечатления были необычайно яркие... Его хореография распахивала новые горизонты в танце – таком изумительном, ювелирном, волшебном музыкальном. Его спектакли доводили нас до состояния эйфории... Открывая совсем новый для себя мир танца, мы воспринимали его как близкий, родной, такой пронзительно душевный. И, одновременно, изысканный, возвышенно благородный"⁵²²»⁵²³. Ощущение «близости» постановок Баланчина породило в советских артистах желание исполнять его балеты. Этот шанс им представится позже, а связи между советским балетом и театром Баланчина продолжали укрепляться, чему служили первые гастроли труппы «Нью-Йорк Сити балле» в 1962 году в Советский Союз. Гастрольный тур включал в себя посещение Москвы, Ленинграда, Киева, Тбилиси, Баку и понимался как важное культурное событие.

«Для американской труппы выступление на сцене Мариинского театра – "alma mater самого Баланчина" – было особенно трепетным событием»⁵²⁴. Здесь были показаны: «Аполлон Мусагет» И.Ф. Стравинского, «Блудный сын» С.С. Прокофьева, «Концерто барокко» (Концерт Баха ре минор для двух скрипок), «Серенада» П.И. Чайковского, «Симфония до мажор» («Хрустальный дворец»), «Шотландская симфония» и «Блестящее аллегро» и др. «Их приезд освещала вся балетная пресса Москвы и Ленинграда, но отзывы советских критиков были неоднозначны. В широких кругах бессюжетная концепция балетов Баланчина осталась непонятой. В журнале "Советская музыка" от января 1963 года была напечатана разгромная статья И. Кузнецовой, где почти все комментарии Баланчина и его постановки подвергались детальному разбору в негативном аспекте: "...американский балетмейстер рядом со словом 'пластика' неосторожно ставит слово

⁵²² Комлева Г.Т. Школа Д. Баланчина и традиция // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2015. №1 (36). С. 27

⁵²³ Фугина О.А. Роль творчества Дж. Баланчина в процессе становления русско-американских связей... // «Современная наука». С. 38

⁵²⁴ Там же. С.39

'выразительность', подразумеваемая выразительность самого тела. И сразу же вся его конструкция теряет равновесие... Можно ли в движениях и мимике, лишенных конкретных задач, что-либо выразить? Если речь идет о нормальных людях, то, видимо, нет..."⁵²⁵. Стоит отметить, что для русско-американских отношений этот период был политически острым, в ходе холодной войны разразился Карибский кризис (1962), реальная угроза войны сказывались на народных настроениях двух стран. Поэтому, анализируя отзывы критиков, все же необходимо учитывать психологический аспект напряженной обстановки. Несмотря на то, что творчество Баланчина имело русские корни, в прессе его называли американским балетмейстером и явно противопоставляли советскому искусству»⁵²⁶.

Через десять лет, в 1972 году, состоялись еще одни гастроли «Нью-Йорк Сити балле» в Советский Союз. Кроме Ленинграда труппа выступала в Москве, Киеве и Тбилиси. Программа отличалась от предыдущей, сюда входили постановки: «Квартет Брамса», «Драгоценности» (Форе, Стравинский, Чайковский), «Третья сюита» Чайковского, «Концерт для скрипки» Стравинского и др.

«В 1998 году, в честь 260-летия с основания русского балетного училища, Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой была приглашена в Нью-Йорк, где прошли совместные концерты со Школой Американского балета. Это событие легло в основу дальнейшего сотрудничества двух выдающихся школ. С этого времени в Академии Русского балета начинают овладевать техникой Баланчина и изучать его творческое наследие. Хореографию Баланчина, в которой русский балет императорских времен сочетался с современными танцевальными формами, советские артисты находили очень близкой для себя»⁵²⁷. Несмотря на то, что «до 1990-х гг. хореография Баланчина была запрещена в России, как искусство эмигранта и

⁵²⁵ Кузнецова И. На спектаклях гостей // Советская музыка. 1963. №1. С. 43

⁵²⁶ Фугина О.А. Роль творчества Дж. Баланчина в процессе становления русско-американских связей... // «Современная наука». С. 39

⁵²⁷ Там же. С. 40

"формалиста"»⁵²⁸, впервые здесь его постановки были осуществлены в 1986 году на сцене Академического малого театра оперы и балета (Санкт-Петербург) отечественным хореографом Александром Прокофьевым. Балетмейстер не обращался к правообладателям, а произвел по видеозаписям постановки «Серенада», «Тема с вариациями», Па-де-де из «Лебединого озера» и назвал: «Вечер хореографии на музыку Чайковского». Такая «конспирация» объяснима, учитывая статус Баланчина в Советском Союзе. Кроме того, в результате активной деятельности Н.М. Дудинской и К.М. Сергеева на сцене Кировского театра была поставлена «Симфония Бизе». Постановку переносил сподвижник Баланчина Джон Тарас. «Балерина Г. Комлева, участвующая в постановке, писала: "Это было необычайное счастье. Соприкоснуться с такой хореографией, трудной чрезвычайной, к которой надо было долго готовиться, — об этом можно было только мечтать. Мы очень старались. Жадно хватали все..."⁵²⁹»⁵³⁰.

«В 1983 году, через пять месяцев после кончины Баланчина, в США была создана организация *Дж. Баланчин Траст* (The George Balanchine Trust) — "Фонд Дж. Баланчина", в задачи которой входит, наравне с защитой авторских прав, сохранение и распространение наследия Баланчина в соответствии со всеми стандартами стиля и техникой хореографа. В полномочия Фонда входит отслеживание исполнения постановок на должном уровне, в противном случае, следует изъятие балета из репертуара. Все поставленные балеты в России проходили в тесном сотрудничестве с *The George Balanchine Trust*.

В Мариинском театре при поддержке "Фонда Дж. Баланчина" осуществляется проект "Балеты Баланчина в Мариинском". В рамках данного проекта были осуществлены такие постановки: "Шотландская симфония"

⁵²⁸ URL: <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Apollon-i-elektrichestvo>

⁵²⁹ Комлева Г.Т. Школа Д. Баланчина и традиция // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. №1 (36). С. 28

⁵³⁰ Фугина О.А. Роль творчества Дж. Баланчина в процессе становления русско-американских связей... // «Современная наука». С. 39

Мендельсона (первая официально разрешенная постановка Баланчина в Кировском театре – инициатива "Фонда", премьера 21 февраля 1989 г.), "Аполлон" Стравинского (с 26 января 1992 г.), "Блудный сын" Прокофьева (с 14 декабря 2001), "Серенада" Чайковского (с 30 апреля 1998 г.), "Pas de deux на музыку П.И. Чайковского" (30 апреля 1998 года), "Симфония до мажор" Бизе (с 9 февраля 1996 г.) и др. Сегодня эти спектакли можно увидеть на сцене театра. Балет "Драгоценности" из всех постановок Баланчина стал одним из наиболее любимых в России. Как справедливо отметила балетный критик И. Скляревская: "В Мариинском театре он [балет 'Драгоценности'] давно уже стал визитной карточкой этого хореографа, а в мире – визитной карточкой самого Мариинского театра"⁵³¹. Премьера балета "Драгоценности" на сцене Мариинского театра состоялась 30 октября 1999 года и по сей день входит в репертуар.

В 2017 году исполнилось пятьдесят лет постановке Баланчина "Драгоценности", премьера которого состоялась 13 апреля 1967 года на сцене Театра штата Нью-Йорк Линкольн-центра (ныне театр им. Дэвида Коха). К этому событию организаторами ежегодного фестиваля Линкольн-центра⁵³² было задумано осуществить трехчастный балет "Драгоценности" в интернациональном составе: приглашены труппы Парижской Оперы, Нью-Йорк Сити балле и Большого театра. Считается, что Баланчин задумал часть "Бриллианты" (муз. П.И. Чайковского) – как дань высокому стилю русского императорского балета, выходцем которого он сам был, "Изумруды" (муз. Г. Форе) – воспоминания о Франции, где произошло его мировое признание как балетмейстера в труппе "Русский балет Дягилева", и "Рубины" (муз. И.Ф. Стравинского) – посвящены Америке, синкопированные джазовые ритмы музыки Стравинского напоминают динамичный темп города Нью-Йорка – город, где Баланчин обрел вторую родину. В связи с этим и были распределены

⁵³¹ URL: <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/jewel>

⁵³² Фестиваль Линкольн-центра проводится с 1996 года, включает направления: музыка, драма, опера, балет, современный танец.

исполнители: первая часть "Изумруды" исполнялась труппой Парижской Оперы, вторая "Рубины" – Нью-Йорк Сити балле, и третья "Бриллианты" – артисты Большого театра. Премьера состоялась 20 июля 2017 года на сцене театра им. Дэвида Коха (т.е. на той же сцене, что и пятьдесят лет назад). Балетный критик "Нью-Йорк Таймс" Аластер Маколей отмечал единение театров, которое произошло посредством данного проекта: "...когда финальные поклоны достигли кульминации, к артистам трех трупп присоединились на сцене их артистические директора – Орели Дюпон (Парижская опера), Питер Мартинс (Сити балет) и Махар Вазиев (Большой): настоящее 'Сердечное согласие', заключенное прямо на наших глазах"⁵³³.

Тот факт, что на протяжении двадцати лет русские артисты изучают технику Баланчина и танцуют его постановки, не мог не сказаться на результате, что и отмечает американский критик: "Легко увидеть, как перекликаются стиль Большого и стиль Сити балета: протяженность 'фраз', роскошная фактура, потрясающая мощь, хладнокровная расстановка акцентов при смещенном равновесии. Парижский стиль, на редкость элегантный, оказался не очень баланчинским, что прежде всего ощущается у женщин с их резкой манерой 'произнесения' текста и антимузыкальной динамикой движений (игривые замирания в переходные моменты, 'промахивания' через важные линейные построения)"⁵³⁴. В наглядном сравнении трех трупп, одна из которых является "детищем" Баланчина, приятно осознавать, что русским артистам удалось приблизиться к оригинальному исполнению музыкально и технически столь сложных постановок.

В Пермском государственном академическом театре оперы и балета им. П. И. Чайковского также осуществляется международный культурный проект "Хореография Джорджа Баланчина на пермской сцене" под руководством "Фонда Джорджа Баланчина". В настоящее время в репертуар входят такие

⁵³³ Маколей А. Франция, Россия, США: международный «триколор» на сцене (Парижские, московские и нью-йоркские «Драгоценности» Баланчина) // Пер. с англ. Н. Шадринной / «Нью-Йорк таймс». 2017. 21 июля. <http://www.bolshoi.ru/about/press/articles/troupe/22-07-2017/>

⁵³⁴ Там же.

балеты Баланчина: "Сонамбула" (с 2001 г.), "Балле Империял" (с 2002 г.), "Серенада" Чайковского (с 2004 г.). В 2014 году (в 110-ый юбилейный год Дж. Баланчина) в рамках ежегодного Дягилевского фестиваля были показаны три постановки Баланчина-Стравинского: "Рубины", "Аполлон мусажет" и "Симфония в трех движениях" (данный спектакль в 2015 году был номинирован на Премию "Золотая Маска": "Лучший спектакль в балете", "Лучшая работа дирижера", "Лучшая мужская роль" (Никита Четвериков))⁵³⁵. Балет "Балле Империял" (Ballet Imperial) впервые в России (2002) поставил именно Пермский театр, постановка которого была удостоена в 2004 году премии "Золотой маски" в номинации "Лучший спектакль в балете"⁵³⁶.

Работающий с пермскими артистами репетитор "Фонда Баланчина" Бен Хьюз писал: "Ты не можешь переучить артистов после того, как их столько лет учили по-другому. Но ты в состоянии показать им другой взгляд на хореографию и музыку"⁵³⁷. Многие критики считают, что пермским артистам удалось принять этот опыт, их исполнение является самым "баланчинским". Возможно, это связано с тем, что на протяжении долгих лет директор Международного Дягилевского фестиваля в Перми был О.Р. Левенков (1946-2016) – крупнейший отечественный исследователь творческого наследия Баланчина и автор первой русскоязычной книги о балетмейстере. В результате активной деятельности О.Р. Левенкова в течение двадцати лет происходило освоение наследия Баланчина. На сцене Пермского театра было осуществлено двенадцать балетов, без которых, по мнению критиков, «невозможно представить и понять Пермский балет»⁵³⁸,⁵³⁹. Именно Левенкову было суждено «открыть/вернуть России и русскому балету один из её главных бриллиантов — имя и хореографию великого Баланчина. Во времена, когда страна и ее театры дышали на ладан и были озабочены лишь тем, как дожить до

⁵³⁵ URL: http://www.goldenmask.ru/spect_1221.html

⁵³⁶ Там же.

⁵³⁷ Там же

⁵³⁸ Баталина Ю. Пермь простилась с Олегом Левенковым: «Он ушел, и дышать стало тяжелее» // «Новый компаньон». 2016. №25 (884). С. 2

⁵³⁹ Фугина О.А. Роль творчества Дж. Баланчина в процессе становления русско-американских связей... // «Современная наука». С. 39-41

следующей зарплаты, Левенков и Арнопольский [директор Пермского оперного театра в 1990-е гг. – О.Ф.] затеяли проект, на десятилетия вперед определивший место Пермского балета и Пермского театра на культурной карте страны и мира как места безоглядной веры, силы и служения искусству»⁵⁴⁰, - справедливо отмечал Г. Исаакян (художественный руководитель Пермского театра оперы и балета 1996-2010 гг.).

В Большом театре также осуществляется сотрудничество с «Фондом Дж. Баланчина». В 1999 году по инициативе прима-балерины и художественного руководителя труппы Большого театра Нины Ананиашвили и Алексея Фадеечева при содействии Фонда осуществлены постановки «Симфония до мажор» Бизе и «Агон» Стравинского. Балеты подготавливались в кратчайшие сроки – двадцать дней. Н. Цискаридзе делился впечатлениями репетиционного процесса: «Та часть "Симфонии до мажор", которую я танцую, идет восемь-девять минут, но ничего сложнее у меня не было!... Особенно трудно кордебалету. Они ведь ничего сложнее теней в "Баядерке" не танцевали! Тени не вертят шене, не делают заноски, а в "Симфонии Си" у кордебалета и солистов одна и та же нагрузка, один и тот же текст! У Баланчина не было звезд. Все равны. Мы очень стараемся, но трудно... Давно не видел, чтобы труппа так старалась. Все похудели до потери сознания, но работать — приятно... Очень жалко, если нас будут ругать»⁵⁴¹. Отзывы критики в общем и целом были положительными, при этом отмечались сильные и слабые стороны исполнения⁵⁴². Интересно отметить: в виду того, что балет «Симфония до мажор» ранее уже был осуществлен в Мариинском театре, то цель Большого театра – не повторить работу коллег, а создать свою, оригинальную интерпретацию постановки, что, судя по отзывам прессы, им удалось преодолеть. «На сегодняшний день в репертуаре театра балеты "Аполлон

⁵⁴⁰ Баталина Ю. Пермь простилась с Олегом Левенковым: «Он ушел, и дышать стало тяжелее» // «Новый компаньон». 2016. №25 (884). С. 2

⁵⁴¹ URL: <http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?t=191>

⁵⁴² Кузнецова Т. «Агон», но не агония // Газета «Коммерсантъ», №69, 23.04.1999. С. 9

мусажет" (с 4 октября 2012 г.) и "Драгоценности" (с 5 мая 2012 г.)»⁵⁴³. Репетитор «Драгоценностей» Мэррил Эшли назвала эту постановку «вызовом» для артистов Большого театра. «Они [артисты Б.Т.] восхитительны, - писала М. Эшли. – Если бы музыка была помедленнее, им бы это легко давалось, но на скорости "Бриллианты" исполнять трудно»⁵⁴⁴.

«В 2003 году состоялись гастроли труппы "Нью-Йорк Сити Балле" в Россию, под руководством Питера Мартинса. Он писал: "Для нас это очень волнующий момент – танцевать на сцене Мариинского театра, сыгравшего огромную роль в истории балета, откуда вышел Баланчин; в этом смысле труппа тоже как бы 'возвращается на родину'. У нас в театре осталось человек десять-двенадцать, которые много лет работали с Баланчиным и теперь возобновляют его балеты по всему миру. Показать его достижения на этой сцене для нас большая честь»⁵⁴⁵.

Дата 4 января 2004 года объединила Америку и Россию в едином празднике – столетия со дня рождения Дж. Баланчина. В Нью-Йорке проходил праздничный зимний сезон в честь Мастера, посвященный истокам пути балетмейстера. Были показаны балеты на музыку Глинки, Чайковского – любимого композитора Баланчина, в частности были показаны "Щелкунчик", "Спящая красавица", "Лебединое озеро" – "так много значившие для Баланчина"⁵⁴⁶, а также "Сон в летнюю ночь" – один из первых спектаклей, в котором танцевал маэстро, и балет "Коппелия" – почитаемый Баланчиным.

В России также широко отмечали столетие балетмейстера. Большой театр подготовил обширную программу: с выставкой фотографа "Нью-Йорк Сити балле" П. Колника, издан информативно-иллюстрированный буклет. Возобновили постановки "Симфония до мажор" Бизе и "Агон" Стравинского, поставили "Концерто барокко" Баха (1941), а также три *на де де*: П.И.

⁵⁴³ Фугина О.А. Роль творчества Дж. Баланчина в процессе становления русско-американских связей... // «Современная наука». С. 42

⁵⁴⁴ Вязовкина В. Остров сокровищ мистера Би. Мэррил Эшли: Баланчин любил бросать мне вызов // «Большой театр». 2012. № 5 (2712). С. 4

⁵⁴⁵ Мейлах М. Эверпа, ты? Художественные заметки. Том I: Балет. М., 2008. С. 579

⁵⁴⁶ Там же. С. 579

Чайковского, "Тарантелла" и на музыку из балета "Сильвия". Подготовка осуществлялась при непосредственной поддержке фонда Баланчина. Прибыли А. Людерс, Дж. Клиффорд и В. Верди – первые исполнители этих постановок. Чтобы подготовить артистов к технике Баланчина, В. Верди на протяжении двух недель давала утренние классы по методике Баланчина.

В Санкт-Петербурге в юбилейный год Театральный музей представил в Эрмитаже большую выставку. Мариинский театр (П. Гершензон) в сотрудничестве с Фондом Баланчина (Л. Лурдес) организовали трехдневную научно-творческую конференцию, к которой выпустили содержательный буклет. В Мариинском театре к знаменательной дате осуществили постановки Баланчина: "Четыре темперамента" П. Хиндемита, "Ballet Imperial" П.И. Чайковского и "Вальс" М. Равеля. Работающая с петербургскими артистами американский педагог Фонда Баланчина К. Нири писала, что "нет лучшего места для работы над балетами Баланчина, чем Мариинский театр. Мне нравится смотреть, как танцовщики делают это здесь, потому что я знаю, что Мистер Би был бы счастлив видеть, как петербургская труппа танцует его балеты"⁵⁴⁷. К празднованию присоединился Пермский театр, который во второй день показал "Серенаду", а в третий - "Вариации Доницетти", "Концерто барокко", "Сонамбулу". Отечественный критик В. Гаевский писал, что "пермские артисты танцевали с тем подъемом, который вроде бы не предполагает школа Баланчина, - этот предрассудок был блистательно опровергнут"⁵⁴⁸, и их исполнение получило самые высокие отзывы.

В 2004 году состоялся еще один русско-американский контакт в области балета: труппа "Нью-Йорк Сити балле" пригласила российского балетмейстера Б. Эйфмана для постановки балета о судьбе Баланчина под названием "Мусагет" на музыку И.С. Баха, американская премьера которого прошла 18 июня 2004 года в Нью-Йорке на сцене "Нью-Йорк Сити балле", в

⁵⁴⁷ Нири К. Баланчин говорил: «Нужно двигаться и делать вещи сейчас» // Мариинский театр. 2004. № 5-6. С. 8

⁵⁴⁸ Гаевский В. М. Время мастера // Театр. 2004. № 3. С. 76

период празднования 100-летнего юбилея Дж. Баланчина. Российская пресса отмечала: "Случай действительно беспрецедентный – американцы, которые так блюдут чистоту хореографического языка Баланчина, вдруг просят хореографа из России использовать пластические фигуры, прославленные мастером, по своему усмотрению. Получается балет о балете в эстетике и Баланчина, и Эйфмана"⁵⁴⁹. Сам же Б. Эйфман писал: "'Мусажет' - это спектакль в честь великого хореографа Баланчина. Это мое восхищение им, это дань признания балетной России тому, кто так гениально развил и усовершенствовал традиции русского балетного театра и сделал действительно возможной эволюцию танца от XIX к XXI веку"⁵⁵⁰. И далее отмечал, что это не балет-биография, а балет, пронизанный духом Баланчина. Несмотря на то, что постановка получила противоречивые отзывы, сам факт обращения к русскому балетмейстеру, и что особенно значимо – из Петербурга свидетельствует о понимании американскими коллегами, что дух Баланчина был исконно русским и что только русскому человеку будет подвластно его выразить»⁵⁵¹. Отметим, что в Академии танца Бориса Эйфмана 17 сентября 2015 года состоялось торжественное открытие памятника Баланчину (автор грузино-итальянский скульптор Прасто – Важа Микаберидзе)⁵⁵². Этот день стал традиционным празднованием Академией балетмейстера. Что является, с одной стороны, данью великому Мастеру, с другой – единением русского и американского балета.

Спектр привлечения российских театров в деятельность Фонда расширяется. В 2017 году в сотрудничество вступил Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, где прошла постановка «Серенада» П.И. Чайковского (25 ноября 2017 года). В марте 2019 года вступает Екатеринбургский

⁵⁴⁹ Шарандина А. Баланчиниана. Пермь - Петербург - Нью-Йорк // СПб. Ведомости. 2004. 9 июня.

⁵⁵⁰ URL: <http://test.eifmanballet.com/ru/repertoire/musaget>

⁵⁵¹ Фугина О.А. Роль творчества Дж. Баланчина в процессе становления русско-американских связей... // «Современная наука». С. 43

⁵⁵² URL: <https://ria.ru/20150917/1258146605.html>

государственный академический театр оперы и балета, на сцене которого показали «Вальпургиеву ночь» (1975 года) на музыку Шарля Гуно из оперы «Фауст» (репетитор - Дайана Уайт, костюмы по эскизам Б. Каринской)⁵⁵³.

«Чем больше в России узнают наследие Баланчина, изучая и танцуя его балеты, тем больше приходит понимание его постановок. Об этом можно судить по современной балетной критике: "Трудно писать об обманчиво-бессюжетных на вид балетах Джорджа Баланчина. Их надо насматривать – только тогда они открывают свои тайны, поворачиваются все новыми и новыми гранями. В них постепенно проступают смыслы, скрытые тексты, переосмысленные цитаты классики, символы и метафоры, вызывающие самый широкий спектр транскультурных ассоциаций и исторических аллюзий"⁵⁵⁴, – писала историк балета В. Майнице.

В течение прошлого века русский балет прошел сложный путь преобразований: от взлета императорского периода М.И. Петипа, период авангардных влияний, к советскому драмбалету. В советский период на первый план выходило не техническое совершенствование, а пластическо-драматическое повествование балета, что несомненно повлияло на технический уровень исполнения. В подтверждение этому обстоятельству находим отзыв канадского историка балета Э. Кейсс, который в 1964 году писал, что пальцевая техника балерин Кировского театра "при фронтальном положении ноги недостаточно изящна и порой неустойчива в своих формах...Мне думается, что подъем ноги русской танцовщицы в настоящее время представляет собой важную проблему, заслуживающую более заботливого внимания и изучения"⁵⁵⁵. Далее, исследователь делал сравнение стоп исполнительниц других стран, в том числе американских, склоняясь в пользу последних. Таким образом, техническое мастерство, на котором базируются постановки Баланчина, при их освоении русскими исполнителями

⁵⁵³ URL: <https://tass.ru/kultura/6171842>

⁵⁵⁴ Майнице В. Баланчинский бал // «Большой театр». URL: <http://www.bolshoi-theatre.ru/reptuar/baleti-balanchina/113/>

⁵⁵⁵ Ваганова И.Б. Обзор 1-ой части архива Н.Н. Дудинской и К.М. Сергеева // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2006. № 15. С. 86-87

явились тем мотивирующим импульсом, безусловно, оказавшим воздействие на процесс усовершенствования технического уровня»⁵⁵⁶. «Наши танцовщики годами бьются, чтобы достичь того, что у артистов Баланчина получается легко и свободно: станцевать суть музыки в ее техническом и эмоциональном совершенстве»⁵⁵⁷, – писала балетный критик М. Крылова.

«Несмотря на то, что все творческое наследие Баланчина находится под зорким контролем "Дж. Баланчин Траст", тем не менее, сегодня возникает множество споров о точности исполнения балетов Баланчина»⁵⁵⁸. О современном состоянии труппы «Нью-Йорк Сити балле» бывшая солистка труппы, а в настоящее время член правления фонда Баланчина писала: «Сейчас все по-другому. Баланчина больше нет. Руководит труппой Питер Мартинс. Современные танцовщики даже выглядят по-другому, чем при Баланчине. Современная хореография диктует атлетичный тип танцовщика...Конечно это меняет стиль...Это уже другая труппа, с другим репертуаром, другими методами работы. Но...сколь бы критично ни относиться к тому, как они это делают, это все-таки подлинный Баланчин»⁵⁵⁹. Хотя многие балетные критики (как американские, так и отечественные), видевшие постановки Баланчина при его жизни и сейчас, утверждают, что это не совсем так, что исполнение постановок самой труппой «Нью-Йорк Сити балле» потеряло дух Маэстро и что в настоящее время наиболее близким к оригиналу видится исполнение именно русскими артистами. «Американский критик А. Кроче на вопрос, что она думает о том, как исполняют Баланчина в России, ответила: "Если кто-то и может спасти Баланчина, то это русские... Потому что вы серьезные люди. То, что в Америке – редкость, исключение, для вас – норма. В Америке мало серьезных людей, таких, каких много в России. Но нам повезло: мы имели опыт общения с mr. В., и он – часть нашего

⁵⁵⁶ Фугина О.А. Роль творчества Дж. Баланчина в процессе становления русско-американских связей... // «Современная наука». С. 42

⁵⁵⁷ Крылова М. Аполлон и электричество // URL: <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Apollon-i-elektrichestvo>

⁵⁵⁸ Фугина О.А. Роль творчества Дж. Баланчина в процессе становления русско-американских связей... // «Современная наука». С. 42

⁵⁵⁹ Нири К. Баланчин говорил: «Нужно двигаться и делать вещи сейчас» // Мариинский театр. 2004. С. 8

прошлого. Но он может стать частью вашего будущего. Именно это я и имею в виду, когда говорю о XXI веке. Так что начинайте учить джаз..."⁵⁶⁰»⁵⁶¹. Действительно, освоение техники Баланчина требует от артистов овладение не только классической, но и современной хореографии, а в частности – джазовой, в ее ином ощущении тела, положений корпуса от стоп до кистей. Более того, «джазовая концепция» постановок Баланчина заключается и в особом ощущении музыки: с одной стороны, ее темпа и синкопированных составляющих, с другой, ее легатности. Российский балетный критик М. Крылова отмечала, что процесс освоения балетов Баланчина русскими артистами требует от них понимать «музыку как структуру, а хореографию – как архитектуру и конструкцию, Баланчин проектировал балеты, как Эндрю Ллойд Райт или Мис Ван дер Роэ – свои дома. И что игра танцевально-музыкальных форм в балетах Баланчина, как игра цвета в современной абстрактной живописи, родом из одного источника – чистой композиционности»⁵⁶². Таким образом, по прошествии времени к российским исполнителям, хореографам и зрителям приходит все большее понимание балетного наследия Баланчина.

«Уже в 2012 году на страницах журнала "Большой театр" читаем: "В наши дни для артиста балета не танцевать Баланчина – все равно что не освоить азбуку"⁵⁶³. Эта мысль позволяет заключить, что на сегодняшний день освоение творческого наследия Баланчина есть неотъемлемая часть как хореографического образовательного процесса в России, так и репертуарной политики российских театров»⁵⁶⁴.

