

УДК 792.8

DOI: 10.17223/22220836/36/15

Н.Л. Кабачёк

ЮРИЙ СЛОНИМСКИЙ. ЛИБРЕТТОЛОГИЯ НА СЛУЖБЕ ИДЕОЛОГИИ: ДРАМАТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

В статье рассматриваются принципы создания балетного либретто в период господства драмбалета на советской сцене. В этом контексте пересмотрены с современных позиций некоторые оценки хореографических спектаклей, данные историком балета и либреттистом Ю. Слонимским («Три толстяка», «Аистенок», «Алые паруса» и др.), отмечено значение работ этого мастера в теоретической и практической отраслях балетоведения и его верность подходу к танцу как главному средству выразительности в балетном спектакле. На примере спектакля «Юность», либретто к которому написал Ю. Слонимский, показаны разночтения идеологических и художественных заданий, которые стояли перед создателями современного советского балета и вносили в творческий поиск драматические противоречия.

Ключевые слова: история советского балета, балетоведение, Ю. Слонимский, драмбалет, балетное либретто, драматургия балетного спектакля.

Юрий Иосифович Слонимский (1902–1978) – уникальная фигура в истории русского и советского балета. Балетовед, драматург, сценарист и педагог, он не сразу нашел свое место в искусстве танца. Но уже в 18 лет стал страстным его пропагандистом, а в 20 сотрудничал с Д. Шостаковичем, работая с ним над либретто балета «Маленькая русалочка». И хотя этот замысел не был осуществлен, Ю. Слонимский получил бесценный опыт в создании основы балетного спектакля – драматургического сценария, который пригодился ему в дальнейшем. А общение с такими выдающимися деятелями балетного искусства, как Г. Баланчивадзе и В. Вайнонен (у которых Слонимский в молодости брал уроки танца), обеспечило ему понимание азов балетного профессионализма.

Здесь также следует отметить, что Ю. Слонимский был одним из самых scrupulous и авторитетных биографов Г. Баланчивадзе (Дж. Баланчина) в период его учебы и работы в Петрограде. Именно Ю. Слонимскому принадлежит проницательная мысль о том, что Баланчин еще учеником нашел в Мариинском театре своеобразную «библиотеку, которой не было во всем мире: в ней сосредоточились произведения, созданные европейским балетом на протяжении полутора веков. Их авторы, корифеи хореографической мысли, – писал Слонимский, – искали художественную правду, по-своему понимая ее и пользуясь самыми различными темами, образами, жанрами, стилями, подходили с разных сторон к важнейшим проблемам хореографического творчества, отличались друг от друга пониманием природы балета, его назначения, своей миссии в нем. Баланчивадзе, при поразительной способности накрепко усваивать „прочитанное“, обладал еще более драгоценным свойством откладывать любые впечатления в глубине памяти и воскрешать их, по мере надобности, уже в преображенном виде. Это ему пригодилось на всю жизнь» [1. С. 41].

Процитированные строки о Баланчине из архива Ю. Слонимского были напечатаны лишь спустя более 10 лет после смерти автора. Долгое время, вплоть до гастролей труппы Баланчина в СССР в 1962 г. (а после этого и в 1972 г.) его имя как эмигранта было в СССР нежелательным, а в художественном смысле принципы бессюжетного балета, которых придерживался Баланчин, находились под негласным запретом. Поэтому в советские времена было трудно представить, что «многое из опробованного раньше в Петрограде и Москве, значительно позже будет выдаваться чуть ли не за открытие XX века» [1. С. 43].

То недолгое время, пока революционная перестройка всех сторон жизни страны и общества отождествлялась с подобными задачами искусства и вызывала необходимость коренных перемен в балете и танце, ни Ю. Слонимский, ни другие сторонники обновления хореографического искусства ничем себя не скомпрометировали, пока не были вынуждены перейти на стезю социалистического реализма с его унификацией художественного творчества и ортодоксальными законами искусства. Одной из таких художественно-идеологических установок была обязательность жанра хореодрамы (драмбалета), что подразумевало преобладание в спектакле пантомимы (как движущей основы сюжета) над бытово оправданным танцем. Это же касалось и драматургии балетных представлений.

