

УДК 008: 793.38

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-1-10>**Оксана ЗАХАРОВА,***orcid.org/0000-0002-2143-7020*

доктор історичних наук, професор,

Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв

(Київ, Україна) *irinamak67@ukr.net***РОЛЬ КЛАСИЧНОГО БАЛЕТУ У ФОРМУВАННІ ІМІДЖУ ДЕРЖАВИ**

*Після Жовтневого перевороту 1917 року виникла думка, що «балетний театр – пережиток минулого, осколок поміщицької, дворянської культури, і пролетаріату, що переміг, не потрібен».*

*У цей період в Союзі Радянських Соціалістичних Республік ідеологія насаджувалася в усіх сферах людської діяльності. Світ балету в Радянській Росії також ділився на «своїх» та «чужих». До «чужих» належали навіть ті співвітчизники, які становили гордість світової культури.*

*Велика балерина Анна Павлова через американську спілку допомоги Росії надавала підтримку трупі Марійського театру, відправляла на Батьківщину необхідний одяг і продукти.*

*Своєрідним символом російського балету була і Тамара Карсавіна, що сяяла у трупі Сергія Дягілева в його періоду російському сезони 1909 року.*

*Артисти та хореографи, що виїхали з Російської імперії, чимало сприяли зміцненню та розвитку балетного мистецтва в різних країнах. Багато в чому завдяки їм не тільки збереглися класичні традиції, але і були створені нові хореографічні напрями.*

*Після перевороту 1917 року Петербург залишився балетною столицею світу. Яким Львович Волинський відкрив школу класичного танцю, де викладали видатні педагоги, зокрема Агрипина Яківна Ваганова, ім'я якої носить Академія російського балету в Петербурзі.*

*У 1925 році виходить праця Я. Волинського «Книга ликований», яка стала «гімном класичного танцю».*

*Водночас вийшла книга Федора Васильовича Лопухова «Шлях балетмейстера», у якій він протиставив системі Ж.-Ж. Новера, який уподібнював балет драмі і вимагав від нього життя за драматичними аконами, свою систему – балет повинен підкорятися законам музики, хореографія уподібнювалась музиці.*

*У Марійському театрі перед початком зимового сезону 1920/1921 року відкрили «Школу майстрів хореографії». У числі інших викладачів була запрошена Агрипина Ваганова, яка пізніше стала вчити дівчаток у театральному училищі, пізніше Ленінградському хореографічному.*

*Учениці А. Ваганової становили славу російського балету: Марина Семенова, Ольга Іоардан, Галина Уланова, Тетяна Вечеслова, Наталя Дудинська, Алла Шелест, Ірина Колпакова, Алла Осипенко.*

*Ідеологічний терор здатний перешкодити, але не здатний зупинити розвиток мистецтва. У Стокгольмі поставлений монумент на честь Г. Уланової. Це єдиний пам'ятник російській людині за кордоном, відкриття якого відбулося за її життя.*

*Мистецтво балету змушувало світову громадськість бачити в Радянському Союзі країну, у якій продовжують розвиватися традиції класичного мистецтва, а отже, людські цінності не чужі радянській державі.*

*Тобто з Радянським Союзом можна вибудовувати партнерські відносини, в основі яких взаємовигідна співпраця.*

**Ключові слова:** культурна дипломатія, зовнішня політика, ідеологія, мистецтво, влада.

**Oksana ZAKHAROVA,***orcid.org/0000-0002-2143-7020*

Doctor of Historical Sciences, Professor,

National Academy of Management of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) *irinamak67@ukr.net***THE ROLE OF CLASSICAL BALLET IN SHAPING THE IMAGE OF THE STATE**

*After the October Revolution in 1917, the opinion arose that “the ballet theater is a relic of the past, a fragment of landlord, noble culture, and the victorious proletariat does not need it”.*

*During this period in the USSR, ideology was implanted in all spheres of human activity. The world of ballet in Soviet Russia was also divided into “friends” and “aliens”. Even those compatriots who were the pride of world culture were considered “aliens”.*

*The great ballerina Anna Pavlova, through the American Society for Aid to Russia, supported the troupe to the Mariinsky Theater; sent the necessary clothes and food to their homeland.*