Как известно, по воле Баланчина после его смерти труппу «Нью-Йорк сити балле» возглавил Питер Мартинс (бывший премьер труппы).

⁵⁶⁰ Кроче А. Баланчин - часть нашего прошлого... // Коммерсант. 1996. 15 июня. С. 8

⁵⁶¹ Фугина О.А. Роль творчества Дж. Баланчина в процессе становления русско-американских связей... // «Современная наука». С. 42

⁵⁶² URL: <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Apollon-i-elektrichestvo>

⁵⁶³ Джордж Баланчин // «Большой театр». 2012. № 5 (2712). С. 14

⁵⁶⁴ Фугина О.А. Роль творчества Дж. Баланчина в процессе становления русско-американских связей... // «Современная наука». С. 43

Американская пресса Нью-Йорк таймс от 1 января 2018 года сообщила: «После обвинений в сексуальных домогательствах, физических и словесных оскорблениях Питер Мартинс, руководивший компанией более трех десятилетий "New York City Ballet", уходит в отставку»⁵⁶⁵. Дальнейшая пресса сообщает, что обвинения не подтвердились, но на прежнюю должность П. Мартинс не вернется. Больше года труппа находилась без художественного руководителя, и только 28 февраля 2019 года руководство было назначено в лице Джонатана Стаффорда, должность заместителя занял Уэнди Уилэн. В связи с чем возникает вопрос о дальнейших планах на международное сотрудничество, в частности с Россией. Настоящий руководитель пресс-службы Нью-Йорк Сити Балет Кайна Пун заверила, что новое руководство открыто для русско-американского сотрудничества, указав в качестве возможных препятствий финансовую составляющую и плотный гастрольный график труппы.⁵⁶⁶ Со своей стороны отметим, что остается только надеяться, что «русскую» составляющую «Нью-Йорк сити балле», которая была присуща труппе Баланчина и которую старался хранить П. Мартинс (русские педагоги в Школе, постановки на музыку Чайковского, чистая классическая техника и т.д.), новому руководству удастся сохранить, и гастрольные взаимобмены будут продолжаться.

Вывод к Главе II:

Несмотря на то, что зарождение балета в Америке проходило под влиянием европейских артистов, решающее значение в период становления оказали русские балетные деятели (А. Больм, М. Мордкин, А. Павлова, М. Фокин и мн.др.), которые открывали первые американские балетные школы и труппы, возглавляли театры, чем вызвали в Америке большой интерес к балетному искусству. Такой мощный русский балетный авторитет даже

⁵⁶⁵ URL: <https://www.nytimes.com/2018/01/01/arts/dance/peter-martins-resigns-ballet.html>

⁵⁶⁶ URL: <https://tass.ru/kultura/6298630>

породил ошибочное мнение среди американцев, что балет зародился в России. Стоит отметить, что деятельность первых русских педагогов и балетмейстеров в США не была направлена на формирование американских балетных традиций. Особо значимую роль в становлении национального балетного театра имела деятельность русско-американского педагога и хореографа Дж. Баланчина, которого пригласил в США американский меценат и деятель культуры Л. Кирстайн в 1933 году. Результатом их коллаборации станет создание «Школы американского балета и нескольких профессиональных балетных трупп, одной из которой была "Нью-Йорк Сити балле", до сегодняшнего дня являющаяся в Америке ведущей. Баланчину удалось создать национальный балетный театр США, основу которого, однако, составили русские балетные традиции, адаптированные к американской национальной музыкально-танцевальной специфике. Данный диффузионный процесс выразился в новой балетной форме – "неоклассика", явившейся определяющей для американского балетного театра в целом»⁵⁶⁷.

Проведенный анализ творчества Баланчина через призму характерных черт русской и американской культур заключил, что черты русской культуры являются доминантными в его творчестве, а американские – прослеживаются частично и часто совпадают с индивидуальными особенностями самого творца. Такой феномен «совпадения обстоятельств» позволил Баланчину и его театру «Нью-Йорк сити балле» добиться широкого признания и занять одно из центральных мест в американской культуре XX века. Именно соединение в творчестве Баланчина как русских, так и американских характерных черт культуры явилось тем определяющим вектором русско-американских связей в области балета.

Уже с 1960-х гг. – первых взаимных гастрольных контактов – обнаружилась тесная связь между театром Баланчина и русским балетным

⁵⁶⁷ Фугина О.А. Роль творчества Дж. Баланчина в процессе становления русско-американских связей... // «Современная наука». С. 39

театром. Русские артисты тогда восприняли и продолжают воспринимать его творчество как очень близкое (не смотря на американскую составляющую), имеющее свои технические сложности в исполнении. Что касается американских коллег, то к «русской составляющей» творчества Баланчина руководство труппы «Нью-Йорк сити балле» относится с особым трепетом, уважает и продолжает традиции Мастера. Для них он был, бесспорно, русским. Именно этот фактор стал определяющим в укреплении русско-американских культурных связях между театрами двух стран.

Заключение.

В ходе исследования были сделаны следующие выводы:

1. Предпосылками к возникновению русско-американских культурных связей послужили: научные и промысловые экспедиции (начиная с 1741 года), в результате которых была открыта часть земель северо-западного побережья; организация факторий пушного промысла, что привело к образованию Российско-американской компании (РАК, 1799) и возникновению Русской Америки, т.е. владению Российской Империей в течение семидесяти лет частью американских земель (Аляски, Алеутских островов, часть Калифорнии и Гавайских островов). Результатом освоения земель стало: развитие земледелия, скотоводства, посадка садов и рощ, изучение флоры и фауны территорий. За это время русским поселенцам удалось окультурить быт коренного населения за счет обучения ремеслам, аграрному делу, устройству судостроения, формирования основ образования, учреждения Американской Православной епархии, заключения межнациональных браков между русскими и индейцами, алеутами (это повлияло на подъем социального статуса креолов, поскольку их отправляли на обучение в Петербург, что позволило им занимать административные должности). Миссионерско-просветительский характер деятельности поселенцев позволил достигнуть наилучших результатов социокультурной коммуникации и привел к процессу постепенной аккультурации, явившись источником русско-американских отношений. Заложенные тогда доброжелательные взаимоотношения до сих пор выражаются во взаимном культурном сохранении. Так, например, сохраненные русскими учеными артефакты, принадлежащие культуре коренных американцев (являющиеся единственные в своем роде), содержатся в Музее этнографии Санкт-Петербурга, а «территории бывших русских поселений сейчас входят в состав Национальных исторических памятников США и охраняются государством»⁵⁶⁸.

⁵⁶⁸ Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки. С. 92

2. Генезис историко-культурной трансформации представляется в два этапа. В течение первого этапа (XVIII-XIX вв.) происходит установление дипломатических отношений (1807); возникновение научных связей между американскими (Б. Франклин) и русскими (М.В. Ломоносов, Г.В. Рихман, Ф. Эпинус, И.А. Браун) учеными, начало русско-американского диалога в области литературы (1777 г., Б. Франклин и Д.И. Фонвизин). Представители русской передовой мысли (Н.И. Новиков, А.Н. Радищев и др.) горячо поддерживают идеи молодой американской республики. Выявляется общность двух стран: необъятные территории, их освоение (американцы – «дикий» Запад, русские – Дальний Восток и Сибирь), обе победили рабство (в Америке – африканское, в России – крепостническое), в обеих странах проходил мощный рост промышленности, поиск нового общественно-политического устройства. Второй этап (первая треть XX в.) связан с эмиграцией представителей русской научной и творческой интеллигенции в Соединенные Штаты Америки, деятельность которых оказала мощное влияние на экономическое и культурное развитие страны. На этом этапе отношения между странами претерпевают изменения: если деятельность представителей русской эмиграции в США не дискриминировалась (их достижения были высоко оценены и составили значительный вклад в развитие Соединенных Штатов), то приезжающие в рамках творческого сотрудничества русские деятели культуры из Советского Союза встречали резкую оппозицию в США В.И. Немерович-Данченко, М. Чехов, И. Мозжухин). В свою очередь в России идеи танца модерн американской танцовщицы А. Дункан были встречены восторженно, они оказали влияние как на художественные процессы, проходившие в начале XX века в целом, так и на актерско-движенческую школу драматического театра и на балетное искусство (М. Фокин, А. Горский, Л. Якобсон и др.) – в частности, но стоит отметить, что в конечном счете все же не оказали решительного воздействия.

3. На этапе появления танцевального искусства в Америке (XVIII в.) основную роль играла танцевальная культура колониальных стран Европы,

позже – приезжающих гастрольных трупп европейских и русских артистов. Возникшие в начале XX века в Америке танцевальные направления джаз и «свободный танец» (модерн) впоследствии оказали влияние на всю музыкально-танцевальную американскую культуру. К началу XX века американское балетное искусство еще не сформировано, но в период его становления (первая треть XX века) более всего ощущается русское влияние. Вследствие активной деятельности русских артистов, балетмейстеров и педагогов (А. Больма, М. Мордкина, А. Павловой, М. Фокина и мн.др.) к балетному искусству в США возник большой интерес. До середины XX века выходцы из России считались образцом классического балетного стиля в Соединенных Штатах. Такой мощный русский балетный авторитет породил ложную точку зрения: о русском происхождении балета. Отечественные балетмейстеры занимали должности главных балетмейстеров в американских театрах, организовывали балетные студии и школы, что, несомненно, имело существенное значение для подготовки почвы к созданию американского балета.

4. Путь становления Дж. Баланчина как балетмейстера и педагога до 1933 года можно условно поделить на два периода: «русский» (1913-1924) и «европейский» (1924-1933). «Русский» период связан с первыми постановочными работами в годы обучения в Театральном училище (1913-1921), служением в Государственном театре оперы и балета им. Кирова (1921-1924), созданием труппы «Молодой балет» (1922-1924). В это время зарождается т.н. «баланчинская эстетика» (структурность построений и лаконичность форм), приверженность к симфоническим балетам, в постановках которых позже Баланчин станет непревзойденным мастером. В этот период на его художественное становление оказывает творчество Ф. Лопухова, К. Голейзовского, Л. Лукина, Н. Фореггера.

«Европейский» период: в качестве исполнителя и постановщика антрепризы «Русские балеты Дягилева» (1925-1929); в качестве главного балетмейстера: труппа Королевского датского балета (1930-1931), «Русский

балет Монте-Карло» (1932) и собственная труппа «Балет 1933» (1933). В это время оформляется «хореографический почерк» Баланчина и его собственное представление о балетном театре (балет – танец и музыка; ориентир на юных исполнительниц и др.), обретается известность в качестве балетмейстера («Аполлон», «Блудный сын»); на его творческое мировоззрение оказывают влияние: отдельные художественные принципы Дягилева, традиции датского балета. Все сформированные на этом этапе (1913-1933) представления будут прослеживаться впоследствии в его собственном балетном театре в Америке. Все это свидетельствует о том, что начало творческого пути Баланчина – время его становления, как личностного, так и творческого – явилось твердой основой его художественного мировоззрения.

5. В основу Школы американского балета Дж. Баланчина легло сочетание традиций русского балета и американских танцевальных тенденций начала XX века (джаз, модерн, степ, бродвейская музыкальная культура), что составило оригинальную балетную эстетику – неоклассический стиль Баланчина, заключающийся в особой музыкальности и эмоциональности (телесной), динамике (энергии) исполнения. Балетмейстер выработал свой собственный тип балерины: с особо удлиненными конечностями, с узкими бедрами, и способной к любой виртуозной хореографии. Основа его метода преподавания заключалась в постижении «основополагающей чистоты каждого па». Ему принадлежит реформация женского пуантного танца (также, как и самой формы пуант). Особенности техники школы Баланчина явились: принципиально новый метод исполнения *relevé* (заменял вскок на последовательный подъем), использование нестандартных рук, положения кисти, поз. Обучение в Школе Баланчина носило практикоориентированный характер, что позволило воспитать несколько поколений американских танцовщиков, педагогов, хореографов. Его ученики открывали школы, балетные театры (в том числе первые афроамериканские), где продолжили традиции Мастера. На основе школы Баланчину удалось создать первый американский национальный балетный театр «Нью-Йорк сити балле» (с

собственным репертуаром и зданием). Кроме того, работа балетмейстера на Бродвее и в Голливуде способствовала популяризации балетного искусства, а также оказала непосредственное влияние на формирование традиций музыкально-танцевальных жанров в США. Творческая деятельность Баланчина имела ключевое значение в процессе становления американского балета: созданный им неоклассический стиль становится определяющим для американского балета в целом, а сам феномен балета обретает статус достояния американской культуры.

6. Проведен культурологический анализ творчества Баланчина через призму характерных черт русской и американской культур. На первом этапе творчество балетмейстера было рассмотрено через призму характерных черт русской культуры, сформулированные Д.С. Лихачевым, среди которых: «эстетическое начало»; «взаимосвязь русской культуры нового времени и фольклорной», «чуждость национализму, а свойственность интернационализму и толерантности», «открытость по отношению к другим культурам». Проведенное исследование позволило нам прийти к выводу о достаточно ярком и устойчивом проявлении обозначенных доминант.

На втором этапе нами были выделены и сформулированы доминанты американской культуры, через которые подверглось анализу творчество Баланчина:

1). «Конфликт традиций и контрадикций». Данная черта отразилась в сущности школы Баланчина, заключавшей в себе традиции (классический танец) и контрадикции (элементы современной хореографии), выразившаяся в целостное явление – неоклассический балет, ставший традиционным для американского балетного театра. Таким образом, в рамках балетного искусства Баланчину удалось «смирить» внутренний конфликт традиций-контрадикций в американской культуре.

2). «Перманентная трансформация культуры», которая также нашла отражение в творчестве балетмейстера.

3). «Стремление к новому, инновационному», что явилось сутью творческой мысли Баланчина, начиная с его петроградских постановок.

4). «Особое отношение к женщине» – выразилось в самой концепции его театра – театра женщины-балерины.

5). «Массовая культура». Баланчин расширил границы балетного театра, вынес классический танец на Бродвей и Голливуд, чем оказал решительное воздействие на музыкально-танцевальную культуру развлекательных жанров Америки в сторону «осерьезнивания».

Кроме того, был проведен анализ творчества Баланчина сквозь призму американского коммуникативного поведения, основные черты которого были выделены отечественными учеными И.А. Стерниным и М.А. Стерниной. Поскольку хореограф прибыл в США уже достаточно сформировавшимся как в личностном, так и в художественном отношении, то из тридцати шести черт, обозначенных ученым, нам удалось найти выражение только трех: «патриотизм» и «трудолюбие» нашли свое выражение в деятельности Баланчина, но отчасти через призму русского восприятия, а черта «особое чувство времени» была выработана в нем именно Америкой.

На данном этапе исследования удалось установить, что американские доминанты прослеживаются частично и часто либо воспроизводятся через призму русского восприятия, либо совпадают с индивидуальными особенностями самого творца. «Все это говорит о том, что балетмейстер чрезвычайно остро чувствовал актуальность времени и места, но именно русская составляющая позволила не ассимилироваться творцу в инокультурной среде, а запустить процесс интеграции, что породило новую эстетику балетного театра. Американская же составляющая творчества Баланчина помогла ему достичь признания у широкой американской критики и аудитории. О чем свидетельствуют данные, освещенные на сайте Фонда Баланчина: "Он был первым хореографом, удостоенный чести вступить в ряды таких звезд шоу-бизнеса, как: Фред Астэр, Уолт Дисней и Боб Хоуп... В 1978 году он был удостоен первой награды Центра Кеннеди (наряду с Мариан

Андерсон, Фредом Астером, Ричардом Роджерсом и Артуром Рубинштейном), преподнесенный президентом Джимми Картером... В 1980 году Баланчин был удостоен награды от Нью-Йоркского отделения Американской кардиологической ассоциации 'Сердце Нью-Йорка'... Последняя крупная награда Баланчина – заочно – была 'Президентская медаль свободы' в 1983 году – высшая награда, которую можно получить гражданскому лицу в Соединенных Штатах. Действующий в то время президент Рональд Рейган высоко оценил гений Баланчина, заявив, что 'созданной на сцене хореографией он вдохновил миллионы... а его талантами проникся весь народ нашей страны'"»⁵⁶⁹.

Таким образом, мы пришли к выводу, что природа творческой мысли Баланчина была русской, а способы реализации исходили из условий американской действительности.

7. Через собранные и проанализированные сведения о творческих контактах между балетными театрами России и «Нью-Йорк Сити балле» с 1962 года до настоящего времени рассмотрено значение роли балетмейстера и его наследия в процессе установления русско-американских связей в области балета. Исследование показало, что первые гастрольные визиты американской труппы в Советский Союз были встречены критиками несколько враждебно, исходя из политически острых взаимоотношений двух стран. Несмотря на это, артисты и зрители, в основном, восприняли театр Баланчина «как близкий, родной, такой пронзительно душевный...»⁵⁷⁰. Это обстоятельство способствовало появлению первых постановок Баланчина на сценах российских театров. Вслед за этим установилось тесное сотрудничество между «Фондом Баланчина» (Balanchine Trust)⁵⁷¹ и ведущими театрами России (Государственным академическим Большим театром, Государственным

⁵⁶⁹ Фугина О.А. Проявление черт американской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Genesis: исторические исследования. 2019. № 11. С. 180.

⁵⁷⁰ Комлева Г.Т. Школа Д. Баланчина и традиция // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, №1 (36), 2015. С. 27

⁵⁷¹ В задачи Фонда входит: защита авторских прав, сохранение и распространение наследия Баланчина в соответствии со всеми стандартами стиля и техникой хореографа.

академическим Мариинским театром, Пермским государственным театром оперы и балета им. П. И. Чайковского, Московским академическим Музыкальным театром им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Екатеринбургским государственным академическим театром оперы и балета), где постановки Баланчина входят в репертуар театров по сей день. О тесных отношениях между труппой «Нью-Йорк сити балле» и российскими театрами также свидетельствует тот факт, что, несмотря на «закрытость» американской труппы, для русских артистов были сделаны исключения: они были включены в состав (М. Барышников, И. Зеленский; в качестве приглашенных артистов: Н. Ананиашвили, А. Лиепа). Сотрудничество между театром Баланчина и российскими театрами осуществляется по настоящее время.

Таким образом, русско-американская природа творчества Дж. Баланчина явилась детерминантой развития русско-американских культурных связей в области балета. Поскольку в настоящее время постановки Баланчина входят в постоянный репертуар ведущих отечественных театров, то освоение его творческого наследия есть неотъемлемая часть как хореографического образовательного процесса в России, так и репертуарной политики российских театров. Для руководства труппы «Нью-Йорк Сити балле» русская культура (в виде составляющих русского балетного искусства) остается фундаментом образования исполнителей и формирования репертуара (примером тому: входящие в преподавательский состав русские педагоги, сохранение в репертуаре балетов русского классического наследия). Исследование показало, что личность творца-Баланчина явилась консолидирующим началом в установлении международного сотрудничества в области культуры и продолжает влиять на развитие и дальнейшее укрепление культурных связей между Россией и США в области балета, невзирая на напряженность политической обстановки.

8. Введены в научный оборот ранее неопубликованные материалы в РФ, впервые на русском языке произведена систематизация творческого наследия Дж. Баланчина. Обращение к англоязычным источникам позволило более объективно восстановить картину творческих импульсов Баланчина американского периода, способствовало двусторонней оценке процесса формирования русско-американских связей между балетными театрами РФ и «Нью-Йорк сити балле», а также выступило в качестве основного ресурса при систематизации творческого наследия балетмейстера (каталог постановок (1920-1982) составлен в виде таблицы, где содержится основная информация о постановке (балетной, оперной, мюзикл, к кинофильму) и ее последующие редакции). Данная систематизация позволяет не только оценить колоссальный объем и мировое значение творческого наследия Баланчина, но и выявить степень влияния балетмейстера на укрепление русско-американских связей.

До настоящего времени в России интерес к наследию Баланчина не угасает, но остается актуальным вопрос о более глубоком и комплексном его исследовании. Сделанные нами выводы о значительной роли Баланчина в процессе установления и укрепления русско-американских культурных связей в области балета являются тому подтверждением.

На сегодняшний день на русском языке не доступна полноценная биография балетмейстера. Изданная книга О.Р. Левенковым «Джордж Баланчин. Часть I» охватывает его творческий путь до 1957 года, то есть остается совершенно не исследованным двадцать пять лет творческой активности балетмейстера (как известно, Мастер творил до 1982 года). По причине скоропостижной кончины исследователя Левенкова Часть II так и не была завершена, что, безусловно, является задачей последующих исследований. Кроме того, исследование технических (исполнительских) особенностей хореографии Баланчина есть немаловажная отрасль исследования, поскольку современным артистам отечественных театров,

исполняющих наследие Баланчина, необходимы более глубокие и систематические знания в этой области.

Справедливо отметить, что в целом творчество Баланчина в России является малоизученным и требует дальнейших исследований в различных отраслях науки (искусствоведения, балетоведения, культурологии).

Список литературы

1. Акочелла Дж. Долгое прощание / Дж. Акочелла // «Экран и сцена». – 1994. – №25 (13 июня-7 июля). – С. 12
2. Александров А. А. Международное сотрудничество в сфере культурного наследия. – М.: Проспект, 2011. – 176с.
3. Алексидзе Г.Д. О коллегах / Г.Д. Алексеидзе // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2006. – №15. – С. 177-206
4. Американская пресса о состоянии труппы Нью-Йорк Сити Балле. 2004 год // Пер. с англ. Дж. Невельской. – СПб.: Мариинский театр: 100 лет Баланчина. – 2004. – № 5-6. – С. 12
5. Американские художники из Российской империи: живопись, скульптура из музеев, галерей США и частных коллекций / Русский музей, Фонд международного искусства и образования; [авт. ст. Е. Петрова и др.]; [пер. с англ. И. Токарева и др.]. – СПб: Palace Edition, 2008. – 286 с.
6. Андерсон Дж. Баланчин: Ничто не должно отвлекать от танца / Дж. Андерсон // «Нью-Йорк Тайм». – 1999. – 6-19 июля. – С. 66
7. Анна Павлова: 1881-1931 / А. Г. Фрэнкс; Ред.-сост. А.Г. Фрэнкс; Ред., предисл., примеч. Е. Я. Суриц; Пер. с англ. Ю.А. Добровольской. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1956. – 191 с.
8. Аполлон Мусагет // Буклет литературно-издательского отдела Большого театра России. – М.: ООО «Театралис», 2012. – 63 с.
9. Аронов А.А. Вехи русской культуры (IX – XX века): Учебно-методическое пособие. – М.: МГУКИ, 2012. – 212 с.
10. Аронов А.А. Воспроизводство русской культуры в условиях эмиграции (1917-1939): сущность, предпосылки, результаты. – М.: МГУКИ, 1999. – 232 с.
11. Аронов А.А. Воспроизводство русской культуры в условиях эмиграции, 1917-1939 гг.: Культурологический аспект. Дис. ... д-ра культурологии: 24.00.02 / Аронов Аркадий Алексеевич ; Московский гос. ун-т культуры и искусств. – М., 1999. – 232 с.

12. Асафьев Б.В. О балете. – Л.: Музыка, 1974. – 296 с.
13. Бакл Р. Вацлав Нижинский. Новатор и любовник / Пер. с англ. Л.А. Игоревского. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. – 494 с.
14. Баланчивадзе Г. Унтер-офицерская вдова, или Как А.Л. Волынский сам себя сечет / Г. Баланчивадзе // Театр. – 1923. – № 13. – С. 7
15. Баланчин Дж., Мэйсон Ф. Сто один рассказ о большом балете. – М.: Крон-Пресс, 2000. – 494 с.
16. Баланчин Дж. Выше всех мастеров. / Дж. Баланчин // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. / Сост. и автор прим. А. Нехендзи. – Л.: Искусство, 1971. – 277-282 с.
17. Баланчин Дж. Рассказывает Баланчин: «Нью-Йорк Сити балет» в Москве / Дж. Баланчин // Советская музыка. – 1963. – 1. – С. 40-42
18. Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Сост. Н.А. Александрова. – СПб.: «Лань», «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. – 416 с.
19. Барсова Л.Г. Роль творческой личности в формировании художественной жизни эпохи: на примере жизни и творчества Н.А. Римского-Корсакова и его ближайшего окружения. Дис. ... д-ра культурологии: 24.00.02. – СПб., 2007. – 450 с.
20. Баталина Ю. Пермь простилась с Олегом Левенковым: «Он ушел, и дышать стало тяжелее» / Ю. Баталина // «Новый компаньон». – 2016. – №25 (884). – С. 2
21. Бахрушин Ю.А. История русского балета. – М.: «Просвещение», 1977. – 286 с.
22. Башкирова Г.Б, Васильев Г.В. Путешествие в Русскую Америку: (Рассказы о судьбах эмиграции). – М.: Политиздат, 1990. – 334 с.
23. Болховитинов Н.Н. Россия открывает Америку. 1732-1799 – М.: Международные отношения, 1991. – 304 с.
24. Болховитинов Н.Н. Становление русско-американских отношений. 1775-1815 М.: Наука, 1966. – 639 с.

25. Болховитинов Н.Н. Становление русско-американских отношений (1775—1815). – М.: Наука, 1966. – 639 с.
26. Большая Советская Энциклопедия. (В 30 томах) / Гл. ред. А.М. Прохоров. – М., «Советская Энциклопедия», 1970.
27. Бондаренко В.В. Сто великих русских эмигрантов /В.В. Бондаренко, Е.С. Честнова. – М.: Вече, 2012. – 400 с.
28. Буцан А.С. Личностный фактор в контексте диалога культур. Дис... канд. культурологии: 24.00.01. – М., 2013. – 170 с.
29. Ваганова И.Б. Обзор 1-ой части архива Н.Н. Дудинской и К.М. Сергеева // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2006. – №15. – С. 79-87
30. Ванслов В.В. В мире балета. – М.: «Анита Пресс», 2010. – 296 с.
31. Ванслов В.В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. – Л.: Музыка, 1980. – 192 с.
32. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М.: «Искусство», 1966. – 404 с.
33. Васильев В.А. Роль художника в процессе взаимодействия культур: творческая деятельность А.А. Кокеля. Дис. ... д-ра культурологии. – Саратов., 2012. – 421 с.
34. Ведерникова М. А. Русский балет в контексте взаимосвязи традиций и новаций серебряного века: Монография. - М.: Экон-информ, 2012. – 259 с.
35. Ведерникова М. А. Русский балет в контексте взаимосвязи традиций и новаций серебряного века. Дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 /Ведерникова Маргарита Андреевна ; Московский гос. ун-т культуры и искусств; – М., 2013. – 317 с.
36. Век Баланчина. The Balanchine Century. (1904-2004) / Выставка и российско-американская научная конференция в Государственном Эрмитаже. 2-7 июня 2004 г., Санкт-Петербург. – СПб.: Аврора-Дизайн, 2004. – 247 с.
37. Величие мироздания. Танцсимфония Федора Лопухова с автосилуэтами Павла Гончарова. – СПб.: Г.П. Любарский, 1922. – 20 с.

38. Взгляд в историю – взгляд в будущее: Русские и советские писатели, ученые, деятели культуры о США / Сост., авт. послесл. и коммент. А.Н. Николюкин. – М.: Прогресс, 1987. – 720 с.
39. Вильзак А.И. Па-де-де на всю жизнь: Из воспоминаний Анатолия Вильзака / А.И. Вильзак // Газета петербургского Мариинского театра. – 1994. – 24 сентября. – С. 5
40. Владимир Дукельский. Верон Дюк: два лика – одна судьба. – СПб: КРИГА, 2016. – 360 с.
41. Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. – М.: Издательство Независимая Газета, 2001. – 544 с.
42. Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. – М.: Эксмо, 2004. – 320 с.
43. Волошин М.А. Лики творчества / Изд. подгот. В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров; Отв. ред. Б.Ф. Егоров, В.А. Мануйлов; Ред. изд-ва Е.А. Смирнова. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1988. – 848 с.
44. Волынский А. Маляр негодный / А. Волынский // Жизнь искусства. - 1923. – №7. – 20 февраля. – С. 4
45. Волынский А. Танцсимфония / Жизнь искусства. – 1923. – №10. – 13 марта. – С. 3
46. Воробьева О.В. Русская Америка в XX веке. Историко-культурный аспект. Монография. – М.: ИНФРА-М, 2010. – 200 с.
47. Воронцовский А.В. В.В. Леонтьев – выдающийся экономист XX столетия // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Сер. 5. – Вып. 1. – 2007. – С. 3-10
48. Все о балете. Словарь справочник. Составитель Е.Я. Суриц. – М.: Музыка, 1966. – 452 с.
49. Вяземский П.А. Полное собрание сочинений: В 12 т. – СПб., 1880. – Т.5. – 351 с.

