

УДК 792.82

*О. Н. Полисадова*

**С. ДЯГИЛЕВ И ДЖ. БАЛАНЧИН:  
СТИЛЬ И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ**

Потребность найти новый уровень универсализма классического танца, его иную действенность, стала персональным интересом нового балетмейстера дягилевской труппы последнего периода Георгия Баланчивадзе, с легкой руки Дягилева ставшего Джорджем Баланчиным.

Многожанровость балетного театра, широта натуры и культурных интересов Дягилева, фестивальная природа антрепризы позволяли сосуществовать в ней самым разным типам балетного спектакля, из которых особенно важно выделить тип тематически — стилистического балета, наиболее частого в репертуаре 1920-х гг. Темы или стиля, т. к. стиль сам часто становился единственной темой, и их стремительного, летучего хореографического эскиза оказывалось достаточно для того, чтобы спектакль состоялся. Как пример можно назвать балеты: «Парад», «Свадебка», «Лани», «Голубой экспресс», «Ромео и Джульетта», «Стальной скок», «Jack- in-the- box», «Боги- попрошайки». Сюжеты этих балетов — новый жанр в хореографическом искусстве, в котором появились старинный русский свадебный обряд — ритуал и панорама стилистического многообразия быта молодой Советской России: темы спорта, легкого флирта и пасторали, а персонаж балета стал героем дивертисмента и т. д. Музыкальная структура балетов дивертисментно- номерная, но не она и не жанр с его строго избирательной памятью организуют конструкцию всего спектакля. Здесь главное — тема и стиль, предстающие в единстве пластическо-танцевальных средств выражения, тема и стиль исходного замысла, продиктованного балетмейстером как самодостаточная основа.

Можно выделить следующие тенденции, характерные для «Русского балета» периода 1925–1929 гг:

- конструктивизм декораций;
- модернистское «упрощение» музыки;
- литературность;
- актуальность и «акробатизм» хореографии.

Конструктивистская тенденция достигла своей высшей точки в 1927 г. в балетах «Кошка» и «Стальной скок». Следующим этапом стала неореалистическая сценическая драма «Блудный сын», поставленная в 1929 г. «В истории Русского балета не было эры более изменчивой и трудно определимой, чем 1920-е — десятилетия проявления протеизма и внутренних взаимоисключающих противоречий. Сквозь кажущийся хаос, как представляется, три направления объединяют и связывают этот период. Первое, которое я назвала “lifestyle modernism” (что приблизительно можно перевести как “модернизм, как стиль, идущий от образа

жизни”), был связан с искусством вопиющей банальности Жана Кокто. Второе, “ретроспективный классицизм”, отразивший очарование французской элиты аристократической культурой *grand siècle*. Третье, “хореографический неоклассицизм”, порожденный Брониславой Нижинской и Джорджем Баланчиным, эмигрантскими представителями советского хореографического авангарда. Часто совпадающие, иногда даже в одних и тех же произведениях, эти направления причудливо сосуществовали в дягилевском репертуаре — и вообще в балете — в течение всех 1920-х годов» [1; с. 79–80].

Тематически-стилистический балет — новый, но быстро завоевавший право на существование тип балетного спектакля, который наряду с другими будет наиболее интенсивно развиваться в театре Баланчина в последующие годы. Все это совпало с требованием времени и с замыслами Сергея Дягилева. Баланчин лишь развил и упрочил тенденции становления тематически-стилистического спектакля. Работа у Дягилева была для Баланчина своеобразной пробой пера. Он работал в разных стилях и по-настоящему не возвращался на путь классики.

