

**АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И ИЗОБРАЗИТЕЛНО
ИЗКУСТВО**

„ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ” – ПЛОВДИВ

ФАКУЛТЕТ „МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР И ХОРЕОГРАФИЯ”

КАТЕДРА „ХОРЕОГРАФИЯ”

Душанка Градишки Иванова

**РОЛЯТА НА РУСКАТА ШКОЛА ПРИ СЪЗДАВАНЕТО
НА БАЛЕТА В АМЕРИКА ПРЕЗ ХХ ВЕК. СРАВНИТЕЛЕН
АНАЛИЗ МЕЖДУ АМЕРИКАНСКАТА И РУСКА
БАЛЕТНИ ШКОЛИ**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за придобиване на образователна
и научна степен „доктор“ по специалност „Балетно
изкуство“. Професионално направление 8.3. Музикално и
танцово изкуство. Докторска програма „Хореография“

Научен ръководител: проф. Лиляна Драгулева

Пловдив

2020

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита на заседание на катедра „Хореография“ при АМТИИ, Пловдив състояло се 2020 година. Утвърден е на заседание на Факултетен съвет на факултет „Музикален фолклор и хореография“ 2020 година.

Дисертационният труд съдържа 193 страници. Разработката се състои от увод, 7 глави, изводи и приноси. Библиографията включва 45 източника, както и ползване на интернет (22 линка). Списъкът на авторските публикации се състои от 4 заглавия.

Защитата на дисертационният труд ще се състои на 2020 г., от часа в зала на АМТИИ, ул. „Годор Самодумов“ No2, Пловдив на открито заседание на научно жури в състав:

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Увод

Танцът в Съединените щати като многообразно и комплексно културно явление е изграден от всички аспекти на американската история: имиграция, заселване и културни контакти; развитие на индустрията, икономиката и бизнеса; разнообразни религиозни и философски становища; различни проявления в социалния живот и забавленията.

Историята на танца в САЩ е разказ за повтарящи се културни контакти и възприемане чрез най-прекия начин, известен на хората. Това е разказ за създаването и усъвършенстването на формите за забавление и театралните постановки от хора, които виждат тези иновации като широко обхванат и демократичен принос към концепцията за изграждане на националния характер и израстването на нацията.

Широкият прием на американския танц, неговите разнообразни прояви и дефиниции, изразява уникалното американско културно съзнание.

Историята на танца в САЩ може да бъде разбрана най-добре отвън, чрез интердисциплинарна база за изследване, която търси начин да дефинира и обясни изразяването на танца в преплетеното многообразие от културни явления представляващи американския опит.

Цели, задачи и методи на изследването

Целта на тази докторска дисертация е да изучи, проследи и отрази резултатите от установяването на балета в Америка, неговото развитие и кулминация, особено след пристигането на руските балетни артисти в Америка в началото на XX в. Ако разгледаме развитието на танца в Америка, най-напред трябва да признаем съществуването на танци сред местното население, които играят важна роля в социалния и религиозен живот.

Една от важните задачи в процеса на изследване бе да се установи кога се е появил класическият балет в Америка. Кога академичният класически балет, основан от Балетната академия на Луи XIV (1661, Париж) е започнал съществуването си в САЩ? Кой е положил основите му в Америка?

Наред с това целите и задачите на докторската дисертация се сблъсква с липсата на литература на български, македонски и сръбски език. За да науча повече, анализирам и сравнявам материалите, които намерих в САЩ, започнах проучването си в библиотеките в Тампа, Санкт Питърсбърг и Маями, Флорида, както и в Библиотеката за изпълнителско изкуство в Ню Йорк.

Проучването ми показва, че през XVII, XVIII и XIX в. френски, италиански и австрийски танцьори се опитват да разпространяват балета в Америка, но руснаците са най-настойчиви и упорити в тази насока. Може би Първата световна война, Октомврийската революция и Втората световна война са подпомогнали по някакъв начин руските артисти в намерението им да избегнат войните, да емигрират в Америка, да открият нов дом и да започнат процеса на разпространение на балета. Те са успели!

Като цяло балетът в Америка се счита за чуждестранно изкуство. Този факт смайва артистите от Европа, за които Америка е втора културна сцена.

Като ученици в професионални балетни училища в Европа от литературата относно историята на танца по света научаваме за много танцьори, хореографи, педагози, но само за тяхната активна работа в Европа. Няма почти никаква информация за тяхната артистична дейност на други континенти, особено в Америка.

Бях мотивирана да открия къде отива Анна Павлова, след като става известна руска балерина покорила сцените на цяла Европа? Какво се случва с Михаил Мордкин, след като напуска Русия? „Руският балет“ на Сергей Дягилев постига удивителен успех в Париж, Лондон, Монте Карло, а също и в Америка, но как е бил приет отвъд Атлантическия океан, в една страна, която е против балета? Какво се случва с

хореографите на „Руския балет“ - Михаил Фокин, Леонид Мясин, Вацлав Нижински и Джордж Баланчин след разпускането на „Руския балет“? Имат ли индивидуална кариера? Знаем, че всички споменати по-горе артисти постигат невероятен успех в Европа, но не е особено ясно какво се случва, когато пренасят своя дългогодишен опит в новата страна – Америка. Те тръгват на турнета и основават школи, научавайки американците да разбират и уважават балетното изкуство.

За да бъде по-разбираемо, най-напред представям на читателите техните постижения в Европа, преди да отидат в САЩ. Би било проява на неуважение към техния тежък труд, ако постъпя по обратния ред.

Имаше безброй въпроси, но никакви отговори. Липсващите парченца от мозайката трябваше да бъдат открити и поставени на мястото им!

Обзор на научните изследвания по темата

Изследването на танца в Америка започва с танците на коренното население – американските индианци. В продължение на стотици години те успешно мигрират през Западното полукълбо като развиват всякакви обществени отношения във всеки екологичен регион. Коренното население на Америка играе важна роля в религиозния живот и счита танца за форма на социално утвърждаване, средство за изразяване на национална или племенна вяроност и мощ. Танцът е също и част от добре развитата система на комуникация.

През годините на развитие на Америка нейните основатели полагат усилия да изградят нация, която е независима от европейския модел, но въпреки израстването си като такава, американците не могат да избегнат европейските традиции.

Първите заселници, които виждат страната като земя на безкрайните възможности, пристигат в Америка в началото на XVII в. Те са английски колонисти, които се заселват на източния бряг на Америка с надеждата да намерят богатство, да създадат нови работни места и изградят търговски пристанища. Вирджиния е първата от общо 13 колонии, където на социалните събирания се учат популярни английски народни танци, както и френски менует и дори Вирджиния

рил (*Virginia Reel*), жив народен танц, донесен от английските колонисти.

Не всички са доволни от популярността на танца. Някои от консервативните религиозни английски протестанти, наричани пуритани, критикуват танците като посочват, че официалните танцови изяви пораждаат суета, гордост и изкушение. Те вярват в прочистването на обществото от профанските занимания. С течение на времето все повече и повече имигранти от Европа донасят със себе си нови танцови стилове. Дори пуританите намират начин да позволят експресивни движения, ако се изпълняват съгласно стриктни библейски предписания.

По време на Американската революция (1775-1783) театралните представления са забранени. Въпреки забраната през 1767 г. се отварят Джон Стрийт тиътър в Ню Йорк, Филадельфия тиътър в Пенсилвания, а през 1871 г. - Балтимор тиътър във Вирджиния. Тези театри се превръщат в център на театралния танц през XVIII в. След Революционната война Джордж Вашингтон (1732-1799), като първи президент на нацията окуражава видните американци да усвоят изисканите европейски танци. За да запази добрите си отношения с френските съюзници, Джордж Вашингтон танцува менует на бала за въстъпването си в длъжност през 1789 г.

След Френската революция (1789-1799), която е както политическа, така и културна, френските майстори на танца емигрират в Америка и носят със себе си още по-изискани версии на традиционните народни танци кадрил и котилйон (*Quadrille, Cotillion*). Войната от 1812 г. (1812-1815), като конфликт между Съединените щати и Обединеното Кралство, затвърждава популярността на френските танци.

След френските танцови артисти идват италианските майстори и танцьори, които през XVIII и XIX в. взимат надмощие, представяйки своята виртуозна балетна техника и дават своя уникален индивидуален принос към развитието на новия американски танцов стил на няколко последователни поколения. Това са **Пиетро Соди** (*Pietro Sodi*), **Лоренцо Папанти** (*Lorenzo Papanti*), **Лоренцо да Понте** (*Lorenzo Da*

Ponte), **Джована Чока** (*Giovanna Ciocca*), **Гаetano Нери** (*Gaetano Neri*), **Доменико Ронзани** (*Domenico Ronzani*), **Мария Бонфанти** (*Maria Bonfanti*), **Малвина Кавалаци** (*Malvina Cavallazzi*) и **Луиджи Албертиери** (*Luigi Albertieri*). Откриването на балетното училище към Метрополитън опера през 1909 г. начело с **Кавалаци** като негов директор е исторически момент за американския балет, а **Албертиери** се счита за последният велик представител на италианската балетна техника през XIX в. в Америка.

Най-голямата австрийска балерина на XIX в. **Фани Елслер** (*Fanny Elssler*) оставя своя отпечатък върху популярността на романтичния балет в САЩ и върху първите родени в Америка танцьори като **Мери Ан Лий** (*Marry Ann Lee*), **Джулия Търнбул** (*Julia Turnbull*), **Аугуста Мейуд** (*Augusta Maywood*) и **Джодж Уошингтън Смит** (*George Washington Smith*).

С нарастването на мощта на САЩ в края на XIX в. и началото на XX в. се появява и любопитството към останалия свят. Танцьори като **Лой Фулър** (*Loie Fuller*), **Алън Мууд** (*Allan Mood*), **Айсидора Дънкан** (*Isadora Duncan*), **Рут Сен-Дени** (*Ruth St. Denis*), **Тед Шоун** (*Ted Shawn*) и **Марта Греъм** (*Martha Graham*) внасят нова театралност и абстрактност в танца, разчитайки повече на образи отколкото на сюжет. Те изследват отношенията между тялото и душата като напълно избягват класическите балетни форми.

През XIX в. повечето американци не съзнават педагогическата традиция, която изгражда основите на балета в Европа (Италия, Франция, Дания и Русия), а в началото на XX в. танцьорите и педагозите, които се установяват в САЩ, за да преподават, разбират и са объркани от неравенството между балетното обучение в Европа и в Америка. Американската публика не чувства балета като нещо американско, а американците не възприемат балета като форма на изкуство и затова не развиват вкус в тази област до началото на XX в., когато танцьори от Императорския руски балет от Москва и Санкт Петербург тръгват на турнета в Съединените щати. Тяхна безспорна кралица е **Анна Павлова**, а нейният партньор **Михаил Мордкин** е любимият им танцьор. И **Павлова**, и **Мордкин** имат много широко въздействие върху обучението по танц в Америка, Павлова чрез

нейните безкрайни турнета подготвя публиката, а педагогическата дейност на Мордкин в Ню Йорк създава цели нови поколения американски танцьори.

Реакциите срещу старите дефиниции за изкуство и обществен живот, които характеризират периода до Първата световна война, увеличават контраста и изграждат концепции за традиционализъм и модернизъм. В сферата на изкуствата тази ера се определя като *"американски Ренесанс"*. Американските архитекти, урбанисти, стенописци и драматурзи дават свобода на идеалите на Ренесансова Европа, за да обогатят артистичните течения в Съединените щати.

През 1916 г., след огромен успех в Европа, в Америка пристига **Сергей Дягилев** със своя **Руски балет (Ballet Russes)** и донася експресионизма и модернизма в танца. Балетът представя *авангардните* творби на **Михаил Фокин**, чието влияние дава своя огромен принос в популяризирането му сред масите, наред с работата на **Леонид Мясин** притежаващ също толкова напредничави идеи и **Вацлав Нижински** - блестящата танцова звезда на трупата. „Руският балет“ танцува в повече от петдесет града в Америка и представя репертоар включващ известни балети като „Жар-птица“ (1910), „Петрушка“ (1911), „Видението на розата“ (1911), „Следобедът на един фавн“ (1912), „Пролетно тайнство“ (1913), „Гил Ойленшпигел“ (1916), „Пуличинела“ (1920), „Аполон Мусагет“ (1928), „Блудният син“ (1929). Всички тези балети продължават да се представят и днес. Композитори като **Игор Стравински**, **Клод Дебюси**, **Морис Равел**, **Сергей Прокофиев** и **Ерик Сати**, художници като **Пабло Пикасо**, **Александър Беное**, **Лев Бакст**, **Николай Ръорих**, **Наталия Гончарова**, **Андре Дерен** и **Анри Матис**, както и художници на костюми като **Лев Бакст** и **Коко Шанел** взимат участие в продукциите на Дягилев. Потомците на „Руския балет“, танцьорите и хореографите разпространяват балета в Америка и за известен период от време изглежда сякаш се намират навсякъде, танцуват, преподават, поставят балети.

Руснаците полагат основите. Но дори тяхното присъствие и енергична дейност не биха били достатъчни да предизвикат удивителната балетна експлозия в Америка в десетилетията след

Втората световна война. В тези години балетът се превръща в почитано американско изкуство и символ на висшия модернизъм. Променящата се форма на Америка и променящата се форма на танца изстрелват класическия балет в челните редици на съвременния живот.

1.Началото на танца като форма на културно изразяване в Америка през XVII и XVIII век

Един поглед върху танца в Съединените щати трябва първо да признае съществуването на танца сред коренното население, където той играе важна роля в социалния и религиозен живот. Танцът осигурява форма на социално утвърждаване и средство за изразяване на национална и племенна лоялност и власт, той е част от религиозен ритуал предоставящ средство за непосредствено общуване с духовете. Голямата разлика в танците на американските индианци прави трудно формулирането на генерални изводи, но повечето танци се изпълняват в линия, в кръг или като процесия. Тези форми са оцелели и са важна част от историята на това, което представляват съвременните Съединени щати. Ето няколко представителни примера: „Танц на слънцето на племето шушон“, „Кучешки танц“, „Танц на планинските духове“, „Танц за дъжд“, „Танц на призраците“ и „Танц на войната“.

