ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

А. В. Епишин

ДЖ. БАЛАНЧИН И С. С. ПРОКОФЬЕВ:
ИСТОРИЯ НЕСОСТОЯВШЕГОСЯ СОТРУДНИЧЕСТВА,
ИЛИ РОЖДЕНИЕ БАЛЕТНОГО ШЕДЕВРА
ПО ПРИНЦИПУ ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ
(Часть I)

К шедеврам хореографии Дж. Баланчина 1920-х гг. обычно причисляют два балета, поставленные для «Русских сезонов» С. П. Дягилева — неоклассический «Аполлон Мусагет» (1928) с музыкой И. Ф. Стравинского и последний балет антрепризы «Блудный сын» (1929) с музыкой С. С. Прокофьева. И хотя поразительно, что «Блудный сын» появился на свет не в результате сотворчества двух гениев, а вопреки взаимному неприятию и конфликту, трудно переоценить значимость этого художественного феномена в жизни и хореографа, и композитора, а также в истории искусства и культуры.

Почему произошел конфликт? Причины, на наш взгляд, парадоксальным образом коренятся прежде всего в **социальном неравенстве**, хотя имеют под собой почву в **психологической** и **эстетической** несовместимости творческих личностей. Прокофьев к тому времени — уже вполне успешный и финансово обеспеченный композитор, разъезжающий в самых комфортных условиях с гастрольями по всей Европе и с восторгом принимаемый даже в «Большевизии», как он называл для себя СССР. Имя Баланчина, приобретшего отнюдь не малый артистический и хореографический опыт и известность в Петрограде, европейскому театру не говорило ничего. Как явствует из диалогов с С. М. Волковым, в общении с композиторами хореограф нередко оставался ранимым, хрупким, болезненно самолюбивым, закомплексованным — в осознании своей приниженности, а также небедительным в изложении собственных художественных устремлений.

За два года до парижской премьеры «Блудного сына» научную общественность взбудоражило событие, которое, казалось бы, не имело к балету никакого отношения и ни в малейшей мере не волновало его творцов. В 1927 г. физик Н. Бор сформулировал методологический принцип **дополнительности** (комплементарности) для наиболее адекватной характеристики многомерности мира квантовой механики. Ученый доказывал, что при разных методах наблюдения за одним и тем же физическим объектом микромира (например, одновременно и как волной, и как частицей) появятся различные результаты, которые невозможно описать общими терминами; поэтому нужно прибегать к взаимоисключа-

ющим системам, чтобы выявить в противоречащих друг другу явлениях одинаково существенные аспекты единого и четко определенного комплекса сведений. Бор осознавал философскую значимость принципа дополнительности и применимость его в других областях знания, в том числе гуманитарного, допуская даже не абсолютно исключаящий друг друга характер соотношений [см.: 1, с. 393, 495].

Постепенно философское открытие Бора распространилось на области гуманитарного знания. Спустя несколько десятилетий Д. С. Лихачев полагал, что «самый главный принцип дополнительности в области литературы, как кажется, заключается в дополнительности закономерности, обусловленности, с одной стороны, и свободы творца — с другой, свободы как некоей необъяснимости» [2, с. 41–42]. В настоящее время А. Д. Арманд в принципе дополнительности отмечает «статус закона природы (...и общества), пронизывающего все сферы бытия» [3, с. 333].

Парадоксальной закономерностью является феноменальное рождение по принципу дополнительности первого балетного шедевра — спустя два года после выступления Бора со своей идеей «дополнительного способа описания». Не подозревая об этом, Баланчин — по инициативе Дягилева и вопреки неприятию балетмейстерской трактовки Прокофьевым — представил оригинальнейшую хореографию в «Блудном сыне», которая в соотношении с музыкой показала соответствующую принципу Бора амбивалентность взаимоотрицающих компонентов при противоречивом единстве в синтетическом театральном действе.

* * *

Для понимания социального статуса Баланчина к концу 1920-х гг. ключевым видится следующее признание: «Мы у Дягилева совсем мало денег зарабатывали, и несчастные деньги эти тратили на еду. Бедно жили — точно как в опере “Богема” показывают. Просто не было денег хорошо повеселиться! Но мы об этом не жалели, не думали. ...Когда в Париже денег нет — соблазнов меньше. Монте-Карло — другое дело, там были и соблазны, и деньги, там мы жили неплохо» [4, с. 89].