В истории «Русского балета» 1923–1929 гг. — последний, третий период жизнедеятельности. «Наш век непрестанно занимается проблемой механического движения, но зато при каждом художественном движении люди больше боятся быть раздавленным им, чем автомобилем на улице. Двадцать пять лет я стараюсь отыскать в театре какое-то новое движение. Должно же общество, наконец, признать, что мои искания, кажущиеся ему сегодня опасными, станут необходимыми завтра» [2; с.311]. Так Дягилев рассматривал дальнейшую судьбу развития балета незадолго до своей кончины в 1929 г. Тема поисков и воплощения новых форм сценического искусства оставалась по-прежнему главной в деятельности «Русских балетов». Концепция нового развития искусства Дягилева дала возможности экспериментировать и ставить абсолютно новые балетные спектакли Вацлаву Нижинскому, Брониславе Нижинской, Леониду Мясину, Джорджу Баланчину. Последнему было интересно разрабатывать новые пластические формы, опираясь на традиции классического искусства. И это идеально вписывалось в ту стилистическую концепцию, которая главенствовала в труппе С. П. Дягилева. Его первые сезоны были современной классикой, последующие работы также опирались на классический танец, который был видоизменен и усовершенствован так, чтобы и заинтересовать публику, и шокировать ее одновременно. Балеты, которые планировались к постановке в период с 1923 по 1929 гг., значительно разнились по жанру и стилю, требовали иного хореографического языка. Баланчин с этим справлялся успешно, несмотря на то, что выбор темы и музыки всегда принадлежал Дягилеву. «Талант Джорджа как хореографа тут же вызвал интерес Дягилева. Они в абсолютном взаимопонимании готовили проекты для его развития как художника» [3; с. 273].

Десять балетов было поставлено Баланчиным для дягилевской труппы: «Барабау» (1925), «Пастораль», «Jack-in-the-box», «Триумф Нептуна» (1926), «Кошка» (1927), «Песнь соловья» (1927), «Аполлон Мусагет», «Боги-попрошайки» (1928), «Бал» (1929), «Блудный сын» (1929). Премьера первого балета

Баланчина «Барабау» прошла в Лондоне и имела шумный успех. Акробатизм и комизм — модные тогда тенденции, стали отличительной чертой этого балета. Серж Лифарь весьма своеобразно писал, что новый «хореавтор был последователем московского фанатика К. Голейзовского, балетмейстера, культивировавшего акробатизм на академической основе» [2; с. 319]. Баланчин признавал, что работы Голейзовского — «Фавн», «Саломея» и танцы на музыку А. Скрябина и Н. Метнера — оставили в его сознании неизгладимое впечатление. Спектакли были показаны в Петрограде Московским камерным балетом в 1922 г. и экстравагантные, изломанные позы на фоне конструктивного оформления стали отражением тех глобальных перемен, которые произошли в России. В хореографическом искусстве эти работы стали первой попыткой переосмысления стремительных политических процессов. Голейзовский требовал от своих танцовщиц «говорить ногами», того же принципа придерживался и Баланчин.

Богатая хореографическая фантазия Баланчина проявилась в балете «Кошка», поставленном в 1927 г. Сюжет основывался на басне Эзопа, в которой говорилось о юноше, полюбившем кошку. Спектакль ставился специально для Ольги Спесивцевой, которая начала работать у Дягилева. Все, кто писал об этом балете, отмечали насколько интересно была поставлена хореография для Спесивцевой, особенно в сцене превращения кошки, насколько эффектны были пируэты с опусканием на глубокое *plie*. Эффектной была и партия Юноши, которого исполнял Серж Лифарь. Баланчин оценил все достоинства и недостатки артиста: его богатые технические возможности, особенно в элевации, выигрышную внешность со сложением, близким к античному идеалу. Туры Лифаря были стремительны, а сама манера исполнения роли близка к повадкам хищников. Выстраивая группы танцоров, Баланчин использовал разновысотные элементы декораций, и это расширило возможности танцоров кордебалета.

Тяготение к модному тогда конструктивизму со всей полнотой отразилось в этом балете. Сценографы братья Наум и Натан Певзнеры создали конструкцию из жесткого, но одновременно и гибкого пластика, который напоминал стекло. Фоном и покрытием сцены служила черная блестящая клеенка. Она эффектно отражала световые блики. В таком же ключе были решены и костюмы. На фоне черного пола и задника, среди мерцающих прозрачных конструкций хореографические построения Баланчина были особенно эффектны.

Балет «Кошка» стал данью моде, в нем идеи конструктивизма достигли свой высшей точки. Дягилев, чутко реагирующий на любые новые тенденции искусства, отражал их в своей антрепризе, но также умел предвидеть скорое увядание интереса к тому или иному направлению. И это касалось всего: и живописи, и музыки, и хореографии. Дягилев просвещал своих молодых танцоров, беседовал с ними об искусстве, водил на выставки, был непререкаемым авторитетом по многим вопросам. Баланчин утверждал позднее, что именно Дягилев открыл для него музыку Игоря Стравинского, считая его самым выдающимся композитором своего времени. Научил понимать и ценить живопись, более того — искать в ней источник для творчества.