Основателите на Америка полагат усилия да изградят нация, различна от нациите в европейските страни, които са напуснали, нация основана на свобода и равенство. Това е основната цел през годините на формиране на нацията, но същевременно има неоспорими подмолни течения на конкуренция с Европа. Въпреки че не желаят да бъдат под натиска на абсолютна монархия, американците не могат да отречат обичаите на своите презокеански съседи, които ги правят толкова неустоими. Докато ранните заселници биват наточвани от своите религиозни водачи с предупреждения за злото, което танците носят, с течение на времето танцът заема важна роля в американското общество, чиято значимост непрекъснато нараства. За разлика от европейските страни, където кралските дворове и аристокрацията определят господстващите правила, които обществото да спазва, американците са нова, развиваща се нация.

Освен това Америка е земята на възможностите за тези, които са избягали от религиозно преследване или се опитват да натрупат богатство на място, където няма установена аристокрация и да регулират правилата за приемане в обществото, като по този начин отварят вратите за смесване на нови и стари танци. Тези, които са емигрирали в Америка с богатство и тези, които бързо са натрупали богатство след пристигането си са малко на брой и рядко се срещат. Но те формират елитната класа на аристократите и пропускат през своя филтър новите европейски стандарти за стил и култура към останалата част от нацията.

Докато европейското изкуство на балета не пуска веднага корени в Съединените щати поради затруднения, намерения и религиозна философия на първите заселници, танцът наистина пристига от Европа в Америка в контролираните от Великобритания колонии. Кралица Елизабет I (1533-1603) иска да основе колонии в Америките, за да разшири британското господство и да ограничи влиянето на испанската империя. Англичаните се надяват да намерят богатство, да създадат нови работни места, да изградят пристанища по бреговете на двете Америки. Много от тези колонии са съществували в продължение на повече от 100 години включително първата колония на Вирджиния, която е основана през 1607 г. В колониална Вирджиния танцът се посреща с по-малко съпротива. Най-богатите жители на Вирджиния имат много свободно време и започват да формират социални навици, подобни на тези на охолната европейска аристокрация. Танцуването се превръща в постижение, което се очаква от достойния джентълмен от Вирджиния. Майсторите на танца скоро тръгват из цялата колония, готови да преподават както английски народни танци, така и някои претенциозни, изискани френски танци, например менует (*Minuet*).

В периода от 1607 до 1776 г. наред с Вирджиния съществуват още 12 други колонии, включително Масачузетс, Ню Хемпшър, Роуд Айлънд, Кънектикът, Ню Йорк, Пенсилвания, Ню Джърси, Делавър, Мериленд, Северна Каролина, Южна Каролина и Джорджия. Този период е известен като „колониален”. През 1776 г. тринадесет британски колонии обявяват независимост и формират Съединените щати. Театралният танц намира своя път към колониите в средата на

XVIII век чрез европейски пътни компании. Обаче за разлика от Европа, в колониите няма официални училища за обучение на професионални театрални танцьори .

Като цяло танците не винаги се приемат от обществото с отворени обятия. Ранното противопоставяне на танца в Америка идва предимно от пуританите (английски протестанти от XVI и XVII век), които смятат, че могат да „очистят“ английската църква от „католическите“ практики. **Инкрийс Матър** (1639-1723), пуритански свещеник от Бостън през XVII век и неговият син **Котън Матър** (1663-1728), пуритански свещеник от Нова Англия са противници на танца, които твърдят, че танците отклоняват ума и душата от тяхната истинска цел - Господ. В техните публикации за злото, наречено танц озаглавени „*Необходимост от реформи*“ и „*Стрела от колчана на Светото писание срещу нечестивите и безразборни танци*“ и двамата – баща и син – привеждат доводи, че танците са грешни в очите на Бог.

Много важно е да отбележим, че някои от колонистите-пуритани, които пристигат в Нова Англия не изразяват неодобрение към танците. През 1651 г. известният книжар и композитор от Лондон, Джон **Плейфорд** публикува „*Учител по английски танци: прости и лесни правила за изпълнение на провинциални танци с мелодия за всеки от тях*“. Малката книжка за първи път описва английски провинциални танци, които преди са се учили чрез гледане и практика. Първото издание на книгата на Плейфорд включва 104 танца, предимно в кръг, в квадрат и редица от четири двойки. Книгата бързо става изключително популярна, както в Англия, така и в колониите.

Вирджиния рил, (*Virginia Reel*) енергичен американски провинциален танц за двойки, който става популярен във Вирджиния през XVIII век и остава любим американски танц през по-голямата част от XIX век, е почти идентичен с един от танците на Плейфорд, наречен **сър Роджър де Ковърли** (*Sir Roger de Coverley*).

По време на Американската революция (1775-1783), театралните събития са спрени поради различни забрани. Независимо от забраните през 1767 г. театрът Джон Стрийт Тиътър отваря врати в Ню Йорк, който наред с Филадельфия става център на театралните танци през

XVIII век. След Революционната война, **Джордж Вашингтон** (1732-1799), като първи президент на нацията (1789-1797), тъй като държи да поддържа добри отношения с френските съюзници на Америка, танцува **менует** на бала по случай встъпването си в длъжност като президент през 1789 г. След Френската революция (1789-1799), която е колкото политическа, толкова и културна, една нова група от френски танци придобива популярност както във Франция, така и в Америка. Танцът **Кадрил** (*Quadrille*), танц за четири двойки в квадратна форма, при който двойките се редуват да танцуват докато другите почиват, скоро се изпълнява навсякъде в Съединените щати както и неговия събрат танцът **Котилъон** (*Cotillion*). Войната от 1812 г. която няма особен принос в окуражаването на добрите чувства между Великобритания и Америка, затвърждава популярността на френските танци.

2.Италианското влияние върху танца в Америка

Докато ранните танцови артисти в Америка са предимно французи, през XVIII и XIX век в Америка емигрират италиански танцори, които донасят своята виртуозна балетна техника и в следващото поколение дават своя уникален индивидуален принос към развитието на новия американски танцов стил. Именитият италиански танцмайстор **Пиетро Соди** (*Pietro Sodi*) (1716, Рим-1775, Чарлстън, Южна Каролина) пристига в Ню Йорк през 1774 г., започва да преподава най-модерните обществени танци, като промотира действия балет (*ballet d'action*) на Жан Жорж Новер. Той композира и изпълнява пантомимни танци, които без съмнение водят до известна театрална дейност. Самата Америка по това време няма свои танцови трупи.

След Соди в Бостън се заселва италианецът **Лоренцо Папанти** (*Lorenzo Papanti*) (1799, Ливорно-1872, ?) и става уважаван учител по танц. През 1823 г. той е назначен за танцмайстор във Военната академия на САЩ в Уест Пойнт, Ню Йорк. Благодарение на него роденият във Виена „Австрия валс“ официално е представен в Америка през 1834 г. По-късно се появява американска версия на танца, наречена **Бостънски валс**, която е по-бавна и по-величествена от европейския оригинал.

Лоренцо Да Понте (*Lorenzo Da Ponte*) (1749, Виторио Венето-1838, Ню Йорк), италиански поет и либретист на трите известни опери на Моцарт – „Сватбата на Фигаро”, „Дон Жуан” и „Така правят всички жени”, емигрира в САЩ през юни 1805 г. на 56 годишна възраст. През 1833 г. той основава първата опера в Америка – Нюйоркската оперна трупа като води трупи от италиански певци и танцьори. Да Понте запознава американците с музиката на Джоакино Росини (1792-1868).

Италиански танцьори, обучени от великия балетен педагог **Карло Блазис** (*Carlo Blasis*) (1797, Неапол-1878, Чернобио, Италия) пристигат в САЩ и представят пред американската публика удивителната си балетна техника характеризираща се със сложна плетеница от стъпки, скокове и въртения. Една от първите ученички на Блазис пристигнала в САЩ е **Джована Чокка** (*Giovanna Ciocca*) (1825, Милано -?), която прави своя дебют в Америка през 1847 г. През следващата година пристига италианският виртуоз **Гаetano Нери** (*Gaetano Neri*) (1821-1852) и тръгва на турнета с Чокка, която става любимка на американската публика. През 1857 г. великият италиански мим и хореограф **Доменико Ронзани** (*Domenico Ronzani*) (1800, Триест-1868, Ню Йорк) е помолен да формира италианска балетна трупа, която да даде представление на откриването на Филаделфийската музикална академия.

Към средата на XIX век, когато САЩ постигат своята национална идентичност чрез енергията и богатството, генерирани от Индустриалната революция, отношението и начина на живот на американското общество се променят. Обществото настойчиво търси забавления. Здравото любопитство на американците, подхранвано от процъфтяващата икономика, изисква силни усещания и луксозни забавления, каквито може да предостави само театралната постановка. Бостън, Ню Йорк и Филаделфия, са най-развитите театрални градове и непрекъснато отправят привлекателни покани за визити към европейски трупи и индивидуални артисти. Расте интересът на американската публика към известни мюзикъли като „Черният магьосник” (*The Black Crook*) от 1866 г. Безпрецедентният успех на това представление дава тласък на още продукции на тези импозантни мюзикъли често включващи италиански балерини, които в последствие избират да останат в САЩ. Италианката **Мария**

Бонфанти (*Maria Bonfanti*) (1845, Милано-1921, Ню Йорк), е най-известната балерина от този период. Бонфанти участва като примабалерина в „Черният магьосник“ в Ниблос гардън тиътър в Ню Йорк. Премиерата е на 12 септември 1866 г., която преминава с огромен успех. Критиците хвалят стила на Бонфанти, който *“е в хармония с елегантността на нейната личност, изпълнена с грация, летяща, гъвкава и избягваща всички принудителни усилия на другите артисти.”* (*New York Clipper*, списание, посветено на литературата и изобразителното изкуство, 11 юли 1868, с. 110)

2.1. Малвина Кавалаци и Луиджи Албертиери

През втората половина на XIX век и началото на XX век на оперните и балетни сцени в Америка доминират италианските танцьори, а известните балетни училища по това време се ръководят от италиански учители, които полагат основите на италианската балетна техника в новото поколение американски танцьори. Двама от тях заслужават определено внимание – **Малвина Кавалаци** (*Malvina Cavallazi*) и **Луиджи Албертиери** (*Luigi Albertieri*).

Малвина Кавалаци (1852, Милано-1924, Равена, Италия), италианска танцьорка, преподавател, хореограф и първа примабалерина на Метрополитън опера. От осем годишна възраст тя се обучава в Ла Скала, където дебютира на 23 години през 1875 г. През 1884 г. Кавалаци става примабалерина на Метрополитън опера в Ню Йорк. **През 1909 г. Кавалаци основава балетно училище към Метрополитън опера** и откриването представлява исторически момент за американския балет. Кавалаци работи като директор на балетната трупа на Метрополитън опера до 1913 г. Сред нейните ученички са **Полина Верховен, Ева Суейн** и **Лорета Глин**.

Луиджи Албертиери (1860, Милано-1930, Ню Йорк), танцьор, учител и хореограф, е роден в Рим, Италия. На осем годишна възраст е осиновен от италианския танцьор и балетен педагог **Енрико Чекети** (*Enrico Cecchetti*) (1850-1928) и под неговото ръководство учи балет в продължение на десет години.

През 1895 г. мениджърът на Метрополитън опера Морис Грау довежда Албертиери в САЩ и той заема позицията на балетмайстор. В Метрополитън опера, Албертиери незабавно намалява максималната възраст за балетните изпълнители от 50 или 60 години на 30. От 1913 до 1927 г. преподава в балетното училище на Метрополитън опера. Сред неговите ученици са **Рут Пейдж**, **Ида Рубенщайн**, **Агнес де Мил**, **Лидия Лопухова**, **Катрин Литълфийлд**, също и **Фред Астер**. През 1923 г. Албертиери пише „*Изкуството на Терпсихора, елементарен, теоретичен, физически и практически трактат по танц*“, учебник съдържащ рисунки, подобни на рисунките, които Карло Блазис използва в „*Законите на Терпсихора*“ (1828). Албертиери се счита за последния велик представител на италианската балетна техника от деветнадесети век в САЩ.

3. Влиянието на Фани Елслер върху популярността на романтичния балет в Америка

До настъпването на XIX век, когато в европейските кралски дворове се изпълняват балети, в Америка танцът е оставен изцяло на благоволенieto на частни инициативи, предприемчиви импресарии, собственици на театри или пък на самите хореографи и танцьори. През XIX век на страдащите от доста силен комплекс за малocenност американци непрекъснато се напомня, че културата трябва да се внася от чужбина, затова те с огромно нетърпение и желание очакват срещите с европейски танцьори.

Известната австрийска балерина **Фани Елслер** (*Fanny Elssler*) (1810, Виена-1884, Виена) е най-великата европейска танцьорка, която танцува в Съединените американски щати през XIX в. През 1834 г. след три месеца интензивно обучение при **Огюст Вестрис** (*Auguste Vestris*) (1760-1842), Фани Елслер дебютира на сцената на Парижката опера в балета „Буря“ (*La Tempête*), постановка на Жан Корали (*Jean Coralli*), по музика на Шнайцхофер. Елслер постига незабавен успех, който разделя парижките почитатели на балета на „талъонисти“ и „елслеристи“, тъй като топлината и спонтанността на нейното изпълнение категорично контрастира на ефирната лекота на най-голямата ѝ съперница – **Мария Талъони** (*Marie Taglioni*) (1804-1884).