Сегодня трудно сказать, в какой именно сфере вклад Ю. Слонимского наиболее ценен для современных теоретиков и практиков танца – научно-исследовательской или сценарно-драматургической. Но очевидно, что через век после революции 1917 г. настала пора этот опыт переосмыслить и уточнить, освободив от наслоения догм марксистско-ленинской философии и требований советской идеологии (а этим нередко «грешили» даже такие крупные фигуры в области искусствоведения, как И. Соллертинский и Б. Асафьев).

Подобная процедура «очищения» полезна для молодых исследователей танца и искусства, которые обращаются к творческому наследию 1930–1980-х гг. и порой на веру принимают в книгах советских времен проявления «вульгарного социологизма», а также лозунгов советской мифологии, касающейся революционного духа эпохи и ее мнимых завоеваний. То же можно сказать об устаревших положениях теории танца и эстетики художественного творчества, которые базировались исключительно на материалистических догмах и строгих стилевых ограничениях, подобных нормативам классицистской эпохи.

Надо отдать должное Ю. Слонимскому, который во многих своих работах и итоговых сборниках (например, книге «В честь танца» 1968 г. или предисловии к новому изданию «Писем о танце» Ж.-Ж. Новерра 1965 г.) отстаивал те позиции, которые ему казались особо важными для развития советского балета, в то время «канонизированного» в виде балетной пьесы. Именно об этом писал в предисловии к книге Ю. Слонимского «Чудесное было рядом с нами» сорокалетний Ю. Григорович: «В значительной мере способствовал нашему сближению подход к танцу как главному средству выразительности в балетном спектакле. Юрий Иосифович страстно отстаивал этот тезис со страниц газет и журналов, с трибуны собраний и конференций, он остался верным ему на протяжении всей своей жизни, считая, что класси-

ческий танец представляет собой театрально-образный язык, вне которого нет искусства сцены.

Григорович полностью разделял мнение Слонимского о том, что если балетмейстер способен найти танцевальные приемы, которые выражали бы мысли, чувства и идеи, лежащие в основе создаваемого им произведения, зритель найдет танец более убедительным, естественным и волнующим, нежели обычные телодвижения. Сегодня, подчеркивал Ю. Григорович в 1984 г., трудно без уважения к смелости автора перечитывать статьи Слонимского, написанные в период триумфов драмбалетов, когда он мудро предостерегал мало сказать признанных – увенчанных славой балетмейстеров этих спектаклей о том, что нельзя переносить законы драматического театра на театр балетный [2. С. 5–6].

Однако, критикуя даже такого влиятельного и «образцового» по тем временам мэтра, как Р. Захаров, Слонимский и сам должен был принимать те «условия игры», которые диктовала идеология эпохи. Иначе ни на трибуну творческих съездов, ни на страницы печати (к изданию книг – тем более) он бы не был допущен. В этом смысле показательна книга Ю. Слонимского «Советский балет», вышедшая в 1950 г. и получившая подзаголовок «Материалы к истории советского балетного театра». Можно с уверенностью сказать, что эта книга планировалась в ряду мероприятий, спровоцированных партийными постановлениями 1946–1948 гг., касавшихся борьбы с «ревизионистами», «безродными космополитами», а также «низкопоклонством перед современной буржуазной культурой Запада». Эти документы многократно и подробно цитировались в постперестроечных источниках информации, но не всегда с учетом конкретной фактологии творческих событий, о чем речь впереди.

Ю. Слонимский в книге 1950 г. переосмысливал историю советского балета как самодостаточную, без учета влияния «Русских сезонов» и влияния «модернистических» опытов (вернее, без учета работ творцов, оказавшихся в эмиграции). Рассматривая практику 1918–1926 гг., Слонимский отвергал как художественно несостоятельные, попытки вернуть на сцену «Петрушку» и «Жар-птицу» (Большой театр, 1920/21), поставить «Болеро» Равеля (под названием «Воинственный танец»), «Испанское каприччио» и «Шехерезаду» из репертуара М. Фокина (1923, Большой театр). Широкий зритель не принял этих миниатюр, невзирая на русскую фабулу, утверждал Ю. Слонимский. Декадентская направленность таких балетов чужда и враждебна советскому зрителю, советскому искусству, как бы ни были эффектно обставлены предполагаемые зрелища. Таким образом, делал вывод автор «Материалов к истории советского балетного театра», опыты русских советских хореографов В. Рябцева, Ф. Лопухова, Л. Жукова «не подтверждали, а опровергали теорию о прогрессивности всякого художественного произведения, созданного в споре с императорскими театрами» [3. С. 46].