И еще одно очень выразительное — для отношения Баланчина к композиторам — воспоминание: «Рахманинов... Гениальный был пианист! Когда я приехал из России на Запад, мы с Даниловой постарались при первой же возможности попасть на концерт Рахманинова. Это было в Лондоне. Сидели, слушали Шопена, Шумана. Замечательно играет! Потом свои вещи. Нам нравилось!

После концерта мы пошли к Рахманинову в артистическую. Масса народу, все ждут... Рахманинов стоит в углу, высокий, мрачный мужчина. Поклонники один за другим подходят к Рахманинову, пучат глаза, кричат комплименты. Процессия движется медленно-медленно. Наконец дошла наша очередь. Подходим к Рахманинову, кланяемся... Я говорю: “Вот Данилова, из Мариинского театра, и я — Баланчивадзе. Мы танцуем, мы балетные — из Мариинского театра. Мы в восторге! Всегда ходим вас слушать! Вы такой гениальный пианист!”. Рахманинов молчит. Я продолжаю почтительно: “Если позволите, я бы только хотел попросить вас...”. Тут Рахманинов меня прервал, грубо так: “Что?”. Я пытаюсь: “Ваша

замечательная Элегия... Может быть, вы разрешите... поставить что-нибудь на вашу музыку... потанцевать...". Рахманинов стал кричать: "Вы с ума сошли! Сумасшедший! На мою музыку танцевать? Как вы смеете! Вон! Вон!". Мы извинились, поклонились и убежали.

Мы были ничтожества: танцоры, какая-то дрянь. А он — великий пианист, гений. Его музыка мне тогда нравилась. Спасибо Дягилеву, он мне объяснил. Я ему как-то говорю: вот, Рахманинов... А Дягилев мне в ответ "Что вы, голубчик, это же ужасная музыка! На свете много замечательных композиторов, но Рахманинов не в их числе. Вам все-таки надо иметь какой-то вкус. Забудьте о Рахманинове!". Я говорю: "Хорошо". И забыл» [4, с. 177–178].

Получается, что музыкальные пристрастия Баланчина могли подчиняться вкусам Дягилева. Но главной причиной, думается, были чувство унижения и душевная травма вследствие неудачного общения с Рахманиновым. Однако о нем Баланчин, вопреки своему утверждению, не совсем забыл. Весной 1928 г. для южноамериканских гастролей труппы Анны Павловой Баланчин поставил на музыку Рахманинова цыганский танец "Алеко" и "Гротескную польку" [см.: 5, с. 138].

Тем не менее балетмейстер в 1980-е гг. говорил Волкову: «И конечно же Дягилев был прав. Музыка Рахманинова — это какая-то каша, особенно оркестровые вещи. Но и фортепианная музыка Рахманинова ужасная. Его вариации на тему Корелли — это же салат..., мешанина, ерунда какая-то. Нет, не нравится мне теперь Рахманинов» [4, с. 178].

Композиторский идеал для Баланчина, — разумеется, обожаемый им П. И. Чайковский. И не только в силу его гениального творчества, а еще и потому, что, будучи высочайшим профессионалом, проявлял готовность удовлетворить весьма причудливые потребности балетных артистов.

Хореограф с восхищением вспомнил феноменальный случай: «Анна Собещанская, солистка Большого балета в годы Чайковского, танцевала "Лебединое озеро" в бездарной московской постановке. Чтобы оживить свой бенефис, Собещанская попросила Петипа сочинить для нее па-де-де, которое и вставила в третий акт "Лебединого озера". Незадача в том, что Петипа сочинил па-де-де для Собещанской на музыку Минкуса!