През 1840 г. Фани Елслер заминава за Ню Йорк заедно със своя партньор и балетмайстор **Джеймс Силвейн** (*James Sylvain*) на турне, организирано от нейния мениджър **Хенри Уикоф** (*Henry Wickoff*) (1812-1884). На 14 май 1840 г., Елслер прави своя дебют в Парк тийтър в Ню Йорк в дивертисмента „Краковяк“ (*La Cracovienne*) и в балета „Тарангула“ (*La Tarantule*), които вече е танцувала в Европа. Фани преживява две години на нестихващ успех в Америка.

Осмият президент на САЩ **Мартин Ван Бюрен** (*Martin Van Buren*) (1782-1862), чийто мандат продължава от 1837 г. до 1841 г., я кани да изнесе представление пред Конгреса във Вашингтон. В Белия дом Елслер изпълнява танца “Качуча” – андалузки танц *Cachucha*. В периода от 1840 г. до 1842 г. Фани Елслер запознава Съединените щати с класическия балет на турнетата си в Ню Йорк, Бостън, Филадельфия, Ню Орлиънс, Чарлстън, Ричмънд, Синсинати и Сент Луис.

Фани Елслер влияе върху популярността на романтичния балет в Америка. Тя представя много дивертисменти и танцува в балетите: „Тарангула“ (*La Tarentule*), „Силфида“ (*La Sylphide*), „Циганка“ (*La Gypsy*), „Натали или швейцарската млекарка“ (*Nathalie, ou la Laitière Suisse*), „Любовта или оживялата роза“ (*L'Amour, ou la Rose Animée*), „Богът и баядерката“ (*Le Dieu et la Bayadère*), „Феята и рицарят“ (*La Fée et le Chevalier*).

Тя има невероятно въздействие, което вдъхновява танцьорите от Филадельфия **Мери Ан Лий** (*Mary Ann Lee*), **Джордж Уошингтън Смит** (*George Washington Smith*), **Джулия Търнбул** (*Julia Turnbull*) и **Аугуста Мейуд** (*Augusta Maywood*).

3.1. Първите американски танцьори

Успехът на европейските танцьори, макар и да не създава традиции в танца, стимулира таланта на американците и през XIX век Америка изгражда четирима балетни танцьори с необикновен талант. Първа е **Мери Ан Лий** (1823, Филадельфия - 1899, Филадельфия). Лий изучава балет в продължение на две години при **Пол Х. Хазард**, бивш танцьор от Парижката опера, считан за един от най-влиятелните

северноамерикански преподаватели през XIX век. В родния си град, Лий прави своя танцов дебют в ролята на Фатима в „Девојката от Кашмир“ (*The Maid of Cashmere*), английска версия на операта-балет на Даниел Обер „Богът и баядерката“. На дебюта си в Ню Йорк на 12 юни 1839 г. Лий участва заедно с **Джулия Търнбул** в нов балет „Сестри“ (*The Sisters*). През 1842 Лий танцува в „Спирка за кербани“, (*The Halt of the Caravan*), „Роберт дяволът“ (*Robert le Diable*), а година по-късно и в „Нямата от Портичи“ (*La Muette de Portici*).

През ноември 1844 г. Лий отива във Франция, за да учи при учителя на Мейуд, **Жан Корали** (1779-1854), балетмайстор в Парижката опера. След година обучението ѝ в Париж приключва и през 1845 г. тя се завръща у дома със значително подобрена техника и разширен, и осъвременен репертоар: „Хубавицата от Гент“ (*La Jolie Fille de Gand*), по музика на Адолф Адам (*Adolph Adam*) и „Полско цвете“ (*Fleur des champs*).

Американската премиера на първата оригинална версия на балета на Корали „Жизел“ е в Бостън на 1 януари 1846 г. и Лий става първата изпълнителка на оригиналната версия на ролята на Жизел в Америка поставена от нейния учител Жан Корали в Париж. Тя танцува със своя партньор **Джордж Уошингтън Смит** в ролята на принц Алберт.

Джулия Търнбул (1822, Монреал, Канада-1887, Бруклин, Ню Йорк), е балерина и актриса. Когато Джулия е на три години, семейството ѝ се премества в Олбъни, Ню Йорк. Търнбул изучава балет при **Жул Мартен** и неговата сестра **Мадам Лекомт**, френски танцьори и преподаватели.

Дебютът на Търнбул като танцьорка е в Парк тиътър, Ню Йорк в „Сестри“, постановка на Жул Мартен. През лятото на 1840 г., когато Фани Елслер пристига в САЩ, тя наема Търнбул за солистка в своята група. В периода 1844-1847 г. Търнбул пътува из САЩ като солистка и съпернички на европейските звезди, които обикалят Америка. През пролетта на 1847 г. Търнбул се присъединява към постоянния състав на Бауъри тиътър в Ню Йорк, и постига голям успех с изпълнението на главната роля в мюзикъла „Кралицата на наядите“ (*The Naiad Queen*) по оригинална музика на Едуард Улф. Същата година триумфира в

„Жизел”, като ѝ партнира Смит, новият балетмайстор на театър Бауъри.

В периода 1847-1850, Търнбул изпълнява солистичните партии в операта-балет „Бохемско момиче” и в балетите „Натали или швейцарската млекарка”, „Роберт дяволът”, „Нямата от Портичи”, „Духът от извора”, „Заем за любовника”, „Алпийската девойка”, „Джени Линд”, „Жертви”, „Магьосникът Скиф”, „Есмералда“ и танцува до 1957 г.

Аугуста Мейуд (1825, Ню Йорк-1876, Леополдвил, Австрия). Мейуд учи балет при Пол Х. Хазард във Филадельфия и започва да дава представления. На 30 декември 1837 г. Мейуд излиза на сцената в ролята на Золое, танцуващата баядерка в операта-балет на Обер „Богът и баядерката”. Дванадесет годишното момиче *“предизвиква сензация сред ветераните-любители на сцената”*, които са *“изумени от нейните отлични постижения”* (Филадельфия пблик леджър, 10 януари 1838 г.) (*American National Biography online*, published 2000 г.).

През май 1838 г., Мейуд отива в Париж, и учи балет при **Жан Корали**, балетмайстор и при **Жозеф Мазилие**, водещ танцьор в Парижката опера. Мейуд бързо е назначена в Парижката опера, получава щедра заплата и след дебюта си в „Куцият дявол”, се появява и в други балети на Корали, включително „Тарантула” и „Циганка”. Тя танцува в различни оперни дивертисменти и в два обновени балета „Нина или луда от любов” (*Nina, ou La Folle par amour*) балет-пантомима в две действия на Луи-Жак Милон (*Louis-Jacques Milon*) и в „Зле опазеното момиче” на Жан Добервал. След ангажиментите си в Лисабон, Виена, Будапеща, Мейуд последва Елслер в Италия. На 23 години Мейуд става примабалерина на Ла Скала като достига до ранга *celebrita danzante et mima assoluta* (*знаменита танцьорка и абсолютен мим*) на Италия. Тя е първата американка, която получава ранга на примабалерина в Европа а критиците я сравняват с великите романтични балерини на XIX век.

Джордж Уошингтън Смит (1820, Филадельфия-1899, Филадельфия) е танцьор, балетмайстор и хореограф. Той започва да изучава танц като малък и е самоук. По-късно талантът на Смит се развива от

обучението при различни гостуващи европейски учители като Джеймс Силвейн, Пол Хазард и Жул Мартен в родната му Филадельфия. Когато Фани Елслер и нейният партньор балетмайсторът Джеймс Силвейн пристигат във Филадельфия през юни 1840 г. Смит е поканен да се присъедини към тяхната труппа. Силвейн обучава Смит в драматични пантомимни интерпретации за една от най-известните му роли - ролята на Арлекин. На 13 септември 1842 г. Смит се появява за първи път на сцената на Уолнът стрийт тийтър във Филадельфия в пантомимата „Мазулме или черният гарван на гробницата” (*Mazulme or The Black Raven of the Tombs*) по музика на Жером Равел (*Jérôme Ravel*) (1814-1890).

Под ръководството на П. Х. Хазард, Смит и Мери Ан Лий стават изпълнители на главните роли на Алберт и Жизел в първата американска продукция на „Жизел” на сцената на Хауърд Атенеум в Бостън на 1 януари 1846 г. Представлението носи огромен успех и на двамата солисти. Смит става партньор на известната **Лола Монтез** (*Lola Montez*) (1818, Ирландия-1861, Ню Йорк) като поставя за нея три балета: „Тиролката Бетли” (1851), „Един ден на карнавала в Севиля” (1852), „Диана и нейните нимфи” (1852). Смит е преподавател по балет в *Théâtre Comique* в Бостън (1867-68) и ръководи свое собствено училище във Филадельфия (1881-99) като преподава класически балет и социални танци. През 1868 г. Смит поставя на сцената известния предшественик на бродвейските мюзикъли „Черният магьосник” (*The Black Crook*) по музика на Томас Бейкър, Джузепе Опрети, Джордж Биквел и ръководи много от следващите възстановки на това вечно фантастично произведение. Джордж Уошингтън Смит се счита за единственият мъж-балетна звезда в Америка през XIX в.

4. Трескаво търсене на нови форми на танца

С нарастващата мощ на Съединените американски щати расте и любопитството към света. Много западни артисти започват да се интересуват и са очаровани от екзотиката на африканската и азиатска култура. Успоредно със социалните и политически движения започва трескаво търсене на нови форми на танц основаващи се на свободно и индивидуално изразяване и по-динамичен начин на живот. Танцьорите търсят нов израз на съвременното общество, което се изправя пред

нестабилността на световната сцена, непрекъснатите обществени промени и нарастващата индустриализация. Танцьори като **Лой Фулър** (*Loie Fuller*), **Алън Мод** (*Allan Mood*), **Айсидора Дънкън** (*Isadora Duncan*), **Рут Сен-Дени** (*Ruth St. Denis*), **Тед Шоун** (*Ted Shawn*) и **Марта Греъм** (*Martha Graham*) внасят нова театралност и абстрактност в танца разчитайки повече на образите отколкото на сюжета. Те изучават връзката между тялото и душата като напълно изоставят класическите балетни форми.

Лой Фулър (1862, Фулърсбърг, Илинойс-1928, Париж), танцьорка и хореограф. Тя става професионална актриса и участва в различни водевили, подготвя своя хореография и експериментира с дизайн на костюмите, които изработва от разноцветна коприна. Нейният танц е естествен и лек със своите въртения, жестикулации с ръце и торс, разходки и подскоци. Фулър дебютира като актриса в Ню Йорк през 1878 г. в „Шафрон“, известна комична мелодрама на ирландския драматург Дион Бусиколт. Една от най-известните ѝ постановки е „Танцът на змията“ (Ню Йорк, 1891), който се превръща в специфичен жанр и обект на чести имитации. Заради своите технологични сценични иновации Фулър е считана за магьосница на сцената. Тя експериментира с радиий, нова осветителна технология и метри плат, за да създаде солови изпълнения, в които прилича на блестяща пеперуда, обзета от пламъци.

Мод Алан (1873, Торонто - 1956, Лос Анжелис) танцьорка, хореограф и актриса. От ранна възраст учи пиано. За да продължи обучението си като концертиращ пианист заминава за Берлин, но там започва да изучава танци. В края на XIX в. Алан наблюдава новите техники, които се развиват в театъра под влиянието на **Франсоа Делсарт** (*François Delsarte*) (1811-1871) като единство между духа и тялото. Появяват се експерименти в дизайна на декора и сцената, пантомимата и движенията. Алан е вдъхновена от възраждащия се интерес към древна Гърция и танца като изкуство. Нейното най-известно произведение е „Видение за Саломе“ (Виена, 1906), композирано от Марсел Ремю (*Marcel Rému*). Изпълнявайки ролята на екзотичната библейска героиня Саломе, Алан танцува с боси крака с наниз от мъниста и дълга, развята прозрачна пола, което притеснява част от публиката.

Айсидора Дънкън, (1877, Сан Франциско-1927, Ница), танцьорка и хореограф. Ранното обучение на Дънкън по танц включва балетни уроци по техниката на Франсоа Делсарт, който е популярен в САЩ в периода от 1870 г. до 1890 г. Акцентът, който последователите на Делсарт поставят върху тялото като игра на извивки привлича Дънкън повече, отколкото вертикалната геометрия на балета, затова Дънкън обединява линиите на Делсарт в своята собствена работа. Айсидора Дънкън революционализира танца по начин, който надхвърля отказа ѝ да използва класически стъпки и техники. Нейните танци не разказват истории, а интерпретират музиката, по която тя танцува. Нейните изпълнения са върху симфонии на Бетовен, концерти на Шуберт, композиции на Менделсон и валсове на Шопен. Появата на Дънкън в Санкт Петербург през 1905 г. впечатлява руските балетни деятели затвърждавайки идеите на младите хореографи като Михаил Фокин и Александър Горски, че реформите в танца са задължителни. Докато „Шопениана“ на Фокин (1907) показва стилистичното влияние на Дънкън, „Етюдите“ на Горски (1908) отразяват въздействието ѝ върху структурата. Макар че Дънкън действа по-активно в Европа отколкото в САЩ, тя оказва голямо въздействие върху развитието на балета през XX в., както и върху модерния танц.

Рут Сен-Дени, (1879, Самървил, Ню Джърси-1968, Холивуд), танцьорка и хореограф. Сен-Дени учи художествена гимнастика и пантомима при **Карл Марвиг** в Ню Йорк и **Женевиев Стебинс**, водещ представител на системата на Делсарт. През 1900 г. Рут Сен-Дени започва да танцува и да участва във водевили и музикални комедии в трупата **Дейвид Беласко** (*David Belasco*) (1853-1931), американски театрален продуцент и драматург. Обучена от Беласко, Сен-Дени научава тайните на сценичното осветление, автентичните костюми и сценографията на декорите. През март 1906 г., след като изучава хиндуисткото изкуство и философия, Сен-Дени представя пред публиката в Хъдсън тийтър в Ню Йорк своята първа танцова творба „Радха“ („*Radha*”) - разказ за дойката Радха, която е първият сподвижник на индийския бог Кришна. Наред с „Радха“, тя създава още два танца “Тамян“ и „Кобри“, които слива в своята Индийска сюита.