Подобная риторика неизбежно сопровождала выводы Ю. Слонимского относительно творческой судьбы К. Голейзовского и его «опыта формалистических блужданий». И Ф. Лопухова и К. Голейзовского как наиболее ярких экспериментаторов танца, не уехавших за границу, легко было обвинить, что благодаря им «замедлялось формирование советского художественного мировоззрения молодежи, ей прививались те буржуазно-эстетические пред-

рассудки, которые властвовали над мастерами старшего поколения. Но постепенно, – смягчает разоблачительные пассажи Слонимский, – под влиянием бурного развития советского искусства, окружающая его молодежь поняла главное: всякое формотворчество в отрыве от идейного содержания враждебно балетному театру; никакое обновление танцевальных форм не двинет искусство вперед, если оно не рождено новым содержанием, представляющим жизненный интерес для советского народа» [3. С. 51].

Конечно, эти требования едва ли не в большей степени касались и репертуара для детей. Детскую аудиторию просто необходимо было подготовить к восприятию серьезных тем и идей. И, конечно, Слонимский прав, утверждая, что «по вине вульгарных социологов балетный театр первого двадцатилетия чурался сказки. Игнорируя то обстоятельство, что народное творчество создало огромное количество сказок и легенд, фантастическое содержание которых полностью реалистично, критика, плутовавшая в тумане громких фраз и отстало-реакционных воззрений, требовала изъять сказочные элементы из спектаклей наследия, ставила знак равенства между реальным и реалистическим действием. Но автор книги о советском балете несколько лукавит, когда пишет, что «в результате из „Лебединого озера“, „Щелкунчика“, „Спящей красавицы“, „Жизели“ боязливо изгонялась фантастика под лозунгом борьбы с мистикой, на которую там не было и намека» [Там же. С. 172] (курсив мой. – Н.К.). «Намек», разумеется, был, и примеров игнорирования сказочно-поэтической сущности балетного сценария в постановке упомянутых балетов можно привести множество. Но, поскольку сам историк балета Ю. Слонимский был и набирающимся опыта либреттистом, интересно сравнить его профессиональные (но идеологически предвзятые) оценки разных детских балетов, поставленных в 1930-е гг.

Это легко сделать путем сравнения идеологических и художественных характеристик. Говоря, к примеру, о содержании балета «Три толстяка» В. Оранского по сказке Ю. Олеши (балетмейстер И. Моисеев), Ю. Слонимский характеризует его как «разнообразное, оживленное, красочное действие, которое требует большой режиссерской изобретательности в разных по характеру танцах. В спектакле было все, чем только можно было привлечь внимание зрителя. Отчего, задавался вопросом Ю. Слонимский, этот нарядный, занимательный спектакль, в котором было так много танцев, не смог прочно войти в репертуар?». Первопричину «полуудачи» спектакля критик видел в литературном первоисточнике, ибо сказка Ю. Олеши, по его мнению, «имела ряд серьезных идейно-эстетических изъянов: облегченность содержания сочеталась с украшением в духе западноевропейских декадентских сказок; модернистские тенденции „заглушали“ в спектакле отдельные реалистические находки» [Там же. С. 137].

Судя по авторскому предисловию к либретто, опубликованному Большим театром, И. Моисеев хотел выдумать веселую балетную сказку, карнавальную игру, острую танцевальную клоунаду, которая вызывает смех в зрительном зале. Вот здесь и обозначился изъян сказки Олеши, которая породила противоречие спектакля. Постановщик соединил сцены народного гнева и торжества с театральным гротеском и клоунадой, типичными для ревью, замысел чуть ли не революционного содержания с развлекательным характером действия. Новое в попытках Моисеева опровергалось старым, чуж-

дым советскому театру. Аллегорическая сказка всегда рождает в балете трудно преодолимую опасность. Аллегория образов в соединении с абстрактностью танцевальных форм, порою наперекор желаниям автора, отрывает балетный спектакль от реальности, делает происходящее на сцене формальной игрой.

Абстрактно-сказочная трактовка всего действия, явная аттракционность дивертисментов и минимум танцевальных характеристик внутреннего мира героев; буффонада, которая напоминает лицедейство, – рецидив развлекательной зрелищности, которая не может вызывать любовь к героям, к их чувствам и делам, – все это делало неполноценным большой и талантливый спектакль [3. С. 138].