Чайковский, узнав об этом, запротестовал: "Хорош мой балет или плох, но за его музыку несу ответственность я один". ... Чайковский согласился написать новое па-де-де для балерины, но та не желала изменять хореографию Петипа. Тогда, положив музыку Минкуса перед собой, Чайковский написал свое па-де-де, которое совершенно — такт в такт! — совпадало с танцем, уже выученным Собещанской. Балерине не нужно было ничего переучивать, даже репетировать не надо было, спасибо Чайковскому» [4, с. 169]. Случай этот — отношением к балерине — отдаленно напоминает историю написания Р. К. Щедриным «Кармен-сюиты» для М. М. Плисецкой. После того, как Д. Д. Шостакович и А. И. Хачатурян отказались, композитор обещал А. Алонсо, «что следующим утром Майя придет в театр с нотами» [6, с. 131]. И слово свое сдержал, хотя еще три недели продолжал работать с партитурой.

Вторым из русских композиторов в баланчинской табели о рангах несомненно оставался Стравинский. Хотя их взгляды на использование в балете небалетной музыки могли радикально различаться, прочности союза хореографа и композитора способствовало обоюдная приверженность к пониманию балета как зримой музыки и звучащему танцу, устремленность к музыкальности хореографии и танцевальной природе музыки.

Но для Баланчина была чрезвычайно важна и простота человеческого общения с возможностью получения быстрого и плодотворного отклика на свои творческие запросы. Это вытекает из описания красноречивых деталей в методах работы Стравинского. «У него, как и у Хиндемита, нашлось для меня время: Стравинский написал для меня цирковую музыку — польку для слонов. Помню, я ему позвонил и говорю: “Игорь Федорович, мне полька нужна, можете написать для меня?”. Стравинский отвечает: “Да, как раз есть у меня время... А для кого полька?”. Я объяснил, что вот, мол, у меня балерина — слон. “А молодая балерина-слон?”. Я говорю: “Да, не старая”. Стравинский засмеялся и говорит: “О, если молодая, то это хорошо! Тогда я с удовольствием напишу!”. И написал польку, с посвящением — для молодой балерины-слонихи. И не стыдился, что пишет для цирка. < ... > Стравинский не уронил своего таланта, когда написал польку для молодой слонихи. Эти композиторы не были снобами, поэтому они столь многого достигли» [4, с. 168–169, 171–172].

Ко времени работы над «Блудным сыном» у Баланчина уже были твердо сложившиеся представления о последовательности участия композитора в сочинении балета, основанные на прекрасном знании традиции. Композитор подключался лишь после того, как хореограф разрабатывал подробный сценарий танцевальных номеров.

Вот как описывал этот порядок Чайковский: «Процедура сочинения балетной музыки следующая. Избирается сюжет, разрабатывается театральная администрацией сообразно с ее средствами программа; затем балетмейстер составляет подробнейший проект сцен и танцев, причем указывается в точности не только ритм и характер музыки, но и ... *число тактов*. Только тогда композитор приступает к сочинению музыки...» [7, с. 154]¹.

Такой порядок был идеальным и для воплощения творческих исканий Баланчина: «Точно так мы работали со Стравинским. Когда композитор сочиняет балет, ему важнее знать не сюжет, а сколько тактов музыки от него требуется для такой-то сцены, сколько — для такой-то. Когда я поехал к Стравинскому в Калифорнию, где он тогда жил, работать над “Орфеем”, мы сидели вместе и обсуждали каждый момент балета. И я говорил: “Здесь мне нужно па-де-де”. Стравинский спрашивал: “Какой длины?”. Я отвечал: “Минуту или две”. Стравинский сердился и говорил: “Это же нонсенс. Я должен знать точно. Если минута — это будет одна музыка, если две — совсем другая. Может быть, это будет минута и тридцать секунд?”... Конечно, это было мое дело — коли я профессионал, дать Стравинскому точное задание. Иначе композитор не может работать» [4, с. 136].

¹ Цит. из письма П. И. Чайковского Н. Николаеву от 2 июня 1891 г.

Дягилев, распорядившийся как вполне авторитарный руководитель исходя исключительно из своего разума и желания, этот обычай ничтоже сумняшеся нарушил, чтобы попробовать отдать приоритет композитору. С. М. Лифарь, танцовщик партии Блудного сына сообщает, что Дягилев задумывался еще во время подготовки сезона 1909 г. о создании «коротеньких балетов, которые были бы самодовлеющими явлениями искусства и в которых три фактора балета — музыка, рисунок и хореография — были бы слиты значительно теснее, чем это наблюдалось до сих пор» [8, с. 201]. **Музыка** в этом триединстве получает, следовательно, **первое** место. Но «совершенный балет сможет создаться только при полном слиянии трех факторов», — утверждал великий импресарио [8, с. 202].