През 1914 г. Сен-Дени среща младия танцьор **Тед Шоун** (1891, Канзас Ситу, Мисури-1972, Орландо, Флорида) и те обединяват усилията си като през 1915 г. основават школата „Денишоун” (*Denishawn School*) в Лос Анжелис. Целта на „Денишоун” е да даде добро образование във всички фази на танца като разработват програма за практически занимания и хореография. Преподаваните в училището теми включват основи на балета, ориенталски танци, история на танца, йога, театър, философия, хармония, теория и история на музиката, интерпретации на музикалните анализи на **Емил Жак-Далкроз** (*Émile Jaques-Dalcroze*) (1865-1950) швейцарски музикант и композитор, както и ритмичните техники на Франсоа Делсарт. Шоун често изразява своята вяра в стойността на всички танцови техники, които са противоположни на класическия балет и изключително модерната централно-европейска школа. В действителност, неговото артистично кредо наподобява това на Михаил Фокин в това, че за всяка тема трябва да се разработи нова форма на движения точно съответстващи на сюжета. За танцьорите на „Денишоун”, Шоун поставя: „Орида - романът на пустинята” (1914), „Градината на Кама” (1915), „Орфей и Евридика” (1918). Сред най-известните ученици на Рут Сен-Дени и Тед Шоун, които стават едни от най-важните фигури в модерния американски танц са **Марта Греъм**, **Дорис Хъмфри** и **Чарлз Уидмън**.

Марта Греъм (1894, Алегени, Пенсилвания-1991, Ню Йорк) е танцьорка, хореограф и преподавател. Недоволна от визията на Денишоун и липсата на връзка със съвременния американски живот, Греъм е една от първите, която напуска. Тя изследва нов начин за дишане на танцьорите като увеличава рязкото поемане на въздух и неговото принудително издишване. Това просто противопоставяне става основата на дихателната техника на Греъм, наречена по-късно „свиване и отпускане” (*contraction and release*). През 1926 г. Марта Греъм основава Център за съвременен танц в Ню Йорк като дом за нейната трупа и школа. Тя създава репертоар въз основа на техника за обучение, която е известна по света със своята експресивност и използването на перкусивни движения. Първоначално Греъм използва много малко завъртания, стъпалата са поставени плътно на пода успоредно едно на друго, при повдигане по-често са сгънати отколкото опънати. Някои от най-въздействащите ѝ изпълнения са „Бунт” (1927),

„Еретик” (1929) и „Ридание” (1930). От 1934-1944 г. творбите на Греъм отразяват теориите на Зигмунд Фройд за психологическо изследване чрез танца като наблягат на интереса ѝ към американски теми: „Граница” (1935), „Американски документ” (1938), „Писмо до света” (1940), „Брегът на Салем” (1943) и „Пролет в Апалачите” (1944). Греъм се вдъхновява от поетичната драма в гръцкия театър и създава: „Задача в лабиринта” (1947), „Клитемнестра”(1958), „Алцеста” (1960). Едно от най-възхваляваните произведения на Греъм е композицията „Пролетно тайнство” по музика на Стравински през 1984 г. Марта Греъм е една от най-големите американски хореографи на ХХ в. и пионер в движението за модерен танц. В Европа той става много популярен. Американските танцьори като Рут Сен-Дени, Тед Шоун и Марта Греъм намират своите последователи в лицето на Мери Вигман, Рудолф фон Лабан, Курт Йоос, Макс Терпис, Грет Палука и други.

5. Зараждането на балета в Америка

В началото на ХХ в. балетът започва да навлиза в Америка чрез водевила, вариететните представления и мюзикъли и както на сцената, така и извън нея има една единствена цел – да забавлява. Балетът се приема като чуждестранно изкуство по принцип заради всички гостуващи европейски артисти, за които Америка е второстепенно културно поприще. Италиански, френски и руски имигранти съставляват по-голямата част от учителите работещи за по-нататъшното развитие на традициите на класическия балет, а най-уважаваните от тях идват от най-почитаните европейски опери като Парижката опера, Ла Скала, Мариинския театър и Большой театър.

В този период много професионални танцьори, критици и културни съдници чувстват, че на младата нация е отредено да изработи своя собствена уникална традиция на базата на руския балет. Задачата на Америка в тази насока е да разработи свой собствен стил - американският балет ще даде подслон на руските традиции, като едновременно с това отразява онези качества, които представляват сърцевината на американската национална идентичност. Имигрантите преподаватели допускат развитието на културен плурализъм в американския балет като донасят в Америка своя руски подход и го адаптират към новите национални обстоятелства. Те дават възможност

на предишната форма на елитно изкуство да навлезе в своя нов демократичен дом и по този начин осигуряват бъдещето на балета в Америка.

"Въздействието на руския балет в Америка е монументално", <https://www.wilsoncenter.org/publication/culturekultura-russian-influences-american-performing-arts-dance> , заявява Сюзан Карбоно, професор по интердисциплинарни науки и изпълнение в областта на изкуството в Университет Джордж Мейсън, Вирджиния, на втория семинар по култура, проведен на 5 май 2003 г. в Кеън Инститют във Вашингтон.

Многобройни руски имигранти работят в продължение на десетилетия да изградят национален балет с американска идентичност. Наред с Анна Павлова и други танцьори и хореографи като Михаил Мордкин, Михаил Фокин, Леонид Мясин, Серж Лифар, Адолф Болм и „Руския балет” на Дягилев предизвикват изключителен интерес както в света на класическия танц, така и на популярната сцена със своите изпълнения на концерти и водевили на Бродуей и във филми.

Изпълняваният във водевили от уважавани руски фамилии балет е примесен с популярни американски танцови стилове и развива нови характеристики в отговор на американската икономика. Формите на американски балет се хвърлят в борбата на балета да се определи в този богат период в началото на XX в. и дава нова светлина върху развитието на балета с американска идентичност.

5.1. Руснаците от императорска Русия полагат основите – Павлова и Мордкин

Удивителният сезон на Павлова и Мордкин в Метрополитън опера в Ню Йорк през пролетта на 1910 г. бележи началото на ерата на балета в Америка. Тяхното посещение съвпада с момент, в който интересът към танца ражда нови идеи, нови таланти и нови имена: Лой Фулър, Мод, Алан, Айсидора Дънкън, Рут Сен-Дени, Тед Шоун и Марта Греъм. Павлова и Мордкин са първите великолепни изпълнители на руския балет в Америка и заедно и поотделно играят значителна роля в завладяването на движението. Те представляват консервативните традиции на Императорския руски балет, които имат

значително по-малко влияние в крайния резултат в американския балет в сравнение с френско-руските традиции на Дягилев. Но въздействието и на Павлова, и на Мордкин върху обучението по танц в Америка достига далече. Павлова подготвя публиката с безкрайните си турнета, а дейността на Мордкин като преподавател в Ню Йорк изгражда цяло ново поколение американски танцьори.

Павлова и Мордкин пристигат в Америка за четиринадесетия сезон по покана на **Ото Х. Кан** (1867-1934), американски инвестиционен банкер от немски произход и покровител на изкуствата. Павлова и Мордкин постигат незабавен успех в Ню Йорк. Те танцуват също и в Бостън и в Балтимор представяйки *pas de deux* (дуети), „Вакханалия“ (*Bacchanale*), „Умиращият лебед“ на Павлова и „Танц с лък и стрела“ на Мордкин. Те са поканени да се върнат в Ню Йорк за есенния сезон и за турне като участват в няколко дивертисмента като „Жизел“ в редакция на Мордкин и „Легенда за Азиада“, оригинален балет на Мордкин представляващ епизод от „Арабски нощи“ по музика на Римски-Корсаков. Те представят от осем до единадесет представления седмично. Напрежението от безкрайното пътуване и репетиции е огромно, а естетическата инерция на провинциалната публика изисква изключителни усилия, за да бъде убедена. Вторият им сезон е успешен, но Павлова и Мордкин се разделят в края му и техните кариери и влияние трябва да се проследяват поотделно.

5.2. Анна Павлова (1881, Санкт Петербург -1931, Хага)

На 10-годишна възраст, Павлова е приета в Санкт Петербургското Театрално училище и учи балет при **Екатерина Вазем** и **Павел Герд**. Съдбоносната за нея роля на Жизел, тя изработва под ръководството на **Мариус Петипа**. През 1906 г. Павлова е назначена за прима балерина и танцува целия балетен репертоар на сцената на Мариинския театър – Одета, Китри, Аврора, Раймонда, Есмералда и др. **Михаил Фокин** създава за нея „Шопениана“ по музика на Шопен (1907) и "Умиращият лебед" по музиката на Камий Сен-Санс (1908). От особено значение за Павлова е участието ѝ в първия балетен сезон на антрепризата на **Сергей Дягилев** в Париж (1909), с която тя придобива световна известност.

Ана Павлова наистина е първата направила балета популярен в Америка, а влиянието ѝ се чувства и до днес. Нейните изпълнения вдъхновяват безброй бъдещи танцьори и създават нови аудитории за балетната сцена в САЩ. Анна Павлова се появява на концерти заедно с музиканти и певци, играещи слонове, на мачове по бейзбол и други популярни сцени. Тя прави периодични обиколки в Съединените Щати от 1910 до 1915 г. и танцува „Умиращият лебед“, „Легендата за Азиада“, „Арабски Нощи“, „Зле опазеното момиче“, „Гавот“, „Вакханалии“, „Дъщерята на Фараона“, „Валс“ от Шопен, „Танцът на Часовете“, „Жизел“, „Калифорнийски мак“, „Куклената фея“, „Кармен“, „Силфида“, „Копелия“, „Раймонда“, „Баядерка“, „Пахита“.

С избухването на първата световна война в Европа, Павлова събира трупата си и прави изумителни гастроли в САЩ (обиколка на осемдесет града), пътувайки по трудни маршрути правейки безмилостни пътувания (400, 000 мили). От 1921 до 1926 г. тя работи с импресариото **Сол Хюрок** (*Sol Hurok*, 1888-1974), който организира американските ѝ турнета. Някои от учениците, които се обучават при нея, стават част от трупата ѝ. Една от първите ученички на Павлова, **Мюриел Стюарт** (*Muriel Stuart*) (1903-1991), танцува с Павлова до 1926 г., а през 1927 г. се премества в Лос Анжелис, където открива танцова школа.

Павлова помага за легитимирането на балета в Америка. Нейният труд е построил мост между класическия руски стил на Петипа и експерименталната работа на „Руските балети“ на Дягилев. Комплексният и многостранен образ на Анна Павлова остава незабравим отпечатък върху американската балетна история.

5.3. Михаил Мордкин (1880, Москва-1944, Ню Йорк)

На девет годишна възраст Михаил Фокин постъпва в Московското балетно училище. След завършването му през 1900 г. Мордкин е приет в балета на Большой театър като солист и изпълнява централни роли в „Звезди“, „Лебедово езеро“, „Жизел“ и „Спящата красавица“. Като учител в училището на Большой, през 1904 г. той е назначен за режисьор, а през 1905 г. за помощник-балетмайстор. На премиерата на „Руския балет“ в Париж през 1909 г. Мордкин изпълнява главната роля

в „Павилиона на Армида” на Михаил Фокин. Той е поканен в балета на Дягилев и се присъединява към него като водещ танцьор. Неговият личен успех е равностоен на този на Павлова и тяхното партньорство е едно от най-значимите през ХХ в. Той танцува с Павлова от Ню Йорк до Сан Франциско като репертоарът им включва „Жизел”, „Танц с лък и стрела”, многобройни *дивертисменти*, „Вакханалия” и „Легенда за Азиада”.

През 1912 г. Мордкин създава своя собствена танцова трупа под името „**Всички звезди на Императорския руски балет**” и се отправя на турне в Съединените щати. Трупата включва Екатерина Гелцер, Юлия Седова, Лидия Лопухова, Вера Карали, Александър Волинин и Лидия Соколова. Той и съпругата му Бронислава Пожитская основават балетна школа в Зимната градина на Ню Йорк. През 1926 г. Мордкин основава „**Руския балет на Мордкин**”, трупа, която служи като сцена за изява на неговите ученици: **Хилда Буцова**, **Пиер Владимиров**, **Вера Немчинова** и **Николай Зверев**. През 1927 г. той основава **Школата по танц на Мордкин** в сградата на Карнеги хол в Ню Йорк, като предлага пълно балетно обучение, часове по мимодрама и група за репетиции. До началото на 30-те години на ХХ в. Мордкин има пет школи в Ню Йорк; открива клон на Парк Авеню и 73-та улица; дава седмични уроци в частно имение в Грейт Нек, Лонг Айленд и преподава балетна техника, палци и класика в Театралното училище „Джон Мъри Андерсън-Роберт Милтън”.

През 1937 г. Мордкин създава своята последна трупа, „**Мордкин балет**”. Трупата просъществува за кратко, но дава началото на балетен театър, известен днес като **Американски балетен театър**. През 1939 г. една от ученичките на Мордкин, **Лучия Чейс** (*Lucia Chase*) (1907, Уотърбъри, Кънектикът-1986, Ню Йорк), става главен финансист и реорганизира Мордкин балет в Балетен театър. Мордкин остава творческата сила като предшественик на Американски балетен театър в продължение на много години и на практика полага основите на модерния балет в Америка.