В 1928 г. Баланчин ставит балет «Аполлон Мусaget» на музыку Игоря Стравинского, по- своему трактуя древнегреческий миф об Аполлоне и его музах. В балете впервые проявились черты, которые станут отличительным баланчинским стилем. Например, сложные групповые поддержки — явное нововведение в классическом танце. «Аполлон Мусaget» — классический па-де-катр, но необычный по форме. В нем участвуют три солистки и танцор. Три музы и бог. Бог играл на лютне, музы группировались около него. Потом каждой он раздавал атрибуты, символизирующие их искусство: Каллиопе — дощечку и стилос для письма, как музе поэзии и ритма, Полигимнии — маску, Терпсихоре — лиру. Музы танцевали каждая в своем стиле, но Терпсихора больше всех нравилась Аполлону, благодаря своим разнообразным аттитюдам и быстрому бегу на пуантах. Танцевальные находки балетмейстера очень четко рисовали образ богини танца. Баланчин считал, что именно эта вариация наиболее удачна. Он сочинял ее для Александры Даниловой — своей тогдашней музы.

Языком танца Баланчина была классика, тот стиль танца, который вел свои истоки от творчества Мариуса Петипа. Новая танцевальная лексика опиралась на традицию школы классического танца, апробированную в России, но в ней необычным было все: и ракурсы, и комбинации. Например, за спиной стоящего в профиль танцовщика, на которого сзади полулежа опиралась балерина, раскидывались веером четыре вытянутые стройные женские ноги, причем две принадлежали партнерше, две — другим танцовщицам, стоящим сзади в арабесках разной высоты. Потом этот прием Баланчин будет применять достаточно часто, модифицируя его каждый раз по-иному, и всякий раз с успехом. Из арабесков балерины словно создавали фон Аполлону, склоняясь к нему, по-лебединому вытягивая шеи. Баланчинские находки меняли привычную картину классического танца. «12 июля я дирижировал в Париже, в театре Сары Бернар, первым представлением “Аполлона Мусagета” <...> Балетмейстер Джордж Баланчин поставил танцы именно так, как мне хотелось, то есть в соответствии с классической школой. С этой точки зрения спектакль был настоящей удачей. И он явился первой попыткой воскресить академический танец в произведении, написанном специально для этой цели <...> Баланчин < ... > нашел для постановки танцев “Аполлона” группы, движения линий большого благородства и пластической элегантности, навевая красотой классических форм» [5; с. 81]. Так постановку оценил автор музыки Игорь Стравинский. И это, наверное, было самой главной похвалой и одобрением молодому постановщику. Эта встреча положила начало союзу хореографа и композитора, который продлился более 40 лет. Но и после смерти композитора в 1971 г. Баланчин обращался к его музыке, всего поставив 20 балетов на музыку Стравинского. Это крупные произведения, а сколько было мелких, типа польки для молодой слониhi в цирковом шоу?

Искусствовед Е. Я. Суриц отмечала: « Баланчин (а может быть и Стравинский тоже?) обращались взором и к Петипа, и шире — к балетному академизму XIX века, и еще шире — к тем формам и образам, что врезались с детства в сознание. Петербург, стройность его колоннад, прямизна его проспектов. Широкий простор Невы, ровный свет его летних ночей... “Аполлон Мусaget” — это некий

синтез классического искусства, преображенный современностью» [5; с. 84]. Неслучайно сам Баланчин считал «Аполлона» поворотным пунктом в своей карьере. На протяжении следующего десятилетия он поставил разные по стилю балеты, иногда — следуя за требованием заказчика, иногда — повинаясь обстоятельствам. Но когда его выбор был свободен, он ставил то, что стало его индивидуальным стилем — бессюжетные балеты с «чистым» танцем, где каждая пластическая композиция становилась выражением музыкальной мысли и уже не могла быть от нее оторванной. В «Хронике моей жизни» Стравинский написал: «Когда, восхищаясь красотой линий классического танца, я мечтал о такого рода балете, в воображении моем вставал так называемый “белый балет”, в котором, на мой взгляд, выявляется самая сущность танцевального искусства. Мне казалось, что освободившись от многоцветных украшений и нагромождений, танцы обретут удивительную свежесть. Именно эти качества и вдохновили меня на сочинение музыки, такой же по своему характеру. Наиболее подходящей для этой цели показалось мне диатоническое письмо, а сдержанность этого стиля обусловила мой выбор инструментального ансамбля» [4; с. 197–198].