50. Вязовкина В. Остров сокровищ мистера Би. Мэрилл Эшли: Баланчин любил бросать мне вызов / В. Вязовкина // «Большой театр». – 2012. – № 5 (2712). – С. 4-5
51. Гаевский В. «Служенье муз...» / В. Гаевский // Театр. – 1984. – № 12. – С. 160-166
52. Гаевский В. «Хрустальный дворец» и его архитектор / В. Гаевский // Театральная жизнь. – 1990. – № 17. – С. 12-15
53. Гаевский В. М. Время мастера / В.М. Гаевский // Театр. – 2004. – № 3. – С. 76-81
54. Гаевский В.М. Дивертисмент: Судьбы классического балета. – М.: Искусство, 1981. – 383 с.
55. Гаевский В.М. Дом Петипа. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 432 с.
56. Гаевский В.М. Парижские сезоны Баланчина / В.М. Гаевский // Театр. – 1978. – № 4. – С. 126-138
57. Гаевский В.М. Хореографические портреты. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 608 с.
58. Гершензон П., Волков С. Искусство цвета серой воды. Неблагодарные дети петербургского канона [Электронный ресурс] / П. Гершензон, С. Волков // Русский телеграф. – 1997. – №5. – Режим доступа: <http://www.proarte.ru/ru/komposers/music-articles/telegraph1997/1997048.htm>
59. Гершензон П. Патрисия Нири: я все время пытаюсь показать, чего же хотел Баланчин... // Мариинский театр, – 1996. – №1-2. – С.5
60. Глазырин М.Ю. Русские землепроходцы – слава и гордость Руси. – М.: «ТД Алгоритм», 2015. – 640 с.
61. Говорит Баланчин // Л. Ботто. Америка. – 1973. – № 199. – май. – С. 55-57
62. Горина, Т.Н. Адреса Георгия Баланчивадзе в Петербурге – Петрограде / Т.Н. Горина // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. – 2015. – №1 (36). – С. 14-20
63. Григорьев С. Оригинальный Русский балет. 1932-1952 / Комментар. В. Чистяковой. – СПб.: «Балтийские сезоны», 2016. – 392 с.

64. Григорьев С.Л. Балет Дягилева. - М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. - 383 с.
65. Гуль Р.Б. Я унес Россию: Апология эмиграции. Т. III: Россия в Америке. – М.: Б.С.Г. ПРЕСС, 2001. – 496 с.
66. Гуревич Е. Курт Ваель / Е. Гуревич // Музыкальная жизнь. – 1976. – № 23. – С. 15-17
67. Д'Амбуаз Ж. «Баланчин был бескорыстен, а теперь на нем делают бизнес» / Ж. Д'Амбуаз // Елена Федоренко, газета Культура. – 2014. – 15 января. – С. 11
68. Дандре В. Анна Павлова: Жизнь и легенда / Предисловие А. Васильева. – СПб: Вита Нова, 2003. – 592 с.
69. Деген А., Ступников И. Ленинградский балет. 1917-1987: Словарь-справочник. – Л.: Советский композитор, 1988. – 364 с.
70. Добровольская Г.Н. Михаил Фокин: Русский период. – СПб: Гиперион, 2004. – 496 с.
71. Добужинский М.В. Воспоминания. – М.: «Наука», 1987. – 477 с.
72. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 6 / Редактор-сост. В.В. Иванов. – М.: «Индрик», 2014. – 904 с.
73. Драгоценности // Буклет литературно-издательского отдела Большого театра России. – М.: ООО «Театралис», 2013. – 119 с.
74. Дукельский Владимир (Верон Дюк: два лика – одна судьба / Антонина Максимова. - Петрозаводск: Издательство ПетрГУ; – СПб: Крига; Победа, 2016. – 340 с.
75. Жбанкова Е.В. «Напряженная динамика эпохи»: танец – особая форма идеологического и физического воспитания первых послереволюционных лет // Россия XXI. 2017. № 5. С. 148-167
76. Жбанкова Е.В. Октябрь 1917 года и общественная хореография // Проблемы социальных и гуманитарных наук. 2017. № 3 (13). С. 16-22

77. Жевержеева Т. Балет, Баланчивадзе, Маяковский / Т. Жевержеева // Перевод с англ. В. Нестьев / Российская музыкальная газета. – 1999. – № 7/8. – С. 11
78. Зелинский Ф.Ф. Античный мир в поэзии А.Н. Майкова / Ф.Ф. Зелинский // Русский вестник. – 1899. – № 7. – С. 140
79. Зорич Ю. Па-де-де с историей / Ю. Зорич // «БуржуАзия». – 2001/2002. – № 6 (11). – С. 52-57
80. Избранные жития святых на русском языке, изложенные по руководству ЧЕТЫХ-МИНЕЙ архиепископа Филарета Черниговского. В 2 кн. Т.2 Июль-декабрь. – М.: Сибирская Благовонница, 2011. – 829 с.
81. Ипатьев В.Н. Жизнь одного химика. Воспоминания. Т. II (1917 - 1930). – Нью-Йорк, 1945. – 640 с.
82. Карп П.М. О балете. – М.: Искусство, 1967. – 227 с.
83. Карсавина Т. Театральная улица. Воспоминания / Пер. с англ. И.Э. Балод. – М.: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2010. – 319 с.
84. Кеглер Х. Джордж Баланчин: Человек, открывший европейскому балету новые перспективы /Х. Кеглер// «Большой театр», 2004. - Режим доступа: <http://www.bolshoi-theatre.ru/repertuar/baleti-balanchina/112/> (дата обращения: 20.12.2016)
85. Киссельгоф А. «Классика будущего» Джорджа Баланчина // Нью-Йорк таймс. – 1993. – 11-24 мая. – С. 56
86. Клиффорд Д. В Америке Баланчина возненавидели – он был европейцем / Д. Клиффорд // М. Ратанова. Мариинский театр: 100 лет Баланчина. – 2004. – № 5-6. – С. 9
87. Комлева Г.Т. Школа Д. Баланчина и традиция / Г.Т. Комлева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2015. – №1 (36). – С. 27-30
88. Костровицкая В. Лирические заметки / В. Костровицкая // Балет. – 1996. – № 6. – С. 30
89. Красовская В. Анна Павлова. – Л.-М.: Искусство, 1965. – 220 с.

90. Красовская В. Нижинский. – Л.: Искусство, 1974. – 207 с.
91. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. – Л.: Искусство, 1972. – 454 с.
92. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. – Л.: Искусство, 1971. – 525 с.
93. Кроче А. Баланчин – часть нашего прошлого, но он может стать частью вашего будущего / А. Кроче // Коммерсант / П. Гершензон. – 1996. – 15 июня. – С. 8
94. Крылова М. Аполлон и электричество / М. Крылова // Русский журнал. - 2007. – 28 декабря. – Режим доступа: <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Apollon-i-elektrichestvo> (дата обращения: 16.07.2016)
95. Крылова М. Искусство без ревности. Сьюзен Фаррел: «Моя встреча с Баланчиным – это судьба» [Электронный ресурс] / М. Крылова // Независимая газета. – 26.12.1997. Режим доступа: <http://www.proarte.ru/music-articles/er199596/9596018.htm> (дата обращения: 10.04.2016)
96. Кузнецова Т. «Агон», но не агония // Газета «Коммерсантъ». – №69. – 23.04.1999. – С. 9
97. Кузнецова Т. Мариинский балет: взгляд из Москвы. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2013. – 248 с.
98. Кузнецова Т.Ф., Уткин А.И. История американской культуры / Учебное пособие. – Издательство: «Спорт», 2010. – 305 с.
99. Кук Д. Третье плавание капитана Джемса Кука. Плавание в Тихом океане в 1776-1780 гг./ Пер. с англ., Я.М. Света. – М.: Мысль, 1971. – 638 с.
100. Кулаков В.А., Паппе В.М. 2500 хореографических премьер XX века (1900-1945). Энциклопедический словарь. – М.: Издательство Дека-ВС, 2008. – 335 с.
101. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1. – СПб.: Университетская книга, ООО «Алетейя», 1998. – 447 с.

102. Купферберг, Г. Линкольн Кирстайн: жизнь в искусстве / Г.Купферберг // Америка. – 1984. - № 33. – 6 (ноябрь). – С. 44-47
103. Ласкин А. С. Русский период жизни и деятельности С. П. Дягилева: Формирование художественных принципов. Дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / Александр Семенович Ласкин ; СПб. гос. ун-т культуры и искусств. – СПб., 2003. – 314 с.
104. Левенков О. Р. Джордж Баланчин на рубеже 1920-1930 годов: Европ. традиции и влияния, личность художника. Дис... канд. искусствоведения : 17.00.01 / О. Р. Левенков; Гос. ин-т искусствознания. – М., 1996. – 221 с.
105. Левенков О. Р. Джордж Баланчин. Ч.1. – Пермь: Книжный мир, 2007. – 383 с.
106. Лиёпа М. Даже если захотим, не сможем танцевать Баланчина отстраненно // Интервью Н.Шадриной. Журнал «Большой театр», 2004. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.b-teatr.ru/reptuar/baleti-balanchina/127/>
107. Лифарь С.М. С Дягилевым. - СПб.: Композитор, 1994. – 224 с.
108. Лифарь С.М. С. Дягилев / С.М. Лифарь. - СПб.: Композитор, 1993. – 352 с.
109. Лихачев Д. С. Заметки о русском / Дмитрий Лихачев. – М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2014. – 480 с.
110. Лихачев Д.С. Русская Культура. – М.: Искусство, 2000. – 440 с.
111. Лихачев Д.С. Русское искусство от древности до авангарда. – М.: Искусство, 1992. – 408 с.
112. Лопухов Ф. Основы постановки балета «Пульчинелла» // Игорь Стравинский и его балет «Пульчинелла». – Л.: Academia. – 1926.
113. Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. – М.: Искусство, 1966. – 424 с.
114. Львова И.В. Из истории рецепции Достоевского в США // Достоевский: Материалы и исследования, – № 20, – 2013. – С. 352-369
115. Майниёце В. Баланчинский бал. В Большом – «Балеты Джорджа Баланчина» [Электронный ресурс]/ В. Майниёце // «Большой театр». –

2004. – Режим доступа: <http://www.bolshoi-theatre.ru/repertuar/baleti-balanchina/113/> (дата обращения: 21.11. 2016)
116. Маколей А. Франция, Россия, США: международный «триколор» на сцене (Парижские, московские и нью-йоркские «Драгоценности» Баланчина) [Электронный ресурс] / Пер. с англ. Н. Шадриной // «Нью-Йорк таймс». – 2017. – 21 июля. – Режим доступа: <http://www.bolshoi.ru/about/press/articles/troupe/22-07-2017/> (Дата обращения: 25.07.2017)
117. Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи / сост. А. Нехендзи. - Л.: «Искусство», 1971. – 446 с.
118. Мейлах М. Эверта, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Том I: Балет. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 768 с.
119. Мистер Би //Журнал «Америка», 2003, № 2
120. Митчелл А. «Вы должны сотворить чудо» [Электронный ресурс] / А. Митчел // П. Митина. Газета.ru. – 2012. – 17 мая. Режим доступа: https://www.gazeta.ru/lifestyle/style/2012/05/a_4582617.shtml (дата обращения: 23.02.2017)
121. Михайлов М. М. Жизнь в балете. – Л.-М. «Искусство», 1966. – 316 с.
122. Михайлов М. М. Молодые годы ленинградского балета. – Л.: Искусство, 1978. – 149 с.
123. Мочульский К. Письма к В.М. Жирмунскому [Электронный ресурс] / К. Мочульский // Новое литературное обозрение. 1999. № 35. – Режим доступа: [http:// infoart.udm.ru/magazine/nlo/n35/pism.htm/](http://infoart.udm.ru/magazine/nlo/n35/pism.htm/) (дата обращения: 17.03.2017)
124. Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете / Предсл. с англ. М.М. Сингал. Предисл. Е.Я. Суриц. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 366 с.
125. Набоков Н. Багаж: Мемуары русского космополита. / Перевод с англ. Е. Большелавовой и М. Шерешевской. Вступит. статья М. Ледковской. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2003. – 364 с.

126. Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. – М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2010. – 360 с.
127. Наборщикова С.В. Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкально-хореографического синтеза. Дис... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Наборщикова Всетлана Витальевна. – М., 2009. – 340 с.
128. Нижинская Б. Ранние воспоминания. В 2 т. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 680 с.
129. Никитин В.Ю. Теория и практика формирования художественно-творческого мышления балетмейстера в современной хореографии: постановочная работа и композиция современного танца: Метод. пособие для студ. Хореографических ВУЗов культуры и искусства. – М.: МГУКИ, 2005. – 184 с.
130. Нири К. Баланчин говорил: «Нужно двигаться и делать вещи сейчас» / К. Нири// М. Ратанова. Мариинский театр: 100 лет Баланчина. Культурологическое наследие Дмитрия Сергеевича Лихачева № 5-6. – 2004. – С. 8
131. Оболенский И. Русский след Коко Шанель. – М.: АСТ, 2015. – 224 с.
132. Окунь С.Б. Российско-американская компания. – М.- Л, 1939. – 260 с.
133. Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. – Л.: «Советский писатель», 1965. – 732 с.
134. Петров В. Русские в истории Америки. – М.: Наука, 1991. – 176 с.
135. Петров В. Форт Росс и его культурное значение. – Издание Общества Друзей Форта Росс, 1977. – 42 с.
136. Полное собрание законов Российской империи. Собрание 1-е. В 45-и т. Т. VII / Сост. М.М. Сперанский. – СПб., 1830. – 933 с.
137. Прокофьев С. С. Дневник. 1919 – 1933. Ч. 2. – Paris.: Sporkfv, 2002. – 891 с.

138. Радищев А. Путешествие из Петербурга в Москву. 1749-1949. – М.; Л.: ГИХЛ, 1950. – 253 с.
139. Рейтман М. Знаменитые эмигранты из России. Очерки о россиянах, добившихся успеха в США. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. – 320 с.
140. Розанова Ю. Симфонические принципы балетов Чайковского. – М.: Музыка, 1976. – 184 с.
141. Романов К.С. Феномен творческой личности в процессе становления национальной идентичности Канады. Дис... канд. культурологии: 24.00.01. – М., 2009. – 213 с.
142. Россия в Калифорнии: русские документы о колонии Росс и российско-калифорнийских связях, 1803-1850: В 2 т. / сост. и подготовка А.А. Истомин, Дж.Р. Гибсон, В.А. Тишков. – Т.2, 2012. – 525 с.
143. Русский Нью-Йорк: Антология «Нового Журнала» / Сост. А.Н. Николюхин. – М.: «Русский путь», 2002. – 448 с.
144. Рыжова С.В. Культурологическое наследие Дмитрия Сергеевича Лихачева. Дис... канд. культурологии: 24.00.01/ Рыжова Светлана Валерьевна. – Красноярск., 2009. – 154 с.
145. Самохин В.П. Александр Понятов и его Амрех / В.П. Самохин // Звукорежиссёр. – 2008. – № 4. – С. 75-79.
146. Сарабьянов Д.В. Модерн. История стиля. – М.: Галарт, 2001. – 343 с.
147. Сидоркина Т.Н. Творческая личность Айседоры Дункан в культурном контексте конца XIX - первой трети XX вв.: Автореф. дис... канд. культурол. наук: 24.00.04. – Саранск, 2000. – 49 с.
148. Сироткина И. В. Свободное движение и пластический танец в России. 2-е изд., испр. и доп. - М.: «Новое литературное обозрение», 2014. - 500 с.
149. Скляревская И. «Драгоценности» [Электронный ресурс] / И. Скляревская // Мариинский театр. – Режим доступа: <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/jewel> (Дата обращения 21.06.2017)

150. Скляревская И. История одного побега / И. Скляревская // АРС: «Мариинский театр – вчера, сегодня, навсегда». – 1993. – №1. – С. 84-86
151. Скляревская И. Парный портрет: Дягилев и Баланчин / И. Скляревская // Советский балет. – 1990. – № 1. – С. 29-31
152. Скляревская И. Формирование темы / И. Скляревская // Театр. – 2004. – № 3. – С. 82-87
153. Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами. Заметки о Петроградском балете 20-х годов. – Л.: Советский композитор, 1984. – 264 с.
154. Слонимский Ю.И. П.И. Чайковский и балетный театр его времени. – М.: Музгиз, 1956. – 335 с.
155. Слонимский Ю. Джордж Баланчин. Начало пути / Ю. Слонимский// Советский балет. – 1989. – № 2. – С. 40-46
156. Советский балетный театр, 1917-1967 / Ин-т истории искусств, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии – М: Искусство, 1976. – 377 с.
157. Сочинения преподобного Максима Грека в русском переводе. Троицкая Сергиева Лавра, собственная тип., 1911. Ч. III. – 195 с.
158. Старцев, А. И. Америка и русское общество. – М.: Академия Наук СССР, 1942. – 35 с.
159. Стернин И.А., Стернина М.А. Американское коммуникативное поведение. Научное издание / Под ред. И.А. Стернина и М.А. Стерниной. – Воронеж: ВГУ-МИОН, 2001. – 224 с.
160. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы / Сост. Л. Дьячкова. - М.: Советский композитор, 1973. - 528 с.
161. Стравинский И.Ф. Статьи. Воспоминания / Сост. Г.С. Алфеевская, И.Я. Вершинина. – М.: Советский композитор, 1985. – 276 с.
162. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни / Перевод с фр. Л.В. Яковлевой-Шапориной. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2005. – 463 с.
163. Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. – М.: «Российская поэтическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 368 с.

164. Стуколкина Н. Искания «Молодого балета» / Н. Стуколкина // Сов. Балет. – 1987. – № 5. – С. 55
165. Суриц Е.Я. Артист балета Михаил Михайлович Мордкин. Изд. 2-е, доп. – М.: КомКнига, 2006. – 256 с.
166. Суриц Е.Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. – Пермь: Книжный мир, 2012. – 304 с.
167. Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. – 392 с.
168. Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. – М.: Искусство, 1979. – 360 с.
169. Суриц Е. Возвращение в СССР: New York City Ballet в СССР (обзор прессы) / Е. Суриц // Мариинский театр. – 2004. – № 5-6. – С. 10-11
170. Суриц Е. Джордж Баланчин: истоки творчества / Е. Суриц // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. – Л.: Музыка. 1987. – С. 77-106
171. Суриц Е. Реакция / Е. Суриц // Театр. – 2004. – № 3. – С. 88-93
172. Схейен Ш. «Русские сезоны» навсегда / Шенг Схейен; пер.с нидерландского Н. Вознесенко и С. Князьковой. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. – 608 с.
173. Телингатер Е. Скульптор тела // Экран и сцена. – 1993. – 1-8 июля. – №№ 24-25. – С.12-13
174. Трускиновская Д.М. 100 великих мастеров балета. – М.: Вече, 2016. – 320 с.
175. Флиер А.Я. Культурология для культурологов: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии. – М.: Академический Проект, 2000. – 496 с.
176. Фокин М. Против течения. – Л.М.: Искусство, 1962. – 640 с.
177. Фореггер, Н. Как омолаживать балет / Н. Фореггер // Жизнь искусства. – 1926. – №9. – 2 марта. – С. 6
178. Фугина О.А. Балетные постановки Дж. Баланчина и Л.Ф. Мясина на евангельские сюжеты / О.А. Фугина // Хореографическое образование в

- России. Тенденции и перспективы: сб. статей Всероссийской науч.-практ. конференции (МГИК, 19 января 2015 г.) / науч. ред. В.Ю Никитин. – М.: МГИК. – 2016. – С. 122-128
179. Фугина О.А. Блокадный Ленинград. Артисты Театр оперы и балета на страже Родины / О.А. Фугина // А музы не молчали: вклад отечественной культуры в Великую Победу: сборник статей научной кафедральной конференции/ Под общей научной ред. проф. А.А. Аронова. - М.: Изд-во «Экон-Информ». – 2015. – С. 77-86
180. Фугина О.А. Влияние русских балетных традиций на развитие хореографического искусства США / О.А. Фугина // Культура как стратегический ресурс воспитательного процесса: Сборник статей молодых ученых / Науч. ред. В.А. Тихонова, А.А. Жаркова. – М.: МГИК. – 2015. – С. 87-94
181. Фугина О.А. Генезис американской православной епархии / О. Фугина // Эколого-культурная миссия русского зарубежья: сборник научных трудов кафедры теории и истории культуры, этики и эстетики (отделение истории, истории культуры) МГИК: по материалам научной конференции 27 апреля 2018 г. / Под общ. науч. ред. проф. А.А. Аронова. – М.: Изд-во «Экон-Информ». – 2018. – С. 71-78
182. Фугина О.А. Дж. Баланчин и Д.С. Лихачев: историко-культурные параллели / О.А. Фугина // Наследие Дмитрия Сергеевича Лихачева: Непреходящее значение: Сборник статей преподавателей, аспирантов и студентов кафедральной научно-методической конференции / Под общей научн. ред. проф. А.А. Аронова. – М.: Изд-во «Экон-Информ». – 2016. – С. 90-99
183. Фугина О.А. Джордж Баланчин – отец американского балета / О.А. Фугина // Эколого-культурная миссия русского зарубежья: сборник научных трудов кафедры теории и истории культуры, этики и эстетики (отделение истории, истории культуры) МГИК: по материалам научной

- конференции 27 апреля 2018 г. / Под общ. науч. ред. проф. А.А. Аронова. – М.: Изд-во «Экон-Информ». – 2018. – С. 78-87
184. Фугина О.А. Интерпретация ментальности русской культуры в балетном искусстве русского зарубежья / О.А. Фугина // Вестник Московского государственного института культуры. – 2016. – № 2. – С. 134-140
185. Фугина О.А. Освоение русскими Северной Америки: возникновение русско-американских культурных связей / О.А. Фугина // Вестник Московского государственного института культуры. – 2017. – № 3 (77) май-июнь. – С. 86-95
186. Фугина О.А. Отражение русской культуры в творчестве Дж. Баланчина / О.А. Фугина // «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики», Серия «Познание». – 2017. – № 5-6 (май-июнь). – С. 52-56
187. Фугина О.А. Проявление черт американской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Genesis: исторические исследования. – 2019. - № 11. - С.170-180
188. Фугина О.А. Реминисценция художественных принципов М. Петипа в творчестве Дж.Баланчина / О.А. Фугина // Научные революции: Сущность и роль в развитии науки и техники: сборник статей Международной научно-практической конференции (20 января 2018 г, г. Уфа). В 3 ч. Ч. 1/ - Уфа: АЭТЕРНА. – 2018. – С. 323-329
189. Фугина О.А. Роль творчества Дж. Баланчина в процессе становления русско-американских связей в области балетного искусства / О.А. Фугина // «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики», Серия «Познание». – 2018. – № 3-4. – С. 38-43
190. Фугина О.А. Судьбы «Молодого балета» / О.А. Фугина // Октябрь 1917 г. и судьбы отечественной интеллигенции: Сборник статей преподавателей, аспирантов и студентов кафедральной научно-методической конференции / Под общей научн. ред. проф. А.А. Аронова. – М.: Изд-во «Экон-Информ». – 2017. – С. 57-67
191. Хисамутдинов А.А. Русский Сан-Франциско. - М.: Вече, 2010. - 368 с.

192. Цискаридзе, Н. Наш Баланчин – с московским акцентом // О. Гердт. Время МН. – 21.04.1999. [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?t=191> (Дата обращения: 04.05.2016)
193. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. XV. - М.: Правда, 1950. - 450 с.
194. Шарандина А. Баланчиниана. Пермь - Петербург - Нью-Йорк / А. Шарандина // - СПб.: Ведомости. – 2004. – 9 июня.
195. Шлезингер А. Циклы американской истории / Пер. с англ. Закл. ст. Терехова В.И. – М: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 688 с.
196. Шорер С. Пальцевая техника у Баланчина (продолжение) / С. Шорер // Перевод с англ. О.А. Михайлова / Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – №15. – 2006. – С. 28-32
197. Шорер С. Пальцевая техника у Баланчина / С. Шорер // Предисл., текст и перевод с англ. Ю.Ю. Яковлевой / Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – №8. – 2000. – С. 62-82
198. Щеголев П. Е. Петр Григорьевич Каховский. – М.: Альциона, 1919. – 153 с.
199. Эрбштейн Б. Молодой балет / Б. Эрбштейн // Красная газета. – 1924. – 2 июля.
200. Юэн Д. Джордж Гершвин. Путь к славе. – М.: Музыка, 1989. – 288 с.
201. Amberg G Ballet in America. – N. Y., 1949. – 244 p.
202. Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. – New York, 1968. – 626 p.
203. Balanchin G. Notes on Choreography G. Balanchine / J. Dunning // The Dance Anthology / Ed. by Cobbet Steinberg. – New York: New American Library, – 1980.
204. Bernard, T. Balanchine, a biography. – New York: Times Books, 1984. – 437 p.