6. Ерата на Американския Ренесанс в изкуството на танца и неговите естетически принципи за абстрактност и експресионизъм

& Реформите на Дягилев като концепция на традиционализма и модернизма

До 1901 г. продължаващите в САЩ искания за политически и социални промени във всички сфери на живота – икономически, музикален и артистичен, възвестяват Прогресивната ера (1890-1920) – период на всеобхватни колективни усилия за коригиране на неравенството, породено от корупцията в едрия бизнес, и нарастващите имиграционни вълни. По време на Прогресивната ера хората на изкуството започват да се фокусират все повече върху реалистичните аспекти на живота. Реакциите срещу старите дефиниции на изкуствата и социалния живот, които характеризират периода до Първата световна война, подсилват контраста и създават концепции за традиция и модернизъм. В сферата на изкуствата тази ера се определя като *американски ренесанс*. Американските архитекти, специалистите по градоустройство и планиране, художниците на стенописи и драматичните артисти пренасят идеалите на Ренесансова Европа, за да обогатят онези артистични течения в САЩ, които считат за слаби.

Сливането на традиционния танц с модерния поставя началото на нова вълна театрален танц. Въздействието на всеки един от тях достига до изкуството на танца посредством естетическите принципи на абстракционизма и експресионизма. Те насочват вкуса на публиката при оценяването на формата и съдържанието в абстрактното изразяване на тялото и неговите емоции.

В каква посока действително се насочва балета в Америка до голяма степен зависи от влиянието на европейския балет. Балетните сцени в Русия и Европа са все още здраво закотвени във форми и приказки за принцове и принцеси, които са популярни отпреди сто години. В продължение на десетилетия Императорският балет на Санкт Петербург, ръководен от френски балетмайстори и поддържан с царски субсидии, представя пищни балети в две или три действия с брилянтни танцови изпълнение във всеки миг на спектакъла. Хореографският стил на Петипа отразява бляскавия живот на руската аристокрация по същия начин, по който бароковите балети на **Жан-Батист Люли** (*Jean-Baptiste Lully*) (1632-1687) и **Пиер Бошан** (*Pierre*

Beauchamp) (1631-1705) елегантната ловкост представляваща начин на живот във Версай.

Междувременно писатели, композитори и художници имат друг поглед върху заобикалящия ги свят. Те бързо се освобождават от романтичната среда. По това време, Русия е страната, която дарява на света един артистичен гений, човек, който не е танцьор, хореограф, музикант или художник, но е отговорен за създаването на модерния класически балет и неговото революционно прераждане като сериозно изкуство, първоначално в Европа, а след това и в Америка. Това е **Сергей Дягилев** (1879, Новгород, Русия-1929, Венеция), импресарио, режисьор и мениджър, човек с изключителен чар, вкус и личен магнетизъм, чийто талант е умението да открива нови таланти и вдъхновява артистично сътрудничество. Желанието на Дягилев да представи пред западния свят специфичен „Руския балет“, различен от този в императорските театри, въпреки любовта му към това, постепенно нараства още от първото издание на *„Мир искусства“* (*Светът на изкуството*).

„Руския балет“ на Сергей Дягилев е може би най-известната трупа в историята на балета. От 1909 до 1929 г. Дягилев и неговите танцьори успяват да изкарат Императорския балет от неговата матрица от XIX в. и да го доведат до границата с модернизма. Всичко това се случва в Западна Европа, по-специално в Париж. Дягилев възприема едноактния балет като основен формат в своята трупа като акцентира върху последователността в драматургията и формата, и фокусира вниманието върху мъжа-танцьор. „Руския балет“ на Дягилев преминава през три отличителни фази: 1. Когато Дягилев разчита изцяло на Руски танцьори, художници и композитори и когато основната хореографска работа се осъществява от **Михаил Фокин**; 2. Когато търси вдъхновение от традиционни и исторически източници в съответните европейски страни и негов основен хореограф е **Леонид Мясин**; и 3. Когато търси новото заради самата новост, когато негови хореографи са **Джордж Баланчин** и **Серж Лифар**. Всеки хореограф внася в трупата уникален подход към създаването на балет за модерната ера. **Александър Беное** и **Лев Бакст** допринасят със своя артистичен талант към начинанието, а **Пабло Пикасо**, възвестява преминаването на Дягилев към модернизма.

6.1 Революционното прераждане на модерния класически балет като забележително изкуство в Европа и триумфът на „Руския балет” в Париж и Монте Карло, който оказва влияние върху понататъшното развитие на танца в Америка

В началото на ХХ в. в Париж, където са танцували **Мари Салле** (1707-1756), **Мари Камарго** (1710-1770), **Мария Тальони** (1804-1884) и **Фани Елслер** (1810-1884), балетът се е превърнал на практика в неактивно изкуство. Разбира се, балетът не е непознат във френската столица, но дори да си беше запазил позициите на субсидирана забележителност в Гран Опера и до по-малка степен в Опера Комик (*Opéra-Comique*), балетът е социално и артистично декласиран, изолиран от основното културно течение и покровителстван от най-профанизираната прослойка на висшето общество. Това положение се променя из основи благодарение на гения на Дягилев и изключителните промени, които той внася в публиката на избраното изкуство. До пристигането на руснаците, Париж не познава концепцията за балета, който може да изисква внимание, и в който танцът и пантомимата са напълно слети. В повечето от ранните продукции на Дягилев традиционното разделение на тези два елемента на забавление и обяснение е заличено.

На 19 май 1909, в парижкия театър „Шатле”, „Руския балет” на Дягилев претставя балетите на Михаил Фокин: „Павилионът на Армида” (с Вера Карали и Михаил Мордкин), „Половецки танци” от операта „Княз Игор” (с Адолф Болм и София Федорова), и дивертисментът „Пир” (с Карсавина и Нижински). Противно на очакванията, вечерта е сензация и успехът на тези балети напълно засенчва успеха на оперите, които Дягилев представя преди това. Втората руска вечерна танцовата програма на Дягилев е посветена на операта „Иван Грозни”, а третата руска програма започва с първо действие от операта „Руслан и Лудмила” и балетите „Силфиди” („Шопениана”) (с Павлова, Карсавина и Нижински) и „Клеопатра” (с Ида Рубинщайн) и постига същия ефект като първата вечер. Второто посещение на Руския балет в Париж през 1910, надминава по успех първото. Към основния репертоар са добавени още пет балета. Четири от тях са по хореография на Фокин: „Карнавал”, „Шехеразада”, „Жарптица”, „Ориенталски танци”, като добавят и „Жизел” по

хореографията на Корали и Перо. Париж вижда за първи път **Лидия Лопухова** (1891-1981) в ролята на Колумбина в балета „Карнавал“, а ролята на Арлекин изпълнява легендата Вацлав Нижински. В „Шехеразада“ ролята на Зобеида изпълнява Ида Рубинщайн, а Златният роб – е Нижински в невероятно изпълнение, което съчетава аурата на източната мистика със скокове с умопомрачителна височина. В балета „Жизел“, Тамара Карсавина и Нижински изпълняват главните роли на Жизел и Алберт. На 25 юни 1910 г. Дягилев представя пред парижката публика балета „Жар-птица“ с **Тамара Карсавина** в главната роля и **Алексей Булгаков** в ролята на магьосника Кашчей. **Фокин**, който както обикновено отговаря за хореографията, е княз Иван, а неговата съпруга **Вера Фокина** (1886-1958) е красивата Царевна. „Жар-птица“ има още по-всеобхватен ефект върху развитието на модерния танц и бележи началото на ново двадесет годишно сътрудничество между Дягилев и Стравински, най-голямото музикално откритие на ХХ в.

От 1911 до 1913 г. в Театъра на Монте Карло и парижкия Шатле, „Руския балет“ на Дягилев, в хореографии на Фокин представя „Нарцис“, „Видението на розата“, „Садко“, „Петрушка“, „Синият бог“, „Дафнис и Хлоя“ и „Тамара“. Докато в балетите на Фокин, изграждащите елементи като хореография, декор, костюми, сюжет и музика, са комбинирани така, че да предизвикат ефект на естетическо единство, то в постановките на Нижински случаят не е такъв. В „Следобедът на един фавн“ (хореография Вацлав Нижински), стилът на танцуване е напълно различен, темата е сексуална. Изабчо няма аплодисменти. Публиката е шокирана. Балетът „Игри“ озадачава неразбиращата публика като сценично произведение и не постига успех. В „Пролетно тайнство“, танцьорите се движат тежко и заемат странни, изкривени пози с пръсти на краката, обърнати навътре и с присвити колене, с неподвижни ръце и глави, наклонени към раменете, облежнати на опакото на ръцете. Нижински отива дори по-далече от преди в развитието на напълно нов индивидуален стил - пълна противоположност на класицизма, чието издигане е аплодирал като танцьор. Той изобретява анти-балет с обърнати навътре стъпала и груби, диви форми. Замества лекотата и грацията с тежест и ъгловатост, вместо широки жестове, налага нагласени пози и плоски

изображения. Подобно на пионерите в модерния танц, Нижински експериментира с нови и различни начини на движение.

През първите си сезони Руският балет на Дягилев се очертава като главна движеща сила в живота на европейската култура. От Ренесанса насам Европа не е виждала и приветствала такъв наситен артистичен обмен като този, който Дягилев и неговите сподвижници започват и насърчават. Триумфът на трупата отразява необходимостта на буржоазията да вижда себе си като израстващо, модерно, механизирано и светско общество. Каквото и да представя Руския балет, Париж с готовност го приема, поне за момента, а останалата част от Европа го следва. След като танцовият стил на трупата е установен като форма на изкуство съдържаща елегантни, компактни и удивителни балети, следващата задача на Дягилев е да мотивира творческия процес. С течение на времето славата и претенциите нарастват, необходимостта от разнообразяване на репертоара и поддържане на танцьорите се превръща в безкрайно търсене.

Без съмнение постиженията на „Руския балет” в Париж, Монте Карло и цяла Западна Европа в началото на XX в. откриват път на балетното изкуство към Америка. Само въпрос на време е реформите на Дягилев да се прехвърлят и установят на американска земя и да повлияят върху посоката на развитие на танца в американското общество.

6.2. Изключително проявление на експресионизъм и модернизъм в танца на „Руския Балет” на великия Сергей Дягилев като нова руска инвазия в Америка

Избухването на Първата световна война в Европа прекъсва работата на „Руския балет” и отбелязва повратна точка в развитието на трупата. Когато ангажиментите в Германия и Англия са отменени поради нарастващата враждебност, Дягилев прекарва времето в подготовка за турне в САЩ. Сключени са договори за ангажименти с американския продуцент **Ото Херман Кан** (1867-1934). Най-накрая през 1916 г. в Америка започва друга руска инвазия, този път под формата на изключителна проява на експресионизъм и модернизъм в танца на „Руския балет” на великия Сергей Дягилев. Смелостта на

реформите на Дягилев се крие в единството на концепцията за неговия „Руски балет“, в блестящото съчетаване на музика, сценография и експресивен танц и в използването на модерно изкуство и теми.

На 11 януари 1916, „Руския балет“ пристига в Ню Йорк, без Карсавина и Нижински, но сред главните изпълнители наред с **Адолф Болм** са **Лидия Лопухова** (1892-1981), **Любов Чернишова** (1890-1976), **Вера Немчинова** (1900-1984), **Лидия Соколова** (1896-1974), **Николай Кремнев** (?), **Николай Зверев** (1888-1965), **Александър Гаврилов** (?), **Флора Ревалс** (1889-1966), придружавани от общо петдесет танцьори, голям оркестър и сценични техници. „Руския балет“ открива своя сезон в Северна Америка на 17 януари 1916 г. в Сенчъри тиъٹر в Ню Йорк с балетите на Фокин - „Жар-птица“, „Клеопатра“, „Шехеразада“, на Петипа - „Синята птица“ – дует, „Следобедът на един фавн“ на Нижински и „Среднощно слънце“ (*Le Soleil de Nuit*) постановка на **Леонид Мясин**. Въпреки че е бомбардирана с информация от пресата, публиката показва голям интерес към това, което се счита за новост в театралното забавление в САЩ.

Напускайки Ню Йорк „Руския балет“ се отправя на трудно осемседмично турне, което го отвежда в Бостън, Олбъни, Детройт, Чикаго, Синсинати, Кливланд, Питсбърг, Вашингтон, Филадельфия, Милуоки, Минеаполис, Канзас и други големи градове. Приемът не е еднакво възторжен навсякъде. В края на турнето „Руския балет“ се връща в Ню Йорк, за да танцува още четири седмици в Метрополитън Опера. В Ню Йорк, Нижински пристига от Европа и танцува в „Петрушка“, „Видението на розата“ и „Нарцис“. „Петрушка“ постига успех, „Видението на розата“ също, макар и по-малък, освен „Нарцис“, който нюйоркската публика намира за не толкова забавен.

Докато е в САЩ с трупата Нижински прави хореографията и танцува в „Тил Ойленшпигел“ на Рихард Щраус (23 октомври 1916 г.). „Тил Ойленшпигел“ е по-скоро пантомимна драма отколкото балет. Флора Ревалс изпълнява ролята на първата собственичка на замъка. Стилните и ултра-театрални костюми и декори на балета са създадени от американския художник Робърт Едмънд Джоунс (*Robert Edmond Jones*) (1887-1954). Хореографската концепция на творбата представя

повече от неконвенционалния подход на Нижински към изграждането на танца. Той е истински предвестник на радикалното и неконвенционалното в балета. Неговите творби споделят общи елементи с експерименталните усилия на големите американски пионери в балетното изкуство.