Можно с большой вероятностью предположить, что Прокофьев в глазах Баланчина выглядел снобом. Во-первых, потому, что, нисколько не заботясь об освященной гением Чайковского приверженности традиционному распределению ролей в создании балетного спектакля, сочинил музыку до согласования с балетмейстером. Во-вторых, в довершение к этой — болезненной для самолюбия любого хореографа — ломке устоев в процессе подготовки Прокофьев, на взгляд Баланчина, выступил апологетом балетного рутинерства. Знаменитый балетмейстер вспоминал: «Дягилев ... ценил композиторский талант Прокофьева, но не уважал его мнений. Прокофьев был страшно отсталый человек. Я ставил у Дягилева его балет “Блудный сын”. Там, конечно, библейская история, но музыка была модерн» [4, с. 168].

Прервемся на секунду, чтобы заметить: это единственная слетевшая с уст Баланчина и известная нам характеристика прокофьевского стиля. В нем хореограф, пробовавший себя в искусстве музыкальной композиции и свободно читающий партитуры, вряд ли пропустил мимо ушей близкий своим замыслам заряд кинетической энергии. И возвратимся к словам Баланчина.

«И я ставил, как я думал, что будет лучше для музыки. Дягилеву то, что я делал, страшно нравилось, он говорил: “Замечательно, замечательно!”. А Прокофьев, когда пришел на репетицию, стал орать, что все это ужас, что он не согласен с этим. Прокофьев в танцах ничего не понимал. Ему хореография была совершенно не важна. На самом деле, ему было все равно, как поставят его балет. Но когда Прокофьев своего “Блудного сына” сочинял, то у него была ... идея, что все ... будет выглядеть на сцене как реалистическая вещь. Чтобы сидели бородатые мужчины, пили настоящее вино из настоящих бокалов. Чтобы танцовщики были одеты исторически “правильно”, в старинные костюмы, как в опере.

Прокофьеву “Блудный сын” представлялся вроде какого-нибудь “Риголетто”. И конечно, он пришел в ужас от моей постановки. Прокофьев ненавидел то, что я делал с его музыкой. А Дягилев, конечно, на Прокофьева наорал, что он ничего не понимает в балете, что он совершенный дурак. И Прокофьеву пришлось смириться, потому что командовал парадом Дягилев» [4, с. 178–179].

В приведенной выше цитате утверждение «Прокофьев ненавидел то, что я делал с его музыкой» вступает в явное противоречие с мыслью: «... ему было все равно, как поставят его балет». Как будет показано далее, в первом случае Баланчин весьма преувеличивал, а во втором — заблуждался, хотя внешние обстоятельства тако-

му впечатлению немало способствовали. Частые отлучки Прокофьева для подготовки к исполнению других своих произведений в разных городах, безусловно, мешали его сотрудничеству и диалогу с хореографом. Как объяснял композитор, «занятый постановкой “Игрока” [в Брюсселе. — А. Е.], я слишком поздно пришел в соприкосновение с постановщиками “Блудного сына”, когда для переделок уже не оставалось времени» [9, с. 183–184]. Действительно, вслед за премьерой оперы «Игрок», состоявшейся 29 апреля, 17 мая впервые прозвучала Третья симфония, а спустя четыре дня Дягилев приглашал парижан на упомянутый балет. «Давно у меня не было такого скопления премьер», — не без гордости записал Сергей Сергеевич в «Дневнике» [10, с. 695]. Однако не только необходимость сосредоточенности на других премьерах, но и непонимание самостоятельной и самоценной **роли балетмейстера** послужили причиной запоздалого знакомства с хореографическим воплощением.