205. Buckle Richard, Taras John. George Balanchine. Ballet Master. Random House, Inc. – New York, 1988. – 368 p.
206. Choreography of George Balanchine: a Catalogue of Works, by George Balanchine. – Press Foundation Eakins, 1984. – 423 p.
207. Chujoy A. The New York City Ballet. – New York: University Press, 1953. – 382 p.
208. Cott J. Two Talks with George Balanchine / J. Cott // Portrait of Mr. Photographs of George Balanchine. – New York: Viking, 1984.
209. Dunning J. Balanchine's All-American Dedication / J. Dunning // New York Times. – 2001. – Nov. 20. Available at: <http://www.nytimes.com/2001/11/20/arts/balanchine-s-all-american-dedication.html#h/> (дата обращения: 17.11. 2016)
210. Edward V., Kaplan L. Portugal Son: Dancing for Balanchine in world of pain and magic. – New York, 1992. – 319 p.
211. Garafola L. Diaghilev's Ballets Russes. – New York and Oxford: Oxford University Press, 1989. – 524 p.
212. Gottlieb R. Georg Balanchine: The ballet maker. – Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2004. – 216 p.
213. Hall E. T. Beyond Culture. – N.Y.: Anchor Press, 1976. – 576 p.
214. Kendal E. Balanchine and the Lost muse: Revolution and the making of a choreographer. – Oxford University Press, 2013. – 288 p.
215. Maiorano R., Brooks V. Balanchine's Mozartiana: The making of the masterpiece. – New York: Freundlich, 1995. – 192 p.
216. Mason F. I Remember Balanchine: Recollections of the Ballet Master by Those Who Knew Him. – New York: Doubleday, 1991. – 598 p.
217. Pogrebin R. Peter Martins Retires From New York City Ballet After Misconduct Allegations // New York Times, 01.01.2018 [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2018/01/01/arts/dance/peter-martins-resigns-ballet.html> (Дата обращения: 10.01.2018)

218. Schorer S. Balanchine Pointwork. Society of Dance History Scholars. – N.Y., 1995
219. Schorer S. Balanchine technique. – New York: Alfred A. Knopf. 1999. – 426 p.
220. Taper B. Balanchine, a biography. – New York Times Book Co., 1984. – 438 p.
221. Terry W. Dance in America. Harper Collophon Books. – N.Y., 1952. – 301 p.
222. Terry W. On Pointe! The Story of Dancers and Dancing on the New York. – Dodd, Mead, 1962. – 115 p.
223. Walczak B., Kai U. Balanchine the Teacher: Fundamentals That Shaped the First Generation of New York City Ballet Dancers. – University Press of Florida, 2008. – 302 p.
224. New York City ballet: The Perfect Home: 50 Years at Lincoln Center. Available at: <https://www.youtube.com/watch?list=PL6nf62I-S4yLdBfAIglWi6kOn6ILe2oHa&v=fGj7ww1GRG8/> (дата обращения 20.05.2017)
225. The Balanchine trust : официальный сайт. – N.Y. – URL: <http://balanchine.com/>
226. Государственный академический Большой театр России : официальный сайт. – Москва. – URL: <http://www.bolshoi.ru/> (дата обращения: 31.07.2017)
227. Государственный академический Мариинский театр : официальный сайт. – URL: <https://www.mariinsky.ru/> (дата обращения: 30.07.2017)
228. Ежедневное российское общественно-политическое интернет-издание, старейший российский сетевой журнал [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <http://www.russ.ru/> (дата обращения: 13.06.2017)
229. Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук : официальный сайт. – URL: <http://kunstkamera.ru/> (дата обращения: 10.02.2017)
230. Национальный исторический парк Форт Росс : официальный сайт. – URL: <http://www.fortross.org/> (дата обращения: 18.05.2017)

231. НТВ.ru: Русская Америка. Прощание с континентом [Электронный ресурс] / Фильм Е. Колыванова из цикла «НТВ-видение». АО «Телекомпания НТВ», 1993-2018. - 01.04.2017. - Режим доступа: <http://www.ntv.ru/video/1414566/> (дата обращения: 5.05.2016)
232. New York City Ballet (Нью-Йорк Сити Балле) : официальный сайт. – Нью-Йорк. – URL: <https://www.nycballet.com/> (дата обращения: 11. 12. 2016)
233. Пермский государственный академический театр оперы и балета им. П. И. Чайковского : официальный сайт. – Пермь. – URL: <http://permopera.ru/> (дата обращения: 20.07.2017)
234. Православная духовная семинария Святого Германа : официальный сайт. – Кадык. – URL: <https://www.sthermanseminary.org/> (дата обращения: 22.09.2016)
235. Премия Американской академии кинематографических искусств и наук : официальный сайт. Лос-Анджелес. – URL: <http://www.oscars.org/> (дата обращения: 11.09.2016)
236. Российская национальная театральная премия «Золотая маска» : официальный сайт. – Москва. – URL: <http://www.goldenmask.ru/> (дата обращения: 22.06. 2017)
237. Русский музей в Сан-Франциско : официальный сайт. – Сан-Франциско. – URL: <http://russiancentersf.com/> (дата обращения: 7.02.2016)
238. Театр балета Бориса Эйфмана : официальный сайт. – URL: <http://test.eifmanballet.com/> (дата обращения: 21.01.2017)
239. Театр Гершвина в Нью-Йорке : официальный сайт. – Нью-Йорк. – URL: <http://www.gershwintheatre.com/> (дата обращения: 21.05.2017)
240. Телеканал Культура. Другие берега. Джордж Баланчин: Жизнь и творчество. [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=4ZoSIvOfrNg/> (дата обращения: 02.03.2016)

Приложение⁵⁷². «Каталог работ Дж.Баланчина 1920-1983гг.».

Дата премьеры	Название постановки	композитор	Художественное оформление\костюмы	Примечания
ТЕАТРАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ, МАРИИНСКИЙ ТЕАТР (ПЕРИОД 1920-1924)				
Лето 1920	<i>Ночь</i>	А.Г. Рубинштейн (одноименный романс, ор. 44 № 1), переложенная для скрипки и фортепиано.	Г.М. Баланчивадзе	Впервые исполнение осуществилось на даче в Детском Селе в особняке Юсупова учениками Театрального училища: О.П. Мунгаловой (Л.А. Иванова) и Г. М. Баланчивадзе. Позже, номер исполнялся труппой «Молодой балет».
4.04.1920	<i>Прекрасный розмарин</i>	Ф. Крейслер (одноименный вальс)		Исполнители: Ольга Барышева и Дмитрий Кирсанов. Впервые показан на вечере учащихся Театрального училища. Петроград. Постановка входила в репертуар летнего европейского тура (Германия, Англия, 1924 г.) труппы «Молодой балет» (Баланчивадзе, Жевержеева, Данилова, Ефимов)

⁵⁷² Приложение в виде таблиц осуществлено О.А. Фугиной. При составлении использовались работы: Кулаков В.А., Паппе В.М. 2500 хореографических премьер XX века (1900-1945). Энциклопедический словарь. М.: Издательство Дека-ВС. 2008. 335 с.; Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. New York, 1968. 626 p.; Choreography of George Balanchine: a Catalogue of Works, by George Balanchine, Press Foundation Eakins, 1984. 423 p.; Bernard T. Balanchine, a biography. New York: Times Books, 1984. 437 p.; Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург, 2004. 392 с.; Наборщикова С.В. Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкально-хореографического синтеза. Дис... д-ра искусствоведения. М., 2009. 340 с.; Левенков О. Джордж Баланчин. Ч.1. Пермь: Книжный мир, 2007. 383 с.; Баланчин Дж., Мэйсон Ф. Сто один рассказ о большом балете. М.: Крон-Пресс, 2000. 494 с.; Григорьев С.Л. Балет Дягилева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. 383 с.; Григорьев С. Оригинальный Русский балет. 1932-1952 / СПб.: «Балтийские сезоны», 2016. 392 с., и др.

4.04.1921	<i>Поэма</i>	З. Фибих (симфоническая поэма «Под вечер» в переложении для скрипки и фортепиано Я. Кубелика под названием «Поэма»)		Выпускной экзамен, исполняли А. Данилова и Г. Баланчивадзе. Театральное училище, Петроград. Позже постановка входила в программу вечера «Молодого балета» 1.06.1923г.
9.04.1922	<i>Вальс и адажио</i>	Г.М.Баланчивадзе		Выпускной экзамен из училища П. Гусева. Исполнители: О. Мунгалова и П.А. Гусев. ГАТОБ, Петроград. 11 июня 1922 года - Г. Баланчивадзе и О. Мунгалова исполнили на концерте. Позже постановка входила в программу вечера «Молодого балета» 1.06.1923г.
Лето 1922	<i>Романс</i>	Г.М.Баланчивадзе (на текст Е.А. Мравинского)		Исполнители: О.П. Мунгалова и П.А. Гусев. Концерт. Павловск.
15.08.1922	<i>Матлот</i>	традиционная музыка для волынки		*Матлот (матросский хорнпайп) – английский матросский танец (также название сопровождающего его духового инструмента - волынки). Исполнители: А. Данилова, Г. Баланчивадзе, Ефимова. Концерт, Сестрорецк. Позже постановка входила в программу вечера «Молодого балета» 1.06.1923г.
22.08.1922	<i>Грустный вальс</i>	Я. Сибелиус (одноименный номер на музыку к драме «Смерть» Э.А. Ярнефельта)	Костюмы Б.М. Эрбштейна	Исполнила Л.А. Иванова. Сестрорецк. Данная постановка входила в репертуар летнего европейского тура (Германия, Англия, 1924 г.) труппы «Молодой балет» (Баланчивадзе, Жевержеева, Данилова, Ефимов).
сезон 1922-1923	<i>Венгерский цыганский танец</i>	И. Брамс		Исполнители: Т.К. Лешевич и Р.А. Славянинова (по Михайлову); артисты балета, Павловск (энциклопедия).

				Концерт, Сестрорецк.
сезон 1922/23	<i>Ориенталия</i>	Ц.А. Кюи (фортепианная пьеса op. 50 № 9)		Исполнители: Н.Ф. Млодзинская и Г. М. Баланчивадзе. Петроград. Данная постановка входила в репертуар летнего европейского тура (Германия, Англия, 1924 г.) труппы «Молодой балет» (Баланчивадзе, Жевержеева, Данилова, Ефимов).
	<i>Венгерский цыганский танец</i>	И. Брамс		Исполнители: Т. Лишевич, Р. Славин. Павловск. Постановка входила в репертуар летнего европейского тура (Германия, Англия, 1924 г.) труппы «Молодой балет» (исп. Баланчивадзе, Жевержеева, Ефимов).
1923	<i>Загадка</i>	А.С. Аренский («Смерть Клеопатры» из балета «Ночь в Египте»)		Исполнители: Л.А. Иванова и Г.М. Баланчивадзе. Петроград. Исполнялся босиком. Позже: Баланчивадзе в дуэте с Жевержеевой: - на сцене ГАТОБ; - 29.09.1923 в ресторане Додон (Петроград); - постановка входила в репертуар летнего европейского тура (Германия, Англия (Лондон, театр Empire), 1924 г.); - исполнили при первом показе Дягилеву в Париже; - три раза постановка исполнялась труппой «Русские балеты Дягилева» на сцене Нового музыкального зала при Казино Монте-Карло.
9.05.1923	<i>ШАРФ КОЛОМБИНЫ</i>	Э. фон Дохнаньи	художник В.В. Дмитриев	Балет-пантомима в трех картинах по мотивам сценариев итальянской комедий дель арте. либретто А. Шницлера, режиссер Н.А. Щербаков. Исполнили артисты балета. Институт истории искусств, Петроград.

31 1923	<i>Полька</i>	С.В. Рахманинов		Исполнительница: Л.А. Иванова. Концерт, Петроград,
	<i>Па-де-де</i>	Ф. Крейслер (вальс «Муки любви»)		Исполнители: Л. Иванова, Н. Ефимов. Петроград.
30.09.1923	Цезарь и Клеопатра	Юрий Шапурин	Костюмы и декорации В.А. Шуйко	Драматический спектакль по пьесе Б. Шоу. Баланчину принадлежит постановка хореографии Клеопатры, а также пантомимных и хореографических сцен во II акте. Драматическая труппа Малого петроградского государственного академического театра. Клеопатра: Е.М. Вольф-Израэль.
15.12.1923	Эуген несчастный		Декорации В.Дмитриев	Драматический спектакль по пьесе Эрнеста Толлера. Режиссер С. Радлов. Танцевальные сцены исполнили: Бересторская, Орлова, Чарова, Дикушина, Рыхляков, Ширяев, Морозов, Петрушенко.
1922 - 1924 Труппа «Молодой Балет»				Первая концертная программа труппы «Молодой балет» под названием «Эволюция балета: от Петипа через Фокина к Баланчивадзе» состоялась 1 июня 1923 года в Александринском зале бывшей Государственной думы. Петроград.
1.06. 1923	<i>Экстаз</i>	Г.М. Баланчивадзе		Исполнители: Л.А. Иванова и Р.А. Славянинов.
	<i>Испанский танец</i>	А.К. Глазунов (из балета «Раймонда»)		Исполнили Н.М. Стуколкина и М.М. Михайлов.
	<i>Адажио</i>	К. Сен-Санс (из балета «Жавотта», 1896 г.)		Исполнили: А.Д. Данилова и Г.М. Баланчивадзе.
	<i>Вальс</i>	на музыку Равеля (из цикла «Благородные и сентиментальные вальсы» для фортепиано)		Исполнили: Н. Стуколкина (Н. Млодзинская) с партнером.

	<i>Матлот</i> <i>Матросский танец</i>	на ту же традиционную музыку для волынки в аранжировке Зуава		Исполнили: Баланчивадзе, Иванова, Данилова.
	<i>Романс (Ночь)</i>	А.Г. Рубинштейн (одноименный романс, ор. 44 № 1, переложенный для скрипки и фортепиано)		Исполнили артисты труппы.
	<i>Траурный марш (Marche funébre)</i>	Ф. Шопен (3-я часть из 2-й Сонаты для фортепиано)	Декорации Б.М.Эрбштейн, костюмы - В.В.Дмитриев	Идея постановки В.Н. Всеволодский-Гернгросс. Задействована вся труппа: 1я часть (трагическая): О. Мунгалова (А. Данилова), 3 танцовщика, 6 танцовщиц; 2я часть (лирическая): А. Данилова, ансамбль; 3я часть (трагическая): все исполнители.
1923	<i>Хоровое чтение</i>			Танцовщики исполняли движения без музыки, под декламацию стихов А.А. Блока «Двенадцать» (и отрывок из еще одного произведения Блока). Студенты Всеволодского. Цирк Чинизелли. Петроград.
Сезон 1923/24	<i>ЭЛЕГИЯ</i>	С.В. Рахманинов (одноименная пьеса для фортепьяно)		Труппа: «Молодой балет» (одна танцовщица и два танцовщика), Петроград.
К. 1923-нач.1924	<i>Бык на крыше, или бар бездельников</i>	Д. Мийо (на темы латиноамериканских песен и танцев) с добавлением музыки Э. Сати, А. Онеггера, Ж. Орика, Ф. Пуленка		Пантомима- дивертисмент, (неосуществленная постановка). Свободный театр. Петроград.
Постановки вне труппы «Молодой балет» (1923-1924)				
2.04.1923	<i>Вальс-каприз</i>	А.Г. Рубинштейн (пьеса для фортепиано, ор. 118)		Исполнили К. Маклезова, Д. Бинес. Театр музыкальной комедии. Петроград.

15.09.1923	<i>Золотой петушок</i>	Н.А. Римский-Корсаков		Опера в трех актах. Баланчину принадлежит хореография во II и III актах. Малый петроградский государственный академический театр. Петроград. Дирижер: С.А. Самосуд. Исполнили артисты театра. I акт: Успенская. II акт: Орлова, Успенская, Кобелева, Дикушина, Баранович, Комаров, Чеснаков, Кобелев, Шуйский.
Сезон 1923/24	<i>Восточный танец</i>	М.П. Мусоргский («Пляска персидок» из оперы «Хованщина»)		Исполнители Г.Баланчивадзе, Т.Жевержеева. Петроград.
	<i>Этюд (Etude)</i>	А.Н. Скрябин («Ласка в танце» ор. 57 № 2 и одна из Прелюдий для фортепиано)		Исполнители: Т. Жевержеева и Г. Баланчивадзе. Петроград. Эта постановка: - была исполнена при показе Дягилеву в Париже (осень 1924) - входила в дивертисментную программу «Русские балеты Дягилева» на сцене Нового музыкального зала при Казино Монте-Карло. Март 1925 – новая редакция. Исполнители: Р. Пейдж и Ч. Хейл. Монте-Карло.
7 мая 1924	<i>Па-де-де</i>	А.К. Глазунов (из Концерта для скрипок с оркестром)		Исполнили: Е. Гердт, М. Дудко. ГАТОБ. Ленинград.
1924	<i>Приглашение к танцу</i>	К.М. фон Вебер (одноименное произведение для фортепиано в инструментовке Г. Берлиоза)		Исполнили: А. Данилова, Г.Баланчивадзе, М. Михайлов. Концерт, ГАТОБ. Ленинград.
«Русские балеты С. Дягилева» Период 1925 – 1929				
25.01.1925	<i>Кармен</i>	Ж. Бизе		Опера в IV действиях. Пой акт «Сегидилья». Труппа «Русские балеты» (4 пары). Опера Монте-Карло.

27.01.1925	<i>Таис</i>	Ж. Массне		Лирическая опера в III действиях. I акт дивертисмент. Дирижер: Леон Джехин Труппа «Русские балеты» (13 исполн-ниц). Опера Монте-Карло.
5.02.1925	<i>Манон</i>	Ж. Массне		Лирическая опера в V актах. Акт V – балет. Труппа «Русские балеты»: А. Данилова, Т. Славинский, кордебалет. Опера Монте-Карло. 10.01.1936. Труппа American Ballet Ensemble. Метрополитен Опера, Нью-Йорк.
12.02.1925	<i>Le Hulla</i>	М. Самюэль- Руссо		Восточная лирическая история в IV актах. III акт – дивертисмент. Труппа «Русские балеты»: Вера Немчинова и 4ре исполнительницы. Дирижер: М. Самюэль- Руссо. Опера Монте-Карло.
14.02.1925	<i>Демон</i>	А. Рубинштейн		Фантастическая опера в трех действиях по одноименному роману М.Ю.Лермонтова. Акт II – балет. Дирижер: В. Де Сабата. Труппа «Русские балеты»: Л. Чернышева, Л. Войциковский, 8 танцовщиков. Опера Монте-Карло.
21. 02. 1925	<i>ГОПАК</i>	М.П. Мусоргский (из оперы «Сорочинская ярмарка»)		Труппа «Русские балеты»: Л. Чернышева, Н. Кремнев и 4 пары исполнителей. Казино, Монте-Карло.
26/02/1925	<i>Fay-yen-fah</i>	Й. Реддинг		Опера в трех действиях. Акт II, сцена первая – «летающий» дивертисмент. Труппа «Русские балеты»: <i>Лилии</i> : 6 исполн-ниц; <i>Вуали</i> : 8 исполн-ниц; <i>Китаянки</i> : Немчинова и 6 исполн-ниц; <i>Китайцы</i> : Н. Кремнев; <i>Маки</i> : Немчинова, 6 исполн-ниц; <i>Белые павлины</i> : 2 исполн- ницы; <i>Золотые павлины</i> : 4 исполн-ницы; «Летающий балет»: 5 исполн-ниц). Опера Монте-Карло.

Февраль 1925	<i>ВАЛЬС-КАПРИЗ</i> (Valse caprice)	А.Г. Рубинштейн (пьеса для фортепиано, ор. 118)		Новая редакция постановки 1923 года. Исполнитель: А. Маркова. Монте-Карло.
февраль 1925	<i>ПОЛЬКА-ПИЦЦИКАТО</i> Pizzicato polka	Л. Делиба (из балета «Сильвия», 1876 года)		(Хореография по С.А. Астафьевой). Исполняла номер А. Маркова. Княжеский дворец, Монте-Карло.
Март 1925	<i>МЕЛОНХОЛИЧЕСКАЯ ПОЛЬКА</i> Polka melancolique	А.Г. Рубинштейн		Исполнительница: Р. Пейдж. (Неофициальный концерт, Монте-Карло).
Март 1925	<i>ЭТЮД (Etude)</i>	А.Н. Скрябин («Ласка в танце» ор. 57 № 2 и одна из Прелюдий для фортепьяно)		Новая редакция петроградской постановки 1923/24 гг. Исполнители: Р. Пейдж и Ч. Хейл. (Неофициальный концерт, Монте-Карло).
7.03.1925	<i>Иродиада</i>	Ж. Массе		Опера в четырех актах. Акт III – балет. Труппа «Русские балеты»: Л. Чернышева, Дж.Баланчин, Т. Славинский, 14 исполнниц и 8 исполнителей. Опера Монте-Карло.
21.02.1925	<i>Начало</i>	Ф. Белюну		Опера в двух актах. Акт II – балет (танцы в ресторане). Труппа «Русские балеты». Дирижер: Л. Джейн.
5.03.1925	<i>Фауст</i>	Ш. Гуно		Опера в пяти актах на сюжет первой части одноименной трагедии Гёте. Танцевальные сцены акт II – ярмарка. Труппа «Русские балеты» (кордебалет).
21.03.1925	<i>ДИТЯ И ВОЛШЕБСТВО</i> L'Enfant et les sortilèges	М. Равель	художник А. Висконти (декорации), Ж. Виале (костюмы)	Опера-балет в одном действии, двух картинах; либретто С.Г. Колетт; режиссер Р. Гунсбург. Опера Монте-Карло и труппа «Русские балеты»: Акт I: <i>Пастух и Пастушки</i> : А.Данилова, К. Черкас, 2 исполнницы; Дым: А. Маркова; <i>Бабочки</i> : Данилова, Черкас, 2 исполнницы и др. Монте-Карло.

20.11.1946			художник А. Бернштейн (декорации и костюмы), Дж. Розенталь (свет).	Труппа: Балетное общество, Центральная высшая школа швейного мастерства, Нью-Йорк.
15. 05. 1975			Художник К. Лов, свет – Р. Брейтс	Фестиваль Равеля, труппа New York City Ballet, Государственный театр, Нью-Йорк.
1981				Под названием «Зачарованный ребенок» (The Spellbound Child), телевизионная версия серий «Танец в Америке» (Служба общественного вещания США).
24.03.1925	<i>ОСУЖДЕНИЕ ФАУСТА</i> <i>La Damnation de Faust</i>	Г. Берлиоз («Таверна», «Погребок Ауэрбаха» и «Балет сильфов» из одноименной драматической легенды для солистов, хора и оркестра)		Труппа «Русские балеты». Опера Монте-Карло.
26.02.1927		Г. Берлиоз		Опера в пяти актах и десяти сценах. Акт II – балет (шутливый танец); сцена 4 – «летающий балет». Труппа «Русские балеты»: Данилова, С. Идзиковский, Л. Войциковский, Дж. Баланчин, кордебалет. Опера Монте-Карло.
17.06.1925	<i>ПЕСНЬ СОЛОВЬЯ</i> <i>Le Chant du Rossignol</i>	И.Ф. Стравинский (одноименная симфоническая поэма на материале 2-го и 3-го действий оперы «Соловей»)	Художник А. Матисс (декорации, костюмы и занавес)	Балет. Хореографическая поэма в одном действии, по мотивам сказки «Соловей императора» Х.К. Андерсона. Либретто И.Ф. Стравинский и С.С. Митусов. «Русские балеты»: <i>Соловей</i> : А. Маркова; <i>Смерть</i> : Л. Соколова; <i>Император</i> : С. Григорьев; <i>Японский маэстро</i> : Н. Кремнев; <i>Механический соловей</i> : Г. Баланчин и др. Париж, Theatre Gaîté-Lyrique.
11.12.1925	<i>БАРАБАУ (Barabau)</i>	В. Рieti (с использованием итальянских народных песен)	Декорации и костюмы М. Утрилло	Балет с хором в одной картине. По мотивам итальянской народной детской песни о богатом

				крестьянине Барабау. Либретто В. Рieti. Труппа «Русские балеты»: <i>Барабау</i> : Л. Войциковский; <i>Сержант</i> : С. Лифарь; <i>Слуги Барабау</i> : А. Никитина, А. Данилова, Т. Жева и др. Coliseum Theatre, Лондон. Повторная премьера 18 мая 1926 года, Париж, театр Сары Бернар.
9.02.1926	<i>Борис Годунов</i>	М. Мусоргский		Опера в четырех актах, девяи картинах. Акт III – полонез. Труппа «Русские балеты» (9 исполн-ниц, 10 исполнителей). Опера Монте-Карло.
13.02.1926	<i>Юдифь</i>	А. Онеггер		Опера в трех актах, четыре картины. Балетные сцены: акт III, картина 2. Труппа «Русские балеты» (12 исполн-ц и 12 исполн-лей). Опера Монте-Карло.
20.02.1926	<i>Ласточка (La Rondine)</i>	Дж. Пуччини		Опера в трех актах. Акт II – вальс. Труппа «Русские балеты»: Л. Соколова, Л. Войциковский, кордебалет. Опера Монте-Карло.
2.03.1926	<i>Лакме (Lakmé)</i>	Л. Делиб		Опера в трех актах. Труппа «Русские балеты». Опера Монте-Карло.
7.03.1926	<i>Сказки Гофмана</i>	Ж. Оффенбах		Опера в трех актах, пяти картинах. Картина 2 – балет. Труппа «Русские балеты»: <i>вальс</i> : 4 исполн- цы: pas de deux: А. Данилова, С. Идзиковский; <i>вариация</i> : Идзиковский; <i>вариация</i> : Данилова; <i>полька</i> : Т. Жева, Т. Славинский; <i>большой</i> <i>вальс</i> : 6 пар). Опера Монте-Карло.
28.03.1926	<i>Жанна Д'арк</i>	Ш. Гуно		Драма Ж. Барбье, положенная на музыку Гуно. Мистерия в семи частях. Акт III – балет (танцы солдат и богемных женщин, рыцарей и придворных дам). Труппа «Русские балеты». Опера Монте-Карло.
28.03.1926	<i>Гамлет</i>	А. Тома		Дивертисмент. Труппа «Русские балеты»:

		(«La fête du printemps» «Весенний праздник» из оперы «Гамлет»)		<i>andantino</i> Л. Чернышева, Л. Войциковский; <i>вариация</i> : Войциковский; <i>allegretto</i> : 9 исполнительниц; <i>вальс-мазурка</i> 3 исполн-ницы; <i>вариация</i> : Н. Николаева, 4 исполн-ницы; <i>adagio</i> : Чернышева, Войциковский; <i>вариация</i> : А. Данилова; <i>вальс</i> : Чернышева; <i>кода</i> : Чернышева, Войциковский, 5 исполн-ниц). Опера Монте-Карло.
4. 05. 1926	<i>РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА</i> <i>Romeo et Juliette</i>	К. Ламберт	Художник Х. Миро (занавес, задник для первого действия, бутафория). Художник-исполнитель – А.К. Шервашидзе, Ж. Виале (костюмы)	Балет. Либретто Б. Кохно. Постановщик Б. Нижинская. Дж. Баланчину принадлежит хореография антракта без музыки (с частично опущенным занавесом, где видны были лишь ноги исполнителей). Труппа «Русские балеты»: <i>Ромео</i> : С. Лифарь, <i>Джульетта</i> : Т. Карсавина и др. Опера, Монте-Карло.
29.05.1926	<i>ПАСТОРАЛЬ</i> <i>La Pastorale</i>	Ж. Орик	Занавес, декорации и костюмы: П. Пруна (осуществил А.К. Шервашидзе).	Балет. Сценарий: Б. Кохно. Труппа «Русские балеты»: <i>Звезда</i> : Ф. Дубровская; <i>Разносчик телеграмм</i> : С. Лифарь, <i>Его возлюбленная</i> : Т. Жева; др. Театр Сары Бернар, Париж.
8. 06.1926	<i>ЧЕРТИК ИЗ ТАБАКЕРКИ</i> (<i>Попрыгунчик</i>) <i>Jack in the box</i>	Э. Сати (музыка к одноименной пантомиме, в инструментальной обработке Д. Майо)	Художник А. Дерен (осуществил А.К. Шервашидзе).	Балет в 3х частях. Труппа «Русские балеты»: <i>Кукла</i> : С. Идзиковский; <i>Черная танцовщица</i> : А. Данилова и др. Театр Сары Бернар, Париж.
3. 12. 1926	<i>ТРИУМФ НЕПТУНА</i> <i>Triumph of Neptune</i>	Дж. Бернес	Художники: А.К. Шервашидзе (декорации), П. Пруна (костюмы) (оформление по мотивам эстампов Дж. Крейкшанков, Тофтса, Хониголда и Г.Дж. Уэбба из коллекции Б. Поллока и Г.Дж. Уэбба)	Балет-пантомима в 2х действиях, 12 картинах. По мотивам одноименной английской пантомимы 1850-х гг. Либретто С Ситуэлл. Труппа «Русские балеты»: <i>Сказочная царица</i> : А. Данилова; <i>моряк Том Гуж</i> : С. Лифарь; <i>Богиня</i> (Британия): Л. Соколова; <i>Негр</i> : Дж. Баланчин и др. Lyceum Theatre, Лондон.
10.01. 1927	<i>Свадьба Авроры</i>	П.И. Чайковский		Баланчин восстановил <i>Ras de trois</i> , дивертисмент из балета Петипа «Спящая красавица» акт III,

				известного как «Флорестан и его сестры» (для танцовщика и 2 танцовщиц), поставил свою версию <i>Pas de trois</i> «Ариадна и ее братья» (для танцовщицы и двух танцоров). Труппа «Русские балеты». Ла Скала, Милан.
27.01.1927	<i>Самсон и Далила</i>	К. Сен-Санс		Опера в трех действиях на ветхозаветный сюжет (Книга Судей, XVI). Акт III – дивертисмент. Труппа «Русские балеты»: Л. Чернышева и 16 исполн-ниц. Опера Монте-Карло.
8.02.1927	<i>Травиата</i>	Дж. Верди		Опера в четырех действиях (по мотивам романа Александра Дюма-сына «Дама с камелиями»). Акт III – балет. Труппа «Русские балеты» (В. Петрова, Н. Ефимов и 4 пары исполнителей). Опера Монте-Карло.
22.02.1927	<i>Турандот</i>	Дж.Пуччини		Опера (по одноименной пьесе К. Гоцци) в трех актах и четырех картинах. Акт II – дивертисмент (Китайский фарфор). Труппа «Русские балеты»: Л.Чернышева, С.Идзиковский, Л.Войциковский, Дж.Баланчин, кордебалет). Опера Монте-Карло.
3.03.1927	<i>ИВАН ГРОЗНЫЙ</i>	Р. Гинцбург		Опера в трех актах. Акт III – балетный дивертисмент. Труппа «Русские балеты» (Л. Соколова, Л. Войциковский, 12 исполн-ниц, 11 исполн-лей). Опера Монте-Карло.
26.03.1927	<i>Оберон</i>	К.М. Вебер		Комически-фантастическая опера в трех актах, одиннадцати сценах. Акт II – балет. Труппа «Русские балеты» (21 исполн-ница, 16 исполн-лей). Опера Монте-Карло.
30.04.1927	<i>КОШКА</i> <i>La Chatte</i>	A. Core	художник Н. Габо и А. Певзнер (скульптура, конструкции, костюмы)	Балет в одном действии по мотивам басни Эзопа. Либретто Собека (Б. Кохно). Труппа «Русские балеты»: <i>Кошка</i> : О.