В противовес «неполноценности» «Трех толстяков», Ю. Слонимский приводит балет Д. Клебанова «Аистенок», также поставленный на сцене Большого театра СССР, авторы которого «не хотели ограничиваться развлечением и забавой. Они избрали путь более тяжелый, но ведущий к важной цели. Ими руководило желание воспитывать в юных зрителях благородные мысли и патриотические чувства. Сказка „Аистенок“ не уведит в давно прошедшие времена, а, наоборот, прямо обращается к окружающей действительности. Сила ее в воплощении большой и актуальной темы. Жизнь советских детей показана параллельно с судьбой жителей колониальной Африки. Просто и естественно выражена идея содружества пионеров, ее высокая моральная основа. Тема братской солидарности звучит в спектакле правдиво и убедительно, цементирует разрозненные эпизоды, делает спектакль общественно значительным, типично советским. Такие сцены, как учеба детьми осиротевшего аистенка полетам, как борьба с плантатором за спасение негритенка, как „шефство“ над негритенком аиста, воспитанного, в свою очередь, советскими детьми, как встреча пионеров с негритенком и прием его в пионерский отряд – не могут не волновать юных зрителей» [Там же. С. 171].

Утверждение, что детский спектакль «Аистенок» является этапным в освоении советской хореографией реалистического метода, конечно, было идеологически вынужденным и в целом не соответствовало действительности. Скорее наоборот. Его схематичное и наивно-поучительное либретто не укладывалось в образный строй талантливой и остроумной музыки композитора Д. Клебанова. Но для Слонимского важнее был вывод о том, что «на опыте „Аистенка“ отчетливо видно, как плодотворно было разоблачение формалистских и натуралистических тенденций в искусстве сценического танца, как много оно дало мастерам балета, увидевшим и понявшим свою задачу» [Там же. С. 174].

Протестуя против «вульгарного социологизма», Ю. Слонимский и сам часто попадал в ловушку, подставленную трафаретной советской идеологией. Об этом говорит и оценка балета В. Юровского «Алые паруса» по А. Грину, увидевшего свет рампы в Куйбышеве, где Большой театр находился в эвакуации (1942).

«Не в первый и не в последний раз балетный театр обращается к литературному первоисточнику сказочного или легендарного жанра. Связь сказок и легенд с балетом имеет многовековую традицию и подкреплена рядом удач; вспомним сказки-балеты Чайковского. Но сказка сказке рознь. Есть мудрые народные сказки, полные глубокого реалистичного содержания. И есть сказ-

ки, в радужно-фантастической оболочке которых находится реакционно-мистическое, бездушно-аллегорическое, упадочническое содержание», – комментирует это событие Слонимский.

Нет потребности объяснять, добавляет он, что советский балетный театр принимает только реалистичные сказки большого демократического содержания. Он враждебен использованию сказок в качестве поводов для эффектных зрелищ, нарядных дивертисментов, игры машин и т.п. Имея намерение инсценировать сказку-феерию Грина, авторы спектакля допустили принципиальную ошибку: они не поняли до конца опасностей, которые содержал первоисточник.

Мир образов Грина и идей, их породивших, – чужой и враждебный советскому искусству. Побег от жизни в мир выдумки, оторванной от реальной почвы, теория «дороги никуда» (как назывался один из его романов) не имеют ничего общего с революционной романтикой. Корни творчества Грина находятся в реакционной идеологии предреволюционного декаданса. Феерия-сказка «Алые паруса» проповедует бездеятельность, созерцательность, рабское терпение. Мораль сказки Грина противна нашей морали. За идеей пассивного принятия жизни и побега от нее прячется игнорирование классовый борьбы. В сказке Грина стертые будь какие намеки на социальный смысл. Абстрактно «добрые» и «злые» люди населяют вымышленный писателем мир, где терпит одинокая, безропотная Ассоль. Право быть «добрыми» писатель предоставляет только избранным лицам, которые возвышаются над жестокой толпой.

Творцы балета многое «гриновское» изъяли. Но авторы не выполнили главное задание – воссоздавая в сказочной оболочке реальное содержание, не дали своим героям конкретных характеров, не провели через весь спектакль сквозную тему, которая отвечала бы «взглядам на мир советского человека» [З. С. 174].