Впрочем, болезненная ранимость Баланчина в общении с композиторами сочелась с тонкой пронизательностью наблюдателя со стороны: «Рахманинов очень не любил Стравинского... И мне кажется, Прокофьеву успех музыки Стравинского тоже не давал спать спокойно» [4, с. 179]. Насколько Баланчин был прав, свидетельствует «Дневник» Прокофьева: «Дягилев ушел чрезвычайно довольный, ... заявил, что мечтает в весенний сезон ничего не дать Стравинского. Невероятно! До сих пор Стравинский был божеством для Дягилева, и он явно отдавал ему предпочтение передо мной. Еще симптом падения божества?» [10, с. 653].

Памятуя о традиционной модели участия композитора в создании балета, Баланчин, возможно, желал, чтобы именно Прокофьев сделал первый шаг к сотрудничеству и хотя бы полюбопытствовал относительно сценического воплощения сочиненной музыки. Сергей Сергеевич, однако, закончив запись текста партитуры, предпринимать шаги навстречу балетмейстеру не собирался и сосредоточил свое внимание на иных своих творческих детищах. Оставалась — теоретически — возможность инициативы для встречи с Прокофьевым со стороны Баланчина, но, по-видимому, гордость, присущая кавказскому менталитету, исключала такой вариант, который расценивался бы как унижение достоинства.

И еще одно важное обстоятельство. Дягилев, по свидетельству режиссера труппы С. Л. Григорьева, понял, что хореографические «идеи Баланчина уже достаточно сформировались, и он может проявить внутреннюю независимость и не пожелать служить инструментом для воплощения собственных концепций» импресарио [11, с. 165]. И хотя на примере с Рахманиновым очевидно, что музыкальные пристрастия Баланчина могли подчиняться Дягилеву, когда совпадали с собственными устремлениями, чуткий антрепренер предпочел дать хореографу полную творческую свободу для раскрытия своего гения и оберегать от докучливого вмешательства самолюбивого композитора.

Поэтому Баланчину позволялось не приходить и тогда, когда Прокофьев был рядом, хотя Дягилев, Кохно и Лифарь навещались регулярно [см.: 10, с. 671, 673, 682]. Следовательно, хореограф не чувствовал ни необходимости, ни готовности к диалогу и неизбежным спорам, ни — тем более! — уверенности в том, что

обладает достаточным запасом красноречия и душевных сил для убеждения композитора в художественных достоинствах своего хореографического решения, поэтому предпочитал без постороннего вмешательства делать свое дело.

Вероятно, атмосфера творческого кипения в котле обсуждений и жарких дискуссий, которой окружил себя Дягилев, не оказалась родной стихией Баланчина. Ему, по крайней мере, в те годы было по душе воплощение хореографических идей по своей воле, в одиночестве, без предварительных согласований. Особое положение Баланчина в труппе не прошло мимо внимания Лифаря: «... Баланчин больше работает за свой страх и риск — чем дальше, тем все менее ему помогает Дягилев, и ему приходится угадывать художественную волю директора... *Нет настоящего сотрудничества* [курсив мой. — А. Е.] и с художниками, и с музыкантами...» [8, с. 398].

Эти обстоятельства объективно способствовали неизбежности конфликта. Но взаимное неприятие назревало постепенно. Проследим за событиями глазами противоположной стороны — Прокофьева. Его претензии, изложенные в «Дневнике», позволяют судить о том, каким композитор представлял себе и сотрудничество с постановщиком, и свой идеал балетного спектакля.

Прокофьев — не без желания противоречить Дягилеву и по мере роста своей антипатии к хореографу — именовал Баланчина его подлинной фамилией, которая впервые упоминается в октябре 1925 г.: «Вечером играл “Урсиньоля” (так первоначально назывался балет “Стальной скак”. — А. Е.) Дукельскому и Баланчивадзе» [10, с. 352]. Отзыв, записанный 29 мая 1926 г. и посвященный «Пасторали» Ж. Орика, носит вполне благожелательный характер, подчеркнутый в написании фамилии: «В постановке много неприличия, но Баланчин делает успехи» [10, с. 408]. Однако тон в беглой характеристике от 27 марта 1927 г. довольно критичен, поскольку — вслед за сообщением о том, что во время поездки в Монте-Карло Дягилев поручил Мясину постановку «Урсиньоля», — Сергей Сергеевич добавил: «...я очень рад, так как Баланчивадзе казался мне слишком эротичным и потому дряблым...» [10, с. 554].