*Tamara Karsavina, who shone in the troupe of Sergei Diaghilev in his first Russian season in 1909, was also a peculiar symbol of Russian ballet.*

*The artists and choreographers who left the Russian Empire contributed a lot to the strengthening and development of ballet art in different countries. Largely thanks to them, not only the classical traditions were preserved, but also new choreographic directions were created.*

*At the same time, after the coup in 1917, St. Petersburg did not cease to be the ballet capital of the world. Akim Lvovich Volynsky opened the school of classical dance, where outstanding teachers taught, in particular Agrippina Yakovlevna Vaganova, whose name is the Academy of Russian Ballet in St. Petersburg.*

*In 1925 Volynsky's work "The Book of Jubilation" was published. This book became "a hymn to classical dance".*

*At the same time, Fyodor Vasilyevich Lopukhov's book "The Way of the Choreographer" was published. There he opposed Nover's system, which likened ballet to drama and demanded life from him according to dramatic laws. His own system was ballet must obey the laws of music, choreography was likened to music.*

*Before the winter season 1920/1921, the Mariinsky Theater opened the School of Choreography Masters. Among other teachers, Agrippina Vaganova was invited. Later, she began to teach girls at the theater school, then the Leningrad choreographic school.*

*Vaganova's students made the glory of Russian ballet: Marina Semenova, Olga Joardan, Galina Ulanova, Tatiana Vecheslova, Natalia Dudinskaya, Alla Shelest, Irina Kolpakova, Alla Osipenko.*

*Ideological terror is capable of hindering, but not capable of stopping, the development of art.*

*A monument in honor of G. Ulanova was erected in Stockholm. This is the only monument to Russian person abroad. It's opening took place during his lifetime.*

*The art of ballet forced the world community to see the USSR as a country where the traditions of classical art continue to develop, and therefore human values are not alien to the Soviet state.*

*So, it is possible to build partnerships with the Soviet Union based on mutually beneficial cooperation.*

**Key words:** *cultural diplomacy, foreign policy, ideology, art, power.*

Великий театр у Москві та Маріїнський театр у Санкт-Петербурзі перебували у веденні Міністерства імператорського двору і наділів. Утримувати балетні трупі в цих театрах міг дозволити собі тільки російський імператор. Подібних труп в Європі не було.

Уже за Тимчасового уряду виникли побоювання про майбутнє російського балету. Буржуазні європейські уряди не виділяли досить коштів на утримання балетних труп, цілком імовірно, що подібна ситуація могла виникнути і в Росії.

Після Жовтневого перевороту 1917 р. виникла думка, що «балетний театр – пережиток минулого, осколок поміщицької, дворянської культури, і пролетаріату, що перемиг, не потрібен» (Карп, 1997: 122).

Така заява стосувалася не одного балету. Поет Володимир Кирилов писав:

В ім'я нашого Завтра – спалимо Рафаеля,  
зруйнуємо музеї, розтопчемо мистецтва квіти.

Радянський поет закликав спалити Рафаеля, а німецький філософ Карл Маркс, один із головних ідеологів нової влади, уважав, що «кожен, у кому сидить Рафаель, повинен мати можливість безпешкодно розвиватися» (Карп, 1997: 122).

Загроза закриття театрів зникла у грудні 1922 р., але до того значна частина хореографів, балетних виконавців покинули Батьківщину.

У цей період в Союзі Радянських Соціалістичних Республік (далі – СРСР) ідеологія насаджувалася в усіх сферах людської діяльності. Світ балету в Радянській Росії також ділився на «своїх» та «чужих». До «чужих» відносили навіть тих співвітчизників, які становили гордість світової культури.

Велика балерина Анна Павлова через американську спілку допомоги Росії надавала підтримку трупі Маріїнського театру, відправляла на Батьківщину необхідний одяг і продукти.

Артисти з радістю приймали дари доти, поки Вікторина Крігер після повернення з еміграції, де вона танцювала в А. Павлової, не виступила із протестом: «Як ми можемо брати подачки від якихось білоемігрантів!». На жаль, трупа театру відмовилася приймати допомогу А. Павлової (Обоймина, Татькова, 2007: 178–179).