През зимата на следващата 1916/1917 г. трупата тръгва на голямо турне в САЩ и танцува в повече от петдесет града в Тексас, Оклахома, Мисури, Айова, Небраска, Колорадо, Юта, Калифорния, Вашингтон, Тенеси и Кентъки, след това тръгват обратно към източния бряг, където правят последното си представление на 24 февруари 1917 г. Представят авангардни творби на Фокин и еднакво напредничавия Мясин, както и на блестящата звезда на трупата Вацлав Нижински. Турнетата на „Руския балет” имат трайно въздействие върху танца в Америка благодарение на танцьорите и хореографите, които напускат трупата на Дягилев в преследване на самостоятелна кариера в Съединените щати. Нижински, възхваляван като най-великият мъж-танцьор в Европа, печели същите овации и в Америка. Неговите феноменални скокове, неговата сила и безспорна артистичност доказват, че легендите отвъд границата са факт. Адолф Болм, който оглавява трупата на Дягилев при първото американско турне, остава в САЩ и сформира собствена балетна трупа, а началото на 20-те години на XX в. Америка се превръща във втори дом и за Фокин. Като цяло тези танцьори са доволни да пресъздадат в Америка комбинация от това, което са научили от Императорския руски балет и от репертоара на Дягилев в периода на Фокин. Те съзнават, че американската публика, относително наивна в своите предпочитания, не проявява интерес към артистични експерименти.

Дори днес, малко повече от един век след като Дягилев повежда първата си балетна трупа към Париж, едва ли има трупа с двадесет годишен репертоар, която да не изпълнява поне един от балетите на Дягилев. Тези творби се превръщат в най-великата балетна традиция, те принадлежат на периода между ерата на Петипа и ерата на Баланчин, Руския класицизъм от края на XIX в. и европейски и американски неокласицизъм от началото на XX в. Смелият дух на Дягилев за иновации и сътрудничество продължава да вдъхновява хората на изкуството от всички области.

Като финален анализ можем да кажем, че „Руския балет” е индивидуално явление, поддържано от уникалната комбинация от естетика, критична проникателност, бизнес нюх, обществен чар и чиста сила на волята на Дягилев. Той има забележителната способност да накара пазара на изкуство да му служи, да извлича подкрепа от богати покровители и да печели хората, които определят вкуса на масите. Без Дягилев историята на балета в Европа и Америка през XX в. би била съвсем различна. Под неговата закрила балетът в Америка не само просперира, но и печели огромен престиж.

6.3. Хореографският принос на Михаил Фокин в Русия и в Европа и неговото въздействие върху балета в Америка през XX в.

Михаил Фокин (1880, Санкт Петербург-1942, Ню Йорк) е танцьор, хореограф, педагог, режисьор, който оказва огромно влияние върху класическия балетен репертоар през XX в. Фокин влиза в Императорското театрално училище в Санкт Петербург през 1889 г. и учи последователно при много учители като Платон Карсавин, Николай Волков, Александър Ширяев, Павел Гердт, Николай Легат, Христиан Йохансон, Мариус Петипа, Лев Иванов и Енрико Чекети. След дипломирането си през 1898 г., Фокин веднага е приет в Маринския балет като солист и на 26 април прави успешен дебют в танц за четирима (*pas de quatre*) от „Пахита”. В Маринския театър изпълнява характерни и класически роли, включително Бернар де Вентадур и Жан де Бриен в “Раймонда”, един от най-добрите балети на Петипа по музика на Александър Глазунов, *pas de trois* и Принц Зигфрид в „Лебедово езеро”, Пиер в „Кавалерийска спирка” (*La Halte de Cavalerie*) - характерен балет в едно действие, Синята птица и Принц Дезире в „Спящата красавица”, Арлекин в „Арлекинада”, Люсиен в „Пахита”, Солор в “Баядерка”, танц за трима (*pas de trois*) в “Куклената фея”. През 1904 г. е повишен в премиер-танцьор. Фокин е редовен партньор на Анна Павлова и двамата заедно създават водещите роли на Флора и Аполон в балета на Петипа-Иванов “Пробуждането на Флора”.

През 1902 г. Фокин започва да преподава момчетата от класическия отдел на училището към Императорския театър, а през 1908 г. преподава и на момчетата. Сред учениците на Фокин са

Бронислава Нижинска, Лидия Лопухова, Олга Спесивцева, Елена Смирнова, Елена Люком, Елизавета Гердт, Любов Чернишъова, Мария Пилц, Пиер Владимиров, Александър Гаврилов, Андрей Лопухов. Фокин се отклонява от стандартната учебна програма като набляга върху музикалността, развиването на *épaulements* и експресивното използване на главата, давайки на своите ученици задачи по танцова композиция и лекции по красота и естетика.

Променящите се времена изискват нов подход към театралния танц, а Фокин е този, който с визиите си става водеща фигура. Според разбирането на Фокин, танцът трябва да цели драматургично сливане като запазва хармонията и търси стриктна последователност на илюзията. Той чувства, че балетът не може да бъде сериозен, ако не изразява драма или емоция. Най-важното за Фокин е да създаде балети въз основата на реализъм и натурализъм, които подчертават елемента на човешкото изражение. Повлиян от движението на символизма в изкуството по това време, Фокин вярва, че най-съкровената същност на човека може да бъде разкрита само чрез използването на символ, мит и настроение. Фокин води война с академизма задушавач балета в името на красотата и вярата, че танцът не е бравурно шоу, а изкуство на поетичните образи. Фокин освобождава балета от императива на виртуозността и концепциите, които го поддържат. Разделяйки се с грандиозния хореографски формат на идеите на Петипа и пригаждайки класическите стъпки и пози за своите цели, Фокин споделя оригинално и пишно движение, което е разработено специално за сюжета на всяка отделна творба. Той преработва *pas de deux*, формиран от адажио, солови вариации и кода на Петипа в дует, който е плавен по форма и функция. Изхвърляйки конструкциите на Петипа, Фокин се прощава с вариациите, които често служат като средство за представяне на техническа смелост. Той разгръща стъпките по нов, необичаен начин и значително разширява обема на поддръжките. Фокин превръща връзката между партньорите в изключително емоционална като трансформира абстрактните компоненти на Петипа в реалистични човешки отношения.

През 1904 г. Айсидора Дънкан донася своята революционна форма на експресивен танц в Русия. За Фокин е освобождаващо преживяване да види американката да танцува с такава свобода, облечена в

свободно падащ тюл, с боси крака и развята коса. Дори използваната от нея музика на Бетовен, Вагнер, Шопен е радикална за един танцьор. Малко след посещението на Дънкан, Фокин прави хореографията на първия си балет „*Ацис и Галатея*”, по музика на Андрей-Карл Кадлец и мотиви от „*Метаморфози*” на римския поет Овидий (1497), за годишното представление на своите ученици на 20 Април 1905 г.

През 1905 г. Михаил Фокин създава „Умиращият лебед” за Анна Павлова, на музика на Камий Сен-Санс и танцът се превръща в един от най-известните танци в репертоара през ХХ в. Анна Павлова го изпълнява около 4000 пъти.

През 1907 г. Фокин започва да подготвя хореографията на поредица танци по музика на Шопен, които се превръщат в неговия всепризнат шедьовър „Силфиди” или „Шопениана”, както е известен в Европа. Първата версия се състои от пет кратки самостоятелни сцени включващи четири характерни танца и класически дует за Павлова и Михаил Обухов, представен като дивертисмент за благотворително представление на 10 февруари 1907 г. Павлова се появява в костюм на Тальони от скица на Лев Бакст. Това е проста репродукция на гравюра от 1840 г. На 19 февруари 1909 г. „Шопениана” най-накрая влиза в репертоара на Маринински театър. Премиерата на „Силфиди”, както балетът е преименуван от Дягилев в израз на почит към парижкия романтичен балет, е във втората програма на „Руския балет” през 1909 г. в Париж с нова оркестрация от няколко известни композитори като „Прелюд в Ла Мажор” (*Prelude in la Major*) заменя "Полонеза в Ла Мажор" (*Polonaise in la Major*) като увертюра. За този балет Нижински създава нов образ на мъжа танцьор, който е равнопоставен с балерината.

През 1908 г. Александър Беноа, приятел на Фокин и първи член на групата *Светът на изкуството*, който признава способностите му, предава неговите възгледи на Дягилев, когото хореографът познава бегло от преди няколко години като театрален деец. Дягилев моли Фокин да подготви цялостен репертоар, който той да представи в Париж през 1909 г., като го ангажира като премиер-танцьор и балетмайстор. Така започва тяхното сътрудничество. Групата на Дягилев осигурява платформа за изявата на редица хореографски

творби на Фокин, които показват нов вид танцов жанр, който разкрива социалното напрежение на новото столетие. Руските художници Александър Беноа, Лев Бакст и Николай Ръорих дават своя най-значим артистичен принос към продукциите на Фокин с изпълнените с живот и енергия цветове към хореографията. Като първи постоянен хореограф на „Руския балет“ в неговите Парижки сезони, Фокин създава хореографията на: „Павилионът на Армида“ (1909) по музика на Николай Черепнин, „Княз Игор“ – „Половецки танци“ (1909) на Александър Бородин, „Пир“ (1909) на Глинка, Римски-Корсаков, Чайковски, Глазунов и Мусоргски, „Силфиди“ (1909) на Фредерик Шопен, „Клеопатра“ (1909) на Аренски, Танеев, Римски-Корсаков, Глинка и Глазунов, „Карнавал“ (1910) на Шуман, „Шехеразада“ (1910) на Римски-Корсаков; „Жар-птица“ (1910) на Игор Стравински, „Видението на розата“ (1911) на Мария фон Вебер, „Нарцис“ (1911) на Николай Черепнин, „Садко“ (1911) на Римски-Корсаков, „Петрушка“ (1912) на Стравински, „Синият бог“ (1912) на Рейналдо Ханс, „Тамара“ (1912) на Милий Балакирев, „Дафнис и Хлоя“ (1912) на Морис Равел. Балетите на Фокин се превръщат в гордостта на трупата на Дягилев и в едно от най-големите постижения на „Руския балет“, представяни в Европа, а по-късно и в Америка.

6.4. Влиянието на Фокин чрез неговата преподавателска и хореографска дейност в Америка

През 1919 г. оценките за балета в Съединените щати не са толкова благоприятни както днес. Макар че Михаил Фокин е сред пионерите донасящи балета в САЩ, тук има и други представители на изкуството преди него. Много малка част от населението оценява сценичните танци. Повечето хора или не познават тази форма на изкуство, или не разбират за какво става дума. Животът и работата в САЩ са трудни, защото не съществуват обучени професионални балетни танцьори. Има няколко балетни школи, малко на брой и много отдалечени една от друга. Танцьорките са неподготвени, а мъже танцьори изобщо липсват. С тези необучени танцьори Михаил Фокин трябва да постави на сцената танците за „Афродита“. След като е имал на разположение най-добрите танцьори в предишните си ангажименти, тук той се чувства неспособен.

На 4 октомври 1920 г. в Ню Йорк, Фокин поставя „Мека” (*Mecca*), пищен музикален спектакъл за Ориента. Той подготвя хореографията, религиозна процесия и балета „Спомени от миналото” (*Memories of the Past*), последван от второ действие на „Вакханалия” в изпълнение на **Марта Лорбер** (*Martha Lorber*) (1900-1983) и Сергей **Перников**. „Мека” постига грандиозен успех.

Фокин и съпругата му Вера изнасят концерти, рецитали и демонстрационни лекции в САЩ през 20-те години на ХХ в. Първият им концерт в Ню Йорк е на 30 декември 1920 г. в Метрополитън опера и включва „Саломе”, „Песента на есента” (*Chant d'Automne*), „Цигански танц” (*Gypsy Dance*), „Бакхус” (*Bacchus*), „Пекари” (*Panaderos*) и сюита от осем руски танца. Всички освен „Цигански танц” са по музика на руски композитори. Фокин представя своя едноактен балет „Сънят на Маркизата” (*Le Rêve De La Marquise*) по произведението на Моцарт *Les Petits Riens*, представен в Метрополитън опера на 1 март 1921.

През лятото на 1921 г. Фокин поставя „Буревестник” (*Thunderbird*) на Нюйоркския хиподром. Либретото, приписвано на Вера Фокина, се базира на стара ацтекска легенда. Балетът има хореографска и тематична връзка с „Жар-птица”, „Лебедово езеро” и „Умиращият лебед”. Декорите са на Уили Погани (*Willy Pogany*), аранжираният на музикалните части – на Балакирев, Бородин, Глинка, Римски-Корсаков и Чайковски. В балета Фокина изпълнява Буревестника, а Фокин ролята на Ацтан.

По същото време Фокин отваря свое балетно училище в Ню Йорк, като си поделя преподавателските задължения със съпругата си Вера и техния син Виталий. Фокин преподава италианска, френска и руска техника, които е научил в Русия. Уроците акцентират повече върху стила, отколкото върху техниката, търсейки плавност, естествено придвижване и участие на цялото тяло в движение. Фокин учи, че корпусът и главата се включват във всяко движение. Преподавателските усилия на Фокин започват да дават резултата и след няколко години той е заобиколен от млади обещаващи ученици. С тях той дава редица представления на стадион Льюисън в Ню Йорк. Някои от тези ученици правят своя собствена кариера като Патриша

Боуман (1908-1999), Пол Хаакон (1911-1992), Бети Брус (1916-1974), Харолд Хаскин (1907-1987), Юджин Лоринг (1911-1982), Нора Кей (1920-1987), Хелън Тамирис (1905-1966), Джон Тарас (1919-2004), Анабел Лион (1916-2011), Линкълн Кърстейн (1907-1996) и Рут Пейдж (1899-1991). Освен това организира летни курсове, а през 1925-1926 г. дава уроци по пластика и танц в Артеф тийтър в Ню Йорк.