				Спесивцева; <i>Молодой человек</i> : С. Лифарь и др. Опера Монте-Карло.
постановки для Тамары ЖЕВЕРЖЕВОЙ 10.10.1927	<i>ИСПАНСКИЙ ГРОТЕСК (Grotesque espagnol)</i>	И. Альбенис («Кордова» для фортепиано)		Пантомима для Т. Жевы (Жевержевой). Театр «Летучая мышь» Н.Ф.Балиева, Cosmopolitan Theater, Нью-Йорк.
	<i>классическая постановка на музыку А.К. Глазунова.</i>	А.К. Глазунов		Исполнительница Т. Жева (Жевержева). Театр «Летучая мышь» Н.Ф.Балиева, Cosmopolitan Theater, Нью-Йорк.
	<i>САРКАЗМ (Sarcasm)</i>	С.С. Прокофьев (из фортепианного цикла «Сарказмы», ор. 17)		Пантомима для Т. Жевы (Жевержевой). Театр «Летучая мышь» Н.Ф.Балиева, Cosmopolitan Theater, Нью-Йорк.
28.01.1928	<i>МИРЕЙ (MIREILLE)</i>	Ш. Гуно		Опера в трех актах. Акт II – фарандола. Труппа «Русские балеты» (Г. Майкерска, Н. Кремнев и 8 пар танцоров). Опера Монте-Карло.
5.02.1928	<i>Нюрнбергские мейстерзингеры</i>	Р. Вагнер		Опера в трех актах. Акт III – танцы. Труппа «Русские балеты» (Д. Вадимова, Г. Майкерска, Н. Ефимов, К. Черкас). Опера Монте-Карло.
23.02.1928	<i>ВЕНЕЦИЯ</i>	Р. Гинцбург		Опера в трех актах. Акт II – карнавал. Труппа «Русские балеты» (А. Данилова, Л. Войциковский, 12 пар исполнителей). Опера Монте-Карло.
8.03.1928	<i>Сьор Тодеро Бронтолон (Sior Todero Brontolon)</i>	Д.Ф. Малипьеро		Вторая часть трилогии «Три комедии Гольдони». Комическая опера в одном акте, двух картинах. Труппа «Русские балеты» (3 пары исполнителей). Опера Монте-Карло.
10.03.1928	<i>БАЛ-МАСКАРАД (Un bal masqué)</i>	Дж.Верди		Опера в трех актах. Акт III – дивертисмент. Труппа «Русские балеты» (12 пар исполн-лей). Опера Монте-Карло.
17.03.1928	<i>ДОН ЖУАН</i>	В.А. Моцарт		Опера в трех актах, семи картинах. Акт II – балет. Труппа «Русские балеты» (4 пары исполн-лей). Опера Монте-Карло.

20.03.1928	<i>La fille d'abdoubarahah</i>	Санвел		Комическая опера в одном акте. Исполнители: Русский балет Дягилева (Ф. Дубровская, Н. Ефимов, Н.Кремнев, М. Федоров, Е. Язвинский, кордебалет). Опера Монте-Карло.
12.06.1928	<i>АПОЛЛОН МУСАГЕТ</i> <i>Apollon musagete</i>	И.Ф. Стравинский	Художник А. Бошан (декорации и костюмы), с 1929 года – костюмы Г. Шанель	Балет в двух картинах, либретто И.Ф. Стравинский. Труппа «Русские балеты»: <i>Аполлон</i> : С. Лифарь, <i>Терпсихора</i> : А. Никитина, <i>Каллиона</i> : Л. Чернышева, <i>Полигимния</i> : Ф. Дубровская и др. Театр Сары Бернар, Париж.
18.01.1931			Художник К. Акбель	Труппа Королевского датского балета. Копенгаген.
27.04.1937				
30.06.1941			Художник С. Чейни	для American Ballet. Метрополитен-опера, Нью-Йорк.
			Декорации, костюмы Т.С. Роза	Для труппы American Ballet Caravan. Муниципальный театр Рио-де-Жанейро.
1942			Художник П.Ф. Челищев	Для труппы American Ballet. Театр «Колон», Буэнос-Айрес.
25.04.1943	<i>Аполлон</i> <i>Apollo</i>		декорации - Ю.Б. Данкл, костюмы – Б. Каринска	Для труппы Ballet Theater. Метрополитен-опера, Нью-Йорк.
21.05.1947			художник А. Дельфо	Опера, Париж.
12.12.1948			декорации Л. Маркеса, костюмы – Э. дель Ойо	Для труппы Национального балета Кубы. Театр «Аудиториум» (Гавана).
15.11.1951			Художник Каринска (костюмы)	Для труппы New York City Ballet. Нью-Йорк.

15.11.1966	<i>Аполлон – предводитель муз</i>		Художник Дж. Кракстон	Для труппы Королевский балет. Ковент-Гарден, Лондон.
				Эта же постановка для трупп: <u>1955</u> – Балет Сан- Франциско <u>1962</u> – Гос. Опера, Гамбург <u>1966</u> – Нидерландский национальный балет <u>1967</u> – Штутгартский балет – Венская гос. Опера <u>1971</u> – Театр «Ла Скала», Милан <u>1973</u> – Театр Оперы, Рим.
16.06.1928	<i>БОГИ-ПОПРОШАЙКИ (Les Dieux mendiants, The Gods Go a-begging)</i>	Г.Ф. Гендель (балетная музыка из оперы «Альцина» и фрагменты из опер «Родриго», «Верный пастух», «Тезей», «Адмет»; «Хорнпайп» из Concerto grosso ор. 6 № 7; в аранжировке и инструментовке Т. Бичема)	художник Л.С. Бакст (задник из балета «Дафнис и Хлоя»), костюмы из балета «Искушения пастушки» Х. Грис	Пастораль в одном действии. Автор либретто: Б. Кохно. Труппа «Русские балеты»: <i>Служанка</i> : А. Данилова; <i>Пастух</i> : Л. Войциковский; <i>Знатные дамы</i> : Л. Чернышева, Ф. Дубровская; <i>Кавалер</i> : К. Черкас). Лондон, His Majesty's Theater. Эта же постановка для труппы: <u>1930</u> Балле клуб, Лондон («Пастуший хорнпайп»); <u>1931</u> Балле клуб, Лондон (Pas de deux «Ухаживания пастуха»)). 1935 – телеверсия фрагментов из балета (BBC, Лондон).
24.01.1929	<i>РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА</i>	Ш. Гуно		Опера в пяти актах. Акт I – дивертисмент. Труппа «Русские балеты» (8 пар исполн-лей). Опера Монте- Карло.
26.01.1929	<i>ДЖОКОНДА (LA GIOCONDA)</i>	А. Понкьелли		Опера в четырех актах. В основе драма В. Гюго «Анджело, тиран Падуанский». Либретто: А. Бойто. Акт I – тарантелла, акт III – танец часов. Труппа «Русские балеты»: <i>Тарантелла</i> : В.Петрова, Н.Ефимов, 4 исполн-цы; <i>Танец часов</i> : <i>Утро</i> : Ф.Дубровская, М.Боровсий, 4 исполн-цы; <i>День</i> : А.Данилова, Л. Войциковский, 4 исполн-

				цы; <i>Вечер</i> : Петрова, Ефимов, 4 исполн-цы; <i>Ночь</i> : Л.Чернышева, К.Черкас). Опера Монте-Карло.
28.02.1929	<i>РИГОЛЕТТО</i>	Дж. Верди		Опера в трех актах, по мотивам пьесы В.Гюго «Король забавляется» (1832). Акт I – дивертисмент. Труппа «Русские балеты» (6 пар исполн-лей). Опера Монте-Карло.
23.03.1929	<i>LA FEMME NUE</i>	О. Феврие		Опера в трех актах. Акт II – дивертисмент. Труппа «Русские балеты» (А. Данилова, Е. Липковская, Г. Майкерска, кордебалет). Опера Монте-Карло.
7.03.1929	<i>МАРТА</i>	Ф.фон Флотов		Романтико-комическая опера в четырех актах. Либретто: Ф. Риз (основано на французском балетном либретто «Lady Harriette ou La Servante de Greenwich»). Картина 4 – балет. Труппа «Русские балеты» (В. Петрова, Е. Липковска, Л. Войциковский, 8 пар исполнителей). Опера Монте-Карло.
1.04.1929	<i>ЗАГОВОРЩИКИ</i> (<i>Die Verschworenen, La croisade des dames</i>)	Ф. Шуберт		Комическая опера в одном акте. Либретто: И.Ф. Кастелли по комедии Аристофана «Лисистрата». Труппа «Русские балеты» (В. Петрова, Е. Липковска, Ф. Дубровская, кордебалет). Опера Монте-Карло.
7.05.1929	<i>БАЛ</i> <i>Le bal, The ball</i>	В. Риети	Декорации (сюрреалистически) е) Дж. Де Кристо	Балет в 2х картинах, по мотивам рассказа В.А. Сологуба, либретто Б. Кохно. Труппа «Русские балеты»: <i>Дама</i> : А. Данилова; <i>Молодой человек</i> : А. Долин; <i>Звездочет</i> : А. Бобров; <i>Испанский выход</i> : Ф. Дубровская, Л. Войциковский, Дж. Баланчин; <i>Испанский выход</i> : С. Лифарь, Е. Липковская и др. Монте-Карло. Опера.

20.05.1929	<i>БЛУДНЫЙ СЫН</i> <i>The prodigal son</i>	С.С. Прокофьев	Художник Ж. Руо (исполнили: декорации – Шервашидзе, костюмы – В. Судейкина)	Балет в одном действии, в трех картинах, по евангельской притче (Лука 15:20-24). Либретто Б. Кохно, Ж. Руо. Труппа «Русские балеты»: <i>Блудный сын</i> : С. Лифарь; <i>Его Доверенные</i> : Л. Войциковский, А. Долин; <i>Сирена</i> : Ф. Дубровская; <i>Отец</i> : М. Федоров, <i>Слуги</i> : Э. Марра, Н. Браницкая, др). Париж, Театр Сары Бернар.
23.02.1950			Художественное оформление Ж. Руо, свет Дж. Розенталя.	Труппа New York City Ballet: <i>Блудный сын</i> - Дж.Роббинс; <i>Сирена</i> - М. Толчиф; <i>Отец</i> - М. Аршанский и др. Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк.
				Эта же постановка Дж. Баланчина в труппах: <u>1966</u> - Нидерландский национальный балет (Амстердам), Токио-балет; <u>1968</u> – Королевский датский балет (Копенгаген); <u>1973</u> – Опера (Париж); Королевский балет (Лондон); <u>1980</u> – American Ballet Theatre (Нью-Йорк); <u>1985</u> – Баварская Государственная опера (Мюнхен); <u>1986</u> – Балет Монте-Карло, и др. Телеверсии: 1973 – Wide World, ABC 1978 – Dance in America, PBS.
<i>Ревю Ш.В. Кокрана</i>				
29.03.1929	<i>ПРОСНИСЬ И МЕЧТАЙ!</i> <i>Wake up and dream!</i>	К.Портер		« Ревю 1929 » Ч.Б. Кокрана. Либретто Коле Портера. Танцы и ансамбли осуществили постановщики Тили Лош, Макс Риверс, Д. Баланчин. Часть II, сцена 16 – хореография Баланчина (приписывают Т.Лошу). Pavilion, Лондон.

27.03.1930	<i>ЛУНА-ПАРК (Luna Park)</i>	Дж. Бернерс	художник К. Вуд	«Ревю 1930» Ч.Б. Кокрана. London Pavilion, Лондон. Фантастический балет в одном действии. Либретто Б. Кохно. Часть 1, картина 10. Исполнители: Шоумен: Н. Ефимов; Трехголовый человек: К. Черкас; Трехногий человек: Р. Домонски; Одноногая женщина: А. Никитина; Шестирукий человек: С.Лифарь.
	<i>ПИКАДИЛЛИ</i>	Айвор Новелло	Декорации и костюмы Оливер Массел	Часть 1, картина 13. Действующие лица: Горец: Лифарь; Престарелый инвалид: Ефимов; Его жена: Никитина; Его слуги: Черкас, Домонски.
	<i>НЕБЕСА</i>	Айвор Новелло, Бевебли Николс	Декорации и костюмы Оливер Массел	Часть 1, картина 14. Действующие лица: Нелл Гвин, лорд Байрон, леди Гамильтон, герцог Веллингтон, мистер Гладстон, императрица Франции Джозефина, Лола Монтез, лорд Нельсон и др. Влюбленные: Лифарь, Никитина.
	<i>Ветер в ивах The wind in the willows</i>	Д. Картер, В. Эллис	Костюмы А. Пикок	Часть 2, картина 20. Действующие лица: Ройстон (графство Хартфордшир, регион Восточная Англия) девушки Кокрана.
	<i>«В венецианском театре»</i>	третья часть Четвертой симфонии Чайковского	Костюмы О. Массел	Pas de deux. Часть 2, картина 26. Исполнители: Никитина, Ефимов.
	<i>ТЕННИС</i>	В. Эллис	Декорации Р. Вистлер Выполнили костюмы: Ревиле; декорации: Р. Увистлер	Часть 2, картина 28. Действующие лица: Судья: Ефимов; Теннисисты: девушки Кокрана.
19.03.1931	<i>«РЕВЮ 1931» Ч.КОКРАНА</i>	Н. Коуард и др.		Хореография: Б. Брэдлея, Б. Пирса и Дж. Баланчина. Pavilion, Лондон.
	<i>ВОРОВСТВО</i>	Д. Бин, М. Гидеон	Костюмы и декорации О. Массел	Часть 1, картина 6. Действующие лица: Ада- Мей, девушки Кокрана, Б. Кларк.

	<i>НЕГОДНИК</i> (scaramouche)	Э. Эприл (в духе Пергалези)	Костюмы и декорации О. Массел	Часть 1, картина 11 (финал). В стиле комедии dele'arte, сочетание венецианских и неаполитанских комедийных масок. Исполнители: <i>Негодник</i> : Бернарди; Сильвия: К. Хамлл; Капитан: Г. Молисен и др.
Кинематограф				
1929	<i>ТЕМНО-КРАСНЫЕ РОЗЫ</i> (Dark red roses)	М. Мусоргский (части из «Хованщины»)		Киноккомпания Era Films (British International Film). Первая английская полнометражная звуковая картина. Режиссер Синклер Хил. Сценарист Стейси Омонье. Хореографическая сцена «Татарский балет», номер «Ревность», исполнители: <i>Татарин</i> – Дж. Баланчин; <i>Его жена</i> – Л. Лопухова, <i>Менестрель</i> – А. Долин.
30.12.1929	<i>ТВОРЕНИЯ ПРОМЕТЕЯ</i>	Л. ван Бетховен	Декорации и костюмы Кельви	Балет в двух актах. Хореография Баланчина-Лифаря. Баланчин разработал структуру балета, поставил хореографию некоторых его частей, но внезапно заболел. Передал работу Лифарю, который выпустил спектакль. Исполнители: С. Лифарь, О. Спесивцева и др. Орéга, Париж.
21.01.1930	<i>УТРЕННЯЯ СЕРЕНАДА</i> L'Aubade	Ф. Пуленк	Художник А. Ортис	Хореографический концерт для фортепиано и 12 инструментов. По мотивам «Метаморфоз» Овидия (книга III). Либретто Дж. Баланчин. Исполнители: труппа Русский балет Веры Немчиновой (<i>Диана</i> : В. Немчимова; <i>Актеон</i> : А. Долин). Театр Елисейских полей, Париж.
11.04.1936			Художник Кассандр	Труппа: Русские балеты Монте-Карло (Рене Блюм), Монте-Карло.
КОПЕНГАГЕН, «КОРОЛЕВСКИЙ ДАТСКИЙ БАЛЕТ»				
16.09.1930	<i>ДУЭТ И ТРИО</i> (Duet and trio).	Ф. Лист («Грезы любви»)		Исполнители: <i>Дуэт</i> : Дж. Баланчин, Э. Юан-Енсен;

	<i>(название условное, балет не был озаглавлен)</i>			<i>Трио: Э. Лесен, У. Поусен, Дж. Баланчин. Театр «Тиволи», Копенгаген.</i>
12.10.1930	<i>ВОЛШЕБНАЯ ЛАВКА (Legetøjsbutikken La boutique fantasque)</i>	О. Роспегги (на основе фортепианных пьес Дж. Россини из сборника «Грехи старости»)	Художник К. Абель	Постановка по Мясину (1919). Балет в одном действии, три картины, по мотивам либретто балета «Фея кукол» Й. Байера (1897 год), рисунков и литографий А. Тулуз-Лотрека. Исполнители: Королевский датский балет (<i>Хозяин лавки: С. Питерсон (актер); Англичанин: У. Винта-Йансен; Жена: Р. Расмусн и др).</i> Королевский театр, Копенгаген.
12.10.1930	<i>ТРЕУГОЛКА (Den trekantede; Le Tricorne)</i>	М. де Фалья	Декорации и костюмы Л. Абел	Постановка по Мясину (1919). Балет-пантомима в одном действии, двух картинах, по мотивам одноименной повести П.А. де Аларкона. Либретто Г. Мартинес-Сьерра. Исполнители: Королевский датский балет (<i>Миллер: Л. Онбер; Жена Миллера: У. Поусен и др).</i> Королевский театр, Копенгаген.
12.10.1930	<i>ШАХЕРАЗАДА (Shéhérazade)</i>	Н.А. Римского-Корсакова (2-я и 4-я части одноименной симфонической сюиты; 1-я часть исполнялась в качестве увертюры)	Художник К. Нильсен	Постановка по Фокину (1910). Балет в одном действии и в двух частях. По мотивам «Рассказа о царе Шахриаре и его брате» из арабских сказок «Тысяча и одна ночь». Либретто А.Н. Бенуа. Баланчин помещает действие в персидский сад, а актеров вводит в состав исполнителей. Исполнители: Королевский датский балет (<i>Султан: С. Митинг (актер); Брат Султана: Р. Дженсен; Жена Султана: У. Поусен и др).</i> Королевский театр, Копенгаген.
3.12.1930	<i>КНЯЗЬ ИГОРЬ (FYRST IGOR)</i>	А.П. Бородин	Декорации и костюмы К.А. Коровин	Хореография по Фокину (1909). «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь». Исполнители: Королевский датский балет (<i>Игорь: Р. Дженсен; Хан Кончак: А. Дельфс и др).</i>

				Королевский театр, Копенгаген.
14.12.1930	<i>ПРИЗРАК РОЗЫ</i> (<i>Видение розы</i> <i>Le Rosendrømmen</i> <i>Spectre de la Rose</i>)	К.М. фон Вебер «Приглашение к танцу» для фортепиано в инструментровке Г. Берлиоза		Балет в 1-м действии по мотивам стихотворения Т. Готье («Я – призрак розы, которую ты вчера носила на балу...»). Исполнители: У. Поульсен и Дж. Баланчин. Исполнился один раз в рамках рождественских празднований (постановка, спонсируемая газетой «Politiken»). Дворец концертов, Копенгаген.
18.01.1931	<i>ЛЕГЕНДА ОБ ИОСИФЕ</i> (<i>Josef-legende</i> ; <i>La Legende de Joseph</i>)	Р. Штраус	Декорации и костюмы: К. Абель.	Балет в восьми сценах, по мотивам библейского мифа об Иосифе (Книга Бытия, 39). Либретто Дж. Баланчин (в основе его версии постановки история Иосифа, описанная в Ветхом Завете). Исполнители: Королевский датский балет (<i>Иосиф</i> : Б. Ралов; <i>Отец</i> : К. Мерилд; <i>Мать</i> : А. Педерсн и др). Королевский театр, Копенгаген.
29. 1932	<i>ДИАНА И АКТЕОН</i> (<i>Diane et Acteon</i>)	Ф. Шопен (в инструментровке Э.Риети)	Художник: Д.Д. Бушен	По мотивам древнегреческой мифологии. Исполнили артисты балета, Театр Елисейских полей, Париж.
<i>Варьете Освальда Столла</i>				
16.02.1931	<i>Liebestraum</i>	Ф. Лист	Декорации Х. Бригс; костюмы Ф. Стеффорд	Новая интерпретация <i>Liebestraum</i> Ф. Листа. Баланчин представил сцену в виде огромной грампластинки, маленькая собачка в центре символизировала «голос хозяина», а танцовщицы выступали в качестве «иглоков», осуществляющих звук в проигрывателе. Coliseum, Лондон.
9.03.1931	<i>ВАЛЬС-ФАНТАЗИЯ В СТИЛЕ БЛЮЗ</i>	М.Глинка	Декорации Х. Бригс; костюмы Ф. Стеффорд	Исполнители: Д. Сон, кордебалет. Coliseum, Лондон.
	<i>Пародия на Марлен Дитрих в фильме «Голубой ангел»</i>	С.Лернер, Ф.Холандер	Декорации Х. Бригс; костюмы Ф. Стеффорд	Исполнители: 6-8 исполнительниц. Coliseum, Лондон.

Апрель 1931	<i>СТАТУИ</i>	Ф.Мендельсон («Песни без слов»)	Декорации Х. Бригс; костюмы Ф. Стеффорд	Исполнители: Х. Бригс, Д. Джексон, А. Руф. Varieties en Fête, Альгамбра, Лондон.
	<i>Бабочки (Papillons)</i>	Ф. Шопен («Бабочка»)	Декорации Х. Бригс; костюмы Ф. Стеффорд	Исполнители: Д. Сон, Н. Григорова, М. Гайя, кордебалет. Varieties en Fête, Альгамбра, Лондон.
18.05.1931	<i>ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ</i>	И. Штраус	Декорации Х. Бригс; костюмы Ф. Стеффорд	Исполнители: Летучая мышь: Д. Сон; Pas de Deux: Джексон, Бригс; кордебалет. Varieties en Fête, Альгамбра, Лондон.
				Кроме того, в программу февраль-май 1931 г. Входили постановки: Танго (Сон, Бригс); «Полет шмеля» Римского-Корсакова (Григорова, Сон, Гайя); Кан-кан Оффенбаха из оперы «Орвей в аду»; небольшой джаз-номер на музыку, записанную Дж. Хилтоном и его Dance Orchestra (4 танцовщицы исполняли номер спереди кулис); ансамблевый номер на музыку П. Чайковского «Увертюра»; pas de deux из «Шотландской рапсодии» Барнса (Бригс, Б.Скорер). В труппу Баланчина входили 16 танцовщиц (Хедли Бригс был единственным танцовщиком), которая в афише значилась как: «балет Баланчина», «Balanchine's Girls», «Шестнадцать восхитительных танцовщиц Баланчина», «Шестнадцать восхитительных Girls Баланчина».
24.12.1931	<i>ОРФЕЙ В АДУ</i>	Ж.Оффенбах		Комическая опера в трех актах, девяти картинах. Исполнители: Русский балет Дж. Баланчина (Юпитер: М. Деарли; Арист-Плутон: Л. Муратор; Эвридика: М.

			Бужон; Орфей: А. Лами; Меркурий: М. Портера и др). Театр Могатор, Париж.
Оперные постановки в Опере Монте-Карло (постановки исполнялись труппой «(Русский) Балет Монте-Карло», которая позже стала называться «Русские балеты Монте-Карло»)			
21.01.1932	<i>ТАНГЕЙЗЕР</i>	Р. Вагнер	Опера в трех актах, четырех картинах. Акт I Venusberg балет. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло»: В. Лапина, Л. Войциковский и др.
24.01.1932	<i>СКАЗКИ ГОФМАНА</i> (<i>Les contes d'Hoffmann</i>)	Ж. Оффенбах	Опера в трех актах (с прологом и эпилогом). Сцена 2 – балет. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло»: <i>Вальс</i> : 4 исполнителя; <i>Pas de deux</i> : В.Блинова, В.Форман; <i>Полька</i> : Э.Марра, Л. Войциковский; <i>Grande Valse</i> : 6 пар.
26.01.1932	<i>ПРОРОК</i> (<i>Le prophète</i>)	Дж. Мейербер	Опера в пяти актах. Акт I, III, IV, V – балет. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло»: Акт I деревенские сцены: 4 пары; Акт III катание на коньках: Э. Марра, Л. Войциковский и др.; Снег: В. Блинова, В. Форман и др).
2.02.1932	<i>НОЧЬ В ВЕНЕЦИИ</i> (<i>Une nuit à Venise</i>)	И. Штраус	Комическая опера в трех актах и пяти картинах. Акт I, II, III – балет. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло»: Акт I балет (12 испол-ниц). Акт II Вальс (6 пар). Акт III Мазурка (3 пары); <i>Grande pas classique</i> : В.Блинова, Л. Войциковский и др.
9.02.1932	<i>Лакме (Lakmé)</i>	Л. Делиб	Опера в трех актах. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло»: (Э.Марра, 12 испол-ниц).
11.02.1932	<i>САМСОН И ДАЛИЛА</i>	К.Сен-Санс	Опера в трех актах и пяти картинах. Акт I - балет, акт III – вакханалия. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло». <u>3.07.1945</u> Исполнители: Мари-Жан, Н. Магаланес и ученицы Школы американского балета. Национальная опера, Palacio de Bellas Artes, Мехико.
13.02.1932	<i>ФАУСТ</i>	Ш. Гуно	Опера в пяти актах. Акт II ярмарка – Вальс. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло»: (6 пар). <u>26.06.1945</u> Исполнители: Мари-Жан, Н. Магаланес и ученицы Школы американского балета. Национальная опера, Palacio de Bellas Artes, Мехико.
20.02.1932	<i>ОТЕЧЕСТВО</i> (<i>Patrie</i>)	Э. Паладиль	Опера-балет в одном акте. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло»: <i>Неаполитанский танец</i> : Т. Липковская, Р.Герар; <i>Испанский танец</i> : Э.Марра, Л. Войциковский; <i>Классический танец</i> : В.Блинова, Т.Туманова, В.Форман и др).
20.02.1932	<i>ИРОДИАДА</i> (<i>Hérodiade</i>)	Ж.Массне	III акт – дивертисмент. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло».
21.02.1932	<i>ТУРАНДОТ</i>	Дж.Пуччини	Опера в трех актах, четырех картинах. Акт II дивертисмент. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло»: В.Блинова, Т.Туманова, Л. Войциковский, М.Ладре, Р.Герар и др.
23.02.1932	<i>РИГАЛЕТТО</i>	Дж.Верди	Опера в одном акте. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло»: (4 пары).