Посол Радянського Союзу в Норвегії А. Коллонтай, незважаючи на своє походження і чудову освіту, заборонила співробітникам посольства «витріщатися на емігрантку», захоплені рецензії про виступ якої були надруковані в усіх газетах. Вона передала ноту протесту міністру закордонних справ: «Пані Павлова – зрадниця Росії, а не російська танцівниця (на афішах значилося «знаменита російська танцівниця» – О. З.). Вона не має права ніде представляти російське мистецтво» (Обоймина, Татькова, 2007: 179).

Але багато в чому саме завдяки Ганні Павловій, яка відвідала з гастролями 44 країни, російський балет на довгі роки стане головним чинником культурної дипломатії СРСР.

Своєрідним символом російського балету була і Тамара Карсавіна, що сяяла у трупі Сергія Дягілева в його першому російською сезони 1909 р. У середині травня 1918 р. в Маріїнському театрі відбулося закриття сезону з Т. Карсавіною в партії Нікії, у балеті «Баядерка». Через кілька тижнів танцівниця, уже будучи дружиною начальника канцелярії британського посольства в Петрограді

Г. Брюса, разом із ним і маленьким сином назавжди поїде з Росії.

Т. Карсавіна виступала на сцені до 1931 р. А потім була віцепрезидентом англійської Королівської академії танцю. Знаменита балерина Марго Фонтейн проходила з нею свої найкращі партії. У 1965 р. в Лондоні урочисто відзначали вісімдесятирічний ювілей танцівниці.

Російські артисти, опинившись в еміграції, чимало сприяли тому, щоб класичний балет став доступний і зрозумілий не тільки еліті.

Чудова російська балерина, солістка трупи Сергія Дягілева, Олександра Данилова з 1939 по 1962 рр. танцювала у США. У 1946 р. вона прийняла американське громадянство.

Прославлений балетмейстер Джорж Баланчин (Георгій Баланчивадзе) поставив для О. Данилової кілька балетів. У 1946 р. він запропонує їй відновити разом із ним «Раймонду» такою, якою вони пам'ятали її із часів Маріїнського театру.

Класичний балет, який тривав на сцені весь вечір, був представлений у Нью-Йорку вперше, критики і глядачі не зрозуміли творіння Дж. Баланчина й О. Данилової. Незважаючи на це, О. Данилова вирішила продовжити залучення американської публіки до класичного балету. Разом зі створеною нею в 1954 р. маленькою трупкою із чотирьох осіб вона їздила зі штату у штат і знайомила людей із великим мистецтвом. Завдяки О. Данилової з'явилися балетні школи у США, Канаді, Латинській Америці й інших країнах. Балерина написала у своїх мемуарах: «Я вважаю американських глядачів, якоюсь мірою, своїми дітьми, тому що я виховувала їх» (Обоймина, Татькова, 2007: 259).

У 1964 р. Дж. Баланчин запросив Олександрю Данилову у Школу американського балету, де вона працювала до 1989 р.

Артисти та хореографи, що виїхали з Російської імперії, чимало сприяли зміцненню та розвитку балетного мистецтва в різних країнах. Багато в чому завдяки їм не тільки збереглися класичні традиції, але і були створені нові хореографічні напрями.

Після перевороту 1917 р. Петербург не перестав бути балетною столицею світу. Яким Львович Волинський відкрив школу класичного танцю, де викладали видатні педагоги, зокрема Агрипина Яківна Ваганова, ім'я якої носить Академія російського балету в Петербурзі.

У 1925 р. виходить праця Я. Волинського «Книга ликований», яка стала «гімном класичного танцю» (Карп, 1997: 125).

Водночас вийшла книга Федора Васильовича Лопухова «Шляхи балетмейстера», у якій він

протиставив системі Ж.-Ж. Новера, який уподібнював балет драмі і вимагав від нього життя за драматичними законам, свою систему – балет повинен підкорятися законам музики, хореографія уподібнювалась музиці.