Скоро Фокин сформира **Американската балетна труппа на Фокин**, която прави своя дебют на 26 февруари 1924 г. в Метрополитън опера в Ню Йорк. Труппата се състои от шестдесет танцьори, всичките негови ученици и сина му Виталий. Фокин поставя на сцена, разработва танци за мюзикъли и ръководи труппата, която редовно прави представления в Метрополитън опера и турнета в САЩ. Първата му хореография за труппата е балетът-комедия „Синята брада“ (*Bluebeard*) по музика на Жак Офенбах. В репертоара от същата година влизат балетите „Умиращият лебед“, „Сънят на Маркизата“, „Античен фриз“ и „Оле, Торо“, комична творба, изпълнявана преди това като „*Capriccio Espagnol*“. Има и две премиери - „Елфи“ (*Les Elfes*), балет без сюжет с танцьори, облечени като дървесни елфи по музиката на Феликс Менделсон. Другата премиера е на „Медуза“ по „Шеста симфония“ („Патетична“) на Чайковски и представлява сценично произведение по гръцки мит. Ролята на Медуза се изпълнява от Фокина, Фокин е Персей, Нели Савидж (*Nelly Savage*) – Атина Палада, а Джек Скот (*Jack Scott*) – Посейдон.

Самият Фокин отбягва модерната естетика. Обикновено предпочита да работи по традиционна музика на руски композитори от XIX и началото на XX в. След „Петрушка“ избягва да използва съвременна музика на Стравински. Фокин е пазител на своята собствена традиция и класическа техника. Като изтъкнат представител на балета в Съединените щати, Фокин неуморно се бори с движението за ”модерния танц“ чрез статии, интервюта, лекции, винаги поставяйки каузата на балета пред това, което се счита за неправилно движение. Известният конфликт с Марта Греъм през 1931 г. става причина Фокин да напише статията „*Меланхолично изкуство*“, отпечатана най-напред в „*Ново руско слово*“, в която описва несъгласието им относно „базата“ на естественото движение. Говорейки за изобразяването на тъгата в танците на Марта Греъм той я нарича „тъмна душа“: „*Танцът*

е преди всичко израз на радост и щастие, не на тъмнина. Тъгата, разбира се, както и всички други емоции, може да бъде обект на изразяване чрез танца. Но радостта, а не тъгата е тази, която ражда танца, радостта го води към постоянен прогрес. Павлова изпълни няколко бързи и радостни танци. Малцина я последваха по този път, но всички танцуваха „Умиращият лебед“... Голямата Айсидора Дънкан също възпроизведе в своя танц цяла гама човешки емоции... („Срецу течението“, *Fokine Memoirs of a Ballet Master*, В. Фокин, А. Чужой, 1961, стр. 249-250). От друга страна Фокин счита, че най-великото изражение на съвременната епоха се крие в отделните и толкова различни помежду си постижения на Айсидора Дънкан, Лой Фулър и Рут Сен-Дени. Според него Дънкан напомня на публиката колко красиви са простите движения. Лой Фулър въвежда ефекта на светлините и сенките, на комбинацията от танц и летящи воали. Рут Сен-Дени запознава публиката с танцьорите на Изтока.

В Холивуд Фокин има идеи как да развива вкуса към балета и да привлича вниманието на хората към него, но научава, че времето на музикалните филми, за които мечтае, все още не е дошло. Холивуд не вярва, че сериозната музика може да има успех сред масовите зрители. Фокин изобщо не е съгласен с факта, че в Холивуд само по-лековатата музика, водевил или музикалната комедия биха били посрещнати с одобрение. За нещастие, по това време се изисква и „комерсиален“ стил на танцуване. Очевидно хората в Калифорния се страхуват да експериментират, ако публиката осъзнае монотонността на леките танци, когато възникне нужда от филми с по-сериозно музикално съдържание, тогава ще дойде времето някой да поеме риска и ако някой продуцира балет и той е успешен, тогава всички други студия ще започнат да продуцират балети едновременно.

Същата 1933 г. донася важно събитие в историята на балета в Америка. Това е пристигането на **Рене Блум** (*René Blum*) и „**Руския балет на полковник де Базил**“ от Монте Карло (*Colonel W. de Basil Ballet Russes de Monte Carlo*). Трупата дава няколко успешни представления в Сейнт Джеймс тийтър на Бродуей в Ню Йорк. Главните танцьорки са новооткрити руски таланти, сред които **Тамара Туманова** (1919-1996), **Ирина Баронова** (1919-2008) и **Татяна Рябушинска** (1917-2000). Има също и няколко млади мъже танцьори

като **Андре Еглевски** (1917-1977), **Давид Лишин** (1910-1972) и **Пол Петров** (1908-1981). Има и сезонни изпълнители като **Александра Данилова** (1903-1997), **Леонид Мясин** (1896-1979) и **Леон Войзиковски** (1899-1975). Трупата включва в репертоара си много от балети на Фокин: „Изпитание на любовта”, „Дон Жуан”, „Стихий”, „Елфи”, „Играчки”, „Карнавал”, „Видението на розата”, „Петрушка”, „Шехеразада”, „Златното петле“, „Пепеляшка“, „Паганини“. Репертоарът дава нов тласък на интереса към балета в Америка, като прокарва път за пристигането на други балетни трупи, организирането на американски балетни трупи и частична загуба на интерес от страна на публиката към модерния танц.

На прага на Втората световна война, през 1939 г. Фокин подписва договор с Лучия Чейс да постави свои балети за **Американския балетен театър като негов първи хореограф**. Първата програма на Американския балетен театър е открита на 11 януари 1940 г. със „Силфиди“. Това произведение се превръща във визитната картичка на Балетния театър. „Карнавал“, внимателно преработен от Фокин, получава нов живот с Адолф Болм като Пиеро и Патриша Боуман като Колумбина. „Видението на розата“ е поставен отново на сцена през 1941 г., а „Петрушка“ през 1942 г. Образът на Фокин доминира през първите години от работата на Американския балетен театър и компанията в действителност се превръща в американския дом, за който Фокин мечтае. Тя е пълна с бивши ученици и танцьори на Фокин.

Фокин прави за компанията хореографията на „Синята брада“ по музика на Жак Офенбах чиято премиера е на 27 октомври 1941 г. в Palacio de Bellas Artes в град Мексико. „Синята брада“ включва два пролога, четири действия и три интерлюдии. Сценографията и костюмите са на френския художник Марсель Верте (*Marcel Vertès*) и са изработени майсторски в пастелни тонове. Антон Долин, разкрасен с разкошна лазурно синя брада е великолепен в главната роля. Когато балетът е представен за първи път в Ню Йорк критиците хвалят неговата жизнерадост с подобаващо закачливо настроение: *“Блестящо смешен. Фокин прилага лукава хитрост, изобилие от комични измислици и богати човешки наблюдения...”* – пише американският музикален критик Ървинг Колодин (*Irving Kolodin*) в ежедневника

„Сън”. Робърт Багар (*Robert Bagar*), музикален критик от „*Уърлд Телеграм*” Ню Йорк, възкликва: „*празнословие и комедия, превземки и сатира бълбукащи от добро настроение и гъделичкащ смях. „Синята брада” е дълго изграждан фронт срещу унието*”. (В. Фокин, А. Чужой, *Fokine Memoirs of a Ballet Master*, 1961, с. 290)

Няма спор, че Фокин променя курса на балета в Европа и специално в Америка. Той чертае нови пътеки като се освобождава от класическите техники и конструкции според нуждите на стила и вътрешната логика. Фокин взима участие в съживяването на мъжкия танц като създава за мъжа танцъор експресивни роли, равнопоставени на тези на балерините. Фокин се счита за баща на балета през XX в. всеки път когато един хореограф използва базата на академични, класически формули за изработване на своя танц.

7. Заключение - Сравнителен анализ между Руската и Американската балетна школа

За да се направи сравнителен анализ между **американската и руска балетна школа**, трябва да се върнем назад във времето, да разгледаме в ретроспектива балетните школи в Европа, **италианската, френската, датската, руската школа** и да разберем тяхната неразрушима, неописуема и вечна взаимна връзка.

Ерата на Ренесанса (XV-XVI в.), като период в европейската цивилизация, белязан от възраждане на класическото познание и мъдрост, включително нови научни закони, нови форми на изкуство и архитектура, нови религиозни и политически идеи, води до основаване на първата италианска танцова школа. Ренесансовата култура се разпространява на запад във Франция и с нея идва поток от италиански танцмайстори, които предават своите знания на френските ученици. Доменико де Пиаченца (*Domenico da Piacenza*), Гулиелмо Ебрео (*Guglielmo Ebreo*) и Антонио Корнацано (*Antonio Cornazzano*) са първите италиански учители, които създават трактати и теоретични трудове за танца описващи стъпките с диаграми от фигури и образци от движения. Без съмнение, италианците са първите създатели на танцови правила.

Френската балетна школа следва италианската като възприема ценните италиански танцови техники, черти и традиции със собствения си неподражаем вкус и стил. Златната ера на френския балет започва с крал Луи XIV. Този период става свидетел на формалното възприемане на това, което е известно в театралните и педагогически среди като „класически балет”. Първата Балетна академия в света - **Кралската академия на танца (*L'Académie Royale de Danse*)** - е основана в Париж през 1661 г. Сред прочутите френски учители от този период се нареждат **Пиер Бошан (*Pierre Beauchamp*)**, **Пиер Рамо (*Pierre Rameau*)** и **Раул Фьойе (*Raoul Feuillet*)**. Рамо описва петте позиции на краката и употребата на *pas* като баланс (*balancé*), жете (*jeté*), пирует (*pirouette*), антреша (*entrechat*) и сисон (*sissonnes*).

През 1759 г., с пристигането на флорентинския балетмайстор Винченцо Галеоти (*Vincenzo Galeotti*), балетът навлиза в Дания и възвестява зараждането на датския романтичен балет. През 1771 г. френският танцьор и хореограф Жан Пиер Лоран (*Jean Pierre Laurent*) учредява **Балетно училище в Копенхаген**. Но под ръководството на **Август Бурнонвил (*August Bournonville*)** балетното училище в Дания процъфтява със своите характерни чисти движения, елевация, много заноски (*batteries*) при малките и големите скокове, превръщайки балета в национално изкуство независимо от неговите френски корени.

Спазвайки традицията да следва значимата западна култура император Петър Велики, наследник на императрица Анна през 1731 г. наема **френския балетмайстор Жан Батист Ланде (*Jean-Baptiste Landé*)** да преподава дворцови танци на кадетите. След него през 1735 г. **италианският балетмайстор Антонио Риналди (*Antonio Rinaldi*)** заема тази длъжност. Френските канони и италианската виртуозност се обединяват в изпълненията на учениците от Руското балетно училище. **На 4 май 1738 г. е основано Императорско балетно училище**, бъдещото Ленинградско академично хореографско училище. Обучението по балет в Русия преживява подем с пристигането на **Джузепе Канциани (*Giuseppe Canziani*)**. Неговия ученик Иван **Валберх** става първият руски балетмайстор. През 1801 г. в Санкт Петербург пристига **Шарл Луи Дидло (*Charles Louis Didelot*)** и поема управлението на балетното училище. След Дидло притигат другите

балетмайстори от френската школа **Жул Перо**, **Артур Сен Леон** и **Мариус Петипа** - учителят, който оказва най-дълбоко влияние върху руската школа. Други известни балетмайстори, които допринасят за развитието на техниката на руските си ученици са **Христиан Йохансон**, шведски артист и педагог. По-късно Агрипина Ваганова започва да преподава през 1921 г. започва да преподава в Театралното балетно училище, като разработва всеобхватна и систематизирана учебна програма, и открива нова ера в обучението по балет.

Обучението по класически балет в Съединените щати получава най-големия си тласък напред от Руския балет. Руските императорски танцьори са носители на стандарт за аристократичното изкуство. Те правят турнета в Америка с различни трупи на „Руския балет“ между войните, запознавайки няколко поколения зрители с класическия танц. Първата, която очарова американската публика е Анна Павлова, но освен нея има много други руснаци като Михаил Мордкин, Адолф Болм, Михаил Фокин, които се установяват в Америка, откриват училища и неуморно се раздават, обучавайки американските си ученици в традициите на руската балетна техника. В края на 30-те години на XX в. започва втората вълна от имигранти и мнозина от тези, които са преживели годините между войните в Европа, се насочват към Съединените щати. Теодор Козлов, Лоран Новикоф, Джордж Баланчин отдавна са превърнали Америка в свой дом. Те се събират с други възпитаници на Дягилев – Бронислава Нижинска, Леонид Мясин, Александра Данилова, Вера Немчинова, Борис Романов, Фелиа Дубровска, Людмила Шолар, Анатолий Вилзак.

Въодушевени американски ученици идват в балетните училища с амбицията да танцуват в балетни състави. По време на учебните часове се обръща повече внимание на придобиването на сила и изчистване на техниката, особено по въпроса за обърнатите крака, чистата линия на позата и работата с крака. Добрата работа на краката е жизнено важна за правилната постановка на тялото и движението на танцьора. Виртуозността са насърчава. Клас след клас, представление след представление в продължение на много години тези неуморни руснаци предават своите традиции на следващите поколения. Те внасят в своите часове не само движения и техники, но и цялата доктрина на императорския руския балет, докато продължителният процес на

възприемане на балета не пусне корени в умовете и телата на американците.

Руското влияние върху американския танц достига своята кулминация с работата на **Джордж Баланчин**, който се счита за един от най-великите хореографи на всички времена. С приноса на Баланчин явлението „руски балет“ твърдо заема своите позиции в съзнанието на американците. През 1934 г. Баланчин основава **Академия на американския балет**, където обучава учениците в разработената от него „техника на Баланчин“.

Влиянието на Руския балет се усеща не само в хореографията. През 20-те, 30-те и 40-те години на ХХ в. се наблюдава раждането на много нови балетни трупни, повечето от които дължат вдъхновението си и поне част от своята идентичност на Руския балет. В Съединените щати това са: **Балетът на Сан Франциско** (основан през 1933 г. от Адолф Болм), **Балетът на Мордкин** (известен днес като Американски балетен театър, основан от Лучия Чейс и Ричард Плезант през 1939 г.), който в ранните си години е витрина за главните произведения на „Руския балет“ и **Ню Йорк сити балет**, основан от Джордж Баланчин през 1947 г., който е артистичен директор и хореограф на трупата. На свой ред всички те дават живот последователно на **Джофри балет** (основан от Робърт Джофри) през 1956 г.), **Харлемски танцов театър** (основан от Артър Мичъл през 1969 г.) и **Маями Сити балет** (основан от Едуард Вилела през 1985 г.) и други.