Нет потребности опровергать слова Ю. Слонимского, касающиеся оценки произведений таких писателей, как Ю. Олеша и А. Грин. Во-первых, это уже было сделано. Во-вторых, история создания балетных спектаклей говорит о том, что строгая идеологическая основа чаще всего приводила зрителей как раз к эмоциональному отторжению, а не к воодушевлению. И это может подтвердить работа самого Ю. Слонимского над либретто балета «Юность» композитора М. Чулаки по роману Н. Островского «Как закалялась сталь». Наверняка в требованиях маститого историка балета и профессионального либреттиста не было трезвого расчета на то, что идеология простит издержки художественного творчества. Как и многие представители своего поколения, он, участник Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., искренне разделял патриотические чувства советских людей и был воспитан в духе коммунистической морали. Именно потому заметки Ю. Слонимского как либреттиста балета «Юность» полны драматических размышлений, сомнений в будущем успехе и признаний в несовершенстве практически любого балета на современную тему, над которыми он работал с балетмейстерами и композиторами. Именно эта самокритичная позиция и анализ одного из пройденных творческих этапов и объясняют интерес к почти забытой теме создания советских балетов.

Сначала тема будущего балета показалась Ю. Слонимскому «дискредитацией романа и самой жизни» [4. С. 18]. Ведь речь в произведении Н. Островского шла о строительстве узкоколейной железной дороги, спорах на комсомольском собрании, подпольной работе во времена Гражданской войны. И лишь позднее он согласился на сотрудничество, увидев в либретто балета поэтическую перспективу – стать хореографической поэмой «о юности наших отцов» [Там же].

Опасения создателей балета, в том числе хореографа Б. Фенстера, были не напрасны. Как признается Ю. Слонимский, в подобных спектаклях «зритель взирал на персонажей, пришедших в балет прямо из жизни, с любопытством, но без особого восторга. Автор видит в этом вину создателей современного спектакля, которые требовали, чтобы герой жил либо по вековым балетным канонам, отчего он делался глупым, смешным, либо по законам житейского обихода, отчего он терял способность художественно воздействовать на зрителей. Слишком уж противоестественными, во всех отношениях, казались такие персонажи на балетной сцене» [Там же. С. 38].

Сценарист предлагал такую структуру действия, которая позволила бы постепенно превратить судьбу народа из фона действия в его основу. Жанр спектакля должен был мало-помалу видоизменяться – Слонимскому, по его словам, казалось, что это «выражает главную идею произведения и процесс роста героя: горизонт народной жизни раскрывается перед ним по мере того, как рушатся иллюзии мира детских забав». Б. Фенстер (в меньшей мере композитор М. Чулаки) стоял за «чистоту» жанра, за единство его на всем протяжении спектакля: судьба человеческая обусловлена судьбой народной, которая сама по себе нигде (кроме финала) не должна выдвигаться на первый план.

Так возникли противоречия, которые отразились на сценической судьбе спектакля. Либреттист не без основания утверждает, что на закате эры драмбалета, когда казалось, что найдены «универсальные приемы реализма в балете, будет достаточно буквально воспроизвести в балете любое произведение литературы и драматического театра, повторяя из спектакля в спектакль однажды найденные приемы экспрессии, и это поведет советский балет по широкой дороге реализма» [Там же. С. 41].

В результате танец превращался из главного источника содержания балета в одно из подсобных средств. Создавая «Юность», Фенстер тяготел к драмбалету. Прошло десять лет со дня премьеры, и балет стал утрачивать свою власть над зрительным залом. Времена «драмбалета» кончились, и он увлек за собой в небытие все, что в той или иной степени рождено эстетикой, поэтикой и драматургией этого жанра. Однако, оптимистически заканчивает свои размышления Ю. Слонимский, «советский балет вырос и оставил позади практику минувших десятилетий, поначалу имевшую прогрессивное значение и волнующий отклик в зрительном зале» [Там же].

Выводы. Из проведенного анализа работ выдающегося советского историка балета и либреттиста Ю. Слонимского можно сделать вывод, что многие оценки хореографических произведений и их места в истории балета России XX в. сегодня подлежат пересмотру. Особенно эта переоценка важна для молодых специалистов в области хореографии, не знакомых с идейными перегибами «вульгарного социологизма» и установками «социалистического реа-

лизма», превратившими балет в подобие драматического спектакля без слов с минимальным, бытово оправданным использованием танца. Показана ошибочность безапелляционных обвинений многих талантливых хореографов в формализме и чрезмерность того идеологического давления, которое они испытывали. Результатом данного процесса становилось то, что балетные спектакли утрачивали специфическую образность, становились описательными, иллюстративными, теряли зрительский интерес, а также надолго тормозили поиск новых выразительных средств хореографии.