Очолити Маріїнський театр (у 1922 р.), Ф. Лопухов розвивав відкриття М. Петіпа, Л. Іванова і П. Чайковського. У 1923 р. він поставив танцісфонію «Велич всесвіту» на музику Четвертої симфонії Л. ван Бетховена. М. Фокін і О. Горський ставили балети на музику, написану для концертних залів, але вони підлаштовували до музики сюжет. «Лопухов перший побудував свою хореографію як музику і в поєднанні тільки з нею однією. Зміст його симфонії мав розумітися з танцю (разом із музикою), із протидії пластів танцю і танцювальних мотивів, що наповнювали їх» (Карп, 1997: 127).

Вистава Ф. Лопухова викликала здивування публіки, яка звикла до сюжетного балету, але один із його учасників, Дж. Баланчин (Георгій Баланчивадзе), став відомим хореографом, який затвердив жанр танцісфонії за кордоном.

У драматичних спектаклях Ф. Лопухова танець не просто прикрашав сюжет, а був основою сюжету. Ідеї Ф. Лопухова знайшли своє відображення пізніше в балетах Ю. Григоровича, який багато чого навчився в балетмейстера.

Ще одне новаторство Ф. Лопухова – залучення в балет акробатики. Він упровадив у балет верхні підтримки. Після революції почалися пластичні пошуки Кас'яна Голейзовського, а потім Леоніда Якобсона, який створив трупу «хореографічні мініатюри» і поставив в Кіровському і Великому театрах балети «Шурале», «Спартак», «Країна чудес», «Клоп» та інші. 20-ті рр. – роки видатних перетворень у різних галузях мистецтва. У хореографії також.

У Маріїнському театрі перед початком зимового сезону 1920/1921 р. відкрили «Школу майстрів хореографії». У числі інших викладачів була запрошена Агрипина Ваганова, яка пізніше стала вчити дівчаток у театральному училищі, пізніше Ленінградському хореографічному.

Учениці А. Ваганової становили славу російського балету: Марина Семенова, Ольга Іордан, Галина Уланова, Тетяна Вечеслова, Наталя Дудинська, Алла Шелест, Ірина Колпакова, Алла Осипенко.

Наприкінці 20-х рр. балетне училище піддалося критиці з боку партії: «11 років радянської влади не змогли повністю вигнати зі стін училища минуле, мертвий дух старого часу, виправити керівництво». Слово «панове», звернене

до викладачів і учнів, раз у раз вимовлялося у стінах цього навчального закладу, що не могло не турбувати партапаратників (Обоймина, Татькова, 2007: 279).

Ідеологічний терор здатний перешкодити, але не здатний зупинити розвиток мистецтва.

Учениця А. Ваганової Марина Семенова сягла в багатьох балетних партіях, але кращою була партія Одетти в «Лебединому озері». Критик Юрій Слонімський порівнював її Лебеда з героїнями О. Пушкіна, І. Тургенева, М. Островського, називав М. Семенову найбільш національною балериною (Обоймина, Татькова, 2007: 321).

«Немирович-Данченко відвідав кожен її спектакль – пише Віталій Вульф. – За кілька днів до смерті в роки війни він прийшов у Великий з квітами для коханої балерини, щоб ще раз побачити її казково прекрасного білого і чорного лебедя» (Обоймина, Татькова, 2007: 321).

Шалений успіх балерини викликав відповідну реакцію з боку наближених до Кремлівського двору представників творчої інтелігенції. Олексій Толстой писав: «Ми всі, весь зал відчували: так, ми вміємо <...> танцювати, наша воля створює великі армії і досконалу красу <...>». О. Толстой таким чином озвучив, імовірно, сам того не бажаючи, радянську доктрину в галузі культури. Акварельні тони і недомовленість не влаштовували режим, потрібні міць і монументальність.

На тлі голоду, що охопив цілі регіони країни, і масових репресій влада підтримувала тих, хто змушував людей сміятися і радіти життю, незважаючи на всі негаразди. Люди повинні кричати від захвату, а не плакати після перегляду балету або кінофільму.

На спектаклях М. Семенової публіка шаленіла, зал гримів. Така реакція влаштовувала владу, яка відправила до Парижа в 1935 р. солістку Великого театру Марину Семенову.