К сожалению, неизвестны какие-либо свидетельства сотрудничества или реакции Прокофьева, касающиеся балетного номера «Сарказм» (на музыку из цикла «Сарказмы» для фортепиано) в Монте-Карло в 1927 г. Постановку осуществил Баланчин для своей первой жены Т. Л. Жевержеевой (она танцевала в труппе «Летучая мышь», но вскоре уехала в США и в Нью-Йорке этот номер повторила) [см.: 12, с. 287; 13, с. 48; 14, с. 298]. Надо полагать, ранее в Петрограде Баланчин видел балет К. Я. Голейзовского на музыку цикла «Сарказмы» [5, с. 89, 244]. Прокофьев, однако, упоминает о балетном воплощении этого же сочинения хореографом И. С. Чернецкой в 1924 г. в Москве [10, с. 297].

В ноябре 1928 г. клавир «Сына» вчерне был готов [9, с. 183], а 1 декабря Прокофьев уже играл эту музыку импресарио. «Дягилев слушал очень внимательно, и я часто слышал, как во время исполнения он тихо говорил Кохно: “очень красиво... отлично...”. Но из-за третьего номера (“красавицы”) целое столкновение: я задумал туманный образ, взятый с точки зрения невинного мальчика: притягательный, но еще непознанный. Дягилев же хотел образ чувственный и живо-

писал его, по обыкновению, в целом ряде образных и неприличных выражений. А у меня совсем нет настроения заниматься чувственной музыкой, ...балет задуман мною гораздо более акварельным... и, стало быть, чувственные эксцессы тут неуместны. Дягилев горячился: “Но тогда какой же это блудный сын? Вся сила в том, что он наблудил, а потом раскаялся, и отец его простил. Если бы он ушел из дому и дал себя просто обобрать, то, когда он вернулся домой, его надо было бы не принять в распростертые объятия, а высечь”» [10, с. 652–653].

Примерно через месяц, 4 января 1929 г. композитор записал: «...Баланчивадзе приехал с Кохно и Лифарем. Играл им “Сына”. ...Замечания Баланчивадзе пока не свидетельствуют, что он понял балет. Во всяком случае — попытка трактовать не так, как я хочу...» [10, с. 665]. Но Прокофьев еще продолжал сочинять балет, и показательно, что в спорах с Дягилевым о природе танцевальности в № 4 они оба даже **не обсуждали** вопрос о вступлении в **диалог** с Баланчиным, не интересовались его мнением, как будто не ему предстояло воплощать эту музыку в хореографии. Ничего не изменилось и после 14 марта, когда балет был окончательно завершен [см.: 10, с. 676–677, 683].

Это, безусловно, доказывает, что социальный и художественный статус балетмейстера вообще и конкретно Баланчина в антрепризе Дягилева находился на достаточно низком уровне. Не случайно «сыновьями» Дягилева становились исключительно композиторы: Стравинский по старшинству оказался первым, его младший «брат» Прокофьев — вторым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бор Н. Избранные научные труды. Т. 2. М.: Наука, 1971. 675 с.
2. Лихачев Д. С. Принцип дополнительности в изучении литературы // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб.: БЛИЦ, 1999. С. 39–43.
3. Арманд А. Д. Два в одном: закон дополнительности. М.: ЛКИ, 2008. 360 с.
4. Волков С. М. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Независимая газета, 2001. 217 с.
5. Век Баланчина. 1904–2004. СПб.: Аврора-дизайн, Мариинский театр, 2004. 195 с.
6. Щедрин Р. К. Автобиографические записи. М.: АСТ, 2008. 288 с.
7. Чайковский П. И. Об опере и балете. М.: Музгиз, 1960. 291 с.
8. Лифарь С. М. Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005. 588 с.
9. Прокофьев С. С. Автобиография // Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1961. С. 13–196.
10. Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. В 3 т. Т. 2. Париж: sprkfv, 2002. 890 с.
11. Григорьев С. Л. Балет Дягилева. М.: АРТ, 1993. 383 с.
12. Жевержеева Т. Л. Воспоминания. М.: Сканрус, 2007. 298 с.
13. Мейлах М. Б. Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Т. 1: Балет. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 768 с.
14. Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: Моск. консерватория, 2010. 342 с.