Знаковым в творчестве Баланчина стал «Блудный сын» — третий балет Сергея Прокофьева, написанный для Дягилева. Первые два — «Шут» (1921) и «Стальной скок» (1927) — открыли в музыке композитора острую эксцентрику и урбанистический конструктивизм. «Блудный сын» — стал эмоциональной исповедью. Автор сценария Борис Кохно использовал знаменитую притчу из Евангелия от Луки, изложив события в трех картинах. Первая рисовала уход Блудного сына из отчего дома, вторая — его приключения на чужбине, третья — возвращение домой. Образ Блудного сына у Баланчина был создан под впечатлением от искусства 20-х гг. и представлял юношу, который очень трудно взрослеет. Впитывать и воплощать — было жизненным принципом молодого Баланчина, в его хореографии неуловимо прослеживается влияние не только классической школы Мариуса Петипа, но и «танцев машин» Николая Фореггера, отголосков биомеханики Всеволода Мейерхольда, стилистики русского авангарда и новых хореографических находок Михаила Фокина. Все перечисленное преломлялось через призму собственной индивидуальности и, например, «механичность» «Блудного сына» обретала смысл обезличенности человека, что создавало контраст между атмосферой отчего дома и бесчеловечным миром.

Подводя итог дягилевскому периоду творчества Баланчина, можно обратиться к рассуждениям Сержа Лифаря. «Баланчин, ставя свои балеты, продолжал учиться на балетах своих предшественников, проникался их духом и сочетал свой советизм с главными течениями дягилевского балета — Баланчин прошел большой путь от первых комических балетов — очаровательного по своему непосредственному комизму “Барабау”, “Пасторали”, английско- фольклорного “Триумфа Нептуна” и случайного “Jack- in- the- box” с наивным преломлением “негритянства” до самого современного и самого “баланчинского” балета “Кошка” с его настоящим вдохновением, до значительного “Аполлона” и “Нищих богов”, до трагической пантомимы — “Блудного сына” и безличного “Бала”, который мог бы быть подписанный любым именем» [2; с. 319]. Лифарь писал свои заметки через

десять лет после смерти Дягилева. Он располагал его архивом, но еще больше высказывал свое субъективное мнение. Может быть, поэтому именно «Кошку» с ее конструктивными идеями он называет «баланчинским» балетом, а «Аполлона» всего лишь «значительным».

Многочисленные исследователи творчества Баланчина, и в Европе, и в Америке (Д. Л. Хорвиц, Л. Гарафолла, Н. Рейнолдс), будут придерживаться иных критериев оценки. Но мнение Сержа Лифаря особенно интересно. Тогда, в третьем периоде жизни Русского балета, по мысли Лифаря, Дягилеву не нравились балетмейстерские работы ни Брониславы Нижинской, ни Леонида Мясина, которые излишне приземляли свои балеты и лишали их классической элевации, ни Баланчин с его стилизованно-реалистическим, «трюкаческим» творчеством. Возможно, в этом мнении есть доля правды. Но, однако, Лифарь отмечает, что именно последние работы Баланчина были наиболее интересны Дягилеву. А Дягилеву было важно сочетать творческие амбиции с кассовым успехом, и работы молодого хореографа тому способствовали.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Левенков О. Джордж Баланчин: Часть первая. Пермь: Книжный мир, 2007. 384 с.
2. Лифарь С. Дягилев: Монография. СПб.: Композитор, 1993. 382 с.
3. Жевержеева Т. Воспоминания. М.: СканРус, 2007.
4. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Музыка, 1963. 267 с.
5. Суриц Е. Джордж Баланчин — истоки творчества // Музыка и хореография современного балета. Выпуск № 5. Л.: Музыка, 1987. 207 с.