18 грудня 1935 р. на сцені «Гранд-Опера» М. Семенова виступила в «Жизель» разом із С. Лифарем. Успіх балерини в Парижі був небачений, варіацію першого акту довелося повторити на біс.

Але з кінця 30-х – початку 40-х рр. багато зроблено для того, щоб відсунути М. Семенову в тінь. Балерина втратила близьких людей. У 1937 р. був розстріляний колишній заступник наркома закордонних справ Лев Карахан, перед арештом посол Туреччини, чоловік балерини, Марина Семенова стала «невійзною». У 1954 р. вона починає викладати, у її класі займалися М. Плісецька, Р. Стручкова, К. Кондрат'єва, Н. Тимофєєва, Н. Бессмертнова, Л. Семеняка, А. Павлова, Н. Семізорова, А. Михальченко. «Саме Семеновій довелося відкрити список знаменитих балерин радянської

епохи. Можна сказати, що з виходом на сцену цієї балерини була встановлена та «межа» танцювальної майстерності, та вершина, до якої прагнули всі наші наступні видатні танцівниці», – так характеризував її майстерність відомий балетмейстер Ростислав Захаров (Обоймина, Татькова, 2007: 325–326).

Галина Уланова, як і Марина Семенова, була ученицею Агрипини Ваганової. Балет «Бахчисарайський фонтан» став знаменною подією в театральному житті Ленінграда. Нарком оборони СРСР Климентій Ворошилов бачив балет у Ленінграді і запропонував організувати гастролі в Москві.

Французький письменник Ромен Роллан під час свого перебування в Москві відвідав виставу. В інтерв'ю кореспонденту «Правди» він зізнався: «Я з величезним захопленням дивився балет «Бахчисарайський фонтан» і чарівну Уланову. Цей вечір нагадав мені одну із чудових вистав російського балету в Парижі <...> – один із яскравих спогадів мого життя» (Обоймина, Татькова, 2007: 336).

Г. Уланова не загравала із владою. У відповідь на прохання секретаря парткому Великого театру подякувати керівництву країни за увагу до артистів балерина сказала: «Ви хочете, щоб я займалася політикою, а не балетом?». Більше до неї з такими проханнями не зверталися. Але водночас жоден кремлівський концерт не обходився без її участі.

У Стокгольмі поставлений монумент на честь Г. Уланової. Це єдиний пам'ятник російській людині за кордоном, відкриття якого відбулося за її життя. На запитання кореспондента: «Чому Уланова?» президент Комісії міжнародного танцю ЮНЕСКО Бенгт Хеггер відповів: «Галина Уланова – це найвища висота в мистецтві. Вона не просто блискуча балерина, – у світі багато блискучих. Її велич у тому, що вона в наше дуже жорстоке століття, як ніхто інший, показала нам, як прекрасні прості природні людські почуття – добро, правда, краса» (Обоймина, Татькова, 2007: 347).

У 1996 р. Г. Уланова відмовилася виїхати в Америку, бо не їхали її учні. ««Але в Америці вас пам'ятають. Ваше ім'я на афішах <...> Це ж <...> Ви ж прапор Великого!». «Я не прапор. Я – людина», – сказала вона. Як відрізала» (Обоймина, Татькова, 2007: 348).

На відміну від Галини Уланової, Ольга Лепешинська активно займалася громадською діяльністю. Про те, що вона улюблена балерина Й. Сталіна, Ользі Лепешинській говорив секретар вождя А. Поскрьобишев. «Сталін уважав мене ніби продуктом радянської епохи. Першою, на його погляд, істинно радянською балериною <...> мене навіть депутатом обирали ... Завжди намагалася

спокутувати своє дворянське походження» (Обоймина, Татькова, 2007: 388).

У 30-ті рр. заарештували її тітку і двох племінниць. У 1951 р. прямо на вулиці взяли другого чоловіка, генерала НКВС Райхмана. О. Лепешинську не заарештували.