28.02.1932	МАНОН	Ж.Массне	Опера в четырех актах. Акт III – балет. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло»: В.Блинова, Л. Войциковский, др.	
3.03.1932	ТРАВИАТА	Дж.Верди	Опера в четырех актах. Акт III – балет. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло»: Т.Липковская, М.Боровски, др.	
6.03.1932	РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА	Ш.Гуно	Опера в пяти актах, шести сценах. Акт I дивертисмент. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло»: (6 пар).	
8.03.1932	FAY-YEN-FAN	Й.Реддинг	Опера в трех актах, четырех картинах. Сцена 3 – балетный дивертисмент; «летающий» балет. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло»: <i>Китайка</i> : Т.Туманова; <i>Китаец</i> : М.Ладре, др).	
19.03.1932	АИДА	Дж.Верди	Опера в четырех актах. Акт I и II – балет. Исполнители: (Русский) Балет Монте-Карло. <u>8.06.1945</u> Исполнители: Мари-Жан, Н. Магаланес и ученицы Школы американского балета. Национальная опера, Palacio de Bellas Artes, Мехико.	
24.03.1932	КАРМЕН	Ж.Бизе	Опера в четырех актах. Акт II – Сегидилья. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло»: (4 пары).	
31.03.1932	ПЕРИКОЛА (La Périchole)	Ж. Оффенбах	Опера-буфф в трех актах, четырех картинах. Акт III – балет. Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло».	
ТРУППА «РУССКИЙ БАЛЕТ МОНТЕ – КАРЛО»				
5.01.1932	ЛЮБОВЬ ПОЭТА Les amours du poète	Р. Шуман («Карнавал»)	Декорации А. Виконти, Дж. Гиртс; Костюмы Ж. Виале	Музыкальная комедия Рене Блюма и Дж. Дулакиза в пяти актах. Акт III песня Le pauvre pierre. Пьеса о поэте Генрихе Гейне. Лейтмотивом песни, поставленной Баланчиным было почитание дамой поэта. Первая работа Баланчина для труппы Русский балет Монте-Карло. Исполнители: Русский балет Монте-Карло. Опера Монте-Карло.
12.04.1932	Котильон (Cotillon)	Э. Шабрие (из фортепианного цикла «Живописные пьесы» - «Торжественный менуэт», «Вихрь», «Мореска», «Скерцо-вальс», «Идиллия», «Деревенский танец», «Романтический вальс» и др., в	Декорации и костюмы: К. Берар	Бальный танец французского происхождения, близкий контрдансу. Балет в одном акте. Либретто Б. Кохно. Труппа Русские балеты Монте-Карло (В. Блинова, Л. Ростова, Т. Туманова, Д. Лишин, Л. Войциковский, В. Форман). Опера Монте-Карло.

		инструментовке автора и частично В. Рieti; №3 из фортепианного цикла «Три романтических вальса», в инструментовке Ф. Мотти). Дирижер: М.Ц. Скотто		
12.04.1932	<i>КОНКУРЕНЦИЯ</i> (<i>La Concurrence</i>)	Ж. Орик Дирижер: М.Ц. Скотто	Сценический занавес, декорации и костюмы: А. Дерен	Балет в одном акте. Либретто А. Дерен. Исполнители: Русские балеты Монте-Карло (Первый портной: М. Боровский; Его жена: Т.Липковская; Второй портной: Ю. Шабелевский; Его жена: Г.Щабельска; Девушка: Т. Туманова, Бродяга: Л. Войциковский и др). Опера Монте-Карло.
3.05.1932	<i>МЕЩАНИН ВО ДВОРЯНСТВЕ</i> (<i>Le Bourgeois Gentilhomme</i>)	Р. Штраус (сюита для оркестра из музыки к той же комедии).	Декорации и костюмы: А.Н. Бенуа	Балет в двух сценах (девять частей), по мотивам одноименной повести Ж.Б. Мольера, либретто Б. Кохно. Дирижер: П. Парей Исполнители: Русские балеты Монте-Карло (<i>Люсиль</i> : Т. Туманова, <i>Клеонт</i> : Д. Лишин, <i>Коввель</i> : Я.Долотине; <i>Мещанин во дворянстве</i> : М. Ладре <i>Турецкий номер</i> : О. Морозова; др). Опера Монте-Карло.
23.09.1944			художник Э. Берман	Новая редакция. Либретто Дж. Баланчин. Труппа Русский балет Монте-Карло, City Center, Нью-Йорк.
8.04.1979			Художник Р. Тер-Арутюнян	Хореографы: Баланчин, Дж. Роббинс (и П. Мартинс), ассистент хореографа С. Хендл. Труппа: Балет Нью-Йоркской городской оперы, Государственный театр, Нью-Йорк.
20.11.1979			Художник Б. Дейде	Труппа Опера, Париж.
22.05.1980			Художники: Р. Тер-Арутюнян (декорации и	Ассистент Дж. Баланчина С. Хендл. Труппа New York City Ballet,

			костюмы), Р. Брейс (свет)	Государственный театр, Нью-Йорк.
5.05.1932	<i>СЮИТА ТАНЦЕВ</i> (Suite de danse)	М.И. Глинка («Арагонская хота», «Тарантелла», «Вальс», «Камаринская»)		Труппа «(Русский) Балет Монте-Карло»: <i>Арагонская хота</i> : Э.Марра, Л.Войциковский; <i>Тарантелла</i> : Н.Вершинина, Л.Кирсова, М.Боровский Ю. Шабелевский и др; <i>Вальс</i> : Т.Туманова, Т.Рябушинская и др; <i>Камаринская</i> : И.Кервили, Войциковский. Опера Монте-Карло.
ТРУППА «БАЛЕТ 1933»				
7.06.1933	<i>МОЦАРТИАНА</i> (Mozartiana)	П.И. Чайковский (одноименная сюита для оркестра)	Декорации и костюмы: К. Берар	Балет в 5и частях. Исполнители: «Балет 1933» (Т. Туманова, Р. Ясинский и др). Театр Елисейских полей, Париж. Та же постановка: <u>9 июня 1934</u> учащиеся Школы Американского балета, Нью Йорк. <u>6 декабря 1934</u> - учащиеся Школы Американского балета, Avery Memorial Theater, Хартфорд, Коннектикут; <u>1 марта 1935</u> – Труппа: American Ballet, Adelphi Theater, Нью-Йорк; <u>7 марта 1945</u> - Труппа Русский балет Монте-Карло, Нью-Йорк.
4.06.1981			Художники: Ф. Джонсон и Дж. Бёрги (декорации), Р. Тер-Артюнян (костюмы), Р. Брейтс (свет)	Новая хореографическая редакция. Труппа New York City Ballet при участии учеников Школы американского балета: С.Фарелл, К.д'Амбуаз И.Андерсен и др. City Center, Фестиваль Чайковского. Нью-Йорк.
7.06.1933	<i>СЕМЬ СМЕРТНЫХ ГРЕХОВ МЕЩАНИНА</i> (Seven deadly sins; Les Sept Pechés Capitaux)	К. Вейль	Художник К. Незр	Балет с пением в семи картинах с прологом и эпилогом. Либретто и автор текста Б. Брехт. Труппа «Балеты 1933»: Обе <i>Анны</i> : Л. Леня (певица) и Т. Лош; <i>Семья</i> : Х.Гретлер, О.Пасети, А.Питерс, Э.Роше (певец) и др. Театр Елисейских полей, Париж.

4.12.1958				Позже, эта же версия постановки под названием <i>Анна-Анна, или Семь смертных грехов (Anna-Anna, or Seven Capital Sins)</i> той же труппой была показана в Лондоне.
			Художник Р. Тер-Арутюнян	Английская версия текста У.Х. Одена и Ч. Колмена. Под новой хореографической редакцией. Труппа New York City Ballet, City Center, Нью-Йорк.
7.06.1933	<i>СНОВЕДЕНИЯ (Les Songes)</i>	Д. Мийо	Декорации и костюмы: А. Дерен	Балет в шести частях, либретто А. Дерен. Исполнители: «Балет 1933» (Т. Туманова, Р. Ясинский и др). Театр Елисейских полей, Париж.
10.06.1933	<i>ПРАЗДНЕСТВА (Fastes)</i>	А. Соре	Декорации и костюмы: А. Дерен	Балет в одном действии. Либретто А. Дерен. Исполнители: «Балет 1933» (<i>Гении</i> : С.Исмаилов, Л.Матлински; <i>Юная девушка</i> : Т. Туманова, <i>священник Луперкалиш</i> : Р. Ясинский и др). Театр Елисейских полей, Париж.
10.06.1933	<i>СКИТАЛИЦА (Errante)</i>	Ф. Шуберт (фантазия «Скиталец» для фортепиано в транскрипции Ф. Листа для фортепьяно с оркестром, в оркестровке Ш. Кёклина)	Костюмы, свет и драматические эффекты: П.Ф. Челищев	Хореографическая фантазия в четырех частях, по мотивам поэмы Г.Ф. Шмидта фон Любека. Либретто П.Ф. Челищев. Исполнители: «Балет 1933»: Т. Лощ, Р. Ясинский и др. Театр Елисейских полей, Париж.
1.06.1935			Художник П.Ф. Челищев (костюмы и свет)	Труппа American Ballet: Т.Жева (в кач.приглашен. артиста), У.Доллар, Ш. Ласкей, др. Adelphi Theater, Нью-Йорк.
27.06.1941				Труппа American Ballet Caravan (М. Мур, У.Доллар, др). Муниципальный театр Рио-де-Жанейро (Бразилия).
21.05.1943				Труппа American Ballet Theater, Метрополитен-опера, Нью-Йорк.
19.06.1933	<i>ВАЛЬСЫ БЕТХОВЕНА. Le valse de Beethoven; valtzes of Beethoven</i>	Л. ван Бетховен (вальсы для фортепиано в	Декорации и костюмы: Э. Терри	По мотивам древнегреческого мифа о Аполлоне и Дафне. Труппа

		инструментовке Н.Д. Набокова и одна из «Шотландских песен»)		«Балеты 1933»: <i>Дафна</i> : Т. Лош; <i>Его компаньон</i> : Д. Гулд; <i>Воздух</i> : П.Хайман; <i>Огонь</i> : Т.Сидоренко; <i>Аполлон</i> : Р. Ясинский и др. Театр Елисейских полей, Париж.
3.07.1933	<i>В ЕЛИСЕЙСКОМ</i> (danse l'éllysée)	Ж.Оффенбах		Директор Эдвард Джеймс. Исполнители: Балет Сергея Лифаря (Ф.Дубровская). Театр Савой, Лондон.
США. Школа американского балета				
9.07.1934	<i>МОЦАРТИАНА</i>			10.06.1933 «Балеты 1933». Исполнили учащиеся Школы американского балета. Поместье Феликса М. Урбурга «Белые равнины», Нью-Йорк.
28.09.1935			Декорации и костюмы по эскизам Берара выполнены Б. Каринска	Исполнили учащиеся Школы американского балета (Х. Карклин, Дж. Левинов, А.Лион, Э. Ремайн, Х.Ховард, Ш.Ласкей др). Поместье Феликса М. Урбурга «Белые равнины», Нью-Йорк.
10.6.1934	<i>СЕРЕНАДА</i> (Sérénade)	П.И. Чайковский (1-3 части из Серенады до-мажор для струнного оркестра, ор. 48, в аранжировке и инструментовке Дж. Антейла)	Репетиционная форма	Балет в 1 действии, в 3-х частях. Исполнили учащиеся Школы американского балета (Кэтрин Маллоуни, Хайди Фосслер, Чарлз Ласки). Поместье Феликса М. Урбурга «Белые равнины», Нью-Йорк.
8.12.1934			художник У.Б. Оки-младший (костюмы)	Исполнители те же, Avery Memorial Theater, Хартфорд (шт. Коннектикут).
1.03.1935			Декорации Г. Лонгшамп; Костюмы: Ж. Лурсат	Исполнители: Американский балет (Сонатина: Л. Анчутина, Х. Хоувард, Э.Рейман, Е. де Ривас, 13 исполн-ниц; Вальс: Анчутина, Хоувард, С.Жизель, Х. Лейч, А.Лион, 10 исполн-ниц; Элегия: Ховард, К.Милони, Х.Воселер, Ч.Ласкей, 8 исполн-ниц, 4 исполнителей). Театр Адельфи, Нью-Йорк.

17.10.1940	на музыку «Серенады» целиком (4-я часть исполнялась перед 3-й)	художник Ж. Лурса (костюмы)	Новая редакция, в 4-х частях (картинах). Труппа: Русский балет Монте-Карло, Метрополитен-опера, Нью-Йорк. Эта же постановка в труппах: <u>1952</u> – Балет Сан-Франциско; <u>1957</u> – Королевский датский балет, Копенгаген; <u>1960</u> – Королевский шведский балет, Стокгольм; – Государственная опера, Гамбург; - Театр «Ла Скала», Милан; - Нидерландский национальный балет; <u>1964</u> – Королевский балет, Лондон; - Национальный балет, Вашингтон; <u>1966</u> – Венская государственная опера; - Токио-балет; <u>1970</u> – Немецкая опера, Западный Берлин; <u>1975</u> – Большой Канадский балет, Монреаль; <u>1977</u> – Театр оперы, Рим; <u>1978</u> – Городская опера, Цюрих; <u>1979</u> – Гарлемский театр танца, Нью-Йорк; <u>1982</u> – Бразильский балет; <u>1985</u> – Далласский балет и др.
25.6.1941		Художник А. Коулт (костюмы К. Портинари)	Труппа American Ballet Caravan, Муниципальный театр, Рио-де-Жанейро.
30.4.1947		Художник А. Дельфо (костюмы)	Опера, Париж.
26.10.1948		Художники: Б. Каринска (костюмы), Дж. Розенталь (свет)	Труппа New York City Ballet, City Centre, Нью-Йорк. «Серенада» «по Баланчину» в других театрах: (июнь) <u>1957</u> – Хореограф Н.Н. Зверев (по Баланчину), Художник Э.

				Басальдуа, Театр «Колон», Буэнос-Айрес. <u>1962</u> – художник Б. Джексон, Национальный балет Канады, Торонто. <u>6.6.1970</u> – Хореограф Дж. Тарас, Нидерландский национальный балет, Городской театр, Амстердам. <u>10.11.1970</u> – Хореограф Ф. Рассел (по Баланчину), Художник Каринска (костюмы), Королевский шведский балет, Стокгольм. <u>27.1.1973</u> – Хореограф П. Кёлер, художники: В. Майер-Цик (декорации), Б. Хофман (костюмы), Баденский государственный театр, Карлсруэ. <u>10.12.1977</u> – хореография по Баланчину, художник А. Чикош, Венгерский государственный оперный театр, Будапешт. <u>23.9.1978</u> – Хореография по Баланчину, художник А. Августинчич (декорации), Д. Дедийер (костюмы), Хорватский национальный театр, Загреб. <u>6.1.1979</u> – хореограф Х. Мюллер (по Баланчину), Художник К. Гёбль, Городской театр, Нюрнберг. <u>12.1.1983</u> – Хореография по Баланчину, художник В. Власов (свет), Театр оперы и балета, Тбилиси.
10.06.1934	<i>СНОВЕДЕНИЯ</i> (<i>Dreams</i>)	Дж. Антейл	Художник А. Дерен (декорации и костюмы из балета Сновидения Д. Мийо [1933])	*Новая редакция одноименного балета Д. Мийо (1933). Либретто А. Дерен. Исполнители: Учащиеся Школы американского балета, Хартфорд (шт. Коннектикут).

5.03.1935				Труппа American Ballet (Л. Анчутина, П. Хакон (приглашенный артист), Ж. Каччиаланца, У. Доллар, Х. Хоувард, Ч. Ласки и др). Adelphi Theater, Нью-Йорк.
6.12.1934	<i>ТРАНСЦЕДЕНТНОСТЬ</i> (<i>Transcendence</i>)	Ф. Лист (произведения для фортепиано: «Мефисто-вальс», «Баллада», «Венгерские рапсодии» №№ 10, 13, 19, в аранжировке и инструментровке Дж. Антейла)	Художники: Г. Лоншан (декорации), Ф. Уотконс (костюмы)	Балет в 3-х частях. Либретто: Л.Кирстайн. Исполнители учащиеся Школы американского балета (У.Доллар и др.), Хартфорд (шт. Коннектикут). 5.3.1935 - Труппа American Ballet (Э. Рейман, У. Доллар, Ч. Ласки и др). Adelphi Theater, Нью-Йорк.
6.12.1934	<i>ALMA MATER</i>	К. Свифт (в инструментровке М. Гулда)	Художники: Ю. Данкл (декорации), Дж. Хелд-мл. (костюмы)	Балет в 7-ми частях. Либретто Э.М.М. Варбург. Исполнители: учащиеся Школы американского балета (<i>Герой-победитель</i> : Ч.Ласкей, <i>Героиня</i> : Г. Каччиалланца, <i>Задира</i> : У.Доллар и др.). Первая постановка Баланчина на американскую тематику и на американскую музыку.
1.3.1935			Художники: Ю. Данкл (декорации), Дж. Хелд-мл. (костюмы)	Труппа American Ballet (1. Представление: <i>Героиня</i> – С.Жизель, <i>Злодей</i> - У. Доллар; 2. <i>Выход героя</i> : Ч. Ласки, Е. Лоринг; 3. <i>Вальс</i> : Жизель, Доллар, Ласки; 4 <i>Нокаут-мечта-свадьба и дурной сон</i> : Х. Восселер, Ласки и др; 5. <i>Утренние газеты и дуэль</i> : Доллар и др; <i>Спасение румбы</i> : К. Маллоуни, 7. Финал). Avery Memorial Theater, Хартфорд (шт. Коннектикут). Adelphi Theater, Нью-Йорк.
1.03.1935	<i>ВОСПОМИНАНИЕ</i> (<i>Reminiscence</i>)	Б. Годар (в аранжировке и инструментровке Г.А. Бранта)	Костюмы и декорации: С.Ю. Судейкин	Балет в 1 действие, и 10 частях. Труппа American Ballet: Е. Лоринг, К. Милони, Ш. Ласки, Л. Анчутина, Ж. Каччиаланца, Э. де Ривас, Х. Хоувард, А. Лион, Э. Рейман, У. Доллар др. Adelphi Theater, Нью-Йорк.
1.03.1935	<i>СКИТАЛИЦА</i>			См. 10.06.1933

				Труппа American Ballet: <i>Девушка</i> : Э. Рейман; <i>Молодой человек</i> : Ш. Ласки; <i>Человек в черном</i> : У.Доллар и др. Adelphi Theater, Нью-Йорк.
28.09.1935	<i>Моцартиана</i>			См. Моцартиана Труппа «Балет 1933», 28.09.1934.
3.05.1935	<i>[СОЛО]</i>	Ф. Шопен		Выступление в рамках концерта современного танца «Мужской танец». Исполнитель: Уильям Доллар. Театр Парка, Нью-Йорк.
<i>American Ballet Ensemble (Американ балле ансамбл). Метрополитен Опера. Бродвей. Голливуд.</i>				
16.12.1935	<i>ТРАВИАТА</i>			См. 8.02.1927. Труппа American Ballet Ensemble: А.Вильзак, Ж. Каччиаланца, Р. Борис, К. Иолас, Дж. Ливинов, кордебалет. Метрополитен Опера, Нью-Йорк.
19.12.1935	<i>ФАУСТ</i>			См. 5.03.1925. Акт I, картина 2 (Kermesse). Труппа American Ballet Ensemble: кордебалет. Метрополитен Опера, Нью-Йорк.
20.12.1935	<i>АИДА</i>			См. 19.03.1932. Труппа American Ballet Ensemble: У.Доллар, В.Вейн, кордебалет. Существовало три версии постановки Баланчина, Доллара, Петипа. Метрополитен Опера, Нью-Йорк.
23.12.1935	<i>ЛАКМЕ</i>			См. 2.03.1926. Труппа American Ballet Ensemble: К.Милони, В.Эйснер, Н.Кореф, И.Патерсон, М. Сел, Э.Ремайн, Х.Хоувард, Ч.Ласки и др. Метрополитен Опера, Нью-Йорк.
26.12.1935	<i>ТАНГЕЙЗЕР</i>			См. 21.01.1932. Труппа American Ballet Ensemble: А.Вильзак, Р. Хасбург, А.Брейман, К.Милони, Х.Стюарт, Ч.Ласки, др. Метрополитен Опера, Нью-Йорк.
27.12.1935	<i>КАРМЕН</i>			См. 25.01.1925. Акт IV – балет. Труппа American Ballet Ensemble: Р.Борис,

				А.Вильтзак, и др. Метрополитен Опера, Нью-Йорк.
28.12.1935	<i>РИГОЛЕТТО</i>			См. 28.02.1929. Труппа American Ballet Ensemble: кордебалет. Метрополитен Опера, Нью-Йорк.
1936 (1.01)	<i>ZIEGFELD FOLLIES</i> (<i>Безумства</i> <i>Зигфельда</i>)	Верон Дюк (текст Айра Гершвин)	Костюмы и декорации В. Минелли	Бродвей. Ревю в двух актах, двадцатичетырех картинах. Девиз ревю: «Glorifying the American Girl» (Прославление американской девушки). Продюсер: Ли Шуберт; режиссер-постановщик Джон Мюррей Андерсон. Балетные части в постановке Баланчина, современных танцев – Роберт Элтон. Исполнители: Ф.Брайс, Б.Хоп, Дж. Беккер, Э. Арден и др). Зимний сад, Нью-Йорк.
4.01.1936	<i>МИНЬОН</i>	Амбуаз Том		Опера в трех актах, четырех картинах. Цыганский танец. Труппа American Ballet Ensemble: У.Доллар, кордебалет. Метрополитен Опера, Нью-Йорк.
11.01.1936	<i>ИУДЕЙКА</i>	Жак Галеви		Опера в четырех актах, пяти картинах. Акт I – Вальс; акт III – балетная пантомима. Труппа American Ballet Ensemble: Г. Каччиаланца, У.Доллар, А.Вильзак, А.Лион, кордебалет. Метрополитен Опера, Нью-Йорк.
17.01.1936	<i>Ласточка (La Rondine)</i>			См. 20.02.1926. Труппа American Ballet Ensemble: К.Бланк, Д.Вейн, Д.Коуди, кордебалет. Метрополитен Опера, Нью-Йорк.
3.02.1936	<i>Нюрнбергские мейстерзингеры</i>			См. 5.02.1928 Труппа American Ballet Ensemble (кордебалет). Метрополите н Опера, Нью-Йорк.
14.2.1936	<i>СЕРЕНАДА: МАГИЯ</i> (<i>Serenada: Magic</i>)	В.А. Моцарт (Дивертисмент для оркестра)	Декорации и костюмы П.Ф. Челищев	Исполнители: Ф. Дубровская, Л. Кристенсен и др. Avery Memorial Theater, Хартфорский фестиваль, Хартфорд (шт. Коннектикут).

8.3.1936	<i>КЛАССИЧЕСКИЙ БАЛЕТ (CONCERTO или Ballet Classique)</i>	Ф. Шопен (2-й концерт для фортепиано с оркестром фа минор)		Балет в 3-х частях. Постановщики У. Доллар и Дж. Баланчин (2-я часть: Larghetto). Труппа American Ballet Ensemble: Г. Каччиаланца, Р.Хасбург, К.Маллоуни, Х.Ховард, Ч.Ласки, У.Доллар, Э.Ремен и др. Метрополитен-опера, Нью-Йорк. *первая версия под названием <i>Concerto</i> , позднее - <i>Ballet Classique</i> .
11.04.1936	<i>НА ПУАНТАХ (On your toes)</i>	Ричард Роджерс (текст Л.Харт)	Декорации Джо Мелзинер, костюмы Ирен Шараф	Мюзикл. Бродвей. Музыкальная комедия в двух актах, тринадцати картинах. Продюсер Д. Уимен. Режиссер-постановщик В.Майнер. Ассистенты Баланчина: У.Доллар, Х.Харпер (по ступи). Исполнители: Фил Долан Третий: Р.Болджер; Вера Барнова: Т.Жева; Сергей Александрович: М.Волей, др. Театр Импераил, Нью-Йорк. *считается первым мюзиклом, в котором танцы были включены в сюжет, а танцоры являлись драматическими персонажами. Другие постановки: 5.02.1937 Palace Theatre, Лондон и 19.04.1937 London Coliseum (танцы – А.Андерсон, балет – У.Бакер по Баланчину); 11.10.1954 возобновление на Бродвее Театр 46-й улицы, Нью-Йорк. 1956 телеверсия Omnibus, ABC (часть: «Убийство на 10 авеню»).
1968				Видоизмененная постановка для труппы Нью-Йорк сити балле (Хуфер: А. Митчел, Стрентизерша: С.Фарелл)
9.02.1936	<i>ПРОДАННАЯ НЕВЕСТА (The bartered bride)</i>	Б.Сметана		Комическая опера в трех актах. Труппа American Ballet Ensemble: Акт I Польша: Р.Борис, У.Доллар,

				кордебалет; акт II <i>Вальс</i> : Х.Лейтч, кордебалет; акт III <i>танец комедиантов</i> : А. Вильтзак, Доллар, Р.Хасбург, др. Метрополитен Опера, Нью-Йорк.
20.05.1936	<i>Лючия ди Ламмермур</i> (<i>Lucia di Lammermoor</i>)	Г. Доницетти		Трагическая опера в трех актах, четырех картинах. Труппа American Ballet Ensemble (акт III, картина 1: кордебалет). Метрополитен Опера, Нью-Йорк.
20.5.1936	<i>ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ</i> (<i>The Bat</i>)	И. Штраус (сын) (увертюра и вальсы из одноименной оперетты)	Костюмы и свет Дж.К.Я. Мартин	Либретто Л. Кирстайн. Труппа American Ballet Ensemble: <i>Летучая мышь</i> : Х.Хоувард, Л.Кристенсен; <i>Поэт</i> : Ч. Ласкей. Дамы-двойники: Л. Анчутина и А. Лион. Р. Хасбург и др). Метрополитен-опера, Нью-Йорк. Постановки: 1941 - American Ballet Caravan.
22.5.1936	<i>ОРФЕЙ и ЭВРИДИКА</i> (<i>Orpheus</i>)	К.В. Глюк (из оперы «Орфей и Эвридика»)	Костюмы и декорации П.Ф. Челищев	Хореографическая версия оперетты, в 3-х частях, по мотивам древнегреческого мифа об Орфее. Либретто: Р. Да Кальзабиги. Осуществление проекта: Баланчин и Челищев. Труппа American Ballet Ensemble: <u>Певцы</u> : <i>Орфей</i> : А. Каскас; <i>Эвридика</i> : Д.Пенгелли; <i>Амур</i> : М.Стелман и др. <u>Танцоры</u> : <i>Орфей</i> : Л. Кристенсен; <i>Эвридика</i> : Д. Вейн; <i>Амур</i> : У. Доллар и др). Метрополитен-опера, Нью-Йорк. Эту постановку Баланчин поставил для: 17.11.1963 Гамбургская государственная опера (Художник Р. Тер-Арутюнян); 1973 Парижская опера (Opéra National de Paris); 1976 Нью-Йорк сити балле.
26.12.1936	<i>САМСОН И ДАЛИЛА</i>			См. 27.12.1927. Труппа American Ballet Ensemble. Метрополитен-опера, Нью-Йорк.