Голям брой млади американци като Елвин Ейли (*Alvin Ailey*), Робърт Джофри (*Robert Joffrey*) и Алегра Кент (*Allegra Kent*) попадат в магията на „Руския балет“ от Монте Карло. Разбира се, новите творби се продуцират след кратка съвместна дейност с Баланчин в средата на 40-те години на ХХ в., когато големият хореограф поставя на сцена някои от най-добрите балети за тази трупа. През 40-те и 50-те години на ХХ в. няколко американски танцьори, сред които Мария Толчиф се присъединяват към трупата на Руския балет от Денъм (Холандия), а по-късно към Ню Йорк Сити балет. До 1956 г. Руският балет на Монте Карло се установява в Америка на постоянна професионална основа и представя най-добрите постановки на Мясин, обогатява репертоара си с много балети на Баланчин, но запазва своите стари класики и

шедьоврите на Фокин за публиката. През сезон 1956-1957 г. Алисия Алонсо и Игор Юскевич, бивши танцьори на Американски балетен театър, са ангажирани като звезди на Руския балет. Александра Данилова напуска няколко години преди това, за да сформира свой собствен балет, да дава представления като гост и да преподава в голямо училище в Тексас.

Балетната експлозия през 60-те и 70-те години на ХХ в. се подсилва отчасти от международни звезди с руски произход като Рудолф Нуреев, Наталия Макарова и Михаил Баришников, но в този период се наблюдава израстването на няколко чудесни родени в Америка танцьори, подбрани от Баланчин, сред които **Сюзан Фарел** (*Suzanne Farrell*), **Жак Д'Амбоаз** (*Jacques D'Amboise*), **Питър Мартинс** (*Peter Martins*), **Синтия Грегъри** (*Cynthia Gregory*), **Кира Никълс** (*Kyra Nichols*) и **Дарси Кислър** (*Darci Kistler*), които продължават да дават своя принос за издигането на американския балет и днес.

Балетът, роден през 1661 г. в кралския двор във Франция, остава популярен и днес и носи радост на милиони хора чрез своите представления. Това изкуство е пропътувало много години от Франция и Италия до Англия, Скандинавските страни и Русия, и от Русия до Съединените щати. Руските балетни изпълнители донасят балета в Америка. Без танцьорите и хореографите от Русия, балетът в Америка не би съществувал във вида, в който го познаваме днес. Неговите традиции оцеляват след катаклизмите, причинени от войни и революции и постоянната промяна в културните вкусове и предпочитания. И въпреки това, неговата магия остава непроменена. Навлизайки в ХХI век, балетът, това вечно оцеляващо и развиващо се изкуство на красотата, романтиката, вълненето и смелостта, продължава да очарова, да носи радост и възторг на публиката.

8. Изводи и научен принос

- **Трудът обхваща** проучването на огромен научен материал от издания (46), непревеждани на български, македонски, или сръбски език (преводи от английски език, обобщения и изводи).

- **Дава подробни сведения** за началото на балета в Америка; за най-известните дейци в световния балет, допринесли за неговото зараждане в Европа; къде и кога са родени, техния принос за развитието на балета в Русия и Европа; дава сведения за влиянието на Руската школа при създаване на балета в Америка.

- **Дава сведения** че през XVII, XVIII и XIX в. френски, италиански и австрийски танцьори се опитват да разпространяват балета в Америка, но руснаците са най-настойчиви и упорити в тази насока

- **Дава сведения за научните публикации**, свързани с развитието на балетното изкуство – название на научните трудове и техните автори, къде и кога са издавани.

- **За първи път се пише на темата** „Ролята на руската школа при създаването на балета в Америка през XX век“ и се анализира руската и американската балетна школа.

- **Ползването на материали** от библиотеката в Ню Йорк, *The New York Public Library for the Performing Arts, Dorothy and Lewis B. Cullman Center*, в Манхатън, Ню Йорк; *The University of South Florida Tampa Library*, в Тампа, Флорида; *The Miami-Dade Public Library*, в Маями, Флорида; *St. Petersburg College Library/Gibbs Campus*, в Санкт Петербург, Флорида - (притежавам копие от всички ползвани материали в библиотеките).

- **Поръчани книги** онлайн; ползвани статии/материали от интернет

- **Публикации, свързани с дисертационния труд:**

Иванова, Градишки Д. – „*Развитието на балета в Америка в XX век – Анна Павловна Павлова*“ – Сборник с научни доклади от Националната научна конференция „Пролетни научни четения 2018“ – АМТИИ - Пловдив 2018, стр, 169-175, ISSN 1314-7005

Иванова, Градишки Д. – „*Началото на танца като форма на културно изразяване в Америка през XVII, XVIII и първата половина на XIX век*“ – Годишник на АМТИИ – Пловдив, 2018 г. стр. 215-227, ISSN 1313-6226

Иванова, Градишки Д. – „Началото на танца като форма на културно изразяване в Америка през XVII и XVIII век“ – Седма международна научнопрактическа конференция - Управленски и маркетингови проблеми в изкуството, Сборник Доклади* III/2019, АМТИИ – Пловдив, стр. 43-55, ISSN 2603-462X

Иванова, Градишки Д. – „Италианското влияние на класическия танц в Америка през XVIII и XIX век“ - Седма международна научнопрактическа конференция, Управленски и маркетингови проблеми в изкуството, Сборник Доклади* III/2019, АМТИИ – Пловдив, стр. 162-171, ISSN 2603-462X

9. Литература

Amberg, George. *Ballet in America, the Emergence of an American Art*. New York 1949.

Anderson, Zoë. *The Ballet Companion*. Yale University Press. New Haven and London 2015.

Austin, Richard. *The Ballerina*. London 1974.

Balanchine, George & Mason, Francis. *101 Stories of The Great Ballets*. New York 1975.

Balanchine, George & Mason, Francis. *Balanchine's Complete Stories of The Great Ballets*. New York 1977.

Beaumont, W. Cyril. *Michel Fokine & His Ballets*. London 1996.

Craine, Debra & Mackrell, Judith. *Oxford Dictionary of Dance*, second edition. Oxford University Press. Oxford 2010.

Chazin-Bennahum, Judith. *Rene Blum and The Ballets Russes: In Search of a Lost Life*. Oxford University Press, England 2011.

Chujoy, Anatole. *The New York City Ballet*. New York 1953.

Cohen, J. Selma. *International Encyclopedia of Dance*. (Volume 1). Oxford University Press. New York – Oxford 2004

Cohen, J. Selma. *International Encyclopedia of Dance*. (Volume 2). Oxford University Press. New York – Oxford 2004.

Cohen, J. Selma. *International Encyclopedia of Dance*. (Volume 3). Oxford University Press. New York – Oxford 2004.

Cohen, J. Selma. *International Encyclopedia of Dance*. (Volume 4). Oxford University Press. New York – Oxford 2004.

Cohen, J. Selma. *International Encyclopedia of Dance*. (Volume 5). Oxford University Press. New York – Oxford 2004.

Cohen, J. Selma. *International Encyclopedia of Dance*. (Volume 6). Oxford University Press. New York – Oxford 2004.

Dunning, Jennifer. *But first a school: The first fifty years of American Ballet*. Canada 1985.

Fokine, Vitale & Chujoy, Anatole. *Fokine, Memoires of a Ballet Master*, London, England 1961.

Fuhrer, Margaret. *American Dance. The Complete Illustrated History*. Minneapolis, Minnesota 2014.

Garraty, A. John & Carnes, C. Marc. *American National Biography*. (Volume 5). New York – Oxford 1999.

Garafola, Lynn. *Diaghilev's Ballet Russes*. Oxford University Press, New York - London 1989.

Garafola, Lynn & Baer Van Norman, Nancy. *The Ballet Russes and Its World*. Morrisville, North Carolina 1999.

Garfunkel, Trudy. *On Wings of Joy, the Story of Ballet from the 16th Century to Today*. Canada, 1994.

Hutchinson, Ann. *Fanny Elssler's Cachucha*. London 1981.

- Homans, Jennifer. *Apollo's Angels, a History of Ballet*. New York 2010.
- Knopf A. Alfred. *American Ballet Theater*. New York 1978.
- Jowitt, Deborah. *Time and the Dancing Image*. Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1988.
- Lee, Carol. *Ballet in Western Culture. A History of Its Origins and Evolution*. New York 2002.
- Lawson, Joan. *A History of Ballet and its Makers*. London, England 1973.
- Луканов, Петър. *История на танца и балета*. София, 2009.
- Maynard, Olga. *The American Ballet*. New York 1959.
- Mordkin, Mikhail & Advanced Arts Ballets, INC. *Mordkin 1938 – The New Mordkin Ballet*. New York 1938.
- Money, Keith. *Anna Pavlova. Her Life and Art*. New York 1982.
- Moore, Lillian. *Artists of the Dance*. New York 1938.
- Nicholson, Lorraine – Morris, Geraldine. *Rethinking Dance History: Issues and Methodologies*. New York 2018.
- Nijinska, Irina & Rawlinson, Jean. *Bronislava Nijinska: Early memoirs*. New York 1981.
- Nijinsky, Romola. *The Diary of Vaslav Nijinsky*. London 1991.
- Norton, Leslie. *Leonide Massine and the 20th Century Ballet*. Jefferson, North Carolina – London 2004.
- (Ommen van der Merwe, Ann. *The Ziegfeld Follies: A History in Song*. Lanham, Maryland 2009.
- Shead, Richard. *Ballet Russes*. Secaucus, New Jersey 1989.

Sjeng, Scheijen. *Diaghilev: A Life*. Oxford University Press. Oxford & New York 2009.

Stokes, Adrian. *Russian Ballets*. London 1935.

Switzer, Ellen Eichenwald. *Dancers! Horizons in American Dance*. Atheneum, New York 1982.

Walter, Terry. *The Dance in America*. Toronto, Canada 1973.

Williamson, Audrey. *Ballet of 3 Decades*. New York 1958.

Zeller Jessica. *Shapes of American Ballet: Teachers and Training Before Balanchine*. Oxford University Press. New York 2016.

http://michaelminn.net/andros/biographies/elssler_fanny/

https://lib-dbserver.princeton.edu/visual_materials/Delarue/Htmls/elssler.html

(American National Biography Online. 2000)

<https://doi.org/10.1093/anb/9780198606697.article.1800721>

<http://www.anb.org/articles/18/18-00721.html>

<https://doi.org/10.1093/anb/9780198606697.article.1801166>

<https://doi.org/10.1093/anb/9780198606697.article.1800811>

<https://doi.org/10.1093/anb/9780198606697.article.1801744>

<https://doi.org/10.1093/anb/9780198606697.article.1800426>

<https://doi.org/10.1093/anb/9780198606697.article.1800338>

<https://spartacus-educational.com/FWWallanM.htm>

<https://edukalife.blogspot.com/2015/07/biography-isadora-duncan-american-dancer.html>

<https://www.meaus.com/isadora-duncan.htm>

<https://www.wilsoncenter.org/publication/culturekultura-russian-influences-american-performing-arts-dance>

<https://www.biography.com/performer/anna-pavlova>

<https://www.biography.com/performer/anna-pavlova>

<https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/exhibitions/pdfs/diaghilev-brochure.pdf>

<https://quotefancy.com/quote/1733289/Sergei-Diaghilev-Of-all-the-wonders-that-the-world-had-to-offer-only-art-promised>

<https://lists.h-net.org/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-women&month=0109&week=a&msg=84YkK0q%2BuEMEdsPPM1pW0g&user=&pw=>

Michel Fokine - Fokine Estate Archive (www.michelfokine.com)

<http://www.michelfokine.com/id4.html>

<https://dancetabs.com/2014/07/the-work-of-mikhail-fokine-qa-with-isabelle-fokine/>

<https://www.sarasotaballet.org/michel-fokine>

<https://dancetabs.com/2014/07/the-work-of-mikhail-fokine-qa-with-isabelle-fokine/>

Съдържание на труда

Увод

Цели, задачи и методи на изследването

Обзор на научните изследвания по темата

1. Началото на танца като форма на културно изразяване в Америка през XVII и XVIII век
2. Италианското влияние върху танца в Америка
 - История и резюме на „Черният магьосник” (*The Black Crook*)
- 2.1. Малвина Кавалаци и Луиджи Албертиери
3. Влиянието на Фани Елслер върху популярността на романтичния балет в Америка
 - 3.1. Първите американски танцьори
4. Трескаво търсене на нови форми на танц
5. Зараждането на балета в Америка
 - 5.1. Руснаците от императорската Русия полагат основите – Павлова и Мордкин
 - 5.2. Анна Павлова
 - 5.3. Михаил Мордкин
6. Ерата на *Американския Ренесанс* в изкуството на танца и неговите естетически принципи за абстрактност и експресионизъм и реформите на Сергей Дягилев като концепция на традиционализма и модернизма
 - 6.1. Революционното прераждане на модерния класически балет като забележително изкуство в Европа и триумфът на „Руския Балет” в Париж и в Монте Карло, който оказва влияние върху по-нататъшното развитие на танца в Америка
 - 6.2. Изключително проявление на експресионизъм и модернизъм в танца на „Руския балет” на великия Сергей Дягилев като нова руска инвазия в Америка

6.3. Хореографският принос на Михаил Фокин в Русия и Европа и неговото въздействие върху балета в Америка през XX в.

6.4. Влиянието на Фокин чрез неговата преподавателска и хореографска дейност в Америка

7. Сравнителен анализ на Руската и Американската балетна школа

8. Изводи и научен принос

9. Литература