Литература

1. *Слонимский Ю.* Георгий Баланчивадзе. Начало пути // Советский балет. 1989. № 2. С. 41–46.
2. *Григорович Ю.* Слово о Юрии Слонимском // Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами. Заметки о петроградском балете 20-х годов / общ. ред. И. Ступникова. Л.: Сов. композитор, 1984. 264 с.
3. *Слонимский Ю.* Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра. М.; Л.: Искусство, 1950. 368 с.
4. *Слонимский Ю.И.* Семь балетных историй. Л.: Искусство, 1967. 258 с.

Natalya L. Kabachek, Crimean State University of culture, arts and tourism (Simferopol', Russian Federation).

E-mail: natalidance@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 165–173.

DOI: 10.17223/22220836/36/15

YURI SLONIMSKY. LIBRETTOLOGY IN THE SERVICE OF IDEOLOGY: DRAMATIC EXPERIENCE

Keywords: history of Soviet ballet, ballet studies, Yu. Slonimsky, dramballet, the ballet's libretto, dramatic composition of the ballet.

Yuri Iosifovich Slonimsky (1902–1978) is a unique personality in the history of Russian and Soviet ballet. He was a ballet scholar, a playwright, a screenwriter and a teacher. At the age of 18 he became a passionate promoter of the dance art, collaborated with D. Shostakovich, gained an invaluable experience in creating the foundation of a ballet performance – drama script. In his youth, Slonimsky took dance lessons from G. Balanchivadze and V. Vainonen. Communication with prominent figures of ballet art provided him with an understanding of the basics of ballet professionalism. Today, Slonimsky's experience is valuable for dance theorists and practitioners. But it is obvious that a century after the 1917 revolution, it is time to rethink and clarify this experience, freeing it from the dogmas of Marxist-Leninist philosophy and the requirements of Soviet ideology.

This is the **purpose of the study**. Indeed, some young researchers of dance and arts of the 1930s and up to the 1980s sometimes take on faith the manifestations of “vulgar sociology” or the slogans of Soviet mythology regarding the revolutionary spirit of the era and its inhumane “conquests”.

Thus, **the methodology** of the research historical and cultural methods dominate, as well as mythocritical approach in the study the results of the creation of ballet librettos on the plots of literary works of the era of “socialist realism”.

In this research we revealed some principles of the ballet's libretto creation during the rule of drama ballet on the Soviet stage. In this context we reviewed from modern positions some evaluation of dance performances by Slonimsky (“Three fat men”, “Scarlet sails”, “Little Stork” etc.) and we positively note the loyalty of the librettist's approach to dance as the main means of expression in the ballet performance.

On the example of the play “Youth” (libretto by Yuri Slonimsky), we show some ideological and artistic task of the creators of modern Soviet ballet, which brought some dramatic contradictions into the creative search. That is why the notes of Y. Slonimsky as a librettist of the ballet “Youth” are full of doubts about the future success and recognition of the imperfection of almost any ballet on a modern topic, on which he worked with choreographers and composers. This initially self-critical position

is very important in the true assessment of the Soviet ballets of the past years, because in practice they turned the ballet into a kind of dramatic performance without words with minimal use of dance.

In the articles we prove the fallacy of peremptory accusations in formalism of many talented choreographers and the excessiveness of the ideological pressure that they experienced. The result was that ballet performances lost their specific imagery, became descriptive, illustrative, losing the audience's interest, and for a long time slowed down the search for new expressive means of choreography.

References

1. Slonimsky, Yu. (1989) Georgiy Balanchivadze. Nachalo puti [George Balanchivadze. The beginning of the path]. *Sovetsky balet*. 2. pp. 41–46.
2. Grigorovich, Yu. (1984) Slovo o Yurii Slonimskom [The word about Yuri Slonimsky]. In: Slonimsky, Yu.I. *Chudesnoe bylo ryadom s nami. Zametki o petrogradskom baletе 20-h godov* [The wonderful was near us. Notes on the Petrograd ballet of the 20s]. Leningrad: Sovetsky kompozitor.
3. Slonimsky, Yu. (1950) *Sovetskiy balet. Materialy k istorii sovetskogo baletnogo teatra* [The Soviet Ballet. Materials for the History of the Soviet Ballet Theatre]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.
4. Slonimsky, Yu.I. (1967) *Sem' baletnykh istoriy* [Seven Ballet Stories]. Leningrad: Iskusstvo.