4.02.1937	<i>ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК</i>		Декорации У.Погени Костюмы Валентина Санина-Шлее	См. 15.09.1923. Либретто В.Бельский (по одноименной сказке А.С.Пушкина). Труппа American Ballet Ensemble: <i>Шамаханская царица</i> : Л.Понс; <i>Царь Додон</i> : Э.Пинза; <i>Царевич Гвидон</i> : Дж.Палтриниети; <i>Генерал</i> : Н.Гордон; <i>Царевич Афрон</i> : У.Энгельман и др. Метрополитен-опера, Нью-Йорк.
4.02.1937	<i>Caponsacchi</i>	Р.Хагеман		Опера в трех актах с прологом и эпилогом. Акт III – балет. Труппа American Ballet Ensemble: <i>Тарантелла</i> : К.Бланк, Р.Хасбург, Й.Левинов; <i>Адажио</i> : Э.Ремайн, Ч.Ласки, Х.Воселер; <i>Вальс</i> : Л.Анчутина, У.Доллар, К.Маллоуни, Д.Вейн, и др). Метрополитен-опера, Нью-Йорк.
18.02.1937	<i>ДЖОКОНДА</i> (<i>LA GIOCONDA</i>)			См. 26.01.1929. Труппа American Ballet Ensemble. Метрополитен-опера, Нью-Йорк.
14.04.1937	<i>МЛАДЕНЦЫ ВО ВСЕОРУЖИИ</i> или « <i>Дети в доспехах</i> » (<i>Babes In Arms</i>)	Р. Роджерс (слова Л.Харт)	Декорации Р. Совей Костюмы Х.Понс	Мюзикл. Бродвей. Музыкальная комедия в двух актах, четырнадцати картинах. Продюсер: Д. Уиман. Режиссер-постановщик Р.Синклейр. Исполнители: Р.Хеатертон, А.Дрейк, М.Грин, Д.Хардвик и др). Shubert Theatre, Нью-Йорк.
27.04.1937	<i>АПОЛЛОН МУСАГЕТ</i>		Декорации и костюмы С. Чаней	См. 12.06.1928. Дирижер: И.Стравинский. Труппа American Ballet Ensemble: <i>Аполлон</i> : Л.Кристенсен; <i>Терпсихора</i> : Э.Ремайн; <i>Каллиопа</i> : Д.Вайн; <i>Полигимния</i> : Х.Ховард; др. В рамках первого Фестиваля Стравинского в Америке (27-28 апреля 1937 г). Организован Баланчиным и Кирстайном. Метрополитен-опера, Нью-Йорк.

27.04. 1937	<i>ИГРА В КАРТЫ</i> (<i>The Card Party</i>)	И.Ф. Стравинский	художник И. Шараф	«Балет в трех сдачах», либретто И.Ф. Стравинский и М. Малаев. Труппа American Ballet Ensemble: <i>Джокер</i> : У. Доллар; Л. Кристенсен, А. Лион, Ч. Ласкей, Л. Анчутина и др. В рамках первого Фестиваля Стравинского в Америке (27-28 апреля 1937 г). Метрополитен-опера, Нью-Йорк.
14.10.1940	<i>Игра в покер</i> (<i>Poker Game</i>)			Труппа Русский балет Монте-Карло, Театр 51-й улицы, Нью-Йорк.
15.2.1951	<i>The card game</i>			Труппа New York City Ballet (<i>Джокер</i> : Т.Болендер; Королевы: Ж.Рид, Джиллана, П.Уайлд, Д. Брекинрайдж и др). Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк.
27.04.1937	<i>ПОЦЕЛУЙ ФЕИ</i> (<i>le baiser de la fée</i>)	И.Стравинский (посвятил П.И. Чайковскому)	Декорации и костюмы А.Халицка	Балет-аллегория в четырех актах. Либретто - И.Стравинский, по мотивам сказки Х.К. Андерсена «Снежная королева». Труппа American Ballet Ensemble: <i>Фея</i> : К.Маллоуни; <i>Невеста</i> : Г. Каччиаланца; <i>Жених</i> : У.Доллар и др. В рамках Фестиваля Стравинского (27-28 апреля 1937 г). Метрополитен-опера, Нью-Йорк.
28.11.1950				Труппа Нью-Йорк сити балле (<i>Фея</i> : М. Толчиф; <i>Невеста</i> : Т. Леклер; <i>Жених</i> : Н.Магалланес и др). Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк. Эта постановка: 1940 - Русские балеты Монте-Карло (изменения в финальных сценах); 1947 – Парижская Опера (изменен финал); 1950 Нью-Йорк сити балле (значительные изменения в частях постановки); 1953 – Ла Скала, Италия.

21.05.1937	<i>МАРУФ</i> (<i>Mârrouf</i>)	А. Сабо		Опера в четырех актах. Труппа American Ballet Ensemble: Р.Борис, Р.Хасбург, Е.Лоринг, кордебалет. Метрополитен-опера, Нью-Йорк.
16.12.1937	<i>РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА</i>			См. 24.01.1929 Труппа American Ballet Ensemble. Метрополитен-опера, Нью-Йорк.
1.01.1938	<i>ДОН ЖУАН</i> (<i>DON GIOVANNI</i>)			См. 17.03.1928. Труппа American Ballet Ensemble. Метрополитен-опера, Нью-Йорк.
11.05.1938	<i>Я ЖЕНИЛСЯ НА АНГЕЛЕ</i> <i>MARRIED AN ANGEL</i>	Р. Роджерс (текст Л.Харт)	Декорации Д.Мейлзинер; Костюмы Дж.Хамблетон	Мюзикл. Бродвей. Музыкальная комедия в двух актах. Либретто Р.Роджерс, Л.Харт. Продюсер Д.Уиман, режиссер-постановщик Дж.Логан. Исполнители: <i>П.Мюллер</i> : Ш.Уолтерс, <i>У.Палаффи</i> : Д.Кинг; <i>Графиня</i> : В.Сегал; <i>А.Мерфи</i> : А.Кристи; <i>Ангел</i> : В.Зорина; <i>Премьер</i> : Ш.Ласки и др). Shubert Theatre, Нью-Йорк.
23.11.1938	<i>Сиракузские ребята</i> <i>The boys from Syracuse</i>	Р. Роджерс (текст Л.Харт)	Декорации и свет Д.Мейлзинер; костюмы И.Шараф	Мюзикл. Бродвей. Музыкальная комедия в двух актах, девяти картинах. Либретто Дж.Эббот на основе комедии Шекспира «Комедия ошибок» (The Comedy of Errors). Исполнители: Р.Грехам, Т.Харт, Э.Альберт, Дж.Саво, Б.Брайс и др). Alvin Theatre, Нью-Йорк.
1.12.1938	<i>GREAT LADY</i>	Фредерик Лоу (текст Алан Лернер)	Декорации А.Джонсон; Костюмы Л.Балард и С.Уилсон	Мюзикл. Музыкальная комедия в двух актах, четырнадцать картинах. Продюсер Д.Уиман и Дж.Бондио. Режиссер-постановщик Б.Уиндаст. Исполнители: Н.Терис, Т.Гарминати, И.Бордони; А.Иглевский, Л.Анчутина и др). Majestic Theatre, Нью-Йорк.
1938	<i>БЕЗУМСТВА ГОЛДВИНА</i>	Дж.Гершвин, Дополнительная музыка и песни В. Дюк		Фильм. Первая работа Баланчина в Голливуде. Продюсер Самуил Голдвин. Сценарий Бен Хехт. Режиссер

		(текст И.Гершвин)		Дж.Маршал. Исполнители: <i>Американец</i> : Дж.Кинг; <i>Девушка-мечта</i> : В.Зорина; <i>Ромео</i> : У.Доллар; <i>Джюльетта</i> : В.Зорина; а также А.Менжу, Р.Броверс, К.Бекер, А.Лилз, Х.Джепсон и др. Кордебалет - Американ балле; часть «Ромео и Джюльетта»: Монтекки (балетные исполнители), Капулетти (степ танцовщики); часть «Водной нимфы» В.Зорина.
1939	<i>НА ПУАНТАХ</i>		Ори-Келли	См. 11.04.1936. Фильм. Warner Brothers. Продюсеры Х.Вейлис и Р.Лорд. Сценарий Дж.Уэлд и Р.Маколей, в основе бродвейское шоу Дж.Эббота (1936). Исполнители: В.Зорина, Э.Альберт, А.Хел, Дж.Глисон и др.
23.05.1940	<i>ПО ГАЗОНАМ НЕ ХОДИТ ТРАВА Keep off the grass</i>	Дж.МакХью (текст Эл Дубин)	Декорации и костюмы Н.Кэрсон	Бродвей. Ревю в двух актах. Музыку к балетным частям В.Дюк. Режиссер- постановщик Фред де Кордова. Сценарий Э.Д.Доулинг. Исполнители: Актеры: Дж.Дюранте, Р.Болджер, Д.Фромэн. Танцоры: Б.Брус, С. О'Диа, Х.Лимон, Д.Вайн, М.Мур и др. Broadhurst Theatre, Нью- Йорк.
28.05.1940	<i>ПОКУПКА ЛУИЗИАНЫ LOUISIANA PURCHASE</i>	Музыка и текст Ирвинг Берлин	Декорации и костюмы Том Ли	Мюзикл. Бродвей. Музыкальная комедия в двух актах, пятнадцати картинах. Сценарий М.Рускинд, основанный на рассказах Б.Г.ДеСилва. Балетные постановки – Баланчин, современные – К.Рандал. Исполнители: <i>Марина ван Лиден</i> : В.Зорина; Портной Джим: У.Гакстон; Мадам Борделайз: Э.Бордони; премьер: Ч. Ласкей и др. Imperial Theatre, Нью- Йорк.

				*в 1941 году выходит телевизионная версия мюзикла, на съемки Баланчина не пригласили, и, несмотря на то, что в фильм вошла балетная часть «Сегодня вечером на Марди Гра», хореографа не обозначили.
6.08.1940	<i>PAS DE DEUX – BLUES</i> (Па де де в стиле блюз)	В.Дукельский (В.Дюк)		Исполнение на гала-концерте британской военной помощи «Все звезды танца». За роялем: В.Дюк, Дж.Баланчин. Исполнители: В.Зорина, А.Долин. Зимний сад, Нью-Йорк.
25.10.1940	<i>ХИЖИНА В НЕБЕСАХ</i> <i>CABIN IN THE SKY</i>	В.Дюк (текст Дж.Латуш)	Декорации и костюмы Борис Аронсон	Мюзикл. Бродвей. Музыкальная комедия в двух актах и девяти картинах. Либретто Л.Рут, на основе собственного рассказа «Маленький Джо» (Little Joe). Первое хореографическое сотрудничество Баланчина с Катрин Данэм. Исполнители: К. Данэм, Д.Уинсон, Т.Дункэн и др. Театр Мартин Бэк, Нью-Йорк. Мюзикл прекратил идти 8 марта 1941, дав 156 представлений.
1940	<i>Я БЫЛА АВЕНТЮРИСТКОЙ</i> <i>I WAS AN ADVENTURESS</i>	Музыка к балетным сценам П.И. Чайковский (из балета «Лебединое озеро», акт II)		Фильм. Голливуд. Кинокомпания «XX Век FOX». Продюсер Д.Занук. Сценарий К.Тюнберг, Д.Этлингер, Дж.О'Хара. Режиссер Г.Ратов. Исполнители: <i>Татьяна Вронская</i> : В.Зорина; <i>Поль Верней</i> : Р.Грин. Балет: <i>Королева-лебедь</i> : В.Зорина; <i>Принц</i> : Л. Кристенсен; <i>Дьявол</i> : Ч.Ласки и др.
22.01.1941	<i>БАЛЮСТРАДА</i> (Balustrade)	И.Ф. Стравинский (концерт для скрипок с оркестром)	Декорации и костюмы П.Ф. Челищев	Балет в 4х частях. Дирижер: И.Ф.Стравинский Труппа Original Ballet Russe: Т.Лескова, Т. Туманова, Р.Ясинский, П. Петров, С.Орлова и др. Театр 51-й улицы, Нью-Йорк.

18.06.1972	<i>Скрипичный концерт (Violin concerto)</i>		Художник Р. Брейтс (свет)	Новая редакция. Труппа New York City Ballet, Государственный театр, Нью-Йорк. С 1973 г. – «Скрипичный концерт Стравинского»
American Ballet Caravan (труппа создана из артистов прежней труппы American Ballet Ensemble и Ballet Caravan для пятимесячного тура по Южной Америке)				
25.06.1941	<i>СЕРЕНАДА (Serenata)</i>			См. 10.6.1934 Труппа American Ballet Caravan: Мари-Джан, У. Доллар, Л. Лондон, кордебалет. Муниципальный театр, Рио-де-Жанейро.
25.6.1941	<i>Балле Империял (Ballet Imperial)</i>	П.И. Чайковский (2-й концерт для фортепиано с оркестром, в музыкальной редакции А.И. Зилоти)	художник М.В. Добужинский	Балет в 3х частях, «в честь Санкт-Петербурга, Петипа и Чайковского». Труппа American Ballet Caravan: Мари-Джан, Г. Касиаланза, У. Доллар, Н. Магаланес, Ф. Даниели. Муниципальный театр, Рио-де-Жанейро.
5.4.1950			художник Э. Берман	Новая редакция (2-й части), труппа Sadler's Wells (Opera) Ballet, Ковент-Гарден, Лондон.
18.10.1963			художник Ч. Томас	Новая редакция, Королевский балет, Ковент-Гарден, Лондон.
15.10. 1964			Художники: Р. Тер-Арутюнян (декорации), Б. Каринска (костюмы)	New York City Ballet: С.Фарелл, Ж.д'Абуаз, П.Нири, Ф.Охман и др. Государственный театр, Нью-Йорк.
12.1.1973	<i>Фортепианный концерт № 2, Фортепианный концерт Чайковского №2 (Piano Concerto № 2)</i>		Художники: Б. Каринская (костюмы), Р. Бейтс (свет)	Новая редакция, труппа New York City Ballet: П.МкБрайд, П.Мартинс, К.Нири, Т.Бенет, В.Кастелли и др. Государственный театр, Нью-Йорк.
1973	<i>Фортепианный концерт №2</i>		художник Т. Эмери	Труппа: Королевский балет, Ковент-Гарден, Лондон.
1979			художник Б. Бенсон (костюмы)	Труппа New York City Ballet.
25.2.1985				

			художник К. Ле Брен	Королевский балет, Ковент-Гарден, Лондон. Та же постановка Дж. Баланчина в труппах: <u>1944</u> – Русский балет Монте-Карло; <u>1952</u> – Театр «Ла Скала», Милан; <u>1967</u> – Австралийский балет, Мельбурн; <u>1968</u> – Немецкая опера, Западный Берлин; и др.
27.6.1941	<i>КОНЧЕРТО БАРОККО</i> (<i>Concerto barocco; Baroque concerto №3</i>)	И.С. Бах (концерт ре минор для 2-х скрипок с оркестром)	Декорации и костюмы Э. Берман	Труппа American Ballet Saravan: М. Дж. Ши, Мари-Джан, У. Доллар и др. Муниципальный театр, Рио-де-Жанейро. Эта же постановка Дж. Баланчина в труппах: <u>1945</u>- Русский балет Монте-Карло; <u>1955</u> – хореограф Дж. Тарас (по Баланчину), Королевский датский балет, Копенгаген; <u>1948</u> – Нью-Йорк сити балле; <u>1960</u> – Государственная опера, Гамбург; <u>1961</u> – Театр «Ла Скала», Милан; <u>1963</u> – Опера, Париж; <u>1971</u> – Гарлемский театр танца, Хьюстон; <u>1974</u> – Балет Виктория, Новая Зеландия; <u>1977</u> – Королевский балет, Лондон; <u>1985</u> – Базельский балет, Базель и др. *С 1951 года исполняется чаще всего без декораций и в тренировочных костюмах. Телеверсии: 1964 (NBC); 1969 (CBC, Монреаль); 1976 (Dance in America, PBS).
11.10.1948			Художники: Э. Берман (костюмы), Дж. Розенталь (свет)	Труппа New York City Ballet, City Center, Нью-Йорк.

2.11.1950			Художник Ж. Робье (костюмы)	Труппа Большого балета маркиза де Куэваса, City Center, Нью-Йорк.
1961			Художник К. Амброз	Труппа Национального балета Канады, Торонто.
16.11.1972			Художник Б. Каринска (костюмы)	Труппа Пенсильванского балета, Филадельфия.
27.06.1941	<i>ДИВЕРТИСМЕНТ</i> (<i>Divertimento</i>)	Б. Бриттен («Музыкальные утренники» и «Музыкальные вечера» на основе музыки Дж. Россини) и Россини (увертюра к опере «Золушка»)	Художник А. Дерен (декорации и костюмы из балета «Сновидения»)	Исполнители: America Ballet Caravan (Т. Болендер, Мари-Джан, Дж. Касиаланза, Дж. Криза, О. Сюрез, Ф. Даниели, М. Мур и др). Муниципальный театр, Рио-де-Жанейро.
27.06.1941	<i>СКИТАЛИЦА</i> (<i>Alma errante</i>)			См. 10.06.1933. Исполнители: America Ballet Caravan (М. Мур, У.Доллар и др). Муниципальный театр, Рио-де-Жанейро.
30.06.1941	<i>АПОЛЛОН МУСАГЕТ</i>		Т.С. Роза	См. 12.06.1928. Исполнители: America Ballet Caravan (Л.Кристенсен, О.Суарез, М. Мур, Мари-Джан, и др). Муниципальный театр, Рио-де-Жанейро.
30.06.1941	<i>ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ</i> (<i>EL MURCIÈLAGO</i>)			См. 20.05.1936. Исполнители: America Ballet Caravan (Л.Кристенсен, Х.Крамер, Дж. Касиаланза, О.Суарез, У.Доллар, Мари-Джан, и др). Муниципальный театр, Рио-де-Жанейро.
27.08.1941	<i>Бразильская Фантазия</i> (<i>Fantasia brasileira</i>)	Ф. Миньони (Бразильская фантазия № 4 для фортепьяно с оркестром)	Художник Э. Бьянко	Исполнители: American Ballet Caravan (О. Сюрез, Ф. Даниели, Н. Магаланес и др). Муниципальный театр Сантьяго, Чили.
9.01.1942	<i>ВСТРЕЧА С ЛЕДИ</i> <i>THE LADY COMES ACRO</i>	В. Дюк и Дж.Латуш (музыка и текст)	Декорации и костюмы С.Шаней	Мюзикл. Бродвей. Музыкальная комедия в двух актах, двенадцати картинах. Либретто Ф.Томпсон и Д.Повел. Режиссер-постановщик Р.Брент. Исполнители: Э. Вайкоф, Дж.Левис, М.Оуер, Е.Деларова,

				Л.Ростова и др. Театр 44-й улицы, Нью-Йорк.
9.04.1942	<i>БАЛЕТ СЛОНОВ THE BALLET OF ELEPHANTS (посвящена «Молодой слонихе»)</i>	И.Ф. Стравинский (одноименное произведение для духового оркестра)	Н.И.Геддес	Исполнители: Премьер-балерина слониха Модок, пятьдесят слонов и пятьдесят танцовщиц исполняли общую хореографию.
5.11.1945	<i>ЦИРКОВАЯ ПОЛЬКА (Circus polka)</i>			Учащиеся Школы американского балета (все исполнители люди), в рамках программы «Adventure in ballet» (организованная Л.Кирстайном). Карнеги-Холл, Нью-Йорк.
10.05.1942	<i>ПА ДЕ ДЕ ДЛЯ ПИАНИИ И ДВУХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ</i>	Т.Чанлер	Костюмы П.Челищев	Исполнился однажды на концерте в поддержку русской военной помощи «Музыка на работе». Исполнители: М.Э.Милони, Н.Магалланес. Alvin Theatre, Нью-Йорк.
7.08.1942	<i>МАРУФ Mârouf</i>			Опера. См. 21.05.1937 Исполнители: Л.де ля Вега, Ю. Шабелевский, кордебалет. Оперный театр Колон, Буэнос-Айрес, Аргентина.
7.08.1942	<i>КОНЦЕРТ МОЦАРТА Concierto de Mozart</i>	В.А.Моцарт	Костюмы и декорации П.Челищев	Исполнители: М.Руанова, М.Боровски, Н.Сендра, Е.Депорте, Ж.Томин и др. Оперный театр Колон, Буэнос-Айрес, Аргентина.
1942	<i>ЗВЕЗДНО-ПОЛОСАТЫЙ РИТМ (Star spangled rhythm)</i>	Музыка и тексты: Х.Арлен и Дж.Мерсер	Декорации С.Сеймур Костюмы Э.Хэд	Фильм. Голливуд. Кинокомпания Парамаунт Пикчерс. Режиссер Джордж Маршал. Сценарий М.Франк, Н.Панама, Х.Тайджен. Хореография: Баланчин, Д.Дэр, К.Данэм. Исполнители: В.Зорина, В.Лейк, К.Данэм, М.Мартин и др.
3.04.1943	<i>ЕЛЕНА ТРОЯНСКАЯ (Helen of Troy)</i>	Ж. Оффенбах (из одноименной оперетты, в аранжировке А. Дорати)	Художественное оформление М. Верте	Балет в трех сценах с прологом. По мотивам либретто оперетты «Прекрасная Елена» А. Мельяка и Л. Галеви.

				Труппа Ballet Theatre. Либретто Д. Лишин, А. Дорати. В поставленную Д. Лишиным (частично по Фокину). Еще в 1942 году Дж. Баланчин вносит изменения в заключительной части балета (труппа та же). Метрополитен-опера, Нью-Йорк.
9.4.1943	<i>РАСПЯТИЕ ХРИСТА</i> (<i>The Crucifixion of Christ</i>)	И.С. Бах («Страсти по Матфею»)	художник Р.Э. Джонс	Современная форма чудопьесы: ученики Школы американского балета на сцене, певцы в оркестровой яме (<i>Мария Магдалена</i> : Л.Геш). Концерт-бенефис американского Комитета поддержки друзей. Метрополитен-опера, Нью-Йорк.
4.08.1943	<i>ВЕСЕЛАЯ ВДОВА</i> <i>The merry widow</i>	Ф. Легар (новая музыкальная версия Р.Столза; текст А.Рос)	Декорации Х.Бей; Костюмы У.Флорель	Оперетта в двух актах. Либретто А.Шелдон, Б.Робертс. Исполнители: New Opera Company (танцовщицы: Л.Руденко, М.Младова; танцовщики: К.Волков, Дж.Старбак, др). Majestic Theatre, Нью-Йорк.
11.11.1943	<i>WHAT'S UP</i>	Ф.Лоу (текст А.Дж.Лернер)	Декорации Б.Аронсон; Костюмы Г.Хьюстон	Мюзикл. Бродвей. Музыкальная комедия в двух актах, девяти картинах. Либретто А.Дж.Лернер и А.Пирсон. Исполнители: Дж.Саво, Ф.Хил, Д.Вейсмюллер, С.Баретт, Р.Бей и др. Национальный театр, Нью-Йорк.
18.05.1944	<i>МЕЧТАТЬ С МУЗЫКОЙ</i> <i>Dream with music</i>	К.Варник (на основе произведений: Сен-Санс «Концерт для скрипки в си-минор; «Шехеразада» Римского-Корсакова; Шуберт Симфония №9; Бетховен Симфония №7; Григ Фортепианный	Декорации С.Чейни; Костюмы М.Увайт	Мюзикл. Бродвей. Музыкальная комедия в двух актах, четырнадцати картинах. Продюсер и режиссер Р.Колмар. Хореография: балет – Баланчин; степ – Х.ле Танг. Исполнители: В.Зорина, А.Ротов, П.Беч, С.Райз, др. Majestic Theatre, Нью-Йорк.

		концерт в ля-минор; Бетховен Симфония №1; Бородинский «Князь Игорь» и др.)		
12.06.1944	<i>ПЕСНЬ НОРВЕГИИ</i> <i>SONG OF THE NORWAY</i>	Э.Григ (адаптированная Р.Райтом и Дж.Форрестом)	Декорации Л.Аерс; Костюмы Р.Девисон	Оперетта в двух актах и семи картинах. Либретто М.Лазарус (основанное на истории жизни Э.Грига). Хореография для танцоров и вокалистов Баланчина. Исполнители: Р.Борис, А.Истомина, Л.Даниелян, А.Гоудович, А.Данилова, Н.Красовская и др. Лос-Анджелес и Сан-Франциско Civic Light Operas, Филармония, Лос-Анджелес, Калифорния.
Сезон 1943/44	<i>ВЕНСКИЕ ВЕЧЕРА</i> <i>(Soirees de Vienne)</i>	Ф. Шуберт (вальсы в обработке Ф. Листа и С.С. Прокофьева для фортепиано)		Труппа American Concert Ballet, Нью-Йорк.
10.9.1944	<i>КОНЦЕРТНЫЕ ТАНЦЫ</i> <i>(Danses concertantes)</i>	И.Ф. Стравинский (одноименное произведение для камерного оркестра)	Декорации и костюмы Э. Берман	труппа Русского балета Монте-Карло, Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк. Основные исполнители: А. Данилова, Ф. Франклин, М. Толчиф, Н. Магаланес, М.Э. Мойлан и др.
1972			Художник Э. Берман	Новая редакция. Труппа New York City Ballet, Фестиваль Стравинского, Нью-Йорк.
23.09.1944	<i>МЕЩАНИН</i> <i>ВО ДВОРЯНСТВЕ</i> <i>(Le Bourgeois Gentilhomme)</i>			См. 3.05.1932. Исполнители: Русский балет Монте-Карло (С.Дэнхем): Н. Магаланес, П. Дейгн, М. Качаров, Н.Красовская, Р.Борис, Л.Даниелян и др. Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк.
5.10.1944	<i>АКАДЕМИЯ ВАЛЬСА</i> <i>Waltz academy</i>	В.Риети	Декорации О.Смит Костюмы Э.Колт	Исполнители: Ballet Theatre (М.Бэнкс, М.Фергусон, Ж.Рид, А.Каван, Н.Кей, Н.Голнер, П.Петров, др). Оперный театр, Бостон.

30.10.1944	<i>СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ РАЗГОВОР</i> (<i>Sentimental colloquy</i>)	П. Боулз	Декорации и костюмы С. Дали	Балет в 1-м действии, по мотивам одноименного стихотворения П. Верлена. Исполнители: International Ballet (Мери-Джан, А.Эглевский, др). Theater International, Нью-Йорк.
25.01.1945	<i>БУРЯ</i> <i>The tempest</i>	Д.Даймонд	Декорации и костюмы Мотлей	Пьеса У.Шекспира. Танец В.Зориной Alvin Theatre, Нью-Йорк.
14.03.1945	<i>ПА-ДЕ-ДЕ. БОЛЬШОЕ АДАЖИО</i> (<i>Pas de deux. Grand adagio</i>)	П.И. Чайковский (антракт из балета Спящая красавица, в инструментовке И. Бутникова)		Исполнители: Русский балет Монте-Карло (А. Данилова, Ф. Франклин). Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк. Прим. Баланчин в 1955 году вставил эту музыку в I акт его версии постановки «Щелкунчика» для труппы Нью-Йорк сити балле.
5.11.1945	<i>ЭЛЕГИЯ</i> (<i>Elégie</i>)	И.Ф. Стравинский (одноименное произведение для альта соло)		Па-де-де, Учащиеся Школы американского балета, Карнеги-Холл, Нью-Йорк. Эта же музыка Па-де-де: <u>28.4.1948</u> – Балетное сообщество (Т.Леклер, П.МакБрайд). Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк. Новая редакция (соло), исполнитель: С. Фаррелл, Фестиваль Стравинского, Зал филармонии, Нью- Йорк. <u>15.07.1966</u> С. Фаррелл, Фестиваль Стравинского, Зал филармонии, Нью- Йорк. <u>13.06.1982</u> – С. Фаррелл, Фестиваль Стравинского, Государственный театр, Нью-Йорк.
6.09.1945	<i>МИСТЕР ШТРАУС НАПРАВЛЯЕТСЯ В БОСТОН</i> (<i>mr. Strauss goes Boston</i>)	Р.Столз (текст Р. Су)	Декорации С.Чаней; костюмы У.Флорель	Мюзикл. Бродвей. Музыкальная комедия в двух актах, девяти картинах. Продюсер и режиссер Ф.Брентано. Либретто Л.Левинсон. Исполнители: Б.Хеф, Х.Ленд, Х.Галега и др. Century Theatre, Нью-Йорк.