У 60-ті рр. балерина пішла в педагогіку. Серед численних нагород О. Лепешинської – медаль Карини Арі – видатної балерини, солістки шведської Королівської опери. Балерина отримала нагороду за внесок у справу виховання талановитої шведської молоді. Балетні трупи Угорщини, Німецької Демократичної Республіки, Італії, Австрії й інших країн неодноразово запрошували її для підвищення майстерності своїх артистів.

Балет П. Чайковського «Лебедине озеро» по праву вважався «візитною карткою» російського балету. «Лебедине озеро» за участю М. Плісецької було показано на Фестивалі демократичної молоді у Празі в 1947 р. «Показушне свято дружби молоді «братніх соціалістичних країн», за планом кремлівських вождів, повинно було стати грандіозним голлівудським шоу, що вселяло світу, як променисто щасливі люди у сталінській тюрмі народів».

Напередодні поїздки артисти заповнювали анкету, у якій треба було вказати, чи був у полоні, чи жив на окупованій території, походження батьків, їхній послужний список тощо.

Тих, що пройшли відбір, направляли за кордон.

«У цьому році Прага ще виглядала заможна. Приватні лавки, маленькі шопи, ринки не страждали від відсутності товарів. Але грошей у нас не було. Годували всім стадом, по-комсомольськи. І ми лише дивилися та облизувалися. І все одно контраст був відчутний. Московський зашморг на чеській шії ще не затягнувся. Це відбулося незабаром», – згадувала М. Плісецька (Плісецька).

У місто ходили групами, не менше трьох осіб. Артистів возили в автобусах, у яких всі хором виконували гімн молоді: «Діти різних народів, ми мріємо про мир живемо» Хто не співав – той ненадійний. Намагалися співати всі, навіть ті, хто не мав голосу.

На фабриках і заводах давали концерти, на яких виконували народні пісні й танці. Фольклорні номери «розбавляли» класикою. Таким чином радянська система демонструвала свою терпимість до світової культурної спадщини, а також свої можливості з «виробництва» обдарованої артистичної молоді.

Улітку 1949 р. разом із Майєю Плісецькою й іншими молодими солістами у Фестивалі демократичної молоді світу, що проводився в Будапешті, брали участь Раїса Стручкова й Олександр Лапаурі.

Сенсацією міжнародного конкурсу став «Вальс» М. Мошковського у виконанні Р. Стручкової і О. Лапаурі. Тріумф номера був відзначений в закордонній пресі. Цим номером зазвичай завершувалися гала-концерти радянських майстрів у СРСР і за кордоном.

«На гастролях в Нью-Йорку партнери тричі повторили «Вальс» та <...> особливий захват викликала чародійка на ім'я Раїса Стручкова <...>», – писали американські газети.

У 1953 р. О. Лапаурі поставив для їхнього дуету з Р. Стручковою «Етюд» на музику Р. Глієра, який мав величезний успіх у багатьох країнах. «Ми бачили мистецтво акторів величезної виразності і віртуозності», – стверджували американські журналісти (Обоймина, Татькова, 2007: 407).

Один філіппінський репортер зауважив: «Росіяни тут. І дивна річ – вони такі ж люди. Вони навіть танцюють. І танцюють краще за всіх у світі <...>».

У цьому висловлюванні криється головна мета гастролей радянських артистів – вони «пом'якшували» сприйняття СРСР. Але успіх за межами своєї Батьківщини не гарантував артистам захисту від переслідувань влади на Батьківщині.

У 1953 р. Майя Плісецька стала невилізною – батько репресований, родичі за кордоном. Усіх іменитих гостей вели на «Лебедине озеро» з М. Плісецькою, але із країни її не випускали. Колективний лист на захист балерини підписали Галина Уланова, диригент Юрій Фаєр, але влада була непримирена. М. Плісецька – «чужа», а це вирок.

Під час гастролей Великого театру в Англії М. Плісецька залишилася в Москві, хоча в Лондоні чекали саме на неї. Щоб уникнути скандалу, її оголосили хворою. М. Плісецька кидає виклик системі, вона пропонує показати «Лебедине озеро» у Москві. «<...> Театр був забитий повністю. Люди прийшли, як на барикади, налаштовані серйозно. Чи жарт – Плісецька кинула виклик системі <...> Такого величезного успіху «Лебединого» жодного разу більше не було ні до тієї «опальної» вистави, ні після». Після закриття завіси почалося щось неймовірне. Добрі молодці в цивільному тих, хто голосно кричав, відтягали від бар'єрів лож, витягували у фойє. Люди бурхливо пручалися <...>» (Обоймина, Татькова, 2007: 427–428).