5.11.1945	<i>КОНЦЕРТНАЯ СИМФОНИЯ (Simphonie concertante)</i>	В.А. Моцарт (концертная симфония для скрипки и альта с оркестром, KV 364)		Балет в 3-х частях. Исполнили учащиеся Школы американского балета, Карнеги-холл, Нью-Йорк.
12.11.1946			художник Дж.С. Морком (по мотивам театральных эскизов Дж. Галли-Бибиены)	Труппа: Балетное общество, City Center, Нью-Йорк.
19.1.1983			художник Т.В. Олдридж	хореография по Баланчину, труппа American Ballet Theater, Вашингтон.
27.02.1946	<i>НОЧНАЯ ТЕНЬ Night Shadow</i>	В. Беллини в обработке В.Риети	Декорации и костюмы Д.Тэннинг	Одноактный балет. Либретто В.Риети Труппа «Русский балет Монте-Карло» (А.Данилова, Н.Магалланес, М.Толчиф, М.Качаров, Р.Борис, Л.Даниелян и др). Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк. Эта же постановка: 1955 Королевский балет Дании; 1960 Нью-Йорк сити балле; 1978 Французский театр балета; 1981 Американ балле тиэтр. Телеверсии: 1948 (Британское телевидение); 1958 (BBC, Лондон); 1966 (CBS).
12.03.1946	<i>РАЙМОНДА (Raymonda)</i>	А.Глазунов	Декорации и костюмы А.Бенуа (осуществили декорации: Дункель Студиос; Костюмы: Б. Каринска)	Балет в трех актах. Постановщики: Баланчин, А.Данилова по М.Петипа. Труппа «Русский балет Монте-Карло» (<i>Раймонда</i> : А. Данилова; <i>Рыцарь Жан де Бриен</i> : Н.Магалланес; <i>Абдурахманов, сарацинский (арабский) шейх</i> : Н.Талин и др). Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк.
15.10.1946	<i>ЖИЗЕЛЬ</i>	А.Адам	Декорации и костюмы Е. Берман	<i>Акт II, сцена смири.</i> Хореография по Д.Романову с изменениями Баланчина и Э.Тудор. Труппа Ballet Theatre (<i>Жизель</i> : А.Алонсо; <i>Альберт</i> : И.Юшкевич и др). Театр Бродвея, Нью-Йорк.

Труппа Ballet Society («Балетное общество»)

20.11.1946	<i>ДИТЯ И ВОЛШЕБСТВО</i>	М.Равель	Декорации и костюмы А.Бернштейн; свет – Дж.Розенталь	См.21.03.1925 Труппа Ballet Society: Дж.Конноли (танец и вокал); Э.Ремайн; Т.леКлер; У.Доллар; Дж.Хиден и др). Центральная высшая школа швейного мастерства, Нью-Йорк.
20.11. 1946	<i>ЧЕТЫРЕ ТЕМПЕРАМЕНТА</i> (The Four Temperaments)	П. Хиндемит	Декорации и костюмы Курт Селигман. Свет Дж. Розенталь	Труппа Ballet Society: Ж.Касиаланза, Т.Леклер, М.Эл.Моилан, Э.Рейман, Б.Томпкинс, Т. Болендер, Л. Кристенсен, Ф.Даниели, У. Доллар, Дж.Мартинез, Фр. Монсион. Центральная высшая школа швейного мастерства, Нью-Йорк. <u>Телеверсии:</u> 1962 (Немецкое телевидение); 1963 (отрывок NBC), 1964 (CBC, Монреаль), 1977 (Dance in America, PBS).
13.01.1947	<i>ЛИСИЦА (Renard)</i>	И.Стравинский	Художник Э. Франсес	Балет-бурлеск с пением. Либретто И.Стравинский (по сказке А.Афанасьева). Исполнители хореографической части: Труппа Ballet Society: <i>Лиса:</i> Т.Болендер; <i>Петух:</i> Л.Кристенсен; <i>Кот:</i> Ф.Даниели; <i>Баран:</i> Дж.Тарас. Hunter College Playhouse, Нью-Йорк.
13.01.1947	<i>Дивертисмент</i> (Divertimento)	А. Хайеф	Свет: Дж. Розенталь	Балет сочетал в себе синтез американских популярных идиом, современных концертных танцев с хореографией классического балета. Труппа Ballet Society: Ж.Касиаланза, Т. Леклер, М.Э. Мойлан, Э. Ремайн, Б. Томпкинс, Т. Болендер, Л. Кристенсен, Ф. Даниэли, Ф. Монсион, Дж. Тарас). Хантер-колледж, Нью-Йорк.
28.06.1947	<i>Хрустальный дворец</i> <i>Симфония С</i> (LE PALAIS DE CRISTAL)	Ж. Бизе	Декорации и костюмы Л. Фини	Исполнители: Балетная труппа Гранд-Опера (Л. Дарсонваль, Т. Туманова, М. Бардин, М. Лафон, А.

				танцовщиц, 8 танцовщиков. Нью-Йоркский государственный театр
9.02.1948	<i>ТРИУМФ БАХУСА И АРИАДНЫ</i> (<i>The triumph of Bacchus and Ariadne</i>)	В. Рieti (на слова из флорентийских карнавалеских песен Л.де Медичи)	Декорации и костюмы К. Кальги	Балет-кантата. Специально написанный для труппы Ballet Society: <i>Бахус</i> - Н. Магаланес, <i>Ариадна</i> - Т. Леклер; Ф. Монсион, К.Хол, Ш.Ласки и др. Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк.
28.04.1948	<i>Орфей</i> (<i>Orpheus</i>)	И.Ф. Стравинский	Декорации и костюмы: Исаму Ногучи. Художник по свету: Жан Розенталь	Труппа Ballet Society: <i>Орфей</i> – Н. Магаланес, <i>Эвридика</i> – М. Толчиф, <i>Черный ангел</i> – Ф. Монсион, <i>Предводительница фурий</i> – Б. Томпкинс, <i>Предводительница вакханок</i> – Т. Леклер, <i>Аполлон</i> – Г. Блисс. Сити-центр, Нью-Йорк.
9.08.1948	<i>PAS DE TROIS CLASSIQUE</i> (<i>Классическое Па-де-труа</i>)	Л.Минкус	Костюмы Дж.Робе	Версия Баланчина Па-де-труа из «Пахиты» Петипа. Труппа «Большой балет маркиза Куэваса» (Р.Хайтауэр, Марджори Толчиф, А.Еглевский). Королевская театр Ковент-Гарден, Лондон. 1950 – обновленная хореография: вариация для Марджори Толчиф (труппа Нью-Йорк Сити Балле).
18.02.1951			Костюмы Б. Каринска Свет Дж.Розенталь	Труппа: New York City Ballet (Н.Кей, М.Толчиф, А.Иглевский). Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк.

				Позже под названиями: «Па-де-труа Минкуса», «Па-де-труа из Пахиты»: <u>1954</u> – Рио-де-Жанейро; <u>1955</u> – Русский балет Монте-Карло; <u>1965</u> - Большой классический балет Франции; <u>1971</u> - Американ балле театр, др. Телеверсия: <u>1963</u> (Bell Telephone Hour, NBC).
11.10.1948	<i>ГДЕ ЧАРЛИ?</i> (WHERE'S CHARLEY)	Ф.Лоессер	Декорации и костюмы Д.Фолкес	Бродвей. Музыкальная комедия в двух действиях и девяи картинах. Либретто Дж.Эббот (по пьесе Б.Томаса «Тетушка Чарли»). Исполнители: <i>Чарли</i>- Р. Болдер; <i>Джек Чеснэй</i>- Б.Палмер; <i>Кити Веден</i>- Д.Морроу и др. Театр Сент Джеймс, Нью- Йорк.
2.04. 1949	<i>ПРИНЦЕССА АВРОРА</i> (PRINCESS AVRORA)	П.И. Чайковский	Декорации М.Баранов Костюмы Б.Каринска (по Л.Баксту 1921г.)	Отдельные выдержки из «Спящей красавицы»: Вариации Фей из Пролога и дивертисменты из III акта. Труппа Ballet Theatre: <i>Аврора</i>- Н.Голнер; <i>Принц</i>- Дж.Криза, <i>Королева</i>- Ш.Бекер; <i>Король</i>- П.Рудлей и др).Опера-Хаус, Чикаго. <u>См. 10.01.1927; 14.03.1945</u> <u>1951</u> - Вариация «Свадьба Авроры» (дивертисмент из «Спящей красавицы» III акта: Я.Пиллоу, Д.Адамс); <u>14.4.1977</u> – «Спящая красавица: соло Авроры», труппа «Иглевский балле»: <i>Аврора</i>: П.Макбрайд, <i>Принц</i>: П.Шауфис и др. Университет Хофстра, Нью-Йорк.

9.06.1981	Время вальса: Танец цветов из «Спящей красавицы» (TEMPO DI VALSE: Garland dance from THE SLEEPING BEAUTY)		Костюмы Б.Каринска и Р.Арутюнян	(Акт I). Хореография Баланчина (две из пяти частей), Ж.Д'Амбуаз и Дж.Тарас. Труппа New York City Ballet (также студенты Школы американского балета и нью-йоркского государственного театра).
25.04.1949	<i>ЗОЛУШКА</i> (CINDERELLA)	<i>П.И. Чайковский</i> (Симфонии № 1, 2, адажио из Симфонии №3)		Для телевидения. Директор П.Белангер. Crystal Ball, CBS. Исполнители: Золушка: Т.Леклер; Фея: Дж.Саво; Сестры: Р. Сobotка, П.Макбрайд; Принц: Х.Блис, кордебалет.
ТРУППА «NEW YORK CITY BALLET» «НЬЮ-ЙОРК СИТИ БАЛЛЕ»				
27.11.1949	<i>ЖАР-ПТИЦА</i> (Firebird)	И.Ф. Стравинский (на музыкальные сюиты из сказки- балета по мотивам русских народных сказок)	Художник М. Шагал (декорации были созданы по его же эскизам к балету «Жар- птица» в постановке А. Больша в 1945 году в Нью-Йорке для труппы Ballet Theater)	Сокращенная версия оригинального балета «Жар-птица». Труппа New York City Ballet: <i>Жар- птица</i> : М. Толчиф; <i>Иван- Ф. Монсион</i> ; <i>Кощей- Э.Бигеллоу</i> и др. Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк.
28.5.1970			Художник В.Одиноков (декорации по эскизам М. Шагала 1945 года). Костюмы Б. Каринска.	Новая редакция в хореографии Баланчина и Дж. Роббинсона. Труппа New York City Ballet, Государственный театр, Нью-Йорк.
1972			художники: декорации Шагал, костюмы Каринская, свет Р. Брейтс	Труппа New York City Ballet, Фестиваль Стравинского, Нью-Йорк.
9.03.1950	<i>ДЖОНС БИЧ</i> (Jones Beach)	Юрриан Андриссен		Первая совместная постановка Баланчина и Дж.Роббинсона. Труппа New York City Ballet (М. Хайден, И. Монсей, Б. Томпкинс, Х. Блис, Ф. Хоби и др). Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк.

30.11.1950	<i>Мазурка из балета «Жизнь за царя»</i>	М.Глинка	Костюмы Б. Каринска Свет Дж. Розенталь	Короткий характерный танец. Труппа New York City Ballet: Ж.Рид, В.Браун, Дж.Баланчин, Б.Вольцак и др. Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк.
20.02.1951	<i>ВАЛЬС (La Valse)</i>	М. Равель (одноименная хореографическая поэма). С добавлением музыки из «Благородных и сентиментальных вальсов» в инструментовке автора	Костюмы Б. Каринска Свет Дж. Розенталь	См. 1923 Балет в одном действии, труппа New York City Ballet: В.Браун, П.Уайлд, Д.Адамс, Т.Леклер, Н.Магалланес и др. Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк. <u>10.3.1978</u> хореограф Б.Том осуществляет постановку по Баланчину, Немецкая гос. опера, Берлин. Эта же постановка Дж. Баланчина также в труппах: <u>1965, 1976</u> – Штутгартский балет; <u>1966</u> – Королевский шведский балет; <u>1967</u> – Нидерландский национальный балет; <u>1967</u> – Государственная опера, Гамбург; <u>1969</u> – Grand Theater, Женева; <u>1975</u> – Опера, Париж; <u>1977</u> – Немецкая опера, Западный Берлин; <u>1978</u> – Венская государственная опера; <u>1982</u> – Баварская государственная опера, Мюнхен и др.
13.06.1951	<i>ВРЕМЯ СУДА Courtin' time</i>	Музыка и слова Дж.Лоуренс и Д.Уолкер	Костюмы С.Боласни Свет и декорации Р.Альсванг	Бродвей. Музыкальная комедия. Либретто У. Рус (основано на пьесе Э.Филлпотса «Жена фермера»). Режиссер А.Дрейк. Исполнители: С.Риллинг – Дж.Браун, Арамита – Б.Уорф; танцоры: Г.Петрис, П.Конлоу, др. Национальный театр, Нью-Йорк.
11.09.1951	<i>ПО-ФРАНЦУЗСКИ a la Française</i>	Жан Франсе (Jean Françaix)	Костюмы Р.Дюфи Свет Дж.Розенталь	Юмористический балет (Что уже обнаруживается в названии: фамилия

				композитора через игру слов превращается в фразу. Jean Françaix - a la Françaix). Труппа New York city ballet: Дж.Рид, М.Толчиф, А.Иглевский и др. Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк. 1953 – телеверсия (NBC)
14.11.1951	<i>ВЕСЕЛЫЕ ЗАБАВЫ ТИЛЯ УЛЕНШПИГЕЛЯ (Till Eulenspiegel's merry pranks)</i>	Р. Штраус (симфоническая поэма «Весёлые забавы Тили Уленшпигеля»)	Художники: Э. Франсес (декорации и костюмы), Дж. Розенталь (свет)	Драматический балет в двух действиях, по мотивам фламандских легенд XIV в. Либретто Дж. Баланчин. Труппа New York City Ballet: <i>Тиль</i> – Д. Роббинс, <i>Филипп II</i> – Б. Джексон, <i>Герцог</i> – Ф. Хоби, <i>Герцогиня</i> – Б.Томпкинс. City Center, Нью-Йорк.
25.11.1952	<i>МЕТАМОРФОЗЫ</i>	Жан Франсе (Jean Françaix)	Б. Каринска (костюмы), Дж. Розенталь (декорации)	Труппа New York city ballet: Т.Леклер, Т.Болендер, Н.Магаланзес и др.Городской центр музыки и драмы, Нью-Йорк.
11.11.1952	<i>ШОТЛАНДСКАЯ СИМФОНИЯ</i>	Ф. Мендельсон (Симфония № 3 ля минор («Шотландская», Соч. 56)	Костюмы: женские Б. Каринска, мужские Д. Фолкес, свет: Дж. Розенталь	Одноактный балет. Труппа New York city ballet: М.Толчиф, А.Иглевский, П.Вайлд, 8 пар. Городской Центр музыки и драмы, Нью-Йорк.
6.01.1953	<i>ВАЛЬС-ФАНТАЗИЯ (Valse-fantasie)</i>	М.И. Глинка (одноименное произведение для оркестра) с добавлением других произведений Глинки	Б. Каринска (костюмы), Дж. Розенталь (свет)	труппа New York City Ballet: Д.Адамс, М.Хайден, Т.Леклер, Н.Магаланзес. Городской Центр музыки и драмы, Нью-Йорк.
2.02.1954	<i>ЩЕЛКУНЧИК</i>	П.И. Чайковский	Б. Каринска (костюмы), Дж. Розенталь (свет), маски Влади.	Классический балет в двух актах. Либретто по версии А.Дюма (отца) на сказку Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик и мышиный король». Труппа New York city ballet: <i>Щелкунчик</i> -П. Никель, <i>Мышиный король</i> – Э.Бигелоу, <i>Мистер и мисс Штальбаум</i> - Ф.Хоби, И.Лорсон, <i>их дети Клара и Фриц</i> – А.Грант, С. Кайфман, при участии учащихся Школы американского балета.

				Городской Центр музыки и драмы, Нью-Йорк. Телеверсии: 1954 pas de deux, NBC 1957 полная версия Seven lively Arts, SBS 1958 – полная версия с Баланчиным в роли Дроссельмейра, Playhouse 90, CBS 1971 выдержки, NBC и др.
7.09.1954	<i>ЗАПАДНАЯ СИМФОНИЯ</i>	Х.Кей	свет Дж. Розенталь	Труппа New York city ballet: <i>Алегро</i> – Д.Адамс, Х.Блис и др., <i>Адажио</i> – Ж.Рид, Н. Магаланзес и др., <i>scherzo</i> - П. Валд, А.Иглевский, <i>Рондо</i> – Т.Леклер, Ж. Д'Амбуаз и др. Городской Центр музыки и драмы, Нью-Йорк.
22.11.1955	<i>ДЕТСКИЕ ИГРЫ</i> (<i>Jeux D'enfants</i>)	Ж. Бизе («Маленькая сюита» для оркестра, на основе цикла пьес «Детские игры» для фортепьяно в 4-е руки)	Э. Франсес (декорации и костюмы), Дж. Розенталь (свет)	Балет в 1 действие, 12 частях. Совместная работа балетмейстеров: Б. Милберга, Ф. Монсиона, Э. Франсеса и Дж. Баланчина. Баланчин ставит части 9-12. Труппа New York City Ballet: бадминтон – Б. Фолис, Р. Томас, Дж.Уотс, Лев и мышонок – Э.Кроуэл, Ю.Танер и др. Центр музыки и драмы, Нью-Йорк.
1.03.1956	<i>ALLEGRO BRILLANTE</i>	П.И. Чайковский	Б. Каринска (костюмы), Дж. Розенталь (свет)	Труппа New York City Ballet: М.Толчиф, Н. Магаланзес и др. Центр музыки и драмы, Нью-Йорк.
21.11.1957	<i>SQUARE DANCE</i>	А. Вивальди и А. Корелли	Свет Н.Порчер	Баланчин адаптировал к балету элементы американского фольклора. Труппа New York City Ballet: П. Увайлд, Н. Магаланзес и др. Центр музыки и драмы, Нью-Йорк.
1.12.1957	<i>Агон</i> <i>Agon</i>	И.Ф. Стравинский	свет: Н. Порчер	«Агон» в пер. с греч. «состязание». Бессюжетный балет. Труппа New York City Ballet: Д. Адамс, М. Хейден, Б. Волпак, Б. Миллберг, Т. Болендер, Р. Тобиас, Дж. Уоттс, А.

				Митчелл. Центр музыки и драмы, Нью-Йорк. Телеверсии: 1960 СВС, Монреал 1966 фрагменты, PBS 1969 фрагменты, NBC
17.01.1958	<i>Звезды и полосы</i> <i>STARS AND STRIPES</i>	Д.Ф. Соуз (оркестровка Х. Кей)	Костюмы Б. Каринской	Балет в пяти «кампаниях» в духе парада на патриотические марши Соуза, с появлением в финале огромного американского флага. Труппа New York City Ballet: <i>Первый полк</i> : А.Кент, 12 танцовщиц; <i>Второй полк</i> : Р.Барнет, 12 танцов-ков; Третий полк: Д.Адамс, 12 танцовщиц; Четвертая кампания: М.Хайден, Ж. Д'Амбуаз; Пятая кампания, все полки. Центр музыки и драмы, Нью-Йорк. Эта постановка в других труппах: 1969 Бостон; 1974 Нью-Йоркский театр танца 1981 Нью-Джерси, Сан-Франциско и др. Телеверсии: «Па-де-де» 1963 МВС; 1964 СВС; немецкое телевидение
29.03.1960	<i>Pas de deux на музыку П.И. Чайковского</i>	П.И. Чайковский (III акт «Лебединое озеро»)		Музыка третьего акта «Лебединого озера» была потеряна, но в 1953 году найдена в архивах Большого театра. Труппа New York City Ballet: В.Верди и К. Лудлоу. Городской Центр музыки и драмы, Нью-Йорк. В других труппах: 1962 – Les Grands Canadiens; 1963 – Royal Danish; 1970 – American Ballet Theatre, Houston; 1977 – Dance Theatre of Harlem и мн.др. Телеверсии: 1962 (ABC), 1962 (BBC, Лондон), 1964 (NBC), 1965 (СВС, Монреаль), 1979 (Dance in America) и др.

20.03.1963	<i>Бугаку</i> <i>BUGAKU</i>	Т.Маюдзуми	Декорации и свет Д.Хейз; Костюмы Б. Каринская	Труппа New York City Ballet: А.Кент, Э.Вилелла, 4 пары. Городской Центр музыки и драмы, Нью-Йорк. Постановка в других труппах: 1975 Театра танца Гарлема; 1980 Цюрих; Телеверсии: 1977 (Па-де-де) Dance in America, PBS; 1978 CBC, Монреаль
9.04.1963	<i>Танец для фортепиано с оркестром</i> <i>MOVEMENTS FOR PIANO AND ORCHESTRA</i>	И.Ф.Стравинский	Свет П.Харвей	Труппа New York City Ballet: С.Фарелл, Ж.д'Амбуаз, 6 танцовщиц. Городской Центр музыки и драмы, Нью-Йорк. Телеверсии: 1963 CBS 1971 CBC, Монреаль.
10.12.1963	<i>Медитация</i> <i>MEDITATION</i>	П.И.Чайковский	Костюмы Б.Каринская	Труппа New York City Ballet: С.Фарелл, Ж.д'Амбуаз. Городской Центр музыки и драмы, Нью-Йорк. Телеверсии: 1966 PBS
4.02.1965	<i>Арлекинадa</i>	Р.Е. Дриго	худ. Р. Тер-Арутюнян (частично использованы его же декорации для оперы «Золушка» Дж. Росси)	Балет в 2х актах. Труппа New York City Ballet и учащиеся Школы американского балета: <i>Арлекин</i> - Э.Вилелла; <i>Коломбина</i> - П.МакБрайд; <i>Пьеро</i> - Д.Ламонт; <i>Жена Пьеро</i> - С.Шорер и др.Государственный театр, Нью-Йорк.
28.05.1965	<i>Дон Кихот</i>	<i>Н.Набоков</i>	Декорации, костюмы, свет Э.Франсес. Осуществление костюмов Б.Каринская,	Музыка написана специально для труппы New York City Ballet. При участии учащихся Школы американского балета. Полнометражное произведение «Баланчина-Набакова» - оригинальное произведение без ссылок на русские версии XIX века. Балет изображает эпизоды поиска героем совершенства и его идеальной женщины, Дульчинелы, которая предстает как домработница, пастушка, Дева Мария и в иных обликах. Несколько раз

				Баланчин сам исполнял роль Дон Кихота. Труппа New York City Ballet: Дон Кихот: Р.Реп; Дульсинья: С.Фарелл; Санчо Пансо: Д.Ламонт и др. Государственный театр Нью-Йорка.
31.03.1966	<i>Вариации</i>	<i>И.Ф.Стравинский</i>	Свет Р.Бэтес	Труппа New York City Ballet: С.Фарелл и др. Государственный театр Нью-Йорка. 1982 г. Баланчин переставил соло, которое С.Фарелл исполняла отдельно под названием «Вариации для оркестра»,
13.04.1967	<i>Драгоценности (Jewels)</i>	<i>Изумруды: Г. Форе, Рубины: И.Ф.Стравинский Бриллианты: П.И. Чайковский</i>	Костюмы В.Каринска Декорации П. Харви. Художник по свету – Р. Бейтс.	Балет в трех частях. Труппа New York City Ballet: <i>Изумруды:</i> В. Верди, К. Ладлоу; М. Пол и Ф. Монсион; С.Леланд, С.Шорер и др.; <i>Рубины:</i> П. Мак-Брайд, Эд. Вилела, П. Нири и др.; <i>Бриллианты:</i> С.Фарелл, Ж. Д'Амбуаз и др. Государственный театр, Нью-Йорк.
5.02.1970	<i>Кому какое дело? WHO CARES?</i>	Дж.Гершвин	Костюмы Б.Каринская Свет Р.Батес	Несмотря на то, что балетмейстер и композитор договаривались о сотрудничестве, работать вместе им не удалось, Гершвина не стало в 1937 году. Многим позже Баланчин выбрал из классических песен Гершвина бродвейского мюзикла 17 композиций и поставил данный балет. Труппа New York City Ballet: К.вонАролдинген, П.МакБрайд, М.Морис, Ж.д'Амбуаз, 15 танцовщиц, 5 танцовщиков. Государственный театр, Нью-Йорк.
23.6.1972	<i>ПУЛЬЧИНЕЛЛА (Pulcinella)</i>	И.Ф. Стравинский (на основе тем и пьес Дж.Б. Перголези и др. композиторов)	художник Э. Берман (занавес, декорации и костюмы), Р. Брейтс (свет)	*ПУЛЬЧИНЕЛЛА - Персонаж итальянской (неаполитанской) комедии дель арте. Хореографы Дж. Баланчин и Дж. Роббинс. Труппа New York City Ballet: <i>Пульчинелла</i> - Э.Вилела,

				<i>Девушка</i> - В.Верди, <i>Отец Пульчинеллы</i> - М.Аршанский, <i>Черт</i> - Ф. Монсион; <i>Попрошайки</i> - Дж.Баланчин, Дж.Роббинс и др. Фестиваль Стравинского, Государственный театр, Нью-Йорк.
13.3.1974	<i>КАПРИЧЧИО</i> (<i>Capriccio</i>)	И.Ф. Стравинский (одноименное произведение для фортепиано с оркестром)	художник Б. Дейде (костюмы)	Опера, Париж. * первоначально – 2-я часть балета <i>Драгоценности</i> , 1967, New York City Ballet
6.11.1980			художник Н. Мартинес (костюмы)	Труппа Большого Канадского балета, Монреаль.
15.3.1985			Художники: Р. Вагнер (декорации), Б. Каринска (костюмы),	Труппа Королевского датского балета, Копенгаген.
29.05.1975	<i>ГРОБНИЦА КУПЕРЕНА</i> <i>Le Tombeau de Couperin</i>	М. Равел (одноименный цикл пьес для фортепьяно, в инструментовке автора)	Художник по свету Р. Брейтс	Балет в 4-х частях, труппа New York City Ballet. Фестиваль Равеля, Государственный театр, Нью-Йорк.
12.12.1975			Художник Б. Дейде	Та же постановка фестиваль Равеля, Париж, Опера. Эта же постановка Дж. Баланчина в труппах: 1977 – Grand Theater, Женева; 1981 – Городская опера, Цюрих; и др.
29.05.1975	<i>ПАВАНА</i> (<i>Pavane</i>)	М. Равеля (одноименное произведение для фортепиано, в инструментовке автора)	художник Р. Бейтс (свет)	Фестиваль Равеля, исполнил П. Макбрайд, Государственный театр, Нью-Йорк.
9.06.1981	<i>TEMPO DI VALSE</i>	П.И. Чайковский <i>Garland dance</i> из балета «Спящая красавица»	Костюмы Б.Каринская и Р.Тер-Арутюнян	Баланчину принадлежит две части из пяти (остальные Ж.д'Амбуазу и Дж.Тарасу). Исполнители: труппа New York City Ballet и учащиеся Школы американского балета. Городской театра Нью-Йорка.

14.06.1981	<i>Симфония №6 – Патетическая</i>	П.И. Чайковский	Костюмы Р.Тер-Арутюнян	Баланчину принадлежит хореография Одажио (четвертая часть и финал) (остальная хореография Дж.Роббинс). Исполнители: труппа New York City Ballet: К.вон Аролдинген, Ю.Фугейт, С. Селенд и др. Городской театра Нью-Йорка.
10.06.1982	<i>ТАНГО (Tango)</i>	И.Ф. Стравинский	Декораторы: Ф. Джонсон и Дж. Бурги Свет: Р. Батес	Труппа: New York city Ballet, Фестиваль Стравинского. Государственный театр Нью-Йорка Основные исполнители: К. вон Арольдинген, К. д'Амбуаз.
18.6.1982	<i>ПЕРСЕФОНА (Perséphone)</i>	И.Ф. Стравинский	художник К. Лов	Мелодрама в 3-х сценах, по мотивам древнегреческой мифологии, либретто Стравинский и А. Жид (он же автор текста). Хореографы Дж. Баланчин и Дж. Тарас (режиссер Зорина), труппа: New York city Ballet, Фестиваль Стравинского, Государственный театр, Нью-Йорк.