Наступну виставу заборонили, але під час візиту прем'єр-міністра Японії було вирішено показати «Лебедине озеро» з М. Плісецькою, через день для короля Афганістану також давали «Лебедине озеро» з М. Плісецькою.

У листопаді 1962 р. Великий театр гастроллював у Вашингтоні. Із цієї нагоди радянський посол Добринін дав прийом, який відвідав брат президента США, політик і діяч Демократичної партії Роберт Кеннеді.

Дипломат особисто представив йому М. Плісецьку. Пізніше з'ясувалося, що вони народилися з Кеннеді в один день і в один рік – 20 листопада 1925 р. М. Плісецька згадувала, що стало традицією, що «Роберт Кеннеді і я намагалися ближче до цієї дати знайти okazji, щоб привітати одне одного».

5 червня 1968 р. на Роберта Кеннеді було скоєно замах, через день він помер.

У день смерті Р. Кеннеді у М. Плісецької був призначений концерт у «Метрополітен-Опера». Перед підняттям завіси представник дирекції театру повідомив глядачам: «На знак жалоби за Робертом Кеннеді, на честь його пам'яті, Майя Плісецька станцює «Помираючого лебедя». Увесь зал встав (Обоймина, Татькова, 2007: 432).

Але не варто перебільшувати вплив великої музики і хореографії на ставлення до СРСР загалом. Мистецтво може «пом'якшити» сприйняття, але не змінити його докорінно.

У 1968 р. (під час «Празької весни») в одному з театрів Праги йшов сатиричний спектакль «Готель

Карлтон». Дія п'єси відбувається на курорті, де серед вишуканої публіки привертає увагу молодий російський генерал. Намагаючись завоювати прихильність суспільства, він влаштовує музичну виставу за участю ансамблю балалаечників, одягнених «у псевдоросійські сорочки і сап'янці. Під час концерту хтось із слухачів голосно чхнув, і балалаечники, миттєво скочивши, підкидають свої балалайки і направляють їх у зал як автомати, готові до стрільби».

В одній дії генерал в роззолоченому мундирі, обвішаному від пояса до погонів нагородами, повертається до глядачів спиною, яка вся прикрашена орденами і медалями (Карягин, 1994: 214).

І все ж мистецтво балету змушувало світову громадськість бачити у СРСР країну, де продовжують розвиватися традиції класичного мистецтва, а отже, людські цінності не чужі радянській державі.

Отже, з Радянським Союзом можна вибудувати партнерські відносини, в основі яких взаємовигідна співпраця.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Карп П. Младшая муза : монография. Москва : Современник, 1997. 240 с.
2. Карягин В. Дипломатическая жизнь за кулисами и на сцене : воспоминания. Москва : Международные отношения, 1994. 320 с.
3. Обоймина Е., Татькова О. Полеты любви. Балерины русской сцены : монография. Москва : Эксмо, 2007. 460 с.
4. Плисецкая М. Я – Майя Плисецкая. URL: <https://Knijky.ru/books/ya-mayya-pliseckaya> (дата звернення: 18.11.2020).

#### REFERENCES

1. Karp, P. M. Mladshaya muza [Younger Muse]. 1997. Moscow. p. 240. [in Russian].
2. Karyagin, V. V. Diplomaticheskaya zhizn' za kulisami i na scene [Diplomatic life behind the scenes and on stage]. 1994. Moscow. p. 320. [in Russian].
3. Obojmina, E., Tat'kova O. Polety' lyubvi. Baleriny' russkoj sceny [Flights of love. Ballerinas of the Russian stage]. 2007. Moscow. p. 460. [in Russian].
4. Pliseckzaya, M. Ya – Majya Pliseckzaya [I am Maya Plisetskaya]. URL: <https://knijky.ru/books/ya-mayya-pliseckaya> (Accessed 18.11.2020).